F ernando Marías realizó en esta conferencia una recapitulación sobre la metodología moderna de la Historia del Arte, sus caracteres y sus posibles defectos, proponiendo un estudio más contextualizado de la obra de arte no sólo para su mejor comprensión, sino para disfrutar más de ella misma.

Fernando Marías Franco
"Historia y comprensión del Arte"

En esta conferencia F. Marías reconoció cierto embarazo por alejarse del objeto de su investigación particular para reflexionar en términos generales de la profesión, aunque manifestó pretender hacerlo de manera programática y sin sentar cátedra. Esta aproximación de carácter teórico, hablar de la comprensión del arte más que de arte, obras de arte u objetos artísticos, resulta más ardua, según señaló el conferenciante.

Los objetos de arte, si excluimos los contemporáneos, del más inmediato presente, son objetos extraños, históricos, pretéritos y al mismo tiempo contemporáneos. Si nos enfrentamos con hechos históricos (batallas, personajes), resulta que han dejado de existir o, como máximo, han dejado algún resultado, unas consecuencias. Los objetos artísticos se asemejan a lo que contemporáneamente denominamos objetos de una cultura material, unos objetos que van desde un hacha de sílex, un idolillo...; ante ellos nos preguntamos por la situación de su producción, por su función práctica.

Ante los objetos artísticos pasa algo similar. A pesar de que podamos incluirlos como objetos de una

cultura material, sin embargo no nos ocupamos ni de su función ni del escenario de la producción; tendemos a tratarlos como objetos contemporáneos, a sacarlos de su entorno. Nos hablan de una forma directa, sin la necesidad de un intérprete (arqueólogo, etnólogo, antropólogo, historiador), son objetos contextua-lizados de los que disfrutamos sobre todo en los museos, como arte con mayúscula, como algo sacralizado y, desde el siglo **XIX,** casi considerado como una nueva religión para el individuo y el conjunto de la sociedad.

Utilizando un paralelismo, los convertimos en simples objetos estéticos; que nos interesan en función de un gusto, que puede ser personal, como si fueran objetos naturales (un paisaje, una hoja, el meandro de un río...) ante los cuales disfrutamos a partir del análisis o el goce que nos pueda producir una combinación de colores y formas (la introducción de un mínimo de irregularidad matiza lo que sería un patrón regular, o un mínimo de regularidad que introduce cierto orden en lo que, de otra forma, sería o parecería abso-lutamente caótico).

Como objetos "museables" tendemos a considerar la obra de arte como objeto no intencional (ante el paisaje no nos preocupamos de su función o uso, ni tampoco por su composición geológica, ni histórica). Esta idea de objetos no intencionales, casi

«Los objetos de arte, si excluimos los contemporáneos, del más inmediato presente, son objetos extraños, son objetos históricos, pretéritos y al mismo tiempo contemporáneos.»

naturales que aparecen dentro de un museo, configura la historiografía artística, la crítica de arte desde prácticamente el siglo XIX.

Hemos de tener en cuenta que no existe un ojo inocente, nuestra percepción de las cosas depende de nuestra formación, del momento cultural en que vivimos, a partir de fines del siglo XIX, la historia del arte como profesión sufrió la influencia de la producción artística y de las intencionalidades que los artistas estaban exigiendo.

Desde el siglo XVIII se contempla el arte de una manera especial, se eliminan del arte una serie de cosas que se consideraban no adecuadas para el medio fundamentalmente espacial, proponiéndose las cuestiones temporales y narrativas. Los artistas producen, desde finales del siglo XIX, unas obras de arte que van a condicionar la percepción de su propia profesión a los historiadores del arte.

Se produce un rechazo de las obras en las cuales es primordial el elemento narrativo, literario. El impresionismo intenta reconstruir a través de una imagen artística la percepción física más inmediata del entorno. Esto es debido al complejo de inferioridad que sienten los pintores, y más tarde los historiadores, como consecuencia de la elevación a la cúspide de la jerarquía de las disciplinas artísticas de la música y la percepción de que nada debe ser contado a través de la imagen. Los objetos, las obras de arte, deberían crear un sentimiento, comunicar de una forma próxima a la música, en términos de empatia; esta concepción está en las raíces de la creación del arte abstracto y del arte no figurativo, como una opción en la cual se intentaba que las artes no figurativas se vincularan a esa disciplina artística que se consideraba más elevada por ser la que más directamente conectaba con el espectador.
La crítica por su lado trata de rehuir las vías tradicionales del análisis formal, de "hablar" de los

cuadros y esculturas, e intenta reducir su interés a la f ormalización, el puro visibilis-mo, a la composición, los juegos de colores, prescindiendo del mundo de una cultura de imágenes, cuando hasta esta época el arte vivía basado en la representación más o menos próxima de la realidad, de objetos o personas del entorno.

La historia del arte más "de moda", la que se cultiva en las universidades americanas y secundariamente en las alemanas, ante esa situación de la obra de arte como objeto contemporáneo y a la vez histórico, ha optado por la primera de las opciones; las propuestas metodológicas más recientes optan por una estrategia de la obra de arte como objeto que existe hoy, careciendo de interés la recuperación del contexto histórico en el que se ha producido.

Ante un cuadro, podemos hacer un análisis en términos estrictamente formales, estudiar los juegos de luces, el relieve producido ante nuestra retina que se nos muestra a través de un tratamiento dramático de la iluminación, el grado de realismo y naturalismo. La historia del arte en términos puro-visibilistas o formalistas, ha ido a analizar y quedarse en la superficie del cuadro, como un conjunto de objetos y formas que tienen el recuerdo de algo que podemos identificar, pero lo que interesaría sería la organización de la imagen, la imbricación y los paralelismos dentro de ella. Así lo puso de manifiesto el conferenciante a la vista de la diapositiva que proyectaba el cuadro "La caída camino de Damasco de San Pablo", (de Caravaggio), donde el interés, desde este punto de vista, radicaría en el agradable efecto del paralelismo entre los personajes representados.

Existe desde la creación del arte en términos modernos, que aparecería a partir del s. XIII en Italia, lo que podríamos definir la profundidad y el relieve; se tiende a presentar algo que no existe, una ficción, la posibilidad de leer una narración en términos de profundidad, de un desarrollo narrativo que ocupa un espacio que evidentemente no existe en la superficie bidimensional y, al mismo tiempo, un relieve, unas ciertas conexiones entre la imagen que se nos presenta y el lugar que ocupamos frente a ella que nos condiciona, que nos lleva a verla desde ciertos puntos de vista y establece unas conexiones de tipo psicológico entre nosotros dependiendo de la composición o configuraciones espaciales elegidas.

«Esta idea de objetos no intencionales, casi naturales que aparecen dentro de un museo, configura la historiografía artística, la crítica de arte desde prácticamente el siglo XIX.»

Pasó Fernando Marías posteriormente a analizar los resultados de este tipo de análisis, de la aplicación del método formalista y sus resultados, que como puso de manifiesto puede dar lugar a malas interpretaciones. Si consideramos estos cuadros como objetos contemporáneos podemos forzar la intención del autor.

Si intentamos comprender el arte, no sólo disfrutar de él, necesitamos intérpretes. A causa de su presencia solemos pensar o entender como objetos del presente, pero proceden de culturas en que las cosas representadas en las imágenes que vemos tenían otro significado y fueron construidas para miradas absolutamente distintas de las que podemos tener nosotros en el presente.

Retrotrayéndonos a la Naturalis Historia de Plinio el

Viejo, antes de que se profesionalizara la historia del arte, vemos como se hablaba y de qué se hablaba en esta disciplina hasta el siglo XIX.

Desde la antigüedad se habla de objetos artísticos, de imágenes, no tanto de obras de arte, este concepto es histórico hasta las primeras décadas del s. XIV, antes de esta fecha es anacrónico hablar de obra de arte.

Plinio habla en términos de historia, de logros artísticos, del dominio de la dificultad de la representación de la realidad. Se habla también en términos técnicos, de cómo se han de hacer las cosas más de qué es lo que hay que hacer. También se hablaba de una obra en términos interpretativos, sobre todo a partir de que en el Renacimiento, s. XV y XVI, la preocupación teorética llevó a una nueva y profundísima reflexión sobre el hecho de qué significaban esas imágenes, como habían de ser interpretadas.

Se acuñó así una triple forma de interpretación o de hablar de las imágenes. Primero, la descripción de lo que está ocurriendo en una imagen, algo de lo que el mundo contemporáneo ha prescindido por completo. No nos interesamos por lo que cuentan las imágenes ni la forma en que esta narración se nos está contando. Otra forma de hablar es la aproximación hermenéutica, a través de la cual, lo que interesaría es desvelar el temperamento, la intención de un artista a través de la forma en que ha producido.

«El impresionsimo intenta reconstruir a través de una imagen artística la percepción física más inmediata del entorno.»

La última crítica ha decretado que, como objetos contemporáneos, el artista ha muerto y por tanto no interesa ese momento de la producción del objeto artístico, y por tanto, todos esos factores, incluido el biográfico y la intencionalidad del artista, no interesan para nada. El objeto ha de ser despegado del individuo o la colectividad.

La tercera vía podría calificarse como adivinatoria, es la vía iconológica, inconográfica, de entender y buscar un mensaje oculto más allá, que trasciende la propia narración, el propio tema del cuadro; hasta cierto punto es la vía en la que el historiador del arte contemporáneo se siente más a gusto. Quizás porque es narcisista y, por lo tanto, disfruta de colocarse en un lugar privilegiado, considerarse como un intérprete sagaz, que halla la clave, que desvela el significado más oculto, más hermético de las imágenes que tenemos delante.

En España, con cierto retraso, se ha producido una conexión con las principales ideas que trató de poner sobre la mesa el conferenciante, de la producción historiográfica surgida a mediados del XVIII; la historia del arte es una disciplina muy joven, no podemos ir más allá de mediados del siglo XVIII si queremos encontrar la voluntad de construir una historia que se ocupe del arte. En España, no la encontramos hasta 1800, en que se intentó contar con cierto toque partidista, neoclásico, con un tono decididamente nacionalista. Se realiza, más que una historia narrativa, en la cual se contara la evolución, aunque desde un prisma decididamente partidista, una tendencia a crear un diccionario, una recopilación de

información que va a marcar algunos de los defectos de las constantes o variantes de la historiografía artística española hasta nuestros días.
Se ha establecido que esta historiografía ha elevado una serie de ídolos, de ideas confusas, que han ido configurando desde su origen la manera de enfocar en este país la historia del arte. Por un lado el ídolo del catálogo, del inventario. Si pensamos en el objeto artístico como el objeto museable requiere una clasificación, que le pongamos una etiqueta que identifique el artista que lo ha producido, que más allá de la atribución a un artista determinado podamos ubicarlo dentro de una tendencia o un estilo que sería otro de los campos de discusión; concibiendo los estilos como entidades reales más que unas construcciones interpretativas nuestras con las que intentamos ordenar desde el presente, y que, por tanto, difícilmente constituirán entidades independientes que merezcan la función que la historiografía y la crítica española le han dedicado.

Más adelante, y tras la crítica de la metodología empleada en España para hacer la historia del arte, pasó el conferenciante a despejar incógnitas o claves a partir de las cuales podría hacerse un acercamiento más fructífero al comentario del objeto artístico. Se refirió a la introducción por D. J. Ortega y Gasset de la cuestión de para qué se pinta, previa a la relativa al cómo se pinta.
A través de la misma podemos enfrentarnos con los objetos artísticos de acuerdo con unas categorías, una necesidad de contextualización radical que va desde el vocabulario empleado (cuando se habla en el pasado de los cuadros), que nos llevaría a ser conscientes de esa existencia de categorías distintas no solamente de diferentes géneros, en los cuales habría que analizar de una forma no anacrónica las imágenes procedentes del pasado.

«Si intentamos comprender el arte, no sólo disfrutar de él, necesitamos intérpretes.»

Sirviéndose de los diferentes ejemplos que mostraban las diapositivas de una serie de cuadros, Fernando Marías repasó estas diferentes categorías. El cuadro oficial, el retrato de carácter privado, incluso el que fue destinado a la intimidad del personaje retratado (que si hubiera perdido su carácter, su contenido habría podido ser objeto de censura por sacrilego a la vista del cuadro representando a Margarita de Austria asistiendo al parto de la Virgen María, de J. Pantoja de la Cruz), señalando explícitamente cómo, dentro de los retratos, no todos pertenecen al mismo género y no pueden ser tratados igualmente.

Lo serio y lo lírico es un otro enfrentamiento de categorías. Hoy se ha interpretado forzando, quizás, la realidad de la época y el carácter con que fueron retratados, por ejemplo, los bufones de Velázquez.

La contextualización, dijo el conferenciante, ha de llevarnos a discernir categorías como lo culto y lo popular. En el siglo XVI se pintaba para rezar, ¿Cómo se rezaba? Encontramos pinturas que obligan a un pormenorizado análisis del contexto, que en principio puede dar lugar a equívocos. Así, del análisis de un cuadro religioso de Luis de Morales, que pintaba en

Extremadura, puede deducirse que no estaba en un ambiente provinciano, o que no pintaba independientemente, ya que hay datos que apuntan a que trataba a la élite cultural o más inquieta de la época, y quizás su cuadro fue un encargo y no fruto de su libre inspiración.

Otro ejemplo interesante es El Greco. De un estudio profundo de su obra se puede concluir que, en contra de otras interpretaciones, buscaba o su obra era fruto, más que de un espíritu mítico, de una especial preocupación por el arte. Sabía retratar las cosas como eran, y si introducía deformaciones, lo error de perspectiva grave por cuanto que el entorno urbanístico de la época en la que el edificio fue construido impedía que el mismo fuera visto tal y como hoy lo encontramos, y tal entorno permitía una visión desde la cual las asimetrías eran inapreciables o inexistentes.

Hay miradas que son históricas, dependientes de la cultura en que se han formado, dependientes de los intereses y los para qué de la función artística.

hacía, seguramente, no porque tratara de espiritualizar su obra sino por que consideraba que una figura más alargada, por ejemplo, es más elegante.

«La tercera vía podría calificarse como adivinatoria, es la vía ¡fonológica, inconográfica, de entender y buscar un mensaje oculto más allá, que trasciende la propia narración, el propio tema del cuadro; hasta cierto punto es la vía en la que el historiador del arte contemporáneo se siente más a gusto.»

Fernando Marías propuso, para concluir, situar el arte en el espacio de la vida en el que se ha producido y disfrutado. Los objetos se dan en contextos precisos, cuyas claves interpretativas se han perdido, con unas miradas que ya no están presentes, que respondían a culturas semiajenas a las nuestras. Habría que hacer una historia antropológica del arte, que ha

La contextualización hay que realizarla teniendo en cuenta muchas circunstancias, siendo fiel a la realidad, teniendo en cuenta desde la cultura de la imagen, el autor, el cliente, el comitente, hasta el propio entorno físico. Pretender aplicar una mirada crítica a la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, aduciendo la ausencia de simetrías, considerándola en este sentido defectuosa desde el punto de vista renacentista, implica un

de referirse a culturas distantes y diferentes en el espacio y el tiempo. El conocimiento contextualizado y verdaderamente histórico llevaría a conocer muchas cosas y entender mucho más. Hoy quizás no nos demos cuenta de la importancia, la trascendencia y el poder que tenían las imágenes en el pasado, si intentamos repristinar ese carácter, podríamos no sólo comprender más del arte del pasado sino disfrutarlo más también.

A.A.