

EL ARTE EN EL TIEMPO Y EL TIEMPO DEL ARTE.
REFLEXIONES SOBRE EL CONCEPTO DE ARTE
EN LA MODERNIDAD (DE WINCKELMANN A RUSKIN)

FRANCISCO J. FALERO FOLGOSO

EL PUNTO DE PARTIDA de este trabajo se sitúa en el ensayo sobre la estética del neoclasicismo europeo de Rosario Assunto¹ dónde concluía en los últimos párrafos con una hipótesis de la que se hacía plenamente responsable, a saber, la de establecer como heredero filosófico de Winckelmann, autor de *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764), al John Ruskin de *Las Piedras de Venecia* (1851), a través de la recepción de los románticos.

Revisar esta hipótesis y su significación, para eventualmente tratar de desarrollarla y en su caso suscribirla o matizarla, conlleva plantear el problema central de la cuestión del tiempo, de su noción y categoría filosófica. En este caso concreto, la problemática se centra en la idea de un tiempo pasado (la Antigüedad) que se propone como tiempo futuro (ideal-utópico). Rosario Assunto había considerado a este respecto que el concepto historiográfico del arte de Winckelmann habría procedido a plantear la «esteticidad de la historia» y la «historicidad de la estética». En otros términos, plantea la cuestión de las relaciones de la concepción estética del bello ideal en el arte y su historización en el seno de los acontecimientos históricos, sociales y políticos.² El ideal de lo bello sería concebido como la encarnación en el arte y, a su vez, lo histórico lo sería como la idealización estética que, dado el valor neoplatónico de la categoría estética, supondría la realización de una sociedad virtuosa. Todo lo cual señala, en última instancia, el valor ideológico de la fundación y fundamentación sistemática de una Historiografía del Arte por parte de Winckelmann, de sus allegados neoclásicos y sus lectores críticos

¹ ASSUNTO, R., *La Antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Madrid, Visor, 1990, pp. 178-179.

² Sobre estos aspectos en general véase en concreto: ASSUNTO, R. *La Antigüedad...*, *op. cit.*, 112-130.

románticos. Permítaseme una cita un tanto extensa pero que resume muy bien la tesis de Assunto que aquí nos interesa:

[...] la afirmación winckelmanniana según la cual la inalcanzable belleza del arte griego era la resultante de una unión inseparable de *Erzheizung* y *Regierrung*, de la cultura y sistema político que sacan todo el poder de la naturaleza, toda su capacidad de remontarse a la idea y encarnarla, nos permite captar en un solo concepto los múltiples aspectos de la concepción neoclásica, en cuanto identificaba explícitamente la categoría estética con la *historia*, diferenciándose así de otras concepciones a las que se encontraba de algún modo unida: del clasicismo platónico, que, [...], identificaba la categoría estética con una idea anterior a la historia y por encima de la historia; la otra idea, anticipadora de algunos aspectos del romanticismo, que identificaba la esteticidad con la naturaleza más acá de la historia, con una naturaleza no corrompida por la historia; y también diferenciándose de la aún más próxima estética racionalista, de procedencia más o menos directamente cartesiana, que identificaba la categoría estética con una racionalidad idéntica a sí misma persistente en la historia, esto es, operante, más o menos, a través de la historia, que de ella recibe las connotaciones positivas o negativas. Pero identificación de la categoría estética como historia, determinación histórica (que quiere decir también política) de su génesis y de su perfección, comporta otras dos cosas de no poca relevancia para la historia de la estética: significa [...] operatividad polivalente de la categoría estética en el proceso histórico; y posibilidad de repensar el pasado del arte como Historia y ya no más, o no tanto, como una sucesión de biografías ejemplares.³

De aquí caben destacar dos cuestiones de sumo interés para nuestro análisis. Por un lado, la historia del arte es concebida como una historia de las ideas estéticas antes que como una historia de las obras de arte o de los artistas, es decir, la historia del arte se construye a partir de un concepto del estilo entendido como manifestación de la articulación de la categoría estética (lo bello) y sus determinaciones (lo sublime, la gracia); y, por otro lado, este estilo en sus evoluciones está vinculado a las determinaciones geográficas y sociopolíticas, es decir, históricas. Si ello remite al factorialismo estético introducido por Du Bos en los comienzos del siglo XVIII, además, y lo más importante en nuestro estudio, supone vincular lo bello y las obras de arte, como expresión estilística de una determinada configuración de la categoría estética, a los avatares de la Historia. En otras palabras, el régimen de la historicidad y su comprensión del tiempo alcanza a la bello: el arte se sitúa en el tiempo, el tiempo de la historicidad.

³ *Ibidem*, pp. 117-118.

Debemos indagar pues primeramente el tema del régimen de historicidad en el que se inserta la Historia del Arte de Winckelmann. Para adentrarnos en este aspecto de nuestra argumentación seguiremos las consideraciones de François Hartog.⁴ El historiador francés llama poderosamente la atención sobre la confesión que el arqueólogo alemán inserta en las consideraciones finales con que concluyen su *Historia del Arte*:

No he podido así abstenerme de seguir hasta donde he podido el destino de las obras, del mismo modo que una mujer amada permanece a la orilla del mar, con los ojos bañados en lágrimas, viendo alejarse al hombre que ella ama sin esperanza de volver a verlo, y aun en la vela lejana cree ver la imagen del amado. Como esta enamorada, nosotros sólo nos hemos quedado con una sombra del objeto añorado, pero su pérdida no hace sino aumentar nuestro anhelo, y así contemplamos las copias de los grandes originales con interés mayor de que habríamos mostrado de haber llegado a poseerlos.⁵

Según Hartog, el orden del tiempo en Winckelmann se hallaría aquí mucho más próximo del de Chateaubriand que del de Gian Francesco Poggio Bracciolini en *De varietate fortunae* (1431-1448) respecto de las ruinas de Roma.⁶ En este sentido, se habría llevado a cabo una reconsideración del sentido del tiempo como consecuencia de un cambio en el *pathos* frente al espectáculo de las ruinas. En efecto, el estatuto de las ruinas en el humanista florentino implicaba un orden del tiempo (inserto en el marco de la *Historia Magister* desarrollada por el clasicismo humanista⁷) en el que el pasado se convertía en *exemplum* en cuanto tal pasado, quedando a disponibilidad del presente, verdadero foco de interés, dónde se sitúa la conciencia, que habilita la posibilidad de la *restitutio*. Es de interés aquí citar las palabras de Poggio Bracciolini recogidas por Hartog: «Je ne suis pas homme à oublier le présent pour le souvenir de passé, attaché à l'antiquité, attentif tout entier à elle seule au point de mépriser les hommes de notre temps et de juger que rien n'y a été qui fût comparable aux époques antérieures ou pût permettre au talent de l'historien de briller.»⁸ Cómo se puede ver la rela-

⁴ HARTOG, F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2012.

⁵ WINCKELMANN, J. J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, Madrid, Akal, 2011, p. 194

⁶ HARTOG, F., *Régimes...*, *op. cit.*, p. 229.

⁷ Sobre este concepto véase KOSELLECK, R., *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, en concreto el epígrafe 2 del capítulo 1 «Historia magistra vitae», pp. 41-66.

⁸ HARTOG, F., *Régimes...*, *op. cit.*, p. 223 (Citando por la traducción francesa de J.-Y. Boriaud para la edición *Le belles Lettres*, 1999).

ción que expresa respecto del pasado, de la antigüedad, no alberga ningún sentimiento de nostalgia como sí se aprecia en las palabras de Winckelmann tematizadas por la añoranza y el anhelo. Aquí reside la cercanía con Chateaubriand, en situar el pasado en el orden de un tiempo regido por la nostalgia. Pero hay una diferencia capital en la que Hartog no incide. La postura del escritor francés viene determinada por la irrupción de la Revolución francesa que implicó una aceleración inusitada del sentido y la experiencia del proceso histórico. La conciencia subjetiva del acortamiento del tiempo que se venía gestando desde los días de la Reforma, en vistas de alcanzar el fin de los tiempos, adopta en la Ilustración alemana un sentido de esperanza, el deseo confiado de la posibilidad de su aceleración, la anticipación subjetivizada del futuro imaginado como posible. Los acontecimientos políticos revolucionarios, sin embargo, cambiaron brusca e inesperadamente este paradigma que llega a desconcertar a Chateaubriand. A partir de esta experiencia el proyecto historiográfico proyectado desde 1794, de deducir del futuro desde el pasado que pretendía establecer el paralelismo entre revoluciones pasadas y nuevas, queda abortado. No hallando antecedente posible para lo vivido por la Revolución cancela el pasado como *exemplum*, el futuro queda así abierto.⁹ Es entonces cuando el pasado adopta el *pathos* de la nostalgia que queda reflejado en la obra *Génie du christianisme* publicada en 1802. Próximo y lejano a su vez, pues, porque lo que lo distancia son precisa y decisivamente los acontecimientos políticos. Winckelmann tenía como referente la revolución inglesa de 1688 a través de Shaftesbury. La esperanza ilustrada en él aún no ha sufrido el impacto de la aceleración revolucionaria que vacía el referente de la Antigüedad. El alegato que Winckelmann pronunciara nueve años antes que publique la *Historia del Arte en la Antigüedad* en torno a la imitación de los antiguos: «El único camino nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, incluso inimitables si ello es posible, es la imitación de los Antiguos»,¹⁰ equivaldría entonces a una utopía para la sociedad del porvenir de su tiempo. Una utopía regresiva ciertamente pero aún optimista. Es ahí donde se sitúa, a mi entender, más cerca de Poggio que de Chateaubriand. Porque Winckelmann aún es heredero del paradigma de la *restitutio* del clasicismo humanista, aunque el *pathos* sea manifiestamente melancólico y ello lo aleja. Entonces entre el arqueólogo alemán y el escritor francés la diferencia radica en

⁹ Sigo en este argumento a KOSELLECK, R., *Futuro...*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰ WINCKELMANN, J. J., *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Península, 1998.

la experiencia política. Assunto se valía de la categoría de «repatriación» para referirse a ese carácter regresivo, indicando con ello que la temporalidad en la que se desarrolla su teoría estética del arte antiguo está aún inserta en una concepción del tiempo que no se ha secularizado, que alberga la creencia de una repatriación en el Paraíso perdido a través de una palingénesis estético-moral.¹¹ El estupor de Chateaubriand reside, pues, en la pérdida de toda confianza en el futuro tras la Revolución (a diferencia de Winckelmann que aún le asiste la confianza de llegar a ser «grandes e incluso inimitables»), entrevé el tiempo vacío, como las tumbas vacías de los reyes de Francia que finalmente encuentra el paseante, ruina tras ruina en la regresión temporal, que indican la muerte de la monarquía y de la religión, el propio vacío del presente. Al porvenir sólo le queda la vía de la religiosidad como antídoto al vacío, al futuro incierto (abierto) y descorazonador. Por ello, aun asemejándose, la melancolía nostálgica difiere de la que destilaban las palabras finales de Winckelmann que antes citábamos siguiendo a Hartog. La visión nostálgica no supone una negación del futuro, sino que es la que posibilita la experiencia estética que a su vez supone la posibilidad de la repatriación (la «esteticidad de la historia» en términos de Assunto) que establece una solidaridad entre estado moral, estético y político. El modelo inglés es como una nueva Atenas, supone el triunfo de la política, no la consumación de un desastre, el desfallecimiento de la política. En suma, la nostalgia en Chateaubriand es de carácter melancólico, tiende a refugiarse en el pasado como un tiempo cancelado, encerrado, incapaz de admitir la apertura del tiempo, sentido como vacío, sin significación, que sólo deja como vía de escape la experiencia religiosa; en Winckelmann, es utópica. Puede que destile algo de duda o pesimismo,¹² pero en todo caso es la condición de posibilidad de abrir una vía en el presente; el pasado se convierte en reviviscencia, en fuente de futuro. Y esta será la senda que adopten los seguidores del Winckelmann ante las turbulencias vividas en la Francia revolucionaria, llámese Quatremère du Quincy.

¹¹ Véase ASSUNTO, R., *La Antigüedad...*, *op. cit.*, epígrafe 4 del capítulo 4 «La Historia y la repatriación», pp. 169-179.

¹² La tesis de contraponer entre los conceptos de melancolía y pesimismo es sostenida por L. Binswanger que afirmaba que el melancólico, al contrario del pesimista, da por adelantada la pérdida del porvenir en el presentimiento que experimenta. En este argumento lo recojo de LAUXEROIS, J., «Du temps de l'art au temps de l'œuvre», en VIART, CH. (dir.), *L'art contemporaine et le temps*, Rennes, Press Univeristaires de Rennes, 2016, (pp. 33-51), espec., p. 40.

De hecho, la hipótesis de Assunto, con la cual concluye intempestivamente su ensayo, es que el verdadero heredero filosófico en el siglo XIX de esta repatriación estética auspiciada por el erudito arqueólogo, a través de los románticos alemanes, especialmente por Novalis (quién llevó a cabo la transferencia de la tierra prometida de Grecia al Medievo cristiano) será Ruskin. En *Las Piedras de Venecia* habría repetido, en condiciones históricas diferentes, el mismo itinerario intelectual que la *Historia del Arte en la Antigüedad*.¹³ Para ello el crítico inglés debió abjurar de la temporalidad del historicismo romántico que no permitía en su doctrina del progreso infinito ninguna idea repatriación, porque significaba una condena simétrica de determinados períodos históricos. En otras palabras, el arte en el tiempo implicaba un tiempo sin arte y esto es lo que la historiografía liberal y romántica no ha tolerado. Así pues, Ruskin supondría, según la hipótesis de Assunto, una singularidad dentro de su contexto histórico. Efectivamente, *Las piedras de Venecia* exhalan la interpretación del estilo gótico veneciano como la más pura expresión de una sublimidad espiritual del arte como expresión inextricablemente ligada de la religión y la política. Así expone su finalidad en las primeras páginas: «Quisiera que el espíritu del lector quedase fijo en mis investigaciones. El interés de cada detalle sería doble, porque sacaré con frecuencia del estudio del arte en Venecia la deducción evidente de que la decadencia o prosperidad política va exactamente seguida del decaimiento de su religión doméstica e individual».¹⁴ Texto que no era sino la puesta en práctica de los principios de metodología crítica que quedaron fundamentados dos años antes, en 1849: «En las páginas que preceden he querido demostrar de qué manera toda forma noble de arquitectura es en cierto modo la encarnación de la política, de la vida, de la historia y de la religión de los pueblos».¹⁵ Resuena el eco winckelmanniano. Pero además el estudio histórico del gótico se convierte en opción de futuro, no en puro lamento chateaubriandiano, como recuerda Hartog, al incitar transformar la mirada lúdica sobre las ruinas del pasado de los lectores *del Génie du Christianisme*.¹⁶ Por ello, no se trata tanto de ensayos cuya finalidad sea el conocimiento erudito, como tratados dirigidos al quehacer de la arquitectura presente como opción de futuro. Neogótico por Neoclásico como poética. También para

¹³ ASSUNTO, R., *La antigüedad...*, op. cit., p. 178-179.

¹⁴ RUSKIN, J., *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*, Barcelona, Editorial Iberia, 1961, p. 8.

¹⁵ RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 2000, p. 201.

¹⁶ HARTOG, F., *Régimes...*, op. cit., p. 241.

Ruskin la única manera que le resta a los hombres de su época de ser grandes, en su lenguaje: honestos, sinceros y verdaderos, es tratar de «imitar» a los «antiguos» venecianos, los primitivos en su lenguaje, frente a los estragos de la revolución industrial.¹⁷

Con todo, quisiera avanzar una hipótesis (al igual que Assunto respecto de la filiación de Ruskin con Winckelmann) de la que asumo toda responsabilidad. Hay una diferencia fundamental en el análisis de la temporalidad en la concepción historiográfica de ambos autores. Si nos retrotraemos a la matriz de la crítica estética moderna inaugurada por la *Querelle des anciens et modernes*, se podría afirmar que mientras Winckelmann se situaría más bien del lado del partido los modernos, heredero de Perrault, Ruskin lo haría en cambio del lado de los antiguos. Atendamos al argumento de Jacqueline Lichtenstein cuando sostiene que en el crítico académico se superponen dos órdenes de temporalidad de la historia a la hora de definir el presente, una secularizada, determinada por la noción de progreso, de perfeccionamiento (relativo), que correspondería a la de la ciencia; la otra, de carácter teológico metafísico, determinada por la noción de cumplimiento, de perfección (absoluta), a la del arte. Afirma Lichtenstein:

Le présente ne s'inscrit pas ici dans la chaîne d'une succession, à la suite et dans la continuité de tous les autres temps ayant existé avant lui. Il est pensé comme une origine, l'avènement d'un temps sans commune mesure avec ce qui l'a précédé et dont l'éclat se diffracte aussi bien vers le passé que vers le futur: tout à la fois une naissance et un apogée. Selon cette conception, les Modernes ne sont pas seulement plus grands que les Anciens, ils sont les plus grands. Leur supériorité n'est pas relative mais absolue. Ils sont, non pas meilleurs, mais incomparables [...]

L'art des Modernes n'est pas moderne au sens où la science des Modernes est dite moderne, même si dans les deux cas le présente est perçu comme une rupture et cette rupture comme l'acte fondateur d'un temps radicalement nouveau, c'est-à-dire à la fois comme événement et comme avènement.¹⁸

Una dimensión metahistórica del tiempo que hunde sus raíces en una concepción cristiana de la que Winckelmann participa. Tómesese en cuenta literal-

¹⁷ «Ahora desearía pasar a la segunda parte de nuestro estudio presente, es decir, a buscar qué parte de los ornamentos esquivos y variados de San Marcos se adaptan a su fin sagrado y serían convenientes a las iglesias modernas», leemos en *Las piedras...*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸ LICHTENSTEIN, J., «Temps de l'art et temps de l'histoire, en GALARD, J. (ed.), *Ruptures*, Paris, Louvre/École Nationale Supérieure des Beaux Arts, 2002, (pp. 142-164), espec. pp. 153-154.

mente la invocación en *Pensamientos*, más arriba citada, «incluso inimitables si ello es posible», y se advertirá esa filiación, a través de la imitación de los antiguos alcanzaremos esa verdad transhistórica que nos hará incomparables, supondrá el acontecimiento histórico del advenimiento de lo Bello, el advenimiento de un tiempo que supone la ruptura o discontinuidad del tiempo. Y creo que esta concepción es ajena a la historiografía de Ruskin. En el pensamiento del crítico inglés la linealidad del tiempo moderno es la que preside su visión del arte. Es el tiempo del instante, numeral, medido por la precisión del reloj de péndulo, que pasa inexorable, secularizado, desligado de toda trascendencia. Es ese tiempo orientado al futuro de la perfectibilidad que, conceptualizado en el historicismo, ha supuesto la impregnación del imperativo de lo nuevo y han sustentado todas las utopías desde Thomas Moro.¹⁹

Así pues, las repuestas de Winckelmann, Chateaubriand y Ruskin ante este nuevo orden de la temporalidad son distintas en concepto. El primero y el tercero adoptan la postura de la repatriación en términos de Assunto: utopía estética-política de carácter regresivo en Winckelmann que teologiza el tiempo ante el poder absoluto, en Ruskin, un siglo después frente al maquinismo fruto de la sustanciación de ese progreso científico en el marco del capitalismo (que ha establecido una economía que tesauriza del tiempo, según exhortaba Benjamin Franklin: «recuerda que el tiempo es dinero»), utopía regresiva de carácter moralizante que, a través del pasado, trata de revocar el progreso científico y redimir el presente. Finalmente, Chateaubriand que, rechazando ese tiempo del progreso, da la espalda al futuro y refugia el presente en el pasado.

Pero la Modernidad contrariamente a esta lógica del tiempo profundamente nostálgica, en un sentido que como muy bien ha analizado Vladimir Jankélévitch²⁰ (quien inspira esta argumentación) supone tomar el mal por el remedio al oponer el recuerdo al porvenir, optó, frente a Winckelmann y Ruskin, por el camino de la utopía progresiva que alcanza su paroxismo estético en las vanguardias. El Futurismo, de este modo, como su manifestación más patente, lleva a sus últimas consecuencias la conciencia de que el vestigio arqueológico, la traza del tiempo, jamás podría constituirse en el pasado mismo devenido presente, ni siquiera como la palingénesis de la Antigüedad, considera el vestigio como la fuente de impotencia o insuficiencia de la memoria; no es más que causa de la miseria. Por ello se vuelca sobre el

¹⁹ Se sigue aquí a Jean Lauxerois. Véase nota 12.

²⁰ JANKÉLÉVITCH, J., *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, pp. 152-153.

futuro, querría un presente que se anticipara al porvenir, una aceleración del tiempo; aquélla aceleración revolucionaria que espantó a Chateaubriand es ahora proclamada. Pero una apuesta de esta naturaleza implica la propia disolución del presente en pura aceleración, velocidad. Por ello, como bien señaló Assunto siguiendo a Carlo Diano, la forma artística se disuelve en evento: «Per i futuristi, nel senso di una eventizzazione della bellezza e dell'arte –la bellezza non più della *forma* ma dell'*evento*; e l'arte non più come creazione de forma immobile in sé per sempre bloccata, ma come un eventizzarsi della bellezza nella velocità e tumuoltosità del moderno dinamismo vitale [...]».²¹ Es la forma lo que se disuelve, que de la *Victoria de Samotracia* se transforma en automóvil, no en cuanto tal (forma, diseño) sino en cuanto movimiento veloz (evento); dos símbolos estéticos de la utopía estética que liga genealógicamente la vía progresiva de Marinetti con la regresiva, a través del esteticismo de fin de siglo, con Ruskin y de éste, a través de los románticos, con Winckelmann.

Para concluir, debemos considerar la doble concepción del tiempo, tanto epistemológica como ontológica, para una historiografía crítica del arte. En efecto, Winckelmann (y Ruskin) sitúa el arte en el tiempo adoptando la vertiente epistemológica, el de la historia del arte, la de los anticuarios de su época, que junto a Caylus o Mariette abren la vía del *connoisseurship*, que en su empeño en buscar una explicación factorial al arte darían lugar a la historia social del arte o la sociología del arte. Pero, por otra parte, a su vez también la ontológica, planteando la cuestión del tiempo del arte, el ideal de lo bello, que sería el de la hermenéutica.²²

En nuestros días la cuestión resulta esencial porque la deriva de las tendencias artísticas, y con ello de la teoría y crítica artístico o estética, incide directamente. La cuestión del denominado «arte contemporáneo» resulta realmente un desafío para la temporalidad del arte. Por un lado, supone una ruptura respecto del arte moderno, no en tanto en cuanto se oponga a éste, sino porque supone su definitivo advenimiento y, por ende, su consumación, es decir, su superación en tanto que *forma* (artística) como en cuanto *belleza* (estética).²³

²¹ ASSUNTO, R., *La natura, le arti, la storia. Esercizi di estetica*, Milano, Guerini, 1990, pp. 96-97.

²² Véase POMIAN, K., *Des saintes reliquies à l'art moderne. Venise-Chicago XII-XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2003., espec. pp. 244-248.

²³ En el sentido que son empleadas en ARGAN, G. C., *Lo artístico y lo estético*, Madrid, Casimiro, 2010.

Es un arte en el tiempo del tiempo sin arte.²⁴ Una situación que abre todo un abanico de aproximaciones epistemológicas (ciencias sociales) y un desafío para la ontología hermenéutica.

Sin embargo, la cuestión esencial, a mi modo de ver desde este último punto de vista, sigue estando anclada en la genealogía winckelmanniana, esto es, la posibilidad de establecer una conexión entre el tiempo del arte y el arte en el tiempo. Pero no planteada desde la opción metodológica de investigar los períodos de posibilidad del arte, la evolución de los estilos y su decadencia, sino, sobre todo, la cuestión metodológica del tiempo del arte es la tarea de averiguar cuál es el verdadero tiempo condensado en el arte, la memoria en reserva; sobre todo establecer la autonomía del tiempo del arte respecto de otras manifestaciones del tiempo en la historia.

²⁴ El «final del arte» de Arthur Danto.