



# HISTORIA DEL ARTE Y CIUDAD

Encuentro de críticos  
Festival Internacional de Arte  
Ciudad de Medellín  
junio de 1997

Por:  
Carlos Arturo Fernández Uribe  
Profesor de la Facultad de Artes  
Universidad de Antioquia - Medellín



### Resumen

La historia del arte apareció como una disciplina al servicio de la ciudad. Esta función didáctica y política puede rastrearse en los trabajos de Vasari y de Winckelmann, quienes eran conscientes del valor civil de su investigación. Pero, coincidiendo con el auge de las Vanguardias, ya desde el Siglo XIX la historia del arte fue dejando atrás su virulencia social, quizá refugiada en su consagración como disciplina académica. Sin embargo, el desarrollo del mismo arte contemporáneo hizo reconocer, aún en el arte del pasado, el carácter esencialmente urbano de la dinámica de la producción artística y obligó a la historia del arte a replantearse su función civil y urbana. La pregunta es, en todo caso, si todavía puede existir un espacio para la historia del arte en el contexto de la ciudad actual o si, en definitiva, está condenada a recordar un pasado glorioso desde los claustros académicos.

### Introducción

La presente reflexión puede resultar totalmente fuera de contexto en una ciudad como Medellín donde la historia del arte, lo mismo como disciplina académica que como desarrollo investigativo y cultural, se encuentra en un estado muy incipiente; sin duda puede decirse aquí que la historia del arte prácticamente no ha aportado nada a la ciudad. Por eso, estas ideas no pretenden discutir lo que se pueda haber hecho; más bien, se plantea una concepción que vincula directamente la historiografía del arte con el contexto de la ciudad para descubrir en ella una esencial función civil y urbana.

El marco de la reflexión está dado por el proyecto conjunto para un programa académico de Maestría en Historia del Arte, en el cual vienen trabajando desde hace varios años un grupo de profesores de las Universidades de Antioquia y del Valle, programa al que esperamos dar inicio en 1998. Nos asiste la convicción de la necesidad de estos estudios e investigaciones,

más allá del simple ejercicio académico de un placer estético e intelectual, en la medida en la cual consideramos que la historia es la mejor manera de interpretar el arte como una de las líneas esenciales del desarrollo de una cultura.

## I. El valor civil en los orígenes de la historia del arte.

### A. Vasari

Al margen de las discusiones que se puedan plantear acerca de la precedencia de Vasari en la historiografía artística o del carácter primitivo de su modelo historiográfico, es indiscutible la trascendencia del libro de *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*<sup>1</sup> para toda la concepción posterior de la historia del arte.

En el contexto de reflexión que nos hemos propuesto resulta significativa, ante todo, la vinculación del trabajo de Vasari con la cultura de una ciudad específica que es Florencia. Y ello se produce a pesar de que él mismo procedía de una población diferente, Arezzo, y a pesar de que, por lo menos según las leyendas más corrientes, Vasari encontró la inspiración para su libro en los círculos literarios de Roma. En otras palabras, *Las Vidas* analizan la ciudad de Florencia como escenario

del proceso histórico-artístico<sup>2</sup> que conocemos con el nombre de Renacimiento.

Por eso, no basta con seguir la trama de las anécdotas que le permiten a Vasari hilvanar sus historias; más en el fondo, señala Hans Belting, es necesario percibir las fuentes del concepto vasariano de desarrollo, las que pueden identificarse en el abandono de la concepción anterior de las artes figurativas, que era herméticamente cerrada en la medida en la cual todos los elementos del oficio, del manejo de las técnicas y de los instrumentos se conservaban y transmitían como secretos

*El arte se convierte en uno de los elementos que contribuyen a la autodefinición cultural de la ciudad, en la medida en la cual integra a todos los miembros de la comunidad*

corporativos de los gremios. Para Vasari, por el contrario, el arte es revalidado “[...] como una ciencia de la cual todos podían tomar parte, ya no destinada exclusivamente a un consumo interno sino también al gran público”<sup>3</sup>. De esta manera, pero contando también, por supuesto, con las adecuadas condiciones de carácter político y económico que se dan en Florencia, el arte se convierte en uno de los elementos que contribuyen a la autodefinición cultural de la ciudad, en la medida en la cual integra a todos los miembros de la comunidad:

El celebrado ascenso social del artista renacentista se impone sobre la escena pública de la vida ciudadana. Las conquistas artísticas comenzaron a conllevar pres-

<sup>1</sup> VASARI, Giorgio. *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Torino: Giulio Einaudi Editore, dos volúmenes, 1991. De la primera edición de Lorenzo Torrentino en Florencia, en 1550.

<sup>2</sup> Cfr., BELTING, Hans, “Vasari e la sua eredità. Storiografia e storia dell'arte”. En *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1990, p. 78 ss.

<sup>3</sup> Op. Cit., p. 79.

tigio y consideración social, sobre todo cuando en ellas fueron reconocidas las contribuciones derivadas de la comunidad. La existencia de la comunidad o público era clara para todos sus miembros, precisamente porque estaba limitada y estructurada. El individuo reconocía el propio puesto en la sociedad y entraba en competición con los otros, pudiendo ejercer una influencia directa sobre el curso de los eventos. Aquí se formó la conciencia de la "unidad del problema" en el desarrollo de un arte nuevo.<sup>4</sup>

Y el éxito alcanzado por la historiografía artística representada en *Las Vidas* de Vasari se explica, precisamente, porque esa "historia del arte" posibilita la conciencia de la "unidad del problema" o, lo que es igual, el descubrimiento del perfil cultural propio de la ciudad, por lo menos para los artistas mismos. Porque, de todas maneras, no se pretende desconocer aquí el mayor límite de la obra, que estaba en su condición de ser una historia de artistas para artistas, lo cual, si bien limita sus alcances en el seno de la sociedad, no obsta sino que más bien confirma sus pretensiones de servicio a la ciudad. De hecho, ubicar a los artistas dentro del grupo de los hombres ilustres significaba una exaltación de las glorias de la comunidad<sup>5</sup>.

Por otra parte, es necesario tener en cuenta aquí la nueva concepción de la historia que caracteriza la cultura del Renacimiento y que se presenta como esencialmente vinculada con el arte<sup>6</sup>. El orden racional que aparece en la historia no está en los acontecimientos sino que es producto de la razón humana: es el verdadero tiempo, el que representa la realidad humana, de la misma manera que la perspectiva representa la realidad natural, y del cual se ha eliminado todo lo accidental y transitorio.

Poreso, cuando Vasari escoge los artistas para sus *Vidas*, y más todavía, cuando descubre en ellos los tres momentos del arte de la Edad Moderna (la infancia en Giotto, la juventud en Masaccio y la madurez en Miguel Ángel), no está simplemente haciendo crónica historiográfica, sino llevando hasta sus últimas consecuencias aquel grandioso proyecto de renovación cultural que ve en Florencia el redescubrimiento, renovación y continuidad de los valores permanentes de la antigüedad clásica. En otras palabras, esa especie de historia del arte que son *Las Vidas* de Vasari permite completar la definición de la historicidad de la ciudad de Florencia.

#### **B. Winckelmann.**

Los propósitos que animan a Winckelmann en sus estudios sobre el arte griego, los cua-

---

<sup>4</sup> Op. Cit., p. 80.

<sup>5</sup> Cfr., WITTKOWER, Rudolf y Margot, Nacidos bajo el signo de Saturno. Madrid: Cátedra, 1985. pp. 19-26. También YVARS, J. F. "La formación de la historiografía". En BOZAL, Valeriano (de.). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Madrid: Visor, Volumen I, 1966. p. 135.

<sup>6</sup> Según Giulio Carlo Argan, "el pensamiento humanista, del que el arte es parte esencial, modifica profundamente las concepciones del espacio y del tiempo. Los infinitos y diversos aspectos de lo real se clasifican y ordenan en un sistema racional, se manifiestan en una forma unitaria y universal, el espacio. Similarmente se ordenan los infinitos y diversos acontecimientos que se suceden en el tiempo. La forma o la representación racional del espacio es la perspectiva; la forma o la representación racional de la sucesión de los acontecimientos es la historia. ARGAN, Giulio Carlo. Renacimiento y Barroco. I. El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci. Madrid: Ediciones Akal, 1987. p. 103.

les desembocarán en la definitiva consolidación de la historia del arte, son de carácter político y social, hasta un punto tal que a través de ellos se pretende la transformación y el progreso moral de la sociedad. En efecto, en la figura de Winckelmann, el historiador del arte llegó a gozar fugazmente de un prestigio y una incidencia comparables sólo con las de un estadista.

Desde una perspectiva general, el punto de partida de Winckelmann, tanto en su primer gran estudio, *Las Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, de 1755<sup>7</sup>, como en su *Historia del Arte en la Antigüedad*<sup>8</sup>, de 1764, es siempre

el de un análisis sobre el arte del presente a partir de una sólida teoría estética; es decir, la suya es, en sus orígenes, una agresiva crítica de arte que rechaza tanto el barroco, al que considera falso, como el rococó, al que define como inmoral. Y luego, a partir de esa posición de crítica al arte de su tiempo, su actitud presenta un doble movimiento. En primer lugar, hay una mirada hacia el pasado; en el caso de *Las Reflexiones*, es más tipológica y puramente estética, pues busca descubrir ante todo el problema del arte a través de la forma de

*Por eso, cuando Vasari escoge los artistas para sus Vidas, y más todavía, cuando descubre en ellos los tres momentos del arte de la Edad Moderna (la infancia en Giotto, la juventud en Masaccio y la madurez en Miguel Ángel), no está simplemente haciendo crónica historiográfica, sino llevando hasta sus últimas consecuencias aquel grandioso proyecto de renovación cultural que ve en Florencia el redescubrimiento, renovación y continuidad de los valores permanentes de la antigüedad clásica.*

la escultura griega que considera como un valor en sí misma, lo que le permite ya una formulación básica del tema del arte como realidad autónoma; mientras que en la *Historia*, la mirada hacia el pasado será más ética y social, al preguntarse por las condiciones que posibilitaron el desarrollo de ese arte. Y en segundo lugar, hay una proyección hacia el porvenir, porvenir tanto del arte como de la sociedad, en una mirada que supera con mucho el puro sentido arqueológico y se ubica en la consideración de «la Antigüedad como futuro», para usar la feliz expresión de Rosario Assunto<sup>9</sup>. En esta mirada proyectiva, Winckelmann encuentra la auténtica esencia del arte en la libertad. Estamos, pues, ante la idea del arte como mo-

delo, que, por lo mismo, es esencialmente pasado.

El significado de la adhesión de Winckelmann a lo clásico<sup>10</sup> se ha visto siempre sobredimensionado por la escasa valoración de sus críticas al arte moderno; y es que, dejando de lado los incontables ataques contra Bernini, ejemplo de todo lo malo y pernicioso, no son muchas las referencias a los artistas de

su tiempo, a pesar de que, según el mismo autor, todo su esfuerzo está dirigido precisamente a ellos. Es tan marcada esta ausencia, que generalmente se ha considera-

<sup>7</sup> WINCKELMANN, J.J. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

<sup>8</sup> WINCKELMANN, J.J., *Historia del arte en la antigüedad*. Barcelona: Editorial Iberia, 1984.

<sup>9</sup> ASSUNTO, Rosario. *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Madrid: Visor Distribuciones, 1990.

<sup>10</sup> Según Belting, "La obra de Winckelmann es nueva [frente a la tradición vasariana] por el hecho de que no está dedicada al arte contemporáneo suyo sino al de la antigüedad [...]" BELTING, H. Op. cit., p. 85.



do que su obra se reduce al deseo de hacer resucitar el arte griego<sup>11</sup>. Pero su pretensión iba más lejos y tenía un mayor alcance cultural y social.

Winckelmann sabía que no era posible tal resurrección de lo antiguo. Él mismo había señalado que ese arte era manifestación de los altos principios del pueblo griego, expresión de su espíritu, y que estaba esencialmente ligado no sólo a condiciones climáticas y geográficas sino también a su religión, a sus ciencias, a la filosofía, a las costumbres, a las formas de gobierno e inclusive a la constitución física y atlética de los griegos. Y ninguno de estos elementos sobrevive en el presente ni Winckelmann pretende que resucite: en el límite del absurdo, no podía imaginar siquiera la «implantación» del clima y la geografía griegos entre los alemanes, que es a quienes directamente se dirige en su propia lengua. Pero, además, eso no serviría de nada porque él mismo afirma que ya la belleza no se nos muestra a nosotros, como sí lo hizo a los griegos, a través de la naturaleza, sino a través del arte. Tampoco aboga por la religión o el pensamiento clásicos, e incluso reconoce sus límites cuando piensa que debe haber nuevas formas simbólicas y alegóricas. Se lamenta de que ya no puedan observarse los bellos cuerpos de

*La belleza no se nos muestra a nosotros, como sí lo hizo a los griegos, a través de la naturaleza, sino a través del*

que ya no puedan observarse los bellos cuerpos de

antes, pero tampoco propugna por su regreso, entre otras cosas porque cree que el artista trabaja mejor a partir de las estatuas y no de la naturaleza. En tales condiciones, Winckelmann sabía que Grecia pertenecía irremediabilmente al pasado<sup>12</sup>.

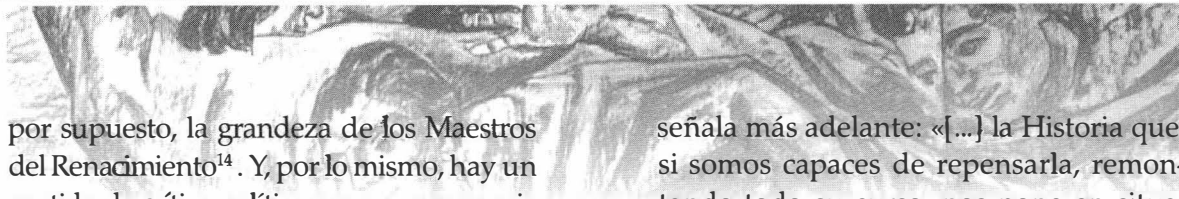
Queda, entonces, un tema que el análisis del proceso de la obra de Winckelmann revela como el esencial: es la forma de gobierno o, mejor, más ampliamente, el problema político, la libertad. Según Rosario Assunto, lo que contaba era restituir al presente el valor absoluto del que la antigüedad, proyectada hacia el futuro como una idea teleológica, era modelo: una renovatio estética que se anunciaba como regeneración moral y social precisamente en cuanto estética, dado el carácter central de la categoría estética [...] en su doble vertiente de historicidad del arte y esteticidad de la historia [...]; quedaría, en definitiva, el mundo renovado y recobrado siguiendo los patrones de una ideal polis antigua.<sup>13</sup>

Winckelmann piensa que de nuevo habrá un arte grande, clásico, bello, como el griego, cuando haya libertad. Quizá por eso le resulta tan importante insistir en la decadencia vertiginosa del arte en los tiempos modernos, dominados por las monarquías despóticas, sin desconocer,

<sup>11</sup> Es, por ejemplo, la valoración que hace Gombrich; cfr., GOMBRICH, Ernst. «Padre de la historia del arte». Lectura de las «Lecciones sobre la Estética», de G.W. Hegel (1770-1831). En: Tributos. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 54.

<sup>12</sup> Aquí se sugiere que la imposibilidad que encuentra Gombrich para entender el aporte de Winckelmann debe relacionarse precisamente con el hecho de que él no ha integrado la consideración del «carácter pretérito» del arte; para Gombrich, el texto de Hegel, según el cual «el arte está lejos [...] de ser la más elevada forma de expresión del espíritu», significa literalmente que al arte «lo disuelve la reflexión y lo reemplaza el pensamiento puro, la filosofía, cuyo resultado es que el arte pertenece al pasado.» GOMBRICH, E. Op. cit., p. 57.

<sup>13</sup> ASSUNTO, R. Op. cit., p. 134.



por supuesto, la grandeza de los Maestros del Renacimiento<sup>14</sup>. Y, por lo mismo, hay un sentido de crítica política que ya preanuncia el Romanticismo cuando no puede exaltar el arte que le es contemporáneo.

Recordando la obsesión de Winckelmann por la libertad, es necesario afirmar que se equivoca Gombrich cuando ve aquí un sistema estático; y se equivoca porque no es posible sostener, como él lo hace, que «para aquél, la esencia del arte residía en el ideal griego»<sup>15</sup>. Para Winckelmann, la esencia del arte reside en la libertad: «De todo cuanto podemos decir se trasluce que la mejor base para el desarrollo del arte fue la libertad»<sup>16</sup>. Y podría agregarse, aplicándole una idea de Argan, que ya desde sus orígenes la historia del arte no está ligada a la historia del poder o de la autoridad sino a la historia de la libertad<sup>17</sup>.

Pero de aquí resulta una visión que tampoco puede seguir en todo la idea de Assunto: ya no es posible pensar que «para Winckelmann [...] la historia no es solamente historia de la caída, [...] historia es también el retorno al Paraíso Perdido, a la fuente de la que mana toda la belleza, y con la belleza también la moralidad y la libertad civil»<sup>18</sup>; ni como

*... la historia del arte no está ligada a la historia del poder o de la autoridad sino a la historia de la libertad*

*En otras palabras, la historia y la antigüedad no pueden remitirse a la idea del paraíso perdido sino a la construcción del futuro, y la repatriación, antes que un retorno, es, básicamente, un fin del exilio, un paraíso reencontrado.*

señala más adelante: «[...] la Historia que, si somos capaces de repensarla, remontando todo su curso, nos pone en situación de liberarnos de la presente decadencia [...]. Es el descubrimiento de la historia como vía de repatriación [...]»<sup>19</sup>. Y es que si se piensa, como aquí se propone, que para Winckelmann la esencia del arte es la libertad, la perspectiva debe cambiar porque la libertad hay que operarla. Así,

no bastaría un simple retorno a lo griego. La sola recuperación de la antigüedad sin historia, es decir, sin el ejercicio de la libertad, sería una pura reducción a la naturaleza; y, como bien señala Assunto, «la naturaleza no basta, si no se transforma en historia»<sup>20</sup>, es decir, mediante el ejercicio de la libertad. En otras palabras, la historia y la antigüedad no pueden remitirse a la idea del paraíso perdido sino a la construcción del futuro, y la repatriación, antes que un retorno, es, básicamente, un fin del exilio, un paraíso reencontrado.

De esta manera, creemos descubrir un Winckelmann que no patrocina la idea de repatriación, que será motivo dominante en la consideración de la antigüedad en el pensamiento neoclásico postwinckelmanniano, sino, mucho mejor, el concepto de la antigüedad como libertad

<sup>14</sup> WINCKELMANN, J.J., Op. cit., pp. 183-184.

<sup>15</sup> GOMBRICH, E., cit., Op. p. 53.

<sup>16</sup> WINCKELMANN, J.J., Op. cit., p. 231.

<sup>17</sup> Cfr., ARGAN, Giulio Carlo. "La historia del arte". En: Historia del arte como historia de la ciudad. Barcelona: Editorial Laia, 1984. pp. 40-41.

<sup>18</sup> ASSUNTO, R., Op. cit., p. 170.

<sup>19</sup> Ibid. p. 173.

<sup>20</sup> Ibid. p. 160.



que rompe el círculo vicioso del paraíso perdido. O sea que, en otras palabras, Winckelmann comienza a plantear ya la crisis romántica del concepto de antigüedad que, paradójicamente, se va impregnando ya con la idea de progreso<sup>21</sup>.

De nuevo, es necesario destacar que no sólo en sus ideas sobre la belleza pensaba como un moderno, sino que hay que descubrirlo sumergido en las ideas más revolucionarias de su Siglo XVIII, exaltando la «iluminación de la razón» y propugnando desde el arte una «libertad absoluta». «De todo cuanto podemos decir se trasluce que la mejor base para el desarrollo del arte fue la libertad»: lo que no puede entenderse sólo en clave arqueológica, sino también con la necesaria referencia al presente, que por supuesto era patente para los lectores de su tiempo. Y es que la polémica de Winckelmann no se limitaba al terreno puramente estético, sino que, en su crítica contra el gusto falso e inmoral de las monarquías y cortes del Barroco y del Rococó, adquiría una dimensión moral, social y política. Pero tampoco hay una subordinación del arte a la política, pues ésta le parece, incluso en la radical concreción de la vida privada, por ejemplo en su conversión al catolicismo, como un puro instrumento para el retorno del hombre a una civilización estética; la motivación estética, lejos del puro placer esteticista, se plantea, pues, como as-

piración ética, como búsqueda de una vida moralmente sana<sup>22</sup>.

Así, en consecuencia, también la historia del arte es para él radicalmente crítica cultural, «historia del mundo», que supera el simple nivel de la belleza: gracias a la libertad se elevó el pensamiento de todo el pueblo, del mismo modo que, de un tronco sano, brota una rama noble y firme [...]. En sus buenos tiempos, los griegos fueron seres muy pensadores que a la edad en que uno de nosotros empieza a dedicarse al pensamiento ya llevaban veinte o más años haciéndolo.<sup>23</sup>

En síntesis, podemos decir que con la libertad se completa el sentido de todo el proceso de Winckelmann. El libre desarrollo de la idea ha abandonado las esferas metafísicas del clasicismo barroco y se ha instalado firmemente en la historia. Frente a la concepción del clasicismo del Siglo XVII, que situaba la belleza y el espíritu por fuera de la historia y de la naturaleza, ahora tenemos la posibilidad de «hacerlos funcionar» en su relación con ellas, para llegar más adelante con Hegel a un espíritu -y una belleza- que se desarrolla en la historia. Ahora sí puede aparecer la historia del arte; antes, con el espíritu exiliado del Siglo XVII, no era posible porque la idea pura no tiene historia: más aún, para Winckelmann sólo en cuanto tiene historia es arte. Es decir, sólo contando con el análisis histórico es posible completar el círculo de la com-

<sup>21</sup> «El talento que aquí [en La Allemagne] la Staël alaba en Winckelmann es el mismo que había recibido los elogios de Herder y que la historiografía estética posterior ha consagrado: el talento de Winckelmann fundador de una historiografía artística como historiografía estética, o mejor aún, al menos potencialmente, como sistema de la esteticidad en un polimorfismo que no puede admitir en su seno ni retrocesos ni repatriaciones.» Ibid. p. 176.

<sup>22</sup> Cfr. ASSUNTO, R., Op. cit., p. 22.

<sup>23</sup> WINCKELMANN, J.J., Op. cit., p. 108.



preensión: así, la consideración histórica soporta la conciencia estética que, obviamente, es la base para el descubrimiento y el análisis de las obras<sup>24</sup>.

### C. Kant.

A partir de Kant puede plantearse, inclusive, la importancia del desarrollo mismo de la historiografía del arte para el progreso social.

De entrada, puede sonar extraño mencionar aquí a Kant, quien jamás consideró la historia del arte dentro de sus intereses filosóficos. Sin embargo, y teniendo en cuenta que el esquema winckelmanniano es una primera consolidación de la estructura de la historiografía artística, bien puede pensarse que también en el contexto de esta disciplina debe poder desarrollarse una filosofía de la historia. De particular interés resulta la lectura del texto de las *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*<sup>25</sup>, en una interpretación analógica que buscaría encontrar el hilo conductor de la intención de la naturaleza con respecto al arte.

Y es que también el arte, como manifestación de la libertad humana y producto de una disposición natural, tiene que al-

canzar su finalidad, a menos que se pretendiera afirmar que en este campo la naturaleza no conduce a nada y que aquí el lugar de la razón lo ocupa la mera casualidad, lo que resultaría inconcebible para Kant. Así, a partir del texto kantiano surge la posibilidad de llegar a concebir la historia del arte en cuanto totalidad, como una evolución progresiva y continua, en la cual, más allá del desarrollo de

*Así, a partir del texto kantiano surge la posibilidad de llegar a concebir la historia del arte en cuanto totalidad, como una evolución progresiva y continua, en la cual, más allá del desarrollo de una exclusiva autonomía estética, habría que plantear que el fin final del arte no es el arte mismo, sino el hombre.*

una exclusiva autonomía estética, habría que plantear que el fin final del arte no es el arte mismo, sino el hombre. Según Kant, el progreso de la humanidad, y en nuestro caso el del arte, no puede ser captado a nivel individual sino en bloque, es decir, no en cada artista o en las obras entendidas como

eventos independientes sino en la totalidad de la historia del arte.

El análisis kantiano conduce a la afirmación de que el hombre sólo puede encontrar su realización y la de todos sus productos en la sociedad civil y, más allá, en un estado cosmopolita universal en cuyo seno se desarrollen todas las disposiciones originarias de la especie humana. Y para el logro de esos objetivos, Kant plantea la importancia efectiva de que se piense y

<sup>24</sup> Recuérdese cómo Hegel identificaba en Winckelmann la búsqueda de «la idea del arte en las obras de arte y en la historia del arte»; HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 1989. p. 49. Una confirmación ulterior, en negativo, de la necesidad postulada por Winckelmann acerca de la relación entre la conciencia estética y la historia del arte podría encontrarse en el llamado Movimiento Moderno en la arquitectura del siglo XX: la idea de que la arquitectura se deriva, ya no de las cuevas y construcciones primitivas, es decir, ya no de la naturaleza y de la historia, sino directamente de la geometría, que como idea pura no tiene historia, va acompañada de la afirmación, a partir del protorracionalismo de comienzos del siglo, de que la arquitectura no es arte. Y es que, como dirá Argan, "[...] la artísticidad del arte es lo mismo que su historicidad [...]"; ARGAN, G.C., *Op. cit.*, p. 24.

<sup>25</sup> KANT, Immanuel, *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre filosofía de la historia*. Madrid: Editorial Tecnos, 1987. pp. 3-23.

escriba una historia filosófica de la humanidad: "Un intento filosófico de elaborar la historia universal conforme a un plan de la Naturaleza que aspire a la perfecta integración civil de la especie humana tiene que ser considerado como posible y hasta como elemento propiciador de esa intención de la Naturaleza"<sup>26</sup>.

En nuestra lectura, ello implica, en primer lugar, que el progreso del arte es concebible únicamente en su vinculación con una sociedad civil que tiende a integrarse con la comunidad mundial, pues sólo en el terreno delimitado por la asociación civil pueden los hombres lograr sus mejores resultados<sup>27</sup>.

Por eso, casi como una traducción de las ideas kantianas resonaban las palabras que Jacques-Louis David dirigió a la Convención: "Cada uno de nosotros es respon-

*El progreso del arte no puede ser entendido, pues, como un hecho independiente o meramente formal; por el contrario, es un progreso histórico y ético, en el más estricto sentido de la palabra.*

sable ante la nación del talento que ha recibido de la naturaleza"<sup>28</sup>. O, dicho de otra manera, también el arte adquiere su pleno sentido y alcanza la posibilidad de su finalidad en el seno de la so-

ciedad y del estado, con lo cual se plantea dentro de la concepción general de la ética kantiana<sup>29</sup>. Y es que, obviamente, el arte sólo podrá llegar a la realización de su finalidad en consonancia con el proyecto teleológico de la naturaleza y de la historia, que pasa a través del estado. El progreso del arte no puede ser entendido, pues, como un hecho independiente o meramente formal; por el contrario, es un progreso histórico y ético, en el más estricto sentido de la palabra<sup>30</sup>.

Y en segundo lugar, nuestra analogía entre la historia universal y la del arte nos permitiría agregar que el texto de las *Ideas*

---

<sup>26</sup> Ibid. p. 20.

<sup>27</sup> "Sólo en el terreno acotado de la asociación civil, esas mismas inclinaciones producirán el mejor resultado: tal y como los árboles logran en medio del bosque un bello y recto crecimiento, precisamente porque cada uno intenta privarle al otro del aire y el sol, obligándose mutuamente a buscar ambas cosas por encima de sí, en lugar de crecer atrofiados, torcidos y encorvados como aquellos que extienden sus ramas en libertad y apartados de los otros; de modo semejante, toda la cultura y el arte que adoman a la humanidad, así como el más bello orden

<sup>28</sup> Citado por HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte, Madrid: Ediciones Guadarrama, Tomo II, 1969<sup>3</sup>. p. 328.

<sup>29</sup> "Es cierto que la ética kantiana gira en torno al individuo y al concepto fundamental de la personalidad moral y de sus leyes autónomas, pero la concepción histórica y filosófico-histórica de Kant conduce a la convicción de que sólo a través de la sociedad puede llegar a realizarse empíricamente, de hecho, la misión ideal de la autoconciencia moral del hombre." CASSIRER, Ernst. Kant, vida y doctrina. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. pp. 264-265. Igualmente, ello significa que puede encontrarse ya en el pensamiento kantiano la base para justificar una vinculación entre el arte y la nación que más adelante, quizá contando por otra parte con el despliegue de ese problema en Humboldt, será fecundamente explotada por Hegel.

<sup>30</sup> En la perspectiva de la Crítica de la facultad de juzgar, diríamos que para la historia del arte no se trata de una conformidad a fin formal, meramente subjetiva, que juzgamos estéticamente, por medio del gusto, sino de una discusión que enfrenta los fines naturales del arte y, por lo tanto, una conformidad a fin real, objetiva, que juzgamos lógicamente, según conceptos, por medio del entendimiento y la razón. Así, para el análisis de la historia del arte (y no ya directamente del problema artístico) desde una perspectiva kantiana, será indispensable la consideración de la facultad de juzgar teleológica y no sólo la estética. Cfr., KANT, E. Crítica de la facultad de juzgar. «Introducción», VIII. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1992. pp. 103-104.

para una historia universal en clave cosmopolita formula ya la necesidad de elaborar una historia a la vez universal del arte y general de todas las artes. Es una exigencia de la evolución progresiva y continua de las disposiciones de la naturaleza en este campo; pero es, sobre todo, la condición para que sea posible entender la finalidad del arte, o, lo que es igual, entender el arte mismo dentro de la totalidad de una historia filosófica.

Si Kant hubiese desarrollado la problemática filosófica de una historia del arte, del mismo modo que ya percibía en su época la esperanza de que se pudiera llegar a estructurar un estado cosmopolita universal, habría percibido que sus ideas acerca de la historia de la humanidad podían ser ampliamente desarrolladas en este campo a través de una historia universal del arte que reivindicara, sin ninguna duda, la vinculación entre arte y sociedad civil.

Así, a partir de las ideas kantianas se puede no sólo formular la necesidad y urgencia de desarrollar una historia filosófica del arte que permita "[...] describir -cuando menos en su conjunto- como un sistema lo que de otro modo es un agregado rapsódico de acciones humanas"<sup>31</sup>, sino también descubrir en la relación entre el arte y la ciudad como concreción de la sociedad civil, el perno estructural de ese sistema.

En síntesis, no sólo se deduce que, desde una perspectiva kantiana, el arte progresa en la medida en la cual se reafirme su vinculación con la sociedad civil, sino, ade-

más, que la historia filosófica del arte es un elemento que propicia el progreso social.

Hegel no sólo posibilitará un muy amplio desarrollo de los vínculos entre arte y nación, sino que, a partir del concepto del "carácter pretérito del arte", cerrará el capítulo metafísico de la historiografía artística y abrirá múltiples reflexiones sobre su pertinencia civil: y es que, de alguna manera, Hegel despliega para el arte aquella historia filosófica que Kant concebía como favorecedora del progreso social.

## II. La crisis de la historiografía artística.

También la historia del arte sufre las consecuencias de la absolutización banal de la idea del progreso que se impone a lo largo del Siglo XIX. Y son consecuencias tan profundas que todavía las vive intensamente en el presente, como expresión de la crisis de la modernidad. Aquí se pretende afirmar que en ese contexto del progreso la historia del arte entra en crisis

*También la historia del arte sufre las consecuencias de la absolutización banal de la idea del progreso que se impone a lo largo del Siglo XIX.*

porque pierde de vista su dimensión civil: al contrario de Winckelmann, buena parte de la historiografía del arte de la segunda mitad del Siglo XIX y comienzos del XX

acaba poniéndose al servicio del poder y no de la libertad.

Las consecuencias de la vinculación con la ideología del progreso pueden ser analizadas desde una doble perspectiva: a partir de la búsqueda de valores formales de validez universal y científica y a partir

<sup>31</sup> KANT, I. "Ideas para una historia universal en clave cosmopolita", cit., p. 21.

de la pérdida de una visión crítica del presente que llevó a desligar la historiografía del arte del contexto de la cultura urbana.

Ante todo, cabe señalar que las tendencias formalistas de finales del Siglo XIX desembocan en un concepto que limita e incluso niega la historicidad intrínseca de la obra y los nexos culturales del artista, en la medida en la cual pretenden explicar el arte a partir de sistemas de validez universal y metahistórica<sup>32</sup>. En una visión de esa clase resulta casi imposible seguir pensando en una perspectiva civil de la historiografía artística.

Pero en el fondo, la historia del arte no entró en crisis porque pusiera en discusión la bases mismas del historicismo, al buscar una validez formal por fuera de la historia. Sin duda la crisis fue más profunda y comenzó ya desde antes cuando, precisamente sobre la ola del historicismo, la historia del arte se convirtió en historia del poder y del progreso y perdió de vista su relación con la cultura viva de la ciudad. Sobre esa ola, obedeció a la idea de que el actual era el mejor de los mundos posibles, y desconoció la mutua implicación entre crítica del presente e historia que formaba la base sobre la cual Winckelmann había dado origen a la historiografía artística. Entonces asistió impasible a la destrucción sistemática de las antiguas ciudades en aras de lo moderno, proceso que, como es obvio, afectó sobre todo a las ciudades europeas: casi sin excepción se demolieron las viejas mura-

llas, se ampliaron las vías del centro y se dio el golpe final a las construcciones peor conservadas; en muchos casos el tejido urbano se modificó totalmente; los edificios, las pinturas, las esculturas, perdieron su horizonte. La historia del arte entró en crisis porque vio mutilado su contexto cultural y su engranaje civil; entonces ya no pudo considerar más como presente ese arte cuyo valor ella misma había desconocido en aras del progreso y quedó reducida a una mera reconsideración académica y formalista del pasado, incluso al margen de la crítica de arte a la que se dio la misión de discutir sobre el arte del presente; además, lo que fue para ella todavía más catastrófico, muchas veces se convirtió de hecho en una historia al servicio del poder, a través del soporte teórico y práctico del "arte oficial".

La historia del arte como historia del poder aparece clara en la reforma de París operada por el Barón de Hausmann, quien, en contra de las ideas neogóticas ya imperantes en Inglaterra y en Alemania, y por lo tanto consciente de que lo que hacía no respondía a una verdad universalmente aceptada, destruyó la mitad del París medieval para construir grandes avenidas; y no puede olvidarse que, según él, esos bulevares eran mejores que las intrincadas calles antiguas porque a lo largo de ellos podían moverse más ágilmente las tropas de caballería y ser más efectivos los disparos de los cañones frente a las manifestaciones populares. Y la obra de Hausmann acabó siendo justificada como expresión de las ideas de la

<sup>32</sup> Cfr. ARGAN, G.C., Op. cit. La discusión entre la historia del arte y una ciencia del arte es la preocupación central de Argan en este texto.

modernidad y como creación de una belleza apropiada para esa nueva cultura.

Sin embargo, detrás de muchos de esos afanes modernizadores estaba la posibilidad de satisfacer las exigencias de la industria y de los especuladores inmobiliarios para desmembrar la ciudad antigua, cuna de tradiciones que entonces no parecía útil ni rentable conservar: al fin de cuentas, el tiempo actual es lo único realmente existente y, por tanto, impone su ley al pasado. Cada época posee su propio medio social del cual nacen todas las cosas, como diría Hippolyte Taine; y en esa mecánica positivista no tiene sentido conservar lo antiguo, más aún, no cabe hacerlo porque ello implicaría entregarnos en hipoteca a la tradición y destruir así nuestra propia posibilidad cultural. La ideología del progreso permite afirmar que la historia ya no existe y que es necesario entender que la construcción del futuro comienza siempre a partir del presente.

Durante un largo período, que en muchos casos se extiende casi hasta la Segunda Guerra Mundial, nadie quiere defender las ciudades antiguas, o aquellos elementos que simplemente no son modernos; y las ciudades no sólo van siendo sistemáticamente destruidas, sino, al mismo tiempo, vaciadas de cualquier elemento patrimonial significativo. En concreto, es dramático el proceso de desarraigo al cual se ven sometidas todas las obras de arte que se convierten en producto exclusivamente mercantil. Así, el despojo de la ciudad con-

duce por contragolpe, en un sentido, a una descontextualización masiva de numerosas obras de arte y, en otro sentido, a la idea de que se puede "elevar" la cultura de una ciudad acumulando "obras maestras" en el patrimonio de sus museos. Se trata, por supuesto, de un proceso que ya habían puesto en práctica todos los imperios militares del pasado y ahora lo hacen los imperios económicos del presente. Argan se plantea: "¿Cómo podía justificarse en ese contexto la presencia de esos documentos de una historia que no tenía relación con el pasado histórico del país? Evidentemente, dejando en segundo plano su significado histórico y subrayando el valor estético puro de las obras de arte, o sea afirmando que el arte no es tanto el producto de un lento proceso cultural como la expresión de la creatividad connatural al ser humano"<sup>33</sup>. Por tanto, desarraigo y despojo de la ciudad, pero también conflicto para la historia del arte. De hecho, la crisis de la historia del arte es la crisis misma de la ciudad.

Sin embargo, también esas rupturas se convierten en realidades culturales y, aunque los historiadores del arte comiencen ignorándolas, los artistas se encargan de recuperar sus problemas. Frente al París modernizado de Hausmann, no puede dejar de recordarse una pintura como *El Boulevard des Capucines* de Claude Monet, de 1873: una ciudad que ya no puede ser contemplada, donde los personajes quedan reducidos a manchas imprecisas y veloces junto a los coches que

<sup>33</sup> Ibid. p. 60.



invaden la calle; muy lejos de la serena contemplación de Vermeer, quien incluso había utilizado la cámara oscura para su Vista de Delft, de 1660-1661, aquí Monet tiene que refugiarse en un piso alto para poder pintar la escena ciudadana, lo mismo que hará Pissarro en su serie del Boulevard de Montmartre, de 1897.

Posiblemente, la historiografía del arte seguía todavía embriagada de progreso y no se preocupaba aún por la ciudad. Pero la insistencia vence. Y el arte ya no es historia sólo en Europa sino también entre nosotros. Entonces, las fotos de Melitón Rodríguez y Benjamín de la Calle, los monumentos ciudadanos de Marco Tobón Mejía, las acuarelas de Pedro Nel Gómez y de sus alumnas, o los óleos dramáticos de Débora Arango, junto a una avalancha cada vez mayor de artistas contemporáneos, vuelven a imponer el vínculo esencial e histórico entre arte y ciudad.

### III. Ciudad e historia del arte.

Es indispensable aclarar el marco conceptual de esta historiografía del arte que pretende hacer de la ciudad el centro de sus intereses porque, en última instancia,

*La historiografía del arte pretende hacer de la ciudad el centro de sus intereses porque, en última instancia, la considera como la obra de arte por excelencia.*

la considera como la obra de arte por excelencia. Y, ante todo, será necesario reivindicar que, a pesar de la crisis del progreso, no siempre la historia del arte desconoció su función civil. Así, por ejemplo, desde mediados del Siglo XIX, ya Burckhardt defendía la necesidad de vincular el arte con la cultura y ni siquiera las tendencias formalistas fueron ciegas a estos valores. Sin embargo, quizá deba esperarse por lo menos hasta mediados

del Siglo XX para que en el contexto de la discusión disciplinar se produzca el acercamiento entre las dos principales orientaciones historiográficas actuales<sup>34</sup>: la "historia social" aporta el análisis del contexto civil mientras que la iconología aporta el de las imágenes, ambas fundamentadas en la concepción del arte como una extensa red de relaciones históricamente interactuantes. Así, la historia del arte vuelve a centrar sus intereses en la ciudad<sup>35</sup> y se concibe como una disciplina a su servicio.

#### A. La historia del arte como historia de la ciudad<sup>36</sup>

La posibilidad de establecer la relación con la ciudad surge a partir del momento en el

<sup>34</sup> "[...] las dos orientaciones historiográficas principales, las que han aportado nuevas perspectivas de las que se ha nutrido el estudio de arte durante el Siglo XX son la llamada «historia social» y, por supuesto, la iconología. Ambas respondían, cada una a su manera, a la necesidad de complementar, sobre todo, las consideraciones de orden positivista y formalista que desde tiempo atrás parecían haberse impuesto ya como las alternativas fundamentales en el marco de una historiografía académica donde, por lo demás, lo que predominaba era (y en gran parte sigue siendo) una suerte de eclecticismo erudito, pero de escaso alcance hermenéutico, tan sensato como rutinario". YVARS, J. F., Op. cit., p. 145.

<sup>35</sup> Un proceso paradigmático es el de Giulio Carlo Argan. De hecho, el punto de llegada de la metodología crítica de Argan aparecía, precisamente, en la identidad de arte y ciudad, hasta un punto tal que como hilo conductor de todo su trabajo puede identificarse, precisamente, la idea de la historia del arte como historia de la ciudad. Cfr., CONTARDI, Bruno. "Prólogo". En ARGAN, G.C., op. cit., p. 6.

<sup>36</sup> Este título, que copia el del libro de Argan, es un reconocimiento a la trascendencia de sus ideas en este campo, que se presentan a continuación. Cfr., en concreto, los siguientes textos: "La historia del arte", cit., pp. 15-71, "Ciudad ideal y ciudad real", cit., pp. 73-83 y "El arte en el marco de la cultura moderna", cit., pp. 85-91.

cual la investigación histórica se aparta de la consideración de la obra de arte como un elemento aislado y pretende analizar en ella los vínculos que la enlazan con toda una situación cultural. De esta manera, al menos en la perspectiva de la historia del arte, éste se entiende como una de las grandes líneas de desarrollo de la civilización y no como una simple agregación de fenómenos privados de coherencia. Por supuesto, no nos encontramos aquí ante una nueva versión de la ideología del progreso, sino ante el hecho de que la civilización humana ha dado un orden a sus actos, que el discurso histórico pretende analizar y criticar en la medida en la cual en ese orden está implícita ya la explicación de los mismos. Y el alcance y posibilidades de ese discurso llega a un punto máximo en el campo de la historia del arte, que es una historia particular que se hace directamente en presencia de su objeto: en ese sentido, toda historia del arte es siempre contemporánea, pues se desarrolla en presencia de hechos que conservan su vigencia y poder significativo, y a partir de la interpretación de una conciencia siempre actual<sup>37</sup>.

Cuando se pretende analizar el arte desde una perspectiva histórica, la ciudad surge necesariamente como su marco de posibilidad. Incluso desde la prehistoria aparece vinculado con aquellos miembros de la comunidad que ejercen las actividades más sedentarias, artesanales o preartesanales, y no con los

grupos de cazadores y guerreros nómadas. Y más adelante, en los imperios agrarios, en Grecia, Roma y Bizancio y de manera ininterrumpida desde la Edad Media, ha sido una actividad típicamente urbana.

Pero no se trata sólo de que el tejido urbano produzca el arte; es, además, la instancia que posibilita su recepción por parte del espectador. Según Argan, "la conciencia no recibiría la obra de arte si no estuviera previamente orientada, intencionada para recibirla y lo que la ha intencionado no puede ser más que la experiencia adquirida, histórica del arte. En el momento mismo en que la recibe se prepara a insertarla en la historia, en la especial del arte y, por lo tanto, en la de la civilización"<sup>38</sup>. Dicha experiencia sólo es posible en el marco de la ciudad porque, ante todo, allí se presenta y desarrolla la obra; pero inclusive, más en el fondo, porque la cultura urbana garantiza la orientación fundamental que posibilita a la conciencia el experimentar la obra de arte y el comprenderla, en la medida en la cual la ciudad constituye su contexto histórico y cultural. En este sentido, la relación entre arte y ciudad no puede reducirse a la consideración de ésta como recipiente de obras artísticas, sino que es necesario percibirla como la fuente de la historicidad misma de la obra de arte y, por lo tanto, como su posibilidad de sentido y comprensión.

<sup>37</sup> "Indudablemente, la obra de arte no vale para nosotros de la misma manera que valía para el artista que la hizo y para los hombres de su tiempo; la obra es la misma, pero las conciencias cambian". Op. cit., p. 26.

<sup>38</sup> Ídem., p. 34.

Lo anterior debería ser tenido en cuenta, ciertamente, para la toma de decisiones de política cultural. Y es que no puede suponerse que el arte sea un lenguaje universal, ingenuamente comprensible para todos: "Cualquiera puede admirar una obra de arte [...] [pero] la comprensión del hecho artístico será más lúcida y profunda cuanto más extensa sea la red de relaciones en la que logra ubicarlo"<sup>39</sup>. En otras palabras, el postulado de la historia del arte como historia de la ciudad debe completarse con el de la historia de la ciudad como historia del arte y, más todavía, con el de la ciudad como maestra y guía de la historia del arte. Es decir, en las imágenes del arte está presente el orden a través del cual la ciudad histórica y concreta interpreta la realidad; no es, pues, sólo que el arte se haga en el contexto urbano, sino sobre todo que manifiesta su dimensión imaginaria.

### **B. La ciudad como objeto de interpretación**

Es un hecho indiscutible que la ciudad contemporánea reúne una cantidad más o menos importante de obras artísticas. Por una parte, la tradicional presencia del monumento ciudadano y el reciente desarrollo de múltiples formas de arte público van definiendo sólidos hitos urbanos y cargando de significación especial calles y plazas; por otra, hay construcciones que representan valores especiales para la comunidad y que de alguna manera basan ese carácter en una perspectiva histórica; y, además, están los museos donde se reúnen las obras de arte que

contribuyen a la formación de la cultura figurativa de la colectividad. Se trata, en todos los casos, de elementos a través de los cuales la cultura urbana se plantea preguntas y valores que van más allá del puro ajetreo cotidiano; y para llegar a la artísticidad de la ciudad no es necesario ni posible desconocer estas presencias especiales. Sin embargo, tampoco podría aceptarse que ellas solas, como realidades absolutas, hagan de la ciudad una obra de arte; por el contrario, es la ciudad como totalidad histórica y cultural la que posibilita que esas obras artísticas se integren y funcionen en un sistema y puedan ser interpretadas dentro del mismo. De esta manera, toda ciudad es esencialmente un museo.

Pero, como es obvio, ese sistema va más allá de las tradicionales obras de arte. Es decir, la ciudad como museo incluye además todos los elementos de la cultura visual, todo el universo imaginario de sus habitantes. Vale la pena citar extensamente a Argan:

Por ciudad no debe entenderse sólo un trazado regular dentro de un recinto, una distribución ordenada de funciones públicas y privadas, un conjunto de edificios representativos y utilitarios. Igual que el espacio arquitectónico, con el cual por otra parte se identifica, el espacio urbano tiene sus interiores; son espacio urbano el pórtico de la basílica, el patio y los soportales del palacio público, el interior de la iglesia. También son espacio urbano los ambientes de las casas privadas, el retablo del altar mayor de la iglesia, el

amoblamiento del dormitorio o el comedor, y los vestidos o los adornos con que las personas se mueven e interpretan su papel en la dimensión escénica de la ciudad. Son espacio urbano, no menos visual por ser mnemónico-imaginario, también las extensiones de la influencia de la ciudad

más allá de sus muros; los campos aledaños desde donde llegan los productos al mercado de la plaza y donde el ciudadano tiene sus casas de campo y sus granjas, los bosques donde caza, el lago o los ríos donde pesca. Allí tienen los religiosos sus monasterios y los militares sus guarniciones. El espacio figurativo, como demostró muy bien Francastel, no está compuesto sólo por lo que se ve sino por infinitas cosas que se saben y se recuerdan, por noticias. Hasta cuando un pintor pinta un paisaje natural pinta, en realidad, un espacio complementario de su paisaje urbano. También el espacio es un objeto que se puede poseer y es poseído; durante mucho tiempo el poder de un señor se midió por la cantidad de espacio que poseía. Pero el arte, como fenómeno urbano, no tiene nada que ver con la legitimidad o la arbitrariedad de esa posesión; lo que lo produce es la necesidad, para quien vive y opera en el espacio, de representarse de forma "auténtica o distorsionada" la situación espacial en la que opera. El espacio urbano, en resumen, es la verdadera ideología de la burguesía, la "representación de la situación de hecho en la que opera". Y diciendo "de hecho" se dice "imaginario" porque la situa-

*En otras palabras, el postulado de la historia del arte como historia de la ciudad debe completarse con el de la historia de la ciudad como historia del arte y, más todavía, con la ciudad como maestra y guía de la historia del arte*

ción en que se proyecta y se hace no es, ciertamente, el lugar en el que ocasionalmente uno se encuentra, sino la imagen mental que cada uno tiene del espacio de la vida y que, gracias a un mismo fondo de experiencias, es la misma, salvo pequeñas diferencias específicas, para todos los individuos de un mismo grupo.<sup>40</sup>

Si el arte es esencialmente civil, la historia del arte deberá ser también esencialmente la historia del imaginario urbano y colectivo, a través del cual la comunidad ciudadana se ubica en el mundo: historia del arte que, de nuevo, es interpretación constante y análisis del proceso histórico y cultural de la ciudad, o, si se prefiere, iconología de la ciudad. Y el iconólogo sabe que no puede limitarse a las obras de reconocido valor artístico, sino que, con mucha frecuencia, la clave aparece en la imagen gastada y consumida por el uso. De la misma manera, la interpretación del imaginario urbano no puede limitarse al terreno de las antes llamadas "artes mayores", sino que exige la atención a todo patrimonio cultural, lo que, además, es paso indispensable para su protección.

### C. La ciudad como obra de arte

Bien puede afirmarse que toda esta reflexión sobre los vínculos entre la historia del arte y la ciudad se zanjaría con la afirmación, como punto de partida, de que la ciudad es obra de arte; sin embargo, aunque ello fuera posible, se corre el ries-

<sup>40</sup> Ibid., p. 44.



go de caer de nuevo en una fórmula y destruir sus posibilidades conceptuales y operativas.

En general, nadie discute el carácter artístico de los llamados centros históricos. Pero limitar la consideración de que la ciudad es intrínsecamente artística sólo a las ciudades del pasado equivale a evadir la situación contemporánea y a refugiarse en un contexto donde el problema estaba resuelto. Es decir, por lo menos hasta la revolución Industrial, el arte apareció siempre como una actividad inherente y constitutiva de la ciudad, que era valorada, de hecho, como la obra de arte por excelencia; y, sin duda, la idea sobrevive en la división entre un conjunto monumental legalmente protegido y el resto de la ciudad, cuyo destino quedaría en manos de la especulación inmobiliaria, entre un sector al cual se reconoce un valor cualitativo y el resto de la ciudad que parece hundirse en una cantidad sin valor.

Sin embargo, en la medida en la cual la historia del arte descarta que la obra de arte pueda ser considerada como un objeto aislado y, al contrario, pretende siempre analizarla como la resultante de un complejo de relaciones, enlazada con toda una situación cultural, debe rechazar también todo intento de división dentro de la ciudad. Pero no porque tal división perjudique la interpretación del centro histórico, sino porque ello equivaldría a desconocer la historicidad global de la ciudad y, por tanto, no sólo su pa-

sado sino también la posibilidad de gestionar su destino. Y es que si, como afirma Argan, la artísticidad del arte es lo mismo que su historicidad, lo que aquí se discute con el problema de la ciudad como obra de arte es la posibilidad de que la ciudad contemporánea pueda tener un orden, una finalidad, una coherencia interna. O la ciudad total es obra de arte, o estamos sometidos a una casualidad sin futuro posible. En palabras de Argan: "Debe quedar claro que lo que tiene y debe tener no sólo un orden sino sustancia histórica es el conjunto de la ciudad, antiguo o moderno, y que someter a discusión su historicidad global equivale a poner en tela de juicio el valor o la legitimidad histórica de la sociedad contemporánea. Algunos lo desean, quizá, pero un historiador no puede aceptarlo"<sup>41</sup>.

No se trata, por supuesto, de acomodar a la ciudad la misma concepción de obra de arte que se aplicaba antes a un cuadro renacentista, producto terminado de una única personalidad individual, ni afirmar que no existe ninguna diferencia entre la ciudad moderna y la antigua. Por el contrario, la ciudad como arte es una obra que expresa una multitud de componentes desarrollados en distintas épocas, con distintos intereses y principios: "[...] una obra que en el curso de su existencia ha sufrido modificaciones, alteraciones, agregados, disminuciones, deformaciones y hasta verdaderas crisis destructivas"<sup>42</sup>. Una obra que manifiesta las dificultades intrínsecas de la producción artística y de

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 78.

<sup>42</sup> Ibid., p. 73.



los conflictos con el medio en el cual se realiza; una obra artística que, por lo tanto, ya no se circunscribe a una dimensión artesanal, sino que integra en sí las formas y sistemas de la producción industrial. En síntesis, la ciudad no puede ser entendida como una obra de arte construida sino en construcción y, por lo tanto, en relación directa con las técnicas y procesos constructivos, no sólo arquitectónicos sino también educativos, comunitarios, culturales.

### Conclusión.

Las anteriores son reflexiones que, a partir de la historiografía artística, buscan restablecer los lazos con la cultura urbana quizá por años olvidados en medio de la rutina académica. Pero, cuando decimos que para la historia del arte la ciudad es la obra de arte por excelencia y su objeto principal de estudio y preocupación, no puede exigirse una definición inicial de todos los problemas teóricos y prácticos que están implicados, comenzando por la caracterización misma de la ciudad como obra de arte. En última instancia, ese tiene que ser el resultado fundamental de una investigación histórica que parta de que en la idea de arte puede encontrarse un factor unitario puesto al servicio de la comprensión de la ciudad. Y en ese sentido, la intervención en el desarrollo histórico de la ciudad se convierte en el tema fun-

damental de la ética del historiador del arte<sup>43</sup>.

Por supuesto, tampoco han desaparecido los problemas implícitos en esta relación, pues las dificultades no surgieron originalmente sólo por un descuido de la historiografía artística sino por el abuso que sobre la ciudad se ejercía (y continúa ejerciéndose) por parte de estructuras de autoridad que intentaban ponerla a su servicio.

Quizá valdría la pena terminar recordando con J.F. Yvars que también la historia del arte tiene que contribuir al enriquecimiento de nuestra experiencia vital y a la educación de la comunidad.

"[...] tal vez cabe aventurar que la orientación más adecuada y menos excluyente sería aquella que contemplase la historiografía del arte [...] bajo la perspectiva de un interés práctico y no sólo teórico, donde lo fundamental no fuera sólo el incremento del conocimiento objetivo, sino también, y de manera prioritaria, el enriquecimiento de nuestra experiencia; no tanto la proposición de nuevas hipótesis explicativas con vocación de definitivas, como más bien la formulación de nuevas interpretaciones provisionarias; no sólo o no tanto la iluminación del objeto, como la transformación del sujeto."<sup>44</sup>

Medellín, junio de 1997

<sup>43</sup> Ibid, p. 83.

<sup>44</sup> YVARS, J. F., Op. cit., p. 134.