

# EL ARTE Y LA HISTORIA DEL ARTE

Por: **Beatriz González**  
Museo Nacional de Colombia

**RESUMEN.** Si se pregunta por los protagonistas de la Historia del Arte, se considera, como posibles candidatas, el artista, la obra de arte, el historiador, el crítico, e incluso, el filósofo. Sin embargo, al crítico, por ejemplo, no le interesa la historia sino la reflexión inmediata sobre determinadas obras; el historiador, por su parte, tiende a destacar obras a las que les concede valores diferentes de los estéticos para realizar debidamente su discurso; el curador, se apoya en el artista, en el crítico y en el historiador, pese a que no se identifica con ninguno de ellos. Son cuatro modelos de la historia del arte los que sustentan los criterios a propósito de quién o qué es el protagonista de la historia del arte: Vasari, quien destaca al artista; Winckelmann, quien resalta la importancia del estilo; Wölfflin, quien privilegia la forma y Gombrich, quien llama la atención sobre la obra de arte.

**PALABRAS CLAVES.** Arte, Historia del Arte, Arte y Filosofía.

**SUMMARY.** The answer to the question about the main characters of the History of art includes several candidates: the artist, the work of art, the historian, the critic and, even, the philosopher. However, the critic is not interested in history but in the immediate consideration of certain works of art. The historian, on his turn, is inclined to highlight in the works of art other values than the aesthetic ones. The bleacher depends on the work of the artist, the critic and the historian although he might not be identified with any of them. Four models of the History of art derive from this: The model of Vasari where the artist is the core; that of Winckelmann where style is the essential; that of Wölfflin where the form is privileged and finally the model of Gombrich where the attention is focused on the work of art.

**KEY WORDS.** Art, History of Art, Art and Philosophy

## Introducción

Una vez, dentro del desarrollo de una conferencia, me tomé de manera insensata el atrevimiento de trazar un panorama de la historia del arte a partir del tema de la verdad. Naturalmente cité *La República* de Platón, y su consideración del artista como un engañador, como un mentiroso por crear una realidad virtual. Más o menos, la historia era la siguiente:

El artista fue tratado por Platón en *La República* como un embaucador. Las razones por las cuales recibió este trato no tienen vigencia en el arte actual, tenían que ver con el tipo de idealismo realista que floreció en Grecia en los siglos V y IV a. C.; esto es, el “proceso que los griegos llamaban *mímesis*, la creación de una representación fiel”.<sup>1</sup> No obstante, el mismo calificativo de “embaucador” se puede aplicar a los artistas del Renacimiento italiano y flamenco; tanto el venerado Piero de la Francesa, con su desarrollo de la perspectiva, como el paciente Jan Van Eyck y el resto de los pintores que utilizaban la

---

1 GOMBRICH, Ernst H. *El legado de Apeles*. Madrid: Alianza Forma, 1982, p. 11.

cámara oscura, no intentaban otra cosa que duplicar la realidad. Por métodos científicos y técnicos buscaban dar la imagen de la naturaleza, presentarla tal como se muestra a los ojos. En este sentido no estaban nada lejos del *trompe-l'oeil*.

Si se escribiera la historia del arte universal, no de manera cronológica, o en relación con los "ismos" y corrientes que han existido, sino de acuerdo con periodos en los que el arte ha buscado la verdad, entonces tendríamos un primer capítulo que arranca con la perspectiva aérea de Velázquez en el siglo XVII, la cual suprime el engaño de la profundidad sugerido por la perspectiva geométrica; un segundo capítulo que abarca la Ilustración y su postura en cuanto catalogación e inventario de la naturaleza; un tercer capítulo sobre el realismo que enseña a mirar la naturaleza sin embellecerla, con la cuota de fealdad que posee; un cuarto capítulo sobre el Impresionismo ligado al pensamiento positivista, cuya actitud materialista exige la constatación de los sentidos de manera experimental; un quinto capítulo relacionado con el Expresionismo, corriente ligada a la psicología y con ella, a la preocupación por la conciencia y la identidad del individuo; un sexto capítulo sobre el Neoplasticismo y Suprematismo, tendencias que despojan las obras de todo residuo anecdótico para convertirlas en geometría pura; y por último, un capítulo dedicado al arte conceptual de fines de la década de 1960, el cual indaga sobre la naturaleza del arte hasta conducirnos a la desmaterialización del objeto.

Después de trazar este recorrido de tipo histórico, me pregunté: ¿acaso todo el arte no es verdad? ¿Acaso todo el arte no es un artificio? Simplemente lo que había realizado era un ejercicio sencillo en el que había situado unas obras en el tiempo y otras en el espacio para tratar un tópico particular en el marco de la historia del arte tradicional.

Cuando la historia del arte se inició como una disciplina, ya gran parte del arte se había producido. Al decir de Hans Belting "los historiadores del arte no entraron en la liza sino más tarde".<sup>2</sup> No fue necesario que existiera el historiador del arte para que el arte y el artista existieran. ¿El artista produce la obra de arte y es él mismo protagonista de la historia del arte? o ¿el protagonista es el historiador del arte?

Siempre que se inicia el trabajo sobre el guión de un museo de arte o de una exposición, o sobre la conformación de una colección de arte moderno, se encuentra la duda de si los artistas que se están seleccionando han pertenecido o formarán parte en un futuro no muy remoto de la historia del arte. Son los riesgos que se corren al incluir obras en un museo o cuando simplemente se adquieren. ¿El valor intrínseco permanecerá? ¿Desde qué perspectiva y hasta qué punto se debe trazar el horizonte de la historia del arte? ¿Qué se quiere decir cuando se afirma que falta "perspectiva histórica"? ¿Dónde se marca el límite que señala la frontera entre la historia y el presente? La aproximación al tema de la

---

2 BELTING, Hans. *L'histoire de l'art est-elle finie?* Nîmes Éditions Jacqueline Chambon, 1989. p. 3.

historia del arte es diferente desde el punto de vista del artista, del crítico, del historiador y del curador.

Cuando Cezánne manifestó su deseo de hacer “obras de museo” quería decir que anhelaba entrar en la historia del arte. Esta búsqueda, esta certeza de Cezánne se traduce como respeto a la historia del arte, representada en una institución tan famosa como el Louvre. Para Cezánne la palabra museo era sinónimo de historia. Cezánne no falló: se autoincluyó en la historia. Pero no siempre es así. Existen grandes equivocaciones. Muchos jóvenes talentosos fueron educados para pasar a la historia del arte y actualmente sus obras ocupan sitios en las reservas de los museos y acaso su obra podrá incluirse como curiosidad o como punto de comparación en una muestra temporal.

En cuanto a los críticos de arte, su misión es otra: a muchos de ellos no les interesa la historia sino su reflexión inmediata sobre determinada obra. Baudelaire se equivocó al criticar *El Almuerzo sobre la Hierba* de Manet. Su locura por la contemporaneidad lo llevó a considerar ese tipo de desnudos como caducos y a mirar a Manet como un artista mimético. Si existía en El Louvre el *Concierto Campestre* de Giorgione, ¿para qué hacer más desnudos en el campo? (Es necesario anotar que en el presente, y gracias a la tecnología, se reconoce que esa obra es de Tiziano y no de Giorgione). Para Baudelaire la contemporaneidad se mostraba mejor en los trajes, en la moda de cada época. Se debe advertir que muchas veces, la actividad del crítico se confunde con la del historiador del arte. Para Hans Belting, en el presente “el arte ha perdido su independencia y se ve mandado a realizar los postulados de una crítica posesiva, puesto que la crítica tiende a regir el arte en función de sus convicciones arbitrarias”.<sup>3</sup>

El historiador del arte es más amplio: debido a su formación tiende a destacar obras a las cuales les otorga unos valores diferentes de los estéticos para realizar adecuadamente su discurso. El historiador se traza un panorama de datos, etapas, estilos, cronologías que lo alejan de la relación directa con las obras.

El curador, por su lado, es una figura moderna, diferente de los tres anteriores, porque aunque se apoya en el artista, en el crítico y en el historiador, no es ninguno de los tres. Su papel muchas veces ha sido vilipendiado hasta llegar a ser considerado como un director de fútbol que llega con su equipo a todos los museos y los impone<sup>4</sup>: el ejemplo más patente es Aquilino Bonitto Oliva, crítico de arte de Roma, quien impone por todo el mundo su discurso, su táctica y sus artistas. Bonitto Oliva quiere que su grupo, junto con él, pase a la historia; sin él no vale nada.

---

3 *Ibidem*, p. 80.

4 DEBAUT, Jean. *El Museo del siglo XXI*. Madrid, 1997. Conferencia inédita.

¿Quién es el protagonista de la historia del arte? ¿El artista, la obra de arte, el historiador? Además de estos candidatos para desarrollar el papel protagónico, se encuentran otros que singularmente han tenido un rol principal, ¿el filósofo?, ¿el crítico?, ¿el museólogo?

## 1. Vasari

En el comienzo de la historia del arte el protagonista es el artista. En esa historia inicial se narran las vidas de los grandes maestros del Renacimiento. En la historia de la historia del arte, es justo partir del primer historiador del arte y evitar la prehistoria, esto es, los intentos que tuvieron lugar en Italia en el siglo XIV.

El primer historiador del arte fue un pintor, Giorgio Vasari (1511-1574), quien publicó en 1550 su famosa obra *Vidas de los célebres arquitectos, pintores y escultores italianos, desde Cimabue a nuestro tiempo, escritas en lengua toscana por Giorgio Vasari, pintor aretino, con una útil y necesaria introducción*. Reeditada por los Giunti, con comentarios y acotaciones de Gaetano Milanesi.

Los protagonistas de esta historia son los artistas italianos de los siglos XV y XVI. Los artistas juegan el rol protagónico en la obra: además se debe recalcar que el autor es un artista, quien se incluye en la segunda edición, aumentada y corregida de 1568: *Vidas de los excelentes pintores, escultores y arquitectos, escrita por M. Giorgio Vasari, pintor y arquitecto aretino, revisada y ampliada con sus retratos y con el añadido de las vidas de artistas vivos y de los muertos entre el año 1550 y 1567*.

Cuando se escribió esta primera Historia del arte, aún estaba vivo Miguel Ángel; además el mejor amigo de Rafael era amigo del autor de la historia. El libro surgió como una necesidad. ¿Cómo dejar en el vacío todos los acontecimientos de las vidas de los grandes creadores del Renacimiento italiano?

Vasari no unió las biografías una con otra, sino que trazó un programa que contemplaba la historia como se contempla la vida del ser humano: la infancia, madurez y vejez; esto es, nacimiento, florecimiento y decadencia. Esta mirada trajo consigo la idea del progreso en el arte, idea que presidió por muchos siglos la Historia del arte. Para Vasari, a los primitivos italianos corresponde la infancia, y el Renacimiento es la madurez a la que seguirá la decadencia.

Según Gombrich,

*Vidas...* de Vasari presenta los peligros de la mirada retrospectiva. Su concepto dominante del arte como solución de ciertos problemas le proporcionó sin duda un principio de selección que le permitió escribir la historia, más que una mera crónica. Es sabido que la historia del renacimiento

de Cimabue en adelante, es para él una historia de las contribuciones que hicieron avanzar las artes hacia su ideal [...] Es cierto que donde discute el desarrollo de los medios, Vasari permite a veces que se interponga su mirada retrospectiva [...].

Lo que importa es su voluntad de proyectar el presente sobre el pasado, de suponer que los artistas que trabajan al temple anhelaban un método que no conocían. Cabe asegurar que tal cosa es improbable. “¿Por qué iba a estar Fra Angélico descontento con un medio que él sabía usar con tal maestría [...]? [...] Podemos, pues, descartar la imagen vasariana de congresos reunidos para superar tales limitaciones, pero muchos sí estaban impacientes por aprender métodos nuevos”.

“Lo que puede molestarnos del relato de Vasari es meramente la suposición de que a toda mejora haya debido preceder un ansia de la misma, y que aquéllos que carecían aún de ella, sintieran su ausencia como una señal de inferioridad”.

“Pero aunque tenemos que reconocer estos peligros de la visión retrospectiva, que han viciado historias más recientes que la de Vasari y han tendido a reducir la Historia del arte a la historia de cómo el pasado luchó por convertirse en presente, no debemos permitir que nuestra conciencia de estas limitaciones descarte como ahistórico todo el relato de Vasari”.<sup>5</sup> Gombrich cuestiona al “descontento sagrado” como la aspiración de los pintores góticos de pintar como los renacentistas. Vasari se muestra consciente de la importancia del ambiente crítico de Florencia. Está seguro que “sólo donde muchos artistas se congregan y donde estalla la rivalidad, la atmósfera favorecerá la clase de progreso que tiene en mente”.<sup>6</sup>

Gombrich califica de romántica la historia de Vasari, y con relación a la rivalidad de Miguel Ángel y Rafael, afirma: “Vasari pudo naturalmente haber inventado esta interpretación como inventó otras. Pero también es posible que su historia tenga un importante grano de verdad. Después de todo, disponía de una fuente excelente: todavía conocía al discípulo favorito de Rafael, Julio Romano, y había sido su invitado en Mantua unos veinte años después de la muerte del maestro”.<sup>7</sup> El análisis de Gombrich del medio artístico en Florencia, pone en evidencia una actividad crítica notable, ante la cual se expone Vasari, a burlas y rectificaciones de los propios artistas o de sus contemporáneos.

El historiador alemán Hans Belting presenta una mirada contemporánea de Vasari: “Con Giorgio Vasari comienza la Historia del arte”. El libro *Las vidas de los mejores pintores, escultores y arquitectos*, apareció por primera vez en 1550. En la introducción

---

5 GOMBRICH, Ernst H. *Op. cit.*, p. 211-218.

6 *Ibidem*, p. 218.

7 *Ibidem*, p. 110-111.

de la segunda parte declara que no quiere hacer un cuadro de los artistas y sus obras, sino que quiere “explicar” al lector el curso de las cosas, pues “la historia es verdaderamente el espejo de la vida humana” y quizás ordenada en función de las intenciones y las acciones humanas. De este modo, Vasari se esfuerza “en operar una cosa entre lo que era bueno, lo mejor y lo perfecto”, y sobre todo, revelar en la herencia artística “las causas y los orígenes de los diferentes estilos y la curva ascendente o descendente seguida por las artes en épocas y personajes diferentes”.

“A estas frases enunciadas con una seguridad envidiable, sigue la presentación histórica que está adscrita al programa de toda aproximación al arte. El arte como toda actividad humana ha conocido transformaciones históricas; por lo tanto el asunto de la Historia del arte es particularmente traicionero”.

Belting parte de la presentación de Vasari para plantear la dificultad de reunir las dos palabras:

el arte que es una abstracción, una cualidad que reconocemos a las obras de arte, y la historia que es un sentido que nosotros reconocemos a los acontecimientos históricos. Una historia del arte transforma una concepción de arte elaborada a partir de las obras, en elementos de una explicación histórica independiente de las obras pero que las obras reflejan. La historización del arte se convierte de esta manera en el modelo del estudio del arte.<sup>8</sup>

La historia de Vasari originó un modelo historiográfico cuyo ideal de perfección originaba un movimiento ascendente para alcanzarlo y otro descendente que lo alejaba de ese ideal. Este modelo vasariano animó a muchos artistas y a unos pocos historiadores a escribir sus propias *Vidas*... En Alemania, Francia, Holanda, Inglaterra y España se encuentran obras de este género histórico.

La obra de Vasari no sólo fue el modelo por muchos siglos sino que indicó quién era el protagonista de la Historia del arte: para Vasari era, sin lugar a dudas, el artista. El artista aspira a aprender oficios aún no inventados para lograr el ideal de la belleza. También Vasari establece la norma. Según Belting

[...] en el Renacimiento la historiografía artística ha elaborado una norma, a la cual el ideal de lo bello en el arte, allí donde él se manifiesta, puede ser medido. El progreso, que permite a la norma realizarse, es para Vasari una vía trazada en la historia, que lleva al arte hacia un clasicismo universal con el cual se deberán medir todas las otras épocas. Los valores de su doctrina artística son inseparables de las reglas de clasificación de su Historia del arte, porque el ideal que quiere trazar no se manifiesta siempre, sino solamente en un estado tardío de la evolución artística: el estado del clasicismo. El clasicismo encuentra su anclaje histórico en el modelo biológico del crecimiento, la madurez y el envejecimiento que Vasari, como todos sus contemporáneos, ha llevado de la vida a la historia. El modelo posee un ciclo que es repetible. La expresión ‘renacimiento’ permite designar

---

8 *Ibidem*, p. 14-15.

este carácter repetible. A los ojos de Vasari, la historiografía, tal como ella continuará después de él, no tendrá que cambiar las normas, aunque el arte ya no le corresponda [...].<sup>9</sup>

Este modelo que produce el primer historiador del arte permite preguntarnos si de su trabajo se puede deducir cómo era el arte de su época. Allí se encuentra el papel de la historia. La historia no afecta aquí la obra como la afecta la crítica. Vasari, un artista indudablemente mediocre, pasó a la historia no por sus pinturas, ni por sus dibujos, sino por ser el autor de la primera Historia del arte, por haber iniciado la historia de la Historia del arte.

## 2. Winckelmann

La historia de la Historia del arte presenta distintos protagonistas: el alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), no era un artista como Vasari. Estudió autores antiguos, griego, tecnología e historia natural. Se alejó de Vasari porque consideró que éste sólo había mirado el arte de su país y de su época, y dirigió su investigación histórica hacia el arte de la antigüedad griega. Su obra más importante, *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764) es tal vez la primera que se denomina Historia. Winckelmann ha sido considerado como el primer historiador del arte. A diferencia de Vasari que se mueve por territorio conocido, Winckelmann pertenece a esos aventureros culteranos del siglo XVIII. Aunque inició su investigación sin ver los modelos, un día hizo lo que llamaba “el gran viaje” para beber en las fuentes mismas, la verdad y la belleza. Sin embargo, su *Historia...* sigue siendo vasariana en el sentido del progreso. Como aficionado a las ciencias naturales considera la historia como un ciclo de la naturaleza, una planta que nace, se desarrolla, florece y muere.

Belting lo considera “el más ilustre heredero de Vasari”. Winckelmann no describía el arte de su época sino el de la antigüedad, que fija bajo la forma de una historia interna o estilística del crecimiento y decadencia del arte griego.

Aun si esta historia es puesta en relación con una historia política de Grecia, ella conserva la idea de una evolución orgánica autónoma. Apartarse del arte de su tiempo y volverse hacia el arte de una antigüedad perdida era una manera lógica de rebatir el monopolio del clasicismo antiguo que el clasicismo florentino pretendía retener. Con el regreso a una contemplación desinteresada, Winckelmann buscaba comprender la verdadera antigüedad que enfrentaba bajo el ángulo del arte. Los valores de su doctrina artística continúan, al determinar la descripción del desarrollo histórico del arte que él descubre en las obras artísticas cuidadosamente interpretadas de la antigüedad.<sup>10</sup>

Winckelmann pasó con honores a la historia de la Historia del arte. Para Hegel “en lo que se refiere al amor verdadero y a la viva inteligencia del arte”, “fue Winckelmann, sobre

---

9 *Ibidem*, p. 17.

10 *Ibidem*, p. 18.

todo, quien con ese talento para reproducir mediante el estilo las obras de arte que describe, así como la justeza de sus juicios y reflexiones, quien ha desterrado los vagos discursos sobre el ideal de la belleza griega, caracterizando las formas de las partes con todo detalle y precisión, único trabajo verdaderamente instructivo. Sin duda alguna, se pueden añadir algunas observaciones de detalles, mostrando en ello espíritu y sagacidad [...]”. No obstante este reconocimiento, Hegel añade: “Sin embargo, no se puede negar que desde la muerte de Winckelmann, no solamente se ha extendido el conocimiento de las obras escultóricas antiguas en lo que a cantidad se refiere, sino que en lo concerniente al estilo de esas obras y a la apreciación de su belleza, se ha logrado hoy un principio más sólido [...]”.<sup>11</sup>

Esto es, antes de 1830 a sólo cincuenta años después de su muerte, ya la estructura sobre la que Winckelmann construyó su historia había sido vulnerada. Para Belting “Hegel propone la Historia del arte como contemplación de un modo pasado de expresión de los hombres, que no puede servir más, como en el caso de Winckelmann, de modelo para el futuro del arte en sí”.<sup>12</sup>

Como conclusión, Winckelmann construyó una Historia del arte de Grecia en la que distinguió por primera vez las épocas estilísticas de un pueblo.<sup>13</sup> Esto lo logró gracias a su formación alemana y a la época revolucionaria y enciclopedista que le tocó vivir. Sirvió a la sociedad de su época como un transmisor de sus anhelos de belleza, en la que la obra de arte supera la naturaleza. En su Historia del arte, el protagonista es el estilo.

### 3. Wölfflin

Heinrich Wölfflin (1864-1945), suizo y discípulo de Burckhardt, fue el autor de la famosa obra *Cultura del Renacimiento en Italia*. Nació un siglo después del lanzamiento de la obra cumbre de Winckelmann *Historia del Arte de la Antigüedad*.

Wölfflin obtuvo el grado de doctor en arte y este título indica cómo cambió la aproximación a la Historia del arte desde su fundador Vasari. Su actividad como historiador lo llevó a trazar esquemas abstractos con los que sistematizó la Historia del arte y la apreciación de los estilos. Con tal fin creó “los pares” para adentrarse a través de ellos en la forma. En su obra más importante, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* (1915), buscaba unas directrices con las que el historiador del arte juzgara acertadamente la obra. Los conocidos como “pares” de Wölfflin, se explican por medio de la contraposición del Renacimiento y el Barroco, pero son aplicables al arte de cualquier época particularmente al arte moderno. Los pares son: lo lineal y lo pictórico, la superficie y la profundidad, la forma cerrada y abierta, la pluralidad y la unidad, la claridad y la ambigüedad. La aproximación

11 HEGEL, W.F.G. *Sistema de las Artes*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947. p. 77.

12 BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 23.

13 DILTHEY, Wilhelm. *Historia de la Filosofía*. México: F.C.E., 1951. p. 179.



a la obra a través de la forma hizo que Wölfflin pasará a la Historia de la historia como el autor que escribió la Historia del arte sin artistas. Se aproximó de una manera directa al objeto. En su obra el protagonista es la forma. Para él “el arte y la historia siguen caminos paralelos”.<sup>14</sup>

### Según Hans Belting

Desde entonces la constitución de una búsqueda empírica sobre el arte del siglo XIX, la crítica de arte y la investigación histórica sobre arte se han convertido en empresas distintas. Ocasionalmente el arte contemporáneo ha suministrado los puntos de contacto entre las dos empresas. Es así que A. Riegl y Wölfflin, para citar los nombres más ilustres, están verdaderamente en armonía con la estética de fin de siglo. *Los principios fundamentales de la Historia del arte* de Wölfflin, a los cuales deben corresponder las ‘formas de visión’ aparecen al mismo tiempo que las primeras pinturas abstractas.

El sistema creado por Wölfflin es uno de los métodos contemporáneos de la Historia del arte.

Desde el siglo XIX, la Historia del arte tenía por tarea organizar la misma en una secuencia coherente sin que ella invocara un concepto de arte definido. El arte del que habla no propone ciertamente más orientación, sino que conserva siempre bastante autonomía para poder ser estudiado como ‘arte’. La idea era integrar las obras reunidas en un ‘museo imaginario’ (Malraux), en un orden de sucesión de los acontecimientos que parezcan gobernados por una evolución de la forma, ajustada a las leyes, como en esto que Wölfflin llama la ‘Historia del arte sin nombres’.<sup>15</sup>

Realmente la metodología de Wölfflin es distinta, porque en lugar de relacionar la obra con modelos ideales, la enfoca desde el punto de vista de la visión. Los famosos pares de Wölfflin tienen que ver con comportamientos fisiológicos y psicológicos. Belting pone en tela de juicio “el uso que Wölfflin hace cuando clasifica las épocas estilísticas ayudado de un pequeño número de criterios supuestamente universales”.<sup>16</sup>

Para Belting, ni las convenciones culturales ni las mutaciones históricas pueden depender “de la estructura psíquica del ojo”. “El problema de la visión y del estilo lleva a problemas aún más importantes en el dominio de la psicología. Wölfflin se aventuró del lado de la psicología de la forma. Por lo tanto el problema crucial de toda la historia de las formas, es encontrar una clave psicológica a la forma artística, una clave que permita penetrar hasta el misterio de la metamorfosis del arte”. Pero para Belting, los pares de Wölfflin no son otra cosa que las leyes de un clásico, representante tardío del sistema de las artes de Hegel.<sup>17</sup>

---

14 KULTERMANN, Udo. *Historia de la historia del Arte*. Madrid: Akal, 1996. p. 242.

15 BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 25.

16 *Ibidem*, p. 34.

17 *Idem*.

Podemos concluir con el análisis de Ludwing Baldass acerca del papel de Wölfflin en la Historia del arte que

Lo que Wölfflin ha aportado a la Historia del arte y lo que ya no puede pasar por alto es, en primer lugar, la noción de que, en última instancia, siempre depende de la obra de arte y que su interpretación tiene que ser la primera y también la última tarea del historiador del arte; y en segundo lugar, superado esto, la exigencia de que el historiador del arte siempre que no se trata de cualquier disciplina intelectual, una asignatura accesoria de la historia o una parte de las humanidades, sino de la Historia del arte y, con ello, acepta el compromiso de intentar explicar los medios artísticos con los que se ha conseguido el resultado.<sup>18</sup>

El protagonista de la historia en Wölfflin es la forma.

#### 4. Gombrich

El vienés Ernst H. Gombrich (1909), fue director del Warburg-Institute de Londres (1964-1976) y catedrático de Historia de la tradición clásica de la Universidad de Londres. Procede de la tradición de la escuela de Viena y recibió la influencia que vinculaba la obra de arte al estudio psicoanalítico. Gombrich es uno de los precursores de la nueva concepción de la Historia del arte a partir de la investigación iconológica. Esta concepción del arte procede del método científico de su maestro Aby Warburg (1866-1929) para el estudio de las imágenes.

Su visión de la historia lo lleva a aceptar las artes visuales en su totalidad: caricaturas, cine, dibujos animados, etc. Sostuvo polémicas con Malraux en relación a la nueva visión de la historia: “Algunos críticos, sobre todo André Malraux, han concluido que el arte del pasado es completamente inaccesible para nosotros y que sólo sobrevive como lo que se llama *Mythos* transformado y modificado, como se puede ver en la estructura eternamente cambiante del caleidoscopio histórico”. Yo soy algo menos pesimista. Creo que la imaginación histórica puede superar estas limitaciones y que “podemos acomodarnos tanto a estilos diferentes, como adaptar nuestra mentalidad a distintos medios y explicaciones”.<sup>19</sup> Para Gombrich, la forma es demasiado limitada para estudiar una obra de arte. Es necesario acceder a la obra de arte a través de la ciencia de la iconología.

En *Imágenes simbólicas*, Gombrich anota, cómo el estudio sistemático del simbolismo del Renacimiento dio origen a una nueva disciplina denominada iconología:

[...] este nuevo planteamiento también hubo de modificar necesariamente el carácter de la literatura artística. Mientras que a los antiguos maestros del género (histórico) les era

---

18 KULTERMANN, Udo. *Op. cit.*, p. 243-244.

19 *Ibidem*, p. 306-307.

dado analizar las armonías formales de las obras maestras del Renacimiento en fluidas páginas de lúcida prosa, los estudios iconológicos tienen que llevar un nutrido número de notas a pie de página en las que citan e interpretan textos oscuros. [...] No podemos escribir la Historia del arte sin tener en cuenta las distintas funciones que las diferentes sociedades y culturas asignan a la imagen visual.<sup>20</sup>

Para Belting, “La psicología de la percepción y de la representación de la cual Gombrich es un representante tan brillante, reduce el problema a las convenciones y a las mutaciones de la mimesis, a la reproducción de la naturaleza en la imagen artística, a la traducción de la visión en representación. Esta aproximación viene a corregir el modelo ingenuo de una duplicación más y más perfecta de la naturaleza en el arte”.<sup>21</sup>

Para Gombrich existen categorías de percepción. Los cambios estilísticos se deben examinar a la luz de la psicología. En Gombrich el protagonista de la historia es la obra de arte.

## Epílogo

Después de analizar estos cuatro modelos, Vasari, Winckelmann, Wölfflin y Gombrich, que han sido escogidos entre los muchos que conforman la Historia del arte, se deben contemplar algunas conclusiones con relación al destino de la Historia del arte:

Para Hans Belting el arte es representación y la Historia del arte estudia la obra de arte, o sea, los soportes de la representación. La “Historia del arte” sirve de crítica del arte y a veces se confunde con ella... “El arte ha sido descrito y celebrado como una rama independiente de la actividad humana precisamente gracias a la historia lineal, en sentido único, con los artistas como héroes y las obras de arte como acontecimientos”.

El artista en la actualidad se apoya en la Historia del arte: la interpreta, la cita, cuestiona sus categorías, “sus sistemas hieráticos de clasificación histórica”, y los museos. En sus obras el artista interpreta la Historia del arte:

Él [artista] no ocupa más una posición estable en una Historia del arte que continúa. También se siente libre de volver a poner en duda la posición asignada a las obras del pasado por la Historia del arte, cuya posición que se refleja en el orden ideal y universal del museo, las descompone o las reintegra a su gusto, por técnicas del montaje o del *collage*. De la misma manera, la fotografía—que no es parte de los objetos pintados sino que se encuentra al mismo nivel de las imágenes disponibles—entra en el repertorio de sus “textos visuales” nuevos. Finalmente, la categoría del original, este objeto que la crítica estima pasado, ha perdido su lugar en el arte

---

20 GOMBRICH, Ernst H. *Imágenes Simbólicas*. Madrid: Alianza Madrid, 1986, p. 10.

21 BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 35.

contemporáneo. La consecuencia es que la naturaleza de la copia, no del original, de la referencia secundaria, no puede ser definido de manera satisfactoria. Distinguir el original de sus réplicas no tiene sentido cuando todo se refiere de una manera aparentemente arbitraria a alguna otra cosa ya presente en el espíritu del espectador. Si hay aún coherencia, ella se mantiene en el espíritu del artista y del crítico, pero no en las obras mismas.<sup>22</sup>

### Según Belting,

hoy en día el artista se une al historiador, al repensar la función del arte y enjuiciar las pretensiones tradicionales de la autonomía estética. En otras épocas el artista estudiaba en el Louvre las obras maestras. Hoy, va al Museo Británico para contemplar la historia entera de la humanidad, reconocer la historicidad de las culturas pasadas y de este modo adquirir una conciencia de su propia historicidad. El interés antropológico toma preeminencia sobre el interés puramente estético. El viejo antagonismo del arte y la vida se disipa, porque se han desdibujado los límites bien nítidos que separaban el arte de los otros medios visuales y de lenguajes. El arte es, no obstante, comprendido como un sistema, entre otros, de comprensión y de reproducción simbólica del mundo.<sup>23</sup>

Por tanto,

el objeto de estudio de la Historia del arte no tiene más el mismo aspecto. El objeto ha cambiado no solamente en apariencia, sino también en substancia y en significación. Con este cambio, el paralelismo anterior de representaciones, aquello del arte por una parte y de la interpretación histórica por otra, está desequilibrada. [...] El artista ha invadido el territorio de la crítica y rivaliza con el historiador. Su propio acto de representación se asemeja a aquel de la crítica o al del historiador y al mismo tiempo lo contradice. [...] Ya no existe una Historia del arte coherente<sup>24</sup>

Existe entonces, una violación de fronteras entre los territorios del artista, el crítico y el historiador.

Belting propone, al parecer, que el historiador y el crítico deben cambiar sus roles e imitar las técnicas de vanguardia del artista. Sin embargo añade:

Pero imitar al artista está lejos de ser una solución simple y no puede ser una solución deseada. Por otra parte, en nuestra disciplina, esta solución es difícil por el hecho de la diferencia entre el lenguaje verbal y la imagen visual[...]. La Historia del arte no ha logrado aún el estado donde tal imitación –crítica o del historiador como artista– podría ser una solución. Cada vez que el historiador admite que se enfrenta a nuevos problemas, o bien que busca refugio del lado de certidumbres fáciles del conocedor (que hoy en día están sostenidas por las evidencias técnicas de la diversidad científica), o bien se ocupa de

---

22 *Ibidem*, p. 79.

23 *Ibidem*, p. 5.

24 *Ibidem*, p. 80.

la historia social para preservar su razón de ser y mantener una distancia tranquilizante en relación al canto seductor o amenazante del arte reciente.<sup>25</sup>

Belting finaliza preguntando cómo será el discurso de la Historia del arte “y de qué manera él revelará los caracteres comunes del arte reciente, el arte modernista y el arte antiguo, como también las diferencias fundamentales entre ellos”. El método del historiador como artista da una libertad, da una nueva libertad de aproximación, aunque también anuncia el peligro. Abre nuevas vías y permite numerosas formas de acceso al objeto, pero ella es peligrosa en la medida que “conduce a una desintegración general de los métodos y aproximaciones coherentes”.<sup>26</sup> Y por tanto puede conducir al fin de la Historia del arte.

Udo Kultermann, autor de la *Historia de la Historia del arte*, se aproxima al tema consciente de que la Historia del arte es una ciencia que cambia constantemente y de que “el verdadero protagonista de una Historia del arte es naturalmente el propio historiador del arte... El historiador del arte debería saber cuál es su lugar en la sociedad”.<sup>27</sup>

Para Kultermann, la situación del historiador del arte ha cambiado. Ya no tiene la importancia que tuvo un Winckelmann: el historiador queda excluido de la mayoría de las decisiones en el plano de la política cultural... El antiguo prestigio del historiador del arte se ha perdido y éste ahora no influye en la política artística de sus respectivos países. El historiador ha cedido su lugar importante de antaño a otros profesionales. Ya no se ve como la persona que pueda solucionar problemas de nuestro tiempo. Su amplio ámbito cultural ha disminuido en la sociedad moderna.

En comparación con los cambios políticos y sociales del siglo XIX y principios del XX, que directa o indirectamente, habían sido iniciados, en parte por historiadores de arte, las repercusiones del historiador del arte actual en la sociedad son insignificantes. Las revoluciones tecnológicas las han realizado científicos, técnicos e inventores y los más recientes cambios sociales, promotores políticos y económicos. Winckelmann influyó en su tiempo, porque no se limitó a cuestiones estéticas, porque incluyó en sus análisis el feudalismo de la sociedad barroca, los fundamentos políticos de la democracia griega y muchas otras cosas, es decir porque estaba en condiciones de unir el arte y la Historia del arte con los sentimientos vivos de la sociedad [...] pero resulta definitiva la constatación de que los cambios políticos y sociales se han acelerado en una medida sin igual en la Historia del arte y que esta ciencia no ha sabido responder a importantes transformaciones con una remodelación estructural.<sup>28</sup>

Por último, Kultermann analiza la razón de la disminución de la importancia de la Historia del arte: “Una de las razones del ahondamiento de esta estrategia cultural de supervivencia es la falta de capacidad del historiador del arte para comprender la importancia

---

25 *Ibidem*, p. 81.

26 *Ibidem*, p. 82.

27 KULTERMANN, Udo. *Op. cit.*, p. 339.

28 *Ibidem*, p. 341.

del arte contemporáneo e integrarlo en el contexto de la evolución artística”. Y termina describiendo una situación semejante a la que propone Belting:

Como en todos los tiempos, también hoy son los artistas, que articulan con sus trabajos lo que une a nuestra época con el pasado, así como con las nuevas posibilidades que se han ido añadiendo, quienes pueden conciliar al hombre con su nuevo entorno [...]. Ahora los artistas estudian Historia del arte y no es raro que los historiadores del arte trabajen como artistas. Con vínculos de esta clase se podría crear una nueva base, a partir de la cual volver a constituir como ciencia la Historia del arte vigente”.<sup>29</sup>

Medellín, Marzo 17 de 1997

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 342.