



Andrea Estankona Loroño\*

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea  
Investigadora adscrita a la *Amsterdam School for Cultural Analysis*

**Resumen:**

Desde una visión transdisciplinar, se intenta una aproximación al arte y al relato institucional tratando de explicar los mecanismos que han intervenido en la construcción del concepto arte como una institución interior en la cultura occidental, estrechamente relacionada con nuestra identidad, nuestro imaginario y nuestra vida psíquica y simbólica. Incidimos en las dos visiones aparentemente contrapuestas que conviven en el concepto arte: la esencialista y la historicista, entendiéndolo que la Historia del Arte debe considerarse un proceso de continuo diálogo entre las distintas áreas de conocimiento, favoreciendo la fijación de conceptos que permitan la intersubjetividad.

**Palabras Clave:** Arte, relato institucional, transdisciplinariedad, imaginario

**Abstract:**

From a transdisciplinary approach, we try to make a critical analysis of art and institutional theoretical frameworks. We explain the mechanisms that have taken part in the construction of the concept of Art as an internal institution in Western culture. These are strongly related to our identity, our imaginary and our psychological and symbolic life. We point out the two apparently contradictory views that coexist in art concept: the essentialist and the historicist. We understand Art History as a continuous dialogue among different fields of knowledge which permits the establishment of concepts that allow intersubjectivity.

**Key Words:** Art, Institutional theoretical framework, transdisciplinarity, imaginary

\* Licenciada en Historia del arte y Máster en Investigación Social por la Universidad del País Vasco e investigadora adscrita a la Amsterdam School for Cultural Analysis, está desarrollando actualmente su proyecto de tesis doctoral "Nuevas Instituciones Artísticas en los Sistemas Regionales de Innovación: del Museo a la Fábrica de Creación".

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 5, Nº 1, 2013, pp. 83-91.

**Recibido: 15 de enero de 2013.**

**Aceptado: 30 de enero de 2013.**

«Soy el maestro lunar de todos los sueños, el músico solemne de todos los silencios. ¿Recuerda lo que ha pensado alguna vez al hallarse sola, frente a un inmenso paisaje de arbolados bajo la luz de la luna? No lo recuerda, porque pensó en mí, y, debo decirlo, en verdad, no existo. Si algo existe no lo sé. Las aspiraciones vagas, los deseos fútiles, el tedio que nos produce lo vulgar, aun cuando lo amamos, los aborrecimientos de lo que no aborrece, todo ello es obra mía y nace cuando me echo a la orilla de los grandes ríos del abismo y pienso que tampoco sé nada. Entonces, mi pensamiento descende, efluvio vago, hasta las almas de los hombres, y ellos se sienten diferentes de ellos mismos. Llevo conmigo recuerdos de cosas que no llegaron a ser pero que casi llegaron a ser».

Fernando Pessoa, *La hora del diablo*.

## 1. ARTE

Responder a la pregunta ¿qué es el arte? no es una tarea sencilla. Las palabras en general, y las grandes palabras en particular, suelen poseer una carga de significado que trasciende con mucho la comprensión inmediata y superficial, pues la han ido adquiriendo en su largo recorrido histórico. Sea como fuere, el hecho es que cualquier persona de nuestro entorno cuando oye la palabra arte cree comprender a qué hace referencia. Lo que da lugar a una curiosa paradoja que podríamos enunciar así recordando a Borges: ¿Qué es el arte? Si no me lo preguntan, lo sé. Si me lo preguntan, no lo sé. Y esto prueba hasta qué punto hemos interiorizado un componente institucional en el concepto arte, incorporándolo al conjunto de valores y creencias que nos identifican como comunidad.

Lo que hemos dado en llamar creación artística está vinculada al ser humano desde el primer momento en que tenemos constancia de su aparición en la historia. Los primeros rastros de nuestra existencia como especie están relacionados con nuestra capacidad para crear, en un principio instrumentos útiles para garantizar nuestra supervivencia, pero no ha habido cultura o civilización que no haya creado también objetos (artefactos) de una forma *desinteresada* (en el sentido kantiano del término), es decir, sin tener una función práctica inmediata relacionada con las necesidades materiales, y que se creaban por tanto para dar respuesta a una necesidad estética, simbólica, ritual o mágica.

Es muy sugerente reparar en el hecho de que crear, más aún algo que no tiene una utilidad práctica, es siempre un acto de libertad, puesto que supone poner en el mundo algo que no tenía por qué existir. Todo ser lleva implícita la posibilidad de no ser. Lo que nos hace pensar que esa creación es la consecuencia de un impulso esencial consustancial a la naturaleza humana. Es precisamente esta condición esencial la que dificulta una definición simple y directa, puesto que este impulso está claramente relacionado con todos los aspectos fundamentales que nos conforman: nuestra relación con la realidad, nuestra noción cronológica y subjetiva del tiempo, nuestra psicología, nuestro intelecto, lógico y consciente, nuestras necesidades metafísicas, nuestra capacidad creativa, y nuestra naturaleza de seres sociales, ampliando las connotaciones individuales a las colectivas como pone de manifiesto Carl Gustav Jung cuando escribe:

«El artista no es una persona dotada de libre albedrío que busca sus propios fines, sino que permite al arte realizar sus propios fines por su intermedio. Como ser humano podrá tener caprichos, voluntades y objetivos personales, pero como artista es un hombre en el sentido más elevado, un hombre colectivo, aquel que lleva y moldea la vida psíquica inconsciente del género humano»<sup>1</sup>.

Todo ello hace obligado que cualquier intento de definición del arte requiera aunar todas las perspectivas parciales para obtener una aproximación mínimamente satisfactoria.

En el desarrollo de nuestra cultura occidental se han sucedido los intentos de explicar, clasificar y normalizar el arte, generando un universo conceptual y teórico que ha establecido categorías paralelas como la estética, la belleza, la forma ideal, lo sublime, la mímesis, la poiésis, que fluctúan entre que el arte nos representa o nos trasciende, y que se han caracterizado por una retórica que no permite conclusiones objetivables. Lo que sugiere que el arte tiene algo de inaprehensible que hace que probablemente solo sea totalmente abordable desde lo que María Zambrano definió como razón poética.

---

<sup>1</sup> Carl Gustav Jung, *Modern Man in Search of a Soul* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1933), 173.

Todo esto nos hace pensar que tal vez, como dice Hubert Damisch<sup>2</sup>, más que hablar de una Historia del Arte deberíamos formularnos la siguiente pregunta: El Arte, ¿de qué es la historia? Vamos a intentar respondernos:

Crear, como hemos visto, es consustancial al ser humano pero también lo es, como nos dice Steiner hacerse preguntas:

«Antes que Homo sapiens somos Homo quaerens, un animal que no deja de preguntar. Un animal que abarrotta los límites del lenguaje y de las imágenes (¿será solo la música la que parece atravesar esos límites?) con la convicción, elocuente o rudimentaria, metafísicamente arcaica o tan inmediata como el llanto de un niño, de que existe un “otro”, que hay un “afuera”. Los verbos latinos aliter y aliunde ayudan a entenderlo, así como el personaje del Extranjero, tal como lo encontramos en las Escrituras o en Platón, en los poetas y en los pintores. Los profetas, los rapsodas, son ciegos, dice la tradición, por su proximidad a la luz»<sup>3</sup>.

Resaltando esa cualidad esencial, quiere hacernos comprender que ese ser que toma consciencia de sí mismo y se sabe potencialmente creador, tiene necesariamente que preguntarse cómo, qué, o más aún, quién ha creado lo otro y a él mismo, y también, percibiendo el tiempo limitado de su existencia, si lo otro continuará y qué será de él tras su muerte física.

Es responder a estas preguntas lo que da inicio a tres gigantescas empresas que nos dignifican y nos hacen ser verdaderamente humanos: la Teología, la Filosofía y el Arte (los tres niveles del espíritu absoluto de Hegel) y es significativo que en su desarrollo histórico hayan permanecido estrechamente vinculadas.

Schopenhauer<sup>4</sup> sugirió que la realidad es contraria a la vida y con ello quería expresar la necesidad que los seres humanos tenemos de filtrar los datos objetivos de la realidad para hacerlos manejables y útiles para la vida.

2 Ernst Van Alphen, «Hubert Damisch», en *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, ed. Chris Murray (Madrid: Cátedra, 2010), 98-104.

3 George Steiner, *Gramáticas de la creación* (Madrid: Siruela, 2011), 29.

4 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (Madrid: Trotta, 2003).

Sin extendernos en prolijas explicaciones, todos podemos entender que la realidad física no puede ser percibida en su totalidad por el hombre, muy al contrario, nuestros sentidos tienen como función principal aportarnos aquellos datos que nos permitan elaborar una ficción manejable en la que desarrollar nuestra existencia. Es evidente que esta apariencia es la que nosotros necesitamos para convivir con una realidad a nuestra medida.

Esto es similar para todos los animales en un nivel de pura supervivencia física, pero el hombre, como sabemos, tiene además la capacidad intelectual de razonar y tomar conciencia de sí mismo.

Así, el psicoanalista Jacques Lacan formuló los conceptos de lo *real*, lo *imaginario* (no entendido como ficticio sino relacionado con las imágenes) y lo *simbólico* que utilizó para definir los elementos de la estructura psíquica humana.

La noción de Lacan de lo *real* es un concepto muy complicado precisamente porque es algo ajeno a lo *imaginario* o a lo *simbólico* aunque con lo *imaginario* y lo *simbólico* esté siempre relacionado. Lo *imaginario*, o aspecto no lingüístico de la psique, formula el conocimiento primitivo del yo, en tanto que lo *simbólico*, término que utilizaba para la colaboración lingüística, genera una reflexión a nivel comunitario del conocimiento primitivo del yo y crea el primer conjunto de reglas que gobiernan el comportamiento. Lo *real* es la realidad no imaginada y menos aún verbalizada, siempre presente pero continuamente mediada por lo *imaginario* y lo *simbólico*. Es por lo *imaginario* y lo *simbólico* que el ser humano tiene un “sentido común” que le da la noción de la realidad.<sup>5</sup>

Si extraemos de todo esto aquello que nos es útil para este trabajo, lo resumiremos de esta forma:

El ser humano, en tanto que animal racional, extrae su concepción del mundo de la interrelación de los tres niveles (*lo real*, *lo imaginario* y *lo simbólico*) y esa realidad la codifica mediante símbolos que le permiten tanto el lenguaje hablado, como el lenguaje artístico. Así que como vemos, el arte es un complejo mecanismo que ha desarrollado el animal humano para aprehender lo en principio inaprehensible,

5 David Macey, «Jacques Lacan», en *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, ed. Chris Murray (Madrid: Cátedra, 2010), 192-198.

para representar lo que no es verbalizable, y permite expresar intuiciones, emociones y estados de ánimo que forman parte del monólogo interior que es nuestra consciencia.

Pero además, como habíamos dicho, tenemos una forma especial de apreciar el tiempo que también nos distingue del resto de los animales. Probablemente compartamos el que corresponde a los ciclos de la naturaleza y también, al menos parcialmente, el concepto de pasado y de presente. Pero somos la única especie que percibe el futuro y percibirlo, nos proporciona esperanza pero también la angustia y la incertidumbre. Es por esto que la creación artística busca entre sus efectos generar un código de tiempo propio que sea, de alguna manera, aparentemente controlado por nosotros. Basta con pensar en ese tiempo propio que nos permite una melodía o la contemplación de un dibujo para entender a qué nos estamos refiriendo. Así pues, tenemos un animal con esperanza, con angustia y como consecuencia de ello, con la necesidad de vivir en un proyecto. Lo que hará necesario para el ser humano que en tanto que animal social, el lenguaje artístico juegue también el fundamental papel de transmitir un discurso de valores, normas de comportamiento y elementos de identidad individual y colectiva.

José Ortega y Gasset escribió:

«La vida nos es dada porque no nos la debemos a nosotros mismos, sino que nos encontramos un día ante ella. Pero la vida no nos es dada hecha, ya terminada, sino que tenemos que hacérsela cada uno de nosotros, por lo que la vida es quehacer. Tenemos que estar siempre haciendo algo, y nos vemos obligados a decidir continuamente. Lo que pasa es que cualquier decisión le es imposible al hombre si no posee algunas convicciones sobre lo que son las cosas, los otros hombres, y él mismo. Solo a partir de esas convicciones puede el hombre preferir una acción a otra, y puesto que vivir es decidir, gracias a sus convicciones puede el hombre vivir»<sup>6</sup>.

Y añade:

---

6 José Ortega y Gasset, *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía* (Madrid: Alianza Editorial, 1999), 3.

«El hombre no tiene naturaleza, sino que tiene historia. Nuestros comportamientos no están condicionados por nuestros genes sino por el devenir histórico en el que se han ido fraguando las convicciones con las que ahora pensamos y que antes pensaron otros»<sup>7</sup>.

Esta es la realidad: según Ortega, el hombre tiene que estar siempre en alguna creencia; las creencias constituyen el suelo de nuestra vida. Solemos decir que *tenemos* determinadas ideas, pero nuestras creencias, más que tenerlas, las somos. En la transmisión de esas creencias la obra de arte ha desempeñado y aún desempeña un papel importante porque alberga en su interior mensajes que, más allá de un discurso lógico, tienen el potencial de penetrar en nuestra mente en los niveles imaginario y simbólico.

Richard Dawkins no solo formuló la teoría del gen egoísta, que concede el protagonismo en la existencia de los individuos a unos replicantes (o replicadores), los genes, que anidan en el interior de sus células. Para nosotros, los humanos, Dawkins concibió otra metáfora, no menos inquietante, que se refiere a unos replicantes que habitan en nuestros cerebros. Se trata de lo que el autor llamó los *memes* (palabra que es un híbrido entre imitador y gen) Por *meme* se entiende cualquier elemento cultural susceptible de ser imitado. La interesante idea de Dawkins es que los memes se copian como los genes, y saltan así, igual que ellos, de unos cuerpos a otros, perpetuándose.

Los *memes* son, si se quiere, huéspedes de nuestros cerebros. Cuando alguien planta un *meme* en otro cerebro literalmente lo infecta, convirtiendo ese cerebro en un vehículo de propagación del *meme*. Si los organismos son, según Dawkins, meras máquinas para la supervivencia de los genes, los humanos somos también (y esto es lo que nos hace diferentes) máquinas para la supervivencia de los *memes*. De un segundo a otro los *memes* pueden viajar de muchas maneras, empezando por la conversación y la observación; y por supuesto, los escritos, las obras de arte... También pueden permanecer durmientes en muchos tipos de soportes, como el papel de los libros, la piedra de una inscripción, el celuloide de una película, el lienzo de un cuadro, etc, pero para replicarse tiene necesariamente que acceder a

---

7 Ibid.

una mente humana<sup>8</sup>.

Así que recapitulemos:

El hombre necesita para vivir tener, ser creencias; necesita una concepción de él mismo, del otro y del mundo, elaborada a partir de su pensamiento simbólico, de manera que incidir o modificar en su imaginario y en los símbolos que conforman esas creencias, es vital para que adopte una decisión u otra y tome como suyas ideologías o escalas de valores.

Dos herramientas son las fundamentales para consolidar o modificar ese entramado simbólico:

- El lenguaje, que permite la construcción y modificación de los símbolos verbales.

- El arte en todas sus manifestaciones, que permite corporizar y dar imagen a esos símbolos verbales, además de crear otros nuevos.

Si damos por buena la afirmación el hombre es gobernado por su imaginación es conveniente reparar en que el arte es uno de los principales agentes que la activan y la condicionan. Oscar Wilde, con su habitual tono ingenioso y provocador, lo explica bellamente en este pasaje de su obra *La decadencia de la mentira*:

«El extraordinario cambio que se ha producido en el clima de Londres de diez años acá se debe enteramente a una particular escuela de arte (el impresionismo). Las cosas son porque las vemos, y lo que veamos, y cómo lo veamos, depende de las artes que nos hayan influido. Mirar una cosa es muy distinto de verla. Nada se ve mientras no se ve su belleza. Entonces, y solo entonces, adquiere existencia. En la actualidad, la gente ve nieblas, no porque haya nieblas, sino porque poetas y pintores le han enseñado la belleza misteriosa de tales efectos. Podrá haber habido nieblas en Londres desde hace siglos. Seguramente las hubo. Pero nadie las veía, y por lo tanto nada sabemos de ellas. No existieron hasta que el arte las inventó»<sup>9</sup>.

8 Richard Dawkins, *El gen egoísta* (Barcelona: Salvat Editores, 1993).

9 Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira* (Madrid: Siruela, 2009).

Esta extraordinaria capacidad del arte para modificar nuestra mirada nos hace pensar que ha tenido que desempeñar un papel fundamental en los procesos de cambio e innovación de las dinámicas sociales, hasta el punto que Nietzsche vincula nuestra moral con nuestra concepción de la estética. Y si, como nos advierte Bertrand Russel «las leyes de la dinámica social son leyes que solamente pueden ser establecidas en términos de poder»<sup>10</sup>, para comprender debidamente el fenómeno artístico deberemos tener en cuenta el proceso de institucionalización que ha experimentado el arte en el devenir histórico, dado que institucionalizar no es otra cosa que dotar de estructura y de un conjunto normativo a cualquier aspecto de la actividad humana para que cumpla su función de acuerdo con los intereses de los valores dominantes.

## 2. EL RELATO INSTITUCIONAL

Como vemos, dos visiones aparentemente contrapuestas conviven en el concepto de arte: una, que podríamos denominar esencialista, alude a una cualidad autónoma autorreferencial del arte consigo mismo y le atribuye valores ideales absolutos que se mantienen ajenos a cualquier condicionamiento histórico; por el contrario, la visión que podríamos llamar historicista, sostiene, que todo arte está vinculado a una cultura, a un tiempo, a un contexto específico y en relación con unos públicos determinados. Ambas están permanentemente presentes en todos los intentos de análisis y teorización que han abordado el concepto de arte, a veces, enfrentándose y a veces, complementándose. Así que si queremos entender correctamente el proceso de construcción cultural de la institución artística, deberemos asumir que esta dualidad ha contribuido a dotar al arte de un estatus especial y contradictorio que, por una parte, lo vincula estrechamente con los valores dominantes de cada momento histórico, acercándolo al poder y, en muchos casos, siendo su instrumento, mientras que simultáneamente, se le sitúa en un marco simbólico que le dota de un carácter trascendente y de un aura que lo distancia de la vida cotidiana.

10 Bertrand Russel, *El poder: Un nuevo análisis social* (Barcelona: RBA, 2010), 15.

El proceso de socialización necesita crear instituciones, es decir, ficciones útiles que le permitan encauzar y codificar las pulsiones esenciales de los seres humanos con el fin de que sea posible organizar la convivencia comunitaria. Y el requisito imprescindible para institucionalizar es crear un relato que transmita un conjunto de valores y creencias, puesto que el hombre, como nos decía Ortega, necesita tener, ser creencias.

Esto es así, como sabemos, para el sentimiento religioso o el impulso sexual y también, lógicamente, para el impulso creativo y estético. Más aún, cuando esa organización social que se sabe sustentada por un marco simbólico, percibe intuitivamente que esa capacidad creadora es la responsable de representar y activar dichos símbolos. Esta es la forma en que pueden coexistir las dos naturalezas del arte: el impulso esencial existe y se mantiene, pero siempre condicionado por ese relato que es el que se ve modificado por los cambios ideológicos, políticos, económicos o tecnológicos de cada momento histórico, dándose además la circunstancia de que la actividad artística, una vez encauzada en un sistema, tiene la capacidad de retroalimentar ese mismo sistema.

Pero no todas las organizaciones sociales se desarrollan de manera lineal, algunas como la cultura clásica griega, alcanzan grandes niveles de éxito y sofisticación y entonces, se produce el efecto al que Hannah Arendt se refiere cuando dice:

«Solo allí donde está asegurada la subsistencia (de supervivencia) puede hablarse de cultura desinteresada; solo allí donde nos comparamos con cosas que existen independientemente de toda referencia utilitaria y funcional, y cuya calidad permanece siempre semejante a sí misma, puede hablarse de obra de arte, siendo la belleza el criterio apropiado para juzgarlas»<sup>11</sup>.

Estas sociedades exitosas han sido capaces de ofrecer a sus integrantes una noción especial del tiempo. Liberados del frenesí de la subsistencia, los hombres disponen de un tiempo propio para ellos, para la contemplación y para la reflexión,

11 Hannah Arendt, «La crisis en la cultura», en *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política* (Barcelona: Paidós, 2003), citado por Marc Fumaroli en *París – Nueva York- París* (Barcelona: Acantilado, 2010), 58.

el descanso y el ocio fecundo que los griegos llamaron *schole* y los romanos transformaron posteriormente en *otium*, sobre lo que Fumaroli escribe:

«Según el uso que se hace del tiempo, la mirada y la imagen cambian totalmente. Pasan de la futilidad de la mirada suspendida a los simulacros que desfilan delante de ella, a la detención de la mirada sobre una forma que lo sabe todo o que sabe mucho sobre su modelo»<sup>12</sup>.

Y concluye:

«Dos extremos incompatibles del tiempo que la mirada se permite o se niega, para elegir o soportar las imágenes que colman o que engañan su deseo de ver, de saber, de probar lo que le falta»<sup>13</sup>.

A esa cultura griega que alcanzó tales niveles de excelencia, le debemos la creación de un relato institucional del arte que da inicio y sienta las bases del relato institucional artístico de la cultura occidental.

Hemos convenido que eso que damos en llamar relato es la piedra fundacional sobre la que construimos la institución artística. Examinemos ahora a qué nos referimos exactamente: es una construcción compleja que se nutre de un sistema de pensamiento, de una determinada concepción del mundo, del ser humano, y de la forma de relacionarse entre ambos, y que recogiendo las intuiciones y las necesidades psicológicas del individuo, es capaz de dotarlas de un sentido ideal, trascendente y simbólico, que las hacen comprensibles para poder ser compartidas y convertirlas así en iniciativas de acción con una función comunitaria.

Para ello, necesita aportar un conjunto normativo porque tiene una segunda misión no menos importante, que es la de servir de punto de encuentro entre dos individualidades: la del artista creador y la del observador que percibe la experiencia estética. Este código tiene a su vez un doble carácter: proporciona al creador unas normas de lenguaje pero también constriñe su libertad de acción; y en cuanto al observador, facilita la comprensión y al mismo tiempo coarta su mirada.

12 Fumaroli, *París- Nueva York- París*, 41.

13 Ibid.

Así, por lo que respecta al arte, la cultura griega, teniendo en cuenta dichos intereses y otros vinculados a ellos, estableció definiciones normativas del arte, es decir, ideas sobre el aspecto que debería tener la obra de arte y de lo que debería conseguir. Por otra parte, el hecho de etiquetar algo como obra de arte suponía algún tipo de valor con respecto a la imagen, el objeto o el proceso.

Por alguna razón, o más bien, por muchas razones, ese relato que iniciaron los griegos tuvo la virtud de resultar muy poderoso e infectó (en el sentido que le da Dawkins) las mentes de sus contemporáneos y saltó a la cultura romana, transformándola en civilización y convirtiéndola en su agente transmisor que difundió su mensaje hasta los confines del Imperio. Con la cristianización, como nos dice Jeanne Hersch<sup>14</sup> (comentando el libro XI de Las Confesiones de San Agustín), ese mensaje quedó vinculado a la fe y tuvo como resultado, un nuevo sistema de pensamiento que transita entre filosofía y religión, entre filosofía y teología. Como consecuencia de su conversión religiosa, esta filosofía exige un menor grado de coherencia racional (condición de la evidencia); se basa en la experiencia vivida por el alma y por la inteligencia. Esto supone una primera crisis del relato clásico puesto que se ve inmerso en las polémicas relacionadas con la tradicional condena, por idolátrica, de la representación divina. Ante la evidencia de la gran fuerza de la imagen y la experiencia estética, era necesaria una iconografía referida a aspectos doctrinales y programáticos. Así, la nueva Iglesia tampoco puede prescindir del icono puesto que constituye un recurso necesario para la educación religiosa y moral del fiel. Se impone, en consecuencia, enseñar a valorar lo que es necesario ver en las representaciones figurativas. Tal como indicaba Plotino, se trataba de descuidar el valor de la imagen como apariencia, para asumir una visión metafísica; la única que permite que la contemplación pase a ser *conocimiento total*.

Como podemos observar, esta crisis pone en cuestión algunos de los aspectos normativos que habían determinado la creación artística. Pero como veremos, no los hacen desaparecer totalmente puesto que permanecen presentes en muchas obras, haciéndolas portadoras de los memes dispuestos a infectar las mentes que los observan. Durante la Edad Media, el arte consolida su vinculación con la fe

religiosa influida por la filosofía escolástica y su *Fides quaerens intellectum*, la fe que busca la comprensión. Si bien en el discurrir de los siglos se producen cambios, hallazgos estilísticos, y la creación está en permanente evolución, el relato continúa fundamentalmente inmutable. Pero el principio de una nueva crisis se avecina: entorno al año 1250, la obra de Aristóteles, después de desaparecer prácticamente de Europa fue restablecida por los doctores judíos y árabes, tras un largo recorrido por África del Norte y España, y a partir de entonces ejerció una gran influencia, haciendo que por su intermedio el discurso clásico empezara de nuevo a abrirse camino.

En esa época, los clérigos, que eran los encargados de los estudios filosóficos, se dividen: unos, llenos de admiración, que aun a riesgo de ver la tradición cristiana en peligro por esa influencia de pensamiento antiguo, pretenden conservarla por encima de todo; y otros que, por el contrario, se aferran a la fe y se defienden apasionadamente de toda infiltración pagana. La obra de Santo Tomás de Aquino es el intento de conseguir una síntesis entre ambas.

Es fácil entender que la reaparición del sistema de pensamiento clásico habría de producir efectos importantes. Más aún cuando acaso ahora era más poderoso al haberse enriquecido con las influencias judías e islámicas. En los siglos XV y XVI en Italia, alrededor de centros emblemáticos como Florencia, Roma y Venecia, se produce la eclosión de ideas nuevas: instituciones, creencias y sistemas de pensamiento, son contestados o profundamente transformados. Un momento marcado por el retorno a la experiencia. Mientras la escolástica se vinculaba sobre todo a los textos, ahora se elaboran métodos empíricos que permiten preguntar directamente a la naturaleza. Por otra parte, la razón, hasta entonces limitada por su necesario acuerdo con los dogmas y la Escritura, se libera totalmente y conquista el derecho a imaginar. Estamos en el Renacimiento y la razón liberada imagina pues, nuevos esquemas de pensamiento, nuevas preguntas y nuevos métodos. Pero también es una época contradictoria: al mismo tiempo que busca la experiencia directa pretende regresar a las fuentes de la tradición. Para los humanistas esto significa acceder, sin intermediarios que interpreten, a las fuentes clásicas.

Las consecuencias para el arte son de proporciones gigantescas. Surgen un gran número de genios con nombre propio en las más diversas disciplinas, y contribuyen

14 Jeanne Hersch, *El gran asombro* (Barcelona Acanalado, 2010).

a reivindicar la individualidad del autor frente al oscuro carácter artesanal del artista de la Edad Media. El pueblo valora y disfruta del arte y los poderosos lo protegen y coleccionan. Y es ese prodigioso caldo de cultivo el que permite que el relato institucional del arte dé un paso fundamental con dos importantes hitos: la publicación de las *Vidas de los más excellentes pintores, escultores y arquitectos* de Vasari, que constituye uno de los inicios del género académico de la Historia del Arte, y el uso de la Galería de los Uffizi para, de alguna manera, no programática pero sí de facto, exponer al público la colección de los Medici. Si en la cultura clásica habíamos hablado del tiempo especial contemplativo que permitía apreciar las obras (el *scholē* griego y el *otium* romano), el Renacimiento da un paso más en la materialización de la institución con la aparición de un espacio simbólico civil para el arte desvinculado de la religión, y un embrión de la Historia del arte que empieza a convertirlo en una disciplina académica y que tiene su continuación lógica en el nacimiento de las academias: primero la Accademia del Disegno en Florencia en 1563 y más tarde en 1593, en Roma, la Accademia di San Luca, que se convirtió en uno de los principales modelos para las academias de arte europeas.

Durante el barroco, con altibajos, este proceso siguió consolidándose. Las dos instituciones más poderosas, es decir, la religiosa y la monárquica, dieron al arte un espacio fundamental así como un sentido patrimonial. Las colecciones reales cobraron gran importancia y la actividad coleccionista se extendió a la nobleza adquiriendo un aura de distinción y prestigio que los burgueses ricos quisieron emular. Todo esto supuso que hubiera un mercado del arte especializado que hizo que los nombres de los artistas traspasaran fronteras y siguió consolidándose así el estatus especial del artista.

La Ilustración supone para el relato institucional del arte, el momento en que se definen algunos de los aspectos fundamentales que configuran un modelo que ha permanecido en lo sustancial hasta nuestros días. La época de las luces es considerada por muchos un nuevo renacimiento. París es el centro referencial que ejerce su influencia en toda Europa. La publicación de la Enciclopedia y el espíritu de la razón afectan a todas las áreas potenciando un ánimo crítico hacia el sistema económico, social y político establecido, que culminaría en la Revolución francesa.

En pleno neoclasicismo, el sistema de Bellas Artes francés con sus academias asentadas en el Palacio del Louvre, con sus salones, se había configurado como centro artístico europeo en detrimento de Roma. Pero fue tras la Revolución francesa, que implicó la abolición de la monarquía, cuando el Palacio del Louvre fue destinado a funciones artísticas y científicas, concentrándose en él al año siguiente las colecciones de la corona. Parte del Louvre se abrió por primera vez al público como museo el 10 de agosto de 1793. Lo novedoso de la medida fue que se nacionalizaban bienes de propiedad real, y que el acceso era libre pues no se limitaba al público culto ni se regulaba mediante visitas concertadas, como sí ocurría en los Uffizi y en el Museo del Prado durante sus primeros años. Esto respondía a que la intelectualidad y los grupos sociales más relevantes estaban convencidos del papel que podía desempeñar la razón en la transformación y mejora de todos los aspectos de la vida humana, e incorpora al relato un concepto fundamental: que el patrimonio material artístico pertenecía al pueblo y éste tenía que tener acceso a él.

Dos nuevos factores reclaman su protagonismo incidiendo en la construcción definitiva del relato institucional artístico: el Romanticismo y la Revolución Industrial. El primero, rebelándose contra el racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo, reivindica la búsqueda de la libertad, la primacía de las emociones sobre la razón y del genio creador sobre el arte clásico institucionalizado, pone en valor lo diferente frente a lo común, potenciando una fuerte tendencia nacionalista, y busca la obra imperfecta, inacabada y abierta frente a la obra perfecta concluida y cerrada, lo que habría de suponer el inicio de las futuras vanguardias que discutirían el canon artístico; la segunda, supone el mayor conjunto de transformaciones socioeconómicas, tecnológicas y culturales de la Historia de la humanidad desde el Neolítico, cambiando para siempre el modo de vivir, acabando con una cultura mayoritariamente campesina e incubando en los barrios marginales de las grandes ciudades el germen de las futuras convulsiones del siglo XX.

Seamos conscientes o no, todo este largo recorrido está presente en nuestro concepto de arte. Cada una de estas épocas y momentos históricos han conformado el relato institucional del arte determinando géneros, estableciendo artes mayores y menores, dotando al artista de una condición especial no adscrita a ninguna



clase social y atribuyendo a la obra de arte un valor trascendente que excede el puramente patrimonial y que la convierte en un objeto insustituible y único y que se ve refrendada por tener su encaje en el relato académico. Así, ha definido las características del museo vinculado a la academia como representación física que recoge todo ese relato institucional, otorgándole la autoridad de ser su garante y el único legitimado para establecer un canon, constituyendo uno de los referentes que la ciudadanía ha utilizado para interiorizar el concepto de arte como una construcción cultural que se ha ido transmitiendo de generación en generación. Esta institución interior nos ayuda a tener una noción de identidad y una posibilidad de proyectarnos hacia el futuro con vocación de perpetuarnos más allá de la inevitable muerte de la que somos conscientes.

Nos encontramos pues ante una de las instituciones más enigmáticas creadas por el ser humano puesto que, sin estar vinculada de una forma directa a nuestra vida económica o práctica, es un elemento nuclear de nuestro imaginario y de nuestra vida psíquica y simbólica. Es por ello que su desarrollo y evolución responden a motivaciones históricas, filosóficas, antropológicas, políticas y que solo adoptando una óptica transdisciplinar es posible intentar comprender realmente la Historia del Arte, ¿de qué es la historia?

## BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre y Darbel, Alain. El amor al arte. Barcelona: Paidós, 2003.
- Danto, Arthur C. Después del fin del arte. Barcelona: Paidós, 2010.
- Dawkins, Richard. El gen egoísta. Barcelona: Salvat Editores, 1993.
- Fumaroli, Marc. París – Nueva York – París: Viaje al mundo de las artes y de las imágenes. Barcelona: Acantilado, 2010.
- Furió, Vincent. Sociología del Arte. Madrid: Cátedra, 2000.
- Hersch, Jeanne. El gran asombro. Barcelona: Acantilado, 2010.
- Jung, Carl Gustav. Modern Man in Search of a Soul. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1933.
- Macey, David. «Jacques Lacan», en Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX, ed. Chris Murray. Madrid: Cátedra, 2010, 192-198.
- Ortega y Gasset, José. Historia como sistema y otros ensayos de filosofía. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Padró, Carla. «La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio», en Museología crítica y Arte contemporáneo, dir. Jesús Pedro Lorente. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, 51-70.
- Pessoa, Fernando. La hora del diablo. Barcelona: Acantilado, 2003.
- Pollock, Griselda. «El análisis transdisciplinar de la cultura», en Arte, ¿líquido?, Zigmunt Madrid: Sequitur, 2007, 27-34.
- Russel, Bertrand. El poder: Un nuevo análisis social. Barcelona: RBA, 2010.
- Schopenhauer, Arthur. El mundo como voluntad y representación., Madrid: Trotta, 2003.
- Simmel, George. «El conflicto de la cultura moderna». Reis: Revista española de investigaciones sociológicas, nº89 (2000): 315-332.
- Steiner, George. Gramáticas de la creación. Madrid: Siruela, 2011.
- Van Alphen, Ernst. «Hubert Damisch», en Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX, ed. Chris Murray. Madrid: Cátedra, 2010, 98-194.
- Wilde, Oscar. La decadencia de la mentira. Madrid: Siruela, 2009.