

TRADUCCIÓN

ARTE Y CULTURA MATERIAL*

Renato Barilli

Traductor: Carlos Arturo Fernández

carlos.fernandez@udea.edu.co
<https://orcid.org/0000-0002-4168-6163>

Introducción. Algunas cuestiones de método

Una empresa tan potente como la que aquí se desarrolla requiere necesariamente que se manifiesten desde el comienzo los criterios de método a los cuales nos ceñimos para enfrentarla. Esa es una tarea fácil para quien escribe, que puede hacer referencia a un volumen titulado *Ciencia de la cultura y fenomenología de los estilos*,¹ en el cual concentró los instrumentos metodológicos utilizados en treinta años de enseñanza universitaria. Aquí se presenta un breve resumen, insistiendo en los puntos más importantes.

Será necesario partir de la noción que constituye la clave de acceso a todas estas reflexiones, que es la de *cultura material*. Esencialmente, es casi una tautología; basta con regresar a la etimología de la palabra “cultura” para

* Se presenta aquí la traducción de la introducción del libro Barilli, R. (2011). *Arte e cultura materiale in Occidente. Dall'arcaismo greco alle avanguardie storiche*, Bollati Boringhieri editore. ISBN: 978-88-339-2224-9. Renato Barilli es profesor emérito de la Universidad de Bolonia, Italia. Este es un avance de la traducción de todo el volumen que prepara el profesor Carlos Arturo Fernández Uribe, de la Universidad de Antioquia.

El profesor Renato Barilli presentó las ideas básicas de su libro en un seminario realizado en 2016 en la Universidad de Antioquia para los estudiantes del Doctorado en Artes y de la Maestría en Historia del Arte.

1 La Universidad de Antioquia publicó la traducción al castellano de este libro. La referencia bibliográfica es Barilli, R. (2014). *Ciencia de la cultura y fenomenología de los estilos* (Mónica Boza Salcedo, Trad.). Editorial Universidad de Antioquia, 2014 (N. del T.).

identificar la raíz latina del verbo *colere*, que en la forma del supino es *cult*, de donde viene *agricultura* que, siempre en latín, es la asunción de herramientas adecuadas para trabajar la tierra y para obtener de ella los alimentos. En los primeros siglos de la formación del poder romano, la agricultura había sido su principal sustento. Pero también se puede eliminar la referencia específica al cultivo de los campos para hacer del *cult* un uso generalizado. Se puede recordar, por ejemplo, que antes de establecerse en un territorio específico, los grupos humanos habían practicado básicamente el nomadismo, moviéndose en busca de presas, con actividades de pesca, de caza o de pastoreo. En cualquier caso, el énfasis insiste en la connotación práctico-material que el concepto de *cultura* introduce con fuerza y que descarta de entrada la fastidiosa referencia a niveles superiores y refinados que más adelante envolvieron esa palabra, induciéndola a eliminar con desdén cualquier referencia a las necesidades vulgares de la actividad diaria, que entran en contacto directo con el medio ambiente para arrebatarle los recursos necesarios para la supervivencia. En resumen, si seguimos la pista inherente a los mismos orígenes de la palabra y a su concepto, el énfasis insiste en el bajo origen e igualmente en una actividad que se vuelca hacia afuera.

Como nos enseña la mejor antropología cultural de nuestro tiempo, al principio de la parábola humana hay un asunto en el cual otros animales, incluso los más cercanos a nosotros en la escala de la evolución como son los mamíferos, un género al que nosotros mismos pertenecemos, resultan superados y son incapaces de seguirnos. Nosotros tenemos, por la naturaleza, por la casualidad o por alguna divinidad, el don de tomar elementos externos para prolongar y fortalecer los órganos internos y fisiológicos; es decir, sabemos equiparnos con aparatos extraorgánicos. Hasta el punto de que podríamos voltear el dicho socrático y afirmar: *ex te ipso exi, in exteriori homine habitat veritas* (*sal de ti mismo; la verdad habita en el hombre exterior*). Infinita es la lista de estos elementos que hemos asumido desde el exterior, cada uno de los cuales ha caracterizado una de nuestras edades: capacidad de producir el fuego, casi siempre temido por otros animales; uso de la rueda, de la piedra, descubrimiento de que esta se puede fundir, permitiéndonos obtener los metales, y así en adelante, hasta llegar a las prótesis refinadas de especie electrónica que hoy constituyen el complemento necesario de cada ciudadano del universo. La variedad de estos instrumentos, utensilios, prótesis y medios tomados una y otra vez por un grupo humano también se puede definir por el término “técnica”, derivado esta vez del griego, tal vez adoptando el término intensivo de “tecnología”, para significar una atención particularmente aguda hacia ella. Y así, digámoslo con claridad, el hombre es, en esencia, un *animal technologicum*. Y nadie se permita hablar mal o subvalorar este apoyo, necesario para nosotros.

Tal insistencia en la tecnología es quizás un rasgo de cierta originalidad del presente recorrido, que sin duda debe dirigir toda su atención y admiración hacia uno de los monumentos más grandes y sólidos que lo han precedido, y que es la *Historia social del arte*, escrita por Arnold Hauser. Sin embargo, al fin de cuentas, el factor social no se revela como el elemento primario, con respecto al cual todos los demás serían derivados y dependientes. Es la tecnología asumida por un grupo humano la que da el rostro a las instituciones sociales, políticas y económicas en las que se basa. Por ejemplo, el conflicto entre la burguesía y el proletariado no existe antes de que Occidente asuma, entre finales del siglo XVIII y el curso completo del siglo XIX, la instrumentación inherente a la Revolución industrial; antes del nacimiento de esta, habría sido inapropiado indicar esa diarquía clasista como ya existente y como protagonista de la historia. Más adelante, cuando el industrialismo pesado es reemplazado por un industrialismo ligero que es permitido por el desarrollo de la electrónica, la confrontación se debilita y se desliza hacia otros desarrollos. No es que de esta manera se quiera introducir una concepción pacifista de los hechos humanos; casi en todas las épocas y bajo el predominio de cualquier estructura tecnológica sucede que ciertos grupos sociales tienden a apoderarse del sistema instrumental prevaleciente, explotando a otros grupos o clases; pero lo que posibilita este impacto, tal vez dramático, que pronostica luchas extremistas, es siempre el factor decisivo de los medios de los cuales se dispone.

Por otra parte, es necesario estar atentos para relativizar esta indudable presión de los medios tecnológicos, para lo cual debemos introducir inmediatamente un segundo postulado: la humanidad se caracteriza no solo por asumir prótesis externas, sino, además, por otro hecho, estrechamente vinculado al primero, que es el de abrir una fase meditativa sobre esas mismas herramientas que está utilizando. Junto con el don de la capacidad de agarrar, asimismo está el don de saber cómo abrir una ventana hacia el futuro; es decir, el hombre no se fundamenta solo en las herramientas que utiliza aquí y ahora, sino que imagina una realidad hipotética: se pregunta qué pasaría si esas mismas herramientas fueran modificadas, mejoradas o incluso reemplazadas por otras. Y este cálculo de escenarios futuros, similar a la implementación de una *situation room*² [*sala de situación*], utiliza un instrumento específico, al que se puede dar el nombre de “símbolo”, tomándolo en la mejor acepción que nos viene del filósofo alemán Ernst Cassirer, como la posibilidad de combinar un sonido o un trazado gráfico, presentes en la realidad, con escenarios ahora ausentes, virtuales; y esta operación-puente es justo el símbolo, operación de la cual no son capaces los animales. Por ello, debemos formular de inmediato la segunda afirmación fundamental de nuestra condición humana, que conduce a hacer del hombre un *animal*

2 En el original, en inglés (N. del T.).

symbolicum. Y eso es suficiente: tenemos los dos pernos esenciales para nuestra navegación, lo que igual nos lleva a articular el universo global de la cultura en dos niveles, uno bajo-material y otro alto-simbólico. Sin duda, este último es más cercano a lo que de forma habitual se entiende por cultura, pero con el requisito de que no caiga en la tentación nefasta de eliminar la planta baja, lo que sería como querer patear el asiento sobre el cual nos hemos levantado.

En consecuencia, por su propia naturaleza, el concepto de *tecnología* es llevado a la pluralidad: una tecnología se da en acto, aquí y ahora, poderosa, contundente; pero, al mismo tiempo, en la vasta comunidad humana hay siempre individuos que se preguntan si es posible aportar ajustes y variaciones, incluso considerables, a usos corrientes, que se han convertido en hábitos de comportamiento para la gran mayoría de sus conciudadanos. Esta dimensión de planificación es propia de la planta superior en la que encuentran espacio las artes y las ciencias y, por ende, está reservada a los operadores que se mueven a través de símbolos o, mejor, a través de sistemas simbólicos coordinados y orgánicos, que corresponden luego a la noción de *estilos*, de los cuales la disciplina que hemos enseñado durante cuarenta años pretende proporcionar la fenomenología.

Podemos decir, entonces, que la cultura, sea material o sea simbólica, se fundamenta necesariamente en una dimensión histórica, y que, por lo ello, el rótulo más adecuado para designarla es la de “materialismo histórico”, que se especificará enseguida como cultural o tecnológico. Allí, por las razones ya mencionadas, hay inherente una cierta distinción con respecto al rótulo que el siglo XIX dio al marxismo de los orígenes, el cual prefería definirse como dialéctico, porque la tecnología entonces dominante, que era la del industrialismo pesado, basado en máquinas de energía térmica, desencadenó una fuerte confrontación que se concentró solo entre la clase de los dueños del vapor y la clase del proletariado.

Podría ser valioso, para ilustrar mejor este núcleo central, una fórmula ideada, en los pisos superiores de la lingüística, por el mayor exponente de esta ciencia en el ámbito del siglo XIX, Ferdinand de Saussure, con su binomio de *langue* y *parole* [lengua y habla]. Aquí y ahora cada uno de nosotros está inmerso en el ejercicio de una *lengua* común, padecida, recibida *a priori*, repetida con gestos mecánicos y habituales; pero, al mismo tiempo, cada usuario tiene un margen, pequeño o grande, para introducir su propia variación, un acto innovador de *habla*. Una dimensión experimental o vanguardista es inmanente a la condición humana, y puede ejercerse en cualquier área de desempeño. Es muy difícil encontrar a un individuo que sea un ignorante completo, enjaulado en una utilización ciega de la *lengua* dominante; de la misma manera, por el contrario, es asimismo difícil hallar

un ser tan dinámico que cada gesto suyo esté destinado a innovar, a sumergirse en una apelación incesante a actos de *habla*.

Sin embargo, hace falta todavía detener un riesgo engañoso: atribuir tanto peso a la cultura material, a la tecnología operativa, ¿no significa volver a caer en el nefasto determinismo, por el que resultaban invalidadas las concepciones del siglo XIX, a pesar de su loable intento de prestar finalmente, por fin, una merecida atención a los factores de lo bajo, como ocurrió con el positivismo y el marxismo? Incluso en el caso de este último, como se debe objetar sobre todo a los cultores dogmáticos que el marxismo tenía en el siglo XX entre las filas de los intelectuales, se delineaba una primacía asignada a la estructura de base, al sistema económico y productivo, con respecto a las artes y las ciencias, forzadas a encontrarse reducidas a un papel superestructural, de segundo nivel. Lo que, como habría dicho nuestro Vittorini,³ era como llamarlas para “tocar el pífano a la revolución”, limitadas a un papel subordinado y decorativo. Es un riesgo importante al cual buscó poner remedio, a mediados del siglo pasado, un marxista que no pretendía en absoluto ser leal a la vulgata dominante, Lucien Goldmann; él llegó a introducir la muy útil noción de una *relación homológica* que se establece entre la estructura y las superestructuras; es decir, estas últimas, como la literatura y la novela, para mantenernos dentro de los intereses específicos de Goldmann, no son el reflejo especular y *a posteriori* de lo que va imponiendo el estrato material, sino que actúan utilizando modelos completamente afines, es decir, basados en el uso de los mismos esquemas de funcionamiento. Al interior de una temporada cultural específica, todos los operadores que se sienten cansados de respetar los modelos preestablecidos se apresuran a proyectar modelos futuros, cada uno en su propio área de trabajo, pero dentro de un acuerdo sustancial; incluso esta armonía puede escapárseles a ellos, demasiado inmersos en el aquí y el ahora; no obstante, la puede percibir el estudioso que luego se vuelve a examinarla: desde una distancia cronológica adecuada, ve que las respectivas direcciones de marcha asumidas por los distintos operadores se dirigen así, tal vez sin saberlo, hacia un punto común de llegada, hacia un cruce de caminos donde las diversas vías están destinadas a encontrarse. Y, por lo tanto, existe un organigrama común, elaborado por todos los operadores culturales, entre los que, como resultado, se aplica un estado de igualdad dignidad.

No hay duda de que los diversos contenedores disciplinarios tienen diferentes diámetros: algunos grandes, como cisternas de gran capacidad, que son relevantes sobre todo para la tecnología; pero hay ciertos conductores más estrechos, refinados y sofisticados, que se rocían con el mismo líquido y tal vez alcanzan el nivel óptimo, es decir, la nueva situación deseable, un momento antes de que el contenedor principal llegue a ese nivel. Una

3 Se trata del novelista y crítico italiano Elio Vittorini (1908-1966) (N. del T.).

comparación válida a este respecto puede extraerse de la teoría de los vasos comunicantes, desarrollada en hidráulica; pero ofrece también la posibilidad de anular la relación causal tradicional exigida por una concepción escolástica de la investigación histórica, según la cual sería lícito establecer vínculos de influencia recíproca solo si hay evidencia previa de conocimiento mutuo entre las partes. Pero, incluso en ausencia de estas piezas de apoyo de tipo filológico, si resulta que canales diferentes y en apariencia distantes, tanto desde el punto de vista disciplinar como geográfico, logran casi en forma simultánea resultados similares o, para ser más precisos, homólogos, significa que ha habido conductos de paso, y que solo hay que ir a buscarlos. Por lo tanto, el proceso de la investigación se invierte: a partir de la observación de los niveles comunes alcanzados es posible proceder a la búsqueda de los canales que han funcionado como medios de paso, según una filología maniobrada *a posteriori*, llamada para confirmar resultados ya aparecidos.

Un ejemplo, que se ilustrará mejor en las siguientes páginas, nos lo ofrece Marshall McLuhan, el mentor más influyente en nuestra navegación. Se sabe que, según su enseñanza, el aparato tecnológico concebido y puesto en práctica por Gutenberg en 1450, la imprenta de tipos móviles, sigue siendo el perno apropiado para denominar todo un ciclo en Occidente: la Galaxia Gutenberg. Pero McLuhan no duda en descubrir que resultados similares —nosotros los llamaremos “homólogos”, con el término de Goldmann que, por lo demás, es ajeno a la terminología mcluhaniana— habían sido anticipados en el tratado *De pictura* de Leon Battista Alberti, redactado quince años antes; y, por consiguiente, un operador de un campo sin duda más etéreo, más sofisticado que el fuertemente mecánico en el que se movía el impresor de Nuremberg, llegó primero a la cita profética.

Con todo, estos encuentros felices no acontecen en plazos cortos, sino que, por el contrario, se producen en unos pocos momentos epocales en toda la historia plurisecular de Occidente y, por tanto, sería aburrido y pretencioso tratar de densificarlos, es decir, irse a buscar correspondencias para cada pequeña variación en las herramientas tecnológicas; en realidad, así se correría el riesgo de caer en un determinismo minúsculo y de breve respiro. Sucede, entonces, que las referencias a la trama de los factores fuertes proporcionados por el desarrollo de la tecnología a veces se alejan y casi desaparecen de la vista, por lo que puede surgir la impresión de que tales correspondencias se dan, más que nada, como un pretexto, como un telón de fondo colocado a una gran distancia. Hay largas redes entrelazadas como, por ejemplo, toda la correspondiente a la modernidad, a los siglos XVII y XVIII, y a la fuerte recuperación del siglo XIX, para las cuales podría parecer que las páginas siguientes ofrecen una investigación muy normal, realizada con no mucho más que las herramientas clásicas del análisis estilístico. De hecho, es así: el materialismo cultural que se sigue aquí tiene amplio respiro y evita,

como un peligro mortal, hacer una referencia demasiado precisa y puntual a los factores materiales. El criterio que debe afirmarse en primer lugar es el del *par condicio* entre todas las áreas de producción cultural, incluidas las alto simbólicas, a las que, de manera estricta, pertenecen la actividad artística y el consiguiente juicio crítico sobre ella.

En resumen, debemos tener en cuenta el completo y amplio abanico de formas simbólicas que abarcan todos los aspectos del conocimiento y las artes. En consecuencia, junto con los grandes apóstoles del materialismo tecnológico histórico como McLuhan y Marvin Harris, aquí se presta también la máxima atención a los aportes de un historiador del arte del calibre de Erwin Panofsky, cuyo ensayo juvenil *La perspectiva como forma simbólica* representa un hito en nuestro camino; en efecto, en su rigurosa investigación, la construcción de Alberti se presenta en estrecha afinidad con las reflexiones físicas, matemáticas y astronómicas de la época, para constituir un paquete de sinergias formidables e iluminadoras.

Por otro lado, en el erudito alemán falta por completo la conciencia de que estas opciones deben mantener alguna conexión con una plataforma de base y, por ese motivo, se quedan en el cielo de las formulaciones virtuales y teóricas; aunque ello no afecta al válido derecho que tienen de ser tenidas en cuidadosa consideración, sobre todo por quienes se mueven precisamente a nivel de formas simbólicas, como se hace aquí. Las confluencias de las diversas respuestas proporcionadas por la hendíadis de las artes y las ciencias constituyen, en consecuencia, una malla más densa, con recurrencias más frecuentes que las que se producen en un nivel más amplio de encuentros relacionados con las transformaciones que se registran en el nivel inferior de los cambios tecnológicos, que asimismo están allí presentes, dispuestos a ejercer una influencia poderosa. Podría repetirse con George Kubler que hay diferentes ritmos de desplazamiento en la historia: los largos tiempos de transformaciones de época, a nivel material, y aquellos otros mucho más cortos que se producen en campos claramente experimentales e innovadores como los de las artes y las ciencias.

Si nos sumergimos con decisión en el sector específico de nuestras competencias profesionales, que se refieren al continente de las artes visuales, el cuadro se anima todavía más y proporciona ritmos de desplazamiento de mayor movilidad. Encontramos aquí un factor que tal vez repercute de igual forma en otros sectores, pero que dentro de la historia del arte tiene su propio peso vinculante: el factor generacional. En principio, se puede decir que en la transferencia del testigo de una generación a otra, como en una carrera de relevos, con un lapso de tiempo que corresponde a la distancia entre padres e hijos, es decir, a unos veinte o veinticinco años, casi siempre se realizan cambios para los cuales a lo mejor sea difícil encontrar alguna homología precisa con acontecimientos que puedan registrarse en otros

sectores contiguos. La relación entre padres e hijos siempre conlleva algunas consecuencias, lo que fue evidente incluso antes de que Freud llegara a plantear cosas fundamentales al respecto. Hay hijos que se adhieren con fidelidad a la herencia recibida de sus padres; otros que, en cambio, en virtud de la madurez de los tiempos, la potencializan, la llevan a su plena capacidad o, por el contrario, la fijan en formas estándar y repetitivas; y, en último término, incluso están las generaciones rebeldes que, al darse cuenta de que no pueden superar a sus predecesores si permanecen en el mismo surco, deciden cambiar el registro y tomar el camino de la disidencia y el rechazo. Asimismo debe señalarse que el concepto de *generación* pertenece a un área de matemáticas estadísticas, que en verdad no son exactas; esos veinticinco años indicados más arriba pueden sufrir ligeras infracciones en más o menos, siempre y cuando una polaridad de atracción permanezca visible, un punto umbilical en el cual centrarse para reunir operadores en apariencia dispersos, pero que resultan vinculables a un destino común.

No obstante, algunos personajes pueden arrancar con fuerza, precipitándose a anticipar soluciones futuras. En este sentido veríamos los casos de Leonardo y de Cézanne, aunque estuvieran activos en direcciones opuestas. De igual modo, en este sentido hay que recuperar la pareja dialéctica de Saussure, lengua y habla: los miembros de una generación aceptan sobre todo la lengua, es decir, el complejo de reglas y métodos que regulan el ejercicio de las artes para todos los que pertenecen a ese ámbito generacional, lo mismo que muchos otros hábitos, en la ropa, en los gustos musicales, incluso en la alimentación; no se excluye, en todo caso, que algunos de ellos pongan en marcha atrevidos actos innovadores de habla, los cuales, por otra parte, tienen que esperar para una confirmación, a la que más adelante llegue una mayoría de los concedores convencidos, dispuestos a asumirlos como propios. De lo contrario, la originalidad, la extravagancia, en sentido literal, de esas propuestas, siguen siendo tales: condenadas, o al menos suspendidas, esperando a que un público amplio venga y las acepte.

En resumen, hay movimientos internos en los acontecimientos específicos del arte y en el alternarse de las varias “lenguas” en las que se articula su camino, que, en definitiva, no son otra cosa que los estilos, así como se presentan en su dialéctica interna, prescindiendo por el momento o no tratando de ver de inmediato las conexiones con los límites externos de otros conocimientos, o incluso con el estrato material bajo. Un héroe de estas páginas, y de toda nuestra forma de pensar en este frente, fue el historiador del arte suizo-alemán Heinrich Wölfflin, con sus famosas parejas cerrado-abierto, lineal-pictórico, claro-oscuro, superficial-profundo y, por último, con el par más influyente de todos, de la parataxis a la hipotaxis. Wölfflin admitía también que estas bipolaridades suyas estuvieran presididas por un vector que procedía de unas hacia las otras, hasta llevarlas a una exasperación que no es sostenible más allá de cierto punto, de lo cual se

sigue casi siempre una inversión del péndulo, un regreso a las posiciones de partida. Pero de este modo existe el riesgo de que las oscilaciones se produzcan de modo mecánico y repetitivo, con lo cual se anula el eje de las mutaciones históricas. El genial estudioso detenía el golpe apresurándose a combinar el gráfico oscilatorio de estos movimientos binarios con el eje del deslizamiento temporal, obteniendo como resultado de los dos esquemas un ritmo espiral. De esta manera, el curso de los estilos no vuelve jamás a caer en las soluciones ya experimentadas, sino que se limita a retomarlas y relanzarlas de forma remota, con relaciones que, por cierto, no son de homología, pero sí, al menos, de semejanza formal.

A lo largo de los siglos, incluso en los próximos a nosotros, la negación, casi de sabor freudiano, de los niveles bajo-materiales ha sido de tal fuerza que, en general, incluso las mentes de estudiosos con regularidad abiertos e iluminados rechazaban abrir este capítulo. La cultura material parecía tener que ver solo con la maldita raza de los esclavos, de los siervos de la gleba, o de sus equivalentes en los tiempos modernos, la clase trabajadora, por lo que los aristocráticos estudiosos del arte consideraban que no debían ensuciarse las manos metiéndolas en este enredo. De allí ha resultado una serie de ampliaciones sucesivas, como si se tratara de dibujar un cono invertido, con la parte superior apretada y, luego, cada vez más amplio e inclusivo. De hecho, en la etapa del siglo XIX tardío, testimoniada por Wölfflin, era magistral la pericia que él demostraba al investigar las mutaciones internas del proceso del arte, pero sin querer o sin ser capaz de vincularlas con variaciones en terrenos adyacentes. Panofsky, que vino dos generaciones más tarde, ya ensancha el radio de inclusión, pero lo detiene muy pronto, a nivel de los saberes y del uso conectado de las formas simbólicas. Por último, una o dos generaciones más tarde vienen los teóricos y prácticos del materialismo histórico cultural, como McLuhan, que intentan la conexión general; no quieren menospreciar los movimientos libres de formas y estilos, pero van a buscar sus integraciones en los niveles bajos, en una correspondencia armoniosa de lado a lado.

Tomemos como banco de pruebas la primera de las parejas predicadas por Wölfflin, que es el tránsito de la forma cerrada a la forma abierta, y vamos a ver cómo se produjo esa transición de Alberti a Leonardo. El primero tiene el mérito de forjar ese instrumento perfecto de control que es la pirámide invertida; pero en su tiempo y en su contexto, el hombre, que es el poseedor del punto de vista, todavía está bastante seguro de su primacía sobre el universo y, en consecuencia, controla la pirámide y no le permite ir demasiado lejos hacia las distancias peligrosas y desconocidas. El universo sigue siendo geocéntrico; el ser humano se agiganta en la escena, aunque ya está decidido a establecer buenas relaciones con sus vecinos. Todo esto se corresponde bastante bien con un mapa geopolítico que ve la prevalencia

de ciudades-estado orgullosas de sus muros, lo cual no va en detrimento de eficientes rutas de conexión, para ir a intercambiar conocimientos, bienes o modelos de vida con las comunidades cercanas. Leonardo, por el contrario, es el primero en su generación que se vincula con una concepción heliocéntrica y, en consecuencia, la misma pirámide visual debe llevar su vértice mucho más lejos; además, siente que el entorno circundante está lleno de un gas que no se ha tenido en cuenta hasta ahora, que es la atmósfera, y que, por ende, los datos visuales deben verse afectados y corroídos por esa presencia incómoda descubierta del universo. De ahí surge un pictoricismo que, sin embargo, en fases avanzadas, se vuelve sofocante, como sucede a finales del siglo XVIII, con Fragonard en Francia o con Francesco Guardi en Venecia, y luego a finales del siglo XIX con los impresionistas: unos y otros deben ser considerados como desarrollos a ultranza de la innovación leonardesca. De ahí surge la obligación que tienen sus sucesores de despejar el campo, de volver a cerrar las formas liberándolas de la influencia debilitante del aire. Y así nacen el neoclasicismo de David y de los compañeros, o todo el estructuralismo de la vanguardia de principios del siglo XX. En definitiva, es posible combinar en un único sistema, aunque siempre con mucha precaución, los tres parámetros: los desarrollos de la tecnología, los nuevos umbrales del conocimiento y las variantes que las generaciones sucesivas ponen en marcha en los estilos del arte.

Solo hace falta mencionar ahora dos limitaciones de esta investigación: una relacionada con el punto de partida y otra con el de llegada o de parada, las cuales pueden ser relacionadas ambas con la noción de *Occidente*. Se comienza con el arcaísmo griego, cuando incluso entre nosotros [en Italia] había condiciones no diferentes de las de cualquier otra cultura nacida en otras partes de la cuenca del Mediterráneo. Pero entonces la propia Grecia desencadena una progresión imparable de acontecimientos sociales y políticos, que producen el estatuto de las *poleis*, que no se encuentra en otras zonas del planeta; por esta razón, a partir de ese momento debemos despedirnos de la reivindicación de un arte universal, y dedicarnos, en cambio, a seguir una evolución que se limita al solo Occidente, bastante unificada pero al mismo tiempo animada por muchos fenómenos de ruptura, de inversión de direcciones, de oscilaciones binarias. En el otro extremo, ¿por qué detenerse a principios del siglo XX y no ir más allá, para cubrir todo el siglo pasado? El hecho es que ya las vanguardias históricas, como no dejaremos de indicar, presagian precisamente la necesidad de superar los límites dentro de los cuales todo nuestro arte anterior había tenido lugar, bajo la idea de la orgullosa certeza de que se había establecido la mejor tecnología, la más rentable, la más expansiva, lo que, en términos históricos, es cierto, sin duda; y, en consecuencia, también el arte homólogo expresado por nosotros debía ser considerado como el mejor, y señalarse como ejemplo para las demás áreas del planeta, rezagadas en el desarrollo

tecnológico, con las consecuencias inevitables que ello tenía en todos los demás niveles. Pero el clima de finales del siglo XIX y principios del XX nos hizo entender que las herramientas en las que habíamos fundado nuestro primado estaban quedando fuera de servicio; y, por ello, de igual manera el arte debió tenerlo en cuenta, mirar a su alrededor y evaluar con mayor atención el panorama ofrecido en otros lugares.

Sin embargo, a principios del siglo XX, todo se lleva a cabo como un examen de conciencia realizado en nuestro foro interno, con resultados bastante tímidos en cuanto a frutos concretos, y, por consiguiente, las contribuciones artísticas de los otros países siguen siendo marginales, expuestas a la tentación de imitarnos desde una posición subalterna, como reflejo de nuestra primacía tecnológica. Pero la segunda mitad del siglo XX acelera esta conciencia, que conoce un punto de inflexión en el clima de Mayo del 68: desde ese momento somos realmente conscientes de vivir en la era de la aldea global, todo envuelto en las estrechas mallas establecidas por internet y otras conexiones en la red. Los artistas abandonan el pincel y el cincel, las herramientas encargadas de la tarea centenaria de representar la realidad, que ahora debe ser enfrentada con una instrumentación mucho más incisiva, muchas veces de tipo electrónico; baste pensar en el videoarte, que ahora es compartido por todo el planeta. En resumen, desde 1968 se ha iniciado una historia que ya no se puede reducir solo a Occidente, y, por lo tanto, el relato de ese problema está fuera de la tarea que enfrenta el presente libro.

Advertencia

Este ensayo se caracteriza por el amplio período de tiempo examinado, que abarca casi tres milenios de arte occidental que, en consecuencia, es abordado con un corte amplio y sintético, atento a los nodos esenciales y entendido además como una aplicación privilegiada de ciertas hipótesis de trabajo. Para un normal respeto filológico, se le debería dotar de una bibliografía desbordante, con un exceso de páginas, por lo que solo es posible proporcionar textos esenciales e imprescindibles, renunciando igualmente a la herramienta de las notas a pie de página. Sin embargo, el lector encontrará de vez en cuando en el texto menciones explícitas o implícitas de las obras fundamentales para el desarrollo de los argumentos que aquí se plantean, incluso con signos claros a partir de los cuales es posible entender la cronología de su entrada en escena y del momento en que tuvieron influencia sobre el sistema historiográfico general.

Para citar este artículo: Barilli, R. (2021). Arte y cultura material (Carlos Arturo Fernández, trad.). *Artes La Revista*, 20(27), 198-208.