

## De la historia del cine como parte de la historia de la producción de lo visible

CARLOS COLÓN PERALES

“Existen definiciones del Arte desde que existe una conciencia histórica y estética: no desde que existe Arte” (Bauer, 1983, 170). Sin embargo, la conciencia histórica y estética del cine existe desde muy pocos años después de haberse culminado el desarrollo del invento del cinematógrafo con las proyecciones públicas de los Lumière, por lo que hay definiciones del “Cine” prácticamente desde que el Cine existe. Igual que la Historia del Arte, la Historia del Cine se ha constituido, en una primera fase, apologeticamente<sup>1</sup>, reclamando para el hecho cinematográfico el rango de la artísticidad, y preguntándose por lo específico fílmico para afirmarse frente a las otras formas de representación y narración que se integran en el cine, que este imita o que con él compiten. “Los primeros teóricos del cine estudiaron un objeto ideal, abstracto, en el que se trataba de asegurar sus posibilidades de alcanzar adecuadas cotas de nobleza estética (Canudo, Delluc). Se trataba del mismo movimiento legitimador que poco después iba a movilizar los primeros intentos de guardar memoria del arte cinematográfico. Movimientos coordinados y circulares: se escribe una historia porque se trata de un arte, se trata de un arte porque es merecedor de memoria” (Zunzunegui, 1989, 20). Así Munsterberg abre su tratado pionero sobre el cinematógrafo con una amplia introducción que es la primera aportación —en la temprana fecha de 1916— a una Historia del Cine realmente fundamentada en criterios de periodización (la etapa del juego con mecanismos visuales, la etapa de la imagen al servicio de la educación y la información, y la etapa narrativa en la que el cine alcanza su auténtico terreno de acción: la mente del hombre) que apuntan con acierto a los actuales criterios de periodización del cine primitivo (1895-1906-1914/15). Aunque esto será una excepción. Durante muchos años la Historia del Cine estará disociada de la Teoría del cine, lo que supondrá un sorprendente desfase entre las contemporáneas historiografías artísticas, los desarrollos de las ciencias sociales y la Historia del Cine. Mientras que la Teoría del Cine se nutrirá de muy diversas y enriquece-

doras experiencias: si los primeros textos fundamentales sobre el cine son de cineastas —Epstein, Wegener, Vertov, Gance, Eisenstein— o de escritores— Gorki, Papini, D' Amicis, Canudo, Marinetti— entre los grandes teóricos posteriores se hallarán también intelectuales que proceden de otros campos del saber como la Psicología, la Filosofía, la Antropología, la Estética, la Teoría literaria, la Sociología, la Historia o la Historia del Arte. Mientras que la historiografía del cine estuvo marcada —y ello hasta los años sesenta— por los desarrollos más académicos de la historiografía artística o por la acumulación de datos de la crítica erudita.

En cuanto el cine tuvo una historia que pudiera ser narrada y un estatuto industrial (real) y artístico (supuesto) que justificara esa narración, intervino el placer causal que caracteriza a la historiografía positivista de principios de siglo, exactamente descrito por Wölfflin en 1915: "Quien está habituado a contemplar el mundo como historiador experimenta una profunda sensación de placer cuando las cosas se presentan a la vista, aun discontinuamente, según su origen y desarrollo, cuando lo existente ha perdido la apariencia de lo casual y se puede comprender como algo que ha llegado a ser" (citado por Bauer, 1983, 78). Desde ese placer se establecieron los criterios de la primera Historia del Cine, que en un proceso ciertamente dificultoso ha logrado sólo desde los años sesenta caminar en paralelo (en muchas ocasiones de forma convergente) a los desarrollos de la historiografía de otras artes y asumir interdisciplinariamente aportaciones de las nuevas corrientes de la Historia (tendencias de la nouvelle Histoire: historia del imaginario, historia de la mentalidad, crisis de los metarrelatos legitimantes, historia como proceso sin sujeto, relativismo cultural), de las ciencias sociales y de nuevas disciplinas: "La institución cinematográfica parece ser ideal para estudios de este tipo, porque, como industria, permite que las investigaciones sobre el aparejo mental, en el que se basa el funcionamiento del dispositivo cinematográfico, se apoyen en procesos de producción y formas de organización del trabajo concretos. Si en épocas pasadas, como dice Le Goff, ese aparejo se reducía a inventarios relativos a "vocabularios, sintaxis, lugares comunes, concepciones del espacio y del tiempo y estructuras lógicas", en el cine esos inventarios tienen que ver con cosas como la estructura de la comunicación audiovisual y de la narrativa fílmica, las tipologías iconográficas y las grandes configuraciones de lo imaginario. Estos aspectos que, ciertamente, no ignoran las distintas disciplinas interesadas por el

cine (la semiótica, la sociología, la crítica, etc.) están actualmente entrando a formar parte, de una manera orgánica, de los problemas de la investigación historiográfica sobre el cine". (COSTA, 1991, 34-35). Ellos serán necesarios puntos de apoyo teóricos y metodológicos con los que —desde la plural, contradictoria y no homogénea amalgama de hechos que conforman el fenómeno cinematográfico— va a establecerse su historia hoy, con criterios ciertamente dispares a los del "placer causal", y más próximos a una "inserción de los textos en sus contextos que permite abandonar la idea unilateral de causalidad" y "una notoria inserción de la sincronía en la diacronía, de la mano del cruce del análisis textual con la historia" (Zunzunegui, 1989, 21).

Queremos recoger en primer lugar el uso común y legitimado del término que aquí nos ocupa. Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, "historia" es en su primera acepción "narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados", y la Historia es, segunda acepción, la "disciplina que estudia y narra estos sucesos". En la tercera es la "obra histórica compuesta por un escritor", y en la cuarta el "conjunto de sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o una nación". A partir de aquí no nos interesan otras acepciones más que desde un punto de vista negativo, por su oposición a lo que nosotros requerimos de la historia. A nosotros nos interesa no "historia" referida a invención, sino a verdad de existencia científica y empíricamente comprobable (o por el conocimiento del objeto en sí o de las fuentes que testimonian con fiabilidad de su existencia). Es decir, nos interesa lo histórico, que es la dimensión de realidad "averiguada, comprobada, cierta, por contraposición a lo fabuloso o legendario" que se refiere por lo tanto al "hecho que verdaderamente ha sucedido". Desde el punto de vista de la filosofía de la historia, "el término griego *istoria* significa 'conocimiento adquirido mediante la investigación', 'información adquirida mediante busca'. Este es el sentido que tiene *istoria* en el tratado aristotélico *Περὶ τῶν ἱστοριῶν*, *Historia animalium*. Como la investigación o la busca aludidas suelen expresarse mediante narración o descripción de los datos obtenidos, 'historia' ha venido a significar 'relato de hechos' en una forma ordenada, y específicamente en orden cronológico" (José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, tomo II).

Individualizando conceptos elementales que nos permitan una primera aproximación global a la Historia podemos destacar como rasgos mínimos constitu-

yentes: narración, exposición, relato en orden cronológico de hechos averiguados, comprobados, ciertos, que verdaderamente han sucedido, conocidos mediante la investigación y la busca.

Y esto vale tanto para la Historia General como para las historias sectoriales, que se ocupan de “aspectos abstraídos de la cultura” (M. Mandelbaum citado en Zunzunegui, 1989, 18). La Historia del Cine, como historia sectorial, linda con otras historias sectoriales: fundamentalmente con la Historia del Arte y con la de la Historia de los Medios Audiovisuales, y según determinados enfoques puede ser interrogada y narrada por ellas. Las historias del Arte, de los Medios Audiovisuales y del Cine se integran —como el conjunto de las historias sectoriales— en la Historia General, que las abarca a todas, aportándole los ya citados “aspectos abstraídos de la cultura”. Porque “la historia del Arte es parte de la Historia Universal” (Bauer, 1983, 132). Por lo tanto, podemos aplicar sin abuso al historiador del Cine las palabras de Argan (1981, 11-12): “El historiador no debe intentar demostrar como la problemática general (de la Historia) se refleja en la obra del artista hasta constituirse en su tema o contenido, sino como esa problemática impregna el problema específico del Arte y se propone al artista como problema artístico. (...) La Historia del Arte tiene pues como tarea estudiar el arte no como reflejo, sino como agente de la historia. (...) La obra de un gran artista es una realidad histórica tanto como la reforma de Lutero, la política de Carlos V o los descubrimientos científicos de Galileo. Por lo tanto se la explica históricamente, como se explican históricamente los hechos de la política, de la economía y de la ciencia”. Por eso, según Bauer, la “gran tarea” de la historia de cualquier arte es “investigar las modalidades en las que lo histórico se hace estético, para dominar así históricamente esta estetización” (Bauer, 1983, 197).

Lo que nos lleva a la más compleja relación entre la Historia General y las historias sectoriales vinculadas con la experiencia estética —de las artes, de la música, de la literatura o del cine—, que es la que se produce en relación con la experiencia del tiempo. “Esta experiencia fundamental de que la obra de arte pertenezca a un tiempo histórico, como cualquier otro suceso, e ingrese, simultáneamente, en un tiempo fuera de la Historia, configura la paradoja fundamental de una consideración histórica del Arte” (Sedlmayr citado por Bauer, 1983, 65). Lo que este autor soluciona —en una fórmula clásica no exenta de problematización— incluyendo a la obra de arte en dos modos de ser del tiempo: uno histórico

(el del producirse de la obra y el de su ser percibida colectivamente) que es el que compete al historiador, y otro suprahistórico (el de su ser experimentado por una sensibilidad individual en un tiempo "íntegro" e incorruptible, parte fundamental de la felicidad que la obra de arte depara) que no compete al historiador sino al filósofo del arte, pero que le afecta, ya que la obra de arte sería a un tiempo lo absolutamente hecho (terminado) en su realidad histórico-objetual, y lo absolutamente por hacerse (inconcluso) en su experiencia suprahistórica.

La Historia del Cine ha heredado este problema de la historia del arte, y se lo ha planteado. "Todo texto filmico que se arriesgue a ser arte tiene algo de intemporal; por eso en un texto, trabaje con la materia que trabaje, pueden reconocerse sujetos de diferentes épocas y con formas de inscripción en lo social también distintas" (Martín Arias, 1994, 18). Ello ha creado el mismo conflicto que en la Historia del Arte, influenciando en los modelos historiográficos clásicos en los que "el acento se pone, una y otra vez, sobre los 'momentos decisivos', las 'primeras veces', los autores que fundan con sus obras ciertas prácticas que se consideran nuevas o las obras que jalonan un desarrollo estético. Desarrollo que, paradójicamente, al ser estético dejaría de ser tal, por no existir en este área criterios de bondad comparativa, con lo que nos encontramos con la intrusión de una cierta suspensión en la diacronía fundadora de la historia" (Zunzunegui, 1989, 18). La tendencia mayoritaria en este momento investigador es la superación del enfrentamiento entre el positivismo de la historiografía de raíz riegliana y el ahistoricismo de determinadas tendencias semióticas, con una inserción de los textos en sus contextos, de la sincronía en la diacronía, de tal forma que sea la explicación histórica de la entera fenomenología del cine a través de una "historia textual".

Las historias parciales del Arte, de la Literatura, de la Comunicación, del Cine y de los Medios Audiovisuales no pueden desligarse de forma absoluta unas de otras sin que el objetivo primordial común a todas —el hombre— sea gravemente mutilado<sup>2</sup>. "La història del cinema no ha de ser una cosa closa en si mateixa, plena d'erudicions, dades i títols de films, sinó que jo l'entenc com a una història heterònoma, que estudi el fet filmic dins d'un ventall amplíssim de fets artístics, culturals, sociològics i històrics" (Minguet i Batllori, 1989, 68). Aunque, ciertamente, la especialización de cada una de ellas, dada por sus propios y específicos objetos de estudio, ha deslindado campos y afinado metodologías. La Historia General nace en Grecia. La Historia del Arte en el siglo XVI. La Historia

del Cine en el siglo XX. Y cada una de ellas ha ido naciendo desde —y, a veces, simultáneamente contra— las otras. La afinidad entre las historias del Cine y del Arte vienen dadas por su compartir el dominio de la representación “naturalista” del mundo visible, fenómeno conscientemente puesto en valor —como la propia necesidad de articular una Historia del Arte— desde el Renacimiento “fascinado por el descubrimiento universal de lo visual y la trasposición del antiguo concepto de arte a este descubrimiento” (Bauer, 1983, 10). No sería exagerado decir que en el cine culmina una voluntad de representación de lo visible formulada científicamente en el Renacimiento a partir de un naturalismo cuyos “elementos coinciden con los de la experiencia óptica” (Summers, 1993, 19) que propicia —frente a las literarias— “el auge de las artes visuales, que llegaron a disfrutar de una posición preeminente y de una significación cultural sin precedentes” (id, 415), situando al “mundo visual como fuente última del conocimiento” ya que desde una nueva justificación filosófica neoplatónica “la percepción es la base de todo conocimiento, (lo que) daba una nueva justificación para las artes visuales y multiplicaba la importancia del arte precisamente por ser visual” (id). Como también ha escrito A. Malraux, “El cine no es más que el aspecto más desarrollado del realismo plástico que comenzó en el Renacimiento y encontró su expresión-límite en la pintura barroca” (citado en Sánchez, 1972, 41).

La Historia del Cine nace cuando las historias de otras artes que le afectan de forma decisiva —las artes visuales, narrativas y de representación— están constituidas y decantadas en un larguísimo proceso que se inicia en el siglo XVI y se vertebra metodológica y científicamente en el siglo XVIII. De todas ellas, por lo antes dicho, es la historia de las representaciones visuales, la Historia del Arte, la que con seguridad ha ejercido mayor influencia sobre ella, ya que el cine es “expresión del momento más avanzado del proceso de producción de lo visible” (Costa, 1991, 42). Que la primera teoría significativa del cine, con aportaciones también pioneras sobre su historia, se deba a un filósofo neokantiano interesado por los problemas de configuración y percepción de las formas artísticas, Hugo Münsterberg (*The Photoplay, A Psychological Study*, 1916), no es un dato casual. La Historia de Arte comparte además con la del cine el ser una confrontación entre un tipo de cultura basado en la palabra (la historiografía y la estética) y un tipo de cultura basado en la imagen (precisamente el conformado por el objeto de ambas: las obras pictóricas, escultóricas, fotográficas, cinematográficas...).

Por ello estimo oportuno hacer un brevísimo recorrido por la significación y la conformación de la Historiografía del Arte como “reflexión conjunta sobre la obra de arte y la historia del Arte” (Bauer, 1983, 15) y, sobre todo, como historia de la producción de lo visible que culminará en el cinematógrafo y, en ese sentido, como una pre-historia (el mundo de las imágenes estáticas) de la imagen en movimiento. La Historia del Arte es “una reflexión crítica y consciente de los distintos medios y sistemas, por los que en un determinado momento, lugar y sociedad se hacen visibles los problemas culturales, sociales, políticos y religiosos” (Checa, 1980, 14) y “no sólo el agrupar hechos artísticos según unos ciertos criterios de orden, sino la explicación histórica de la entera fenomenología del arte” (Argan, 1981, 11).

Una Historia del Arte así concebida ha de ser una ciencia interdisciplinar que logre un equilibrio entre el análisis formal que las obras de arte (formas en esencia) exigen y el necesario complemento con las materias afines, siempre dentro de los límites de una disciplina humanística, que es como Panofsky define a la ciencia artística. Preguntamos al pasado (lo absolutamente hecho) por el presente como proyecto (lo por hacerse), y lo hacemos además desde un presente concreto (lo que se está haciendo). Por ello cada momento de la Historia, cada cultura en ese momento y por ese momento conformada, se plantea de nuevo —uniendo las aportaciones de la Historia con la experiencia de visión desde una sensibilidad personal inscrita en un contexto cultural— el sentido de la obra artística. “Porque la obra de arte está destinada a durar en el tiempo, no es valorada sólo por lo que ha significado en el momento de su producción, sino por lo que ha significado después, por lo que significa para nosotros, y por lo que significará para quienes vengan tras nosotros”.

El objeto de la Historia —del Arte, de la Literatura, del Cine— no es el conocimiento de hechos consumados producidos en un tiempo cumplido y cerrado. La Historia del Arte —y con ella, la del Cine— se pregunta por el hombre como productor de objetos que expresan su relación con la realidad a través de la fruición. La primera pregunta, la capital, la que da sentido, sangre y vida a la Historia del Arte (y del Cine), es la pregunta por el hombre tal y como lo representa históricamente, es decir, en un concreto momento de la historia, la obra producida por esa determinada actividad humana a la que llamamos creación artística (o cinematográfica). La segunda, es la pregunta por el nudo de relaciones significativas

en que la obra se convierte en su constante re-hacerse a lo largo de la historia, justo hasta el momento desde el que la pregunta es planteada.

“La Historia, si bien por vocación mira al pasado, lo hace siempre con ojos del presente. Lo que a menudo trata es de comprender y resolver problemas estéticos contemporáneos recurriendo a modelos antiguos” (Checa, 80, 14). Y es un hombre concreto situado en una concreta dimensión histórica, siempre y en cada caso, quien pregunta. “Construir la historia, he aquí el problema: producir, conscientemente, un discurso histórico: lo que implica la necesidad de repensar el estatuto de la historia más allá de la crisis del modelo tradicional, para reconocer el sentido final de toda operación historiográfica: crear un relato que organice el pasado. Tarea en la que es *conditio sine qua non* desprenderse de las pretensiones de objetividad que se sustentan en la supuesta adherencia del análisis al objeto analizado; pretensiones que, según los antiguos axiomas, serían capaces de garantizar la reconstrucción de la realidad de las cosas. Parece, por el contrario, vital reconocer que la mera existencia de un sujeto, de un analista, condiciona la objetividad del análisis.

Es el mismo movimiento del historiador el que crea el objeto del análisis, al pertinenciar unos hechos que, automáticamente, son elevados a la categoría de acontecimientos. O, dicho de otra manera, los hechos no existen sino en función de un hipotético ‘punto de vista’ que los ordena<sup>3</sup>.

Desde este planteamiento, que reconoce la historia no como la operación a través de la que se saca a la luz un pasado preexistente, sino como una construcción, es como puede entenderse como el acto de organizar una trama —en el sentido aristotélico en que Paul Ricoeur utiliza este término— que configure, que imponga a la sucesión interminable de acontecimientos un sentido” (Zunzunegui, 1989, 22). O, como escribe Luis Martín Arias en línea coincidente con lo anterior: “Que eso que llamamos historia es un ‘discurso’, es decir, un hecho de lenguaje, nos parece algo que, a estas alturas, resulta ya incontrovertible. El significado que adquieren los hechos que conforman el devenir histórico sólo es posible mediante un proceso de construcción o, mejor dicho, de reconstrucción; existe, por tanto, un trabajo de producción de significado, que es un trabajo eminentemente discursivo, en tanto que supone elegir unos acontecimientos ‘significativos’, rechazando otros muchos y, una vez realizado dicho proceso de selección, ordenar esos ‘signos’ para que sean legibles, entendibles. (...) La historia, en su

concepción moderna es, por tanto, un discurso o, mejor aún, una serie de discursos narrativos” (Martín Arias, 1994, 9).

Sobre la luz dinámica, jamás estática, que el presente desde el que se piensa y reescribe el pasado arroja sobre la comprensión simultánea de un pasado y de un presente que son sólo razón actual, no hay duda. Por ello, un papel fundamental de la historia de las artes (y del cine) es el de reinterpretar y redefinir las obras del pasado a la luz de los desarrollos artísticos presentes. Así desde la recuperación del arte clásico por los artistas renacentistas o del arte medieval por los románticos; desde las diversas percepciones de Zurbarán y de Uccello tras la experiencia del cubismo, o desde las de Grünewald y Goya tras la del expresionismo. Exactamente el mismo fenómeno se ha producido en la historia del cine. La percepción del artificio escenográfico del cine de estudio ha sido profundamente modificada por las aportaciones de Fellini, y esta reinterpretación ha influido a su vez decisivamente en la generación de los realizadores norteamericanos autorreferenciales de los setenta y los ochenta (Coppola, Scorsese, Allen, Cohen), que lo han rescatado del olvido y codificado como metalenguaje, facilitando el acceso a claves de interpretación desconocidas en el momento de creación y recepción de las obras originales.

La Historia del Cine no puede ignorar ninguna historia parcial a causa del carácter de “almacén de temas, estilos y formas” que estas han sido para él, y de las complejas relaciones que ha establecido con ellas; y menos que a ninguna, a la Historia del Arte, ya que —como ha escrito García Segura (1993, 18)— “las investigaciones sobre la imagen pretecnológica constituyen un repertorio patrimonial de suficiente calidad y prestigio para inspirar una búsqueda de las raíces y reivindicar la pureza de nuestra estirpe científica”, por lo que es un error el que “en su aplicación al universo audiovisual permean inéditas las consecuencias de las investigaciones pioneras de Achilles Staius, J.M. Vermeulen y C. Ripa en el siglo XVI; las de Reiske en el siglo XVII; las del Ph. de Caylus, de Lacombe y de Winckelmann en el XVIII; y más modernamente las de Warburg, Salx, Dvorak o Panofsky”; y es un error que se puede pagar con “la falta de identidad (que es) el castigo que inflige la historia a quienes no reconocen el legado de la tradición” (id.). También Zunzunegui llama la atención sobre el carácter formativo que la Historia del Arte puede tener con relación a la Historia del Cine, al hacer notar la ausencia en esta de “algo que ha sido un elemento central de otras historias secto-

riales como la historia del arte: (...) toda una serie de ideologías de análisis, de metodologías de aproximación al objeto que, justamente, configuran una manera particular de entender el devenir del arte con relativa independencia de las obras que lo forman<sup>4</sup>. Nada de este puede encontrarse en el campo de la reflexión cinematográfica...” (Zunzunegui, 1989, 19)<sup>5</sup>.

#### NOTAS:

1. “La Historiografía del Arte seguiría desde el comienzo, es decir, desde el Quattrocento, sus propios caminos. Toma ciertamente elementos de la Historiografía, así como del comentario, pero desarrollando pronto un carácter propio y determinado, entre otras cosas, por su objeto. En primer lugar las Artes Plásticas no eran, como la Poesía, una parte de las ‘artes’. Esto significa que el aspecto apologético de la lucha por la emancipación se convirtió en un aspecto esencial de la Historia” (Bauer, 1983, 58).
2. “Hay que defender con energía el que la obra de arte, como obra de arte histórica actual, es el relato, inteligible ontológica y categorialmente, de un proceso sólo interpretable como referencia a un sustantivo común, lo supraindividual y transestético, que tiene en el hombre su propia analogía”. F.Piel, *Fragen und Aufgaben der Kunstwissenschaft*, Munich, 1972. Citado por Bauer (1983, 19).
3. Como sostiene Lessing en *Geschichte als Sinnggebung des Sinnlosen* al “desarrollar la idea de que escribir la historia es el arte de dar significado a unos hechos que, en su propia naturaleza, carecen de sentido”. Citado en *Profets Without Honor* de Frederic V. Grunfeld (MacGraw-Hill Book Company, London, 1979. Pág. 47).
4. Las artes de visión se afirman como tales desde los siglos XIV y XV, cuando Cennini “situó la pintura en una posición ajena a la artesanía, de igual alcurnia y derechos que la poesía, la cual hacía tiempo, desde la Antigüedad, era vista como algo excepcional frente a la actividad manual que la pintura, escultura o arquitectura exigen” (Bauer, 1983, 15); y cuando Alberti la situó definitivamente entre las artes liberales. La idea de historiografiar el arte surge en el siglo XVI, como consecuencia de este concepto autónomo del arte y del artista, y de una nueva valoración —también autónoma— del objeto artístico. Sobre todo, desde una mentalidad de inventario y catalogación de un pasado remoto —el mundo clásico— que ahora es un modelo y un referente, y desde una necesidad de dejar un testimonio que sea la crónica del hacerse del arte a través de las personalidades singulares que crearon las obras. Desde Vasari (1511-1574) hasta el siglo XVIII, la Historia del Arte está dominada por la idea evolutiva y progresiva del Arte, por el esquema biológico vasariano y por el método biográfico que no observa conjuntos de fenómenos, sino sólo personalidades emergentes. En el siglo XVIII cambia, con el arte, el carácter de la literatura artística: desaparecen los tratados al uso tradicional y aparecen dos nuevas disciplinas, cada una con su literatura específica: la Estética (Baumgarten, *Aesthetica*, 1750/58; Kant, *Crítica del Juicio*, 1790) y la Historia del Arte, cuyo padre se considera a Winckelmann (*Consideraciones sobre la imitación*

de obras griegas en la Pintura y en la Escultura, 1755; Historia del Arte en la Antigüedad, 1764), quien crea un método que —aún siendo evolutivo— abandona el biográfico, y emplea una metodología rigurosa y científica fundamentada en el “estudio directo de las obras de arte puestas en relación unas con otras a través del concepto de escuela, y estudiadas en contacto con su lugar de producción, su tiempo y los acontecimientos del momento.” (Checa, 1980, 27). Winckelmann —frente a Vasari— “ya no es un artista practicante, porque, viniendo desde el exterior, no se sentía afinado en el lugar de origen de sus objetos. Por vez primera se emplea el lenguaje como un instrumento consciente de la interpretación, especialmente pensado para tal fin” (Bauer, 1983, 83-85). Este es el siglo en el que las colecciones reales o burguesas se convierten en públicas (British Museum, 1753) por la existencia de “una Historiografía del Arte consciente” (Bauer, 1983, 34), de la que va a nacer una proliferación de museos como lugares “de ingreso del Arte en la conciencia histórica” (id, 37). Simultáneamente, Diderot y La Font de Saint-Yenne empiezan a desarrollar la crítica, ligada a los catálogos de las exposiciones del Salón Carré del Louvre en el que expuso la Academia entre 1737 y 1848. La crítica —definida por Bauer (1983, 40) como “la valoración e interpretación escrita de un no—artista salido del público y dirigida a ese mismo público, ahora ya no individual sino anónimo, por lo que elabora la relación entre obra de arte y masa”— tendrá una importancia definitiva a partir del siglo siguiente, culminando con Baudelaire (*Curiosités esthétiques* y *L'Art romantique*). Sobre la crítica se fundará la historia positivista del Arte en el siglo XIX, acudiendo al análisis de las obras antes que al estudio de los documentos. Al mismo tiempo, Lessing deja clara la diferencia entre poesía y artes figurativas, alzándose contra el *Ut Pictura Poesis* del que precisamente había nacido la moderna consideración del artista, y con ella la propia Historia del Arte. La crítica y la historiografía “ilustradas” dan paso a la historiografía decimonónica en su versión romántica y positivista. En el siglo XIX la Historia del Arte se constituye como ciencia, no siendo anecdótico que las primeras cátedras de esta disciplina se establezcan en Alemania entre 1825 (Königsberg) y 1844 (Berlín). Nace un nuevo género, si se quiere neo-vasariano, que es la Historia del Arte como historia de los grandes artistas, es decir, como interacción de la idea de individualismo y genio, propia del romanticismo, y el conocimiento de la obra concreta de los artistas, así como de la documentación escrita a ellos aneja (Checa, 1980, 28-29). Giovanni Morelli (*Principio y Método*) crea un método preciso inspirado en la metodología de las Ciencias Naturales. G.Semper (*El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica*, 1860) establece la relación con la obra —en su caso, arquitectónica— a través de las relaciones entre la técnica y la materia. Su obra se enmarca en la discusión decimonónica acerca de las relaciones entre arte y técnica, que tenía su centro en Inglaterra en las obras de H.Cole y J.Ruskin, y su influencia llega hasta el francés Viollet-le-Duc. El más destacado representante de la metodología positivista es H.Taine (1828-1892), cuya fuente de inspiración es A.Comte y su curso de filosofía positiva, y su más importante aportación historiográfica, la idea de que toda obra de arte no vive aislada, sino que forma parte de un conjunto que la explica, por lo que para comprender una obra de arte, o un artista, o un grupo de artistas, es preciso conocer el estado general del espíritu y de las costumbres de su tiempo. La superación del primer positivismo se da con Burckhardt y sus *Cicerone* (1855) y *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860). “Los hechos históricos y culturales dejaban de ser únicamente referidos a sí mismos y pasaban a tener explicación, cuando se con-

frontaban unos con otros; de esta manera, al modo hegeliano, formulaba el 'Zeitgeist' o espíritu de la época, poniendo en relación hechos políticos con hechos culturales, literarios, etc" (Checa, 1980, 32-33). La más alta expresión del "Zeitgeist" es la Cultura, mundo creado por el hombre en libertad, con lo que Buckhardt une —siguiendo una tradición que va de Kant a Herder, Fichte y Hegel— los dos conceptos. "Desde el punto de vista de la historiografía moderna, la actualidad de Buckhardt radica en la unión del concepto de arte al concepto de Cultura, con lo que se convierte en predecesor de una Sociología del Arte" (Bauer, 1983, 90).

5. El siglo XVIII, en el que la historiografía del arte se hace disciplina universitaria, es también el que crea las condiciones sociales que harán posible la rápida expansión del cinematógrafo: la sociedad urbana del bienestar burgués y del proletariado industrial. El mundo del arte se ve alterado por la emergencia de nuevas formas de producción de objetos frutivos —englobados bajo el nuevo término de kitsch, acuñado en Alemania a mediados de siglo — que responden a una también nueva demanda de "consumir arte, ennoblecerse participando del prestigio que envuelve a esta noción aristocrática" (Ramírez, 1992, 264) a través de una producción (sin precedentes) de objetos de consumo revestidos de artísticidad mediante los cuales "un mismo sistema social logra vender un valor-arte (circuito comercial) que a la vez es negado como tal (circuito cultural)" (id., 265). Con ello se han creado las condiciones reales de demanda del espectáculo cinematográfico, se va conformando el futuro público preferencial del cine y se ha creado el espacio —el de la después llamada *Midcult*— en el que este va a vivir durante muchos años. La figura clave de la moderna Historia del Arte es Alois Riegl, que marca la transición del siglo XIX al XX con sus dos obras capitales (*Problemas del estilo*, 1893, e *Industria artística tardorromana*, 1901) justo en los años de nacimiento y expansión del cinematógrafo. Una de sus más importantes aportaciones a la historia de las artes es el concepto de "Kunstwollen", aquello que está como sentido último y definitivo en el fenómeno artístico, y que radica en la misma especificidad formal de la obra de arte. El término ha dado lugar a muchas interpretaciones, sobre todo sicologistas. Riegl aporta también una nueva noción de estilo (dirección en la "Kunstwollen") y "la posibilidad de reconocer estructuras no sólo de obras de arte aisladas, sino de grupos enteros: sólo es posible una auténtica Historia Universal del Arte cuando no sólo existe lo individual, sino auténticas generalia, y no sólo generalia, sino también lo individual. Si en el Arte no existe lo general no es posible su Historia: se disuelve en creaciones puntuales" (Bauer, 1983, 94). Los discípulos de Riegl llevan a cabo una sutura entre su programa y el positivismo anterior. H. Wölfflin (*Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, 1915) hace un desarrollo estrictamente formalista de las ideas de Riegl en el que la preocupación fundamental, como señaló Panofsky, es "la consideración de los medios de los cuales se sirve el arte para llegar a su función expresiva" (Checa, 1980, 40). M. Dvorak (*La Historia del Arte como Historia del Espíritu*, 1924) desarrolla la inserción del análisis formal en la historia del espíritu. Su discípulo H. Sedlmayr convierte Espíritu —que para Dvorak era una "Weltanschauung"— en un absoluto teológico. (...) Cuando Sedlmayr coloca a Dios en el lugar del 'espíritu', su Teoría de la Historia del Arte se convierte en Teología del Arte" (Bauer, 1983, 100). Otro discípulo de Riegl, D. Frey (*Gótico y Renacimiento como fundamento de las modernas concepciones del mundo*, 1929), concibe las investigaciones sobre la Historia del Arte como una "triple historia" (de la Cultura, de las Formas, del Espíritu) que conforman una historia del desarrollo de las posibilida-

des humanas de la representación. Desde este momento "la Historiografía del Arte progresista siguió siendo la de la observación de procesos, de sus leyes y estructuras" (Bauer, 1983, 79). A partir de aquí —dos primeras décadas del siglo XX, aportaciones de Canudo, Münsterberg, Delluc, Epstein a una incipiente reflexión sobre el cinematógrafo— entramos ya en un ámbito temporal compartido por la Historia del Arte y la Historia del Cine.

#### **BIBLIOGRAFÍA:**

- ALLEN, R.C. Y GOMERY, D.: **Teoría y práctica de la historia del cine.** Paidós, Barcelona, 1995.
- ARGAN, G.C. Y FAGIOLO, M.: **Guida a la storia dell'arte.** Sansoni, Firenze, 1981.
- AUMONT, J. Y MARIE, M.: **L' Histoire du cinéma. Nouvelles approches.** Publications de la Sorbonne, Paris, 1989.
- BAUER, H.: **Historiografía del arte.** Taurus, Madrid, 1983.
- COSTA, A.: **Saber ver el cine.** Paidós, Barcelona, 1991.
- FERRATER MORA, J.: **Diccionario de filosofía.** C. de Lectores. Barcelona, 1994.
- RAMIREZ, J. A.: **Medios de masas e historia del arte.** Cátedra, Madrid, 1992.
- SUMMERS, D.: **El juicio de la sensibilidad.** Tecnos, Madrid, 1993.
- ZUNZUNEGUI, S.: **Pensar la imagen.** Cátedra, Madrid, 1989.