

SOBRE EL ARTE Y SU(S) HISTORIA(S): UN ENSAYO

Xavier Puig Peñalosa

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Dpto. Filosofía de los Valores y Antropología Social

Resumen

En este ensayo, se pretende evaluar críticamente determinada y extendida concepción sobre el "Arte" y su "Historia", a partir del análisis de dicha (supuesta) diacronía. Así, cuando nos preguntamos ¿qué es al Arte?, se da por supuesto que existe algo que, más allá de su representación efectiva y formal, es igual a sí mismo, identitariamente perfecto, completo e íntegro y que, además, subsume en su predicado a cualquier objeto que, según la historiografía al uso, sea merecedor de tal calificativo ("objeto artístico").

Ello es así por varias razones. La primera, por un factor puramente lingüístico, a saber, el uso existencial del verbo "ser" (= es) como acepción ontológica del término "Arte"; es decir, que el "Arte" es algo realmente existente, al margen de, tanto de cualquier objeto artístico como y sobre todo, del tiempo y del espacio concretos, históricos.

En segundo lugar e íntimamente relacionado con lo anterior y como nos tienen acostumbrados esas "Historias y/o Enciclopedias del Arte" al uso, desde los bisontes representados en las cuevas de Altamira (España) o Lascaux (Francia), hasta la más contemporánea instalación o performance presentadas en la última bienal de turno, hay y existe un hilo conductor común que es el "Arte". Por ello, las diversas concepciones y, por tanto, lenguajes o cambios estilísticos en la creación de las obras (artísticas), suponen variaciones históricas (formales) de ese ente común.

Finalmente y en tercer lugar, esta "Historia" es común a toda la Humanidad, incluso para aquellas culturas sin Historia (de tradición exclusivamente oral) y, aunque éstas no sean conscientes de este "hecho artístico" en su propia producción cultural (tanto diacrónica como sincrónicamente).

Palabras-clave: ARTE; ARTES; HISTORIA; HISTORIAS; ESTÉTICA

Abstract

In this essay is to critically evaluate specific and widespread conception of "Art" and "History", from the analysis of the (alleged) diachrony. So when we ask what is the Art ?, is assumed that there is something beyond their actual and formal representation, is equal to itself, identitarian perfect, whole and entire, and that also subsumes in its predicate to any object as historiography to use, is worthy of such adjective ("art object").

This is so for several reasons. The first, of a purely linguistic factor, namely the existential use of the verb "to be" (= s) as ontological meaning of the term "Art"; ie the "Art" is something really existing, besides, both of any artistic object and above all, time and specific space, historic.

Second, and closely related to the above and as we are accustomed these "stories and / or Encyclopedias of Art" to use, from the bison represented in the caves of Altamira (Spain) and Lascaux (France) to the most contemporary installation or performance presented in the last biennial shift there and there is a common thread which is the "Art". Therefore, the various conceptions and therefore, languages or stylistic changes in the creation of the (art) works, suppose (formal) historical variations of this common entity.

Finally and thirdly, this "story" is common to all mankind, even those cultures without History (purely oral tradition) and although they are not aware of this "artistic work" in their own cultural production (both diachronic as synchronously).

Keywords: ART; ARTS; HISTORY; STORIES; AESTHETICS

Puig Peñalosa, Xavier. 2014. Sobre el arte y su(s) historia(s): un ensayo.
AusArt Journal for Research in Art 2 (2) (December): 9-21

1.-

Todos, en alguna o varias ocasiones, nos hemos y hemos hecho la pregunta ¿qué es al Arte?. Tras esta pregunta *normal* y bienintencionada, subyacen diversos supuestos que, de una manera importante, condicionan su repuesta; veamos. De entrada, dicha pregunta da por supuesto que existe algo que es “Arte”, solo “Arte” y nada más que “Arte”; es decir, *algo* que, más allá de su representación efectiva y formal, es igual a sí mismo, identitariamente perfecto y puro, completo e íntegro y que, además, subsume en su predicado a cualquier objeto que, según la historiografía al uso, sea merecedor de tal calificativo, es decir, como “objeto artístico”.

Ello es así por varias razones. La primera y de entrada, es por un factor puramente lingüístico, a saber, el uso existencial del verbo “ser” (= es). Este uso existencial (frente a su otra acepción, la meramente predicativa), implica la creencia en aquella acepción ontológica, cuando no metafísica, del término “Arte”; es decir, que el “Arte” es algo realmente existente, al margen (y por encima...) de, tanto cualquier objeto artístico como y sobre todo, del tiempo y del espacio concretos, es decir, históricos. Además y a ello, contribuye y refuerza ese sentido *trascendente*, el hecho de su grafía con mayúscula y en singular (= “Arte”). Finalmente y en el mismo contexto lingüístico, el artículo “el” que precede a nuestro término, le otorga así mismo un carácter *substancial* a éste .

En segundo lugar e íntimamente relacionado con lo anterior, es la casi universal creencia en una (supuesta) “Historia del Arte” que abarcaría a todas las culturas y épocas, independientemente de su(s) propia(s) historia(s). Es decir que, el “Arte” atraviesa y es consustancial a cualquier cultura humana, tanto y sobre todo diacrónicamente como sincrónicamente, más allá de las propias especificidades de aquéllas o éstas. Es decir y desde –como nos tienen acostumbrados esas “Historias y/o Enciclopedias del Arte” (en varios volúmenes y a todo color)– los bisontes representados en las cuevas de Altamira (España) o Lascaux (Francia), hasta la más contemporánea instalación o *performance* presentadas en la última bienal de turno, hay y existe un hilo conductor común que es el “Arte”. O, dicho de otra manera, la larguísima historiografía artística que abarca desde esa primera forma de expresión (bisontes u otros animales, manos, etc.) hasta la última propuesta en cualquier exposición, galería y/o muestra artística, son distintas *formas* expresivas de una misma, única y (muy) particular acepción, el “Arte”. Por ello, la diacronía del “Arte”, es la Historia (con mayúscula) de sus diversas formas de manifestaciones artísticas,

ligadas éstas últimas a los distintos momentos y/o períodos históricos (y sus correspondientes culturas), según lo que aquéllas valoren como “artístico” al respecto. Es decir, las diversas concepciones y, por tanto, lenguajes o cambios estilísticos en la creación de las obras (artísticas), suponen variaciones históricas de un ente común, único e igual a sí mismo, el “Arte” (el llamado *Espíritu* por Hegel).

Finalmente y en tercer lugar (lo hemos apuntado anteriormente), esta “Historia” es común a toda la Humanidad, incluso para aquellas culturas sin Historia (la mayoría de tradición exclusivamente oral y, por tanto, fuertemente simbólicas) y, aunque éstas no sean conscientes de este “hecho artístico” en su propia producción cultural. Y esto último se aplica así mismo, tanto diacrónica como sincrónicamente por igual.

2.-

Para que podamos hablar de “Arte” (escrito provisionalmente así y no con minúscula y en plural), en principio, debe haber un lenguaje específico que de cuenta, sentido y razón de/a una serie de objetos concretos y completamente diferenciados de los demás (por ejemplo de los funcionales, técnicos, etc.) y que, consensuadamente llamaremos “artísticos”. Así, tanto la fundamentación conceptual (estética) como su(s) correspondiente(s) poética(s) (reglas de construcción) relativas a esa *particular* clase de objetos, son el requisito previo e indispensable para poder nombrar a esa clase de objetos como exclusivamente *artísticos*. Y este hecho, solamente sucede y por primera vez y en Occidente con el “*Libro de la pintura*” de Alberti (siglo XV). En él, hallamos originariamente esa primera fundamentación histórica de lo que, hasta –aproximadamente– el primer tercio del siglo XX y con el advenimiento de la Vanguardias Artísticas, se ha entendido como *objeto artístico* y exclusivamente en nuestro ámbito cultural; veamos a continuación algunos ejemplos referidos a lo expuesto.

¿Qué *son*, entonces, los bisontes de Altamira y Lascaux?; evidentemente son formas de expresión simbólica, ligadas a formas concretas de vida, ya que, entendemos que el ser humano de la época, al ser cazador (no existía la agricultura y por tanto era nómada) y depender para su sustento principalmente de la caza, se invoca simbólicamente a la necesidad de una buena batida

(una especie de religión primitiva, antropológicamente hablando) para conseguir ese sustento. Así mismo, dicha acepción simbólica sería extensible al (mal) denominado “Arte Rupestre” en sus distintas acepciones y/o variaciones: representaciones votivas ligadas a cultos de fertilidad, estelas y/o monumentos funerarios (dólmenes, menhires), petroglifos, etc.

¿Y el denominado “Arte Egipcio”? Las construcciones de esa época podríamos dividirlos en cuatro grandes apartados: los espacios de culto religioso (templos dedicados a los diversos dioses), los funerarios como las pirámides, mastabas, dedicados a mayor gloria de los faraones –tránsito hacia la inmortalidad– y de los grandes dignatarios –civiles y/o religiosos–, es decir, símbolos de poder (político y religioso = teocracia) y las estatuas, bien de los propios faraones (idem anterior) o con representación de los dioses. Así mismo, los jeroglíficos de que se revestían interiormente esos recintos sagrados, ilustraban relatos ligados a las propias creencias simbólicas de las distintas dinastías y, por ello mismo, son sagrados (no *decorativos*). Conclusivamente, eran construcciones erigidas como símbolos del poder teocrático de las sucesivas castas gobernantes; además, en su propio vocabulario no existe ningún término que se refiera al “Arte” o a “lo artístico” bajo ninguna acepción.

A nuestro juicio, otro gran equívoco desde el punto de vista histórico y conceptual, es el referido al denominado “Arte Griego”. Efectivamente y en primer lugar, el denominado “Arte Arcaico Griego” (ligado a creencias y ritos simbólicos guerreros = héroes muertos en combate, al tiempo y en relación a la profunda ansiedad generada por un mundo de guerra generalizada = cerámica “geométrica”), no guarda ninguna relación con el denominado “Arte Preclásico Griego” –480/450 a.C.– (un momento de transición socio-histórica y de consecuencias muy importantes en la antigua Hélade) o, con el inmediatamente posterior “Arte Clásico Griego” –450/430 a.C.– (ejemplo de excelencia artística según los manuales al uso) y/o –menos aún– con el denominado “Arte Helenístico”, largo período de varios siglos y con enormes y variadas diferencias. Con ello queremos decir en este primer apartado, que las representaciones plásticas “griegas” (estatuaria, cerámica y arquitectura principalmente), no obedecen a una cuestión genérica, englobante y homogeneizadora calificada bajo el rótulo de “Arte Griego”, si no, más bien, a períodos históricos muy precisos y, por consiguiente, con sus propias y muy diferentes especificidades, cuestión ésta que se verá reflejada en sus (muy) distintas formas de representación; es decir que a cada período, le corresponde un sentido y una práctica representacional que, en el límite, calificaríamos de inconmensurable, por distinta, por *otra*.

En segundo lugar y no menos importante, el término *tekné* (traducido por “arte”), designa en realidad una especial habilidad técnica para realizar algo; es decir, alude a quién lo hace (tener *arte* para), no a lo producido, indistintamente de qué tipo de objeto sea éste. Además y por esta circunstancia semántica, consustancial al término, su significado es polisémico y halla su real sentido en función del contexto de su uso (= predicación). Veamos algunos ejemplos:

Se denominada *tekné* (= artista) a aquél agricultor que es capaz de obtener varias cosechas al año de sus campos cuando, lo normal en el área mediterránea, es de solamente una en ese período. También se denomina *artista*, a aquél zapatero que es capaz de arreglar unas sandalias (el ejemplo no es baladí) para que puedan durar más tiempo y, cuando el resto de artesanos del gremio, definitivamente han descartado la posibilidad de cualquier arreglo para su uso ulterior.

Igualmente, es llamado *tekné* a aquél general que con un número de tropas ostensible inferior y peor equipadas que las de sus enemigos (pensemos en las continuas guerras intestinas entre las *polis* griegas), es capaz de vencerlas aplicando una determinada estrategia militar en el campo de batalla. Y, finalmente, es denominado así mismo *tekné*, a aquél escultor que, de acuerdo al canon griego en la representación del cuerpo humano, alcanza la perfección (= *to eu*). Señalemos de paso y con este último ejemplo, que poquísimos son los nombres concretos de escultores que nos han llegado y, más notorio todavía es en el caso de los arquitectos pues, prácticamente son los grandes desconocidos del “Arte Griego”.

Finalmente y en tercer lugar –obviamente en relación con los otros dos apartados–, lo que se pretende alcanzar en la representación plástica griega (y solo y a partir del denominado “Período Clásico”) es, y muy principalmente, la perfección (= *to eu*). Como concepto, dicho término halla su origen en el propio sentido de la experiencia griega (ateniense, más concretamente) y, en relación a la forma política de que se dota el ser humano griego, a saber, la democracia. Así, ésta es entendida como un sistema participativo y basado exclusivamente en la palabra (con sus insuficiencias: la exclusión de la política a los extranjeros, mujeres y esclavos), incluyente y no discriminatorio de las diversas propuestas políticas y, basado en el principio de *isegoría*, es decir, de la igualdad de todos los ciudadanos frente a la ley. Modelo político que, digámoslo, literalmente supone una invención totalmente *ex novo*, es decir, sin ningún antecedente o ejemplo histórico que se conociese y en el que apoyarse, sincrónicamente hablando. Pues bien, esa (nueva) forma política supone sim-

bólicamente la perfección, es decir, la *forma* que garantiza que nadie se sienta excluido del juego político y, por tanto, asegure un marco de convivencia pacífico entre los distintos intereses políticos; en definitiva, alcanzar la *armonía*, la concordancia entre los que disienten (= singulares), entre diferentes. De ahí, por ejemplo, que el *ágora* (mal traducido por “plaza pública”) –lugar del debate político– tenga forma circular, viene dada porque cualquier palabra –política– puesta en su centro, vale exactamente lo mismo, al igual que la distancia de cualquier radio que tracemos desde el centro de la circunferencia a su perímetro. Y es por ello que, el círculo como figura geométrica, es el *summum* de lo perfecto y tiene un carácter prácticamente sagrado en la cultura griega, ya que es la garantía de orden y perfección (= *kosmos*) y, por tanto, estabilidad y *armonía* (= sentido y *valor* de la experiencia).

Al tiempo, el término belleza (= *to kalon*) también es y como en el caso del de *tekné*, polisémico y, por tanto, halla su sentido en función del contexto de su uso. Por ejemplo, se dice *bello* a un determinado cuerpo –real y concreto– y, de acuerdo a los gustos al respecto de la época ó, también, a una sobresaliente cualidad moral y/o acto de una persona. También en la elegancia expositiva y valor demostrativo de/en un teorema o silogismo o, en un determinado discurso en el *ágora* (su elocuencia, su rigor, su valor didáctico y/o moral, su acierto, su sublimidad, etc.). E igualmente, a la excelencia en la representación plástica de, particularmente, la figura humana de acuerdo al *canon* (sistema cuantitativo y proporcional de interrelaciones numéricas) de la época (por eso es un *arte del ideal*, porque no existe semejante cuerpo –perfecto– en la realidad). De ahí, se deduce que es bello (= *to kalon*) ese cuerpo representado (o esa arquitectura) porque es perfecto (= *to eu*) y no al revés.

En conclusión y por lo descrito, entendemos que sería objetable hablar de “Arte Griego” en el sentido expresado en 1.-, ya que, por una lado, la polisemia de su principal terminología referida al caso (*to kalon* y *to eu*) así nos lo indican y, por otro, la inexistencia de una fundamentación específica (conceptual y lingüísticamente hablando) para unos determinados y concretos objetos denominados exclusivamente como “artísticos”.

Otro ejemplo al uso, sería el denominado “Arte Románico”, muy difundido en Europa y, particularmente en Catalunya (España) a lo largo de los siglos XI, XII y XIII y completamente ligado al cristianismo. Si nos fijamos en los frescos –los más abundantes– románicos, veremos que el pintor (entendido a éste como artesano) que los realizó, le guiaba un afán exclusivamente didáctico; es decir, el espacio perspectivo en el que ubicar a las representaciones del santoral

—espacio y planos—, la volumetría de esos cuerpos, su singularización y expresividad, etc. (valores plásticos que no surgirán antes del Renacimiento), están ausentes. Y lo están porque no entra ni se cuestiona y/o plantea en la mentalidad del pintor, realizar una *mimesis* (= imitación de la realidad) con su *arte*, si no pintar de la forma más “simple” posible a esas figuras para que el creyente que asiste a esos templos y sus ritos, no se entretenga y distraiga con las formas (y colores) *naturales* de los representados, si no que atienda y se centre exclusivamente en el mensaje teológico y de fe que pretenden transmitir. O, peor, que hubiese creído que esas formas (en el supuesto de que fuesen *miméticas*) *son* efectivamente los propios dioses... Así entendemos el porqué de la ausencia de aquellos valores plásticos que hoy nos parecen tan básicos en la representación (figurativa) y, de ahí, también, el hieratismo y planitud de aquellos rostros y cuerpos o, el trazado formal de éstos que asemeja al de un *cómic*, la ausencia de tonalidades cromáticas (gama casi pura), la manifiesta desproporcionalidad en la representación del cuerpo humano, ausencia de cualquier elemento objetual y/o natural, etc. Es decir, los destinatarios de esas representaciones, una masa inculta, analfabeta y supersticiosa (campesina básicamente), debían captar lo más directamente posible, los mensajes asociados a la doctrina cristiana (contenido) y, entender que esas representaciones solo eran un medio didáctico de transmisión (“soporte”, diríamos hoy) de un contenido de fe, es decir, de asentimiento e introyección en las creencias y misterios que transmiten, sin cuestionarse su pertinencia pues, ése es el fundamento y sentido a la propia experiencia. Y lo mismo podría decirse y aplicarse a la estatuaría del período. Además, prácticamente toda la arquitectura que se realiza en esta época, está ligada a esa fenomenología religiosa (iglesias, ermitas, cementerios, etc.).

El antiguo término latino *ars* y profusamente utilizado en la Edad Media, recoge en parte importante el sentido otorgado al del griego *tekné* con algún que otro matiz y/o ampliación. Así, se distingue entre “artes liberales” y “artes mecánicas” donde, las primeras, definen a aquellas prácticas que no implican un esfuerzo físico en su ejecución, mientras que las segundas sí lo suponen. No obstante esta separación, se sigue aludiendo a esa peculiar destreza técnica (que requiere una buena aplicación de las reglas), aunque ahora —y esa es la característica más importante del denominado “arte gótico”— con un carácter fuertemente simbólico. Efectivamente, la doctrina de la escolástica, va a fundamentar la concepción y construcción por analogía de, por ejemplo, las catedrales, consideradas por la historiografía al uso como la creación artística más excelsa de este período. En su simbolismo, estos templos de culto pretenden “encarnar la totalidad del saber cristiano, teológico, moral, natural e histórico, colocando cada cosa en su sitio y suprimiendo lo que aún no ha encontrado

su lugar” (Erwin Panofsky, “Arquitectura gótica y pensamiento escolástico”); en definitiva, una versión simbólico-arquitectónica de la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino. Esa elevación hacia el cielo de las torres y bóvedas agujadas de las catedrales, bañadas interiormente por la luz que se filtra y tamiza a través de los multicolores vitrales, simbolizan y procuran la experiencia místico-estética de la *elevación* del hombre hacia Dios. La luz como símbolo del anhelo del ser humano hacia la divinidad, hacia su inconmensurable belleza, hacia su infinita bondad, hacia la única verdad de todo cuanto existe; en definitiva, de aquello que, únicamente, colma y otorga sentido a la propia experiencia.

Sirvan estos ejemplos para intentar establecer y como ya apuntábamos, que habrá que esperar al siglo XV y en la Italia renacentista (*Quattrocento*) para que, por primera vez y en Occidente, surja un lenguaje específico que fundamentalmente, cualifique y discrimine a un tipo peculiar y único de objetos, los artísticos.

3.-

Teniendo en cuenta lo afirmado en el primer apartado de este escrito, cabría cuestionar también un determinado concepto de “Historia”, a saber, aquél que vincula a ésta con la “idea de progreso”. Muy sucintamente, dicha idea pretende entender a la “Historia” (de las culturas, de las sociedades, de los pueblos, de las naciones y de los propios seres humanos) como una diacronía evolutiva teleológica en constante superación de estadios, tanto colectivos como individuales. Así, la Historia de la Humanidad (ambas con mayúscula) es –o debería ser– la Historia de su constante avanzar desde épocas remotas, primitivas y salvajes, hacia estadios de mayor y mejor desarrollo en todos los ámbitos (societario, cultural, tecno-científico, político, de conocimientos, etc.). Esta idea que halla sus orígenes en la Europa ilustrada del siglo XVIII, implica que, no todas las sociedades y/o pueblos lo hacen al unísono, si no que unos avanzan más deprisa que otros o, incluso, ni siquiera avanzan, si no que permanecen como anclados –y por tanto, atrasados– en un pasado inmemorial: son las culturas *otras*. Así, se denominarán a éstas como salvajes, primitivas, etc. y, estando por consiguiente, siglos por detrás del presente histórico, es decir, el del desarrollo y los avances en todos los órdenes.

Históricamente, esta creencia teleológica, eurocéntrica y englobadora –por omniabarcante– con respecto a la “Historia” y las diferentes culturas, justificará el expansionismo colonialista de las grandes potencias marítimas europeas en África y Asia (siglo XIX), bajo la retórica de que aquél lo es para aportar “progreso” a esos pueblos atrasados y sin “Historia”; en definitiva, para liberarlos de su *minoría de edad* (Kant).

Pues bien, esa misma creencia en la idea de progreso, es aplicada a la propia “Historia del Arte”. Así, pasaríamos desde el *primitivismo* del “Arte Rupestre” y de las (supuestas) manifestaciones artísticas de las culturas *otras* (por ejemplo, el denominado “Arte Africano”, “Arte Oceánico” –del sur del Pacífico–, “Arte indígena”, “Arte Precolombino” y un largo etcétera) a la progresiva *sofisticación* diacrónica del arte producido en Occidente. En cualquier caso y a pesar del “reconocimiento” de la cualidad “Arte” en esas culturas o al propio “Arte Rupestre” en la nuestra, su sencillez conceptual y de resolución formal, no está a la altura de la complejidad y calidad de las producciones occidentales.

Por tanto y en síntesis, nos encontramos con una doble visión de la idea de progreso en lo referido y aplicada a la “Historia del Arte”: la propia y que afecta y condiciona a la propia “Historia del Arte Occidental” (¿o habría que decir, más bien, europeo?) y, en segundo lugar, la que se aplica bajo esos mismos parámetros ideológicos y conceptuales a las *otras* culturas.

Aunque serían muchas y fundamentadas las críticas que se podrían hacer a esa doble concepción, aquí vamos a exponer fundamentalmente dos. En primer lugar, la “Historia” no *existe*, ya que ésta, en realidad, está compuesta por trozos separados y que ningún *sentido interno* hilvana en una especie de meta-relato. Efectivamente, los cortes y/o cambios de *episteme* (Michel Foucault), implican y determinan períodos inconmensurables entre sí, ya que cada uno de ellos tiene y está constituido por su propio *espesor*, con su propia cosmovisión y/o concepción del (su) mundo. Al tiempo, cada período puede ser abordado desde distintos *relatos* que, a la postre, densifican, problematizan y enriquecen la comprensión de cada uno de ellos (historia de las mentalidades, perspectivas de género, historia de la vida cotidiana, etc.).

Y esto último, es aplicable a esa concepción historiográfica del Arte (= Historia del Arte) que, en relación a lo expuesto en 1.-, implica que no podamos hablar de, por ejemplo, belleza como finalidad de la representación artística, ya que, tanto las distintas categorías de *gusto* (= Estética) correspondientes a cada

época, así como en consecuencia, sus diversas formas de plasmación artística, son completamente diferentes. Pensemos que la emergencia y a partir del siglo XVIII y XIX de categorías como lo pintoresco, lo sublime, lo grotesco, lo horroroso, lo feo, etc., determinan *formas* completamente distintas de representación. Y ya antes de aquellos siglos, nos preguntamos ¿qué tienen en común el “Arte Renacentista” con el Manierista o el Barroco, si nos muestran cada uno de ellos obras que no tienen entre sí ninguna analogía?, es decir, responden a las concepciones propias y, por tanto, inherentes a cada uno de los períodos citados. Por ejemplo, si Botticelli viese una obra de Caravaggio o de Velázquez, diría que aquello no es “Arte” o, lo que es lo mismo, que no se adecúa a los preceptos estético-artísticos del Humanismo Renacentista. Y no digamos si viese un cuadro de Kandinsky o de Picasso, por citar dos ejemplos.....

Expuesto lo anterior, ahora nos preguntamos de nuevo: ¿qué tienen en común para ser nominadas como obras maestras –empleando como ejemplo a algunos de los artistas citados– “La primavera” (Botticelli), “Baco” (Caravaggio), “Las Meninas” (Velázquez), “Amarillo, rojo, azul” (Kandinsky) o “El Guernika” (Picasso)?; pues a nuestro criterio que, en el contexto histórico de su creación, es decir, tanto en los *gustos* estéticos como en los lenguajes propios y exclusivos de cada una de las épocas citadas, alcanzan la excelencia. Y ello no es óbice para que, en algunos casos, ese reconocimiento llegue *a posteriori*; por ejemplo, el caso de los pintores impresionistas o el de Van Gogh. También podríamos añadir el caso de El Greco que fue completamente olvidado tras su fallecimiento y, no sería *recuperado* hasta casi tres siglos después por el Romanticismo.

En cualquier caso y a partir de los ejemplos expuestos y dada su absoluta y radical diversidad y, por tanto, inconmensurabilidad, no podemos rotularlos bajo el sentido del epígrafe “Arte”, tal y como exponíamos al principio de este escrito; y con él y por tanto, al propio concepto de “Historia del Arte” al uso.

4.-

Otra acepción, esta vez contemporánea, de ese sentido que venimos criticando al término “Arte”, es aquella que, bajo el rótulo de Museo, Galería, Bienal, etc., automáticamente predica como artístico cualquier objeto que se exponga en

su interior. Así, nos encontramos con que la legitimidad de “lo artístico”, viene dada por esos *contenedores* que, a modo de un templo religioso, consagra como tal a cualquier objeto que contenga y/o exponga en su interior.

Ejemplo de lo anterior, es la descontextualización (ya apuntada en 3.-) que supone mostrar objetos de culto y/o simbólicos, cuando no de uso cotidiano (funcionales), de culturas *otras*. Así, vemos exposiciones que, bajo el rótulo de “Arte africano” o “Arte precolombino”, resemantizan objetos que, en su contexto histórico, no guardan ninguna relación con el “Arte”. Y otro tanto sucede y en numerosas ocasiones con objetos de nuestra propia cultura (solo basta con visitar el MOMA en Nueva York).

Ahora bien y dicho lo anterior, somos muy libres de *ver* valores estéticos y/o artísticos en esos objetos (modelado, acabado, cromatismo, simetría, originalidad, etc.) que nos procuren un especial goce estético. También nos lo puede proporcionar un simple y *perfecto* canto rodado encontrado al azar en el lecho de un río seco, las retorcidas formas de un viejo árbol o la sutileza cromática de un amanecer/atardecer especialmente *luminoso*. Y ello, a pesar de ser conscientes de que la Naturaleza no *sabe* de “Arte”....

Dependerá exclusivamente de nuestra *sensibilidad* el que proyectemos en esos *objetos* aquellas categorías y, *sintamos* en consecuencia, la artísticidad que encierran y/o nos procuran; pero, también cabría preguntarse a este propósito, cuánto de (condicionamiento) cultural hay en ese *sentimiento* –en el sentido de lo expuesto en los anteriores apartados– y cuánto de (la propia) *libertad* estética.

5.-

En definitiva, nuestro único propósito era cuestionar determinadas acepciones muy extendidas sobre el “Arte” y su (pretendida) “Historia”. Entiéndonos, nuestra crítica lo es desde un punto de vista exclusivamente académico e histórico, es decir, responde a un análisis cultural que se resiste a ser encasillado y enquistado en *lo universal*. Los diferentes contextos culturales, entendidos tanto desde lo diacrónico como desde lo sincrónico, nos obligan por honestidad intelectual, a precisar y restablecer esas *diferencias* a partir de su intrínseca inconmensurabilidad, por (ser) *otras*. No podemos descontextualizar o, peor,

trasvasar y aplicar categorías propias de una cultura a otra, ya que faltamos a la propia verdad histórica del contexto singular, ahora colonizado con nuestro lenguaje. Y aunque la historia de cualquier cultura es la historia del *nombrar*, no podemos olvidar que sólo existen “juegos de lenguaje” (Wittgenstein), es decir, lenguajes ligados a formas propias y exclusivas de vida. Por ello, son esos diferentes valores, creencias, etc., los que determinan, incluso con los cambios inherentes a toda cultura, los distintos *sentidos* de la experiencia.

(Artículo recibido 23-09-14; aceptado 21-11-14)