

**Julián Díaz
Sánchez**

UNA HISTORIA DEL ARTE SIN LÍMITES*

La obra diversa, dilatada, minuciosa, de Juan Antonio Ramírez contiene una propuesta de ampliación de los límites de la historia del arte, una afirmación disciplinar decidida frente a quienes, desde el territorio de los estudios visuales, proponen la disolución de las narrativas histórico-artísticas en el territorio de la cultura visual. A lo largo de su vida, Ramírez desarrolló un programa de renovación disciplinar de largo alcance, una verdadera “lección sobre la lección”,¹ una profunda reflexión metodológica que posee, entre otras, la virtud de la rareza, sobre todo porque sus formulaciones metodológicas se hacen desde la convicción de que la teoría y la práctica histórico-artística son inseparables.

En teoría

Es un programa teórico que se fue gestando desde el principio, desde trabajos tempranos, como “Redundancia y kitsch en la pintura de Tiziano”, un artículo

* Este texto apareció originalmente en Julián Díaz y Carlos Reyero (eds.), *La historia el arte y sus enemigos. Estudios sobre Juan Antonio Ramírez*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real y Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2010, pp. 9-25 y se reproduce aquí con permiso del autor.

¹ Bourdieu, Pierre (2002 [1982]). *Lección sobre la lección*, Barcelona: Anagrama. En este libro breve, transcripción de su lección de ingreso en el Colegio de Francia, Bourdieu afirmaba que “la ciencia se refuerza siempre que se refuerza la crítica científica”.

escrito, así se explica en nota al pie, con “intención desmitificadora”,² concebido desde el estructuralismo que, en aquellos años, se presentaba como alternativa teórica no sólo frente a una historia del arte mayoritariamente formalista, también de cara a una sociología del arte sospechosa de mecanicismo. Los trabajos sobre la historieta cómica, que constituyeron la tesis doctoral de Juan Antonio Ramírez y se publicaron después en la editorial Cuadernos para el Diálogo, no sólo ampliaban en la práctica los límites de la historia del arte, constituían también una reflexión amplia sobre la función social de la disciplina y sobre sus debilidades en la medida en que ganaban, literalmente, para la historia del arte, el estudio de la cultura de masas, una presencia que acabaría por transformar de manera radical los métodos de la disciplina; no se trata de acumular objetos y objetivos de estudio, sino de confrontarlos y constatar que los medios de masas nos dicen muchas cosas sobre el denominado gran arte, y al revés; el equivalente actual de la pintura barroca, se decía en ese libro, no es la pintura, sino, justamente, los medios de masas. En los años 70, cuando la historia del arte se presentaba como un discurso formal, trabado sobre todo desde la erudición, Ramírez defendía una disciplina capaz de “analizar con métodos científicos y denunciar, siempre que sea preciso, la manipulación, a través de los mensajes visuales, del esfuerzo y de las aspiraciones de las masas”.³

En ese mismo año de 1976, en el contexto del “combate en la iconosfera” a que se refiere Juan Pablo Wert en este mismo libro, aparece *Medios de masas e Historia del Arte*, un libro, justamente, de combate, que desarrollaba la idea de que los medios icónicos (fotografía, cartel, historieta, fotonovela, cine y televisión, hoy tendríamos que incluir alguno más) formaban parte de los objetos de estudio de la Historia del Arte. El libro desarrollaba todo un programa de actuación, combinaba métodos propios de la historia del arte con los de la comunicación audiovisual (los estudios de periodismo que tenía Juan Antonio Ramírez le servirían en esa mezcla metodológica como en la fluidez de su escritura, un rasgo

² Ramírez, Juan Antonio (1976). “Redundancia y kitsch en la pintura de Tiziano (aportación a una sociología del arte)”, *Cuadernos de Realidades Sociales*, No. 11.

³ Ramírez, Juan Antonio (1976). “¿Para qué la Historia del Arte?”, *Triunfo*, 684. La lectura del texto confirma la contigüidad de los razonamientos de Ramírez con la pregunta “Papá ¿para qué sirve la historia?” de Bloch, Marc (1952 [1949]). *Introducción a la Historia*, México: FCE, donde el historiador francés expresa su preocupación por la función social de la historia y, consecuentemente, plantea la necesidad de construir un discurso que rebase el ámbito de los historiadores y llegue a los ciudadanos.

inconfundible de su obra), narraba la historia de los medios icónicos, los relacionaba con el gran arte (para entendernos), como había hecho muy claramente el arte *pop*, porque hoy sabemos de la presencia de la cultura de masas en las capas más altas del arte es algo muy antiguo, pero lo sabemos, en gran medida, gracias a los estudios de Juan Antonio Ramírez . De paso, expresaba la necesidad de aprender de los artistas, la idea de que la producción artística puede ser, también, una lección de metodología (algo muy presente en sus escritos posteriores). El libro terminaba proponiendo un programa “para una nueva historia del arte”.

¿En qué términos? Afirmaba que la asimilación de los medios icónicos es una operación similar a la que condujo a la valoración y el estudio de propuestas como el arte prerrománico o la escultura negra. Proponía, al menos, dos nociones de interés, aunque la segunda se haya ido matizando, la de *densificación iconográfica* (la historia de la humanidad es, también, la del incremento y, sobre todo, la acumulación de imágenes, de la exclusividad de la pintura prehistórica a la omnipresencia de las imágenes en el ciber mundo), y describía unas *pantallas artístico culturales*, campos, en un sentido no muy alejado del de Pierre Bourdieu (enlace indudable entre la sociología y la sociología del arte), pero que también podrían relacionarse con el concepto de *imaginario*, de Pierre Francastel, toda una referencia, por entonces, para algunos historiadores del arte españoles, entre otras cosas, porque había sido, maestro de Antonio Bonet Correa y de Julián Gállego (cuyos libros sobre pintura española del Siglo de Oro constituyeron un verdadero hito) en París.

Cada época, decía Ramírez, ha tenido su propia definición de arte y un *corpus* de objetos artísticos perfectamente definido, las *Vidas* de Vasari señalan con claridad el del Renacimiento. Este conjunto de obras de arte (de muy diferente condición, procedente de niveles muy diversos) puede visualizarse en unas pantallas ideales en las que se proyectan, seleccionan y jerarquizan los objetos artísticos del pasado y del presente (el Renacimiento evoca con fuerza el arte antiguo, el Barroco cita con frecuencia el arte medieval, la proyección del pasado en el presente se presenta así como un asunto de interés en el desarrollo de la historia del arte). En la medida en que se establece una cierta continuidad por encima de la historia de los estilos (y se descarta la visión “biologista” de los mismos), el esquema no está muy lejos

de los planteamientos de Aby Warburg (cuya obra será un asunto de gran interés para Juan Antonio Ramírez). Además, las pantallas reúnen imágenes de diversos niveles y desiguales procedencias. Queda claro, de este modo que las capas en que se organiza el sistema son absolutamente permeables.

El historiador ha de constatar la ampliación de ese *corpus* y, en paralelo, la apertura del término arte, cuyos valores, como se dirá después, son “oscilantes”: La ampliación de la noción de arte hasta la inclusión de los productos de ‘baja calidad’ o los antiartísticos, permitirá que la verdadera historia del arte moderno—como quería Francastel—no nazca de la enunciación sumaria y puramente subjetiva de algunas ideas generales, sino de un estudio profundo de las técnicas y de una amplia descripción de la variedad de grupos humanos, extraordinariamente fragmentarios y siempre en vías de disolverse y recomponerse, que participan en la producción e interpretación de todos los objetos estéticos, incluidos aquellos de carácter utilitario.⁴

Queda claro que cada uno de los aspectos de la historia del arte, técnica, teoría, estética, se convierte en un problema teórico que sólo puede resolverse si se confronta con los demás.

Conviene destacar que esta propuesta, formulada en 1976, fue señalada, en 2005, por Anna Maria Guasch (en un texto igualmente programático), como posible punto de partida para la necesaria renovación de la historia del arte:

habría que encontrar, siguiendo a Ramírez, una tercera vía que no fuera ni la oración fúnebre, el regreso al pasado y el canto de los apocalípticos, ni tampoco la integración acrítica. Una tercera vía que analizara la historia de la cultura y del arte a la luz de las nuevas condiciones históricas, que apostara por la ampliación de la noción del arte más allá de las enunciaciones tautológicas, y que acortara las barreras entre el arte ‘humanista’ y el ‘popular’.⁵

⁴ Ramírez, Juan Antonio (1976). *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cátedra, 285.

⁵ Guasch, Anna Maria (2005). “Doce reglas para una nueva academia: La ‘nueva historia del arte’ y los estudios visuales”, en José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 69.

El programa de Juan Antonio Ramírez para la disciplina es muy ambicioso, la historia del arte, escribiría, constituye “una de las atalayas más privilegiadas para dar cuenta del mundo en que vivimos”,⁶ entre otras cosas porque, el arte señala las utopías colectivas, y la utopía aparece como una función esencial del ser humano; “Mi marxismo se aproximaba al de un Ernst Bloch que considera a la creación artística como una parte esencial de la actividad utopizante”.⁷

Ecosistema y explosión de las artes (1994) supone un hito en el desarrollo de este programa disciplinar, se trata de un libro desenfadado y riguroso en el que se atiende, sobre todo, a dos aspectos, el sistema del arte y la construcción de la historia del arte. Si el análisis del sistema revela que el arte no es sólo una cuestión de artistas y espectadores, el de la construcción dejará al descubierto el hecho de que la historia del arte no la escriben sólo los historiadores. La historia del arte es también la historia de las instancias intermedias entre artistas y espectadores. Aquí se desarrolla el concepto de *sistema del arte*, una escena que contiene unos personajes (críticos, artistas, galeristas, directores de museo, *curators*, historiadores del arte), pero también un *ecosistema* en equilibrio frágil que, probablemente, caería si lo hiciera alguno de sus elementos. El libro mira a la época contemporánea, pero no descarta, todo lo contrario, que en otros momentos haya estructuras parecidas, instancias entre artistas y consumidores de arte que garantizan la circulación de las obras, algo que parece crucial para la propia existencia del arte. Como deja claro el activismo artístico de la segunda mitad del siglo XX, el sistema del arte forma parte del sistema social general, y ambos funcionan del mismo modo, es esto lo que convierte a la historia del arte en esa atalaya privilegiada.

Al fin, como se decía en *Medios de masas*, la historia del arte no lo es sólo de las obras de arte es, antes que nada, la historia de un contexto en permanente revisión, transformación y ampliación; el historiador, situado en una suerte de panóptico, asume el papel de espectador-vigilante y debe poner en relación argumentos muy diferentes entre sí, porque, al fin, la historia del arte es un relato, un género de escritura que posee unos subgéneros, y adopta formas diferentes,

⁶ Ramírez, Juan Antonio (1994). *Ecosistema y explosión de las artes*, Barcelona: Anagrama.

⁷ Ramírez, Juan Antonio, “Los poderes de la imagen. Para una iconografía social...”, op.cit.; Bloch, Ernst (2004 [1959]). *El principio esperanza*, Madrid: Trotta.

dependiendo del objeto de estudio y del aspecto que se quiera contar; “parece que hay ya un consenso en torno a la idea de que esta disciplina sólo puede entenderse como un conjunto de relatos de naturaleza diferente, aunque eventualmente engarzados: vidas de artistas, descripciones de obras maestras, panoramas estilísticos, presentación de conflictos socioculturales, etc.”.⁸

Hay diferentes modos de contar la historia del arte y hay modelos ideológicos diversos que los inspiran. Entre los primeros mencionaremos el de *ciclo cerrado* (que cuenta un un estilo, un *ismo*, una civilización, es el modelo de *Historia del Arte en la Antigüedad*, de Winckelmann, pero también el de *Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna), el *episódico encadenado* (donde el final de un ciclo, o estilo, o civilización, es el comienzo de otro), el *relato marco* (utilizado por los manuales de historia general del arte), el *diccionario*, el *gran relato*, un modo utópico de narración que finge contener todos los aspectos de la historia, la desconfianza de los grandes discursos es una constante. Entre los modelos ideológicos, retengamos el *darwinista angelical* (lo bueno siempre acaba por triunfar), el de *eterno retorno* (todo vuelve, “lo que no es tradición, es plagio”, que decía d’Ors), el *conspirativo*, un modelo absolutamente tentador, recomiendo, para conjurar esa tentación, comprensible y muy presente en la historia del arte de las últimas décadas, puede que convenga recomendar un texto de Juan Antonio Ramírez escrito en 1991 y titulado “Mierda para los intelectuales y ¿Dónde está el poder?”⁹ donde se desarrolla la idea de que el poder es, en realidad, algo muy difuso; el modelo *arborescente* (puesto a prueba por Alfred Barr en su historia oficial de la vanguardia que alberga el MoMA).

La historia del arte no parte de cero, no podría hacerlo; es una disciplina decimonónica, marcada por la idea, ilustrada, de que “el arte es la expresión culminante de cada civilización” como por la de “museo nacional”, puesta en marcha por la Revolución Francesa, después de la cual, “el arte se consagró como una especie de religión laica de los estados burgueses”.¹⁰ Su desarrollo debe vincularse a la existencia de la fotografía, que posibilita la inclusión, en el relato,

⁸ Ramírez, Juan Antonio (1997). “Gombrich: luces y sombras de un relato”, *Revista de libros*, 10.

⁹ Ramírez, Juan Antonio (1991). “Mierda para los intelectuales y ¿Dónde está el poder?”, *La Balsa de la Medusa*, 19-20.

¹⁰ Ramírez, Juan Antonio (1998). *Historia del arte. Fallas (y fallos)*, Lanzarote: Fundación César Manrique, 22.

de esos objetos tangibles, presentes, anacrónicos, depositarios de valores oscilantes, que son las obras de arte. Orientada, desde el principio en tres direcciones más relacionadas entre sí de lo que podría parecer; atribución y cronología, catálogos e inventarios, iconografía, aunque tendamos a pensarlas de manera separada, y en algunos países como el nuestro, muy vinculada a los diversos modos de nacionalismo; “el gran logro de la historia del arte en España ha sido el de reconocer un territorio autónomo para los lenguajes visuales, demostrando el papel que estos han jugado en la definición de los valores sociales en general”.¹¹

El historiador del arte, así, ha pasado por tres fases, la del diletante-anticuario, la del funcionario de museos y la del crítico-profesor, los prototipos intelectuales continúan vivos (los paradigmas tardan en extinguirse), así que “hay, al parecer, profesores que sueñan con dirigir museos, anticuarios que tratan las instituciones públicas como extensiones del negocio privado, museólogos que quieren ser enseñantes, etc.”.¹²

En resumen, la suya parece ser una historia del arte que se centra en el estudio de las imágenes, no niega los niveles de artisticidad, pero los considera un constructo social, parte de la sociología del arte, pero afirma la autonomía de la obra, su capacidad para erigirse en modelo de otras y, sobre todo, entiende la producción artística en capas mucho más relacionadas de lo que pueda parecer. Una historia del arte con grandes posibilidades de expansión que no ha de ocuparse sólo de lo bueno (también de lo efímero, lo delictivo, lo marginal, lo otro), lo verdadero (también de lo falso, puede leerse como modelo el escrito de Juan Antonio Ramírez que hace de prólogo al libro de John F. Moffitt, *El caso de la dama de Elche, historia de una falsificación*¹³) y de lo bello (también de “lo deforme, lo informe y lo grotesco”).

En fin, una historia del arte sin otros límites que los que plantea el estudio de las imágenes, dispuesta siempre a la ampliación de los horizontes metodológicos y al

¹¹ *Ibíd.*, 16.

¹² *Ibíd.*

¹³ Ramírez, Juan Antonio (1996 [1993]). “Prólogo. El mito de la Dama de Elche, de la generación del 98 a la España postfranquista”, en John F. Moffitt, *El caso de la dama de Elche, historia de una falsificación*, Barcelona: Destino.

uso de las herramientas de disciplinas como la sociología o la antropología y, esto parece esencial, atenta al pensamiento de los artistas, a la forma en que los creadores leen y utilizan las obras de arte, porque ésta puede ser también una herramienta metodológica de gran utilidad. Sólo así podrán conjurarse algunos peligros más o menos habituales, como la obsesión taxonómica, el sociologismo vulgar, el esteticismo deshistorizado o el ultracontenidismo iconológico.¹⁴

En la práctica

Aquí la hibridación es importante (tanto como en la producción artística contemporánea), no hay modelos puros ni obras aisladas, el sistema es, fundamentalmente, diversidad:

¿Qué sucedería si los analistas del arte clásico utilizasen criterios y categorías peculiares de los historiadores del arte contemporáneo? ¿Por qué no fecundar sus estudios con cosas como la idea de la escena, los agentes, el debate crítico, etc.? ¿Y por qué no hacer el experimento de introducir una parte de la mentalidad antropológica y arqueológica en el examen del arte contemporáneo?¹⁵

Puede que la clave de esta especificidad disciplinar que, no sólo no excluye la apertura, sino que la considera esencial, sea, justamente, el cruce, la fusión. En la práctica, se propone, puede que más que en otros, en un libro raro e interesante, *Óxidos mezclados (América, fragmentos epidérmicos)*, “las ideas y los géneros están confundidos porque yo no encuentro nada claro”,¹⁶ se dice en las primeras páginas de este libro, escrito “a ratos perdidos, mientras me dedicaba en Estados Unidos a otros trabajos académicos más serios y razonables”, en realidad, se trata de textos de gran alcance histórico-artístico, aunque puede que en aquél momento (hoy ya no) se situaran en el límite de la disciplina; “Los graffiti en los raíles de dadá”, sobre la escritura de graffiti y su represión, que no sólo recoge una interesante declaración policial, sino que extrae algunas conclusiones de gran

¹⁴ Ramírez, Juan Antonio (1984). “La historia del arte entre las ciencias sociales. Estatuto epistemológico y sugerencias didácticas para la enseñanza media”, *Boletín de Arte*, 4-5.

¹⁵ Ramírez, *Ecosistema y explosión de las artes*, op. cit. 76.

¹⁶ Ramírez, Juan Antonio (1984). *Óxidos mezclados (América, fragmentos epidérmicos)*, Madrid: Libertarias, 12.

trascendencia para la práctica de la historia del arte y saca algunas conclusiones de ella:

El sargento Bichachi declaraba: '[las pintadas] son como huellas dactilares. Nosotros podemos identificar el trabajo de un escritor, aunque haya cambiado su nombre, examinándolo y comparándolo con los ejemplos de nuestros ficheros' (...) Los graffiteros han creado una 'escuela artística' compleja e intrincada; tanto es así que los Morelli, Friedländer, Berenson, han tenido que ser superados por la eficiencia expeditiva y desapasionada de los auténticos *connaisseurs* positivistas, con chapa y licencia, como es debido.¹⁷

Es muy evidente, en esta consideración tan gráfica que la historia del arte se organiza en capas, y que entre unas y otras hay similitudes, la vieja historia de los estilos puede, y debe, resultar útil para clasificar graffitis, o viñetas de comic, incluso.

“La sombra de la nube blanca”, una aproximación a la condición de escritor de arte del arquitecto Louis Sullivan, contiene importantes reflexiones de método. ¿Qué falla en la visión de Sullivan? Para empezar, parte de la base de que la época moderna requiere una arquitectura nueva, independiente de la tradición. Esta es una gran falacia pues muchos tipos de arquitectura (historicista o no) pueden satisfacer eficazmente las “demandas de nuestra época”, ésta es una constante; no debemos dar nada por supuesto en historia del arte, conviene desconfiar de toda actitud cercana al historicismo y los discursos deterministas. O “La caída de los sueños”, crónica de una visita a Disneylandia y a los estudios de Universal City, donde “la decepción es mayúscula. Los decorados no fueron concebidos para ser vistos, sino para ser filmados”,¹⁸ inevitable recordar un trabajo pionero (como la mayoría de los suyos) de Juan Antonio Ramírez, *La arquitectura en el cine*, o las fotos del montaje de *Etant Donnés*, de Duchamp, porque el historiador siempre ha de mirar alrededor de las obras y detrás de ellas.

Disneylandia reaparecerá en muchas ocasiones como conformación útil para entender nuestra modernidad tardía; “El gran parque del mundo” analiza la centralidad del parque temático como modelo cultural:

¹⁷ *Ibid.*, 62.

¹⁸ Ramírez, Juan Antonio, “La caída de los sueños”, en *Óxidos mezclados...*, op. cit., 135.

supongamos que es usted un alcalde con ínfulas culturales y posee en su municipio unas ruinas romanas de improbable rentabilidad. No lo dude, promueva un parque arqueológico. Imaginemos que cierran (la crisis obliga) un inmenso complejo fabril y no se sabe qué hacer con las instalaciones ni con los excedentes de personal. Es inexorable maquinar un parque industrial.¹⁹

Hoy vemos mucho más claro que “los museos tienden a concebirse como parques artísticos, con largas colas para sus atracciones temporales (las exposiciones tipo *blockbuster*) y ventas millonarias de catálogos y camisetas en sus múltiples expendedurías”.²⁰ Decididamente, la historia del arte se constituye, en la obra de Juan Antonio Ramírez, en un instrumento inapreciable de análisis de la realidad que nos rodea; basta leer, para comprobarlo, un texto titulado “Ay, de la expo al pudridero”,²¹ que constituye todo un documento de época y desarrolla un afilado análisis político en el que las artes visuales ocupan un lugar central.

Todo esto tiene mucho que ver con su preocupación por las relaciones entre el arte y la utopía (ya se ha citado su interés por Ernst Bloch y *El principio esperanza*), que constituye un marco teórico desde el que reflexionar sobre los contextos; queda claro en la preocupación constante (desde sus primeras obras) por grandes asuntos como el Templo de Salomón y/o la Torre de Babel (tema sobre el que, al parecer, maquinaba su siguiente libro). Arquitecturas reales, fingidas, pintadas, soñadas, en el cine, en el comic, en la ciudad surrealista, unas llaman a otras y componen el escenario sobre el que se lleva a cabo la reformulación del método iconográfico.

Tiene diferentes niveles; en primer lugar, la propuesta de una iconografía del lugar, que parte de la idea de que en las representaciones arquitectónicas se parte un repertorio más o menos limitado, y más o menos ambiguo de imágenes arquetípicas que se van reutilizando, la casa, la cabaña, el templo,²² o la iconografía de las connotaciones, que se presenta como una “iconología de los prototipos

¹⁹ Ramírez, Juan Antonio (1994). “El gran parque del mundo”, *Arte, resquemor y pavesas errantes del 92*, Madrid: Lápiz, 157.

²⁰ *Ibid.*, 159.

²¹ Ramírez, “¡Ay! De la expo al pudridero”, *Arte, resquemor y pavesas errantes del 92*, op. cit.

²² Ramírez, Juan Antonio (1983). *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid: Alianza.

oscilantes”²³ y que, en primer lugar, resitúa la relación entre unas imágenes y otras, pero que también replantea el que sería el tema principal en la historiografía de Panofsky, la supeditación de las imágenes a los textos, algo que supondría un mal uso de la herencia de Warburg.²⁴ Las formulaciones de Juan Antonio Ramírez se sitúan, así, en una secuencia de apertura metodológica que tiene un precedente en algunos textos de Gombrich que resituaban la relación entre imagen y texto, concediendo a la primera un papel activo que va mucho más allá del de mera ilustración del segundo²⁵ y que acabará por señalar muy claramente la importancia de Warburg y su método en una historia del arte verdaderamente icónico-verbal.²⁶

El segundo asunto de enorme interés que tiene que ver con la iconología es el análisis de la relación entre el método iconológico y el psicoanálisis, constatando la contemporaneidad y los intereses comunes en algunos terrenos de Aby Warburg y Sigmund Freud,²⁷ así como la posibilidad de que el primero conociese la obra del segundo, iconología y método paranoico-crítico se presentan de este modo como importantes y convergentes corrientes de pensamiento en un contexto marcado por el desarrollo del surrealismo (y que podrían concretarse en los intercambios intelectuales que llevaron a cabo Dalí y Lacan). El método paranoico-crítico “supone el más serio intento de toda la historia universal del arte de explorar, conscientemente, las posibilidades de la imagen múltiple”.²⁸

²³ Ramírez, Juan Antonio (1996). “Iconografía e iconología”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, vol. II, 243.

²⁴ Para este asunto véase Ginzburg, Carlo (1994). “De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método” (1966, 1986), *Mitos, emblemas e indicios*, Barcelona: Gedisa; para un análisis más reciente del Instituto Warburg y de la vigencia de la iconología, véase Carrillo, Jesús, “El futuro historiador del arte frente a los estudios en cultura visual” (1997). *Actas. Simposio. El historiador del arte, hoy*, Soria: Caja Duero.

²⁵ Entre otros ejemplos posibles, Gombrich, E. H. (1983). “Las mitologías de Botticelli: estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo” (1971), *Imágenes simbólicas*, Madrid: Alianza.

²⁶ La reciente publicación en España de la obra más conocida de Aby Warburg (2010). *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal, ed. de Fernando Checa, parece culminar la “normalización” del historiador alemán, en la que Juan Antonio Ramírez tuvo un papel importante y, hasta el momento, poco reconocido.

²⁷ Ramírez, “Iconografía e iconología”, op. cit.

²⁸ Ramírez, *El objeto y el aura (des)orden visual del arte moderno*, op. cit., 25.

En todo caso, los métodos de la historia del arte no pueden construirse al margen de las obras, ni concebirse de forma aislada; “Para leer San Ivo alla Sapienza (la utopía semántica en el barroco)” (1983) quería establecer “un puente entre el formalismo y la iconología”, en ese texto hay una afirmación implícita de enorme interés; la producción de obras de arte no responde a un plan ultimado (“el arquitecto trabaja es verdad, con algunas ideas previas, pero estas funcionan de un modo vago, connotado, y se van modificando sobre la marcha a medida que avanzan los trabajos”²⁹), hay mucho de azaroso en la producción de las obras de arte, lo que no quiere decir que el artista no sopesa cuidadosamente sus decisiones; basta leer sus aproximaciones a Duchamp, Dalí o a Lichtenstein (algo menos conocida) para comprobarlo;³⁰ en todas ellas queda clara la importancia que tienen las fuentes icónicas, frente a la prioridad que la iconografía tradicional concede el texto, y se subraya la necesidad de reconstruir minuciosamente los procesos de producción de las obras de arte; cuando se hace esto, las cosas pueden dejar de ser lo que parecen. Añadir esa dimensión manual a una historia del arte que se ha ocupado tradicionalmente del análisis de los procesos mentales es abrir los horizontes de la disciplina.

La ampliación de los límites de la historia del arte no se redujo a la cultura de masas, el estudio de la arquitectura fantástica en España fue pionero, aquí también se buscaba con insistencia el contexto, la integración:

observando el fenómeno en su conjunto (y no sólo los casos españoles), tal vez podría aventurarse el trazado de una evolución global de la escultura margivagante que atendiera a las grandes pulsiones culturales permitiéndonos insertar sus mejores ejemplos en los relatos de la historia del arte. Hablamos de una historia de ‘tiempo medio’ o de ‘tiempo largo’ (por utilizar la terminología de Fernand Braudel), respetuosa con la especificidad insobornable de cada creación, pero consciente de que nada surge en el vacío y de que lazos invisibles pero

²⁹ Ramírez, Juan Antonio (1983). “Para leer San Ivo alla Sapienza (La utopía semántica en el Barroco)”, *Edificios y sueños (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*, Universidad de Málaga, Universidad de Salamanca, 193.

³⁰ Ramírez, Juan Antonio (1993). *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid: Siruela; (2002). *Dalí: lo crudo y lo podrido*, Madrid: A. Machado Libros; “Lichtenstein, en proceso”, en Jack Cowart (2007). *Roy Lichtenstein. De principio a fin (Cat. Ex.)*, Madrid: Fundación Juan March.

poderosos anclan todos los productos humanos a una época y un lugar. Nos parece así que podría reconocerse una primera etapa (fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX) inevitablemente condicionada por el eclecticismo y que tendría en el cartero Cheval a su principal representante. En la órbita delicuescente del art nouveau se situarían otras muchas creaciones, gaudirreoides o no, con anacronismos inauditos como lo demuestran casos como los de las Torres Watts de Los Angeles (iniciadas en 1921) o ‘El Capricho de Cotrina’ (empezado ¡en 1988!). El surrealismo y el primitivismo culto inspirarían otra oleada, y ahí tendríamos los trabajos de Edward James, Robert Tatin o Dalí, entre otros muchos, para corroborarlo. El organicismo popular de los años cuarenta-cincuenta (lo que en otro lugar hemos llamado surreoide curviquebrado) vendría después permitiéndonos ver algunas afinidades en cosas tan alejadas como la Desert View Tower de Jacumba, California, o el Parque JH de Torreldones (Madrid). Y el universo del pop, con la variante europea del nuevo realismo, podría otorgar el trasfondo para comprender mejor, a partir de los años sesenta, otro sin fin de creaciones margivagantes, pobladas de desechos heterogéneos de la sociedad de consumo.³¹

El interés metodológico de la cita podrá disculpar su longitud, este tipo de creaciones espontáneas encuentran acomodo en una historia del arte de diferentes velocidades, que tiene, en la cronología de Braudel, un instrumento fundamental.

Si la historia del arte no es lineal, el relato tampoco tiene que serlo siempre, *Corpus solus*. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo (2003) se presenta, desde el título como una cartografía que utiliza algunos de los instrumentos tradicionales del historiador del arte, tales como la “genealogía, la descripción orientada, la yuxtaposición y la comparación”.³² El tema dio para otro libro, escrito prácticamente a la vez, en el que el instrumento usado fue el relato, más o menos continuo.³³

³¹ Ramírez, Juan Antonio (2006). “Introducción. Sinceridad y brutalidad de los creadores margivagantes”, *Esculturas Margivagantes. La Arquitectura fantástica en España*, Madrid: Siruela, 28.

³² Ramírez, Juan Antonio (2003). *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Siruela, 18.

³³ Ramírez, Juan Antonio (2003). *Edificios-cuerpo*, Madrid: Siruela.

La forma que asuma el relato es una decisión del autor, que debe, sobre todo hacerse entender, la escritura (arte de escribir) tiene una gran importancia, no es sólo un instrumento de transmisión de datos, “nos representamos la historia del arte como un conjunto de saberes desplegados en escritos (eventualmente ilustrados) de diferente naturaleza”,³⁴ al fin la escritura es el vehículo que proyecta los trabajos académicos fuera de la universidad, lo cual, dada la debilidad práctica de una disciplina que tiene un lugar casi exclusivamente simbólico en las enseñanzas medias, no sólo posee un gran interés, facilita el cumplimiento de la función social que la disciplina posee; “no tendría sentido fomentar la elaboración de tesis doctorales de calidad, pongamos por caso, si no intentáramos dar estos trabajos algún tipo de difusión pública. Implicarse en todos los estadios del proceso me parece, pues, una necesidad”.³⁵ La otra gran obligación de los historiadores del arte, la divulgativa, es igualmente prioritaria; por eso concede una gran importancia a los manuales de bachillerato y considera el interés de los libros de arte de gran consumo, como el fascículo encuadernable: “no desdeñemos su influencia: estas cosas se leen más de lo que creemos, y se miran mucho porque las fotos son buenas, y lo que representan parece ser muy revelador para sus compradores. ¿Por qué ha de ser menos legítima esta apropiación plebeya del arte que la tradicional del burgués enriquecido?”,³⁶ de paso, se mostraba el interés que el estudio de los libros de arte puede tener para el conocimiento de las coyunturas artísticas.

Una visión panorámica de la historia del arte

Algunas reseñas del último libro de Juan Antonio Ramírez decían, no sin cierta decepción, que suponía una vuelta a los grandes temas de la historia del arte (que en realidad nuestro escritor nunca había abandonado).³⁷ “Nos quedamos con una

³⁴ Ramírez, Juan Antonio (1996). *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Barcelona: Serbal, 8. Las consideraciones éticas no son lo menos útil de este interesante libro.

³⁵ Eraso, Mire (2007). “Juan Antonio Ramírez”, *Zehar*, 60-61.

³⁶ Ramírez, Juan Antonio (1994). “Libros de arte para (el tamaño de) todos los bolsillos”, *Arte, resquemor y pavesas errantes del 92*, Madrid: Lápiz.

³⁷ Ramírez, Juan Antonio (2009). *El objeto y el aura (des)orden visual del arte moderno*, Madrid: Akal.

historia del arte moderno desde la mirada del artista, que es quien determina el orden visual, dure lo que dure”,³⁸ escribía Carolina García, dirigiendo una mirada más bien restrictiva a *El objeto y el aura*, porque hay más cosas con las que quedarse; otras reseñas lo consideran brillante pero insuficiente, “una síntesis que será muy útil para quienes deseen iniciarse en los cimientos del arte actual, pero que no responde a la tipología de gran tratado o de ensayo definitivo”,³⁹ bien podría ser un elogio, pero la autora deja claro que no es así. Otros han reconocido el intento de construir un relato alternativo.⁴⁰

En realidad, Ramírez admitió una discontinuidad relativa entre este libro y sus obras anteriores:

me parece que implica otro cambio de tercio, pues me ocupo de un tema olvidado en los debates actuales sobre el arte contemporáneo como es el de si hay en toda la modernidad un ‘orden visual’ distinto del que se inventó en el Renacimiento y si este modo de visión posee una cierta coherencia interna.⁴¹

Naturalmente, el libro remite, y complementa, otros anteriores, revisa ideas, contesta preguntas:

Abordo la cuestión desde seis atalayas analíticas: el punto de vista (que habría pasado de la monofocalidad del Quattrocento a la visión panóptica de la modernidad), el movimiento (con la evolución desde el movimiento ilusorio al movimiento real), el primitivismo (con la puesta en cuestión de los modelos de la tradición clásica), el objeto (que se afirma como tal abandonando su estatuto subsidiario como asunto de representaciones ilusorias), el suelo como territorio privilegiado de la creación (muy importante desde la segunda mitad del siglo XX) y, finalmente, el aura y la multiplicación de las imágenes (reevaluando desde otra perspectiva el término popularizado por Walter Benjamin).⁴²

³⁸ García, Carolina (2010). “Mirada de larga duración”, *Exitbook*, 12.

³⁹ Vozmediano, Elena (2009). “Apertura de miras”, *Revista de Libros*, 155.

⁴⁰ Marchán Fiz, Simón (2009). “El regreso del aura y la modernidad vigente”, *Arquitectura viva*, 126; Bozal, Valeriano (2010). “El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno”, *La Balsa de la Medusa*, Segunda época, 1.

⁴¹ Ramírez, Juan Antonio (2008). “Los poderes de la imagen. Para una iconografía social (esbozo de una autobiografía intelectual)”, *Boletín de Arte*, 28.

⁴² Ramírez, “Los poderes de la imagen. Para una iconografía social”, op. cit.

El historiador utiliza una mirada panorámica para contemplar seis grandes territorios (aunque el último, que contiene una visión verdaderamente novedosa de la óptica de Walter Benjamin, quede, en algunos sentidos, algo aparte de los demás) que pueden focalizarse, o bien contemplarse a la vez y, sobre todo, cruzarse, confirmando la idea de que la historia del arte ha de abordarse de forma panorámica. Contribuyen a ello las ilustraciones (“estampitas”, dice Carolina García⁴³), que componen un relato paralelo y los pies de foto de las mismas, que se presentan como un resumen de la narración escrita, se subraya así la condición icónico-verbal de la historia del arte.

La segunda parte del título, *(Des)orden visual del arte moderno*, evoca—y cuestiona—uno de Pierre Francastel, *La figura y el lugar (el orden visual del Quattrocento)*. Un título que Juan Antonio Ramírez propuso como modelo a escritores que se inician, aunque su autor no se lo pareciera tanto: “quizá no sean los textos de uno y otro [Francastel y Panofsky] ejemplos ideales cuya imitación formal yo recomendaría”.⁴⁴

El programa continúa, y el libro manifiesta la habitual reticencia del autor frente a los grandes discursos que sobrepasan (y ningunean) las obras de arte, al fin, las relaciones entre unos y otras han de ser dialécticas, porque los sistemas son dinámicos. La idea de unos sistemas visuales separados se cuestionaba ya en el citado *Medios de masas e historia del arte*, como allí, aquí se utiliza como instrumento de gran utilidad el esquema cronológico de Braudel, que tenía, por cierto a Pierre Francastel como historiador del arte de referencia.⁴⁵

Merece la pena enumerar algunos de los principios de método que aparecen en el libro. El sistema del arte creado en el *Quattrocento* no fue tan homogéneo como se cree en ocasiones, ningún sistema lo es, en realidad, por eso conviene dar prioridad a las obras de arte, y, como los sistemas no son homogéneos, resulta de gran utilidad atender a los contrastes, a las diferencias, cuestionarse las clasificaciones, pensar que las relaciones entre los diferentes aspectos del sistema

⁴³ García, “Mirada de larga duración”, op. cit.

⁴⁴ Ramírez, *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, op. cit., 128.

⁴⁵ Braudel, Fernand (1968). *La historia y las ciencias sociales*, Madrid: Alianza; la única referencia a la historia del arte es Pierre Francastel, *Pintura y sociedad*.

se encuentran en continuo cambio; “el modo de visión renacentista, tal como lo entendemos aquí, no es el que proporciona sin más la perspectiva geométrica centralizada, sino un híbrido heterogéneo que contiene soluciones variadas para resolver una multitud de problemas pictóricos”.⁴⁶

Las rupturas de la modernidad no supusieron la anulación total del sistema anterior, nunca ocurre así, ya hemos visto que las imágenes se van acumulando y los valores van cambiando, el correspondiente actual de la pintura del barroco es la cultura de masas, todo esto confirma la validez de los métodos de Aby Warburg.

La visión cronológica de la historia del arte ha de completarse con otra transversal; “si el *collage* (inventado por Picasso en 1912) era el resultado de la unión de un mismo soporte de varios fragmentos de espacio, el cine habría hecho lo mismo con pedazos de tiempo”.⁴⁷

Todo se relaciona y todo es poliédrico; el primitivismo es también un modo de turismo etnológico; algo une los objetos que pintaban Holbein y Sánchez Cotán y los *ready mades* de Marcel Duchamp. Lo mismo ocurre con las representaciones y/o usos cambiantes del suelo.

Coda provisional

En el capítulo final de *El objeto y el aura* se aborda la noción benjaminiana de aura; Walter Benjamin es, seguramente, el autor más citado en la escritura de arte de las últimas décadas, especialmente su ensayo sobre el aura,⁴⁸ aunque no aparezca con frecuencia especial en la obra de Juan Antonio Ramírez (un posible síntoma de su resistencia a seguir las modas intelectuales). El capítulo no es una exégesis del pensador alemán, ni de su ensayo más citado; en realidad es una indagación del lugar del aura (como concepto que no es exclusivo de Benjamin)

⁴⁶ Ramírez, *El objeto y el aura (des)orden visual del arte moderno*, op. cit., 13.

⁴⁷ *Ibid.*, 51.

⁴⁸ Benjamin, Walter (1982). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.

en el arte contemporáneo. El historiador del arte no tiene otro remedio que preguntarse de dónde procede el concepto; el aura tiene que ver con la teosofía (“¿Asumía nuestro filósofo las tesis de la teosofía, mostrando en su pensamiento un flanco idealista que pudo haber sido percibido, entre otros, por Bertolt Brecht?”⁴⁹), se materializa en la fotografía (Nadar, Baraduc) y la pintura contemporánea, del puntillismo a Duchamp, tiene que ver con la idea de representar la esencia interior de las cosas (la mística de la abstracción). El aura es también un concepto oscilante y parece haber sufrido un proceso de secularización y de adaptación a los nuevos tiempos.

La presencia protagónica del museo en el sistema contemporáneo incrementa la lejanía, la inaccesibilidad de la obra y, por tanto, su aura, que es también un valor económico, que viene a resituar la relación entre arte y dinero (un tema presente en la obra de Juan Antonio Ramírez), una correspondencia que no se debería plantear por encima de las obras, desde la visión abstracta del sistema (como por otra parte se hace desde los, más bien dispersos, estudios sobre el mercado de arte), y que está presente, también, en la representación que los artistas hacen del dinero.⁵⁰ Es muy interesante, desde el punto de vista del método, esta visión del aura como concepto viajero. Al fin, el asunto es el de la unicidad y la multiplicación como problema fundamental en el pensamiento artístico de la modernidad, que llevaría a formular el argumento como “la obra de arte en la época del original multiplicado”;⁵¹ un nuevo reto en la construcción de una historia del arte que no parece tener límites.

⁴⁹ Ramírez, *El objeto y el aura (des)orden visual del arte moderno*, op. cit., 167.

⁵⁰ Ramírez, Juan Antonio (2009). “El arte no es el capital” (I, II), *Lápiz*, 256-257.

⁵¹ Ramírez, *El objeto y el aura (des)orden visual del arte moderno*, op. cit., 190.