

D EL PASADO AL FUTURO DE LA HISTORIA DEL ARTE EN LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA*

JESUSA VEGA

Universidad Autónoma de Madrid

*A Eli
siempre tan cerca a pesar de vivir tan lejos*

Abstract: Art historians in Spain recently engaged in a fierce defence of the need of a specific B.A. in Art History when its continuity was threatened by a new university law project. This essay traces the possible reasons underlying this crisis by applying Pierre Bourdieu's method of analysis to the history of this discipline in the Spanish university system.

Key words: Art historians / crisis / Pierre Bourdieu.

Resumen: Como consecuencia de la crisis de la desaparición del grado en Historia del Arte se abrió un verdadero foro de defensa y justificación del mismo en la actualidad. En el presente ensayo se trata de buscar los motivos por los cuales se puede explicar esa crisis sirviéndonos para su análisis de los planteamientos de Pierre Bourdieu en el devenir histórico de la disciplina en la universidad española.

Palabras clave: Historia del Arte / crisis / Pierre Bourdieu.

La crisis que hemos vivido en el inmediato pasado los historiadores del arte hace más valiosa la iniciativa del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia al organizar un seminario que permita hablar de la disciplina y sus problemas, tanto en el ámbito de la universidad, como en el de la práctica profesional y su proyección social. Efectivamente, esto supone un compromiso también por parte de los que hemos sido invitados a participar. Reconozco que nunca me he visto en *tal aprieto* como diría Lope de Vega; una cosa es hablar de arte y artistas, y otra muy distinta de la actividad a los propios colegas.

Mi primera reacción ante la desaparición del grado fue la de esperar los argumentos. A lo mejor de verdad se iba a reformar la universidad y en esa reordenación de los saberes nos ofrecían algo realmente más actual que sustituyera el modelo

ilustrado.¹ Me parecía que no debía imponerse el corporativismo pues, aunque el esfuerzo no era pequeño porque la reconversión tendría que ser profunda, merecía la pena participar en un proyecto de futuro. Cuando llegaron los argumentos, a la perplejidad le sucedió la indignación. Ciertamente me dedico a la historia del arte con pasión. Probablemente porque no sé hacerlo de otro modo, pero lo ocurrido reclamaba una inmediata toma de postura. Había dos posibilidades: dejarse llevar por la melancolía y caer en la nostalgia pero, como bien dice Josú Larrañaga, la nostalgia es la elaboración de un pasado que nunca existió (muchos de nuestros compañeros optaron por ello, dándose a un victimismo poco edificante); optar por el análisis y la reflexión desde el convencimiento, como diría Pierre Bourdieu, de que las cosas tienen que servir para algo y la historia del arte también.

* Este texto se presentó como ponencia en las Jornadas "Historia del Arte y Espacio Europeo de Educación Superior", organizadas por el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València durante los meses de marzo y abril de 2006; se publica tal como fue enunciada incorporando las anotaciones oportunas. Agradezco al Departamento, y muy especialmente a los directores de las jornadas, profesores Josep Montesinos i Martínez y Luis Arciniega García, su invitación y amabilidad al hacerme participe de esta iniciativa. Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación HUM 2005/0612/ARTE.

¹ A la cuestión de las disciplinas deberíamos sumar en nuestro caso que la universidad española pertenece al modelo en el que los cambios vienen determinados por la demanda y, a pesar de las transformaciones, este sistema tiene su origen, no podemos olvidarlo, en la universidad napoleónica.

Fui consciente de que me encontraba ante uno de esos sucesos extraordinarios, uno de esos momentos privilegiados que parecen más históricos que otros y que denominamos crisis. Fuimos muchos los que acudimos a atender la crisis y para afrontarla nos servimos de la "bella claridad del discurso del sentido común al que no le es difícil ser simple ya que comienza siempre por simplificar", y sigo citando a Bourdieu. No obstante, como el mismo sociólogo advierte en *Homo Academicus*, las oportunidades de "obtener el éxito puramente mundano, ligado al interés de actualidad, disminuyen a medida que uno se aleja en el tiempo del objeto estudiado, es decir, a medida que crece el tiempo invertido en el trabajo científico, condición necesaria, si bien no suficiente, de la calidad científica del producto". Posiblemente esto explica la ausencia de análisis que ha sucedido a la crisis. Es cierto que lograr el grado ha contribuido a ello, pero también que nos caracteriza como colectivo un desinterés por estas cuestiones, la consecuencia es que difícilmente aprenderemos de lo ocurrido.

Por todo lo expuesto me parece que hay que felicitar y felicitarse por estas jornadas y a la vez pienso que ésta es una buena oportunidad para aplicar el protocolo científico a la explicación de la crisis, o dicho en palabras del sociólogo francés "reubicar el suceso extraordinario en la serie de sucesos ordinarios" pues "reinsertando los momentos críticos en las series" es "donde reside el principio de su inteligibilidad". Ahora bien, a nadie se le oculta la dificultad que entraña hacer un análisis sobre la crisis de la historia del arte en España cuando uno forma parte de ella. La primera y principal es que todos nos conocemos y estamos en boca de otros en más ocasiones de las que deseamos. Por eso, pienso que si queremos reflexionar sobre el futuro de la historia del arte en la universidad debemos buscar modelos de análisis constructivos. En mi caso, y como supongo ya han intuido, voy a tratar de seguir la estela marcada por Bourdieu, quizás también por la deuda que él contrajo con uno de nuestros grandes padres, Erwin Panofsky, al desarrollar su concepto de *habitus*.² En este sentido, sólo me resta añadir que al preparar mi intervención, he tenido en todo momento presentes las palabras que pronunció el

profesor Esteban Hernández en el homenaje que le rindió el CSIC.³ Para Hernández "la tarea de señalar las condiciones estructurales y las determinaciones del campo cultural no ha de emplearse como satisfacción de quien la enuncia ni utilizarse en contra de quien las sufre, ni siquiera de los actores que las promueven" sino "más bien, ha de tratar de ponerlas al descubierto, sobre la mesa, de modo que, a partir de entonces, nos sea posible incidir sobre ellas" pues "una empresa tal es la única que nos permite conseguir puntos de apoyo desde los que iniciar las transformaciones".

En este sentido cabe entonces comenzar por poner sobre la mesa esa "indiferencia" suscitada por la crisis. Creo que se puede decir que, si no es congénita, sí parece consuetudinaria. Efectivamente, si vemos la producción literaria del colectivo creo que es fácil comprobar que hay una bibliografía comparativamente escuálida sobre nuestra propia historia y esto no deja de extrañar, máxime al comprobar que en el curso pasado, 2004-2005, se cumplió el centenario de la creación de la primera cátedra de historia del arte en la universidad española. Creo que esto sorprendería en cualquier lugar, incluso los austeros anglosajones celebran los centenarios, pero aún se queda uno más perplejo viviendo en un país como el nuestro donde, amén de poder considerar este comportamiento conmemorativo como identitario pues, desde la Restauración, es una práctica estructural del poder político, debemos admitir que en los últimos años se ha exacerbado ese hurgar en el pasado para conmemorar algo que justifique nuestras actuaciones del presente.

Sirva de ejemplo la convocatoria que nos han remitido a todo el *establishment* de la historia del arte español desde el Departamento de Historia del Arte del Instituto de Historia del CSIC con motivo de las XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Dice así:

Con esta edición de 2006, se cumplirán veinticinco años desde que, el antiguo Instituto de Arte "Diego Velázquez" del CSIC [...] instaurara en 1981 estas Jornadas bienales como un punto de encuentro de la investigación, la reflexión y el debate de los profesionales de la historia del arte. Por ello, para esta señalada ocasión...

² W. F. Hanks, "Pierre Bourdieu and the Practices of Language", *Annual Review of Anthropology*, 34 (2005) 67-83. Por supuesto que la bibliografía referida a Bourdieu es inabarcable, en mi caso me fueron muy útiles para preparar esta ponencia los trabajos de I. Brunte Icart y A. Morell Blanch, "Capitals, trajectòries i estratègies: la teoria general dels camps de P. Bourdieu", *Papers*, 54 (1998) 201-214; J. A. Zavaleta Betancourt, "El testamento académico y político de Pierre Bourdieu", *Colección Pedagógica Universitaria*, 37-38 (2002) 1-9.

³ En el homenaje celebrado en el CSIC en 2002, titulado *El mercado, la censura, el intelectual* (<http://www.atta.cmadrid.org/d/2/020429083632.html>).

Si hacemos un repaso en la última década, dejando al margen las biografías que, por otro lado no son muy numerosas, apenas podemos enumerar un puñado de trabajos sobre la historia del arte en España,⁴ y todavía más reducido es el número de estudios dedicados a la historia y evolución de la disciplina en los últimos años.⁵ Es cierto que todos los proyectos docentes llevan un primer capítulo dedicado a esta cuestión, pero a nadie se le oculta que es prácticamente siempre el mismo original una y otra vez reescrito, y que muchos de los miembros de las comisiones que deben juzgar esas memorias consideran que son tradicionales por el mero hecho de contar con estas páginas. Reconozcámoslo, la metodología no ha sido nunca una problemática que haya interesado al historiador del arte español, razón por la que no hay debates y es difícil estar al día. Pero realmente considero que esta es una carencia estructural como trataré de mostrar.

Elías Tormo fue el gran valedor de la presencia de la historia del arte en la universidad; nadie le podrá reprochar falta de disponibilidad para ganar el tiempo perdido pues España incorporaba la disciplina con más de medio siglo de retraso con respecto al resto de Europa –y considero que este retraso también es estructural y lo arrastramos en la actualidad. Pues bien, Tormo declaraba abiertamente su relación con la historia del arte en estos términos:

Leer, en mi vida ha sido siempre poco, en cuanto a teoría e historia del arte se refiere, muy poco; cuando lo de ver ha sido mucho, muy mucho. Y discurrir de ello y el autodiscurrir de ello es pan nuestro de cada día.

Hubo que esperar casi medio siglo para que viera la luz el primer ensayo original de un español sobre la fundamentación de la disciplina pero de nuevo resulta sintomático el tipo de texto y el lugar donde se dio a conocer: me refiero al discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Enrique Lafuente Ferrari titulado *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, pronunciado en 1951 [reeditado en 1981]. Por un lado, evidencia esa carencia universitaria de la que estoy hablando, por otro, y creo que hay que tenerlo muy en cuenta, manifiesta la presencia que ha tenido, y aún en la actualidad, tiene la Academia, institución con pleno sentido en el siglo ilustrado pero anacrónica y retardatoria desde finales del XVIII. Esta cuestión me llevaría a analizar otra problemática importante como es el *capital social* que aún tiene la Academia cuya autoridad es equiparable, incluso mayor a veces, que la de la universidad o los profesionales cuando la sociedad precisa hacer una consulta;⁶ eso a pesar de que perdió su verdadera razón de ser con la reforma de los estudios y la creación de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado a mediados del siglo XIX, la creación de la Dirección General de Bellas Artes en 1900 y la incorporación de la historia del arte a la universidad y al Centro de Estudios Históricos.

Es cierto, como afirma Joan Sureda, que el ensayo de Lafuente sería a partir de entonces una cita obligada en esas memorias docentes, y creo que todavía se podían suscribir las palabras de Antonio Bonet Correa⁷ en 1976 considerándole el único historiador del arte que ha reflexionado sobre nuestro oficio, pero no podemos olvidar que fue

⁴ M. R. Caballero (*Inicios de la Historia del Arte en España: la institución libre de enseñanza (1876-1936)*, Madrid, CSIC, 2002); las contribuciones de G. Pasamar Alzuria y M. Díaz-Andreu en las VII Jornadas de Arte del CSIC, dedicadas a la *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*: el primero con la ponencia “De la historia de las bellas artes a la historia del arte (la profesionalización de la historiografía artística española)”, y la última “Arte y arqueología: La larga historia de una separación” (Madrid, CSIC, 1995); la parcial historia de G. Borrás Gualis (*Cómo y qué investigar en historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001), y la inédita de C. Reyero, a quien agradezco que me haya facilitado el original, “La investigación en Historia del arte en España desde 1975 a nuestros días”, próxima a aparecer en México.

⁵ Hay que destacar las *Actas del Simposio “El historiador del Arte hoy”*. CEHA, Soria, Caja Duero, 1997; y los trabajos de G. Borrás Gualis “La Historia del Arte, hoy”, *Artigrama*, 2 (1985) 213-237, y el libro de este profesor en colaboración con A. R. Palacios Lozano, *Diccionario de historiadores españoles del arte*, Madrid, Cátedra, 2006.

⁶ A diario constatamos esta realidad; sirva de ejemplo lo que venía en la prensa el mismo día que se presentaba esta ponencia, el titular de *El País* del 6 de abril de 2006 decía “El PNV reclama un dictamen independiente del estado del *Guernica*” y el resumen decía así: “La Real Academia de Bellas Artes es la entidad que ofrece las suficientes «garantías» de independencia para evaluar el estado actual del *Guernica* de Picasso. Así lo manifestaron ayer a las puertas del Museo Reina Sofía de Madrid los senadores del PNV Joseba Zubía y Javier Maqueda, acompañados por el alcalde de Gernika, Miguel Ángel Aranaz”; claro que el remate viene al final: “este nuevo informe vendría precedido de la comparecencia en la Cámara de dos expertos británicos”, uno de ellos David Bonford restaurador en jefe de pintura de la National Gallery de Londres, dudando públicamente y sin ningún fundamento de la profesionalidad de los responsables del *Estudio sobre el estado de conservación del Guernica de Picasso*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998.

⁷ En la introducción a la primera versión castellana de *La literatura artística* de Schlosser.

uno de los directamente afectados por la guerra civil y la posterior dictadura, nunca llegaría a ocupar una cátedra en la Universidad.⁸ En fin, no podemos obviar que si la historia del arte comenzó con retraso en España, la guerra y el franquismo afianzaron ese retraso y nosotros somos sus más directos herederos.

El protocolo científico establece que para investigar debe haber método y, para que sirva para algo lo que investigamos, hay que estar al día en las metodologías ya que estas no son autónomas, por el contrario se desarrollan para atender la demanda de conocimiento por parte de la sociedad. Nuestro retraso se puede constatar: cuando Lafuente leyó su discurso se fundamentaba en Hegel, Dilthey y Ortega, pero rebatía los planteamientos de Wölfflin y la teoría de los estilos, sistema desarrollado en 1915. La actividad de este *outsider* de la universidad española contribuyó a que tuviera lugar el segundo punto de inflexión del devenir de la historia del arte en España y que se sitúa en 1972: ese año Lafuente hace el prólogo a la primera traducción a los *Estudios sobre Iconología* de Erwin Panofsky, se publica la obra de Julián Gállego *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, y nace la revista *Traza y Baza. Cuadernos Hispánicos de Iconología*, empeño de un profesor orgullo de esta casa, Santiago Sebastián. Aquí está en parte el origen del arraigo de la "iconografía", y no tanto del método de Panofsky, en España ya que en muchas ocasiones la iconografía se refiere casi en exclusividad al arte medieval y conecta con la actividad desarrollada por Émile Mâle. De la importancia de lo medieval ya me ocuparé, ahora solo quiero poner sobre la mesa que en la actualidad la iconografía se emplea con frecuencia como sinónimo de fuentes visuales siendo materia de contenido obligatorio en el futuro grado, algo en mi opinión inexplicable pues se ha convertido un método en un fin en sí mismo. Pero, dejando de lado esta cuestión, quiero leer las palabras con las que iniciaba su trabajo Lafuente:

Al escribir unas páginas de introducción a la primera traducción que en España aparece de un libro de Erwin Panofsky no puede decir si mi satisfacción es mayor que mi sonrojo. Porque sonrojo debe producir a quien honestamente ha dedicado su vida de escritor y profesor a la historia del arte [...] el hecho de que ninguna editorial ni ningún colega de mi

país hayan sentido la necesidad de dar a conocer entre nosotros la obra de Panofsky.

Efectivamente parece que, a pesar de la universidad, se abrían nuevos aunque retrasados horizontes a la historia del arte en España pues, desde dentro, la disidencia política también introducía cuñas en la monolítica estructura y, si no existió un impacto tan claro como la Escuela de los *Annales* en los estudios de historia, por lo menos sí se evidencia como contrapunto al positivismo, del que ya nos ocuparemos, un marxismo que hoy podríamos considerar "ortodoxo" pero que, dada la situación del país, era claramente progresista, entre otras cosas, porque se enfrentaba desde dentro a la historia del arte oficial. Pero, a la vez que se renovaban los estudios y se ampliaba el horizonte de la historia del arte, además de nuevos métodos lo "contemporáneo" se iba abriendo paso como materia de estudio, se perdía de nuevo el tren de la modernidad. Quizá el ejemplo más elocuente se pueda poner dentro de la práctica de orientación marxista.

En 1972 vio la luz *La historia del arte en España* de Valeriano Bozal, libro que yo creo también contribuyó inequívocamente a ese punto de inflexión; unos meses después, en 1973, salían a la venta los dos libros de referencia de J. Clark, *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-1851* e *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Aparte de esta filiación original, ambos serían imposibles sin tener como referencia el pensamiento marxista, creo que nada tienen en común. Clark estaba en la órbita del marxismo renovado, no olvidemos que lo que fue etiquetado como *The New Art History* por A. L. Rees y F. Borzello en 1988, había tenido como vehículo fundamental la revista *Screen* que adoptó y adaptó el marxismo estructuralista de Louis Althusser, y llevó hasta las últimas consecuencias la importancia de la teoría y del método como prácticas fundamentales y necesarias para cuestionar el modo en que la sociedad accede al conocimiento.

La "Nueva Historia del Arte" y sus desarrollos ulteriores traerían como consecuencia una profunda reforma de los estudios en Gran Bretaña y algunas universidades de Estados Unidos. Cuando esto sucedía fuera de nuestras fronteras aquí se procedía a la definitiva expansión de la historia

⁸ Invito, sobre todo a los jóvenes, a que una vez conocidos los debates actuales sobre la historia del arte en el ámbito internacional y el alcance que han logrado los estudios culturales, vuelvan los ojos a esa *Fundamentación* de Lafuente y a muchos de sus escritos sobre el arte y los artistas porque podrán valorar, no tanto la vigencia de buena parte de sus pensamientos, como la innecesaria orfandad científica en la que vivió la historia del arte durante la dictadura.

del arte en las universidades del país siguiendo el modelo de la Complutense de Madrid, donde se había introducido la titulación en 1967, o el de las autónomas de Madrid y Barcelona que establecieron esta enseñanza en 1968. En todas se estuvo al margen de la crisis y creo que se puede concluir que en ninguna de las veinticinco universidades que hoy en día tienen la titulación se alteró sustancialmente ese modelo centralista inicial.

En la actualidad hemos recogido algunos de los ecos de esa renovada historia del arte, pero su presencia es un tanto indirecta pues se ha desarrollado, bien a través de la incorporación en la bibliografía que, sin duda, ha aumentado exponencialmente dada la actividad editorial en lo que se refiere a traducciones, bien a través de materias que se enseñan de forma independiente como, por ejemplo, metodología, teoría o técnicas artísticas. Esto explica que finalmente hayamos apostado por la tradición. Como saben se ha hecho un verdadero esfuerzo colectivo para redactar el "Libro blanco de la historia del arte" en el cual se han evaluado y ponderado estos estudios en las diferentes universidades europeas. Como conclusión en la página 18 del mismo se dice:

Por último, decir también que modelos muy interesantes como el de las universidades del Reino Unido o de Irlanda se adaptan mal al nivel de los estudios en España.

En consecuencia, no se han considerado. Admitamos que dividir el arte por periodos-estilos (renacimiento, barroco, etc.) es lo que se viene haciendo desde que la historia del arte llegó a la universidad. Tras la reforma que tuvo lugar en 1990, por la que se establecía el título de licenciado en historia del arte, se sumaron los conocidos como "medios de masas" que, como no se ajustaban a esa organización periodo-estilo, se procedió a añadir de la manera menos traumática posible: fotografía, cine, diseño, etc. Esta articulación en mi opinión es el reflejo más claro de la propia

evolución: tradición + apertura de los 70, incluido el marxismo "ortodoxo". Posiblemente, entonces no había otra manera de hacerlo, pero mantenerlo hoy no parece otra cosa que una inercia heredada con lo que esto conlleva de estancamiento. Pensemos, por ejemplo, en la imposibilidad que supone para acercarse a la revolución visual decimonónica desde los planteamientos de J. Crary, un verdadero clásico en Estados Unidos y el Reino Unido. Su libro de 1990 *Techniques of the Observer*, está aún por traducir, pero, lo peor, es que en caso de que alguna editorial se animara a hacerlo sería realmente difícil de encajar según el modo de enseñar el siglo XIX que tenemos en la actualidad.⁹

Es cierto que este modelo de organización de los estudios, en el cual sumamos materias pero no tomamos estructuras,¹⁰ nos soluciona el problema de hoy, pero no lo es menos que enmascara la falta de renovación, tanto de los métodos, como de los modos de producción. Evidentemente, hace innecesaria la reconversión del profesorado y entonces decididamente se contribuye al coste cero con el que la universidad quiere afrontar esta reforma.¹¹ Pero estas bondades no pueden ocultar que, cuando menos, nos echan a la cuneta si es que no nos llevan definitivamente a una vía muerta. Queramos verlo o no, en el ranking de las universidades los primeros lugares los ocupan precisamente las norteamericanas y anglosajonas, seguidas por las japonesas que tienen el mismo modelo;¹² y en el ranking Web el resultado es el mismo. Creo que debemos ser conscientes de que la renovación tecnológica no se refiere exclusivamente a sustituir la imagen analógica de la diapositiva por los pixeles de la digital, sino también a nuevas formas docentes que están desmoronando las paredes del aula y esto significa, no solo que hay nuevas formas de producir e impartir conocimiento, sino también que cada vez es más prescindible la presencia física. En otras palabras, en un futuro, más próximo de lo que creemos, nos vamos a tener que medir precisamente con esas universidades que están a

⁹ Ni siquiera hemos llegado a asimilar en los planteamientos docentes el debate que tuvo lugar en la década de los ochenta y del que da cuenta R. Schiff, "Art History and the Nineteenth Century: Realism and Resistance", *Art Bulletin*, 70/1 (1988) 25-48.

¹⁰ Precisamente Víctor Pérez Díaz en su artículo "Dos claves de la discusión sobre la mejora de la universidad: el marco institucional y la cultura" (*Análisis madri+d*, 6 de julio de 2006), considera que el cambio de la universidad española pasa por una nueva estructura.

¹¹ Esta cuestión nos llevaría al tema del gasto educativo; solo cabe recordar que Estados Unidos gasta más por alumno en todos los niveles educativos que Europa, y Japón también, excepto en la educación infantil; centrándonos en la educación universitaria, Estados Unidos gasta el doble por estudiante, la media de la Unión Europea está sobre los 7.544 euros anuales, mientras que la estadounidense supera los 16.764; España gasta 6.538 euros.

¹² Según la noticia publicada por *Expansión* en abril de 2006, aparte de dos universidades británicas, entre las veinte mejores universidades del mundo no figura ninguna de la Unión Europea, y son escasas las que se sitúan en los cincuenta primeros mejores puestos (ninguna española), dándose la circunstancia de que el rápido crecimiento de las universidades asiáticas, tanto públicas como privadas, se presenta como el gran rival del futuro.

la cabeza en el ranking porque en términos de coste económico para el alumno va a ser prácticamente igual estudiar en ellas o en las nuestras.

Ahora bien, ¿qué otras consecuencias tiene esta carencia estructural metodológica en la actualidad? Por un lado la dificultad de generar grupos de investigación sólidos y estables que analicen, estudien y presenten una problemática que pueda encontrar sus referentes en el ámbito internacional. Huelga decir que sin grupos no habrá investigación posible. Y eso no es futuro es presente. Quiero llamar la atención sobre una realidad que ha pasado desapercibida pero que, en mi opinión, nos ha mermado sustancialmente el capital intelectual: la concesión de becas predoctorales donde creo que hemos perdido visibilidad, y estamos hablando del futuro. Ciertamente mi conocimiento en este sentido se ciñe a la Comunidad de Madrid y a lo mejor es un caso excepcional. En la última convocatoria, resuelta en el verano de 2005, no se ha concedido ninguna beca a nuestra área de conocimiento que se inscribe en el Área de Socioeconomía, Humanidades y Derecho, y dentro de ella en la de Lengua, Literatura e Historia. Ninguno de los miembros de la comisión evaluadora era historiador del arte. Recientemente, el 30 de noviembre de 2005, se ha firmado el protocolo general de colaboración entre el Ministerio de Educación y Ciencia y la Comunidad de Madrid en el Programa de Incentivación de la Incorporación e Intensificación de la Actividad Investigadora donde creo se ha consolidado nuestra invisibilidad.

Por otro lado, la falta de renovación metodológica ahonda nuestra incapacidad para conectar con otras áreas de conocimiento que también se interesan por lo visual. Es absurdo pensar que el único contexto posible para una imagen es otra imagen, o que aquello que cae en el redil del arte, tras haber pasado el filtro estético, es campo exclusivo del historiador del arte. Serían tantas las pérdidas que estos planteamientos nos ocasionarían que creo que no merecería la pena dedicarse a la historia del arte porque no serviría para nada. Pero, además, desde esos otros campos los investigadores están ávidos por conocer nuestras prácticas, si bien nuestro autismo colectivo no deja de causarles perplejidad. Entonces vuelven la vista hacia el debate y las prácticas internacionales haciéndose aún más patente nuestra falta de actualidad.

Finalmente esa falta de renovación también está provocando el distanciamiento con nuestros propios alumnos pues la movilidad estudiantil y el ac-

ceso a la información aceleran la toma de conciencia del desfase que existe entre nuestras prácticas y las foráneas. Invito a leer el libro, por otro lado ya antiguo y nunca revolucionario, de Marcia Pointon, *History of Art*, guía para los estudiantes, y confrontarlo con la ya clásica *Guía para el estudio de la historia del arte*, publicada por Cátedra siguiendo el modelo dado por Argan y Faggiolo, y ver a cuál de ellas se acomoda más el futuro grado que estamos diseñando. Ambas se publicaron por primera vez en 1980. Pero mientras que la primera sufrió una revisión profunda del texto en la cuarta edición publicada en 1997, la de Cátedra actualmente tiene a la venta la séptima edición de 1999 sin haber sido nunca revisada o actualizada. A pesar de ello, sería esta última la que mejor se acomodaría a nuestros estudios después de veinticinco años.

Pongamos otro interrogante. En el modelo de plan de estudios que se propone qué manuales son más apropiados, los de la *Pelican History of Art* de mediados del siglo XX, familiarmente conocidos por nosotros como los manuales de cátedra, porque los que se hicieron para completar la parte española siguieron ese modelo, o los de la *Oxford History of Art* que está en curso de publicación, por no hablar de los de la *Open University* británica que está traduciendo la editorial Akal. La respuesta es la misma, pero en esta ocasión nos retrotraemos casi sesenta años pues la *Pelican* se programó a mediados del siglo pasado. Esto que parece banal no lo es: llevo dos años tratando de afrontar un manual que concilie la renovación que ha tenido lugar en los planteamientos con la utilidad para el estudiante español, un problema que me ha resultado insoluble y me ha llevado a desistir.

Volvamos de nuevo a la historia de la historia del arte en España para explorar otro camino. La historia del arte en España se ha contado a través de un relato que se constituye como historia oficial y se puede calificar fácilmente como una historia nominal. Es fácil explicar por qué se ha dado esta forma un tanto desarticulada. Está por reconocer o identificar la generación que podríamos denominar de los abuelos, ni siquiera tenemos muy claro dónde debemos situarla: bien cuando la historiografía en español empieza a tomar cuerpo, entonces cronológicamente se situaría en el siglo XVIII con Palomino, modelo afianzado en la época ilustrada y en el espacio de la Academia (hablaríamos de la historia diccionario); bien en el momento de la institucionalización y nos situaríamos en el siglo XX en el ámbito de la Universi-

dad, sería entonces una historia biográfica de catedráticos.¹³

Este último modelo es bastante habitual ya que, por un lado, se adecua bien a la manera que hemos tenido de historiar, y por otro a la facilidad con que asumimos los discursos contruidos. Un ejemplo historiográfico evidente es la historia de los museos de España. Ésta se ha conformado a partir de la historia del Museo del Prado,¹⁴ y la historia de esta institución a su vez es la historia de sus directores, muchos de ellos catedráticos. Si pongo este ejemplo, es porque la existencia del Museo del Prado y su relevancia en la construcción de la disciplina en España y la profesionalización de sus individuos ha tenido consecuencias que van más allá de sus colecciones. Pensemos que hasta la fundación de la única asociación profesional que existe y ha existido, el CEHA, está vinculada a él a través de la activa personalidad de Xavier de Salas; sin duda, esta circunstancia condicionó estructuralmente su fortuna: nunca ha sido un referente ni un articulador de la actividad profesional y, por consiguiente, tampoco un posible interlocutor social (todo lo contrario del CAA estadounidense). En otras palabras, nunca logró un capital simbólico, pues pronto mimetizó las formas y modos que regían en las relaciones universitarias del colectivo.

Por otro lado, no debemos olvidar que a pesar de ser el Prado una pinacoteca, ha sido el museo de arte por excelencia relegando a una penumbra bastante permanente a cualquier objeto de arte que no entrara fácilmente en su discurso. Y eso ha tenido lugar incluso dentro de sus mismas colecciones: pensemos en la colección de escultura o en el Tesoro del Delfín. Así, hizo extensivo al resto de los museos el modelo fundamentado en obras maestras de pintura. En consecuencia la penuria o carencia de piezas de igual calidad han hecho irresistible la comparación, no sólo de las colecciones, sino también del capital social, lo que explica el desinterés creciente y falta de aprecio que sentimos por los "otros" museos.

En tercer lugar la "distinción" que desde 1920 ha establecido el Museo del Prado le ha llevado a defender la necesidad de un estatuto propio que marcara la diferencia y la distancia con el resto de las instituciones del Estado. Esto salta a la vista

pues aguantó en el Patronato Nacional de Museos dos años, de 1968 a 1970, y la selección del personal ha estado a discreción del director de turno que siempre se ha visto investido de legitimidad, pues estaremos de acuerdo en que el Director del Prado ocupa el vértice de la pirámide del *habitus* dominante del campo de la historia del arte, con la riqueza que esto supone en lo que Bourdieu ha calificado como "capital simbólico".

En este punto sí quiero hacer una breve reflexión, aunque se pueda ver como una concesión a mi particular relación beligerante con el Prado; pero me atrevo a hacerla aquí y no fuera porque, siendo importante, nunca la he usado como argumento ya que no deseo alimentar el corporativismo. Con la nueva ley del museo se asume por parte del Patronato, y principalmente por su presidente, las competencias directivas de la institución, en el pasado reciente un ex-ministro de defensa, en la actualidad un abogado especialista en derecho societario, fusiones y adquisiciones. Es decir, se han apropiado de una parte sustancial del capital simbólico, y recuerdo que en él se integra el "capital intelectual" donde se sitúan los considerados "saberes válidos" y "enseñables" medidos en términos de utilidades. Estemos atentos entonces a la futura "Escuela del Prado" que se está gestando entre rumores y secretos, algo tan propio del mentidero madrileño, en el cual también se dice que el Prado pretende la biblioteca de arte del CSIC, institución que, como saben, se encuentra en plena transición con un inminente traslado.

Por último, el peso del arte antiguo ha encontrado su refrendo siempre en la existencia del Prado y la imposibilidad de un Museo de Arte contemporáneo, y hago mío el título que dio Lola Jiménez Blanco, la estudiosa de esta institución, al artículo publicado en *El País* el 10 de julio de 1989, con motivo de una más de sus consabidas crisis. La falta de un museo de arte contemporáneo sólido y estable, es decir, social, política e intelectualmente reconocido y apoyado, es, en mi opinión, el espejo de la gran dificultad que siempre ha tenido el arte actual para encontrar su sitio en el ámbito académico, y esta circunstancia subsiste en la actualidad. De nuevo me remito al "capital intelectual", pero en esta ocasión en relación con

¹³ Una de las asignaturas pendientes que tenemos es precisamente hacer la historia institucional de la disciplina, en este sentido es señero el trabajo de J. Martín Martínez y J. Sebastián Lozano, "La historia del arte en la Universitat de Valencia durante la postguerra (1939-65)", *Saitabi*, 47 (1997) 173-214.

¹⁴ Por suerte hoy contamos ya con un discurso alternativo mucho más enriquecedor: P. Geal, *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIII-XIX siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005.

los criterios específicos de evaluación establecidos el 25 de octubre de 2005 por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora. En ellos, "con carácter orientador", según se dice explícitamente, se concreta que para obtener una "evaluación positiva" en historia del arte, se considerará necesario que las aportaciones cumplan alguna de las siguientes condiciones mínimas:

- a) que una sea un libro monográfico de investigación que cuente con difusión y referencia internacionales y cumpla los requisitos;
- b) que dos sean artículos publicados en revistas internacionales que estén en los índices de referencia;
- c) que una de ellas sea un artículo en una revista internacional y la otra un capítulo de libro, en un volumen que cumpla los requisitos indicados para éstos;
- d) que una de ellas sea una obra premiada o una exposición monográfica de autor con catálogo.

¿Cómo introducimos en este marco evaluador la actividad que desarrolla el historiador del arte en relación al arte actual? Más aún ¿cómo encajamos la actividad que se desarrolla en relación a la cultura actual y que es la que facilita la aproximación de la universidad a la sociedad y acrecienta el capital social? Entonces, ¿quién desde la universidad se va a dedicar al arte actual? Pero este aspecto del historiador del arte es de gran utilidad a la sociedad pues es el que nos lleva a las redes de circulación y comunicación social de la creación, en consecuencia es un valor irrenunciable para afianzar nuestro capital social.

Dejando la cuestión del arte actual, pero siguiendo con la investigación. Es preciso poner sobre la mesa otro lastre y carencia estructural en relación a las revistas y ponencias en congresos. La comisión nacional evaluadora determina según las áreas y los índices de referencia las condiciones que se deben exigir a un medio de difusión. Esto supone que las ponencias a un congreso en la especialidad de historia del arte no se tendrán en cuenta, dado que las actas no se toman en consideración para la evaluación (obsérvese la contradicción que supone exigir la difusión de novedades en los foros de investigación, sobre todo los internacionales, y luego no considerarlas). Por otro lado, hasta donde he podido averiguar, sólo dos revistas españolas especializadas en historia del arte están registradas en los índices de refe-

rencia de los que se habla: *Archivo Español de Arte y Goya*. No es el lugar aquí para hacer un análisis de estas publicaciones que permita enjuiciar su calidad científica, pero es evidente que están lejos de cualquier renovación metodológica y ajenas por completo a la problemática que vive tanto el arte como la historia del arte en la actualidad. Finalmente, sería ingenuo pensar que fue la calidad científica la que llevó a estas publicaciones al índice de referencia: creo que es llegado el momento de investigar cómo fueron las negociaciones para que las publicaciones del CSIC –algunas de las cuales nacieron con clara voluntad generalista y de difusión, cuando no de propaganda u opinión, y me refiero evidentemente a *Arbor*– se integrasen en ellos. Si en la actualidad estamos en un momento donde se trata de ampliar ese listado, y para ello se han establecido contactos, qué no se haría en los momentos en los que se acordó una política de colaboración entre la España de Franco y Estados Unidos, cuya institución cultural más visible fue el Comité Conjunto de Colaboración del cual fuimos tantos los beneficiarios.

Pero la referencia a estas instituciones me devuelve otra vez al punto de partida. Volvamos al análisis de la estructura y exploremos otro camino sobre cómo se ha construido la historia del arte en España. Cuando se repasa la historia parece que en otros países los trabajos desarrollados en la ordenación, catalogación y estudio de las colecciones de los museos nacionales fueron pilares fundamentales para el desarrollo de la historia del arte. En mi opinión, y esto nos diferencia del resto, es en la docencia y no en el museo donde nosotros debemos buscar los orígenes y, dentro de la docencia, en los niveles básicos cuya reforma profunda inició la Institución Libre de Enseñanza.¹⁵ Pero además, por la renovación pedagógica que introdujo Cossío se establecieron las pautas de un modelo de enseñanza del arte que, en parte, siguen vigentes: excursiones y visitas a museos para aprender a ver y despertar el interés del alumno, como modo de comprensión de la realidad más cercana en su dimensión histórica. No obstante, por múltiples y variadas causas que no podemos analizar aquí –mencionemos sólo la masificación por un lado, y el avance tecnológico por otro–, estos no son los valores que priman hoy en la enseñanza universitaria donde la obra de arte definitivamente se ha desmaterializado y es su simulacro, reflejado en la pantalla, el que al final se convierte en objeto de estudio, pero sobre todo de clasificación. Lamento decir que este sistema de eva-

¹⁵ Creo que la investigación desarrollada por M. R. Caballero es suficiente prueba de ello.

luar los conocimientos del alumno no se practica desde hace muchísimos años en las universidades anglosajonas precisamente porque se comprobó que ya no servía para nada.

Obviamente esto también tiene una explicación estructural y sus consecuencias. En mi opinión la fecha decisiva para la historia del arte en España es 1900 con la creación del Ministerio de Instrucción Pública y en su seno la Dirección General de Bellas Artes; mientras no tengamos en cuenta estas coordinadas históricas e institucionales es difícil comprender la trayectoria de la disciplina el resto del siglo XX. En otras palabras, la profesionalización de la disciplina tiene lugar en torno al 98 cuando seguía con plena vitalidad la creencia, de raigambre plenamente romántica como escribe Álvarez Junco,¹⁶ en ese nuevo sujeto colectivo que es la nación. Otro rasgo fundamental es que la historia del arte nace en un intelectualismo de carácter urbano (nostálgico del pasado), encargado de construir el nacionalismo español y caracterizado por su sentido estatal y centralista, de manera que el núcleo de organización y de poder se situará en Madrid, y la tendencia será a una acumulación del mismo en el menor número de cabezas posibles, sobre todo a partir de la guerra civil.

Ciertamente nunca se nacionalizaron los bienes de la corona y esto también ha condicionado la evolución de nuestra disciplina, pensemos el afianzamiento que hubiera tenido la profesión si, en lugar de adscribir estos bienes a la jefatura del estado se hubiera procedido a patrimonializarlos a través de su transformación en piezas de museo siguiendo el modelo francés. Pero la nación, sentida como realidad orgánica trascendente, tenía uno de sus mejores retratos o espejo en el arte del pasado, fuente continua de inspiración para los artistas de todas clases y de estudio para los intelectuales que, para entonces, habían construido ya en gran medida el imaginario colectivo y, por tanto, marcado el camino por donde empezar: la España medieval obviamente si se hablaba de inmuebles, la Escuela española de pintura si nos referimos a los bienes muebles. Así, los intelectuales de finales del siglo XIX habían cumplido su misión fundamental, configurar la existencia de un arte español, ahora quedaba otra misión importante, su "puesta en valor" como diríamos hoy. Para ello era preciso conocerlo, es decir, inventariar y catalogar. A través de su control se podía proyectar una rearmada imagen al exterior y proceder a su conserva-

ción para que conformara esa España artística convertida en seña de identidad y que, a la vez, fuera de utilidad pública (en este sentido recordemos, como dice Pérez Garzón,¹⁷ que el liberalismo decimonónico también le exigió utilidad ciudadana al saber histórico). Por un lado, efectivamente estaba la educación –el ideario de la ILE fue el norte del Ministerio de Instrucción Pública–, por otro lado, la actividad económica. En definitiva la historia del arte en España es también la historia de las estrategias de la atracción turística, industria que como saben todavía es la más potente del país. Y a estas necesidades responde el "Catálogo Monumental de España" que, lo queramos o no, va a ser el eje vertebrador de la investigación y la docencia universitaria de nuestra área de conocimiento hasta finales de los años sesenta del siglo XX, además de ser el gran sostén del método filológico y el positivismo, y de la expertización como práctica esencial en relación con el mercado. Las tres grandes figuras representativas de esa realidad fueron sin duda Tormo, Gómez Moreno y Sánchez Cantón.

Esta nueva realidad trajo consigo la pérdida de capital social por parte de los artistas, nunca más les competiría ni el estudio ni la gestión cultural del arte, y la reconversión de la crítica pues, la importancia que tuvo en la renovación cultural el arte del momento, dio una nueva dimensión a ésta última dignificándola como práctica intelectual. Es decir, la historia del arte en España tenía su "misión", si empleamos la terminología de la época, servía para algo, si seguimos a Bourdieu. Pero lo más interesante es que el afianzamiento de la disciplina en España fue parejo a la progresiva consolidación del criterio histórico en detrimento del criterio estético, unido al sentimiento de "utilidad pública" en su sentido ilustrado: educación y por consiguiente disfrute como medio de elevar el nivel cultural del país. No olvidemos que a la vez que en las misiones pedagógicas el arte era una parte esencial del programa de las mismas para la educación estética –de ahí que no se llevaran reproducciones fotográficas de pinturas sino copias donde se pudiera apreciar la materialidad de la misma–, también existieron las misiones de arte cuya función fundamental era la educación histórica a través del arte, razón por la que se empleaban las diapositivas.

Si la guerra civil lo distorsionó todo y la represión franquista acabó por homogeneizar el mapa político de la historia de España, pensar que esto no

¹⁶ *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.

¹⁷ *La gestión de la memoria. La historia de España al servicio del poder*, Barcelona, Crítica, 2000.

afectó a todos los aspectos vitales en los que estaba inmersa la historia del arte sería una verdadera ingenuidad. Es más, en mi opinión el alcance de ésta se hizo sentir en nuestra disciplina si cabe más que en otras, pues “la revalorización de lo español”, como se lee textualmente en la ley del 20 de septiembre de 1938, pasaba por el rechazo del arte actual y la construcción de una historia del arte que, no sólo conservara el patrimonio –algo que como digo venía de atrás y prueba de ello es que durante el franquismo se siguió funcionando en este sentido con la legislación anterior a la guerra–, sino también que reforzara el sentimiento de identidad española en un nacionalismo lógicamente de derechas, pero de cuna medieval, dado que la época anterior era también fundamental, pero era el campo de los arqueólogos, donde se puede hablar igualmente de una “arqueología nacionalista” con pretensiones de identidad étnica según Álvarez Junco, y cuyas campañas de excavaciones afectaban directamente a los museos, lo que explica la importancia y la presencia que cobró la arqueología en estas instituciones.

Tanto para la etapa anterior a la guerra civil como para la posterior es la legislación la que mejor documenta la evolución de la disciplina, algo tan odioso para el historiador del arte actual y supuestamente tan ajeno a nuestro mundo. Por cuestiones de tiempo me voy a limitar a la del franquismo para exponer ese pasado que explica nuestro presente y condiciona nuestro futuro. No obstante, quisiera enfatizar que la legislación franquista se afianza sobre la actividad desarrollada desde 1900. Baste decir que la ley de 13 de mayo de 1933 del Patrimonio Artístico Nacional fue modificada por primera y última vez el 22 de diciembre de 1955; y que el Reglamento para la aplicación de la ley de 16 de abril de 1936 no fue modificado hasta la publicación del decreto 1.545/1972 de 15 de junio; en paralelo se creaba el Instituto de Restauración de Monumentos y Conjuntos Histórico Artísticos por el decreto 1.970/1972 de 6 de julio.

Miremos entonces las medidas legislativas de la dictadura recién establecida. El decreto de 9 de marzo de 1940, sobre el “Catálogo Monumental de España” establecía que éste pasaba a depender directamente del Instituto Diego Velázquez del CSIC y sería realizado por personas designadas por el Ministerio pero a propuesta del director del instituto. Por el decreto de 19 de abril de 1941, se daban más normas: se encomendaba la publicación del catálogo al citado instituto al que se pasaba definitivamente el fichero de arte antiguo creado el 13 de

julio de 1931 por la Dirección General de Bellas Artes, y los créditos económicos que antes tenían consignados, tanto el catálogo como el fichero, pasaban a estar ahora a disposición del Diego Velázquez. Si tenemos en cuenta que Diego Angulo fue nombrado Director, que una de sus primeras actuaciones fue suprimir, en 1949, la sección dedicada a los siglos XIX y XX en el instituto, y que la primera, y durante muchos años la única, cátedra de historia del arte que se convocó en la Complutense fue la de arte medieval, creo que es fácil explicar la evolución de la historia del arte en España: el poder y el dinero estaba concentrado en Madrid y, prácticamente, en una sola mano pues, como es sabido, Angulo fue también catedrático de universidad. Esto explica igualmente que no había una línea divisoria entre las instituciones y las actividades de los nuevos historiadores del arte, siendo catalogar el arte del pasado su objetivo principal.

La renovación universitaria que supuso el año 1972 no alcanzó al CSIC cuya decadencia, lógicamente, comenzó el día que dejó de ser prioritaria su función y se ha acelerado en la misma medida que perdía vigencia su principal objetivo. Localismo y falta de renovación metodológica son probablemente los dos aspectos que en la actualidad caracterizan una institución que, no olvidemos, es el único centro dedicado exclusivamente a la investigación en historia del arte del país. Pero, también, un aislamiento que se ha convertido en estructural y que puede explicarse por el deseo de buscar una identidad propia tras la reordenación “laboral” que trajo consigo la ley de la reforma de la función pública de 1984, en relación a las otras instituciones investigadoras, las universidades, y la reforma interna del propio CSIC en su recuperación del añorado Centro de Estudios Históricos: ¡ay! cuánta memoria nostálgica siempre a la espera de una reforma/revolución pendiente.

Pero esa reforma “laboral” también alcanzó al museo, institución con la que cada vez ha sido más difícil relacionarse a pesar de ser vitales para nuestra actividad profesional. La reforma de la función pública devaluó definitivamente la figura del conservador como técnico de museos, logro por el que tanto se había luchado y que finalmente se alcanzó en 1973 (en mi opinión sería otro elemento más que contribuyó a ese hito de la disciplina del que venimos hablando). Inexplicablemente, en la ley 30/1984 se le dio a los conservadores el mismo tratamiento que al personal administrativo: pruebas unitarias de selección que impiden el acceso o la posibilidad de designar al futuro técnico a un centro acorde con su formación

y sus intereses en la investigación. No obstante, el golpe de gracia a esta función principal y prioritaria del museo se la dio la ley 13/1986 de fomento y coordinación general de la investigación científica y técnica cuyo listado de organismos oficiales de la ciencia dejó fuera del mismo al museo.

Muchos colegas se preguntaron dónde estaban los museos que no salieron en nuestro apoyo en el momento de la crisis, pero yo creo que sería más honesto preguntar ¿dónde estábamos nosotros cuando los museos nos necesitaron? Por el contrario, la universidad con la mezquina avaricia que la caracteriza, consideró justo convertirse en la única gestora de la investigación, en otras palabras, acaparó este capital simbólico con satisfacción y displicencia. De aquellos polvos vienen estos lodos: hoy nos sentimos amenazados ante lo que la sociedad nos demanda de manera acuciante, la formación en la gestión y conservación del patrimonio. Entonces las malas, cuando no inexistentes, relaciones con el museo y su personal técnico –conservadores y restauradores– se nos manifiestan como una dificultad insalvable cuando no como una peligrosa competencia.

Para terminar, quisiera dar lo que pienso que son las coordenadas en las que actualmente vivimos y, según las perspectivas, parece que seguiremos viviendo durante los próximos años. Pertenecemos a una sociedad de mercado en el que el modelo capitalista en su vertiente más dura se afianza sin mayores obstáculos; eso no significa que piense que es el único posible y por tanto inevitable, pues en cultura, como dice Esteban Hernández, también la oferta crea la demanda, teniendo en cuenta que son los medios de comunicación los que posibilitan que un producto cultural pueda llegar a ser conocido y en consecuencia valorado. En ese marco debemos considerar el lugar que ocupa la cultura en la Unión Europea para poder intuir cuál es nuestro futuro.

En el Tratado de Maastricht de 1991 la cultura ocupa ya oficialmente un lugar en la construcción de Europa;¹⁸ y en el programa marco “Cultura 2000”

se busca crear un espacio común fomentando el patrimonio cultural europeo basado en las nuevas formas de expresión cultural, así como en el papel socioeconómico de la cultura. El fallido intento de una Constitución europea no debe hacernos creer que se va a cambiar de orientación con respecto a la cultura. La cultura es, ante todo, un factor económico. Entonces la política europea considera prioritario fomentar y establecer la cooperación entre aquellos sectores con intereses comunes y convergentes siendo relevantes los referidos a cultura y empleo, cultura y mercado interior, cultura y exportación de bienes culturales y, desde luego, cultura y turismo a través del llamado “turismo cultural”.

Quisiera llamar la atención sobre este último aspecto que, sin duda, es dominante. Su formulación es el mejor ejemplo de la postura conservacionista que ha tomado Europa y que se opone frontalmente a la idea de progreso, su verdadero motor desde la Ilustración. El uso del Patrimonio Histórico mediante su explotación turística se nos presenta como una supuesta visión progresista a través de la expresión, políticamente correcta, de la “puesta en valor”, tapadera igualmente de la alarmante tematización que está teniendo lugar de los monumentos españoles.¹⁹ Pero lo cierto es que la explotación sistemática del pasado sólo contribuye a su destrucción y ahí está el testimonio de las cuevas de Altamira. Pero, además, anula cualquier posibilidad de creación y proyección hacia el futuro, y no hay mejor prueba que la existencia de una Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales cuya función es el saqueo sistemático del pasado para ganar el presente y no arriesgar nada en crear para el futuro, es decir, dar un repaso para encontrar algo que conmemorar y, si no está muy claro, lo fabricamos creando un gran escaparate mediático.

Termino sobre esta cuestión con dos ejemplos que creo relevantes. En cuanto a la destrucción recordemos que hace tiempo están encendidas todas las señales de alarma por el acelerado deterioro que están sufriendo Pompeya, Stonehenge o la

¹⁸ En el artículo 151 explícitamente se dice que la Unión Europea debe contribuir al “floreamiento de las culturas de los Estados miembros, dentro del respeto de su diversidad nacional y regional, poniendo de relieve al mismo tiempo el patrimonio cultural común”. Fruto de ello han sido los tres programas sectoriales experimentales que cubren las artes vivas, plásticas o visuales, el patrimonio y el libro: Caleidoscopio, Ariane y Rafael.

¹⁹ No es posible tratar en esta ocasión este tema; en junio de 2006 Europa Nostra denunció este problema y José María Ballester, vocal del Consejo Ejecutivo, subrayaba “la tematización progresiva y alarmante de los monumentos españoles, cada vez más centrados en usos turísticos, en la industria del ocio y en sus potencialidades económicas. Hay una tendencia muy grave en España, por querer hacer rentable el Patrimonio, a convertirlo en parques temáticos [...] al predominar en la práctica este tipo de uso, que limita la noción de patrimonio y que va en detrimento de su valor histórico, se pierde de vista su significado profundo, se margina algo tan importante como la inteligibilidad actual de los bienes culturales, y se devalúa la función esencial del patrimonio en el modelo de sociedad que hemos de proponer a las nuevas generaciones”.

Alhambra debido a la presión del turismo. Pero los participantes en el Seminario de Planificación turística de los grandes sitios arqueológicos patrimonio de la humanidad (organizado por la UNESCO y el Ministerio de Cultura español), celebrado el pasado mes de febrero, concluyeron que hay que sentar las bases para implicar al turismo en la conservación de los lugares históricos como medio para alcanzar un equilibrio entre difusión y conservación; parece que nadie se atreve a coger el toro por los cuernos: la verdadera amenaza es precisamente el turismo luego habrá que plantearse el problema desde ahí.

En cuanto al saqueo del pasado para encontrar grandes hitos que conmemorar, este año creo que hemos alcanzado el cenit: en junio celebraremos a bombo y platillo el 25 aniversario de la llegada de *Guernica* a España, y lo haremos en el Prado y el Reina Sofía que como sabemos ha dejado de ser Centro de Arte, es decir ha cerrado definitivamente las puertas al presente. Con tal motivo, no sólo se ha firmado "la primera colaboración histórica" entre ambos museos (así tenemos aseguradas futuras conmemoraciones), sino también se ha constituido un Comité de Honor con el alto patrocinio de los Reyes de España y presidido por el Presidente del Gobierno; y todo ello fue presentado en público en una mesa presidida por la Ministra de Cultura, acompañada por los presidentes de los patronatos de ambos museos, Rodrigo Uría y Juan Manuel Urgoiti, y los presidentes de las dos instituciones que apoyan el proyecto, José García Velasco, por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, y la Fundación Winterthur, por Jaime de Marichalar. Aquí solo cabe citar las palabras de Sinio Pérez Garzón: "los historiadores somos los que –con el beneplácito indirecto o el estímulo directo– impulsamos centenarios y conmemoraciones que además suponen ventajas profesionales palpables", sobre todo para unos cuantos, añado yo.

Pero esto último me da pie para decir que somos ciudadanos de un país donde la clase política cada vez se asemeja más a la moderna clase trabajadora. Dedicarse a la política es un trabajo tan honrado como cualquier otro, nos dicen nuestros políticos, pero no son conscientes de que al hacer esta afirmación están confundiendo los términos, una cosa es trabajar para la sociedad y otra tener un empleo. Cuanto más evidente es esto último más asumen los partidos políticos su papel de empresarios que, periódicamente, deben hacer los reajustes de personal que impone bien ganar, bien perder las elecciones. Y, aunque parezca lo contrario, esta situación nos afecta directamente como profesionales de la historia del arte porque, a medida que se precisan más puestos de trabajo para los políticos, se va ocupando el espacio de los profesionales más cualificados, y lo que es peor en muchos casos el político de turno tiende a prescindir de estos últimos ya que se convierten en el espejo de su ignorancia cuando no de su incompetencia. De nuevo aquí cada vez es más prescindible la presencia del historiador del arte.

Y seguimos avanzando. Pertenece a un cuerpo, profesores de universidad, que asiste con perplejidad a la paradoja de una Universidad que quiere ganar el futuro con las estructuras y los equipamientos del pasado. Y no quiero entrar en que es una institución con mínima competencia y escasa movilidad,²⁰ fuertemente jerarquizada (la civilista Rosa Peñasco habla de "estirpes familiares", "profesores huérfanos" y "testigos mudos" en el análisis del *mobbing* en la universidad),²¹ machista (en el último informe sobre la ciencia en España se ha puesto una vez más en evidencia que bajo el "disfraz" del concurso de méritos, se beneficia a los candidatos hombres que a su vez son elegidos de forma mayoritaria por otros hombres).²² Como digo no voy a entrar en estas cuestiones, aunque creo deberíamos también afrontar-

²⁰ Según la investigación desarrollada por la Unidad de Políticas Comparadas del CSIC el acceso de los profesores de universidad se da en unas condiciones de mínima competencia por las plazas y se caracteriza por la falta de movilidad de los profesores, el 70% de los profesores titulares que ganaron su oposición entre 1997 y 2001 lo hicieron sin competencia y se habían doctorado en la misma universidad a la que concursaban.

²¹ Rosa Peñasco es profesora de Derecho Civil de la UNED y daba la noticia de la presentación de su libro Europa Press el 10 de noviembre de 2005.

²² Traducido a números sólo un 18% del total de catedráticos son mujeres y, por encima del 17% sólo están la Autónoma de Barcelona, la Universidad de Girona, el País Vasco, Rovira y Virgili, Islas Baleares, Vigo, UNED, La Laguna y la Rioja. El titular de la noticia publicada por *La Vanguardia digital* (8 de marzo de 2006) y firmada por Alicia Rodríguez de Paz era elocuente: "La ciencia excluye a las mujeres. La presencia femenina en la investigación y la universidad no sólo no aumenta, sino que está estancada desde hace años, ante la dificultad de acceder a puestos de responsabilidad". En la *Gaceta Universitaria-mi+d* del 24 de marzo de 2006 se publicaba el porcentaje de catedráticas en las universidades y el titular también era elocuente: "Las mujeres ocupan las sillas, pero no los sillones. Sólo cuatro mujeres dirigen una universidad de un total de 73 centros universitarios en nuestro país". En cuanto a la aplicación de la discriminación positiva no parece que vaya a prosperar a tenor de las protestas que se suscitaron con motivo de la última convocatoria de los proyectos de investigación de este año (BOE, 9 de diciembre de 2005) por la cual se valoraba la participación de miembros femeninos en el equipo de investigación.

las, sino en la evidente burocracia que gobierna nuestras vidas: la actividad investigadora se valora sin leer una línea de lo que escribimos y el único criterio científico que está claro es el de la anti-güedad que a su vez es el que, obviamente, rige la actividad docente. Así ocurre que de poco sirve demostrar la capacidad día a día. Es más, sin querer te puedes ver en situaciones impensables y no me resisto a exponer lo que he vivido hace tres días: un profesor habilitado se ha visto obligado, si quería acceder a la condición de funcionario, a hacer la oposición por el sistema antiguo si no quería perder su empleo; y lo que es peor, nadie se ha escandalizado, lo más que ha despertado es simpatía, comprensión y el ¡ay! si yo te contara.

Desarrollamos nuestra actividad en un área de conocimiento que se define por su tradición y el mejor ejemplo creo que nos lo ofrece el libro blanco; de nosotros depende el compromiso por ganar el futuro o mirar al pasado. La presencia de la actividad científica de la universidad en nuestra área es prácticamente nula fuera de nuestras fronteras pues las, en mi opinión, excesivas revistas departamentales apenas consiguen traspasar los muros de la propia institución, y creo no equivocarme si afirmo que ninguna de ellas ha logrado incorporarse al índice de referencia de calidad.²³

El verano pasado vino el vicepresidente de Thomson Scientific invitado por la FECYT (Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología) con motivo de la Licencia de Acceso Nacional a la WoK (Web of Knowledge) para que haya mayor presencia de revistas españolas en el ISI (Institute of Scientific Information). Honestamente, ¿qué revista universitaria podríamos proponer para que también tuviera visibilidad la investigación en historia del arte? Si a esto le añadimos que el reciente convenio de colaboración firmado entre el Instituto Cervantes y el CSIC,²⁴ para difundir la ciencia española en el exterior, donde entran los aspectos culturales, tendrá como referente la actividad de los miembros del extinto Diego Velázquez, creo que esa imagen de una actividad tradicional y conservadora se verá plenamente reforzada. En mi opinión ha llegado el momento de

construir entre todos un producto de calidad que se defina por el rigor y la actualidad, que abra las ventanas de par en par a las nuevas formas de hacer historia del arte y refuerce las posibilidades interdisciplinares que, sin duda, tiene nuestro área de conocimiento.

Todo lo expuesto no debe hacerme olvidar, como decía al principio, que las cosas tienen que servir para algo, es decir, si como intelectual he intentado hacer un somero y parcial análisis de la historia del arte en España en el pasado y presente, tratando de no estar sujeta al mercado, sino a parámetros que permitan transformarla y transformarnos, lógicamente ahora debería tratar de cómo y con qué objetivos debe ser transformada para ganar el futuro. Pero..., si ni en mi departamento estarían dispuestos a aguantar semejante discurso y, en caso de hacerlo, se sentirían aludidos de tal forma que, no sólo consolidaría las enemistades, sino que probablemente las aumentaría, cómo voy a someterles a ustedes a ello. Esto significa que, o bien mi trabajo hoy aquí es inútil, luego mejor sería erradicarlo, o que la utilidad debe pasar por la creación de una estructura intermedia, un grupo de trabajo que valore los intangibles –principalmente el capital intelectual, social y simbólico–, identifique los objetivos, proponga la/s estructura/s, diseñe las estrategias y marque las actuaciones alternativas que aseguren algo más que la supervivencia y nos devuelvan la pasión por ganar el futuro, algo que desde luego sí tuvieron nuestros abuelos, pero que parecen haber perdido nuestros padres y nosotros mismos. Pero no sería muy honesto por mi parte marcharme de aquí sin enunciar cuál es mi compromiso con la historia del arte, dicho de otro modo, qué pienso yo que es eso de la historia del arte y, por extensión, cuál creo que debe ser su objeto de estudio para ganar el futuro.

A estas alturas de mi vida en la cual llevo más tiempo siendo historiadora del arte que cualquier otra cosa, me sumo a la idea de Burke, por citar un autor en candelero y que es conocido por todos, idea que ni es nueva, ni es original, ni siquiera revolucionaria pues, como Jesús Pedro Lorente

²³ Obviamente esto está también legislado y para aquel interesado debe cumplir lo establecido en el "Anexo III. Criterios para la evaluación de la calidad de las revistas nacionales e internacionales del ámbito de las Humanidades y Ciencias Sociales" de la Resolución de 20 de julio de 2005 de la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación, por la que se establecen los criterios de evaluación en el Programa de Incentivación e Intensificación de la Actividad Investigadora (BOE, nº 204, de 26 de agosto de 2005), y que responden a las exigencias establecidas por el ISI.

²⁴ Fue dado a conocer el 10 de marzo de 2006 y la finalidad es difundir "los aspectos más relevantes, desde el punto de vista científico, cultural, técnico y de innovación tecnológica" de los trabajos que se desarrollan en el CSIC. El convenio tiene una vigencia de tres años y por el mismo se establece la posibilidad de cooperar en programas de formación de personal investigador y técnico.

ha estudiado,²⁵ anteriormente la defendieron Burkhardt y Lafuente Ferrari por citar a propios y extraños; bien, pienso con Burke que la Historia del arte no es una disciplina ahistórica y debe concebirse como una historia de la cultura.

En cuanto a qué entiendo por historia estoy de acuerdo con Gaskell:²⁶ historia es el discurso elaborado por los historiadores del arte y no el pasado. Pero a esta conclusión no he llegado por el cansancio al que nos ha conducido el positivismo. Ese cansancio que ha llevado a muchos a la negación absoluta del mismo y a abrazar un relativismo metodológico que ha cuestionado de tal modo la credibilidad de las fuentes que les ha situado, más que en un escepticismo, en un ensimismamiento de su propio discurso justificando el abandono de la realidad por la imposibilidad de alcanzarla. Al contrario, el planteamiento de Gaskell me reafirma en la no diferenciación entre historia y crítica. Apuesto por el historiador-crítico como un solo ente con una única función como lo defendió Lafuente Ferrari. Con él considero que no es posible hablar del arte del pasado si no se establece un diálogo con el arte del presente: el ente creador es siempre el mismo y, si somos incapaces de acercarnos a él en la actualidad, estamos realmente impedidos para aproximarnos a los artistas y las obras de otras épocas.

Qué entiendo por arte. Desde luego siempre que me hago esta pregunta no puedo evitar acordarme de Aquille Bonito Oliva cuando, con audacia no exenta de provocación, afirmaba que arte es el conjunto de todas las obras publicadas en los libros de historia del arte. Ante semejante *boutade* mis alumnos siempre se ríen pero creo que es el modo más irónico y directo de cuestionar el canon pues repasando los libros de historia del arte sería la manera más fácil de visualizarlo. Sabemos que cada época tiene sus obras de arte por excelencia y en función de ellas se desarrolla la misma historia del arte. Ni que decir tiene que el canon por excelencia, el sumun, el epitome de la historia del arte de nuestros días, es todavía el dado por Gombrich a pesar de la escasa presencia de lo hispano. Pero, también estaremos de acuerdo en que sin asomo de crítica hemos asumido este discurso hegemónico sin solución de continui-

dad. A lo más que aspiramos es a incorporar alguna obra o nombre al canon, o a crear un discurso local que se constituya en hegemónico para consumo interior.

Pero volvamos a la cuestión ¿qué entiendo por arte? De nuevo comparto la idea con Gaskell: "arte son aquellos artefactos, y a veces conceptos asociados con ellos, generados por quienes han sido calificados de artistas, bien por sí mismos, bien por sus contemporáneos o, retrospectivamente, por otras personas". En definitiva, como objeto de estudio he sustituido el objeto de arte por el artefacto cultural. Con ello no trato de acomodar palabras nuevas a un viejo discurso, ni de sustituir nuestra práctica por otra, sino de acercarme al fenómeno desde la complejidad aunque para ello renuncie a esa autonomía del arte que asegura la aplicación primera y exclusiva del criterio estético; la historia también me ha demostrado que este y el criterio de calidad son absolutamente contingentes.

En definitiva, me interesa tanto el contexto como el objeto, razón por la cual no procedo a pasar por el filtro previo de lo estético este último. Lógicamente, y por coherencia, todo el material visual es motivo de mi indagación y análisis. En consecuencia, estoy claramente alineada con los planteamientos de la cultura visual pues, por ahora, solo ella me puede llevar a ese entramado de ideas que ponen de manifiesto los actos y artefactos que el ser humano produce y transmite con el fin de adaptarse, dominar y, siempre que puede, apropiarse del entorno (y en el fondo eso es lo que entiendo por cultura).

Soy plenamente consciente de que los estudios de cultura visual han sido objeto de crítica²⁷ pero habría que ver hasta qué punto ésta no ha venido condicionada por el miedo a perder el papel hegemónico alcanzado, tanto en el ámbito de la propia disciplina, como en el del conocimiento. En cuanto a la disciplina, no es banal que los críticos sean precisamente los que alentaron la revolución metodológica de la "Nueva Historia del Arte": el proceso de legitimación que les confiere este estatus les hace sin duda verdaderos arietes contra los estudios de cultura visual y la vuelta al orden, y pienso en Rosalind Krauss o Harl Foster, entre otros. Y en cuanto al conocimiento, es posible que

²⁵ "La vuelta a la *Cultural History* en los estudios sobre el arte en los inicios de la edad contemporánea", *Artígrama*, 16 (2001) 479-496.

²⁶ "Historia de las imágenes", en P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 209-239.

²⁷ Aunque publicado hace diez años sigue teniendo vigencia si lo referimos a la situación que estamos viviendo en España el análisis de J. Carrillo Castillo, "El futuro historiador del arte frente a los estudios en cultura visual", *Actas del Simposio "El historiador del Arte hoy"*. CEHA, Soria, Caja Duero, 1997, pp. 15-29.

piensen que el cuestionamiento que ellos mismos hicieron de la disciplina ha sido el causante de que la imagen haya dejado de ser de exclusiva propiedad del historiador del arte, en otras palabras, parece que su esperanza se cifra en que, restableciendo el criterio estético –eso sí renovado–, el mundo volverá a reconocernos como los “científicos” propietarios de la imagen, lo que no deja de ser absurdo, como mucho fuimos sus gestores y, probablemente, porque no hemos sabido movilizar adecuadamente el capital hoy nos sentimos tan absolutamente amenazados al tener que compartirlo.

Ahora bien, lo queramos o no hemos de volver a enfrentarnos con la obra, conocerla y estudiarla por ser ella la fuente primera, que no única, de nuestro conocimiento. En este sentido seguiremos necesitando de las herramientas, las destrezas según Krauss, que le han sido propias a la historia del arte y que, a la postre, se resume en la búsqueda de la autenticidad, el discernimiento entre aquello que es original y lo que no lo es, sirviéndonos de todos los instrumentos que tenemos al alcance. Entonces si estoy de acuerdo con Krauss en que en la actualidad no estamos enseñando a nuestros alumnos esas destrezas: clasificar imágenes transforma nuestro objeto de estudio en mera visibilidad pero no en conocimiento. Buscar la autenticidad no es expertizar,²⁸ y en ese sentido no es la nostalgia de lo real, como dice Keith Moxey, lo que siento y que llevaría a la recuperación de unas prácticas que tampoco hoy servirían, sino la vuelta a la complejidad del mundo real, es decir, al conocer que no al reconocer –y no doy por supuesto a esta expresión ningún contenido platónico–, al comprender que no al memorizar. Si la enseñanza de la historia del arte debe servir para algo es evidente que es en las destrezas donde encontrará su fundamento, porque éstas son los medios que existen para adecuar los objetivos a los perfiles profesionales, y creo que una lectura detenida de la propuesta del grado hace evidente que no existe tal correlación: sin el museo, sin el mercado entendido éste no como la tasación o suma alcanzada en la subasta, sino como valoración

de la obra en las redes de circulación y comunicación social, sin el artista, sin la obra de arte, sin método... ¡cómo vamos a enseñar algo que sirva para algo!

Pero lo más desalentador es que en nuestro caso no hemos llegado ni siquiera a plantear la posibilidad de una cultura visual cuando ya estamos negándola, estamos de vuelta sin haber ido a ningún sitio. En 1998 Gonzalo Borrás hablaba de un doble alejamiento entre la docencia universitaria y la realidad profesional, pero es fácil comprobar que este alejamiento ha crecido en proporción geométrica desde entonces; basta confrontar el grado propuesto con la realidad universitaria pujante (como he dicho nuestra verdadera competencia a partir de ahora) y la realidad laboral española, toda vez que considero la pérdida de visibilidad en la investigación como el inicio de un proceso que pronto será irreversible como no aumenos nuestros esfuerzos y tratemos de explicar mejor para qué sirve la historia del arte, algo que no hemos conseguido hasta ahora.

Creo que esta es una verdadera y urgente necesidad y como muestra quiero acabar con un suceso que me zarandó definitivamente de la silla en la que estaba sentada. Se le dio cumplida cobertura en prensa, radio y televisión pues hablo de una campaña publicitaria dirigida por uno de los grandes grupos de comunicación del país al que, tanto adeptos como detractores, reconocen como el más moderno, me refiero al grupo Prisa. Gracias a su milagrosa capacidad de intervención han conseguido resucitar una verdadera momia: ¡La historia del arte de Salvat! El anuncio se organizaba en forma de diálogo enunciado en estos términos. La mujer, siempre curiosa e intuitiva, preguntaba

–*Qué delgados eran todos, ¿no?*

El varón, siempre sabio y comprensivo, respondía:

–*En realidad no eran así, pero es que el Greco tenía un problema de visión y los pintaba más alargados de lo normal.*

Nada más. Muchas gracias.

²⁸ Es decir, no tiene nada que ver ni con el *connoisseur* en los términos definidos por Panofsky entre los que incluye a los conservadores de museos algo insostenible en la actualidad, ni con el experto actual por más que trate de dar científicidad con documentos de laboratorio a una actividad que la niega de raíz por sus mismos planteamientos; la finalidad de este último es establecer una autoría y su ámbito de trabajo el mercado del arte.

