

La Teoría del Arte Contemporáneo en las Titulaciones Superiores de Bellas Artes

Contemporary Arts Theory in Fine Arts Higher Education

Dr. Cristóbal Marín Tovar
Dr. Vicente Alemany Sánchez-Moscoso
Profesores de Teoría e Historia del Arte
Centro de Estudios Superiores CES Felipe II de Aranjuez
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Este artículo indaga en los problemas específicos de la docencia de Teoría e Historia del Arte en los Centros de Enseñanza Superior en Bellas Artes. En estos ámbitos académicos las programaciones docentes deben orientarse hacia la formación de una *poética*, más allá de una Estética o una Historia del Arte. Por este motivo resulta conveniente aplicar metodologías de *estudio comparado* entre los estilos artísticos tradicionales y los lenguajes artísticos contemporáneos -ambos objeto de estudio de los especialistas- a través de su confluencia en las poéticas conceptuales y materiales de la obra de arte actual. En este contexto deseamos destacar la obra de reciente aparición *Genealogías del Arte Contemporáneo* (AKAL, 2011) escrita por Jaime Repollés, pintor y doctor en Bellas Artes, a modo de un imaginario de la *cultura material* de la Antigüedad perviviente en las obras de arte más recientes.

Abstract: This article explores the specific difficulties found when teaching Arts Theory and Arts History in higher education centers. In these academic areas the syllabus should be directed towards the formation of a poetic, rather than an aesthetic or art history. For this reason it is desirable to apply methods of comparative study between traditional artistic styles and contemporary artistic languages - both object of study for specialists- through the confluence of these traditional and contemporary styles in the actual works of art´ conceptual and material poetics. In this context, we wish to emphasize the recently published work entitled *Genealogías del Arte Contemporáneo* (AKAL, 2011), written by Jaime Repollés, a painter and a PhD in Fine Arts, in as much as this study includes an imaginary from the antiquity material culture still present in more recent works of art.

Palabras Clave: Jaime Repollés, genealogías, arte contemporáneo, cultura material.

Key Words: Jaime Repollés, genealogy, contemporary art, material culture.



Manos negativas, estarcidas en Patagonia, Argentina, 11.000 a. C. y dos obras de Giuseppe Penone en torno a la huella, *Propagación*, 1994 y *La impronta de la mano*, 2003.

1.- Hacia una teoría del arte para artistas.

Todos los sistemas pedagógicos son polémicos, especialmente los referidos a la formación en Bellas Artes. Un profesor de Teoría del Arte en un centro de formación universitaria se enfrenta a muchos y variados problemas, empezando por su propia vocación, continuamente superada por la siempre emergente pasión estudiantil. En este escenario, agitado por el fervor del alumnado, el profesor se enfrenta al reto de formular argumentos para justificar la existencia de algo tan singular como una *Teoría del Arte* para alumnos de Bellas Artes. El concepto teoría (*theo* □ *ria*) está siempre asociado a los aspectos especulativos de la ciencia. Las asignaturas *teóricas* en las facultades de Bellas Artes arrastran una lamentable reputación de adorno intelectual, sólo parecen dirigidas y recomendadas para talentos poco prácticos. A menudo se olvida que etimológicamente la teoría está vinculada con el término *contemplación*, lo que nos permite interpretar que tras una práctica reflexiva también se está en condiciones de *especular* una síntesis madura de un conocimiento. Muchos exponen que la teoría es, de hecho, lo contrario de la práctica o la poética (*poiēsis*), que contemplación y producción se oponen mutuamente. Esto puede ser cierto en otras disciplinas, pero nunca en Bellas Artes, donde *mirar* y *hacer* van indisolublemente unidos en cada técnica (*tekhnē*).

En las clases teóricas de las facultades de Bellas Artes los alumnos aprenden a interpretar las obras de arte ajenas por medio de una verdadera re-producción poética de las mismas. Más aún si se trata de Arte Contemporáneo, donde los límites del análisis de las obras están de por sí abiertos al espectador. Maestros del arte de interpretar, como Gadamer, han demostrado que toda lectura es una suerte de traducción, una especie de reescritura a posteriori¹. También las obras de arte, para ser comprendidas, exigen una lectura activa que dispare todos los recursos creativos del espectador, que se convierte así en parte constitutiva de la realización. Por este motivo, el estudiante de Bellas Artes debe ser especialmente fecundo a la hora de expresar los *contenidos teóricos* de su propio trabajo, y por lo tanto está obligado a interpretar activamente las obras de los demás con toda clase de recursos perceptivos, iconológicos, historiográficos, hermenéuticos, científico-técnicos, poéticos e incluso, por qué no, psicoanalíticos.

Los textos de los especialistas en humanidades que están alcance de los artistas deben servir para pensar de manera parecida a como lo hacen en el taller, es decir, con un utillaje *poético*, cuya riqueza *intelectual* se basa en la *reflexividad* de la propia materia.

Esta *poética material* es esencial para el alumno de Bellas Artes, ya que sin ella sería incapaz de *teorizar* la realidad de la obra de arte, es decir mirarla y considerarla críticamente. De un tiempo a esta parte, no han faltado filósofos pragmáticos como Richard Sennett² que han puesto en evidencia la importancia del *pensamiento en acción*, desarrollado por todo trabajador manual que con su oficio es capaz de cristalizar una *poética*. En cuanto a la Historia del Arte, es necesaria para que al artista no se le contemple aislado en el mundo, ni se confíe en que su trabajo es original e insólito. El estudiante de Bellas Artes está obligado a rechazar conceptos ingenuos tales como la *inspiración*, el *genio* y la *originalidad* pues la lógica de las artes plásticas enseña que todo tiene un oficio, una técnica y una tradición, especialmente cuando se trata de la aplicación de materiales o procedimientos técnicos complejos.

2.- Hacia una formación artística reflexiva

Cuando el estudiante de Bellas Artes formado en Historia del Arte abandona su gusto local y sus manías, es susceptible de asumir una acepción cosmopolita y autónoma de su trabajo. También es cierto que muchas trayectorias artísticas son desviadas por el afán de adecuarse a *discursos oficiales*, falseando la autenticidad y singularidad del aprendizaje por un snobismo hacia la élite que se pretende emular. Pero no existe mejor especialista en arte que un artista bien formado: una suerte de teórico-práctico aplicado. Ningún comisario de exposiciones, crítico de revista especializada o catedrático de Historia del Arte puede suplir a un artista bien formado en un museo. ¿Quién mejor para aproximarse a Velázquez en el Prado que Eugeni D'Ors o Picasso? Por más que Ruskin representara magistralmente a los *Modern Painters* ninguna de sus reflexiones sería más apetecible que tomar un té con Dante Gabriel Rossetti. ¿Quién preferiría discutir de cubismo con Apollinaire antes que con Juan Gris? ¿Querría escuchar alguien la ideología de Marinetti antes que a Boccioni? ¿Fue alguien a una inauguración con Rosenberg pudiendo ir con Rauschenberg? ¿Escucharía más de un minuto a Greenberg acompañado de Rothko? Al hilo de todas estas comparaciones, y como bien se jactaba Tom Wolfe, la estrechez de muchos críticos ha hecho que algunos artistas parezcan realmente *genios*³. Pero independientemente de las preferencias de cada cual, lo que es seguro es que en ninguna dialéctica saldría mal parado el artista. De hecho, la charla ideal entre teoría y práctica sucede muy pocas veces, especialmente cuando un artista especula sobre el trabajo de otro, un brillante ejemplo de este caso son las conversaciones de Truffaut con Hitchcock sobre cine⁴.

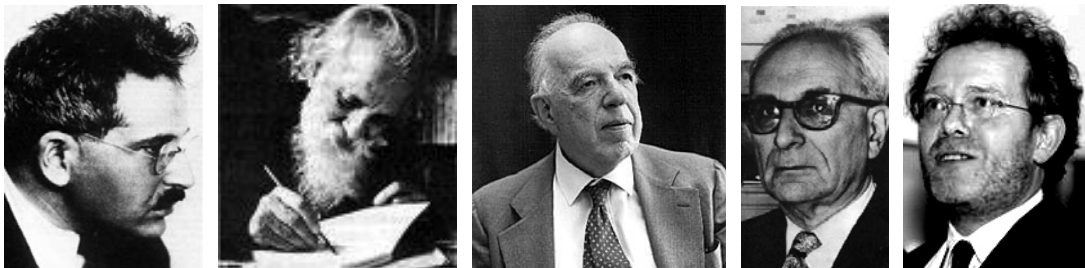


La mayor legitimación que tiene un artista para dar clases de historia del arte es que esta disciplina fue ingenjada por un pintor, Giorgio Vasari en sus *Vidas* de 1550.

Nunca se insistirá lo suficiente, el arte enseña al hombre a mirar. El arte es *teoría en acción*, enseña a contemplar críticamente. Por eso son absurdos los debates entre los departamentos universitarios sobre la pertinencia de que los artistas plásticos sean profesores de teoría e historia del arte, máxime si la disciplina de la Historia del Arte fue el invento de un pintor florentino.⁵ Esta es la razón por la que los historiadores del arte especializados se han quebrado la cabeza durante años tratando de explicar el fenómeno que hizo posible la Florencia del Renacimiento como una especie de observatorio neoclásico de los antiguos. En aquellos años en el espesor de las corrientes humanistas y arcaizantes la Antigüedad rediviva se encarnó sólo en aquello que los grandes pintores supieron ver, realizar, y por tanto, teorizar. Como recuerda Chastel, el gran visionario del Renacimiento fue Lorenzo de Médicis, que en este sentido se comportó como un creador más, anticipando el mito de Florencia como nueva Atenas.⁶

Un artista poéticamente maduro es capaz de comprender también la temporalidad que le ha tocado vivir. La contemplación de la historia *como una obra de arte* –cosa que ya practicaron Giorgio Vasari y Lorenzo de Médicis– es una consecuencia de la *Teoría del Arte* para Bellas Artes. Esto que suena tan grandilocuente se lleva practicando con afán desde hace años, precisamente desde que la Historia del Arte también la cuentan los artistas. Este fenómeno que se inició con las vanguardias, se intensificó en los centros artísticos de EEUU gracias a la llegada de profesores doctores en Bellas Artes. Desde los años 60 en los departamentos de arte de los campus norteamericanos los artistas

conviven con historiadores, filósofos y críticos.⁷ Sucede que la vanguardia americana está marcando el ritmo de la historia a partir de la batuta de las tendencias plásticas, que van a la par con las publicaciones de revistas especializadas en diferentes *istmos*. Esta teoría, confundida con una *historiografía de artistas* a veces ha incurrido en los mismos errores de la vieja Academia: el falso historicismo, la especialización en asuntos pueriles y el dogmatismo. Ha faltado a menudo un pensamiento verdaderamente artesano que trabajase, más que la historia de las tendencias, su temporalidad, más que los textos legitimadores, sus escenarios. Pensar la obra de arte en su compleja fenomenología, sea consciente de ella el artista o no, es introducir el inconsciente en la teoría del arte. Un modo eficaz de pensar más allá del antropomorfismo de la Historia del Arte como disciplina humanística consiste en estudiar la producción artística tal y como el mitólogo Lévi-Strauss estudió la *lógica del mito*⁸: igual que el mito piensa en el hombre sin que éste lo note, la obra de arte también se piensa en el artista sin que éste sea el dueño y señor de su trabajo.



Walter Benjamin, Gaston Bachelard, Ernst Gombrich, Claude Lévi-Strauss y Georges Didi-Huberman son autores recurrentes en las bibliografías de teoría de las Bellas Artes.

3.- Desde el materialismo dialéctico a la antropología material.

El alumno de Bellas Artes debe acceder a esta suerte de estructura inconsciente –sin tanto énfasis en el sujeto y su historia– que hace sensible la *cultura material* de cada época. A este campo antropológico se debe también el profesor de teoría, sin olvidar nunca la *otra* historia, es decir, la que cuentan los manuales de Historia del Arte. Porque hace mucho que se dejó de entender el Renacimiento como consecuencia exclusiva de fenómenos históricos tales como la capitalidad cultural de Florencia, el Concilio, la Reforma, el auge del capitalismo, etc. Hoy también atendemos a la *cultura material*, considerando la industria de la lana y la seda en la aparición de los drapeados, la proliferación de exvotos en las iglesias para la intensificación del realismo en el retrato, las mejoras de la óptica a través de la cámara oscura, y un largo etcétera.

Para adentrarse en todos estos fenómenos culturales, el estructuralismo se ha impuesto desde la segunda mitad del siglo XX como el pensamiento de la obra de arte. Ya sea el pre-estructuralismo (Marx, Freud, Bachelard, etc) el estructuralismo clásico (Barthes, Lévi-Strauss, Merleau-Ponty, etc) o el post-estructuralismo (Bataille, Deleuze, Foucault, etc) y sus últimas tendencias (Baudrillard, Sloterdijk, Zizeck, etc.) parece que las lecturas teórico-estéticas apuntan a la semiología de las *estructuras inconscientes* de las obras de arte, que está en la base de la *producción impensada* del artista. En efecto, la moda del estructuralismo y sus derivados parece relegar por ahora el excesivo interés por la biografía de los artistas que inauguró Vasari y el estudio estéril de los *estilos* de la vieja Historia del Arte, siempre polarizada entre sus lecturas idealistas (Winckelmann) o formalistas (Wölfflin).

Un verdadero estudioso de obras de arte, y no de firmas de autor, ni marcas de estilo, necesita centrarse en la antropología de las *propiedades materiales* de las obras de arte a través del tiempo. Abstrayendo los elementos de la *cultura material* que hoy en día está descollando como las poéticas más ajustadas al *pensamiento de taller* que exige el alumno de Bellas Artes, el *imaginario material* de Bachelard, la *epistemología de la ciencia* de Serres o la *cosmología de los espacios envolventes* de Sloterdijk son ejemplos de lecturas afines a los problemas de los incipientes artistas. Estos abstrusos tratados de epistemología, muy criticados en sus correspondientes foros, son profusamente leídos por escritores, arquitectos y artistas. Por su parte la Historia del Arte como disciplina ha sido afectada globalmente por estas tendencias estructuralistas, que han aportado una metodología peculiar (Warburg, Braudel, Ginsburg, etc.) al modo de entender las aportaciones de los antiguos bajo un prisma contemporáneo. De hecho, son los propios estudiantes de arte a escala global los que, poco a poco, han ido configurando una bibliografía específica para sus necesidades, que comprende desde los viejos tratados o manuales técnicos de Leonardo o Cennino Cennini, pasando por los textos clásicos de iconología de Gombrich o Panofsky, hasta las lecturas más variadas de ensayos de estética, literatura artística y psicología de la percepción o el color que conforman un campo tan heterogéneo como estimulante.

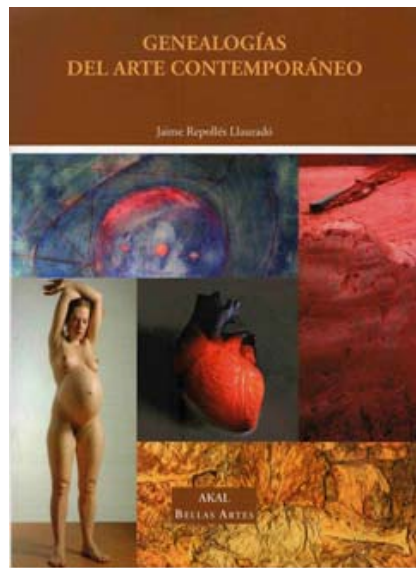


Jaime Repollés explora entre sus *Genealogías del arte contemporáneo*, (Akal, 2011) las afinidades entre la escultura de Louise Bourgeois y el imaginario griego de la *madre naturaleza* de la Artemisia de Éfeso.

Este acento en la interpretación estructuralista de los signos de las obras de arte como índices de la *cultura material* de cada época lidera tanto la teoría como la producción de arte en la actualidad y es el sello de una línea *moderna* de investigación teórico-práctica de éxito entre estudiantes de Bellas Artes inaugurada por Baudelaire, quien se dio cuenta de que los tiempos modernos necesitaban a un pintor capaz de representarlos como pervivencias de los tiempos antiguos⁹. En cuanto a la teoría que está en la base de esta comprensión de la historia como una obra de arte repleta de fantasmas también parece que existe consenso en la figura del crítico alemán Walter Benjamin a la hora de otorgar la exclusiva de esta vieja idea de la cristalización de una época pasada en un fragmento intempestivo de nuestro tiempo.

Dicha *tendencia benjaminiana*, pulida como un diamante de mil caras en sus *Pasajes*¹⁰, ha generado dos grandes *teorías crítico-estéticas*: por un lado, la teoría *posmoderna*, que relaciona cualquier imagen de cualquier tiempo y lugar por el más caprichoso parecido formal. Por el contrario, la *genealogía* de la modernidad, que intenta ser fiel a Benjamin y Nietzsche en la acepción de la imagen como una arqueología de la modernidad, donde coexisten tiempos heterogéneos en permanente dialéctica¹¹. De un tiempo a esta parte, el filósofo francés Georges Didi-Huberman, auténtico protagonista de la teoría del arte al comienzo del milenio, ha destacado por aunar la metodología crítica de la *genealogía* de la modernidad que une a Baudelaire, Benjamin y Warburg con la más reciente iconología francesa¹² para destacar como uno de los principales autores de referencia para aquellos estudiantes de Bellas Artes que desean desarrollar sus estudios de postgrado.

Eso es precisamente lo que ha realizado Jaime Repollés, principal especialista español en el pensamiento de Georges Didi-Huberman, quien ha escrito unas *Genealogías del arte contemporáneo*¹³ mostrando un buen número de fértiles anacronismos entre obras de arte actual. Escrito a modo de *poética material* para Bellas Artes, el imaginario comparado de elementos materiales y símbolos ancestrales de las tres grandes cosmologías occidentales (primitivismo, paganismo y cristianismo) adentra al lector en una compleja red de influencias.



Jaime Repollés analiza en sus *Genealogías del arte contemporáneo*, (Akal, 2011) las afinidades entre las claves de la creación contemporánea y los imaginarios materiales formados en la Antigüedad y reformulados por la tradición artística occidental

Lo que autoriza a Repollés a dar un sentido teórico a las *afinidades simbólicas* entre materiales artísticos del presente y la *cultura material* de la antigüedad es su propia visión de la historia como *obra del tiempo*, es decir, como un tejido urdido a partir de los materiales y herramientas de decenas de artistas estudiados como si se tratara de las *pruebas biológicas* de un test de paternidad de la obra contemporánea. La gran virtud de este texto radica precisamente en hacer sensibles las sinapsis entre imágenes de tiempos y culturas tan remotas. El libro de Repollés destaca por su implicación en las *necesidades poéticas* de los estudiantes que, inmersos en un proceso de formación universitaria hacia la madurez artística, están ávidos de conocer sus ancestros, pero también los materiales artísticos tradicionales y sus correspondientes empleos en nuestra *cultura material*.

El alumno de Bellas Artes puede vincular a través de este texto sus preguntas *metafísicas* sobre la creación plástica, con los interrogantes técnico-prácticos de su oficio. Ese es el empeño del genealogista, rastrear en el espesor histórico aquellos momentos en los que una obra de arte ha destacado como germinadora de determinado problema estético-teórico del que se sienten herederos los artistas contemporáneos. Tal y como indica Repollés al comienzo de su texto “existen tantas genealogías del arte como caminos de retorno a la tradición”, o para decirlo de otra manera, existen tantas teorías del arte como artistas dispuestos a profundizar en los simbolismos implícitos en su material de trabajo.

¹ Cfr. H. Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*, ed. Paidós, Barcelona, 1998, ps. 83-95.

² Cfr. R. Sennett, *El artesano*, ed. Anagrama, Barcelona, 2009, ps. 150-182.

³ Cfr. *La palabra pintada*, ed. Anagrama, Barcelona, 1989.

⁴ Cfr. F. Truffaut, *El cine según Hitchcock*, ed. Alianza, Madrid, 1996.

⁵ Cfr. G. Vasari, *Las Vidas*, ed. Tecnos, Madrid, 1998.

⁶ Cfr. A. Chastel, *Arte y humanismo en Florencia*, ed. Cátedra, Madrid, 1991.

⁷ V. Alemany, *La antropometría en el post-minimalismo*, Facultad de BBAA, Madrid, 2008.

⁸ Lévi-Strauss, *Lo crudo y lo cocido*, ed. FCE, México, 1996, p. 21.

⁹ Cfr. C. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, ed. Arquitectura, Murcia, 1995.

¹⁰ Cfr. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, ed. Akal, Madrid, 2005.

¹¹ Cfr. W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos*, ed. Taurus, Madrid, 1998.

¹² Cfr. G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.

¹³ Cfr. J. Repollés, *Genealogías del arte contemporáneo*, ed. Akal Bellas Artes, Madrid, 2011.