

LA HISTORIA DEL ARTE ENTRE LAS CIENCIAS SOCIALES: ESTATUTO EPISTEMOLÓGICO Y SUGERENCIAS DIDÁCTICAS PARA LA ENSEÑANZA MEDIA. (*)

JUAN ANTONIO RAMIREZ

Examinar el papel de la Historia del Arte en el conjunto de las ciencias sociales resulta hoy mucho más problemático que hace unos años. Pero también más estimulante. A nadie se le oculta la tremenda crisis epistemológica que atravesamos, paralela, sin duda, al derrumbamiento de los grandes sueños sociopolíticos y de las "sólidas" construcciones teóricas que los acompañaban. Lo que ayer nos parecían evidencias irrefutables, resultan hoy burdas caricaturas de la verdad o, lo que es peor, pantallas ideológicas que ocultan turbios intereses. Soy consciente, pues, de que voy a intentar definir el estatuto de una disciplina situado en un cauce de aguas turbulentas que no nos permite recurrir a los asideros de los que nos servíamos en un pasado próximo.

Como no debemos olvidar la naturaleza de esta reunión, ni la reforma de las enseñanzas medias como telón de fondo, intentaré proceder ordenadamente: primero voy a enunciar el problema en términos teóricos para pasar, a continuación, a ver cómo se ha situado o se sitúa la Historia del Arte en los estudios de bachillerato. Finalmente expresaré mis propias opiniones acerca de cómo podría orientarse mejor la Historia del Arte en la enseñanza secundaria.

1.- LA HISTORIA DEL ARTE Y EL MITO DE LA HISTORIA EN GENERAL.

Los historiadores del arte han venido reclamando tradicionalmente un estatuto específico, diferenciado del de los historiadores en general. Pero rara vez se ha atacado el corazón del problema porque las diversas concepciones tradicionales de la historia no han facilitado nunca una visión desintegrada de los hechos humanos. El punto de vista hegeliano suponía que la evolución de la humanidad, como conjunto, tiene un sentido: la Idea divina se revela en la historia universal y ésta, por lo tanto, mostrará de qué modo El Espíritu se va manifestando progresivamente en el transcurso del tiempo. Ya sé que el pensamiento histórico de Hegel es mucho más complejo y que resulta burdo esquematizarlo en pocas palabras. Pero me importa destacar ahora que la tradición idealista presupone (al igual que la providencialista) que los sucesos humanos obedecen a alguna especie de plan lógico. En último extremo Dios está detrás y sus designios se cumplen incluso cuando los acontecimientos parecen encadenarse con "líneas torcidas". La crítica más consistente de las posiciones idea

listas procede del materialismo histórico. Es muy conocida la caracterización de la lucha de clases como "motor de la historia" y la adopción del método dialéctico para entender cómo las grandes tensiones se resuelven en síntesis superadoras de las viejas antinomias. La economía y la sociedad adquieren una preeminencia muy superior a la de las ideas religiosas o a los hechos de los caudillos individuales.

Esta breve mención de las corrientes idealistas y materialistas no tendría aquí ninguna utilidad si no sirviera para recordar que la mayoría de los historiadores de nuestros días participan explícita o implícitamente de una concepción sincrética que acepta todos o algunos de los siguientes supuestos:

a) Es posible conocer y comprender la evolución de los grupos humanos mediante el examen de sus productos y comportamientos. Los testimonios escritos constituyen la fuente informativa más importante y, salvo excepciones, (prehistoria, pueblos primitivos...) la única digna de consideración.

Pero la "realidad histórica" es un mito de los historiadores y de ciertos grupos o líderes sociales. El pasado es mucho más complejo de lo que somos capaces de comprender o describir. La historia es un género literario peculiar basado en convenciones, en buena medida arbitrarias, que determinan el grado de verosimilitud de cada "reconstrucción" (relato o texto histórico): atención a las fuentes escritas (el género exige que una narración se apoye en otras narraciones previas), estilo expositivo neutro y grandes elipsis espacio-temporales. Lo que queda fuera de la historia es siempre más de lo que se incluye, pues el texto histórico debe ser legible, y no hay posibilidad de compilar un discurso cuyo tiempo de lectura coincida con el de los hechos relatados (habría que exceptuar algunos fragmentos aislados o ciertos reportajes periodísticos, pero se trata más bien de "materiales para la historia" que de historia propiamente dicha). Desde nuestro punto de vista actual, el problema mayor reside en el menosprecio relativo de testimonios no escritos tales como objetos de la civilización material y, naturalmente, productos artísticos. Las artes visuales apelan a la mirada y sus mensajes no se pueden traducir cabalmente al lenguaje de las palabras. Lo absurdo es que esa dificultad conduzca a su silenciamiento. Los mitos, ritos, creencias, deseos y sueños de muchos grupos humanos han encontrado, gracias a las artes, un vehículo privilegiado de expresión. Esto es insoslayable. A veces, sin embargo, hay historiadores que, junto a los testimonios literarios, se fijan también en las manifestaciones artísticas; se corre entonces el riesgo de entender el arte como mera ilustración de otras realidades ajenas (política, religión, econo

mía...). Pero de este vicio nos ocuparemos más adelante.

b) El "relato histórico" es una descripción coherente que debe contar con un argumento fundamental. Como los hombres han actuado en muchos frentes, y las posibles realidades a considerar son múltiples y variadas, se impone el criterio subordinador. Se acepta, pues, que comprendiendo y describiendo un aspecto de la evolución humana se puede explicar todo el conjunto. ¿No dijo Engels que "en último extremo" (mediaciones varias) todo dependía de las realidades económicas y sociales?. Bastará, pues, con ocuparse de esas cosas para lograr un cuadro correcto de la evolución humana. Hay aquí una sinécdoque inconsciente (según el Diccionario de la Academia la sinécdoque es el "tropo que consiste en extender, restringir o alterar la significación de las palabras para designar el todo por la parte, o viceversa..." y por ello hablaremos de una concepción sinécdoquica de la historia. No creo necesario recordar que esta visión cuenta con adeptos progresistas y reaccionarios, materialistas e idealistas. Todo depende de cual es la parcialidad histórica elegida para representar al conjunto.

Describir unos pocos aspectos de la realidad no es ilegítimo, aunque sí es peligrosamente enmascarador presentarlos como si éstos fueran la totalidad. Tal operación ha sido denunciada en numerosas ocasiones. Josep Fontana en un artículo titulado "Para una renovación de la enseñanza de la historia" (Cuadernos de Pedagogía, nº 11, noviembre 1975) examinaba el contenido del libro de Raymond Carr Spain 1808-1939. Tras saludar en él al "mejor manual universitario de que disponemos" señalaba que de las 700 páginas de texto había 550 dedicadas a la historia política y sólo 150 a la historia económica y social. Imagino que esta desproporción sólo se explica por la creencia tácita de que, conociendo los hechos políticos fundamentales, podemos entender cualquier aspecto verdaderamente relevante de la España del siglo XIX y del primer tercio del XX. Lo curioso es que Fontana proponía entonces superar la concepción de Carr insistiendo en los conflictos de clases sociales en liza: "Pienso que el problema central en torno al cual habría que vertebrar un análisis de la evolución española a lo largo del siglo XIX es el del tránsito de una sociedad de Antiguo Régimen (...) con una ordenación estamental en la que el privilegio seguía siendo fundamental (...), a una sociedad plenamente capitalista, liberal y burguesa". Lo social tomaba el mando constituyéndose en el verdadero hilo conductor de la historia. Apurando un poco las cosas casi podría afirmarse que las disputas de las grandes escuelas historiográficas rara vez han afectado al estatuto epistemológico de la misma historia, que limitándose a discutir qué aspecto de la realidad debía asumir en cada momento (o en to

tos) el protagonismo del relato.

Pero pocos historiadores se aferran hoy en día de un modo consciente a la vía sinecdótica pura. Sabemos que lo social, lo político y lo económico forman conexiones inextricables. No es fácil distinguir cuáles son los factores "determinantes" y cuales los "determinados", y de ahí que, en la práctica, predomine lo que llamaré la vía sinecdótica oscilante. Esto quiere decir que el historiador, como en la comedia humana de Balzac, hace aparecer y desaparecer protagonistas según conviene al momento o al lugar del relato. O dicho de otro modo: en un caso la economía explica lo fundamental, pero en otro momento puede ser la lucha de clases o, si se terciara, algún movimiento religioso. Los varios aspectos de la realidad conviven siempre soterradamente y es el autor del relato quien enfoca a uno o a otro, alternativa o simultáneamente, mientras quedan oscurecidos los demás.

Lo más sorprendente de todo ello es la tenacidad con la que un gran número de historiadores privilegian a las historias económica, política y social. Poner ejemplos concretos resultaría embarazoso pero puede afirmarse sin ambages que casi todos los profesionales de berfan denominarse, para hablar con propiedad, "historiadores socio-políticoeconómicos". En general defienden el carácter científico de su disciplina y albergan irónicas dudas respecto a la historia del arte. Una razón posible fue denunciada en 1977 por Giulio Carlo Argan: "De hecho, el prejuicio desdeñoso con el que los historiadores de la política miran a la historia del arte, es típico de clase: para ellos la historia es la historia del poder, y en cambio el arte está estrechamente ligado a la producción artesanal y, por lo tanto, con la clase trabajadora que ha sido siempre dirigida desde lo alto y no ha participado nunca, en el pasado, del poder político" (En Quale Storia dell'arte. La Spirale Guida Editori, Nápoles 1977, p.5).

Algo raro a primera vista: este prejuicio ha sido ardentemente encarnado entre nosotros por muchos historiadores progresistas ligados orgánica o ideológicamente a partidos y organizaciones obreras. Las razones son otras y tienen que ver con el monopolio burgués de la alta cultura (incluida la artística) tradicional. Volveremos sobre ello. Para despejar equívocos yo quisiera insistir en que la concepción sinecdótica de la historia enmascara la realidad y ha dificultado en la práctica la comprensión de aspectos esenciales del pasado que, como la producción artística, continúan determinando la sensibilidad colectiva del presente.

c) Los partidarios de la sinécdoque oscilante pueden acercarse a quienes proclaman su aspiración a una historia total. Este es un

bello ideal, muy apropiado para ser enunciado en abstracto. La realidad, ya lo hemos dicho, es que resulta imposible resucitar todos los hechos del pasado, y en la selección de "los más significativos" intervienen inevitablemente factores ideológicos. Hay una historia total un tanto pedestre que se limita a yuxtaponer para cada período y país muchas historias parciales esquemáticas. El resultado es un mosaico desintegrado porque las conexiones entre los diversos niveles de la realidad no están orgánicamente establecidas. Y aquí viene la gran pregunta. ¿Es posible la ligazón entre los aspectos sociales, políticos, económicos, científicos, artísticos, etc.? ¿De qué modo los hábitos alimenticios condicionaron la aparición de las monarquías absolutas? ¿Cómo conectar el neoclasicismo con la Revolución Francesa? ¿Cómo influyó el cine en Hollywood en los comportamientos amorosos occidentales durante los años treinta y cuarenta?. Estas y otras innumerables cuestiones nos sitúan en el centro de una polémica inagotable en la cual han participado ya los principales talentos históricos. La historia social del arte, tipo Antal o Hauser, ha intentado aportar su propia solución. No vamos a discutirla ahora. A mí me parece que la contribución teórica más significativa ha venido de la escuela de los Annales. Fernad Braudel consagró la noción de la duración distinguiendo tres categorías historiográficas: la corta duración que define una historia de los acontecimientos, la duración media o coyuntura y, finalmente, la larga duración identificable con la estructura. Lo que me parece fascinante es que con este andamiaje teórico comprendemos mejor la complejidad de los fenómenos históricos que están sujetos a duraciones o velocidades muy desiguales: las noticias-acontecimientos se suceden a un ritmo veloz; el periodista es algo así como un historiador de tiempos muy cortos; pero estas noticias se insertan en procesos más duraderos como pueden ser un régimen político o un estilo artístico; todo esto, a su vez, puede estar atravesando por fenómenos como el modo de organización familiar o las estructuras de la vivienda rural cuyo ritmo evolutivo es mucho más lento o permanece aparentemente inalterable. Uno puede representarse el tejido histórico como una compleja red ferroviaria con muchas vías paralelas. Por cada una de ellas circula un tren diferente a una velocidad distinta. No resulta fácil establecer de qué manera la forma, el color o la velocidad de cada tren está determinada por los otros. Los conceptos de Braudel, que habían surgido, aparentemente, para construir una historia total, sientan en realidad las bases para una desintegración de la Historia (con mayúscula); al mostrar el carácter ilusorio de aquella aspiración a la totalidad, estimulan el desarrollo de las historias parciales, desculpabilizando a quienes las venían practicando sin enmascaramientos y desnudando a quienes lo hacían disfrazados de historiadores genera-

les.

Yo veo a la historia del arte en esta coyuntura teórica. Se trata de una disciplina autónoma, con sus propios métodos y objetivos. En el momento presente cuenta con una larga tradición académica. La bibliografía en que se sustenta es abrumadora y aumenta cada día a un ritmo vertiginoso. Confundirla con la historia social o reducirla a un epifenómeno de la historia religiosa o económica implicaría, no sólo una concepción general de las ciencias históricas ya trasnochada, sino ignorar que la producción artística necesita de una atención particular si no queremos hurtarnos a la comprensión de una parcela esencial de las actividades humanas.

d) Respecto a la concepción finalista no merece la pena insistir demasiado. No pocas guerras y catástrofes han sido justificadas (y causadas) por creencias místicas en el "destino manifiesto" de los pueblos o de toda la humanidad. La actual perspectiva postmoderna, un tanto cínica y desesperanzada, nos inclina a suponer que "el fin" de la historia es algo que el historiador propone condicionado, en no pocas ocasiones, por la lógica del relato. Al igual que en el teatro clásico o en la novela, que poseen un comienzo, un desarrollo, y un "desenlace", ocurriría con los grupos, pueblos, imperios o toda la humanidad. Hablando con propiedad, el único fin sólo existe al acabar la lectura de una narración histórica.

En la Historia del Arte hay una curiosa traducción de todo esto aplicado a los estilos artísticos; se supone que éstos, como los seres vivos, nacen, crecen, se desarrollan y mueren atravesando las fases "arcaica", "clásica", "manierista" y "barroca". La idea apareció confusamente expresada en las Vite de Vasari y tuvo formulaciones más explícitas en Eugenio D'Ors, Henri Focillon y otros. Pero esto no se sostiene si consideramos el conjunto de las cosas. El antiguo Egipto mantuvo durante milenios su "estilo artístico", y en nuestra época los "ismos" se han sucedido a una gran velocidad, no correspondida por otros aspectos de la infraestructura económica o de la superestructura cultural e institucional.

Aunque podríamos matizar más todas estas ideas creo que lo dicho es suficiente. Me inclino a suponer que no hay un destino prefijado para las sociedades ni para las artes y, en consecuencia, debe calificarse de arbitraria toda ordenación del material histórico en función de un final predeterminado.

2.- LA PERDURACION DEL OBJETO ARTISTICO: HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFIA.

Hasta ahora he tratado de describir algunos aspectos que afectan al estatuto epistemológico de la historia en general y con ello parecerá que me he salido de mi papel. No ha sido esa mi intención. Sólo he pretendido mostrar una cierta vocación imperialista de la historia político-social porque creo que eso afecta a las condiciones de existencia de la Historia del Arte. El gran problema de los objetos artísticos es que su inserción en el cuadro socio-político resulta difícil. La producción artística se resiste a los esquemas de muchos historiadores "generales". Su tratamiento diferenciado resulta, pues, indispensable.

Es importante resaltar que "el acontecimiento artístico" por excelencia (la producción de obras concretas) influye en su momento, pero perdura a través del tiempo ejerciendo una influencia directa sobre muchas generaciones posteriores. Algunas esculturas griegas, los frescos de Miguel Angel en la Capilla Sixtina o los cuadros de Matisse, están hoy tan vivos o más que cuando esas obras se ejecutaron. Es verdad que todos los hechos del pasado han contribuido a la configuración del momento presente: sin la Guerra de la Independencia la historia posterior de España no habría sido igual, pero ¿dónde está el heroico pueblo madrileño de 1808?. En cambio los cuadros que Goya pintó para inmortalizar los sucesos del dos de Mayo están ante nosotros, no sólo como ilustración de un acontecimiento político-patriótico, sino como especial ejemplo histórico-artístico y como desafío a la sensibilidad actual. Si toda operación histórica es, en el fondo, un compromiso con el presente, en el caso de la Historia del Arte eso tiene una importancia particular. Quienes cultivamos esta disciplina debemos cuidar efectivamente de que las obras artísticas del pasado sean comprendidas desde la óptica de quienes las crearon y/o encargaron, pero no podemos olvidar su permanencia física en algún lugar del espacio. Historiamos la aparición, evolución y significado de cosas "reales" que se pueden medir. Su impacto puede incluso cuantificarse con métodos psicosociológicos y ahí están las encuestas realizadas en los museos, exposiciones, etc.

Desde este punto de vista la Historia del Arte se acerca a la Geografía, que también describe y examina configuraciones físicas existentes. ¿No estudian también los geógrafos la constitución temporal de la corteza terrestre o la evolución reciente de las ciudades?. Pero las relaciones entre Historia del Arte y Geografía tienen también algo que ver con la escala. Cuando hacemos una Historia del Arte Universal se repasan los estilos mencionando solamente artistas

geniales y producciones de primera importancia. El historiador del arte sólo atiende de forma subsidiaria a los lugares donde se sitúan las grandes obras. Una escala demasiado grande permite que el tiempo triunfe sobre el espacio. Imaginemos, en cambio, que se escribe la historia del arte de una provincia o de una ciudad. En este caso las variables estilísticas perforan los límites locales. Las influencias y corrientes vienen de fuera o se proyectan más allá de los límites elegidos. Los grandes desarrollos cronológicos coherentes quedan limitados. De un modo inevitable se impone el examen y descripción de las obras individuales atendiendo a su localización, y de ahí que tal historia del arte tienda a convertirse en una guía razonada. El espacio se impone sobre el tiempo. Esto tiene su importancia didáctica pues la historia del arte puede actuar como punto mediador entre la geografía y la historia, especialmente en los escalones docentes más bajos que requieren una dosis mayor de "globalización". El estudio del medio circundante como modo idóneo para acceder a conocimientos más generales implicará siempre, en nuestro país, el examen de monumentos artísticos locales o regionales diseminados en un paisaje urbano o natural. Todo ese "medio" posee distintos niveles temporales y grados de significación y no estará mal que el alumno pueda introducirse en tales complejidades a través de la observación directa apelando simultáneamente a su inteligencia y a su sensibilidad.

3.- LA IMAGEN ARTISTICA Y LA "ILUSTRACION PEDAGOGICA".

Antes de terminar esta primera parte de mi exposición quisiera insistir en un equívoco peligroso que impide comprender cuál es la posición de la Historia del Arte en el conjunto de las ciencias sociales. Me refiero a la naturaleza peculiar de esas imágenes y configuraciones espaciales que venimos calificando de "artísticas": cuadros, grabados, esculturas, arquitecturas, etc. Si queremos entender algo debemos convencernos de que no es posible traducirlas. El Palacio Real de Madrid no es un mero reflejo de la Monarquía Absoluta; los Desposorios de Rafael no son solamente ilustración de ciertos textos de los Evangelios Apócrifos. Es verdad que podemos establecer, para ambos casos, las conexiones sugeridas, pero con ello no explicaremos ni el lenguaje arquitectónico de Sachetti ni el sistema perspectívico centralizado utilizado por el gran maestro de Urbino. La obra de arte no surge en el vacío y no está mal saber qué mecanismos institucionales permiten construir un Palacio Real o una catedral. Las historias socio-económicas tienen mucho que decir al respecto. Pero las tradiciones y procesos del diseño arquitectónico, generadores de la forma final, no se conectan fácilmente con las realidades políticas o religiosas. Sabemos que una sociedad ha satisfecho la

misma necesidad con formas muy variadas (por ejemplo las iglesias del siglo XIX, unas veces neoclásicas y otras neogóticas, neorrománicas, etc.) y también es evidente (véase la arquitectura funcional de la segunda mitad del siglo XX) que muchas necesidades pueden ser satisfechas con un único lenguaje visual (un hospital igual a un garaje o a una casa de vecinos, etc.). Las formas artísticas tienen una dinámica propia. Ellas pueden acusar, es cierto, la influencia de otras pulsiones culturales, políticas o económicas, pero también pueden ser el principal agente en la elaboración de una nueva visión del mundo. Panofsky y posteriormente Francastel, entre otros muchos, han puesto en claro el papel jugado por los pintores italianos del quattrocento en la elaboración de los parámetros imaginarios del mundo moderno ¿Y cómo explicarnos el siglo XX sin considerar los nuevos lenguajes visuales como el cine, el comic o el cartel?.

Todo esto puede verse como ilustración de otras realidades y los libros de historia socio-política están llenos de ejemplos: Ticiano aparece porque hay un retrato del Emperador Carlos V, Velázquez ilustra la Rendición de Breda, Manet el Fusilamiento de Maximiliano, Picasso el bombardeo de Guernica, etc. Nada de esto es ilegítimo. Desde Campanella, al menos, que imaginaba a los muros de su Ciudad del Sol pintados con ilustraciones educativas, se ha venido propagando la enseñanza mediante representaciones visuales. La imagen nos place y existe la creencia de que "vale por mil palabras". ¿Por qué habríamos de oponernos al instruir deleitando?.

Pero una cosa es tomar la imagen como reclamo para enseñar algo distinto, y otra pretender que esa imagen sólo es ilustración de cosas ajenas. Desde este punto de vista, podemos afirmar que ciertas "didácticas" pueden contribuir a dificultar considerablemente la comprensión verdadera de lo que enseñan. En un mundo dominado por la imagen, donde los reclamos visuales vehiculan todo tipo de consignas y mensajes variadamente manipulados, resulta doblemente necesario deshacer este malentendido. Las imágenes nos incitan a la compra, al voto, orientan la inversión de los ahorros o distraen nuestro tedio en el televisor provocando emociones complejas. Conllevan una carga informativa en muchos casos despreciable, y por eso nosotros creemos que el modo mejor de aprovecharlas es viendo en ellas su suplemento estético insertándolas en el contexto de la gran historia del arte.

Y ahora una conclusión con letra gruesa, como en los antiguos manuales pedagógicos. La historia del arte es una historia parcial con la misma dignidad que otras historias, como las socio-económicas. La globalización (historia total) es un mito imposible y sólo vale como argucia pedagógica (¿mentira necesaria?) en los niveles más ba-

jos de la enseñanza. En esos casos la peculiar naturaleza espacial (tamaño, localización...) de los objetos plásticos permite que la Historia del Arte asuma un importante papel como aglutinante entre la comprensión del medio contemporáneo (geografía) y la complejidad temporal de todo lo humano.

4.- LA HISTORIA DEL ARTE EN EL BACHILLERATO ACTUAL.

Siguiendo el esquema que me he trazado voy a fijar ahora la atención en el papel jugado por la historia del arte en los últimos planes de enseñanza emanados del Ministerio de Educación y Ciencia. Hacia 1967 se fundan las primeras secciones del Arte en nuestras facultades de Filosofía y Letras. La Historia del Arte, que figuraba como una disciplina complementaria en la formación de los historiadores, adquiere ahora su independencia. En 1970 sale de las aulas la primera promoción de esta nueva especialidad. El impacto de esos nuevos licenciados se hará notar muy poco después con un progresivo enriquecimiento de las investigaciones histórico-artísticas. Coincidirá todo ello con la aparición de un público amplio para manifestaciones tales como exposiciones, conferencias o libros de arte, que pasan repentinamente, de un carácter minoritario, a la categoría de acontecimientos masivos.

Lo paradójico es que, mientras se producen estos fenómenos, los planes ministeriales por los que se estableció el Bachillerato Unificado y Polivalente eliminaron la Historia del Arte que antes existía en el sexto curso como asignatura obligatoria. Un amplio movimiento colectivo de protesta (con acciones espectaculares como un encierro de profesores y alumnos en el Museo del Prado) permitió recuperar algunas equívocas "píldoras" histórico-artísticas, que quedaron insertas en la "historia de las civilizaciones" de primero de B.U.P. como colofón de los temas socio-económicos; se estableció además una asignatura optativa de Historia del Arte para el Curso de Orientación Universitaria. Aunque un número mayoritario de los alumnos "de letras" (los únicos que pueden elegirla) ha venido cursando esta materia, no puede negarse la dura evidencia de que la historia del arte está hoy prácticamente ausente de los planes de bachillerato.

Además de lo dicho, hay en esto una contradicción flagrante con respecto a los postulados pedagógicos oficialmente propugnados por el M.E.C. En efecto, hoy se habla de ligar la enseñanza del aula a la vida, fomentar la observación directa y crítica, impulsar el respeto a la convivencia y al patrimonio artístico nacional, de manejar todos los elementos del "entorno" para facilitar el aprendizaje,

de educar para la democracia y para la paz, de fomentar la creatividad y la sensibilidad, etc. ¿No parecen todas esas bellas intenciones pensadas para que la historia del arte no sea excluida de la enseñanza? ¿A qué se debe, pues, el olvido de esta disciplina en los planes de estudio elaborados por los consejeros del M.E.C.?

Para entender este absurdo podemos considerar los siguientes aspectos:

1.- ¿Quiénes son los autores de esos planes de estudio?. Nunca se han establecido amplios debates públicos en torno a algo tan trascendente como las materias que debe estudiar un alumno de bachillerato. ¿Ha habido historiadores del arte -y no meros historiadores socio-políticos- entre los anónimos "expertos" que han elaborado los currícula?.

2.- ¿No se habrá producido un rechazo irracional a la historia del arte como consecuencia de una mala enseñanza de la misma en las aulas universitarias durante los años cincuenta y sesenta?. Es verdad que muchos han tenido que padecer a una historia del arte entendida como acertijo interminable de las mil y una diapositivas, sin contenido teórico ni rigor analítico. Pero esta experiencia frustrante puede ponerse en paralelo con aquella historia política de las batallas y de los reyes godos, o con la llamada "geografía del cartero". El que una disciplina se haya enseñado mal no justifica su supresión.

3.- Revisando el temario de oposiciones para cátedras y agregaciones de Geografía e Historia (Institutos Nacionales de Bachillerato) se aprecia una brutal desproporción. Los temas de arte son mínimos en comparación con los de geografía o de historia político-social, pero en cambio hay un ejercicio "práctico" en el cual el candidato se enfrenta con diapositivas de arte; se supone ahí que el mérito consiste en la adivinanza. Es lógico que tanto los candidatos aprobados como los suspendidos tiendan, en el mejor de los casos, a olvidar una disciplina que se les propone de forma tan disparatada.

4.- En el momento presente debemos considerar el notable progreso de la nueva historia social y económica frente a la vieja historia "política" con fechas, gobernantes y batallas sin cuento. El pseudomarxismo vulgar de algunos profesores bienintencionados, pero poco informados, ha desarrollado una visión del arte como culpable retroactivo del derroche y de la injusticia social provocada por las clases dominantes. Los templos egipcios testimoniarían la prepotencia de la casta sacerdotal, los arcos de triunfo romanos la utilización mercenaria de la imagen por parte de los emperadores, la pintura religiosa de Murillo el escapismo de la Iglesia frente a la desigualdad

social en la Sevilla del barroco, etc. El arte se convierte en "sospechoso" y pasa fácilmente a ser el chivo expiatorio de todos los males pasados y presentes de las clases trabajadoras. Así, cuando supuestos "grupos progresistas" toman el "poder" en el M.E.C., bien directamente o a través de consejos o asesoramientos, es lógico que tiendan a eliminar la causa de tantas "injusticias" ¡Grave error!. ¿De qué manera lograrán aumentar la felicidad del pueblo si le niegan la posibilidad de estudiar, comprender y degustar las más hermosas creaciones de la historia humana?

Aquí y ahora nadie ha pensado en tomar ningún palacio de invierno, pero si alguien alimentara secretamente esa idea lo mejor sería que preparase a las masas para que, en vez de incendiarlo, se dedicaran a disfrutar contemplándolo.

5.- ALGUNOS VICIOS DIDACTICOS.

Voy a abandonar ahora el plano más bien teórico de mi exposición. Sé que muchos profesores no solicitan de los especialistas reflexiones globales sino orientaciones concretas ¿Cómo enseñar correctamente la historia del arte en el bachillerato?. Este es el objeto de una rama de la didáctica aplicada que se intenta desarrollar en nuestros días pero que todavía no parece haber alcanzado formulaciones totalmente coherentes y maduras. Hay que desechar, sin embargo, el equívoco de que la didáctica de la historia del arte estará constituida por un conjunto de técnicas neutras que harán asequibles a los alumnos unos conocimientos ajenos a los métodos utilizados. No creo que existan ciencias cerradas con independencia total de sus "métodos de enseñanza". Después de todo cualquier investigación exige una cierta difusión de los resultados. Los procedimientos didácticos utilizados por el profesor son solidarios con la elaboración misma de la historia del arte. De ahí que cada corriente teórica implique sus propias estrategias docentes. Para enseñar historia del arte conviene renunciar a algunos tópicos heredados. Hacen falta conocimientos de la asignatura, algo que no se adquiere en cómodos cursillos semanales con engañosas recetas para "comentar diapositivas". No hay fórmulas mágicas que puedan suplir la aptitud científica y al sentido común. Sería pretencioso señalar aquí "lo que debe hacerse" en una asignatura tan amplia y que sólo existe, por lo demás, en el C.O.U. Sí apuntaré, en cambio, los principales defectos y falsos enfoques predominantes hoy día entre algunos docentes de historia del arte:

1.- La obsesión taxonómica, con su origen en el positivismo decimonónico y el apoyo histórico de coleccionistas de arte y conser

vadores de museos. El énfasis mayor se pone en lograr que los alumnos conozcan la fecha de cada obra, la escuela o estilo artístico, el autor, título, técnica, material, localización, etc. Esto no es malo en sí mismo, pero puede ser nefasto desde el punto de vista didáctico: se corre el riesgo de convertir a la historia del arte en un largo listín de nombres y fechas sin contenido ni valor formativo alguno. Lo más apropiado para la enseñanza media es reducir al mínimo indispensable esa mera operación clasificatoria, enfatizando más los aspectos estéticos e ideológicos de la producción artística.

2.- El sociologismo vulgar o el arte como ilustración de la historia socio-económica. Ya hemos hablado de eso más atrás. Aunque parezca atractivo "encontrar" conexiones del tipo "mayor realismo pictórico igual a predominio social burgués", eso, llevado demasiado lejos, puede conducir a gravísimos errores históricos. No olvidemos que hay muchos fenómenos paradójicos como la coincidencia entre el arte barroco del siglo XVIII, lujoso y derrochador, con la mayor crisis económica del Antiguo Régimen. El profesor de Enseñanza Media ha rá bien en señalar concomitancias entre aspectos artísticos, políti co-sociales y culturales en general, pero no deberá olvidar el papel activo jugado por las partes en la evolución de los pueblos.

3.- Es muy frecuente entre artistas y aficionados observar ciertos valores estéticos sin ninguna atención a la evolución cronológica ni a las varias condiciones históricas que permiten entender la aparición y desarrollo de las formas. Este "esteticismo dehisto- rizado" elimina la naturaleza temporal de la producción plástica. Lo que puede interesar a un artista o a un profesor de expresión plásti- ca no tiene por qué satisfacer a un docente de la historia del arte. No se puede juzgar del mismo modo y con los mismos criterios el Dis- cóbolo de Mirón que a un cuadro de Piet Mondrian. El profesor procura- rá que sus alumnos, sin dejar de apreciar el valor actual de ambas producciones, comprendan el distinto trasfondo formal e ideológico de la Grecia de Mirón o de la Europa vanguardista de entreguerras.

4.- El ultracontenidismo iconológico parece la última enferme- dad en la enseñanza de la historia del arte. Está muy bien que se se ñale el significado de las representaciones plásticas tradicionales recurriendo a las conclusiones de los "iconólogos" más reputados, pe ro deben evitarse excesos como el que Gombrich denunciaba en Imáge- nes simbólicas (Alianza Ed., Madrid 1965, pg. 17): "me acuerdo de un estudiante muy dotado -decía- al que tan lejos llevó su entusiasmo por la iconología que interpretó a Santa Catalina con su rueda como una imagen de la Fortuna. Como la santa había aparecido en el ala de un altar que representaba la Epifanía de ahí pasó a especular sobre el papel del Destino en la historia de la salvación, línea de pensa-

miento que fácilmente le hubiera llevado a pretender la presencia de una secta herética de no habersele señalado su error de partida". La iconología tiene sus límites y, además de no dar cuenta de todos los fenómenos estético-formales, es de aplicación muy dudosa en el arte contemporáneo. El profesor de Enseñanza Media hará bien en mantener el sentido común. Algunas teorías muy especializadas, no contrastadas todavía por los estudiosos, deberían introducirse en la Enseñanza Media con la máxima cautela. Esto vale también para la terminología semiótica que, aunque útil en ocasiones, resulta farragosa y poco apropiada para cursos generales como sólo pueden ser los del bachillerato.

Emitir otros consejos parece pretencioso. Todos los enseñantes de historia del arte utilizan diapositivas y, siempre que pueden, estimulan la observación directa de las obras, las charlas y mesas redondas con algunos artistas vivos, etc. La verdad es que sería más interesante hablar de estas cosas si la vieja asignatura de historia del arte fuese repuesta en los futuros planes de estudio. Entonces nos plantearíamos la enseñanza de nuestra disciplina para un nivel educativo muy concreto y podríamos salir del terrain vague al que las circunstancias actuales nos obligan.

(*) Este trabajo fue expuesto en el Simposium organizado por el Ministerio de Educación y Ciencia "La Geografía y la Historia dentro de las Ciencias Sociales. Hacia un curriculum integrado" (Madrid, 14-18 de mayo de 1984).