

LA VUELTA A LA *CULTURAL HISTORY* EN LOS ESTUDIOS SOBRE EL ARTE DE LOS INICIOS DE LA EDAD CONTEMPORÁNEA

JESÚS-PEDRO LORENTE LORENTE*

Resumen

El arte del periodo entre finales del siglo XVIII y comienzos del XX es el campo de estudios al que aquí se pasa revista, señalando algunas de las más destacadas aportaciones, en el marco de una reflexión general sobre las tendencias pasadas y presentes en Historia del Arte. El núcleo del artículo se dedica eminentemente a los historiadores sociales del arte y del gusto, en particular a los apóstoles británicos y norteamericanos de una moda reciente: la llamada «historia cultural», que, de hecho, cabe remitir al amplio campo de intereses que caracterizó a los pioneros que hace un siglo sentaron los fundamentos de nuestra disciplina en algunas universidades de habla alemana.

Reviewing some of the most outstanding contributions in the field of studies on late eighteenth- to early nineteenth-century art, this article springs from a reflection on past and present trends in Art History. Social historians of art and taste feature prominently at the core of it, most particularly the British and North American apostles of a recent vogue: the so-called 'cultural history', which, in fact, can be linked back to the broad approach typical of the pioneers who laid the foundations of our discipline a century ago in some German-speaking universities.

* * * * *

A la memoria de Francis Haskell

Aún después de su muerte en enero de 2000, Francis Haskell ha vuelto a batallar, como el Cid, pues póstumamente ha salido a la venta su último libro, que puede considerarse su testamento profesoral ya que, a la vez que aporta sus últimas investigaciones sobre la recepción social del arte en el periodo histórico que siempre había sido su especialidad, desde el siglo XVIII a las primeras décadas del XX, en él va desgranando reflexiones personales sobre algunas corrientes en nuestra profesión. No es que sus obras anteriores carecieran de tales comentarios historiográficos, pero antes siempre había sido conciliador y muy esquivo a tomar partido entre los muchos bandos en liza. Aquí en cambio, ya en el primer capítulo comienza inscribiendo su objeto de estudio en la historia

* Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre Museología y Arte de la Edad Contemporánea.

social del arte¹, mientras que en los párrafos finales llega a describir a Panofsky casi como un epígono de Johan Huizinga, al que ensalza exageradamente como el mayor historiador cultural y el más grande escritor creativo nacido en el siglo XX.

Su pasión por los inicios de la «historia cultural», cuyo origen él remontaba hasta Voltaire (porque aquel líder de la Ilustración había reivindicado un nuevo tipo de relato que, en vez de guerras y vidas de reyes, contase el discurrir de la civilización, las artes y las ciencias), nos quedó harto patente en su libro anterior, que por cierto también se cerraba con elogios a Huizinga². Pero, incluso por este significativo detalle, volvemos a comprobar hasta qué punto Haskell prefirió desentenderse siempre de dar opiniones personales³ sobre el devenir reciente de la *cultural history*, que tan de moda ha llegado a estar en las universidades inglesas, aunque ahora vaya siendo eclipsada por otra especialidad denominada *cultural studies*, un conglomerado de antropología, filosofía, crítica literaria y artística, etc⁴. Es lástima porque, ya lanzado al ruedo, podía por fin haber extendido sus comentarios hasta esta situación presente, dado que Haskell representaba un hilo de comunicación entre las tendencias más actuales y la historia socio-cultural más veterana. Quizá le horrorizara entrar en ajustes de cuentas con sus antecesores y contemporáneos, por mor de su talante conciliador; pero los viejos maestros son los que mejor pueden (y deben) ofrecer este tipo de miradas retrospectivas.

Con todo, no resulta imposible a ojos del iniciado adivinar ciertas filiaciones⁵. Intentar recomponer a partir de ello una visión propia y ofrecerla

¹ HASKELL, F., *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. Londres-Nueva York: Yale University Press, 2000, p. 8 (*El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Madrid: Crítica, 2002). Parte de sus contenidos ya avanzados en HASKELL, F., *L'amateur d'art*, París: Librairie Générale Française, 1997.

² HASKELL, F., *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven y Londres: Yale University Press, 1993 (*La historia y sus imágenes*. Madrid: Alianza, 1994); esp. los capítulos 6 y 7 «The dialogue between antiquarians and historians» y «The birth of cultural history», p. 159-216).

³ Tan propenso como era a relatar los primeros pasos de la historiografía artística, al llegar a Huizinga y sus contemporáneos Haskell cortaba abruptamente, y en lo más interesante, el hilo de sus comentarios. Este reproche ya se lo hice en mi artículo «From Petrarch to Huizinga: The visual arts as an historical source», en PEARCE, S. (ed.), *Art in Museums*, London: The Athlone Press (número 5 de la serie «New Research in Museum Studies»), 1995, p. 268-271.

⁴ Esta deriva por diferentes modelos universitarios lo ha explicado muy bien Peter Burke, profesor de Historia Cultural en la Universidad de Cambridge: cf. BURKE, P., «De la historia cultural a la historia de las culturas» en VÁZQUEZ DE PARADA, V., OLÁBARRI, I. y CASPISTEGUI, F.J. (eds.), *En la encrucijada de la ciencia histórica hoy: El auge de la historia cultural*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1998, p. 3-20.

⁵ No sé hasta qué punto puedo yo aventurarme a especular sobre la filiación disciplinar de Haskell, que él prefirió no aclarar del todo. Presidió el tribunal de mi tesis doctoral y luego le visité en Oxford e intercambié de tarde en tarde correspondencia con él. El duelo por su muerte coincidió para mí con la preparación de un concurso-oposición, otro de esos ritos de paso dentro de la vida profesional, en que hay que detenerse a considerar el desarrollo de la propia disciplina y de sus metodologías. De algunas de aquellas reflexiones, tan influidas por mi admiración a Haskell,

a debate es el modesto objetivo de estas páginas, con las que no pretendo apostillar ni hacer la competencia a ninguno de los populares manuales al uso tanto españoles⁶ como extranjeros⁷, que son todos mucho más completos, pues yo me voy a limitar a comentar estudios dedicados al periodo histórico comprendido entre la Revolución Francesa y la I Guerra Mundial: comenzaré por los pioneros alemanes de la profesión, que él tanto reverenciaba al final de su vida, y terminaré intentando explicar en qué medida algunas de las corrientes actuales derivan de sus enseñanzas.

De la historia cultural *Mittleuropea* a la historia social del arte anglosajona

Teniendo en cuenta que las primeras cátedras de Historia del Arte surgieron en universidades alemanas⁸, no es de extrañar que aparecieran

deriva este artículo, que por eso va dedicado a su memoria, pues intentaré homenajear los libros más directamente relacionados con su línea de trabajo, que coincide en gran medida con la mía.

⁶ CHECA CREMADES, F., SANTOS GARCÍA, M. y MORÁN, J., *Guía para el estudio de la Historia del Arte*, Madrid: Cátedra, 1980; FERNÁNDEZ ARENAS, J., *Teoría y metodología de la Historia del Arte*, Barcelona: Anthropos, 1982; PLAZAOLA, J., *Modelos y teorías de la Historia del Arte*, San Sebastián: Universidad de Deusto, 1987; FREIXA, M. et al., *Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*, Barcelona: Barcanova, 1990; OCAMPO, E. y PEMÁN, M., *Teorías del arte*, Barcelona: Icaria Ed., 1991; BORRÁS, G. M., *Teoría del Arte I. Las obras de arte*. Madrid: Historia 16, 1996; MARIAS, F., *Teoría del Arte II*, Madrid: Historia 16, 1996; BOZAL, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol II, Madrid: Visor, 1996; RAMÍREZ, J.A., en *Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996; VV.AA. (coord. Gonzalo Borrás Gualis y Lourdes Cervillo Rubio), *El historiador del Arte, hoy*, Soria: C.E.H.A.-Caja Duero, 1997; RAMÍREZ, J. A., *Historia y crítica del arte: fallas (y fallos)*, Lanzarote: Fundación César Manrique, 1998. BORRÁS GUALIS, G. M., *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Barcelona: Ed. del Serbal, 2001.

⁷ OSBORNE, H., *Aesthetics and Art Theory. An Historical Introduction*. Londres: Longman, 1968 (varias ediciones posteriores); PÄCHT, O., *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Múnich: Prestel Verlag, 1977 (*Historia del arte y metodología*, Madrid: Alianza, 1986); HALBERTSMA, M. & ZIJLMANS, K., *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte Heute*, Berlín: Dietrich Reimer Verlag, 1995 (ed. orig. en holandés, 1993); ZERNER, H.: *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, París: Gallimard, 1997; CHEETHAM, M. & HOLLY, A. & MOXEY, K., *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

⁸ El primer ejemplo, en 1813, se dio en la Universidad de Gotinga, en la persona de Johann Dominicus Fiorillo, un hamburgués de linaje italiano, seguido en 1844 por la cátedra concedida por la Universidad de Berlín a Franz Kugler, y por nombramientos subsiguientes en Viena, Bonn, Estrasburgo, Leipzig y Praga. Y si el ámbito germánico fue el primero en elevar la Historia del Arte a la Universidad, ha tenido también la primacía en analizar la historia de la Historia del Arte: el manual en lengua alemana más citado suele ser KULTERMANN, U. H., *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Viena-Düsseldorf, 1966 (reed. corregidas y aumentadas en 1981 y 1990, recientemente publicada en español: *Historia de la Historia del Arte. El Camino de una Ciencia*, Madrid: Akal, 1996). En él, y sobre todo en el libro de DILLY, H., *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt/M, 1979, se apoya la revisión centrada en la historiografía alemana que ofrece PODRO, M., *The Critical Historians of Art*, New Haven y Londres: Yale Univ. Press, 1982 —existe edición castellana en Madrid: Hermann Blume, 1988—, aunque esta línea de estudios se remonta a WAETZOLD, W., autor de un extenso tratado en varios tomos titulado *Deutsche Kunsthistoriker*, que publicó entre 1921-24 (lo cita oportunamente el libro en el que se han basado mayoritariamente los manuales disponibles en español, que es el discurso de ingreso en la Real Academia de San Fer-

en su área idiomática los primeros grandes espadas de la profesión, cuyos nombres todos veneramos. Parece como si a fines del siglo XIX y principios del XX se hubiera vivido allí una «edad de los gigantes» que forjaron titánicamente las bases de la Historia del Arte. Cuando muchos de ellos marcharon de allí, huyendo del nazismo y de la II Guerra Mundial, se trasladó a las universidades anglosajonas esa situación privilegiada, y hasta se podría decir que en ellas es donde más pervive hoy la herencia de aquellos sabios fundadores, como Jacob Burckhardt y Julius von Schlosser, que promovieron respectivamente en sus cátedras de Basilea y Viena la «historia cultural» y la «literatura artística».

De sus enseñanzas parte una línea metodológica decimonónica que culminaría a mediados del siglo XX: el formalismo, cuyos dos primeros apóstoles fueron el suizo Heinrich Wölfflin, discípulo y sucesor de Burckhardt en su cátedra de Basilea, y el austríaco Alois Riegl, una figura aparte en la Escuela de Viena (que influyó mucho en Wilhelm Worringer, uno de los primeros reivindicadores de Van Gogh en plena boga del expresionismo alemán). No es que hayan faltado en otros países⁹ adeptos de esta tendencia que, por su hegeliana visión del sucederse de estilos como progreso histórico, tanto sedujo a los artistas de las «vanguardias» y a los historiadores del arte que les secundaron, lo mismo que a los pioneros del Movimiento Moderno en arquitectura¹⁰. Pero su mayor difusión llegó

nando de LAFUENTE FERRARI, E., *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, Madrid: Instituto de España, 1985, p. 45). Hoy día el máximo especialista alemán sobre la historia de la disciplina es el citado Heinrich DILLY, que ha dado continuidad a sus investigaciones sobre la enseñanza histórico-artística en las universidades decimonónicas con el libro *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*, Múnich-Berlín, 1988, y luego ha coordinado la edición de una antología internacional de estudios sobre quince historiadores del arte que dieron impulso a nuestra profesión en la primera mitad del siglo XX: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlín: Dietrich Reimer Verlag, 1990. En francés el manual más asequible sobre la evolución y profesionalización de la historiografía artística es todavía el de BAZIN, G., *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*, París, 1986; aunque ya existe una revisión más reciente de su implantación universitaria en Francia: THERRIEN, L., *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, París, 1998. En inglés son ya tantos que es difícil señalar uno, aunque por su gran difusión y por su carácter didáctico de guía introductoria destaca el de JOHNSON, W. M., *Art History: Its Use and Abuse*, Toronto-Buffalo-Londres: Univ. Toronto Press, 1988; además, hay dos populares antologías de textos histórico-artísticos de diferentes épocas históricas y metodologías: FERNIE, E. (ed.), *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, Londres: Phaidon, 1995 (reed. en 1999); y EDWARDS, S. (ed.), *Art and its Histories: A Reader*, New Haven-Londres: Yale University Press, 1999.

⁹ En Francia destacaría Henri Focillon, de quien más bien interesa aquí recordar una obra juvenil, *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles*, París, 1928, que los dogmatismos que luego propaló sobre las fases de cada estilo histórico. Con todo, no anduvo floja de nombres ilustrísimos la doctrina del formalismo luego tan denostado, —por los fieles de otras iglesias—, aunque hay que precisar que las grandes figuras internacionales desbordaban frecuentemente ese etiquetaje. Es lo que ocurrió en España con profesionales del calibre de Manuel Gómez Moreno, Elías Tormo, el Marqués de Lozoya, José Camón Aznar y Diego Angulo.

¹⁰ Donde antes cuajó esa visión fue en los historiadores de la arquitectura, empezando por un discípulo y seguidor de Wölfflin, el checo Paul Frankl, que en 1914 publicó *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst (Principios fundamentales de la historia de la arquitectura. El desarrollo de la arquitect-*

desde luego cuando en el siglo XX se puso de moda entre los críticos ingleses, como Roger Fry¹¹, y los norteamericanos, como Clement Greenberg¹².

Otro tanto cabe decir de otra corriente tan antigua como la propia profesión, la de quienes estudian el arte y los artistas aproximándose al campo de la psicología. Su punto de origen fue de nuevo Viena, donde Sigmund Freud, el padre del psicoanálisis, intentó aplicarlo a Leonardo y Miguel Ángel, aunque no anduvo muy acertado; pero ya un discípulo suyo, el psiquiatra vienés Karl Abraham, explicó estupendamente en términos psicoanalíticos la obra de Giovanni Segantini. Desde entonces, el arte de finales del siglo XIX y principios del XX ha seguido siendo un campo favorito de estudio para los interesados en el mundo de los sueños y del subconsciente, con ejemplos recientes como Stefanie Heraeus, *Traumvorstellung und Bildidee: Surreale Strategien in der französischen Graphic des 19. Jahrhunderts*, Berlín: Reimer, 1998; sin que falten aportaciones anglosajonas especializadas en ese mismo periodo, que ha resultado ser

tura europea. 1420-1900, Barcelona: Gustavo Gili, 1981). Su línea fue seguida por el suizo Sigfried Giedion en su *Space, Time and Architecture*, de 1941 (*Espacio, tiempo, arquitectura*, Madrid: Dossat, 1980), aunque fue gracias a la admirable erudición de Nikolaus Pevsner primero en 1936, con *Pioneers of Modern Movement from William Morris to Walter Gropius (Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*, Barcelona: Gustavo Gili, 1970) y mucho más tarde, ya en 1968, con *The Sources of Modern Architecture and Design (Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño*, Barcelona: Gustavo Gili, 1969), cuando tal progresión teleológica hacia el Movimiento Moderno habría de obtener consagración definitiva —hasta que llegó la hora del deconstructivismo postmodernista—.

¹¹ Miembro del llamado Grupo de Bloomsbury, el crítico Roger Fry, que dio nombre al «postimpresionismo» y tanto lo promocionó internacionalmente, se convirtió en máximo pontífice del formalismo al publicar en 1920 el libro *Vision and Design (Visión y diseño*, Barcelona: Paidós, 1988), compilación de artículos suyos publicados a lo largo de veinte años, donde se presentaba a Cézanne como la superación de todo el arte decimonónico. Aún fue más lejos su amigo Clive Bell, menospreciando todo el arte occidental desde el Renacimiento al siglo XIX como pura representación mimética, en un libro que fue un best-seller a ambos lados del Atlántico: *Art* (1ª ed. 1914; reed. por Oxford Univ. Press en 1987). A su vez, Fry influyó mucho en Alfred Barr Jr., quien además de oficial como primer director del gran templo del evolucionismo vanguardista, el MoMA de Nueva York, también lanzó desde ese púlpito sus propios textos exegéticos sobre lo moderno, algunos recopilados póstumamente en 1986 en el libro *Defining Modern Art (La definición del arte moderno*, Madrid: Alianza, 1989).

¹² El crítico neoyorquino Clement Greenberg es considerado el mayor adalid del expresionismo abstracto desde una perspectiva puramente formalista, pues lo defendía por su exaltación de la textura, del color y su renuncia pictórica a la profundidad tridimensional, como puede comprobarse en los artículos de su libro antológico *Art and Culture*, de 1961 (*Arte y cultura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980). Pero a mí me interesa aquí sobre todo el ejemplo sentado por su discípulo Michael Fried, que abandonó la crítica de arte después de haber luchado sin éxito contra la relegación de la abstracción pictórica bidimensional por las tridimensionales puestas en escena del minimalismo, dedicándose luego a la investigación histórica para señalar antecedentes de esa confrontación lirismo/teatralidad en el pasado: *Absortion and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 1980 (publicado en español bajo el título: *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, Madrid: Visor, 2000). Ya en ese libro combinaba sus análisis formalistas con la psicología de la percepción, como ocurre de nuevo en sus abundantes consideraciones sobre líneas oblicuas y verticales en los más recientes *Courbet's Realism*, Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 1990; y *Manet's Modernism or the Face of Painting in the 1860s*, Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 1996.

un filón de los más fértiles para los estudios psicobiográficos de artistas con personalidades desequilibradas como Manet, Van Gogh o Munch¹³.

Cercana a esta corriente, otra aproximación interpretativa conocida como «nuevo idealismo» nació igualmente en Viena, de la mano de uno de los discípulos de Riegl, el checo Max Dvôrak, quien propuso que el arte era reflejo e ilustración de lo espiritual, la filosofía, el pensamiento y la religión. Un creyente convencido en la función cultural del arte sería —especialmente a partir de su conversión tardía al cristianismo— el austriaco Hans Sedlmayr¹⁴; todo lo contrario del otro gran pope en este campo, Meyer Schapiro, profesor en la Columbia University de Nueva York, que hasta en los capiteles de los claustros románicos rastreaba sobre todo pruebas del descreimiento y de la rebeldía personal de sus autores: quizá sus simpatías troskistas y su amistad con alguno de los muy individualistas y díscolos pintores de la Escuela de Nueva York sean la clave de ese doble *penchant* «socio-psicológico» y «formalista»¹⁵.

¹³ Manet por su escapismo e inestabilidad (KUSPIT, D., *Psychostrategies of Avant-Garde Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000), Van Gogh por su esquizofrenia (BAILEY, M. y otros: *Van Gogh in England. Portrait of the Artist as a Young Man*, Leeds: Lund Humphries Press, 1992), y Munch por sus traumas edípicos infantiles (HODIN, J.P., *Edward Munch*, Londres, Thames & Hudson, 1972), son algunos de los sujetos favoritos. Tampoco hay que limitar el campo de acción del psicoanálisis a personalidades que fueron casos neuróticos extremos, sino que puede ser útil para estudiar el inconsciente colectivo, el folklóre, los mitos y leyendas, tal y como insistía Carl G. Jung. Otras derivaciones de esta línea de investigación han llevado, por inspiración en la fenomenología de la percepción del filósofo Maurice Merleau-Ponty y, por la influencia de las obras de Jean-Paul Sartre y del psiquiatra Jacques Lacan, a explorar los conceptos de *le regard* —la mirada— del «ojo maligno», el arte en relación con el deseo.

¹⁴ De su producción lo que aquí nos interesa sobre todo es el conflictivo ensayo de 1948 sobre el afán de innovación en el arte contemporáneo, *Verlust der Mitte* (*El arte descentrado; Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como símbolo y síntoma de la época*, Barcelona: Labor, 1959), seguido en 1955 por *Die Revolution der modernen Kunst* (*La revolución del arte moderno*, Madrid: Mondadori, 1990). Pasar del mundo de las formas a lo espiritual y al biografismo psicológico son igualmente inclinaciones predominantes en la obra del francés René Huyghe y del español Enrique Lafuente Ferrari, dos casos paralelos de eminentes historiadores difíciles de clasificar en una sola tendencia.

¹⁵ Schapiro se especializó tanto en arte románico como en arte moderno, y entrecruzaba también varias metodologías y corrientes teóricas. El psicologismo y la personalidad del artista fueron siempre su foco principal de interés: incluso se atrevió a aventurar un psicoanálisis de las manzanas de Cézanne en *Modern Art, Nineteenth and Twentieth Centuries*, Nueva York: Braziller, 1986; aunque a veces llegó a situarse en la órbita de la iconología y, sobre todo, del formalismo, mientras que manifestó un interés por la historia social en la antología final de textos que publicó bajo el título *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, 1994 (*Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid: Tecnos, 1999) que, según explica José Jiménez en el prólogo a la edición en castellano, derivaba del compromiso político de izquierdas. Más recientemente, esta veta socio-psicologista ha reaparecido con fuerza en el personal ensayo del italiano BOCCOLA, S.: *El arte en la Modernidad. Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Barcelona: Ed. del Serbal, 1999. En España, un ejemplo paralelo a Shapiro es el caso de Joan Sureda, por su dedicación a la pintura románica y contemporánea, y su interés por integrar diversas metodologías; véase, para el período aquí estudiado, SUREDA, J. K., GUASCH, A. M., *La trama de lo moderno*, Madrid: Akal, 1897. Por otra parte, uno de los más claros ejemplos actuales en la conjunción de formalismo y psicologismo a la manera de Shapiro puede hallarse en el norteamericano Donald Martin Reynolds, que ha publicado en la serie «Introducción a la Historia del Arte» de Cambridge University Press, el volumen *The Nineteenth Century* (*El siglo XIX*, Barcelona: Gustavo Gili y Círculo de Lectores, 1985); mientras que el enfoque psicológico se mez-

A medio camino entre el formalismo y el psicologismo están también la psicología de la percepción y la teoría de la *Gestalt* —forma—. En nuestra profesión su primer exponente fue Rudolf Arnheim, que catalogó una lista de conceptos visuales y su traslación a la atracción ejercida por la obra del arte. Los estudios que dedicó a Henry Moore y al *Guernica* de Picasso fueron en parte una aplicación práctica de sus teorías. Esta línea desembocaría mayoritariamente en el estructuralismo, que a partir de los años cuarenta se había extendido triunfante en Europa y los Estados Unidos de América¹⁶, desde la antropología —donde lo había impuesto a principios de siglo Claude Levi-Strauss— a todas las ciencias humanas y muy especialmente en el seno de la teoría literaria y de las ciencias de la comunicación. De su éxito en Inglaterra dan fe, aunque también sean fruto ecléctico de varias corrientes, algunas aportaciones recientes que aquí interesa destacar, como el libro de Marine Warner, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, Londres, 1985, donde estudia la(s) lectura(s) connotativas de esos monumentos alegóricos femeninos que tanto proliferaron en las ciudades decimonónicas. Ahora bien, si alguien ha podido presumir allí de beber de todas estas corrientes y desbordar todas las clasificaciones sería más que nadie Ernst Gombrich, de nuevo otro vienés emigrado a universidades anglosajonas¹⁷.

cla con el sociológico en SILVERMAN, D. L., *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology and Style*, Berkeley-Los Angeles: Univ. of California Press, 1989, y en los artículos reunidos en ROTH, M. S. (ed.) *Rediscovering History. Culture, Politics and the Psyche*, Stanford, 1994.

¹⁶ A partir de la definición del arte como lenguaje que derivaba de la semiología de Ferdinand de Saussure y de la semiótica del estadounidense Charles Sanders Peirce, esta metodología se propuso desentrañar el sistema de reglas que dotan de especificidad a la comunicación artística. El primer gran tratado de semiótica aplicada a la teoría del arte fue publicado en 1955 por Charles Morris; pero sin duda los autores con mayor fortuna divulgativa han sido los italianos Gillo Dorfles y Umberto Eco, considerado uno de los hitos del comienzo del postestructuralismo. Desvelar el carácter no natural y la estructura de poder que subyace en la experiencia de la comunicación artística es el objetivo de los críticos postestructuralistas europeos, preferentemente de la mano del semiólogo Roland Barthes —que formuló la teoría de la muerte del autor— y del filósofo Michel Foucault. La aplicación histórico-artística de sus teorías, sobre todo en Francia, el centro principal de la semiología primero y luego del postestructuralismo, ha estado encabezada por el líder del llamado Círculo de París, Louis Marin. Éste se dió a conocer en 1971 cuando analizó las constantes detectables en distintas descripciones históricas de las obras de Poussin, y luego contrapuso en otro estudio la teoría de la representación propia de Poussin a la de Caravaggio; pero interesa aquí más que nada por su obra póstuma *De la représentation*, París: Gallimard-Le Seuil, 1994. Entre sus directos seguidores destacan Jean-Louis Scheffer y sobre todo Hubert Damish, experto en localizar en las obras aquellos detalles portadores de concepciones teóricas: por ejemplo, la representación histórica y significación de la nube en *Théorie du nuage*, París: Seuil, 1972; o la consideración de la perspectiva en *L'origine de la perspective*, París: Flammarion, 1987.

¹⁷ En Viena fue amigo y colaborador de Kris en algunos escritos, lo que le inculcó para siempre gran interés por la psicología del arte; pero en Londres se hizo cargo de la dirección del Warburg Institute, acercándose a la iconología. En Inglaterra muchos creían que su sucesor intelectual era Francis Haskell, que le admiraba mucho, pues Gombrich también quiso ser sobre todo un «historiador cultural» en sentido lato, al antiguo estilo centroeuropeo, como lo proclamaría en sus libros *In Search of Cultural History*, 1969 (*Tras la historia de la cultura*, Barcelona: Ariel, 1977), o *Ideals and*

En realidad desarrolló su propia línea metodológica a medio camino entre psicologismo e iconología, y hasta llegó a interesarse más por cómo eran entendidos los símbolos que por lo que los artistas supuestamente buscaban expresar con ellos.

¿Y qué decir de la iconografía, que es la corriente metodológica que de forma natural viene ahora a cuento tras haber nombrado a Gombrich? En realidad, sus primeros pasos podrían remontarse a los tratados descriptivos renacentistas y barrocos, pero es obvio que su andadura científica, a veces bajo el nombre no siempre aceptado de iconología, está ligada antes que a nadie a la ascendencia internacional de Erwin Panofsky, que se formó y comenzó su docencia en Hamburgo participando en la conformación del Instituto Warburg, y que acabó su carrera académica en los Estados Unidos. Haskell engordaba las tintas al presentarle como un epígono de Huizinga, pero es cierto que Panofsky pertenece en buena medida a la «historia cultural» de tradición centroeuropea, ya que nos ha mostrado que para averiguar el significado de una obra hay que volver a las fuentes literarias y a la cultura de aquella época, pues su iconografía remite no sólo al mundo de referencias del autor sino también al bagaje literario, mitológico, esotérico y erudito de sus mentores, mecenas o encargantes. Lástima que, imitándole incluso en su especialización cronológica, sus seguidores apenas se ocupen del arte decimonónico y el de comienzos del siglo XX¹⁸, quizás porque parece que la lectura de esas

Idols. Essays on Values in History and in Art, 1979 (*Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981).

¹⁸ El gran éxito de Panofsky ha sido acicate para otros muchos historiadores del arte, de manera que la iconología ha tenido luego muchos adeptos, entre ellos, tras el ejemplo del doctorado francés de Julián Gállego, una nómina de relevantes especialistas españoles como Santiago Sebastián o Juan Francisco Esteban Lorente; pero sus esfuerzos suelen concentrarse en desentrañar programas iconográficos medievales, renacentistas o barrocos. Hay alguna excepción, por supuesto, como los continuos debates sobre la simbología picassiana en el *Guernica*, o las numerosas disquisiciones sobre la interpretación de las pinturas negras de Goya que se han sucedido tras el primer gran estudio iconográfico especializado en la veta temática goyesca más misteriosa, publicado en 1962 por NORDSTRÖM, F., *Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya (Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*, Madrid: Visor, 1989); pero dado el carácter tan personal del mundo propio brotado de la cabeza y los pinceles del último Goya, los iconógrafos suelen sentirse más seguros centrándose en su periodo ilustrado (tras su polémico *Goya: el programa neoplatónico de la Quinta del Sordo*, Santiago de Compostela: ed. del autor, 1981, el profesor José Manuel B. López Vázquez ha vuelto a terreno más firme al comparar los Caprichos, cartones para tapiz y algunas pinturas con emblemas y refranes populares en su libro *Declaración de las pinturas de Goya*, La Coruña: Diputación Provincial, 1999). Ya en lo tocante al arte del pleno siglo XIX tampoco faltan en el camino escollos donde muchas ruedas se estrellan, destacando sobre todo las aventuradas explicaciones del cuadro de Courbet conocido como *El estudio*, también titulado por el autor *Alegoría real determinante de una fase de siete años de mi vida artística*. Hélène Toussaint hizo de él una lectura en clave masónica y esotérica en el catálogo de la exposición del Grand Palais parisino *Gustave Courbet (1819-1877)*, París: RMN, 1977, y Klaus Herding lo ha visto como un jeroglífico político en *Courbet to Venture Independence*, New Haven-Londres: Yale University Press, 1991. Con todo, dejando aparte estas controversias u otras que son también casos muy específicos —como la reapropiación moderna del desnudo clásico, según FARWELL, B., *Manet and the Nude. A Study in Iconography in the Second Empire*, Nueva York,

obras sea muy asequible a cualquiera, y por tanto proporciona menor lucimiento a quien se dedique a interpretarlas.

Todo lo contrario cabe decir de otra tendencia que empezó a ponerse en boga por los mismos años, la historia social del arte, cuyos apóstoles más destacados han apuntado gustosamente su punto de mira a la época nacida de la revolución industrial¹⁹. Y no es extraño que el arte realista decimonónico haya estado en el ojo del huracán entre estos historiadores, tan politizados, dado el interés del marxismo por el realismo, que se remonta a los escritos de Yuri Plejanov o, antes incluso, a la predilección por Balzac en los análisis de Marx y Engels sobre el arte como reflejo de la ideología y sociedad. De nuevo tenemos que remitirnos a Centroeuropa para trazar el inicio de esta senda, que encabezaron dos súbditos del imperio austríaco, los húngaros Frederick Antal y Arnold Hauser, que también acabaron trasladándose de Viena a Londres huyendo de los nazis. De hecho, Arnold Hauser publicó ya en Inglaterra y en inglés su ensayo más difundido, del que todavía se siguen sacando reediciones por todo el mundo, *The Social History of Art* de 1951 (*Historia social de la literatura y el arte*, 3 vols, Madrid: Guadarrama, 1957 y múltiples reediciones). Lo mismo le sucedió a Antal, entre cuyas obras interesa aquí destacar especialmente la antología inglesa de 1966 *Classicism and Romanticism, with Other Studies in Art History* (*Clasicismo y romanticismo*, Madrid: Comunica-

1981— esta corriente metodológica parece entrar en dique seco al llegar a temas de estudio del siglo XIX, que a priori parecerían terreno abonado, como por ejemplo las espirituales y literarias pinturas prerrafaelitas o el enigmático arte simbolista finisecular. Quizá los iconógrafos desconfíen de estas obras por la peligrosa amalgama de significados y ambigüedad que señalaba Edward Lucie-Smith en *Symbolist Art*, 1972 (*El arte simbolista*, Barcelona: Destino, 1991). Y no es que falte interés en el contenido del arte decimonónico, pues algunos de sus historiadores se han especializado en estudios temáticos, destacando en España el caso de Carlos Reyero a partir de la publicación de su tesis doctoral en forma de libro, bajo el título *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid: Espasa Calpe, 1987; pero en absoluto se autoidentificaría propiamente como iconógrafo el autor de esta y tantas otras investigaciones sobre el asunto argumental de las pinturas y esculturas del siglo XIX, quien, como su maestro Julián Gállego, ha preferido seguir también por otros derroteros.

¹⁹ De hecho, entre los primeros antecedentes de este tipo de estudios se podrían citar títulos como *Art and Industry* publicado en 1934 por Herbert Read, aunque este autor inglés apenas llegó a intuir el enfoque sociológico, pues su aportación teórica más importante, *Art and Society*, 1936 (*Arte y sociedad*, Madrid: Guadarrama, 1970), más parece acercarse al psicologismo. Su contemporáneo, el economista e historiador marxista Francis Klingender dio un poso más teórico a su *Art and Industrial Revolution*, publicado en 1947 (*Arte y revolución industrial*, Madrid: Cátedra, 1983), aunque interesa aquí recordar también el titulado *Goya in the Democratic Tradition*, que publicó al año siguiente, pero que por lo visto había escrito mucho antes, conmovido por la Guerra Civil española, lo cual desmiente a quienes le consideran un mero seguidor de Antal y demuestra que este campo de trabajo estaba muy roturado también en Inglaterra desde muy temprano. En el resto del mundo occidental los posicionamientos de este tipo serían más habituales en las décadas siguientes, sobre todo a raíz de la renovación metodológica que supuso para los historiadores la escuela de los *Annales* de Marc Bloch y Fernand Braudel, gracias a lo cual cada vez más experimentó un mayor desarrollo la historia social del arte, que en un principio se basó mucho en los teóricos de la Escuela de Frankfurt —Theodor W. Adorno, Walter Benjamin— y en pensadores marxistas como Georg Luckács o el italiano Galvano della Volpe.

ción, 1978), donde recogió artículos previos que había publicado en Alemania e Inglaterra entre 1928 y 1951, así como sus estudios monográficos sobre Fuseli, Hogarth, David y Gericault, donde señaló el papel del público en la consideración de un artista.

Al otro lado del Atlántico, este camino hacia posturas sociológicas siguió una vía intermedia entre la herencia de la historia cultural holística de tradición vienesa y el mero biografismo novelado para el gran público, que en la postguerra personificó muy bien el profesor norteamericano John Rewald²⁰. Mientras tanto, con más bases teóricas, el francés Pierre Francastel también reclamaba atención para los mecenas, comitentes y creadores de obras de arte en un manual publicado en el año 1951, *Peinture et société (Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico del Renacimiento al Cubismo)*, Madrid: Cátedra, 1984). Luego se convertiría en uno de los fundadores de una nueva ciencia de la que no cumple hablar aquí, aunque me interese mucho, la Sociología del Arte²¹, denominación que recibió su cátedra en *l'École Pratique des Hautes*

²⁰ Al fin y al cabo, en sus numerosos y divulgadísimos libros sobre los impresionistas y postimpresionistas apenas ofrecía análisis de obras y sí, en cambio, una narración casi hagiográfica, trufada con infinidad de datos sobre la vida en los cafés y estudios parisinos, y los círculos de amistades, críticos, galeristas, o mecenas que les apoyaron. Rewald debe su fama a *The History of Impressionism*, publicado por primera vez en 1946, del que hizo muchas ediciones revisadas en años siguientes (la de 1955 se tradujo al español: *Historia del Impresionismo*, Barcelona: Seix Barral, 1972, 2 vols.). Como su continuación escribió *Post-Impressionism. From van Gogh to Gauguin*, cuya primera versión es de 1956 (a partir de la edición revisada de 1978 se publicó *El Postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Madrid: Alianza, 1982). Ambos libros conocieron un inmenso éxito, lo mismo que sus monografías sobre Gauguin, Pissarro, Cézanne y Seurat, aunque hoy en día las publicaciones de Rewald casi están mal vistas, pues se les acusa de contar en forma de saga heroica las penalidades y triunfo final de un pequeño grupo de artistas, cuya miseria económica y radicalismo anti-establishment aparecen allí muy exagerados. Esta visión glorificadora tan parcial fue consecuencia de las fuentes que utilizó para su investigación, pues se basó sobre todo en los recuerdos orales, cartas y documentos conservados por los marchantes, amigos y familiares de los impresionistas y postimpresionistas.

²¹ La sociología del arte no es una rama de la Historia sino de la Sociología, que es una disciplina orientada a la formulación y comprobación de leyes universales, mientras que los historiadores se ocupan de lo que sucedió sin plantearse si ello volvería a repetirse de forma parecida en otro momento o lugar dados unos supuestos similares. Sobre esta diferenciación disciplinar dan abundantes explicaciones los manuales básicos de sociología del arte: WOLFF, J., *The Social Production of Art*, Londres: Macmillan, 1981 (*La producción social del arte*, Madrid: Siglo XXI, 1997), ZOLBERG, V., *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, CRANE, D. (ed.), *Sociology of Culture: Emerging Theoretical Perspectives*, Oxford (UK) — Cambridge (Mass.): Blackwell, 1994, FURIÓ, V., *Sociología del arte*, Madrid: Cátedra, 2000. La contribución de los sociólogos ha sido fundamental para el estudio de los circuitos de difusión del arte, entre algunos de los trabajos de mayor repercusión en el ámbito aquí estudiado hay que señalar: HOLZ, H. H., *Von Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus*, Darmstadt y Niewied, 1912 (*De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979). WILLIAMS, R., *Culture and Society 1780-1950*, Londres: Chatto & Windus, 1958. GEHLEN, A., *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Aesthetik der modernen Malerei*, Frankfurt/M., 1965. BOURDIEU, P. DARBEL, A. y SCHNAPPER, D., *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, París: Minuit, 1966. SEUPHOR, M., *Le commerce d'art*, Brujas: Desclée de Brouwer, 1966. MOULIN, R., *Le marché de la peinture en France*, París: Minuit, 1967. POLI, F., *Produzione artistica e mercato*, Turin: Einaudi, 1975 (*Producción artística y mercado*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976). BOURDIEU, P., *La distinction: critique sociale du jugement*, París: Minuit, 1979 (*La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*,

Études de París; pero quiero destacar que Francastel nunca dejó de ejercer como historiador del arte, y que, en calidad de tal, en algunos de sus trabajos centró su atención en los inicios de la Edad Contemporánea —lo mismo que algunos de sus numerosísimos discípulos franceses o extranjeros, y también su más cabal emulador a este lado de los Pirineos, Alexandre Cirici—²².

En 1970 un amigo de Cirici, el italiano Giulio Carlo Argán, marcó otro hito en la historia social del arte con su manual *L'arte moderna 1770/1970* (*El arte moderno 1770-1970*, Valencia: Fernando Torres, 1975), donde supo evitar el esquematismo marxista de Hauser, sin quedar a la zaga en cualidades divulgativas y en compromiso político. Similar era, también en el mismo año 1970, el punto de vista de Donald Drew Egbert, un norteamericano de izquierdas enemigo del stalinismo, en *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981). Pero, frente a estos planteamientos políticos centristas, otros libros de los años setenta, en cambio, rodaron torrencialmente por vertientes políticas. El griego Nicos Hadjinicolaou aportó el ejemplo más radical con su *Histoire de l'art et lutte de classes*, en 1973 (*Historia del arte y lucha de clases*, Madrid-México: Siglo XXI, 1974), que luego matizó un poco en el libro que en 1980 dedicó a comentar los posicionamientos políticos en la recepción crítica de *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix: *L'oeuvre d'art face à ses significations* (*La producción artística frente a sus significados*, Madrid-México: Siglo XXI, 1981). Las connotaciones políticas del arte del siglo XIX y la incidencia de las ideologías del momento eran, por otra parte, el caballo de batalla de Timothy J. Clark, que en 1973 publicó dos libros destacados: *The Absolute Bourge-*

Madrid: Taurus, 1988). MOULIN, R., *L'artiste, l'institution et le marché*, París, Flammarion, 1992. BEVERS, A.M. (ed.): *Die Kunstwereld. Produktie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur*, Hilversum, 1993 (en inglés: *Artists-Dealers-Consumers. On the Social World of Art*, Hilversum, 1994).

²² En lo que respecta al periodo histórico aquí tratado cabe destacar entre los muchos libros de Francastel uno de sus estudios de juventud *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles* (*Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Madrid: Debate, 1990) así como uno de sus más tardíos, *L'impressionnisme*, París: Denöel-Gonthier, 1974. Entre los discípulos suyos extranjeros cabría citar a Julián Gállego y José Augusto França como expertos en dicho periodo histórico. Sobre todo el segundo, consagrado como máximo especialista portugués en la materia a partir de *A arte em Portugal no século XIX*, 2 volúmenes, Lisboa: Livraria Bertrand, 1966; mientras que Gállego ha abierto camino para la historia social del arte en varios frentes a la vez: cuando se doctoró en Derecho a su vuelta a España, investigó sobre la consideración social del pintor en el Siglo de Oro, pero casi al mismo tiempo (a partir del libro —escrito en colaboración con J. Lassaigne y F. Megret— *Neoclassicisme, romanticisme et réalisme*, Ginebra, 1974) comenzó a volcar su magisterio también sobre el estudio de Goya y del arte inmediatamente posterior. Su importancia entre nosotros es sólo comparable a la de mi admirado, en tantos aspectos, Alexandre Cirici Pellicer, otro historiador del arte también formado como sociólogo en Francia, autor de artículos sobre los nazarenos, románticos y simbolistas catalanes y de un libro tan monumental como *El arte modernista catalán*, Barcelona: Aymar, 1951, además de su tratado *Art i societat*, Barcelona: Edicions 62, 1964.

ois. *Artist and Politics in France, 1848-1851*, Londres: Thames and Hudson, e *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, (*Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981). En España durante esa década el mayor exponente del *engagement* político aparecido en nuestro contexto fue la *Historia del arte en España*, Madrid: Istmo, 1972 de Valeriano Bozal, quien lo remachó luego con *La construcción de la vanguardia 1850-1939*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo-Ediunsa, 1978.

La ampliación disciplinar hacia la historia del consumo público y de la promoción de las artes

A partir de los años ochenta fue dibujándose una inflexión en el campo de la historia social, y en toda la profesión en su conjunto. Un reproche que la historiografía de tradición formalista solía hacer a los abanderados del psicologismo, de la iconografía y semiótica o, sobre todo, de la historia social del arte, es que desatendían la valoración estética de las piezas artísticas para fijarse en su carácter de ilustración o documento histórico. Como respuesta, se empezó a propugnar un regreso a la *cultural history*, una vuelta hacia amplias cuestiones sociales que engloban la historia de la modernidad urbana, de la promoción de las artes, del público, del gusto, etc.

En Inglaterra, los timoneles de esta deriva desde la pura tradición político-económica marxista a una nueva historia social de las mentalidades han sido John Barrel y Timothy J. Clark²³, que han interpretado el arte decimonónico en clave de historia urbana²⁴. El segundo ahora ejerce en la Universidad de California, Berkeley, pero a ese lado del Atlántico

²³ Del primero interesa aquí sobre todo BARRELL, J., *The Dark Side of Landscape. The Rural Poor in English Painting 1730-1840*, Cambridge: C.U.P., 1980; aunque su libro más famoso es *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: «The Body of the Public»*, New Haven-Londres: Yale Univ. Press, 1986. Del segundo, además de los ejemplos arriba citados, remito a CLARK, T.J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Londres: Thames and Hudson, 1985. Entre sus seguidores puede citarse a Richard R. Brettell con un estudio que rastrea testimonios del interés social por el tema de la expansión urbana y de la industrialización del medio rural para explicar el argumento de los cuadros del único anarco-socialista entre los pintores impresionistas: *Pissarro and Pontoise*, New Haven-Londres: Yale Univ. Press, 1990.

²⁴ El propio Giulio Carlo Argan sentó un hito en esta dirección con la compilación de artículos publicada en 1983 bajo el hermoso título *Storia dell'arte come storia della città (Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona: Laia, 1984), que tanto influyó en Manfredo Tafuri y aún más en Enrico CASTELNUOVO, autor en 1985 de *Arte, industria, rivoluzioni (Arte, industria y revolución*, Barcelona: Península, 1988) Contemporáneamente, máximas autoridades en el campo de la historia urbana abogaban también por una ampliación de la «historia social» que abarcara también la historia cultural, por ejemplo GIROUARD, M., *Cities and People. A Social and Architectural History*, New Haven-Londres: Yale University Press, 1985. OLSEN, D. J., *The City as a Work of Art: London, Paris, Vienna*, New Haven: Yale University Press, 1989.

se tiende a subordinar el análisis político al sociológico, terreno en el cual la figura principal es Albert Boime, profesor en la Universidad de California, quien ha emprendido un ambicioso proyecto de cinco volúmenes dedicados a la «Historia social del arte moderno», el primero de los cuales apareció en 1987, *Art in the Age of Revolution, 1750-1800* (*El arte en la época de la Revolución, 1750-1800*, Madrid: Alianza, 1995) y el segundo en 1990, *Art in the Age of Bonapartism, 1800-1815* (*El arte en la época del bonapartismo, 1800-1815*, Madrid: Alianza, 1996). Más recientemente, Andrew Hemingway y William Vaughan han querido combinar el análisis de las confrontaciones políticas y de las prácticas artísticas sociales en Gran Bretaña, Francia, Alemania y los Estados Unidos durante el lento ascenso de la burguesía al poder: *Art in Bourgeois Society, 1790-1850*, Cambridge: C.U.P., 1998. Valeriano Bozal ya había hecho lo propio en *Goya y el gusto moderno*, Madrid: Alianza, 1994.

Es en este punto, entre los que han conducido al triunfo de estos nuevos estudios sociales más integradores, donde hay que situar el magisterio de Francis Haskell, a quien en lo que respecta a la época aquí escogida debemos sobre todo *Past and Present in Art and Taste*, un libro donde reunió en 1987 sus ensayos sobre las fluctuaciones en la apreciación de obras y estilos en el siglo XIX (*Pasado y presente en el arte y el gusto*, Madrid: Alianza, 1990), además de la edición del imprescindible *Saloni, galerie, musei, e loro influenza sullo sviluppo dell'arte nei secoli XIX e XX*, Bolonia: Clueby, 1982. A su decisiva aportación se ha ido sumando la de otros especialistas en historia del coleccionismo, del mercado y del gusto, como Hans Belting, Peter Burke, Simon Schama, etc... En esta senda, un ejemplo reciente que me parece el más digno de ser destacado entre los especialistas en arte del siglo XIX ha sido el libro del profesor suizo Oskar Bätschmann: *The Artists in the Modern World. The Conflict between Market and Self-Expression*, Colonia: Dumont, 1997.

Sin duda ha coadyuvado también a estos replanteamientos, el reciente éxito de la «estética de la recepción» del teórico del arte Hans Robert Jauss, que en lo relativo a la Historia del Arte de los inicios de la Edad Contemporánea ha encontrado su más fiel aplicación en Wolfgang Kemp²⁵, *Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des*

²⁵ Un libro posterior del mismo autor y con vocación de tratado general sobre la estética de la recepción es: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlín: Dietrich Reimer Verlag, 1992. Bajo la directa influencia de esta línea estética se relaciona también a uno de los autores más famosos entre quienes aún se denominan historiadores sociales del arte, el galés Michael Baxandall (educado en el ambiente filomarxista de Cambridge), del cual, más que sus conocidos estudios sobre el siglo XV basados en su labor en el Warburg Institute, interesa citar aquí el libro de 1985 *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (*Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid: H. Blume, 1989).

19. *Jahrhunderts*, Múnich: Mäander, 1983. Pero desde mucho antes se había empezado ya a reexaminar testimonios históricos de la recepción pública de exposiciones artísticas en antologías de textos como las de Elizabeth G. Holt: *The Triumph of Art for the Public, 1785-1848, The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Garden City: Anchor Books, 1979; *The Art of All Nations, 1850-73*, Princeton: Princeton University Press, 1981; *The Expanding World of Art, 1874-1902. Universal Exhibitions and State-Sponsored Fine Art Exhibitions*, New Haven-Londres: Yale University Press, 1988. Igualmente, una nueva savia estaba llegando también desde el campo de la historia social de los museos y de la institucionalización del arte²⁶.

Ahora están enriqueciendo también a esta corriente perspectivas relacionadas con el anticolonialismo, las cuestiones raciales y el feminismo. Las pujantes aportaciones bibliográficas feministas, más allá de los manuales y las obras generalistas²⁷, han encontrado en la historia social del arte de los inicios de la Edad Contemporánea, uno de sus campos favoritos de labor: para comprobarlo basta leer a Rosalind Krauss, Patricia Mainardi o, sobre todo, Linda Nochlin y Carol Duncan, autoras de referencia de esta corriente²⁸. Son ya legión los estudios de este tipo especializados en el siglo XIX, que es uno de los terrenos más fértiles en lo que atañe a la representación de la mujer en el arte, donde marcó un hito

²⁶ El polémico libro de HUDSON, K., *A Social History of Museums: What the Visitors Thought*, Londres, 1975, inauguró una explosión de títulos dedicados a la política museística y a la institucionalización del mundo del arte: MINIHAN, J., *The Nationalization of Culture. The Development of State Subsidies to the Arts in Great Britain*, Londres, 1977; GRASSKAMP, W., *Museums-gründer und Museumstürmer: Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseum*, Múnich, 1981; SHERMAN, D.J., *Worthy Monuments: Art Museums and Politics of Culture in 19th-Century France*, Cambridge, 1989; MONNIER, G., *Des Beaux-Arts aux arts plastiques. Une histoire sociale de l'art*, Besançon, 1991; MAINARDI, P., *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, 1993.

²⁷ En este torrente de publicaciones surgió un libro reverenciado como el Corán del feminismo histórico-artístico donde se recogen ensayos de una de las autoras más combativas: POLLOCK, G. *Visions and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres-Nueva York, Routledge, 1988. Con el tiempo, tras recoger aguas de otras corrientes metodológicas como la semiótica (es el caso de SCHOR, N., *Reading in Detail. Aesthetic and the Feminine*, Nueva York, 1987) o el psicologismo (e.g.: MULVEY, L., *Visual and Other Pleasures*, Londres, 1989; WRIGHT, E., *Feminism and Psychoanalysis*, Cambridge: Blackwell, 1992), aquel río indómito ha ganado en afluentes —hay ya por el mundo muchas cátedras de *women studies*— pero sus aguas fluyen más reposadas, totalmente integradas en el discurso disciplinar dominante, el que llega al gran público en libros de divulgación como CHADWICK, W., *Women, Art and Society*, 1990 (*Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona: Destino, 1992), o a través de manuales generales de Historia del Arte, como el de POINTON, M. *History of Art. A Student's Handbook*, Londres-Nueva York, 1994. Sin embargo, mientras que la reivindicación de las mujeres artistas y la relectura del papel de la mujer como tema de inspiración artística son ya trillados caminos triunfales, el feminismo radical aún lucha en las trincheras por recuperar la memoria de las historiadoras/críticas del arte que ejercieron su profesión en tiempos y medios profesionales dominados por hombres. Un hito en esta línea de combate fue el libro de RICHTER, C. & HOLCOMB, A.H. (eds.), *Women as Interpreters of the Visual Arts 1820-1979*, Westport-Londres, 1981.

²⁸ NOCHLIN, L., *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Nueva York, 1989; DUNCAN, C., *The Aesthetics of Power. Essays in the Critical History of Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993; IDEM, *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*. Londres-Nueva York: Routledge, 1995.

Bram Dijkstra: *Idos of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, 1986 (*Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, 1986), seguido por el libro de Marcia Pointon, *Naked Authority: The Body in Western Painting 1830-1906*, Cambridge, 1990. Por otra parte, aquella época es una mina para otro tema favorito de las feministas como es la reivindicación de la existencia de mujeres artistas, en el que podríamos destacar sendos libros de Tamar Garb: *Women Impressionists*, Oxford, 1986, y Jan Marsh & Pamela Gerrish Nunn: *Pre-Raphaelite Women Artists*, Londres: Thames & Hudson, 1997.

En España, y dentro de la época aquí tratada, el estudio de este tipo más conocido es la tesis doctoral de Estrella de Diego, que ha dado lugar al libro *La mujer y la pintura del XIX español (cuatrocientos olvidadas y algunas más)*, Madrid: Cátedra, 1987. Estas cuestiones de género y sexualidad a través de imágenes artísticas son un tema de discusión cada vez más de moda; sobre todo a partir del éxito del libro de Erika Bornay: *Las hijas de Lilith (Las artes plásticas y el mundo de la mujer a fines del siglo XIX)*, Madrid: Cátedra, 1990 (3a ed. 1998), y más aún a raíz de la contrarréplica que le ha dado Carlos Reyero: *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid: Cátedra, 1996. Estos «estudios de género» —traducción poco afortunada del inglés *gender studies*— interesan hoy día cada vez más; además, a partir de la cuestión de lo «masculino» frente a lo «femenino» es fácil dar el paso hacia la revisión de otros conflictos de marginación histórica no menos de actualidad, recabando una nueva atención para cuestiones de orientación sexual, identidad, raza, y procedencia, que señalan la contraposición entre la imagen social frente a la auto-representación de las minorías.

Tal es la integración de miras en que ha desembocado lo que antes se conocía como historia social del arte, que ya ni su nombre ni su punto de vista metodológico conservan un ápice de radicalismo. Para recuperarlo y dar a entender un nuevo posicionamiento desafiante, algunos norteamericanos han izado el término «Historia Crítica»: la portaestandarte ha sido Carol Duncan en *The Aesthetics of Power. Essays in the Critical History of Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993; pero en lo relativo al siglo XIX la contribución más popularizada dentro este ámbito ha sido el manual de grandes ventas editado por Stephen F. Eisenman: *Nineteenth Century Art. A Critical History*, Londres-Nueva York: Thames & Hudson, 1994 (*Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid: Akal, 2001). Entre los británicos, en cambio, ha tenido más éxito la etiqueta «Nueva Historia del Arte»²⁹, cuyos principales padrinos son Svetlana Alpers y Norman

²⁹ Cf. REES, A.L. & BORZELLO, F. (eds.), *The New Art History*, Londres: Camden Press, 1986. Una etiqueta intermedia entre ésta y la «Historia Crítica» norteamericana, es la opción favorita de quie-

Bryson, aunque ambos también suelen ser citados como ejemplos famosos del post-estructuralismo, de manera que una vez más parece difícil delimitar los límites entre corrientes historiográficas.

En efecto, a partir del estructuralismo se ha desarrollado también una nueva escuela, la semiología postestructuralista, que ha encontrado en Italia uno de sus principales focos, por influencia quizá de Umberto Eco, sin que falten especialistas en historia de la arquitectura como Cesare Brandi o Renato de Fusco, si bien el principal representante entre los historiadores del arte contemporáneo es Omar Calabrese. En otros países europeos la nómina de adeptos es más escasa, destacando en España algunos estudios de Juan Antonio Ramírez sobre Duchamp y el ensayo de Francisca Pérez Carreño: *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988. Pero en relación con el arte de los inicios de la Edad Contemporánea la figura que más importa aquí destacar es el autor de *Tradition & Desire. From David to Delacroix*, Cambridge-Nueva York-Melbourne: Cambridge Univ. Press, 1984, Norman Bryson³⁰, un filólogo inglés especialista en la cultura francesa pre- y post-revolucionaria que ha emigrado a los Estados Unidos, pasando de la Facultad de Literatura de la Universidad de Cambridge al *Fine Arts Institute* de Harvard.

En América, en cambio, la herencia de la semiótica y de Charles Morris ha conducido a la estética analítica, en la que aparte de teóricos como Wolheim y Goodman, hay que reseñar los interesantes análisis semióticos de la interpretación crítica de la arquitectura del Movimiento Moderno realizados por el argentino Juan Pablo Bonta en *Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977 (traducido de un texto que escribió en inglés durante una estancia investigadora en los Estados Unidos). Más relevancia para el arte de los inicios de la Edad Contemporánea tienen aún los trabajos de George Dickie y Arthur Danto³¹. Este último ha llamado últi-

nes, como Marcia Pointon y Griselda Pollock, no nacieron en el Reino Unido pero ejercen la docencia allí, consiste en llamar a esta renovada disciplina «las historias del arte», en plural, para subrayar que en realidad no es una corriente sino una pluralidad de miradas contrapuestas —a ambos lados del Atlántico—, las cuales a menudo se cruzan sobre la historia y estrategias expositivas de los museos.

³⁰ Bryson ha mantenido una actitud combativa en la defensa de este acercamiento de la historiografía artística a la lingüística, primero con un artículo firmado conjuntamente con su colega Mieke Bal: «Semiotics and art history», *The Art Bulletin*, n° 73 (1991), p. 174-208, después a través de su tratado de 1983 *Vision and Painting. The Logic of the Gaze (Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid: Alianza, 1991); luego como editor del libro *Calligram. Essays in New Art History from France*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

³¹ Dickie es un especialista en el siglo XVIII que ha redefinido la estructura del mundo artístico, atendiendo a los públicos del arte y sus medios de exhibición, en *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, Ithaca: Cornell University Press, 1974, y en *The Art Circle*, Nueva York, Haven, 1984. Danto, que además de teórico ejerce como crítico de arte comprometido con el arte conceptual y

mamente la atención por un libro que proclama el fin de la historia del arte; pero tal actitud apocalíptica ha sido una de las provocaciones recurrentes en la postmodernidad³².

«Todo vale» es el lema postmoderno por excelencia, y la fábula genealógica de los relatos históricos donde sólo interesaban los artistas más innovadores como nobles antecesores de la «vanguardia» moderna ha sido desmontada por los historiadores del arte postmodernos, como Rosalind E. Krauss, en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985 (*La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza, 1996). Aunque quizá la lección más radical donde ha sido aplicada esta revisión total de la Historia del Arte ha sido la presentación del arte del siglo XIX propuesta en el Museo de Orsay de París, inaugurado en 1986: en lugar de una selectiva presentación por salas en hilera donde las sucesivas innovaciones vanguardistas se revelasen a la veneración de los visitantes en un recorrido lineal preestablecido, la antigua estación de trenes deja libre al espectador para pasar de Courbet y Manet a los artistas *pompier* y para cruzar múltiples miradas de interrelación desde cualquier punto de la visita. Esta visión plural, que comienza a presentar al siglo XIX en toda su riqueza artística, sin ignorar a los artistas ajenos o periféricos a la tradición moderna, ya está imponiéndose poco a poco³³. Más aún, no se trata tan sólo de reivindicar una visión plural, sino una pluralidad de miradas divergentes, pues el postmodernismo al desmontar una limitadísima progresión histórica ha hecho hincapié en las rupturas y heterodoxias, los elementos de diferenciación, la conciencia multicultural y la sensibilidad de las minorías.

Este tipo de trabajos ha colocado en un papel central a la Historia del Arte dentro del campo interdisciplinar de los internacionalmente conocidos como *cultural studies*, un término que en España todavía no se

las últimas tendencias, vivió una especie de revelación cuando Andy Warhol expuso en 1964 la *Brillo Box* en una galería de Nueva York; desde entonces se ha ido convirtiendo en un hegeliano predicador de la muerte del arte: *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Nueva York, 1992 y *After the End of Art*, Princeton: Princeton University Press, 1997 (*Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 1999).

³² De ahí las sensacionalistas proclamas de Fukuyama sobre el fin de la Historia, o en el ámbito concreto de nuestra disciplina, la no menos apocalíptica postura de Hervé Fischer, que proclamaba *L'Histoire de l'art est terminée*, Meyenne: Ballard, 1979; título reelaborado por Hans Belting con el típico añadido postmodernista de una interrogación —pues el postmodernismo es pura incertidumbre— en su *Das Ende der Kunstgeschichte?*, 1984 (se le suele citar más por la versión en inglés: *The End of the History of Art?*, Chicago-Londres: University of Chicago Press, 1987). Para una revisión postmoderna de la disciplina remito a: PREZIOSI, D., *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven-Londres: Yale University Press, 1989; BRUNETTE, P. & WILLS, D. (eds.), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

³³ Para ampliar estas argumentaciones véase mi artículo: «A 'post-modern' museological vogue: the Musée d'Orsay and other galleries featuring 19th-century art», *Museological Review*, vol 1, n° 1, 1994, p. 14-30.

usa mucho, quizá porque aún no han proliferado muchos centros universitarios interdisciplinarios donde se reúna historiadores, filósofos, críticos literarios, etc. Pero tales centros, lo mismo que aquella moda universitaria que los originó, parece que ya están siendo cada vez más cuestionados en Gran Bretaña y, como Francis Haskell, son muchos los que allí han expresado su preferencia por una vuelta a la *cultural history*: ya sea en el sentido original, centroeuropeo, de cuando aún estaban próximos los historiadores del arte a sus colegas de otras disciplinas humanísticas, o en el sentido postmoderno de tener presentes puntos de vista diferentes (sin buscar necesariamente integrarlos).