

De la historia del arte como posibilidad actual del humanismo en Julius von Schlosser y Giulio Carlo Argan*

Recibido: marzo 10 de 2014 | Aprobado: mayo 30 de 2014

Carlos Vanegas**

carlosubiri@gmail.com

Resumen El complejo del contexto contemporáneo en la esfera del arte ha llevado a la revisión y exclusión de disciplinas que ofrecieron modelos de explicación y conceptualización de la realidad, como la Historia del arte, cuestionada epistemológicamente por Gombrich, por los discursos posmodernos de la muerte del autor y de la tradición como un fenómeno textual, hasta la declaración de su muerte en función de la hibridación de disciplinas humanistas. Sin embargo, en las propuestas de Schlosser y Argan aparecen aspectos metodológicos válidos para comprender y visualizar la función del historiador como mediador en la cultura de la sensibilidad, las modulaciones del arte que han surgido en los embates del devenir histórico y que le han permitido tanto al arte como a la historia del arte llegar a ser lo que son o pueden ser para nosotros en la actualidad.

Palabras clave

Historia del arte, historiador, humanismo, cultura, arte.

From the history of art as a current possibility of humanism in Julius von Schlosser and Giulio Carlo Argan

Abstract

The complex world of thought and sensitivity in the sphere of contemporary art has entailed the revision and exclusion of disciplines aimed at providing a model to explain and conceptualize reality. Art history, as one such discipline, has had many of its contributions questioned from Gombrich's epistemological reformulation to the postmodern discourses, which extol the death of the author, the post-structuralist idea of tradition as a textual phenomenon, and the declaration of the death of history as a consequence of the hybridization of disciplines and of other branches of human knowledge. Nevertheless, it can be demonstrated that proposals as those by Julius von Schlosser and Giulio Carlo Argan enclose reflections and methodological aspects which can help us face the task of understanding and visualizing the mediating role of historians in the culture of sensitivity, and the art modulations that have resulted from the blows of history and that, in turn, have shaped both art and art history into what they are or can be to us today.

Key words

History of art, historian, humanism, culture, art.

* Este artículo es el resultado de la investigación "Arte y memoria en Colombia", desarrollada en el marco de las convocatorias CODI-Mediana Cuantía, de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, en el año 2012.

** Doctor (c) en Arte, Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia. Profesor, Departamento de artes visuales e Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia.

Introducción

Pensar la historia del arte como un discurso humanístico frente al estado actual de la investigación en la teoría, la historiografía sobre el arte, y la actividad del arte y el artista, por demás tan impotente frente a la compleja realidad del sistema del arte reciente, parece plantear la necesidad de levantar una voz que afronte las tendencias ambiguas y confusas que se han perfilado recientemente sobre el papel que debe tener la historia del arte en el mundo del pensamiento y la sensibilidad; o que se presente una propuesta que asuma los retos que surgen e impactan tanto a la misma disciplina, como a la actividad y la esfera de la producción del arte. Así, entrar en el debate sobre el estatus de la historia del arte hoy implica trazar y actualizar diversas metodologías que pueden dar cuenta del mundo heterogéneo e inestable de los fenómenos del arte, a partir de la construcción de un modelo de concepción histórica de una historia del mundo, especialmente en la ilustración europea, a la luz de los procesos culturales de la conciencia moderna y del ejercicio de la libertad en ese mundo humano.

Por supuesto, asumir que la disciplina puede y debe ejercer una función actual en el desarrollo de la libertad y la conciencia implica enfrentarse a posturas alérgicas a intereses decimonónicos, como la de Gombrich (anti hegeliano popperiano, pero hegeliano a pesar suyo), testigo de la crisis disciplinar de la historia y del “conocimiento general”, quien se queda corto en las perspectivas sobre la tarea de historiar en su pugna contra el historicismo hegeliano y los efectos de su lectura holística; o la de Belting, quien pone el dedo en la herida con su fallida tesis de la muerte de la historia del arte, pero abre más posibilidades, como puede apreciarse en el giro antropológico que le dio al estudio de la imagen, una de sus perspectivas más productivas; o en sus interesantes alegatos para las prácticas museísticas actuales. También implica asumir una postura ante las ideas posmodernas y posestructuralistas que declaran la muerte de la historia del arte, en tanto ven en esta disciplina la huella especulativa y “universalista” de las filosofías de la historia del siglo XIX, principalmente la de Hegel, como puede apreciarse en Michel Foucault, quién cuestionó la validez de los relatos legitimadores que se habían considerado bajo una idea progresista de la narración del pasado.

Pese a estos esfuerzos que reniegan de cualquier intento de historia del arte hoy, preocuparse por la disciplina de la historia del

arte –y de la Historia– tiene como uno de sus grandes atractivos considerar el discurso histórico como una narración que tiene su comienzo en la elección del historiador. Y en esta selección del objeto particular se modulará metodológicamente el relato de la historia, en tanto son los acontecimientos, o lo “experimentado” según Kosselleck, los que implican orgánicamente tales modulaciones. Lo que demostraría que cada recuento, por más circunscrito que sea, deberá ser afrontado en una variedad supuesta de niveles; sin esta variedad, la consideración de una verdad histórica difícilmente podría encontrarse. En este sentido, pensar la historia que se narra implica una consideración dual de la misma: que es aquello de lo que se narra y, a la vez, es la investigación sobre la historia misma.

La experiencia histórica supone que ambos procesos son inseparables, como lo señaló Jacob Grimm, porque se considera que la experiencia receptiva de la realidad está esencialmente ligada al impulso investigativo del historiador (Cfr. Kosselleck, 2004). Para Gombrich, el instinto y los caprichos que siguen los intereses propios del historiador caracterizan las formas del registro y la narración de los cambios de experiencia. De esta manera, se resalta la importancia del carácter individual del historiador en el relato y su punto de vista –si lo tiene– irrepetible y particular. Pues si bien se trata de la narración de experiencias, no se puede pasar por alto que el acontecimiento del historiador, con sus modelos para contar algo, con su arriesgo en la elaboración metodológica, depende de los modos de hacer, de recoger, modificar o registrar que el propio historiador despliega; lo que implica que en el oficio es válido el equilibrio, pero la asepsia no existe.

Si consideramos esto, por ejemplo, en la lectura de una historia del arte como *El arte de la Edad Media* de Julius von Schlosser, lo primero que asombra al prejuicio es que se plantee, desde un punto de vista particular, el objetivo de realizar una “introducción al lenguaje artístico medieval”. Este interés significa desplegar un conjunto de características que logren definir una “gramática” que, en sí misma, reúne las obras y los objetos de expresión de un periodo particular, bajo criterios comunes en un “estilo”: el llamado arte medieval¹. El interés por esta afirmación de Schlosser apela a la posibilidad de

¹ Que Schlosser proponga una “gramática” es algo que corresponde a la tradición humanística, y específicamente de corte alemana. Como en Alois Riegl, hay aquí una mirada lingüística, tipológica. Y desde la variedad casuística individual, siempre será posible discernir una gramática estilística general.

indagar aspectos metodológicos y estructurales del oficio de historiar la cultura y el arte, como lo son el análisis de las condiciones de posibilidad de la historia y del arte; el estudio de los límites que toda narración tiene implícita; la confrontación de las herramientas para su composición, o las nociones y categorías que se ponen en juego en la misma discusión sobre la historia del arte y el concepto de arte.

Y son estos retos que han impactado a la disciplina los que se quieren explorar y plantear aquí como opciones metodológicas y conceptuales actuales para los discursos que detentan el interés de ofrecer un punto de vista sobre los productos de la conciencia y la libertad humana. Este análisis se plantea a partir de la aproximación a las obras *El arte de la Edad Media* de Schlosser y *Las ciudades capitales 1600-1700* de Giulio Carlo Argan. Si bien son dos textos que, desde sus títulos, no se definen como historias del arte, si plantean los intereses particulares de ésta: 1) la reflexión sobre la propia disciplina de la historia del arte y sus vínculos con el campo cultural, social y económico de la época que tratan; 2) proponen una estructura y unos modos de narración de los procesos artísticos; y 3) utilizan herramientas que permiten dar cuenta de sus propias intenciones como historiadores al referirse, desde la historia misma, a la realidad del mundo artístico. De esta manera, sus análisis permiten comprender y visualizar tanto la tarea del historiador y su función de mediador en la cultura de la sensibilidad, como la indagación por la especificidad y el campo de actuación de la historia del arte; generoso esfuerzo de estas visiones de dos épocas fantásticas y peculiares de la historia cultural, hechas por dos hombres que se presentan aquí como capitales a la historia del arte y a la reflexión sobre el humanismo hoy.

Con seguridad, uno de los aspectos más atractivos que los dos autores tienen de la historia del arte es su voluntad de ir más allá del asunto puntual de la producción específica del arte, al elevarlo a una mirada contextual amplia y a una comprensión epocal, que se construye con el tejido de las circunstancias referenciales de su mundo –aspecto nada fácil en la elaboración de una teoría–. Así, Schlosser expone y considera tanto los supuestos filosóficos y las fuentes históricas, como los elementos particulares del arte medieval (miniaturas, frescos, retrato, *titulus*) que le permiten definir las categorías conceptuales de la “tipología” y el “esquema” como criterios históricos para la elaboración de su lenguaje artístico. Y Argan

establece la cultura del barroco como una estructura imprescindible de la cultura moderna, basado en la dicotomía religiosa y la crisis espiritual del siglo XV; en la función de la imagen en las manifestaciones religiosas y en el carácter del monumento como elemento de autoridad².

En ambos se presentan constantemente reflexiones sobre la naturaleza de la historia del arte, y se construyen vínculos visuales y conceptuales de estas formas de arte con los fenómenos vanguardistas del siglo XX, lo que da cuenta de su audaz visión sobre el papel del arte y sus relatos en la configuración de la tradición. En consecuencia, son los planteamientos teóricos sobre la propia disciplina, las herramientas de composición, y las reflexiones sobre los cambios y las modulaciones del arte en el devenir histórico de los momentos de la cultura, los aspectos que se señalarán aquí como válidos y vigentes para pensar los modos y las estructuras de los relatos históricos y su compleja relación con el arte; problemática relación que le han permitido al arte y a la disciplina de la historia del arte llegar a ser lo que son o pueden ser para nosotros en la actualidad.

La narración de lo mal visto

Es curioso que el texto de Schlosser, al igual que la *Historia del arte* de E. H. Gombrich, se realizara con la pretensión de ser un texto divulgativo de carácter popular. El libro fue publicado en 1923 y pertenecía al proyecto editorial de una historia general escrita por diversos autores. En su libro, Schlosser pretende indagar por la gramática del lenguaje artístico del medioevo; al hacerlo, realiza una gran contribución no solo a la historia del arte sino a los problemas de la historia del lenguaje artístico, en tanto su tesis se legitima en la demostración de un “desarrollo” paralelo entre el lenguaje artístico y el lenguaje literario. Pero el afán por los problemas de la gramática no es de carácter crítico-literario, ni se trata aquí de problemas meramente lingüísticos. Lo que considera Schlosser, bajo la gran influencia de Croce y de su *Estética* como ciencia general del lenguaje, es el estilo entendido como gramática; es decir, como el lenguaje que determina la práctica artística del medioevo, en tanto se plantea

² No se consideran textos de Argan sobre el medioevo, que parecería lo pertinente, porque lo que se plantea es un paralelo entre los intereses sobre la historia del arte, el arte y sus funciones para la cultura.

como un conjunto de particularidades, procesos y elementos semejantes. Sin embargo, el estilo no sólo hace referencia a la creatividad y la individualidad de la obra de arte, sino que abarca el mundo del arte y las esferas de la vida cultural en las que se desenvuelve.

Schlosser no concibe la historia del arte como la historia biográfica de los artistas, ni como el relato de las creaciones más celebres; por el contrario, si bien la historia del arte puede considerarse como una narración sobre el quehacer de los artistas –de carácter no anecdótico–, para Schlosser ésta debe dar cuenta de un lenguaje común que ha sido conservado en la tradición como un “bien social” en las obras. Este “lenguaje” se rastrea y realiza a lo largo de toda la estructura de *El arte medieval*, en tanto hay una indagación por las fuentes filosóficas, literarias y religiosas de primer y segundo orden de la historia del arte medieval; se aproxima a elementos como la numismática, el retrato y la miniatura que permitieron, desde Grecia y la Antigüedad tardía, el arraigo de este lenguaje; y por último, indica el carácter y la peculiar naturaleza medieval desde la estructura paradigmática de la arquitectura religiosa. También considera, desde la división geográfica, política y cultural europea, los cambios y modulaciones que el arte medieval realiza. Y todo esto, para historiar un periodo artístico sin la pretensión de retratar la totalidad de la cultura en la representación de las obras de arte, ni con el interés de revelar todas las manifestaciones espirituales de la época, ni con el supuesto de canonizar y relatar la saga de los grandes productos artísticos. Por el contrario, Schlosser va a considerar algunas obras de arte, desde sus esquemas o tipologías históricas, y las pondrá en relación con los elementos señalados, que aportan a su objetivo primordial: construir el estilo del arte medieval.

Schlosser es consciente de que el arte medieval, y su máximo realización, el Gótico, han sido considerados despectivamente por la literatura artística como un momento intermedio y de verdadero extravío entre la Antigüedad y el Renacimiento; como un periodo de mal gusto, sin autonomía para la creación, y decadente por su impronta bárbara. Por ello, frente al historicismo decimonónico de carácter despectivo, Schlosser demuestra cómo el arte medieval tiene una orgánica afinidad con el Barroco y el Expresionismo, en tanto artes de lo exótico, lo bárbaro y lo primitivo. En este aspecto, llama la atención que Argan también comience *La Europa de las capitales 1600-1700* con un juicio negativo de Croce, al señalar que se ha

considerado el Barroco como un momento negativo artística, moral y políticamente, toda vez que se manifiesta en su despliegue cultural el interés por el frío énfasis, el artificio, y los falsos valores morales. Tales relaciones son una razón más para realizar este paralelo entre dos obras tan disimiles como las que aquí se proponen.

En cuanto al tema de Argan, el Barroco, éste es revaluado al indagar por los intersticios sustanciales de una práctica que prefiguró los perfiles intelectuales, culturales y sociales de la Modernidad. En la indagación de Argan se presentan las particularidades y los matices del gran arte Barroco: su carácter monumental como símbolo de poder y autoridad; la retórica como tropos para el ejercicio de la fe y la devoción; y la función de las imágenes como vehículos de transmisión ideológica. Argan divide su estructura en dos amplios capítulos. El primero, “El arte barroco”, está dedicado a las distintas opciones conceptuales, culturales y sociales que implican el despliegue de la “La Gran manera”; y a las fuentes literarias e ideológicas, primarias y secundarias, a las que apelan las prácticas artísticas vinculadas al Barroco³. El segundo capítulo, “El gran teatro del mundo” realiza un amplio acercamiento a los diversos intereses del arte Barroco. Aquí, Argan reflexiona sobre la construcción del espacio y la configuración de las cosas y los objetos en las obras; asimismo por las cualidades y las particularidades de los distintos géneros que abordan esta práctica artística, desde la naturaleza muerta y el paisaje, hasta las escenas costumbristas y el arte del retrato. En este sentido, Argan no se resigna a configurar su relato bajo los criterios de la historia de nombres, obras y fechas. Tampoco impone, como permiso metodológico, un concepto abstracto ni moldea las distintas etapas y manifestaciones del barroco bajo el criterio ya establecido.

Respecto a la construcción y el proceder metodológico de los dos textos, Argan se distancia de la posición de Schlosser en un punto esencial: el tratamiento de las obras de arte⁴. Poder realizar la monografía de una obra sin ningún elemento extra-artístico, sin

³ La estima y valoración de los autores presentan una clara distinción entre las “fuentes primarias” y las “fuentes secundarias”, ejemplos sustanciales para la historiografía actual y los estudios de la metahistoria, con su carácter heterogéneo y complejo por la extrañeza de los perfiles y funciones de las distintas disciplinas en el mundo del pensamiento actual.

⁴ Sin duda, este carácter muestra que Argan, y es bueno decirlo, se aplica más a las obras y a los individuos que Schlosser, en tanto el alemán se interesa de sobremana por la “historia” en un amplitud humana e intelectual que atrae sin remedio.

utilizar ninguna alusión a otras obras del propio tiempo o de otras culturas, fue una empresa fallida para Schlosser, debido a su carácter asociativo y a su amplio conocimiento de la historia de la cultura que le permitió dirigir la mirada a diversos lugares y momentos conceptuales (Cfr., Schlosser, 1981). *El arte medieval* no presenta un acercamiento singular a la obra de arte, ni plantea cualidades diferenciadoras que individualicen la obra. Frente a esto, el esfuerzo de Argan logra alcanzar altos niveles de conceptualización siempre sostenidos a partir de la reflexión y contemplación de las obras de arte. El italiano no concibe las obras de arte como ejemplo de su aparato conceptual, por el contrario es en la confrontación directa de las obras, en los recorridos discursivos —de gran calidad literaria— con los que presenta las obras, y en los juicios críticos y valorativos que caracterizan estas descripciones, donde se manifiestan las principales virtudes del estudio de Argan sobre la cultura del Barroco; ejercicio donde demuestra uno de sus grandes méritos: desde el interior de la obra logra construir el sentido filosófico de la historia, e infiere la cercanía y la racionalidad de la creación de las obras del pasado bajo la mirada atenta y clara del presente. Por supuesto, la mirada desde el presente no “falsea la historia”, gran peligro para Schlosser, pues no se introducen conceptos del presente, ni el horizonte actual se desliza como presupuesto para el propio registro del pasado. Así, el ejercicio disciplinar que realizan se desarrolla en la observación de los fenómenos, no para “juzgarlos” ni “defenderlos”, sino para comprenderlos en su desarrollo: lo que implica el reto de permanecer en el contexto y ser “modernos”.

Los supuestos y las fuentes

La época medieval ha sido caracterizada desde Vico como un retorno a la edad homérica debido a su barbarie. Sin embargo, Schlosser plantea que una visión general sobre este periodo debe agrupar las distintas concepciones que se han desarrollado progresivamente en la historia de la cultura. De allí que sea fundamental la instauración de la Iglesia en la Antigüedad tardía, como institución que introduce conceptualmente la dialéctica medieval entre el inmanentismo y la trascendencia. La concepción espiritual, regida por el Único, por la potencia suprema, relega, desvirtúa los aspectos terrenales, el carácter individual y los acontecimientos determinados por la his-

toria. El carácter místico y ascético del mundo medieval logrará la división entre lo sagrado y lo profano desde el límite del templo, al excluir como insustancial, fugaz e irreal, todo lo que se encontraba fuera de él. Desde el rechazo de lo terrenal, el pensamiento medieval se podría distinguir por su carácter optimista, debido a la consideración mesiánica del paraíso y de la superación de los sufrimientos de la existencia por la esperanza de bienestar trascendente.

Así, la visión del mundo medieval introduce una dialéctica que tiene como resultado un nuevo “realismo”. La esencia del mundo se encuentra más allá de lo terrenal y del carácter fugaz de la existencia, y permite que los límites entre lo irreal y lo real se confundan, lo que genera la inversión de valores legitimada por las teorías platónicas y neoplatónicas. De allí que se infiltraran en la cultura, a partir de los contornos desdibujados de la experiencia perceptual, los acontecimientos extrañados del misterio, los milagros, la historia inventada y los bestiarios; pero de igual manera se insertan los elementos sustanciales para las prácticas artísticas: la pasión emotiva y la actividad de la fantasía. Tanto lo fantasioso como la pérdida de la autonomía de lo individual y singular, serán necesarios para que el arte del medioevo se desarrolle bajo los criterios de la formalización esquemática y el interés por lo típico.

Respecto a las fuentes directas para comprender el lenguaje artístico del arte medieval, Schlosser clasifica dos. La primera, entendida como fuente inmediata, indica los Monumentos y los espacios arquitectónicos tanto paganos como religiosos. En lo que respecta al llamado “arte plástico” como la escultura, parece que no hay mucho que apreciar ya que desaparecen casi en su totalidad debido al *ethos* cristiano que viene desarrollándose desde la Antigüedad; y parece que sólo donde más se manifiestan estas prácticas es en algunas decoraciones ornamentales y exteriores, donde sobresale la ejecución del relieve. Los mosaicos parietales son otra fuente antigua, cuya importancia y calidad formal dependen de su ubicación geográfica y su relación efectiva con el clima cultural en el que se desarrollan. Tanto así, que en algunas partes del norte de Europa la función de los mosaicos se irá desviando hacia las soluciones de la pintura mural. Otra fuente de investigación es la miniatura como forma privada de expresión, tan importante para los libros miniados. Como fuentes secundarias, Schlosser identifica todos los documentos que se refieren y consideran las fuentes primarias, esto es los textos teóricos so-

bre los monumentos o sobre las valoraciones del arte. Un elemento que se destaca es el elemento del *titulus*. Este es la inscripción que acompaña las imágenes y que pretende explicar su contenido espiritual, al indicarle al espectador que el carácter íntimo del arte es lo trascendente. El *titulus* parece ser un reforzamiento lingüístico ante la desconfianza existente en la veracidad del hecho plástico.

Respecto a las fuentes de Argan, se resalta el carácter funcional del arte y sus imágenes desde el siglo XV como efecto tanto de la división ideológica y la crisis espiritual de la Iglesia, como de las dos concepciones sobre la existencia del hombre que se desprenden de la misma. Por un lado, la Reforma, con su ansia iconoclasta que enjuicia como paganas aquellas valoraciones que ven en el arte la manifestación sensible de la fe; por otro, la Contrarreforma, que revaloriza las imágenes y afirma el “valor ideal y la necesidad práctica de la demostración visual” (Argan, 1964: 21). El impulso que toma la Iglesia romana para defenderse del ataque reformado implica una nueva reflexión sobre el papel y la naturaleza de la imagen como medio y documento para la comunicación de los ideales apropiados y los dogmas defendidos⁵. En este sentido, la Contrarreforma apela a las imágenes como medio de persuasión y corrección ideológica que permiten reafirmar los valores y la autoridad presentes en los hechos y en el drama de la historia sagrada de la Iglesia. Por ello, Argan precisa insistentemente que el nuevo valor persuasivo de la imagen no se establece tanto en lo intelectual sino en lo compasivo como objetivo singular de la Contrarreforma.

Sin embargo, el interés de la Iglesia por manifestar su poder y autoridad a través de la imagen no se despliega ya en la esfera de las verdades ontológicas; por el contrario, el valor persuasivo se despliega en el hecho colectivo confesional guiado por la dirección espiritual de la Iglesia, que a su vez pretende el control de la autoridad –ejecutada con ayuda del Estado–, y ejerce el control moral sobre la conducta humana. Y como la finalidad de la imagen es lograr que el hombre en sociedad se comporte según ciertos criterios, su función busca la mirada clara y precisa sobre la vida práctica en la existencia. Será, entonces, el estilo devocional el que le permita a la imagen alcanzar sus mayores logros, al determinar el carácter funcional

⁵ Los ideales morales de la iglesia son manifestados, por ejemplo, en la alegoría de *Hércules entre la virtud y el vicio* de Aníbal Carracci, a partir de tipologías mitológicas y los elementos del paisaje.

y explicativo de las imágenes, y desplegar en la propaganda el valor de la persuasión como ejercicio de autoridad.

Los criterios y la esencia

El examen de las fuentes primordiales para el estudio del arte medieval, según lo propuesto por Schlosser, ha demostrado la confrontación entre el inmanentismo y la trascendencia, además de hacer posible el registro del desarrollo histórico de algunos elementos predominantes en el lenguaje artístico medieval. En primera medida, Schlosser debe estimar aspectos que se han arraigado desde la antigüedad tardía cristiana, y que se verán manifestados en el paradigma medieval: el edificio religioso⁶. Schlosser destaca la importancia de los monumentos antiguos de la cultura cristiana, el uso de la miniatura, y la relación de los artistas y su proceso de secularización histórico. Es decir, la tradición antigua, como fuente, es reactualizada en un proceso que va desde el carácter fasto y retórico de la dramaturgia religiosa, pasa por la apertura de artistas y escribas que no pertenecían al clero, y culmina en la transfiguración de la imagen de *Niké* en el ángel de la anunciación. La formación de estas analogías se desarrollará en las estructuras medievales a través de la impronta del artista, y la posibilidad que tiene el creador de mezclar elementos bárbaros con la retórica dominante de la antigüedad, a través de la fantasía. Por otra parte, la importancia de la relación entre palabra e imagen, exteriorizada en la *Biblia pauperum*, será fundamental para la configuración de una forma peculiar de expresión que apunta a la manifestación de las verdades del espíritu en detrimento de todo lo que se relacione con la existencia temporal y fugaz del hombre.

En este sentido, la gran dialéctica entre lo irreal –lo terrenal– y lo real –lo trascendente– privilegió el carácter contemplativo y espiritual de las obras de arte sobre las formas ilusorias y engañosas de las apariencias. Esta vinculación se da en el terreno del mosaico como estructura configuración para ser observada desde lejos, para que sus efectos se realicen en la contemplación del espectador. Por otra parte, la falta de autonomía y la dependencia a la institución que pretendía el poder espiritual y terrenal –juicio negativo con el que se ha caracterizado el arte medieval– parecen entrever la pér-

⁶ Si para Henri Pirenne el paradigma es sin duda la ciudad, para Schlosser toda la configuración espiritualista trascendente, o en sus términos, toda la lingüística trascendente del hombre medieval se hallará en la catedral, o en su defecto en el monasterio.

dida de autonomía no solo del artista, sino del hombre en general. Pues desde la Antigüedad tardía, impulsada por el cristianismo, la separación clásica del hombre frente al cosmos, a partir de su individualidad, es desterrada del panorama histórico del medioevo por la “indeterminación cósmica”, que se realiza en la representación de las formas simbólicas del arte cuyos significados son lo trascendente y supremo (Schlosser, 1981: 61).

Schlosser caracterizará esta pérdida de autonomía individual como una instancia natural de la historia porque hace parte de una realidad concreta que avanza y se desarrolla a partir de contrastes culturales. Al señalar el desarrollo histórico de estos contrastes, Schlosser apela a los elementos de primer orden, metodológicamente sustanciales para la misma consideración de la historia del arte: el relieve, el retrato, y el arte primitivo. Así, y a partir del rechazo que se vive en el Medioevo hacia la individualidad, se determinará el papel del relieve como un modelado que irá configurándose formalmente hacia lo típico y convencional, y que llevará finalmente a la reducción de la imagen y la individualidad, propia de la edad antigua, a esquema visual. Además, será el “interés figurativo” por los elementos bárbaros lo que posibilitará también un desplazamiento de la imagen hacia el ornamento, constituido por el esquema formal y la tipología como verdad fundamental (Schlosser, 1981: 65).

El desarrollo de simplificación de la imagen puede verse en los documentos de la numismática y el arte primitivo. En lo que respecta a los retratos acuñados en las monedas, el rechazo del yo desde la antigüedad tardía permitirá que la representación que se busque no sea la de una materia corpórea individualizada, como en el retrato antiguo, sino que se pretenden la representación de un carácter universal, anónimo e ideal, proceso que comienza desde la época de las invasiones tártaras. De igual manera ocurre con el arte primitivo, en el que se destaca una reproducción que ya no es orgánica, y que por el contrario apela a la simplificación de las formas a nivel ornamental. Pero dicha simplificación, afirma Schlosser, no corresponde a una falta de experiencia técnica, o a una pérdida de sensibilidad artística; por el contrario, los elementos simples son el desarrollo de las formas puras que se van logrando en el arte medieval de forma consciente⁷. Tampoco quiere decir que estas formas o simplifica-

⁷ Será el triunfo de las *arts and crafts* y de los modernismos, donde la abstracción de carácter orgánico corresponde a una vertiente naturalista-espiritualista.

ciones ornamentales sean geométricas, en el sentido que podemos entender lo abstracto, sino que son el resultado del deslizamiento figurativo de la imagen hacia las formas ornamentales de esquemas fijos que se repiten. Se trata de la imagen más simple posible de un objeto real (Schlosser, 1981: 69), como puede apreciarse desde los platos neolíticos y sumerios a los escudos y los vasos celtas, de los tejidos orientales a la ornamentación textil medieval. Lo interesante de este desarrollo es que el deslizamiento hacia el ornamento abstracto no indica solo la búsqueda de arraigo en la naturaleza, sino el apoyo en lo espiritual, que está soportada, a su vez, en “la observación como correctivo visual”.

Al seguir con el paralelo de situación con Argan, se puede indicar la importancia del criterio discursivo de la persuasión y la formación en el arte y las producciones del Barroco. Así se considera la función retórica del arte Barroco para orientar al espectador, pues ésta se logra, en gran medida, en la alegoría que expresan las imágenes, donde los personajes representan algún sentimiento, algún tipo ideal tomado de la mitología o la historia; apuntando, una vez más, a la relación del hombre en sociedad con las valoraciones morales que se pretenden ejercer desde la Autoridad, históricamente legitimadas en la tradición. Por supuesto, se puede afirmar que este carácter retórico siempre ha estado presente en el arte. El cambio que se quiere relatar aquí en la especificidad del barroco se halla en la conmoción, la dinámica teatral, la pasión y el dramatismo que puede apreciarse en los esquemas clásicos y mitológicos.

En este sentido, la retórica como arte de la persuasión que se despliega en el Barroco, lo enfrenta directamente con el Clasicismo. Por una parte se encuentra la identidad clásica que concibe la finalidad el hombre como una realización en la naturaleza; esta es la armonía que el Barroco ya no puede considerar, pero si contemplar. Por otra parte, está el uso de imágenes y tipologías del pasado en la construcción pictórica, escultórica y arquitectónica del presente. La disputa se juega en la posibilidad de actualizar las imágenes que son evocadas por la memoria y transmitidas por la historia; o puede considerarse la falta de narración y de carácter demostrativo alguno, y la pintura, como consideraba Caravaggio, sea solo *praxis* pictórica. O también se juega la posibilidad de considerar el pasado como una realidad irrecuperable, y que puede fijarse en el paisaje, lo que hace de la pintura y su *praxis* un rescate histórico en la conciencia. Es-

tas posibilidades expresan la incesante reflexión que desde la misma producción del arte se hace sobre la historia y sus contenidos, toda vez que es sobre la confrontación de la historia que las tendencias del Barroco consideraron lo clásico.

El hombre ha perdido la identidad clásica señalada y la historia, como experiencia del devenir de la vida, ha introducido nuevos contenidos. El desequilibrio ha sido logrado por la idea moderna de historia y de la reflexión sobre la relación del hombre con las cosas, que se materializará más adelante en la legitimación de la estética como disciplina que indaga la adecuación y coherencia entre los acontecimientos y fenómenos y el hombre que los confronta. De esta manera, la historia ya no puede considerarse como una mera selección de hechos memorables, sino como aquella conciencia de la propia experiencia del sujeto que se da en la actualidad de su hacer. Así, el Barroco se adelanta a la naciente Ilustración que se fundamenta en la experiencia humana y que se opone a los principios trascendentales, a las ideas innatas, a las sensaciones y la imaginación. En este sentido, y más allá del hecho político-religioso de la Contrarreforma, el asunto de la existencia y del actuar humano será un drama individual concreto y preciso, del cual nadie puede escapar, toda vez que se presenta como una asunción ética cotidiana, como un problema de la “conducta humana”.

Desde esta perspectiva, tanto el tiempo como el espacio se hacen presentes en las configuraciones del arte Barroco, como precisa Argan respecto a la arquitectura y su carácter retórico. Las fachadas de las estructuras, los elementos como frisos, refuerzos, tímpanos o columnas, poseen un valor comunicativo y práctico que supera la mera realidad de su función como elementos estructurantes⁸. Ahora poseen una carga simbólica, cuya imagen tiene una equivalencia ideológica, y su función apunta más al interés por “la estructura visual que por la estructura del objeto” (Argan, 1964: 104 ss.). Es en la arquitectura en donde el fenomenismo se toma el espacio (público) en las diversas formas posibles que se presentan en la sociedad civil.

⁸ Borromini será un paladín para las órdenes religiosas. La fachada de *San Carlo alle quattro fontane* en Roma y la columnata de Bernini serán paradigmas de este valor comunicativo.

El paradigma

Al seguir la categoría de “esquema” como forma simple de representación, el arte medieval acude a estos elementos simbólicos porque son formas de representar lo trascendente. Con esto se indica que, al igual que el Barroco, las imágenes, en su generalidad, son alegóricas y trascendentes. Es por ello que el arte, o mejor la iconografía cristiana siempre responderá a este esquema, en tanto se concibe que hay algo más allá de las imágenes, ya sea en el espiritualismo gótico o en la emoción ardorosa barroca. De ahí que es su apariencia sensible la vía donde se realizan los efectos simbólicos originados en lo trascendente.

Bajo esta condición Schlosser puede suponer una identificación funcional entre la caligrafía –el *titulus* como elemento visual y la identificación en los libros miniados– con la imagen visual. Además de registrar la relación del arte con otras esferas del mundo de la vida, esta identificación puede hacer efectiva la configuración de un lenguaje del arte medieval como estilo, que no solo agrupa los productos visuales sino que abarca los procesos de la escritura y la música –en la polifonía– como creaciones igualmente ornamentales.

Schlosser afirmar categóricamente que toda su construcción del relato histórico tiene como intención la configuración de un campo que identifica el paradigma del lenguaje artístico medieval: la basílica. Al lado de la artesanía, la miniatura, la numismática, los mosaicos, vitrales y la escritura, se encuentra la arquitectura como integrante de la gramática particular del arte medieval: la catedral es territorio magnífico donde todo el texto confluye y se expresa. Asimismo, la arquitectura, como la pintura, está intervenida por elementos bárbaros que intentan romper con la estructura latina desarrollada desde la Antigüedad.

Y esta línea es importante porque Schlosser apuesta por los diversos vínculos históricos de las prácticas artísticas del Medioevo desde la antigüedad. Y así puede asegurar, tranquilamente, que la arquitectura antigua ofrecía a las nuevas comunidades cristianas dos estructuras que encontrarían su reactualización medieval: 1) la vivienda pagana rectangular, la morada de los vivos; y 2) la estructura circular destinada a los monumentos para los muertos. En esta reactualización, el Medioevo introdujo ciertos cambios en la aparente fragilidad de la estructura de la basílica anterior –como la romá-

nica–, e introdujo elementos como el arco, elemento de solidez y soporte; además de realizar una “división rítmica del espacio interno y el embellecimiento y diferenciación de su aspecto exterior”, lo que permite la representación de intereses supraindividuales e impersonales; y a pesar de que se puede presentar un carácter individual en cada construcción singular, éste solo se presenta bajo las cualidades de orden general del lenguaje artístico del Medioevo, como puede apreciarse en la arquitectura gótica con sus pináculos y su verticalismo como expresión de la trascendencia.

Con el mismo interés de Schlosser en la arquitectura, Argan va a señalar que una de las soluciones eficaces del arte barroco es su despliegue en los espacios arquitectónicos, como medio de realización de lo monumental; bien sea en la soledad –Santa Teresa– o en la fe colectiva, la iglesia barroca, al igual que la plaza, será la expresión espacial y colectiva de las multitudes hacia la salvación. Pues si se evalúa el nuevo esquema cultural en el que se realiza el Barroco, la *forma urbis* se convierte en vehículo de persuasión, a través de su *reconsagración*, cuando alcanza nuevos valores ideológicos que manifiestan autoridad, cuyo valor se caracteriza por la presencia del fenomenismo en la ciudad a través de la Monumentalidad. Ésta se expresa en la ciudad como totalidad de “espacios abiertos, perspectivas y arquitectónicamente definidos” (Argan, 1964: 34): la Basílica, las grandes *Viae Triumphales* y las plazas. Estos espacios son monumentos representativos que se erigen como encarnaciones de la “ideología del poder”, que en su mayoría ya no representan la clase aristocrática, sino la imagen de los valores burgueses –sin menospreciar el poder de las cortes católicas–. El monumento, entonces, es la representación de los valores ideales; además funciona como símbolo de lo espectacular que, al hacerse imagen de la autoridad de la cultura, vuelve sensible los discursos ideológicos y demostrativos de la tradición desde la restauración periclea de la acrópolis.

Por tanto, es el monumento el espacio que evoca las figuras memorables de la tradición y hace expresión sensible la universalidad de los modelos históricos a seguir. Además, señala Argan, el monumento permite la consideración y reflexión sobre la propia historia, toda vez que, a partir de la creación de imágenes, se puede concebir el tiempo histórico, que es el tiempo de lo humano manifestado “en la memoria y en la experiencia del pasado”, pero que, a la vez, es signo de ese futuro como pura posibilidad, y que solo es pronosticable

en las imágenes de la imaginación. Este juego que nos plantea el valor monumental tiene el poder de representar la autoridad, indicando una condición y jerarquía social. Y el logro de esto se encuentra en el hecho de presentar, casi ritualmente, “al mundo en una condición diferente de la realidad”, a través de la transformación imaginativa de los lugares, los espacios y los objetos en lo que se dispone su presencia. Así, su carácter alegórico altera el valor y el significado de las cosas al presentar esferas de lo posible históricamente, y generar la persuasión en el espectador. De ahí que el Barroco, cuando toma la imagen confusa e indefinida y la acción imaginativa del Mannerismo, presenta los temas antiguos y mitológicos bajo la marca de la situación dramática que reanima esos tópicos en el presente, y los potencializa a futuro. Aquí, el pasado se siente y se recrea al ser transformado continuamente en la figuración imaginaria, logrando que las imágenes actúen como un espectáculo y el arte se convierta en el “escenario de la celebración” teatral. Será entonces la movilidad, la dilatación de la monumentalidad del barroco, la que intensifique el choque experiencial del espectador y, en la materialidad arquitectónica, mantenga la intención de corregir y determinar las elecciones e intenciones del hombre en la sociedad.

Conclusiones

La virtud de la selección que realiza todo historiador no se encuentra en historiar un cúmulo de artistas bajo una tonalidad –algo que el mundo contemporáneo ha evitado, según Bourriaud en *Estética relacional*, por la falta de una pretensión teórica de legitimación como la que aquí se ha expuesto–. Por el contrario, su destreza apela a la elección de una práctica particular para indagar por las estructuras que la conforman y en las cuales se despliegan sus fenómenos en la cultura. Y no es fácil, en los casos aquí tratados, elegir una época fuertemente rechazada por la tradición intelectual como ligera e insustancial, exótica y bárbara. Basta recordar la imposición del anatemata que realizó el neoclasicismo del arte barroco, al considerarlo como la representación de la vanidad y la consagración del Monarca; donde se presentaban efemérides desdibujadas sin dejar huella; y cuyos únicos fines satisfacían los placeres dispersos y perdidos en el olvido (Starobinski, 1988: 55-56). Asimismo, hay que reconocer el esfuerzo de Heinrich Wölfflin o Arnold Hauser, quienes reivindi-

caron las circunstancias de la producción Barroca para la literatura científica sobre el arte. Pues, después de todo, cada artista y cada época tienen su hora; pero es claro que la apuesta del historiador por descubrir o redescubrir a un artista, o un proceso en la cultura, puede dar frutos insospechados y riesgosos.


Desde esta perspectiva, además de indicar los elementos disciplinares, las estructuras técnicas y las condiciones de posibilidad que Schlosser y Argan han rastreado para cada momento de producción en la historia del arte, se pretendió mostrar las estructuras de pensamiento que caracterizan y acompañan el desarrollo de estos lenguajes artísticos, bajo la construcción de una concepción histórica del mundo, en la cual está inserto el arte y su relato. Asimismo, fue esencial considerar la actividad cultural en el flujo temporal de la existencia humana, para la estimación del complejo sistema del arte hoy. Y se presentó la importancia de la disciplina de la historia del arte como una narración humanística que puede lograr, en la posibilidad de transfiguración, la comprensión histórica tanto de nuestros acontecimientos como de nuestra experiencia histórica.

En cuanto a Schlosser, se rescata para las disciplinas humanísticas del presente su intención de no caer en el intelectualismo historiográfico decimonónico que plantea un doble problema disciplinar: 1) considerar la historia del arte desde la autonomía y la inmanencia de la expresión artística, identificada en su solución formal; y 2) la concepción romántica que permite confundir los productos del arte con todas las manifestaciones espirituales de una época⁹. Por el contrario, Schlosser trama una estructura del lenguaje artístico medieval desde el proceso histórico de ciertas tipologías, entendidas como sistemas de correspondencias tanto del contenido como de las formas artísticas. De esta manera, Schlosser presenta un mapa del arte medieval donde impera el esquema que apela a la “fuga de lo corpóreo”; concibe la fantasía como forma de cubrir la individualidad en el imaginario, y como posibilidad para actualizar los elementos del pasado en la creación medieval; valora la distorsión de los contornos entre lo real e irreal, con la deformación y enturbiamiento del mundo histórico y de la autonomía del hombre, di-

⁹ Gombrich señaló la importancia de su maestro Schlosser en este argumento. Frente a las lecturas holísticas, Gombrich plantea una lógica de las situaciones, como tramas circunstanciales y definitivas de toda situación cultural, en la que se encuentra el historiador de la cultura y del arte, y que lo fuerzan a elegir en el ámbito de la praxis del quehacer histórico (Gombrich, 1999).

sueltos en el cosmos universal; y aprecia la catedral gótica como una construcción simbólica de “mundo grandioso y unitario, ordenado y determinado”¹⁰.

Por su parte, la estructura de Argan intenta abarcar los intersticios del Barroco, los conceptos y las categorías que se discuten en la praxis plástica, y las consecuencias que el arte genera para las reflexiones teóricas. Argan valida el cuestionamiento que se hizo a la historia, en relación a una interpretación actual del pasado, y cuya posible actualización solo es lograda a partir de la conciencia del arte y, en general, de la experiencia del sujeto en el devenir del mundo vivido. Asimismo, Argan indaga por las coyunturas ontológicas de producción y reflexión de la obra de arte que modificaron sus funciones y el estatuto de la imagen para la realidad efectiva del hombre en sociedad; considera el nuevo papel del artista en la cultura, quien ha logrado un grado de autonomía a partir de la adecuación y transformación técnica que generaron los intereses burgueses. Además señala cómo la creación Barroca cuestionó y renovó los conceptos de representación e imaginación, como instancias definitorias para el arte, dando pie a los inicios de la reflexión estética que se propondrá en los siglos XVIII y XIX. De esta manera, Argan da una importancia definitiva al hecho ideológico en el barroco, tanto en lo que se refiere como amplio o genérico: la iglesia y la cristiandad, como en lo “particular” de la conducta humana: las relaciones entre Dios y el hombre, el artista y el arte, y éste con el Estado.

De esta manera, la importancia de considerar la reflexión sobre la historia; la confrontación del hombre con los acontecimientos de la tradición, actualizados históricamente como vehículos para un mejor futuro; o la indagación de la naturaleza del arte y sus mecanismos de vinculación con lo individual, a partir de las instituciones y sus valores morales y culturales, son algunos postulados de alto valor para la construcción de la historia del arte que deben pensarse hoy. Es esencial rescatar de estos esfuerzos de la cultura, para su posible proyección en el mundo contemporáneo, el desbordado interés por la materialización de las categorías intelectuales, la presencia de las tipologías morales e ideales en las paradojas de la sensibilidad del hombre, y la consideración histórica del arte con las cosas del mundo de la vida 

¹⁰ Así como la novela, la ópera y la orquesta sinfónica en el siglo XIX, o el museo en el siglo XX, la catedral gótica se edifica como paradigma.

Referencias

Argan, Giulio Carlo (1964). *La Europa de las capitales 1600-1700*. Barcelona: Skira Carroggio.

Foucault, Michel (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Gombrich, Ernst (1981). *Ideales e ídolos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Hauser, Arnold (1969). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Koselleck, Reinhart (2004). *Historia / historia*. Madrid: Trotta.

Starobinski, Jean (1988). *1789, Los emblemas de la razón*. Madrid: Taurus.

Schlosser, Julius von (1981). *El arte de la Edad Media*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili.

Wölfflin, Heinrich (1952). *Conceptos fundamentales de la historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe.