

CUESTIONARIO SOBRE HISTORIA DEL ARTE

El Cuestionario sobre historia del arte responde a la necesidad de crear y fortalecer un diálogo entre la comunidad académica nacional e internacional en aras de conocer y desarrollar los conocimientos y argumentos existentes alrededor de las narrativas latinoamericanas y/o colombianas de la historia del arte. El Cuestionario es enviado a una serie de historiadores del arte, artistas, curadores, investigadores, teóricos, profesores y profesionales afines al campo y para cada número de H-ART se selecciona y publica una respuesta. Así mismo, a partir de la apertura de este diálogo, se invita a los lectores a interactuar, discutir y contribuir a través de nuestra página web.

H-ART invita a hacer una reflexión en torno a una de las siguientes preguntas:

1. ¿Cómo es la relación entre las narrativas categóricas occidentales de la historia del arte y las narrativas específicas locales cuando se piensa en prácticas artísticas?
2. ¿Cree que es acertado hablar de una historia del arte global? Si es así, ¿cuál es el papel de las narrativas específicas de la historia del arte?
3. ¿Cuál es el papel de las narrativas de la historia del arte dentro del campo interdisciplinar y en expansión digital de las humanidades?
4. ¿De que manera las direcciones específicas de las narrativas de la historia del arte están conformando un eco en la formación de pensadores?

.....

*Profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Paris Nanterre, Francia. Es miembro del Comité Francés de Historia del Arte, del Consejo Internacional de Filosofía y Ciencias humanas (CIPSH-UNESCO), y desde 2004 secretario científico del Comité Internacional de Historia del Arte (CIHA). Miembro de la AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte), especialista en la Historia de la Escultura Moderna y Contemporánea, ha sido comisario de exposiciones y autor de numerosos libros, artículos y catálogos, como *Giacometti, les dimensions de la réalité* (1994), *Le journal de Giacometti* (2007), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent* (2007) o *Dalí* (catálogo de la exposición del Centro Pompidou y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013). Entre 2007 y 2013 fue el director del Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), París. thierry.dufrene@u-paris10.fr

Como citar:

Dufrène, Thierry. "Cuestionario sobre historia del arte". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 1 (2017): 103-108- <http://dx.doi.org/10.25025/hart01.2017.06>

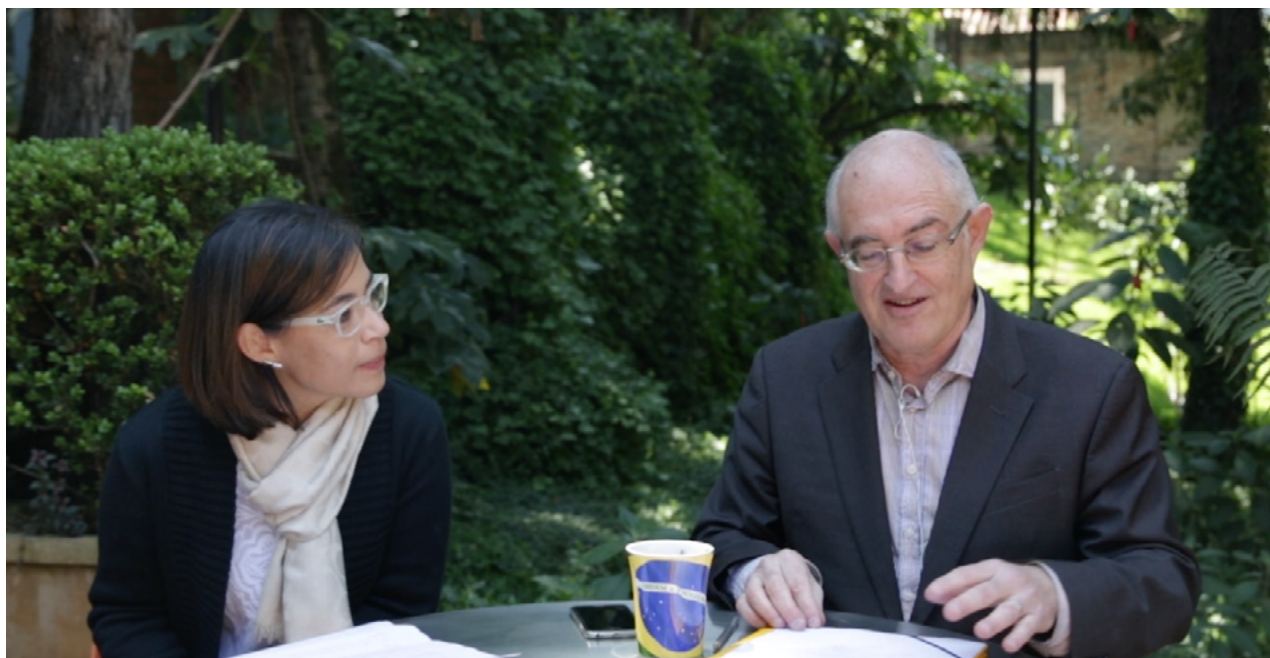
Respuesta de Thierry Dufrène*

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE, FRANCIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart01.2017.06>

Me complace mucho atender la invitación que me hizo la nueva revista H-ART y responder a las preguntas de historia de arte que se volverán tan famosas como el cuestionario de Marcel Proust. Cada historiador del arte responde lo que le parece importante sobre el futuro de la historia del arte. En todo caso, estoy muy contento de estar aquí, de poder responder en persona aquí, en el patio del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes en Bogotá. Nunca imaginé venir a Bogotá y estoy muy feliz de conocer a los estudiantes y profesores.

Lo primero: Cuáles son las diferencias o las relaciones, la manera cómo, en la tradición occidental o más bien europea—ustedes también son occidentales y están más al occidente que Europa—, emergieron ciertas categorías y ciertas maneras



Juana Rey, Thierry Dufrène. Universidad de los Andes, marzo 2017.

de hacer la historia del arte. Como ustedes saben, la historia del arte existe desde Winckelmann, es decir, desde la segunda mitad del siglo XVIII. Nació al mismo tiempo que la crítica de arte, en los salones con Diderot y nació al mismo tiempo que la estética con Baumgarten. Es una larga historia que comenzó en el siglo XVIII y poco a poco se ha construido una manera de concebir la historia del arte que resumiré en tres ideas esenciales. Posteriormente, les mostraré que en el mundo de hoy aparecen otros discursos, otras maneras de hacer historia del arte que tal vez contradicen favorablemente esas tendencias. Si hubiera que conservar alguna, es preciso conservar la idea de que la historia del arte se construye a través de fuentes, de fuentes primarias porque debe trabajar cara a cara con las obras; por supuesto, es fundamental que observemos las obras. No somos ni esteticistas ni críticos de arte, sino que trabajamos a partir de las obras y de los textos y, desde mi perspectiva, esto no debe cambiar.

La historia del arte occidental europeo se ha construido a partir de tres ideas. La idea de una temporalidad única que se define como un progreso hacia la modernidad o, si se quiere, la posmodernidad. La idea de existencia de una línea del tiempo donde los artistas de un período son influenciados por quienes los precedieron y, a la vez, estos van a influenciar a sus sucesores. Por lo tanto, ciertos momentos se transfieren a otros períodos y así, poco a poco, las obras se vuelven más complejas, más reflexivas, etcétera. Esta es la primera idea. La idea de que existe una temporalidad única.

La segunda idea es la presencia de una jerarquía entre las artes: que hay una gran diferencia entre las Bellas Artes y las otras artes. Por ejemplo, si nos referimos a las artes mecánicas, hablaremos de las artes aplicadas, las artesanías, etc. A partir del siglo XVIII, y sobre todo durante el siglo XIX, surgieron las académicas de Bellas Artes y las *Fine Art Academies*, que crearon verdaderamente una jerarquía y se consideraba que no había relación entre unas y otras. El artista no trabajaba con sus propias manos sino con su cabeza, con su cerebro, con su sensibilidad. Esto fue importante y me conduce a la tercera idea que es la noción de autonomía en el arte.

En la tradición europea existe la idea de que el arte concibe por encima de todo a partir del siglo XIX—pensamos en Flaubert: el arte por el arte—. El arte se concibe como una esfera autónoma, independiente de los poderes, de la economía: independiente, es decir, una esfera autónoma y libre en relación al resto.

Entonces diría que estas tres ideas, la idea de una temporalidad única, la idea de una jerarquía entre las artes y la idea de cierta autonomía o torre de marfil en el arte, son las ideas que hoy se mantienen pero ya no son validadas a partir del surgimiento de lo que ustedes llaman *las narrativas locales específicas* que representan otras maneras de ver las cosas. Tomemos entonces esa idea de la temporalidad única, que por lo general está ligada a la noción de la existencia de centros de arte, grandes metrópolis que definen el gusto. En algún momento fue Roma, después París, luego Londres y enseguida Nueva York. Hoy ¿quién sabe? Tal vez son muchas periferias que imitan y reciben los avances de esas ciudades. Esta es la noción de temporalidad única, las novedades en un centro moderno y su repercusión en las ideas y formas que se desarrollan en dichas periferias. Es lo que llamamos el modelo difusionista. Hoy sabemos que no es verdad. No hay una sola modernidad sino diversas modernidades. Por ejemplo, hubo una modernidad en América Latina que es independiente de la europea aun cuando existen relaciones. Para mí, uno de los grandes artistas del siglo XX es el uruguayo Joaquín Torres quien vivió y trabajó en París durante los años 20 e inicios de los años 30; luego regresó a Montevideo y creó un movimiento que es totalmente independiente. De la misma manera, en Brasil tenemos el movimiento de la Antropofagia, un movimiento que pudo nacer en Europa pero que fue totalmente independiente. Sabemos que en la actualidad existen centros o periferias que aplican lo que se hace en el centro y vemos que no hay una sola temporalidad sino múltiples temporalidades. Por ejemplo, lo que ocurre en Asia, India, Sur América o China no sucede en el mismo espacio de tiempo, ni en la misma temporalidad, de lo que acontece en Nueva York, Londres o París. En la historia del arte es novedosa la noción de temporalidades múltiples que también pueden sobreponerse en un mismo país.

Una segunda instancia que se relaciona con la anterior, y que hoy retomamos, es la noción de la jerarquía de las artes. Primero porque cuando un artista

trabaja, me interesa mucho los temas de Rebaut por ejemplo, cuando un artista que trabaja sobre material mecánico, sobre programas –software—debe interesarse por lo práctico, está obligado a trabajar en ello y no se puede pensar únicamente en los conceptos. El arte popular cada vez tiene más influencias directas, los artistas trabajan contenidos populares.

La famosa noción de autonomía ha sido muy cuestionada porque el artista permanentemente debate sobre política, economía. No se le puede separar de su torre marfil, significaría retirarle sus poderes. A partir de la esculturas de Joseph Beuys y del artista belga, que sin duda ustedes conocen y que vive en México, Francis Alÿs, cuyos trabajos ponen en evidencia su participación en la vida social y política; yo diría, entonces, que los discursos locales específicos niegan las tres tradiciones: la tradición europea de una temporalidad, una jerarquía y una esfera autónoma.

Segunda pregunta: ¿Existe una historia del arte global?

Se habla mucho de ella. Thomas DaCosta Kaufmann hizo un libro sobre esta pregunta. Joanna Maeyens trabaja sobre una historia del espíritu, del cerebro que reacciona ante diferentes prácticas en el mundo que denominó la *Novo Art History*.

Desde mi perspectiva, creo que debemos elegir la noción a la que ya me referí, de historias interconectadas, en plural. Es decir, no existe una especie de historia global donde todos participan de la misma manera, del mismo lado, del mismo espíritu del tiempo. No existe esa idea que los antropólogos llaman culturalismo, es decir, que todos los valores en el mundo se desarrollan de manera diferente. Pienso que son diferentes unos de otros: así por ejemplo, la cultura Huichol no es igual a la cultura Inuit; por lo tanto, las cosas equivalentes son diferentes. De acuerdo con el concepto *interconexiones*, no todas las culturas se desarrollan por separado sino, más bien, interactúan unas con otras. Investigadoras como María Clara Bernal y Patricia Zalamea elaboran una historia interconectada en el seno del Comité Internacional de Historia del Arte, junto con otros colegas como DaCosta Kaufmann, John Gotmayer, mis colegas franceses, yo mismo, colegas ingleses, suizos, etc. Ustedes conocen el famoso adagio “Think globally, act locally”; es decir, se debe pensar en una especie de Renacimiento, una visión humanista donde todos participamos de la misma humanidad -es importante decirlo en un Departamento de Humanidades-. Todos tenemos puntos de vista particulares determinados por el trabajo específico de artistas locales con trabajos artísticos específicos. No hay trabajos artísticos similares ni jerarquías entre ellos aun cuando los artistas se trasladen a grandes centros artísticos como Nueva York. Hoy en día hay bienales alrededor de todo mundo de modo que sus trabajos se pueden conocer sin necesidad de exhibirse en una gran ciudad. Entonces, prefiero hablar de una historia interconectada en lugar de una historia global, porque de esta manera se valida la idea de un trabajo conjunto. Es lo que denomino constructivismo. Esta palabra me da la posibilidad de referirme a alguien que es muy importante: Viveiros de Castro. Espero

que lo lean, es un gran antropólogo brasileiro. En Francia lo leemos mucho porque es un antropólogo que tiene otra mirada sobre las maneras cómo los seres humanos perciben su entorno, por ejemplo los animales, la vegetación, que denomina multi-perspectivismo. Sin duda, América Latina contribuye con una gran cantidad de artistas que se interrelacionan con el medio natural, con la naturaleza y los animales demostrando que la perspectiva humana no es la única. Hay algo de esto en la antropología y en el movimiento antropológico que está presente en Viveiros de Castro. Lo que sucede en América Latina es importante para redefinir esta idea. El arte naturalista europeo nos recuerda los cuadros de Poussin. Se tiene la idea de que únicamente el ser humano está dotado de interioridad; los animales y la vegetación simplemente son decorativos. Pienso que en América Latina existe un fuerte interés debido a su historia, a sus teóricos. Recuerdo que Viveiros de Castro trabajó en el Amazonas con los Jíbaros y se advirtió del contexto animista donde los animales y la vegetación son tenidos en cuenta de la misma manera que el ser humano.

Me refiero a lo que conozco de América Latina. En varias oportunidades he viajado a Brasil para asistir a congresos y conozco el trabajo de colegas brasileiros. Conozco menos a los colegas colombianos y argentinos pero he visto cómo han sabido crear un campo interdisciplinario. Tienen razón en afirmar que en nuestros países viejos, entre comillas, las cosas no son tan abiertas. Las academias de arte y las universidades, por ejemplo, no tienen ninguna relación. Para las personas que trabajan con informática o similares sería muy difícil trabajar con los historiadores del arte porque cada disciplina ha creado espacios autónomos. La autonomía puede ser buena porque no crea dependencia y brinda libertad de pensamiento, si no hay autonomía no hay libertad de pensamiento; pero, al mismo tiempo, puede ser negativa porque la autonomía nos impide buscar complementos y complementariedad. Tengo la impresión que las redes que se están creando en América Latina, las redes digitales y las humanidades digitales, se constituyen en un medio que permite conectar diferentes disciplinas. Me refiero a la antropología porque es uno de sus aportes. Mi colega brasileiro Roberto Conduru advierte la importancia de enfatizar la relación con el arte popular y las prácticas antropológicas porque es una especificidad de América Latina. Gracias a la noción de intertextualidades de las humanidades digitales vamos a poder reunir textos y objetos. Hay mucho trabajo por hacer en los museos en relación a la digitalización de objetos. Ustedes y los estudiantes van a poder utilizar esos hipertextos que son a la vez textos, fuentes y testimonios orales. Con frecuencia les digo a mis estudiantes que hay muchos artistas mayores de edad que aún viven y que ellos no contemplan visitar ¡Vayan con sus cámaras y grábenlos! Cuando mueran, se van a arrepentir. Es muy importante hacerlo. Yo me arrepiento de no haber aprovechado la oportunidad de visitar artistas que estuvieron ahí, en París. Felizmente, grabamos a Julio Le Parc, ese gran argentino que

siempre vivió en París. Gracias a las grabaciones digitales, a la posibilidad de hacer textos, de conseguir las fuentes ustedes pueden concebir una nueva historia del arte sin prerrogativas como sucede con la tradición germano franco americana y que, por el contrario, privilegia los textos y el estudio iconográfico estilo Panofsky, el lazo entre el texto y la imagen. Es importante y ustedes pueden hacerlo de manera novedosa.

Para terminar, pienso que para la formación de intelectuales y de historiadores del arte, revistas como la suya, nos permiten volver al punto de partida. Es una forma de explicar que no hay un sentido lineal sino un trabajo que retoma las profundizaciones. El hecho de poder trabajar revistas como *Lavaud*, de poder hacer intercambios con revistas en Francia y otros países, permite que este pensamiento sobrepase el enciclopedismo. El peligro de las humanidades digitales es que, gracias a las bases de datos, se recopila mucho material y existe cierta la incapacidad de juntar todo ese material; pero es positivo tener tal cantidad de material, revistas en línea, entrevistas.

Los grandes periodos de desarrollo de la civilización fueron épocas donde se intentó pensar. No sabría si estamos en un período de decadencia, no soy yo quien lo deba decir. Las épocas de decadencia son períodos donde intentamos conservar y recoger todo lo que se hizo, pero nosotros debemos saber hasta dónde llegar. Debemos ser capaces de recoger pero, al mismo tiempo, de estar en capacidad de pensar en la realidad y pensar en esos elementos. Su revista puede aportar una respuesta.

