

# E L MITO DE LA HISTORIA DEL ARTE

CARMEN GRACIA

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

**Abstract:** Discuss about the creation of the myth of the History of the Art, that is to say the conversion of the artistic experience in historical and ideological reflection. The development of this one discipline removes to end from a concept taken of the religion: the canon. One will see also the way how the art turned into religion, it promotes the appearance of the discipline that will take charge creating the body of beliefs necessary for the maintenance of this religion, and the successive series of challengings that it generates.

**Key words:** Myth / History of the Art / Canon.

**Resumen:** Reflexiones sobre la creación del mito de la Historia del Arte, es decir la conversión de la experiencia artística en reflexión histórica e ideológica. El desarrollo de esta disciplina se lleva a cabo a partir de un concepto tomado de la religión: el canon. Se verá también la manera cómo el arte convertido en religión, promueve la aparición de la disciplina que se encargará de crear el cuerpo de creencias necesarias para el mantenimiento de esta religión, y la serie sucesiva de impugnaciones que genera.

**Palabras clave:** Mito / Historia del Arte / Canon.

El amor a los grandes maestros  
es una religión o no es nada  
Walter Scott, *Diario*

## Introducción

Este ensayo es el desarrollo de una conferencia que cerró un curso de extensión universitaria dedicado al estudio y valoración del mito en la Historia del Arte organizado por la Universitat de València en el curso académico 2004-2005.

Es conocido y estudiado el hecho de que a lo largo de la historia la capacidad de creación de imágenes por parte del ser humano con frecuencia ha servido como vehículo para transmitir mitos. En este caso se entendía por mitos una serie específica de relatos relacionados con dioses, héroes o superhombres envueltos en acontecimientos o circunstancias extraordinarias en un ámbito intemporal, donde su existencia transcurre independientemente de la existencia y las experiencias del ser humano ordinario.

Aquella función creativa como transmisora de mitos se produjo de una manera manifiesta en épocas de la historia en que la religión y el estado es-

tuvieron más estrechamente ligados. Pero, a partir del siglo XVIII, se produce en occidente una drástica separación entre religión y estado. La religión pierde el sólido soporte político del que había disfrutado durante siglos y la fuerza de su impacto social empieza a disminuir. Las imágenes religiosas pierden fuerza en una sociedad abocada a valorar la religión como una práctica privada al margen de la actividad pública.

Es en esta tesitura cuando la actividad creadora que en este momento empieza a ser calificada como arte se establece como sistema de conocimiento independiente tanto de la religión como del estado. Y es en este momento de desvinculación respecto a la religión cuando, aparentemente, el arte deja de representar mitos. Pero sólo en apariencia, puesto que más que un abandono de la imaginería mitológica lo que se produce es un cambio en el tipo de mitología representada. De hecho el cambio más relevante consistió en que una vez abandonada la representación de las creencias religiosas y constituirse en sistema de conocimiento independiente, el arte pasaba a convertirse a sí mismo en religión y los artistas darán forma a la imaginería de esta nueva creencia. De esta

manera, el arte se reconstruía en una religión con su dios: el genio; su cuerpo doctrinal: la estética; sus templos: los museos; sus sacerdotes: los expertos; y su narrativa simbólica y constructora de mitos: la historia del arte.

Es posible que estas afirmaciones produzcan rechazo, ello se debe a un hecho verificable. Mientras que nos resulta fácil identificar los mitos relacionados con las creencias del pasado o bien con culturas ajenas a la nuestra, resulta singularmente difícil identificar los mitos que constituyen nuestro propio cuerpo de creencias y vivencias dentro de la cultura actual. Para tratar de clarificar la tesis planteada, este ensayo se desarrollará en las siguientes direcciones:

1. Se rastrearán los diferentes caminos por los que ha tenido lugar la naturalización del mito de la historia del arte, es decir la conversión de la experiencia artística en reflexión histórica e ideológica.
2. Se verá también la manera cómo el arte convertido en religión, promueve la aparición de una disciplina que se encargará de crear el cuerpo de creencias necesarias para el mantenimiento de esta religión.
3. Y se concretará, por último, cómo el desarrollo de esta disciplina se lleva a cabo a partir de un concepto, de nuevo, tomado de la religión: el canon.

### **La creación del mito y la construcción del Canon**

Con frecuencia se percibe la historia del arte como una disciplina académica cuyos objetivos discurrirían por cauces que afectarían poco o nada a la manera cómo la mayoría de público afronta su disfrute y su experiencia personal de los trabajos artísticos. Historia del Arte e Historia del Gusto discurrirían por caminos diferentes. Esto, sin embargo, ocurre únicamente en apariencia. De hecho las obras de arte se presentan siempre organizadas según unos esquemas de presentación, que invariablemente dirigen al observador hacia unos determinados modelos de arte históricamente preconcebidos.<sup>1</sup>

Cuando se visita una exposición, cuando se recorre un museo, cuando se hojea un libro de arte, exactamente igual que cuando se asiste a una clase universitaria sobre la disciplina, las obras se

presentan a nuestra consideración en el interior de una narrativa construida por alguien: el responsable del museo, el autor del libro o el profesor de la asignatura. El proceso artístico queda refundido o reconstruido bajo una particular luz según el tipo de reflexión proporcionada en cada uno de estos casos. Estas reflexiones pueden establecer y alterar determinadas relaciones entre cada uno de los autores presentados, las secuencias de presentación; pero sobre todo deciden los autores que son incluidos así como los que son excluidos.

Estas diferentes formas de presentación nunca están moldeadas a partir de puntos de vista o criterios de gusto individuales, sino que, muy significativamente, dependen de determinadas tradiciones intelectuales, marcos conceptuales y prácticas sociales e ideológicas.<sup>2</sup> Desde Vasari en el siglo XVI la historia del arte se ha presentado, de manera estándar, dentro del marco de una narrativa de progreso evolutivo desarrollado en torno a artistas individuales y con una estructura más o menos fija: biografía, obras y movimientos.

El patrón de valores, supuestos y preconcepciones subyacentes que envuelven aquellas narrativas constituye el canon del arte occidental. El término canon es una herencia clásica. En la antigua Grecia la palabra canon aludía a la caña donde se enrollaba un cuerpo de leyes. Posteriormente, el cristianismo adoptó este término para designar al cuerpo de textos doctrinales que habían sido seleccionados como idóneos para impartir la enseñanza religiosa. Mientras algunos textos eran canonizados, es decir aceptados como válidos, otros quedaban fuera de la ley canónica. Estos últimos eran rechazados y considerados como apócrifos o irrelevantes para el conocimiento de la doctrina cristiana. Es importante reparar en este origen del término canon para la comprensión de los procesos que han llevado a la construcción de la Historia del arte. Y es importante porque nos permite reparar en el hecho de, que desde los orígenes del término, la tradición canónica está basada en un proceso activo de selección y eliminación. Pues bien, algo semejante ha ocurrido en la construcción canónica de la historia del arte. En este caso, canon es el término que da cobertura a un conjunto de obras artísticas de las que se considera que, en un momento determinado, constituyeron la cima de la civilización occidental.

<sup>1</sup> Ver "Introduction", *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective* (edit. Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly y Keith Moxey), Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 3-4.

<sup>2</sup> Un trabajo seminal para este ensayo ha sido la introducción de Steve Edwards a reader, *Art and its Histories*, Yale University Press / The Open University, 1999, 1-15.

Aunque muchos aficionados al arte e incluso algunos historiadores todavía están persuadidos de realizar sus juicios de gusto sobre la base de valores universales, en realidad lo que todos hacemos es centrarnos en el estudio, análisis y difusión de obras específicas cuya selección ha sido realizada por determinadas personas en momentos concretos de la historia reciente. Estas obras específicas son, precisamente, aquellas que se ajustan a los criterios canónicos y por tanto son consideradas como cumbre de la excelencia artística y los valores estéticos. Son, por otro lado, las obras artísticas que tradicionalmente, los historiadores del arte han visto como merecedoras de análisis y adecuadas para sus propios estudios.

### **La función de las academias en la consolidación del canon**

El cuerpo de normas y criterios de gusto en el que se consolidó el canon se basó inicialmente en los modelos clásicos. Las academias europeas del siglo XVIII fueron las instituciones que asumieron la responsabilidad de desarrollar, afianzar y propagar este cuerpo normativo. Y lo realizaron con tal eficacia que, todavía a principios del siglo XX, las normas establecidas por estas academias se mantenían como criterios dominantes en la apreciación artística.

La estrategia elaborada por las academias para el establecimiento del canon como criterio de gusto con carácter universal dentro del ámbito de la cultura occidental es compleja. A través de las escuelas de Bellas Artes se desarrollaron una serie de programas docentes que transmitían una educación basada en el canon. Pero además, la política de exposiciones, concesión de premios, galardones y becas así como la publicación o censura de los discursos académicos establecía una densa red de actuaciones dirigidas a un mismo fin de consolidación de los criterios establecidos. Estos criterios no se limitaban a establecer el *ranking* de calidad entre los considerados como más destacados artistas de todos los tiempos. Trataban también de dirigir la educación y formas de actuación y trabajo de los artistas del momento. Para ello se estableció una jerarquía de valor que afectaba a los formatos, los temas y las técnicas. En el punto más alto de esta jerarquía se situaban los grandes formatos que debían desarrollar, exclusivamente, temas mitológicos, históricos o bíblicos. En segundo lugar se situaban los formatos medios que podían incluir retratos y escenas de género. En ter-

cer lugar estaban los paisajes y en el nivel más bajo las naturalezas muertas. Pero las academias imponían también una serie de valores formales jerarquizados: la línea fue valorada por delante que el color; el efecto general por encima del detalle particular; la figura antes que el fondo etc. Estas valoraciones formales se concretaron en una estética que tuvo como principal propagandista a Rafael Mengs.

Gracias a estudios como el de Nikolaus Pevsner<sup>3</sup> conocemos hasta qué punto la tradición académica no fue homogénea. Dependiendo de las diferentes tradiciones desde las que partía y las peculiaridades de los gobiernos concretos, las academias se desarrollaron en cada país con diferentes grados de radicalismo y rigor. Sin embargo, todas ellas coincidieron en estimular la reflexión teórica sobre el arte y la práctica basada en una serie de unas prioridades preestablecidas. Las personas encargadas de introducir y asentar estas novedades fueron distintas aunque compartían como punto de referencia último las ideas de Winckelmann. En España, por ejemplo, fue decisiva la estancia de Mengs en la Corte así como la publicación de algunos de sus escritos como *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, publicado en 1780 por la Imprenta Real. En Gran Bretaña, sin embargo, el gran mentor académico fue sir Joshua Reynolds, y la difusión de sus ideas se realizó a partir de la publicación de sus *Discourses on Art* (1769-1790).

Un siglo después del declive de las academias, estas preferencias y valores académicos continúan definiendo, consciente o inconscientemente, la comprensión mayoritaria del arte. Pero constatar el papel esencial que la tradición clásica ha jugado en la formación del gusto actual y en nuestra comprensión del arte no significa que estos valores hayan sido fijos e inmutables. En el ámbito del arte histórico, pintores como Rembrandt o Goya han disfrutado de una gran valoración a pesar de sus planteamientos anti-clásicos susceptibles de ser interpretados como anti-académicos. Ello no ha impedido que, incluso en épocas recientes, algunos autores hayan llegado a aplicar el canon de gusto académico al estudiar manifestaciones artísticas especialmente anti-clásicas o anti-académicas como son gran parte de las realizadas en el siglo XX. Esto se aprecia en la manera de desarrollar, metodológicamente, las entradas de catálogo de muchas obras de vanguardia, que son analizadas formalmente según los criterios de valoración an-

<sup>3</sup> Nikolaus Pevsner, *Academias de Arte: pasado y presente* (1940), Cátedra, Madrid, 1982.

teriormente descritos. Se observa también en el mayor énfasis que muchas historias del arte dedican al estudio de la Escuela de París y su incidencia en valores como el orden, el equilibrio y la armonía, frente a las aportaciones de las vanguardias de Berlín o Moscú basadas en criterios formales y expresivos diferentes.

Todas estas adaptaciones y readaptaciones no invalidan la vigencia del canon sino que evidencia su flexibilidad y por tanto su capacidad de adaptación y supervivencia. Consecuentemente, el canon debe ser entendido más bien como un cuerpo de valores sobre arte, relativamente fluido que está sujeto a constante disputa y redefinición.

Uno de los teóricos españoles más influyentes del siglo XVIII, Acisclo Antonio Palomino dejó constancia escrita de sus preferencias canónicas en su libro *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, publicado en 1724. En la tercera parte de este libro<sup>4</sup> redactó una serie de biografías de artistas valiosos entre los que incluía a los pintores canónicos como Juan de Juanes, Murillo, Morales, Velázquez y Lucas Jordán. La actitud actual sobre estos pintores, por parte del público y de los propios historiadores, ha cambiado sensiblemente. Sin duda Velázquez sigue valorado actualmente como figura incontrovertible. Juan de Juanes, si bien es aceptado, sin embargo se le valora como un pintor con menos fuerza, algo blando y sentimental. Una valoración que comparte con otros pintores como Bartolomé Esteban Murillo. Morales, por su parte, parece ahora a los investigadores y público algo enfermizo y almibarado. Mientras que Lucas Jordán se ha hecho casi invisible en muchas historias generales y diccionarios de arte, quedando del interés exclusivo de expertos e investigadores universitarios. Sin embargo se han elevado artistas como el Greco a quien Palomino consideraba como inferior a Luis Tristán.<sup>5</sup>

Por tanto, ha de entenderse el canon como un marco que contiene una serie de diferentes evaluaciones y puntos de vista a través de los cuales se considera que deben ser vistas, consideradas y estudiadas las obras de arte. Sin embargo, este

marco evoluciona y se adapta a los criterios, ideas y valores de cada generación. Pero aunque los juicios canónicos estén constantemente sometidos a revisión y cambios, dentro de esta estructura, relativamente abierta, si se han mantenido con pocos cambios una serie de puntos de referencia concretos, a lo largo de periodos muy amplios de tiempo. El más importante y constante ha sido la preferencia por lo que se ha definido como clásico.

Esta constancia en el mantenimiento del valor de lo clásico ha tenido altibajos que, sin embargo, no han impedido que los valores clásicos se reavivaran y reforzaran. Por ejemplo, a principios del siglo XX el movimiento de vanguardia desarrolló uno de los ataques más fuertes hacia el concepto de canon académico. Pero simultáneamente, Wölfflin proponía en sus *Principios fundamentales de la Historia del Arte* (publicado en 1915) una serie de comparaciones formales, posiblemente inspiradas en Vitruvio a través de las cuales debían analizarse los trabajos artísticos. Estos principios fundamentales: lineal y pictórico, plano y profundo, forma abierta y forma cerrada, multiplicidad y unidad, claridad y oscuridad, se basan en las diferencias entre modelos de raíz clásica y modelos de raíz anti-clásica. Estas reflexiones formales dieron nueva vitalidad y actualización al canon en el ámbito universitario. En consecuencia, su éxito no sólo sirvió para reforzar el canon sino que la enorme influencia que ejercieron en el ámbito universitario dificultó una verdadera apreciación del arte de vanguardia por parte de los investigadores universitarios contemporáneos.

Los esfuerzos de E.H. Gombrich a partir de 1963,<sup>6</sup> por demostrar que estas categorías lejos de presentar criterios objetivos, eran relativas e inestables no han impedido la enorme influencia en historiadores posteriores. Gracias a Wölfflin, los universitarios se veían abastecidos de una gramática básica de conceptos que les permitía reflexionar sobre la construcción formal de las obras artísticas y eludir interpretaciones más comprometidas desde un punto de vista ideológico.

<sup>4</sup> Titulada "El Parnaso Español Pintoresco laureado...con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroicas obras han ilustrado la Nación y de aquellos extranjeros ilustres, que han concurrido en estas Provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras; graduados según la serie de el tiempo, en que cada uno floreció: para eternizar la memoria, que tan justamente se vincularon en la posteridad tan sublimes y remontados espíritus".

<sup>5</sup> Ver Acisclo Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Poseidón, Buenos Aires, 1944 y Aguilar, Madrid, 1988. Un extracto puede encontrarse en Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la Crítica de Arte en España*, Ibérico Europea de Ediciones, S.A., Madrid, 1975, pp. 91-110.

<sup>6</sup> E.H. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, vol. I, Phaidon, London, 1966, pp. 83-94.

## Manuales y Museos de Historia del Arte

Los libros de divulgación y manuales universitarios son los más reveladores a este respecto. Dos casos paradigmáticos, en las universidades españolas, son la *Historia del Arte* de Diego Angulo y la de J.J. Martín González a las que más recientemente se unieron las traducciones de la *Historia del Arte* de E.H. Gombrich y la de H.W. Janson.

En todos estos libros, las restricciones de espacio impuestas por los criterios editoriales impulsaban a sus autores a centrarse en las obras canónicas de cada época. Unas obras a su vez seleccionadas en un momento histórico. De hecho, lo que en estos libros se presenta es aquello que unos investigadores universitarios han seleccionado en un momento concreto. Pero, incluso dentro de esta selección canónica, se establece un *ranking* adicional dependiendo de la extensión concedida a cada trabajo, los que son ilustrados y los que no, e incluso aquellos que merecen ilustración en color y los que únicamente aparecen en blanco y negro. Todo lo cual constituye una serie de juicios y elecciones, en cuyo proceso se establece un criterio de prioridades junto a una significativa ceguera respecto a todo lo excluido.

Pero los libros no han actuado de manera aislada. Desde su creación en el siglo XVIII los museos públicos han participado de esta construcción del canon tanto como los propios textos escritos. Incluso se podría afirmar que han sido los museos quienes han actuado como depositarios del canon artístico y quienes han creado una imagen de la historia, tal como debía transmitirse. La museología y las diferentes formas de museografía han dado soporte a las prácticas ideológicas particulares atribuyendo a cada obra valor, significado y posición relativa respecto a otras obras.<sup>7</sup>

Los cuadros que cuelgan de las paredes de las galerías son el resultado de lo que historiadores del arte y conservadores deciden o han decidido que es más adecuado para su exhibición. Es fácil de comprobar cómo las obras de arte a las que se da prioridad en la exhibición suelen coincidir con aquellas más frecuentemente ilustradas en los libros y a cuyas reproducciones se suele tener mayor acceso. De la misma manera, las obras de arte que permanecen invariablemente en los almacenes de los museos lo hacen porque alguien ha de-

cidido que no alcanzan el nivel adecuado dentro del canon establecido y suelen ser, también, las más frecuentemente olvidadas en las historias del arte.

La historia de los museos revela los cambios en las maneras de presentar y apreciar el arte. Desde el gabinete de curiosidades a la moderna galería de arte, todos los museos han coincidido en potenciar el desarrollo de una visualidad seleccionada y dirigida por la utilización ideológica de la producción individual. En este sentido el Museo no sólo ha dado imagen a la historia, sino que ha creado el espacio de encuentro con aquellas figuras del pasado con las que, en un momento dado, se ha considerado que era conveniente establecer un contacto visual.<sup>8</sup>

En resumen podría decirse que el canon crea, y la historia del arte justifica normas, supuestos culturales y lleva a cabo la consolidación y difusión de la selección del canon. Actúa sobre las obras seleccionadas y las relaciona con otras disciplinas vecinas en el mismo espacio cultural. En consecuencia, el campo de la historia del arte llega a tener unos contornos y unos límites que inscriben prácticas aceptadas y realizadas por determinados autores, cuyos objetos pueden ser comparados, redefinidos y reconsiderados, en una espiral, progresivamente agrandada, que se alimenta a sí misma.

## La reacción contra el mito de la Historia del Arte y los desafíos al canon

Reflexionando sobre lo expuesto se llega a la conclusión de que la historia del arte no ha permanecido al margen de las manipulaciones, valoraciones y exclusiones producidas por el canon y que en consecuencia no es inocente.

Desde sus mismos orígenes el canon ha sido impugnado por determinadas individualidades desde dentro y fuera de la propia academia. Pevsner cita, entre otros muchos, por ejemplo a Goethe quien afirmaba en 1773 "la escuela y los principios encadenan todo poder de conocimiento y toda eficacia", mientras que Goya en 1792 afirmaba: "Haced que las academias dejen de ser restrictivas eliminando la esclavitud servil que es habitual en los colegios para niños..."; Blake declaraba rotundo en 1808 "el gusto y el genio no se pueden enseñar".<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Ver Donald Preziosi, "Collecting/Museums" en *Critical Terms for Art History* (edit. Robert S. Nelson y Richard Shiff), The University of Chicago Press, Chicago, 1996, pp. 281-291.

<sup>8</sup> Una interesante reflexión sobre estos aspectos puede encontrarse en Didier Maleuvre, *Museum Memories. History, Technology, Art*, Stanford University Press, Stanford, California, 1999.

<sup>9</sup> Ver Pevsner, 1982, pp. 11-12.

Pero fue desde principios del siglo XX cuando el canon del arte occidental y los valores que definen han sido desafiados de una manera más sistemática, y desde una mayor variedad de puntos de vista. Y uno de los más importantes, desde la propia práctica del arte. En concreto, como ya se ha señalado, el canon académico fue discutido por artistas y teóricos de las vanguardias. Pero estas actuaciones tuvieron precedentes y consecuencias a lo largo de todo el siglo XX. Los impresionistas destruyeron las normas técnicas, contravinieron la marginación del paisaje y la naturaleza muerta pero, sobre todo, rompieron con la tradicional separación boceto/obra acabada. Los expresionistas exaltaron el valor del color sobre la línea y cuestionaron la validez de la supuesta objetivación del mundo exterior al reparar en las alteraciones de la forma a través de la percepción individual. Los cubistas distorsionaron la figura y fragmentaron el plano pictórico desatendiendo la captación visual del mundo exterior. A partir de la década de 1960 los creadores, incluso abandonaron los soportes tradicionales de pintura y escultura a favor de nuevos procedimientos, materiales y prácticas artísticas.

En los últimos treinta años, la reacción contra el canon se ha radicalizado en el campo de la Historia del Arte. Y lo ha hecho en el sentido de que ya no se cuestiona cómo se han elaborado, hasta ahora, determinados juicios canónicos, sino que se está tratando de desenmascarar los verdaderos criterios sobre los que están basados aquellos juicios, independientemente de sus cambios, evoluciones y adaptaciones. Es decir, se busca poner de manifiesto la serie de mitos culturales que subyacen en el gusto artístico generalmente aceptado. Esta reacción se ha llevado a cabo en dos fases diferentes por dos generaciones consecutivas de historiadores. La primera en torno a las décadas de 1960 y 1970 y la segunda, a partir sobre todo, de la década de 1990.<sup>10</sup>

En la primera fase esta reacción contra el canon y la revisión del mito de la intemporalidad y la universalidad del juicio estético, fue consecuencia de un despertar del interés por el marxismo desde el ámbito universitario. La revisión del marxismo en las décadas de 1960 y 1970 facilitó a muchos historiadores del arte una guía para indagar el papel ideológico del arte en una sociedad de clases. Permitted, además, investigar aquellos casos en que los artistas se habían identificado con una u otra

clase social. Esta perspectiva desafiaba el punto de vista dominante que sugería que hacer y contemplar el arte era una actividad, llevada a cabo por seres espiritualmente superiores, y cuyo objeto gozaba de alcance intemporal al situarse por encima de intereses políticos y sociales.

La historia del arte tradicional pretendía hablar en nombre de experiencias humanas universales. Defendía la idea de que el canon elevaba moralmente a quienes disfrutaban de las obras establecidas por él. Un planteamiento que implicaba el supuesto de grupos sociales con moral laxa susceptibles de superarse a través del disfrute o estudio de las obras canónicas. Defendía igualmente que los valores de discernimiento, gusto, refinamiento, cultura etc. eran consecuencia de la visión discriminadora del experto a quien se convertía en árbitro de los valores estéticos. Frente a esta postura, los historiadores marxistas insistían en que las obras de arte tenían que ser vistas como productos de unos actores específicos trabajando en unas condiciones sociales particulares y enfatizando la producción y el consumo históricos de significados y valores. En cierto modo, la visión marxista veía el canon como un arma empleada por las clases medias en su lucha ideológica por el dominio cultural, frente al poder de la burguesía industrial que detentaba el poder económico.

En opinión de los historiadores marxistas, este dominio en parte estaba promovido por la figura elitista del experto. Es evidente que el estudio riguroso requerido para desarrollar los modos de atención, y la inclinación por realizar su trabajo sin buscar beneficio económico, limitaba esta actividad a miembros de una clase social ociosa y pudiente. A partir de esta afirmación no debe entenderse, sin embargo, que los expertos carecieran de unos conocimientos serios sobre historia del arte. De hecho, con frecuencia estos expertos tenían unos conocimientos incluso superiores a los de sus críticos posteriores. Pero, en general, su trabajo estaba marcado por ciertos modelos utópicos de conocimiento. Por ello, sin disminuir el valor de sus conocimientos, los historiadores marxistas veían los juicios de los expertos, incrustados de valores de clase y manifestados en un tono de cierto esnobismo. Efectivamente la retórica del buen gusto, en la que se envuelve con frecuencia el experto, le ayuda a marcar la diferencia respecto al resto de la gente. En este sentido el conocimiento del canon, sus normas y valores ha podido

<sup>10</sup> Una sistematización de estas críticas al canon y a la historia del arte convencional puede verse en el Reader de Edwards, 1999 y un resumen de las mismas en la introducción del libro pp. 5-10.

ser utilizado para colocar a las clases bajas en una categoría de inferioridad cultural.

La segunda etapa de revisión de los presupuestos culturales e ideológicos del canon coincide con una revisión crítica de la historia del arte, y en general en humanidades, deriva del impacto producido por lo que se ha llamado “nuevos movimientos sociales”, concretamente: el movimiento de liberación de la mujer, los *queer studies* y toda la serie de movimientos anti-racistas y anti-colonialistas.

El historiador del arte que trabaja dentro de estas diferentes perspectivas fija su atención en las sistemáticas exclusiones y presupuestos que subyacen en el canon. A este respecto, Edwards narra una anécdota recogida por Preziosi.<sup>11</sup> En una entrevista realizada por Eleanor Dickinson, esta preguntó a Janson por qué no había incluido el trabajo de ninguna mujer en su *Historia del Arte*, a lo que Janson contestó que por no haber encontrado a ninguna suficientemente buena. Dickinson insistió preguntando cuál había sido el criterio empleado y Janson contestó: “Los trabajos citados en el libro son representativos de logros de la imaginación que de un modo u otro han cambiado la historia del arte. Yo todavía estoy esperando un argumento convincente que demuestre que Mary Cassat ha cambiado la historia de la pintura”. Esta postura de Janson, convencido de que ninguna mujer ha hecho una aportación sustancial a la historia del arte, implica una aceptación del canon sin discusión, aunque este canon sea en la actualidad sustancialmente diferente al establecido en Inglaterra por Reynolds o en España por Palomino.

Frente a la postura de Janson que podría definirse de conservadora, ha surgido una generación de historiadoras del arte feministas que tratan de averiguar la razón por la que el canon está, exclusivamente, compuesto por trabajos realizados por hombres. El empeño se ha realizado en diferentes fases.

El primer paso fue señalar el gran número de mujeres que han realizado obras de arte a lo largo de la historia y proponer que el canon se amplíe para incorporarlas. Esta respuesta ha sido muy útil para manifestar el volumen y la variedad de arte realizado por las mujeres que, tradicionalmente, ha sido ignorado por la historia del arte. Sin em-

bargo, en opinión de otras historiadoras feministas, esta actitud de sus compañeras mantiene los criterios del canon como correctos y, sólo, se aspira a su ampliación cuando se demuestra que otros sectores de la práctica artística, en este caso las mujeres, han aceptado sus criterios de calidad.

Este segundo grupo de historiadoras feministas entre las que se encuentran Linda Nochlin y Griselda Pollock han argumentado que la exclusión de las grandes mujeres artistas no se soluciona introduciéndolas, junto a los grandes artistas, como mujeres artistas. Esta solución aditiva asume, en su opinión, que la estructura del canon es neutral y que los procedimientos de evaluación y selección son objetivos. Pero, de hecho, si los juicios que sostienen la estructura de la historia del arte se mantienen y las mujeres son simplemente añadidas en un sub-capítulo de “mujeres artistas” estas automáticamente son apreciadas con un significado inferior o secundario.

Por tanto, en opinión de estas historiadoras la tarea a realizar no es tanto exigir la inclusión de las mujeres dentro de la historia del arte sino poner de relieve cómo el canon establece presupuestos profundos sobre diferencias de género, y no simples anomalías superficiales sobre la inclusión de unos artistas u otros. Estos argumentos han permitido, sobre todo a Griselda Pollock<sup>12</sup> demostrar la profunda base de diferenciación de género sobre la que se asienta el canon. Y ha demostrado, adicionalmente, que no es posible incluir en él el trabajo de las mujeres sin una profunda transformación de las vías por las que reflexionamos sobre el arte y sus valores.

Por su parte, los historiadores del arte que parten de los *queer studies* han insistido en esta teoría de Pollock, para demostrar que la historia del arte convencional ha asumido modos de ver exclusivamente heterosexuales. Como alternativa, la historia del arte *queer* establece modelos de identificación de trabajos artísticos que están abiertos a una mayor diversidad de vivencias sexuales y emocionales del ser humano. En este sentido, los historiadores del arte *queers* colaboran con la historia del arte feminista en desenmascarar las ficciones sobre identidad de género asumida por la tradición canónica.

Por otro lado, el canon de la historia del arte está construido bajo la consideración preferente del

<sup>11</sup> Ver Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, Oxford, 1997, p. 347, cit. por Edwards, 1999, p. 8.

<sup>12</sup> Ver Griselda Pollock, *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, Londres, 1988.

trabajo de artistas europeos. Este punto de vista ha sido también discutido por muchos historiadores del arte, aunque los intentos de ampliar la visión tradicional, con la inclusión de experiencias humanas de ámbito universal, han sido incluso más problemáticos que los planteados por estudios feministas y *queer*. Razones de cronología y de establecimiento de periodos históricos hacen difícil los intentos de incluir en un canon occidental obras realizadas en diferentes periodos de la evolución de otras culturas.

Pero la dificultad se extiende incluso en ámbitos que van más allá de los problemas de cronología y periodización. Uno de los fundamentos teóricos del canon ha sido la idea de belleza que le da cuerpo. Un ideal de belleza basado en criterios exclusivamente occidentales y que necesariamente habría de romperse como paso previo a la inclusión de obras no occidentales. De hecho cuando objetos de culturas no occidentales han sido aceptados dentro de la historia del arte es porque, previamente, artistas occidentales se han apropiado de estos objetos para sus propios fines. Esto es lo que ocurre con la utilización de grabados japoneses por los pintores impresionistas o de máscaras africanas por el cubismo y el expresionismo.

Con frecuencia, esos trabajos no occidentales han sido tomados por artistas europeos con la intención deliberada de romper con las normas académicas de su propia cultura. Y es este deseo de ruptura el que proyecta sobre aquellos objetos una supuesta vitalidad y espontaneidad que se considera perdida en la cultura occidental. Pero esta apropiación implica una serie de preconcepciones. En primer lugar, proyecta el concepto de arte a la actividad creativa de otros pueblos cuyas obras han sido realizadas con unos objetivos y criterios diferentes a los artísticos. En segundo lugar, mantiene el tópico del arte no occidental como el propio de cultura simple y auténtica. Una visión, muchas veces, deformada por los propios prejuicios occidentales. En algunos casos, como el interés por el orientalismo en el siglo XIX, esta visión proyectaba las fantasías sexuales de los occidentales sobre las culturas exóticas. Por último, la utilización de estas obras por artistas europeos mantiene, con frecuencia, un punto de interés preferente sobre las obras de los artistas occidentales que las descubren y no sobre la obra no occidental descubierta. Incluso cuando estas obras son vistas o juzgadas por sí mismas se hace proyectando sobre ellas criterios estéticos y de interpretación puramente occidentales muy alejados de los verdaderos objetivos y significados de la obra en su

propia cultura. Es precisamente para romper con todas estas limitaciones de apreciación y prejuicios por lo que está surgiendo una historia del arte post-colonial, que trata prioritariamente de romper con la visión euro-céntrica del arte. Es decir que trata de romper con otro de los mitos tradicionales que fundamentan el canon.

### **Los intereses de mercado en el mantenimiento del canon. La última impugnación**

Muchas de las actitudes críticas respecto al canon artístico se dan también en otras disciplinas de las humanidades: particularmente en la historia de la literatura y la historia de la música. Sin embargo, la historia del arte en particular ofrece una dificultad adicional: la especial relación de algunas obras de arte con el mercado. Mientras que los trabajos de la literatura o de la música pueden llegar a un amplio público, incluso ser adquiridas en ediciones asequibles, las obras de arte suelen ser objetos poco asequibles económicamente, incluso cuando no forman parte de una relación canónica.

Se ha hablado ya de la influencia de los museos en la construcción de la historia del arte. Las disciplinas universitarias proporcionaban la formación requerida para ocupar puestos en el ámbito museológico. Pero, además, estas disciplinas han servido también para facilitar criterios de actuación empresarial en las galerías y salas de subastas desarrolladas por el mercado artístico. De manera consciente o no, la investigación universitaria ha desarrollado una forma de trabajar las obras artísticas basada en la monografía de artistas y en el catálogo razonado. La monografía de artistas que aísla el valor de un creador concreto, sustenta la idea de que un valor de mercado alto se basa en la singularidad de un artista excepcional, de un genio. Por su parte, el catálogo razonado desarrollaba esquemas básicos tales como: procedencia, que establece la historia de la propiedad; atribución, que dilucida por ejemplo si una pieza es obra de Goya o simplemente de Agustín Esteve; autenticidad que define si, por ejemplo, una obra fue realizada por Zurbarán, o por el contrario se trata de una copia, o de un trabajo de taller. Todos estos conceptos, que tienen poco que ver con el disfrute estético, sólo cobran verdadero sentido y utilidad cuando se emplean para dilucidar la exacta valoración de la obra en el mercado.

Estas conexiones entre investigaciones académicas e intereses de mercado explican las violentas reacciones contra las críticas al canon, y la pervivencia de este a pesar de aquellas. Estas reacciones se



han realizado a partir de una variada serie de aproximaciones diferentes en el campo de la historia del arte.

Una respuesta que podríamos definir como conservadora insiste en la vigencia de verdades eternas y ve las nuevas líneas de la historia del arte como una especie de terrorismo intelectual. Se ha visto que esta es la postura por ejemplo de Janson, pero se trata, también, de la que subyace, consciente o inconscientemente, en muchas actitudes de los historiadores del arte españoles.

Una segunda respuesta, posiblemente la dominante en el ámbito anglosajón, es ampliar la serie tradicional de objetos artísticos y alterar el vocabulario utilizado al hablar de ellos. En esta versión de la historia del arte se enfatiza el trabajo de las mujeres, o en general los relacionados con cuestiones de identidad de género, se estudian sin prejuicios las imágenes de culturas no occidentales, mientras que términos como poder, ideología o deseo reemplazan a términos más conservadores como genio, exquisito o sublime. La historia social constituye el fondo de esta aproximación pero los valores fundamentales de la historia del arte, y sus actores básicos, se mantienen sin cambios. Se trata, en realidad, de una versión moderna y ampliada de la historia del arte tradicional.

Existe, por último, una tercera versión que lleva la crítica del canon a unos extremos, que si se mantuviera hasta las últimas consecuencias la historia del arte, tal como la entendemos hoy, desaparecería.

Es la línea que sigue la llamada New Art History y algunos de sus representantes como Adrian Rifkin y Henry Louis Gates.

En opinión de Rifkin<sup>13</sup> en lugar de recontextualizar las obras artísticas el historiador del arte debería descentralizar el objeto de su estudio. En su opinión, mientras muchos estudios recientes de arte sitúan las obras en un amplio contexto histórico y social, muchas veces se falla a la hora de analizar el papel central ocupado por la obra en concreto en un momento dado. Este cambio metodológico permitiría observar como algunos aspectos sugeridos o narrados por determinadas obras contienen un interés social mucho mayor

que cualquier reflexión formal o estética que se pueda hacer sobre ella. Siguiendo este camino metodológico la obra se vacía de contenido estético y se convierte en una evidencia histórica entre otras.

Este planteamiento coincide con el de Henry Louis Gates<sup>14</sup> quien propone descentralizar las humanidades, lo que significa investigar sobre algo más allá de los estándares hombre blanco euro-céntrico. Si los historiadores del arte empezaran a trabajar desde una perspectiva multicultural y continuaran cuestionando los modelos aceptados de progreso, desarrollo e influencias de las obras de arte convencionales, automáticamente, la representación proporcional de los artistas masculinos blancos en los textos de historia del arte, cambiaría de forma dramática. El desequilibrio entre el arte y la cultura occidental y el no occidental en estos textos se vería igualmente alterado. Las definiciones sobre calidad, belleza y relevancia serán trastocadas o eliminadas. De esta manera, la historia del arte, tal como la entendemos ahora, desaparecería sustituida por nuevas vías de conocimiento que reflejaran las demandas de más voces y más culturas.<sup>15</sup>

## Conclusión

Podemos concluir, por tanto, que el canon constituye la base estructural de la historia del arte. Sus cambios a lo largo de los últimos tres siglos han demostrado la capacidad del canon de adaptarse a los diferentes modos sociales. El hecho de que, también a lo largo de estos tres siglos haya sido valorado de diferentes maneras, pone igualmente de manifiesto su capacidad para generar debate y discusión. Al destacar a determinados artistas, periodos y escuelas nacionales, el canon establece puntos de referencia que son los requeridos para generar el diálogo o la discusión. De esta manera el canon del arte proporciona una infraestructura para el debate colectivo que sigue discutiéndolo y renegociándolo sobre la base de las definiciones y selecciones que él mismo genera.

De hecho, incluso las historias del arte no canónicas dirigen gran parte de sus esfuerzos a discutir el canon. Las historias del arte feministas, *queer* y post-coloniales se definen a partir de criterios o contra criterios canónicos. En este sentido histo-

<sup>13</sup> Ver Adrian Rifkin, "Art's Histories", en *The New Art History* (edit. A.L. Rees & F. Borzello), Camden Press, Londres, 1986.

<sup>14</sup> Ver Henry Louis Gates, *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*, Oxford University Press, Oxford, 1992.

<sup>15</sup> Ver Vernon Hyde Minor, *Art History's History*, Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1994, pp. 204-205.

ria canónica y no canónica se complementan y refuerzan mutuamente. La historia del arte alternativa no tendría razón de ser sin su objetivo de destruir el canon. Por su parte la historia canónica consolida la importancia y difusión de sus conocimientos gracias al aporte de discusión y polémica que sus detractores aportan al criticarla. No hay que olvidar que la historia canónica está asentada sobre una base de poder político y económico, pero también en la fuerza estética del arte que exalta y de la agudeza de los juicios que se han emitido sobre él. En definitiva el canon y su crítica coexisten en necesaria tensión. Tratar

de negar esto llevaría necesariamente a un fracaso intelectual.<sup>16</sup>

Podríamos terminar este ensayo con una cita de la obra teatral *El doctor Dilema* escrita por Bernard Shaw en 1908. En esta obra el pintor en su lecho de muerte recita un credo que sintetiza todo lo expuesto:

Creo en Miguel Ángel, Velázquez, Rembrandt, creo en el poder del diseño, en el misterio del color, en la redención de todas las cosas por la Belleza permanente, y el mensaje del Arte que han producido estas manos bienaventuradas. Amén, amén.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Edwards, 1999, pp. 13-14.

<sup>17</sup> Las citas de introducción y de conclusión están tomadas de Jacques Barzun, *The Use and Abuse of Art*, Princeton University Press, Princeton, 1974, pp. 27 y 46.