

De cómo el arte se convirtió en el arte

LUIS PUELLES ROMERO

Universidad de Málaga

RESUMEN

Se dedican estas páginas a unos pocos comentarios surgidos de la lectura del libro de Larry Shiner *La invención del arte. Una historia cultural* (Barcelona, Paidós, 2004). Además de apreciable por sus contenidos, esta obra destaca por sus implicaciones epistemológicas, no siempre explicitadas, y su capacidad para reunir procedimientos historiográficos y objetos intelectuales de diversas disciplinas afines a lo artístico. Bajo la exigencia de una «historia cultural» Shiner consigue que la teoría estética y la teoría artística, instituidas en la modernidad, se encuentren con otros factores, *materiales*, como el mercado, el origen del público o la aparición de las casas de subastas, habitualmente poco presentes en los índices de las historias del arte y de la estética de mayor divulgación.

PALABRAS CLAVE

ESTÉTICA-ARTE-MODERNIDAD

ABSTRACT

These pages deal with some reflections upon the book by Larry Shiner *The Invention of Art* (Barcelona, Paidós, 2004). In addition to its remarkable contents, this work is outstanding due to its epistemological presuppositions, not always explicitly mentioned, and its ability to join historiographic devices and intellectual subjects from various disciplines related to the artistic domain. Under the scope of a «cultural history», Shiner succeeds in making that artistic theory and aesthetic theory, both of them institutionalised in modernity, encounter other material factors such as the market, the emergence of the public or the auction's houses rarely mentioned in the usual table of contents of books about history of art and aesthetics.

KEY WORDS

AESTHETICS-ART-MODERNITY

«DEBEN EXISTIR RAZONES HISTÓRICAS QUE DETERMINAN la aparición del concepto de las bellas artes como entidades separadas. Nuestros actuales museos y galerías, a donde se han desplazado y almacenado las obras de arte, ilustran algunas de las causas que han operado para segregar el arte, en vez de encontrar en él un auxiliar del templo, del foro y otras formas de la vida social. Podría ser escrita una historia instructiva del arte moderno en términos de la formación de las instituciones típicamente modernas como son los museos y las galerías para exposiciones». Traigo aquí estas palabras del últimamente revisitado John Dewey, pertenecientes a *El arte como experiencia* (1934), por parecerme que, entre otras contribuciones destacables, el trabajo de Larry Shiner que me dispongo a comentar responde con acierto a la posibilidad sugerida por Dewey de una historiografía atenta a los factores culturales que incidieron en la *segregación* de lo que a partir de entonces venimos llamando *bellas artes*. La pista que nos trae Dewey, proponiendo el estudio de los agentes de segregación del arte moderno, siendo éste así liberado –acaso también aligerado, acaso también propenso a ciertas anemias– de sus vínculos con las prácticas y creencias de las sociedades occidentales premodernas, es gustosamente seguida por Shiner, quien traza un estimulante recorrido por los umbrales modernos de génesis y transformación del concepto de *arte*.

Iniciemos nuestra andadura por *La invención del arte. Una historia cultural* dándonos una evidencia que no por serlo carece de interés: es más, en ella –tan obvia que acaso parezca irrelevante– se cifran las condiciones de posibilidad, o las preguntas inherentes, que conforman la identidad de este buen libro. La evidencia se formula fácilmente: estamos ante un profesor de filosofía de la Universidad de Illinois que es autor de un extenso trabajo sobre –lo diré vagamente– «arte». O sea, un filósofo pensando el arte. ¿Por qué decir esto? ¿Acaso es el primero? Justifiquemos hasta qué punto es de gran interés adentrarse en esta simple evidencia; mirémosla para ello con mayor agudeza. Shiner presenta un libro que se reconoce bajo las maneras de una historia del arte (si se quiere *sui generis*, al fin y al cabo este profesor de Illinois no es historiador del arte); de una historia del arte capacitada para advertir que ya no es posible volverse al pasado sin antes perfilar una tesis conceptual acerca de la identidad del objeto del que se procura(rá) establecer alguna definición genealógica. De este modo, el filósofo Shiner hace crecer la complejidad de sus posiciones, aportándonos –más que una historia del arte al uso– una historia del concepto de arte, esto es, un relato acerca de cómo se ha construido social y disciplinariamente la «idea» de arte. Pero, y esto es lo mejor de sus páginas, lo que hace que estemos ante la escritura de un filósofo, y que esta evidencia sea decisiva para la comprensión de *La invención del arte*, es que, con el mayor cuidado, Shiner propone (desde) una *filosofía de la historia del arte*. Y, como con aquella carta robada, esto es tan así que ni él lo dice ni acaso se vea entre sus líneas. No está dicho, pero sí

presupuesto. Y es por esto por lo que antes quise que se recibiera una simple evidencia como un revelador punto de partida. Si se quiere, podría tomarse como una historia sociológica del arte moderno («una historia cultural», subtitula el propio Shiner), pero también en tal caso no podría eludirse el fondo de decisiones inherentes sobre las que fecunda esta obra de tesis configurada a través de una precisa conciencia epistemológica.

Querría insistir en esto último, por parecerme que es en esta cuestión donde radica la singular distinción de este libro. Para ello, me permitiré un discreto circunloquio que no oculta su mero carácter de probabilidad interpretativa. Vayamos por parte. En primer lugar, déjenme que me detenga en una constatación al alcance de cualquiera: el filósofo Danto está de moda. Diríamos: está siendo leído por todos los que están interesados por el arte contemporáneo. Más allá de la hipertrofia con la que creo que se juzgan sus méritos, sólo quiero que nos limitemos a advertir dos enunciados: el primero es que también Danto ha puesto en pie una filosofía de la historia del arte; el segundo, que parece que asistimos a un consenso por el que se declara que muy difícilmente cabe «comprender» el arte contemporáneo si no es leyendo a los filósofos que lo han pensado. (Sobre cuánto irrita esto a los historiadores del arte, mejor será correr un tupido velo). Desde este punto de vista, no resulta inverosímil alcanzar la consideración de que la Historia del arte abandonó –muy a su pesar– el monopolio del discurso sobre la obra artística contemporánea, debiendo hacer la concesión de compartir su objeto material con otras disciplinas –entre ellas, la filosofía del arte, de estirpe hegeliana. En este sentido, creo justo afirmar que la Historia del arte ha comprendido que su interpretación del arte contemporáneo responde a una perspectiva que debe compartirse con otras posibles adoptadas por disciplinas de enorme fuste metodológico, como son la sociología o la filosofía.

Lo que pone sobre la mesa el gran libro de Shiner es que la Historia del arte ha perdido también su monopolio respecto al dominio en el que se atrincheró y que viene cultivando desde hace no pocas décadas: la elaboración de historiografías de objetos locales (habitualmente elegidos estos últimos entre los de mayor proximidad geográfica) apenas atentas al aparato epistemológico que otras ciencias sociales –la propia Historia– han ido formándose y poniendo a punto. Es a través de este flanco como Shiner, un filósofo, ha *ocupado* –como Danto ha ocupado, hasta casi apropiársela, la hermenéusis de Warhol; o como hizo Foucault con Magritte, o Deleuze a propósito de Bacon– un territorio celosamente vigilado por los historiadores del arte: el de la propia historia del arte. (Me permitiré sugerir un escueto excursus que puede ser ilustrativo –es más, muy ilustrativo: entre los primeros avisos de cómo los filósofos comenzaron a ganar terreno entre las exégesis de la historia del arte, está la fundamental interpretación que hace Foucault de *Las Meninas* en *Las palabras y las cosas*, una primera avanzadilla sin marcha atrás...).

De modo que no sólo estamos en tiempos en los que Danto se apropia, ante los ojos de todos, de Warhol, cifrando en él su *filosofía de la historia/posthistoria del arte*, sino que estas apropiaciones contemporáneas comienzan a alertarnos acerca de futuras incursiones de filósofos –lo que intento decir es que el libro de Shiner es una muestra de esto– en el movimiento de la historia del arte. Si de cara a la contemporaneidad se hace preciso dotarse de cierto utillaje teórico-estético, cuando se mira hacia la historia del pasado artístico también conviene proveerse de un buen instrumental epistemológico. Y es este instrumental el que, sin que apenas lo notemos, pone Shiner en eficaz funcionamiento. En este sentido, destaca notablemente en este riguroso trabajo el cuidado con el que consigue su autor hacer invisibles sus sólidos fundamentos epistemológicos.

En las páginas de Presentación informa Shiner de que fue en los años ochenta cuando comenzó a reunir material para armar este volumen. No es información baladí: los veinticinco años transcurridos se han definido por la «importación» y aplicación, por parte de los profesores anglosajones, de las tesis más novedosas propuestas por la filosofía continental –especialmente la francesa. La historia de la producción académica angloamericana durante las dos últimas décadas se caracteriza en alta medida por cómo se han aplicado tesis aportada por filósofos franceses a ámbitos de saber –en general objetos de las ciencias sociales– no tocados aún por las epistemologías más contemporáneas. Así, *La invención del arte. Una historia cultural* es un ejemplo de manual de cómo es posible infundir a la Historia del arte los modelos epistemológicos generados por autores como Canguilhem, Cavaillès, Bachelard, Barthes, Foucault o Derrida.

Creo que es así como se hace la mayor justicia a cuanto aporta Larry Shiner, que no es poco. Pero también somos de este modo avisados respecto a la necesidad de moderar el tono de novedad en las intenciones del que hace gala el autor. Larry aplica con acierto lo que ya acertaron a proponer Bachelard y Foucault en regímenes de racionalidad que no son éste: bien la Historia de las ciencias (Bachelard), bien la Historia –la genealogía– de regímenes de racionalización y definición de la sexualidad o la locura (Foucault). Por lo tanto, si es verdad que convendría moderar el entusiasmo de nuestro juicio respecto al valor de originalidad contenido en estas páginas, debe desde luego reconocérsele un cuidado exquisito en la aplicación de las (viejas) fórmulas epistemológicas de estos dos autores franceses. De uno y de otro va tomando Shiner cuanto le es necesario para cimentar su «filosofía de la historia del arte». De Bachelard, recibe (lo recibe sin que se note, y sin que se explicita) la concepción *discontinuísta* de la historia, la cual convendría pensar –relatar– atendiendo a su diacronía y a la disimilitud e interrupción de sus umbrales epistemológicos; de Foucault, el criterio por el cual no hay objeto previo a su estatuto discursivo, y, en fin, la comprensión del pasado como *construcción* (o «invención», como prefiere Shiner).

Estas presuposiciones quedan implícitas a lo largo de sus cuatrocientas páginas, las cuales bien que merecen leerse, pero menos por lo que el propio Shiner cree y más bien por lo que Shiner no parece privilegiar. Explicaré esto. Como ya he dicho, no es el punto de vista de Shiner demasiado original o personal, y lo que recibo con mayor agrado es la excelente capacidad para poner orden, para realizar un mosaico en un terreno ya saturado de lecturas, como es la propia historia del arte. La tesis sobre la que se erige el libro se ajusta con precisión a las exigencias epistemológicas que el autor hace suyas: el arte (lo que hoy entendemos por arte) es una invención no anterior a la génesis histórica –a la producción cultural– de la actitud estética. Y es esta tesis, la cual será ilustrada magníficamente a lo largo del libro, la que da su condición de posibilidad a una ontología de cuño historicista; una ontología del arte a la que podríamos llamar «restrictiva» (cuyo origen es veladamente foucaultiano) y que se basa en la concepción de que no hay arte con anterioridad –no sólo lógica; ¡tampoco histórica!– a la disciplina, al *discurso*, que lo define y así lo funda. Dicho de otro modo: no hay arte sin discurso; sin discurso y sin la confluencia de factores prácticos –no sin más intelectuales– capaces de dar génesis a ese producto cultural al que llamamos «arte moderno», causa y efecto de las bellas artes, y cuyo rasgo central de distinción es el de ser creado –bajo firma– para su recepción estética y no, en primera instancia, para su uso práctico, bien simbólico o de mero disfrute sensual.

Esta es la idea central sobre la que ronda Shiner página a página, sin dialogar en ninguna con otros autores que ya han insistido en esta posibilidad de interpretación: Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Agamben, Schaeffer, o Félix Duque, han suscrito, cada uno desde su particular perspectiva hermenéutica, la pertinencia de abrir una fractura ontológica entre el arte previo a la Estética (y a la configuración de las Bellas Artes), un arte productivo, inserto en las diversas praxis antropológicas, y un arte *estético*, creado para gustar en el goce de su contemplación. Lo que, no obstante, trae de nuevo Shiner es la posibilidad, en este libro realizada, de escribir una historia del concepto de arte desde la premisa de esta ontología restrictiva (o, al menos, sensible a las diferencias).

Antes de pasar a comentar la disposición interna de la obra, convendrá hacer un último comentario todavía relativo al libro en su conjunto y que se deriva de lo ya dicho: la interpretación llevada a cabo por Shiner se confronta con las propensiones universalizantes características de la Ilustración. En este aspecto, también él de claro perfil foucaultiano (y «posmoderno»), *La invención del arte* se nos descubre en la intención de cuestionar los usos generalistas practicados por el «definicionismo» del siglo XVIII. Esta cuestión se percibe con claridad en la atención que presta Shiner a la práctica de exposición *estética* de objetos culturales (y culturales...) cuyo significado se rige por su servicio práctico en

el contexto de otras tradiciones no occidentales, atención que se percibe en su Presentación, cuando hace de este problema –el problema epistemológico central de la Estética comparada– el motivo sobre el que se trama todo el libro. Una vez que éste se ha leído, esta cuestión, relativa a la legitimidad de dar trato de obra artística a objetos de uso ritual o de fuertes connotaciones autóctonas producidos en otras culturas, la cual se presenta por el autor como de gran relevancia en la elaboración de *La invención del arte*, no se nos descubre, sin embargo, con el grado de protagonismo temático que en la Presentación se nos anuncia que va a tener.

El libro de Shiner posee una excelente disposición de sus cinco Partes (con quince capítulos), regida por la propuesta de elaborar un relato híbrido capaz de contarnos lo que le sucede al *arte moderno* cuando su definición es dichosamente «intoxicada» por factores sociales e intelectuales de diversa procedencia y que aquí se nos van presentando. Escribe Shiner de este modo una Historia mixta, a ratos próxima a los modos de una historia de la Estética, a ratos cercana a los de la cultura ilustrada y sus hábitos de sociabilidad; en otras ocasiones parece más bien una teoría del arte de cuño germánico –arriba nos referíamos a la influencia francesa sobre este libro–: se aprecia cuanto puede haber de Hauser y Lukács.

La Primera Parte, de título explicativo: «Antes de la distinción entre Bellas Artes y Artesanía», prepara una arqueología previa al surgimiento excluyente de las Bellas Artes. No es mucha la controversia que pueda despertar esta Parte, en la que pasa revista a los anacronismos en los que puede incurrirse cuando extendemos la noción de «arte», según nuestro uso actual, a periodos históricos siquiera anteriores al siglo XVIII. Es de este modo como Shiner nos coloca en la trama del siglo de Diderot (Segunda y Tercera Parte) para llevarnos, cuidadosamente, hacia la instauración del arte como *religión* a través del XIX (Cuarta Parte). Finalmente, la Quinta retoma el interés por la indistinción entre arte y artesanía propia de la premodernidad en la atención que presta al debate entre arte e industria (y/o industrialización de la artesanía entre los pioneros del diseño durante las últimas décadas del XIX y la creación de la *Bauhaus*).

«El arte dividido» (Segunda Parte), que (me) recuerda en sus mejores aspectos al espléndido ensayo de Norbert Elías sobre la sociología del genio a través de la vida de Mozart, se desliza con gusto desde cuestiones relativas a la creación de las Bellas Artes mediante la conformación de factores heterogéneos (la actividad realizada por las Reales Academias, la aparición de nuevas instituciones, como el museo y un público cada día más dotado de juicio, o el mercado) a consideraciones tradicionales de la teoría estética (de la Estética), tales como la conducta o actitud estética, o la noción de *gusto*, ésta cruce de bóveda de lo ocurrido en el siglo XVIII, las cuales quedan así enlazadas con elementos culturales tratados a la vez.

Frente a esta Segunda Parte, la tercera («Contracorrientes») ofrece mayor originalidad, tanto por su objeto como por el modo de comprenderlo. Shiner se ocupa aquí de Hogarth, Rousseau y Wollstonecraft, de cómo cada uno se confronta con las pautas dominantes de aquel «sistema» fundante de la *autonomía del arte*, además de aportar una interpretación de la Revolución Francesa que hace de ésta una especie de gran parábola de cómo el arte se consagra a los nuevos valores contando con retóricas del arte premoderno (del arte al servicio ideológico de la fascinación).

La Cuarta Parte atraviesa la modernidad decimonónica haciendo oportunas estaciones en aspectos que, aunque conocidos, no siempre nos llegan hilados con el primor que aquí se observa. Estamos ya en *el arte* a partir de la revolución de 1830, y de cómo este «Arte» comienza a ocupar el lugar de Dios, o de la religión. Arte al servicio ideológico de lo absoluto o arte elevado a instancia absoluta. El arte del XIX se nos descubre en la hipertrofia que todavía mantiene. Así vamos hacia el esteticismo, por un lado, y, por otro, a toparnos con las renovadas reivindicaciones de fusionar arte y sociedad (y un *arte social* pero, sobre todo, *sociológico*) puestas en marcha mientras nos acercamos al *fin-de-siècle*.

Ya en la última parte («Más allá de las bellas artes y la artesanía»), debo decir que, me parece, el brío de la lectura se debilita a la altura de estas páginas. Pero también es cierto que quizá no pueda ser de otro modo. Creo que hay en ellas demasiadas direcciones avanzadas y, sin embargo, apenas cohesionadas. Shiner inicia demasiadas andaduras y, al fin, no avanza en ninguna. Tiene esta Parte más de breve recopilación de asuntos actualmente vigentes entre quienes se dedican a la estética y la teoría del arte (y sus afines) que de continuación bien argumentada de los presupuestos y materiales admirablemente reunidos a lo largo del libro.

Iré ya concluyendo estos comentarios, pero no quiero dejar de celebrar el buen estilo literario mantenido en la traducción, y agradecer la relación bibliográfica que nos aporta Shiner. Esto es lo que se lee en el último párrafo de las más de cuatro centenas de páginas de *La invención del arte. Una historia cultural*:

«Con este libro he intentado mostrar que las (bellas) artes, tal y como las hemos entendido generalmente, no son algo eterno ni antiguo, sino una construcción histórica del siglo XVIII. Además, he trazado el recorrido de una tradición paralela de resistencia que se ha prolongado hasta nuestros días. Soy consciente de que `no hay retorno´. No podemos resucitar el viejo sistema del arte. No es posible obviar la distancia que nos separa del viejo sistema del arte atribuyendo el intelecto, la imaginación y la gracia a las bellas artes, y menospreciando la artesanía o las artes populares como dominios de la mera técnica, la utilidad, el entretenimiento y el provecho. Igual que otros dualismos que han plagado nuestra cultura, las divisio-

nes del sistema del arte sólo pueden trascenderse mediante un esfuerzo sostenido. Creo que, desde siempre, las trascendemos efectivamente en la práctica: lo difícil es nombrar y articular nuestras prácticas».

Eso: Lo difícil es nombrar y articular nuestras prácticas.

Luis Puelles Romero es profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Málaga. Publicaciones suyas son: *Figuras de la apariencia. Ensayos sobre arte y modernidad* (Spicum, Málaga, 2000), *Modos de la sensibilidad. Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento* (Diputación de Pontevedra, Vigo, 2002) y, entre otras, *El desorden necesario* (Spicum, Málaga, 2002; reeditado en Cendeac, Murcia, 2004). En la actualidad es director académico del Título de Experto Universitario en Teoría Estética y Arte Contemporáneo de la Universidad de Málaga.

Dirección postal: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, Campus de Teatinos, 29071 – Málaga.

E-mail: lpr@uma.es