

# La historia del arte y la interdisciplina: los problemas del contexto y del tiempo

GONZALEZ, Ricardo / ITHA «Julio E. Payró», UBA, FFyL – ricardogonzalezmarchetti@gmail.com

---

Eje: Cierre de las XIV Jornadas Estudios e Investigaciones

Tipo de trabajo: conferencia de cierre

---

Palabras clave: Estructura – Particularidad – Policronía

## Resumen

El trabajo analiza la relación de la historia del arte con otras disciplinas, particularmente con la historia y algunos de los problemas que les atañen: el alcance de la situación contextual y la articulación macro y micro perspectivas, así como las variables temporales que pueden considerarse y su relación. Finalmente se propone una crítica al concepto de anacronía según fue formulado por George Didi-Huberman.

El trabajo colaborativo y la formación de equipos de investigación que nuclean diversas disciplinas es casi una norma del trabajo actual de los historiadores del arte y entre estas la historia —uno de sus términos definitorios— ha ocupado un lugar preferente. En parte, esto se ha debido a la inserción de los procesos artísticos en sus marcos de referencia y producción, esto es, en su contexto, pero también al desmoronamiento de lo que Ranke consideró, pensando en una perspectiva encuadrada en los procedimientos del positivismo, una historia basada en testimonios oculares y en documentos originales (Ranke, 1905, XI) con la consecuente emergencia de interpretaciones más complejas en las que las perspectivas tradicionales de análisis y las formas narrativas perdieron sentido o se relativizaron radicalmente al tiempo que explicaciones apoyadas en otros saberes, no solo la historia sino también la antropología, el psicoanálisis o la sociología brindaban nuevas claves de comprensión a los fenómenos.

El concebir la labor del historiador del arte como un proceso ligado a otras disciplinas ha indudablemente ampliado y enriquecido el campo de las interpretaciones, pero también el de los problemas, en muchos casos análogos o compartidos con los *partenaires* del caso. Es necesario reconocer que nuestra disciplina ha estado a la vanguardia de estos cambios, cuando ya Aby Warburg abogaba a fines del siglo XIX por una «ampliación metódica de las fronteras de la historia del arte» (Didi-Huberman, 2009, p. 34). La obra de Jacob Burckhardt había sentado en su célebre *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860) un modo de concebir el encuadre que, a más de inspirar a Warburg en sus múltiples derivas, plantearía un repertorio que sería clásico de la Historia social y cultural que dominó el siglo XX: de los perfiles de los actores sociales a la vida doméstica, de la mujer a las ciencias, de la brujería a la fiesta, Burckhardt anticipó la idea braudeliana de que «l'histoire est la somme de toutes les histoires possibles» (Braudel, 1969, p. 55). La historia del arte se vio así involucrada en las reformulaciones no solo de su propio campo sino también en el de las disciplinas en que se apoyaba.

Desde entonces la historia del arte, como la historia y las humanidades en general, tendieron no solo a incrementar el número de sus objetos de estudio sino también a situar sus eventos en una perspectiva múltiple partiendo de la premisa de que, como había afirmado el mismo Braudel «aucun problème, jamais, ne se laisse enfermer dans un seul cadre» (1969, 29). Esta afirmación pone a la vista las tendencias vigentes en la historiografía europea desde la aparición de los *Annales* (1929) y su esfuerzo por la ampliación permanente del terreno de lo historizable, o, para decirlo en los términos de Marc Bloch en carta a Lucien Febvre de 1941, el esfuerzo por «une histoire plus large et plus humaine» (Fink, 1997, p. 256). En palabras del propio Febvre, una historia inscrita

[...] en el grupo de las disciplinas humanas de todos los órdenes y de todos los grados, al lado de la antropología, la psicología, la lingüística, etc. una historia que no se interesa por cualquier tipo de hombre abstracto, eterno, inmutable en su fondo y perpetuamente idéntico a sí mismo, sino por hombres comprendidos en el marco de las sociedades de que son miembros (Febvre 1982, p. 40-41).

Febvre recalcaba así «l'originalité, irréductible à toute définition a priori de chaque système de pensée» (Chartier, 1988, p. 31).

Las nuevas perspectivas requerían nuevos materiales, pero también nuevos métodos. De archivos judiciales a observaciones antropológicas, de estadísticas de escala al estudio de los ciclos económicos, del análisis de los contenidos mentales a las mitologías, nuevos procedimientos vinieron a ocupar un espacio en el terreno de las interpretaciones históricas

abriendo el camino a una tarea interdisciplinaria de la que todas las áreas podían sacar provecho.

La superposición de espacios de interpretación acarreó indudablemente problemas de método, el primero, la articulación consistente de los diversos alcances explicativos, no solo desde el punto de vista de su coherencia lógica y del rigor de sus esquemas inferenciales y analógicos sino también en relación con los niveles de interpenetración contextual puestos en juego, sus constancias, sus evidencias y contradicciones, abiertas a la escala del entorno analizado. Quiero tratar aquí dos aspectos que creo están en el centro de estos problemas y que en ciertos puntos se tocan: la cuestión del contexto y la cuestión del tiempo.

La delimitación del contexto de interpretación, el alcance otorgado a la semiosis y la articulación eficiente entre el objeto de estudio y el contexto considerado suelen plantear dificultades de difícil o imprecisa resolución, tanto para la historia como para la historia del arte, la antropología y la arqueología. En un artículo sobre la cuestión contextual Peter Burke trae a colación un caso arqueológico: para un objeto hallado en un cementerio el contexto puede ser «¿una parte del cuerpo?, ¿la tumba?, ¿un grupo de tumbas?, ¿el cementerio?, ¿la región o qué?» y evidentemente las conclusiones variarán según la escala elegida (2002, p. 172). Por otra parte, es claro que las relaciones entre obra y contexto no son siempre inocuas y este último puede construirse o reconstruirse artificialmente en función de la explicación que está destinado a proveer. En definitiva, y como lo señala Burke, «lo que cuenta como contexto depende de lo que se desea explicar» (*Ibidem*), pero en todo caso la perspectiva debe ser capaz de insertar convincentemente los detalles en sus relaciones recíprocas y en el cuadro general.

En el arte americano, que en general nos ocupa, estas cuestiones son dificultades de primer orden. A modo de ejemplo, el simple uso del término «andino», que forma parte de nuestro vocabulario para tratar la historia social, cultural o artística del Perú y sus áreas adyacentes, puede adquirir una enorme variabilidad en su alcance semántico dependiendo del contexto efectivo al que se lo aplica, tanto en el tiempo como en el espacio. Evidentemente lo «andino» moche no es lo mismo que lo «andino» chicha ni lo «andino» actual vale por lo «andino» barroco o prehispánico. Su uso genérico quizás tampoco deba abolirse, en tanto alude a rasgos comunes o persistentes, sin embargo, ¿con qué especificaciones debe ser usado en cada caso? Y si las particularidades tienen un sesgo dominante ¿sigue teniendo sentido su empleo? o ¿cómo ajustar la brecha entre generalidad y caso para que el uso de nociones bien delimitadas, se articulen con otras de más amplio alcance sin que estas resulten una lente deformante? Como vemos, estas son cuestiones complejas para las que difícilmente podría hallarse una solución general, sino que deben

ser tratadas caso a caso en razón del desarrollo argumental y del tipo de datos de que se trate, pero que deben ser consideradas para evitar traspolaciones inconsistentes.

Si la generalización acarrea el problema de las asignaciones de precisión dudosa, la particularización excesiva de los temas, en el otro extremo, engendra otros. La crítica al hegelianismo y a sus posteriores variantes historicistas por parte de los particularistas, en primer lugar, Ernst Gombrich (1977), ha planteado un sisma entre las visiones de época y los micro-estudios. Promoviendo inquisiciones detalladas, el autor austríaco ha llegado a afirmar, en relación con las polémicas lingüísticas en la Florencia del 400, que quizás el movimiento cultural del Renacimiento tuvo su origen no en el descubrimiento del hombre — la hipótesis que popularizó Burckhardt— sino en el descubrimiento de los diptongos por los lingüistas del momento interesados en las lenguas clásicas (Gombrich, 1982, p. 203). La *boutade* no merece ser comentada, pero su afirmación caprichosa muestra hasta donde las visiones del debate se habían radicalizado. Naturalmente este tipo de abordajes dejan en pie un hecho esencial que George Kubler señaló: "single things are extremely complicated entities, so complicated that we can pretend to understand them only by generalizing about them" (1962, p. 32).

En su disputa con Lawrence Stone sobre la vuelta de la narrativa en la historia Eric Hobsbawm reclamó, sin despreciar el interés de los micro-enfoques, un marco más amplio para ellos, en el sentido de que aún las más limitadas escalas de descripción adscriben finalmente a cuestiones que las excede. "The new history of men and minds, ideas and events may be seen as complementing rather than as supplanting the analysis of socio-economic structures and trends" (Hobsbawm, 1980, p. 86). En todo caso, la ampliación del registro en las diferentes formas de historia social y cultural, una forma sin contornos, plantea la cuestión de la inserción de los procesos particulares en las grandes líneas, considerando que, como lo señaló el mismo Hobsbawm, la ampliación del rango de fenómenos comprendidos requiere el establecimiento de conexiones sistemáticas entre ellos (*ibidem*).

La problemática del contexto a tener en cuenta excede sin embargo la tensión micro/estructura, planos que, siguiendo a Hobsbawm, se pueden considerar encuadres complementarios. Excede también la dimensión restrictiva/extensiva, en el sentido en que se lo formula Burke, pues hay además de estos alcances una cuestión de perspectiva que toca al enfoque que se dé al tema, de los muchos aspectos actuantes en cada espacio cultural. Esta dimensión conceptual se hace muy clara en el campo de la historia del arte, donde la consideración de la cultura como entorno de interpretación arranca ya con las búsquedas de Warburg quien desde su tesis doctoral sobre Botticelli sitúa las fuentes del pintor renacentista en el espacio de los himnos antiguos, la mitología de los *Fasti* y la más cercana lírica de la *Giostra* de Poliziano, subrayando el vínculo con la conocida

recomendación de Alberti a los pintores: «*consiglio, Ciascuno pictore molto si faccia familiare ad i poeti, rhetorici et ad li altri simili dotti di lettera.*» (Warburg, 2014, p. 71). Su búsqueda pretendía reconstruir el universo de ideas, imágenes, ékfrasis y poemas que daban material a las representaciones plásticas. Warburg intenta incluso un encuadre histórico identificando a la *Primavera* con Simonetta Vespucci, la tempranamente muerta amada de Giuliano de Medici que canta Poliziano (Warburg, 2014, p.101-115).

Las obras de Botticelli habían reclamado atención desde que fueron hechas, así por su significación plástica como por su iconografía y representaban la puesta a la vista de un horizonte intelectual que pretendía sintetizar doctrinas que la historia había separado. El tema fue retomado por Ernst Gombrich en un artículo de la década de 1950 reeditado en *Symbolic Images*. El punto de partida del historiador austríaco es un poco diferente al de Warburg al encuadrar la realización de las pinturas en primer lugar no en el campo de la literatura, sino en el del mito y a éste en el de la educación moral: una carta en que Marsilio Ficino, mentor espiritual del joven comitente de la obra, recomienda a Lorenzo de Pierfrancesco tomar a Venus o al amor como guía en la vida siguiendo el ideal humanista de armonía, belleza y refinamiento, explicaría las razones por las que se encomendó la pintura así como su fines formativos. Esto es, el contenido de la carta de Ficino sirve a Gombrich para ajustar el encuadre de la obra a un papel preciso (elección virtuosa del amor como conducción de la vida) vinculando la imagen al Juicio de Paris (Gombrich, 1972).

Edgard Wind (1959) a su vez, amplía la perspectiva desde la que se aprecia el encargo de las pinturas situándolas no ya de modo vago en el espacio de la cultura antigua sino más precisamente en el de la confluencia de cristianismo y paganismo y otorgándoles una finalidad precisa acorde con la lectura tropológica de la tradición interpretativa cristiana.

El ejemplo de estas diferentes lecturas de las pinturas de Botticelli es paradigmático para resaltar las divergencias que, aún entre autores enrolados en una misma línea de estudios, un marco de interpretación general más o menos homogéneo y un repertorio de fuentes limitado, pueden surgir según el enfoque adoptado.

En 1990 Horst Bredekamp publicó un nuevo estudio sobre *La Primavera*. Bredekamp propone una lectura totalmente diferente. Según su análisis, el cuadro habría sido encargado directamente por Lorenzo de Pierfrancesco a Botticelli con el fin de poner a la vista una representación figurada o alegórica de la ciudad de Florencia que renacería conducida por su propia rama familiar, en oposición a la tutela tradicional de los Medici mayores (Bredekamp, 1995). El cuadro no sería así una ilustración mítico-literaria, como postula Warburg, ni una exposición mitológico-educativa, en el sentido que propone Gombrich, ni tampoco un desarrollo conceptual filosófico-moral como afirma Wind, sino un alegato de promoción política motivada en la disputa por el poder ciudadano antes que en las concepciones platónicas del amor o en las narraciones de los mitos antiguos.

Lo expuesto evidencia el modo en que una misma imagen puede sugerir significados diferentes y en muchos casos no excluyentes entre sí, en función del enfoque y de la disciplina desde los que se la analiza, *i.e.*, de acuerdo al aspecto cultural focalizado. También, que las lecturas que propone están en gran parte predeterminadas por el tipo de búsqueda puesta en marcha, la que a su vez es casi siempre una perspectiva de época también guiada por intenciones y espacios disciplinares de explicación particulares. Si las interpretaciones del círculo de Warburg estaban conducidas por el interés en la cultura del Renacimiento y la asignación de un rol central a las doctrinas de la Antigüedad clásica en ella —aún para la microhistoria relativa a la educación de Pierfrancesco—, la visión de Bredekamp está situada en la mirada de fin de siglo XX que busca en la promoción del poder y el control social la motivación de casi todas las acciones humanas y las representaciones simbólicas. Si las discrepancias sobre la identidad de los personajes y las acciones representadas conducen a interpretaciones divergentes, el marco de interés previo o las consideraciones sobre lo que podríamos llamar la *teleología de la imagen*, conforma algo así como el espacio significativo dentro del cual serán posibles (o ignorados) determinados abordajes. En todo caso la cuestión contextual hace no solo a la inmersión en un período determinado sino también al aspecto de la cultura de ese período considerado y por fin, como dice Burke, a lo que se quiere demostrar.

Siguiendo a Burckhardt, Warburg anticipó el carácter que tomarían los estudios sobre el arte al plantear una Ciencia de la Cultura (*Kulturwissenschaft*), un marco que permitió a los exégetas del Renacimiento trabajar desde la historia de la religión, de la filosofía, de las letras, de la retórica, de la política, de la mitología, es decir, desde lo que hasta hace poco se entendía como cultura en un sentido más o menos específico. La herramienta era útil, en tanto daba cuenta de los intereses propios del período, como lo muestra la recomendación de Alberti y en este sentido, la variedad de enfoques se adecuaba a la variedad de temas presentes en el contexto cultural y resultaba válida para ensayar interpretaciones que, más o menos felices, hablaban el mismo idioma que las obras e intentan trabajar desde las ideas que operaban en los artistas y en los comitentes. En cierto modo, la escuela de Warburg puso en práctica el requerimiento a los historiadores de intentar mirar el objeto de estudio con una mirada de época.

El desarrollo de esta tendencia a una cultura interdisciplinar como marco interpretativo, produjo un interés específico en los fenómenos culturales y en las últimas décadas ha generado direcciones particulares, como son los estudios sobre la cultura visual o más autónomamente, los estudios culturales. Desde los trabajos señeros de Michel Baxandall y Svetlana Alpers una amplia gama de investigaciones dan cuenta de una cada vez más diversa y heterogénea revisión de los modos en que opera o ha operado no solo la construcción social de la visión sino también la construcción visual de lo social, para decirlo

con palabras de Jane Kromm. Sin embargo, y con el interés indudable que la apertura de las imágenes a la pragmática social tiene, es necesario recordar que la misma Kromm señala en su introducción a *A History of Visual Culture* la disciplina resulta de interés conceptual y cultural, guardando silencio en relación con el campo específico del arte (Kromm, 2010, p. 1-12). Ciertamente, muchos de estos estudios tienen interés social o antropológico pero dicen poco respecto a nuestra materia y a menudo se convierten más en estudios sociales ilustrados con formas artísticas que en estudios artísticos referenciados en las prácticas sociales. Es un problema que la saludable apertura de las imágenes "through a consideration of their place, role, and presence in the broader culture", para decirlo con términos de Svetlana Alpers (1983, p. XXIV), ha traído y del que debemos ser conscientes no para encerrar la historia del arte en su propio y estrecho predio, sino para que las perspectivas culturales con su inherente interdisciplinariedad permitan profundizar los estudios específicos en lugar de diluirlos en la corriente general de la ideología o la cultura.

Estas ampliaciones de los contextos de uso y de interpretación de las imágenes plantean claramente la cuestión de los niveles de análisis y de los recortes temporales vinculados a su performatividad, una problemática que ha sido también característica de los historiadores del siglo XX. Ya Braudel, que ha dedicado varios trabajos al problema del tiempo en la historia, marcó los problemas de sincronización de los diversos recortes, de los períodos a los eventos, que configuran escenas superpuestas de acción, optando por una solución integradora (Braudel, 1969, p. 55). Su afirmación no oculta las dificultades que encierra cohesionar la influencia de los perdurables modelos estructurales de «la *longue durée*» y de los ciclos históricos y económicos, con la admisión de la influencia «de otras estructuras, susceptibles, también ellas, de ser definidas por otras reglas y aún por otros modelos» (Braudel, 1969, p.81) y en definitiva conducen al escepticismo de Chartier respecto a la posibilidad de una historia global «capable d' articuler dans une même saisie les différents niveaux de la totalité sociale»(Chartier, 1989, p. 1508).

La cuestión de la articulación de los tiempos ha sido especialmente importante en el terreno de la historia del arte. Ya desde Warburg —siempre en el comienzo— la proyección diacrónica de elementos característicos ha sido un lugar común de nuestra disciplina.

Desde la célebre *nachleben* que como sugirió George Didi-Huberman Warburg parece haber traspasado a las imágenes desde los escritos antropológicos de Edward Tylor (Didi-Huberman, 2009, p. 51) a la más pretenciosa complejización de la idea por el mismo Didi-Huberman, la utilización simultánea de configuraciones, formas y colores simbólicos, temas iconográficos y modos expresivos provenientes de diversos momentos y discursos ha sido casi una característica inherente de la producción icónica, del mismo modo que la supervivencia de costumbres y rituales lo es en el terreno de la vida social.

Didi-Huberman reformula el concepto de pervivencia de Warburg desde la óptica de la historiografía francesa, que debatió largamente entre 1930 y fines de siglo XX la cuestión de los anacronismos en la escritura de la historia. El mismo reemplazo del concepto warburgiano (o si se quiere tyloriano) de «pervivencia» por el de «anacronismo», no parece inocuo, ya que mientras que la pervivencia solo indica la presencia de algo anterior, el anacronismo supone un estar fuera del sitio (temporal) debido o esperado. Su trabajo sobre la obra y el tiempo parte de una apreciación falaz, que es considerar un panel de enmarque como parte de una pintura del Renacimiento asignándole propiedades expresivas que no corresponden a esa situación. Recuerde o no el expresionismo abstracto contemporáneo, el zócalo marmolado que separa del suelo la Sacra Conversación de Fray Angélico en el claustro del convento dominicano de Florencia no está pensado ni podría estarlo como *action painting*, como lo reconoce el mismo autor pese a sugerirlo. Es un estuco decorativo, corriente en la ornamentación mural italiana de la época, que muy probablemente ni siquiera haya sido hecho por nuestro fraile ya que la disciplina contaba con sus propios profesionales. En todo caso, el asunto propone otra cuestión interesante: como postulan Pierre Menard y Foucault, un enunciado no es nunca igual a sí mismo y, como lo señalaron varios autores de los *Annales*, su sentido debe ser encuadrado en la originalidad propia de su contexto. Solo trasladando nuestra experiencia contemporánea y nuestra mirada al siglo XV podríamos considerar un estuco decorativo en clave expresionista.

Estamos ante la demonizada «anacronía» que fustigaba Lucien Febvre y que Jaques Rancière entre otros, toma como la piedra de toque del error (Rancière, 1996, p. 53). La explicación del caso no es tampoco satisfactoria. No hallando en autores del período, como Landino o Alberti explicaciones que aclaren el sentido de la obra del Beato —no ya del zócalo— Didi-Huberman descarta toda indagación contextual:

La historia social del arte, que desde hace algunos años domina toda la disciplina, abusa a menudo de la noción estática —semiótica y temporalmente rígida— de «herramienta mental», lo que Baxandall, a propósito de Fran Angelico, llamó un «equipo» (sic) (equipment) cultural o cognitivo (Didi-Huberman, 2006, p. 20).

El autor carga así no solo contra el concepto de *outillage* de Febvre, sino contra los enfoques dirigidos a la exégesis figurativa desde perspectivas ligadas a su entorno de creación, particularmente las iconográfico-iconológicas derivadas de Panofsky, es decir, la búsqueda del equipamiento cultural de un momento/contexto dado como clave de comprensión y como consecuencia, con la idea misma de existencia de una semiosfera (Lotman, 1996). Descartado por vía rápida el recurso a la cultura arriesga algunas hipótesis

interpretativas sobre el falso mármol, que a su vez podría evocar desde una asociación devocional a través de la similitud entre las manchas blancas salpicadas en el estuco y las gotas de leche de la Virgen en la gruta de Navidad a la unción implícita en el acto de arrojar el pigmento sobre el fresco pasando por una referencia mística o anagógica del tipo de la enunciada por el abad Suger ante la pala de Saint Denis. Por si hiciera falta, el autor nos aclara que «no puede obtener un principio de verificación» de estas hipótesis, sino en relación al «abanico abierto de sentido» manifiesto en estas exégesis medievales (Didi-Huberman, 2006, p.21). Esto es, la posibilidad de asociación libre que el método alienta.

Pero aunque la interpretación resulte poco pertinente o francamente capciosa, podemos acreditar que efectivamente el marmolado de encuadre conllevaba un sentido simbólico en relación con la Sacra Conversación —al fin todo lo tiene de algún modo— y que, como afirma pomposamente Didi-Huberman Fray Angélico puso a la vista una «constelación de gestos heterogéneos» produciendo un compilado de «pensamientos de todos los tiempos» extraídos por el artista, según el autor, de la poblada biblioteca del convento (Didi-Huberman, 2006, p. 23). ¿Debe entenderse que la lectura de los místicos medievales movió a Fray Angélico? ¿No estarían acaso esas ideas involucradas en la ideología de un religioso del siglo XV? Guido di Pietro había nacido en 1395, cuando las metáforas bizantinas del gótico estaban aún vivas y naturalmente formaban parte del saber tradicional de la estética cristiana. Las piedras, las luces y los mármoles siguieron operando en Italia a lo largo de todo el siglo XVI y aún más allá con su sentido primitivo de sugerir un espacio rico y sugestivo y hasta anagógico. ¿Qué tendría de anacrónico recurrir a este lenguaje? ¿No implicaba en «anacronismo» como en «anagoge» la partícula *ana* también «elevación», como señala Rancière? (Rancière, 1996, p. 54) ¿Y no conlleva la idea de elevación también la de simultaneidad, al modo de los ejes paradigmáticos de Sausurre? Tanto el discurso figurativo como el ornamental pertenecían a la ideología del momento. No estamos ante un anacronismo en el sentido de una intromisión sospechosa (¿con qué objeto?) o sintomática (¿de qué enfermedad?) (Didi-Huberman, 2006, p. 47) sino ante un modo de emergencia corriente en la historia, que no cierra sus capítulos estatutariamente.

Es justamente esta tendencia de las cosas a la pervivencia, la que el modelo culturalista de Warburg admite con cierta libertad de emergencia o asistematicidad en el repertorio, dando lugar al libre juego de lo que Tylor, deslumbrado por el collage atemporal de la cotidianeidad mexicana de mediados del siglo XIX denominó en el libro de viaje a México *Primitive Culture* (Londres, 1871) como "the strenght of these survivals". Como Didi-Huberman señaló, Tylor trazó un panorama policrónico de las culturas y las pervivencias que las componen y propuso el término *survival* (*i.e. nachleben*) para denominarlo (2009, 45-53).

A mi ver, las dificultades que presenta esta están ligadas a su voluntad, casi diría al empecinamiento, en resaltar, siguiendo a Rancière y su visión del anacronismo, el carácter disruptivo de la imagen, «el síntoma como juego cronológico de latencias y de crisis» (Didi-Huberman, 2006, 47). Cuáles serían esas latencias y ese sentido de crisis que emergen de los mármoles florentinos de San Marco, no lo dice, pero en la calma armonía de su pintura Fray Angélico no parece pretender una actitud revulsiva con su arte. Todo lo contrario, si quisiéramos considerar los estucados, es indudable que ponen a la vista el lazo del Quattrocento con la tradición. La perspectiva de Rancière, dirigida a la historia, es un poco diferente. En primer lugar, porque está siempre ligada al concepto de verdad o si se quiere a «los modos de verdad» que habilitan al historiador a través de la creencia, a su vez, forma de «la eternidad como presente». En su visión, el anacronismo vulnera la unidad de esa totalidad que son los períodos históricos en los que «*la forme du temps est identique à la forme même de la croyance*» (Rancière, 1996, p. 59) al desentonar (*jurar*) con esa naturalización falsa, poniendo a la vista aquello cuya ocurrencia no sería posible en su marco y que habilita así la posibilidad de ruptura en la historia. Sin embargo, esa ruptura no proviene de un cuerpo extraño. El anacronismo, o las ideas que no se corresponden exactamente con la cultura y las formas de pensar dominantes, forman parte del presente y está activamente insertas en la superposición simultánea de los diferentes «líneas temporales» (Rancière, 1996, p. 68), para usar su propia expresión. Esta «naturalización» del anacronismo representa una idea más verosímil que los «síntomas» concebidos como una irrupción inesperada y admiten la existencia de variadas traslaciones temporales en una especie de diacronía proyectada hacia una *polícronía sincrónica* propia de toda formación cultural, nunca monolítica y en donde los símbolos y discursos del pasado se superponen con otros nuevos constituyendo un tejido de significaciones que se complementan, que disputan o que agregan miradas emergentes a los fundamentos tradicionales. Qué mejor prueba de esto que el «bizantinismo» lumínico del Barroco (González, 1998, p. 56-58).

Mientras los historiadores reconfiguran una mirada sobre los procesos dinámicos del pasado, los historiadores del arte nos enfrentamos con objetos que condensan ellos mismos esto que podríamos llamar la diacronía sincrónica del tiempo, o más propiamente de los «ahora» dando forma material a las arritmias del tiempo, a los retrasos en los que sobreviven las formas simbólicas de nuestros antecesores y las anticipaciones de lo que vendrá: «las obras de los artistas son las brumosas líneas de la costa del oscuro continente del “hoy”, donde la impresión del futuro es recibida por el pasado», como lo dijo poéticamente George Kubler (1962, p. 16). En este sentido, es interesante el señalamiento de Didi-Huberman en relación con el carácter antropológico de las indagaciones de Tylor, un rasgo que acierta a transpolar a la concepción warburgiana de la imagen, en tanto condensación de una forma de memoria cultural de un tiempo no datable. (Didi-Huberman,

2009, p. 58). Como lo apunta Rancière el problema de estas apariciones desfasadas no es un problema de fechas y esto es especialmente válido para el campo del arte, donde no es siquiera un problema de «épocas», esa forma de concebir la eternidad del tiempo en el devenir (Rancière, 1996, 55). Los museos no solo prueban que las formas artísticas varían en el tiempo, prueban también que no lo hacen, o que aun haciéndolo siguen siendo capaces de resultar significativas y esta dimensión atemporal de las imágenes es quizás el mejor argumento sobre esa multiplicidad del presente en que ningún anacronismo puede asentarse.

Desde el punto de vista del análisis sincrónico no tiene relevancia qué tan lejos en el tiempo un repertorio de ideas o de símbolos fueron formulados, sino qué vigencia mantienen en el contexto que se analiza. Seguimos empleando conceptos platónicos y marxistas sin sentir que desentonen con nuestro discurso. Tampoco desentonaba recurrir al Pseudo Dionisio a comienzos del siglo XV y ni siquiera a mediados del XVIII. Los falsos mármoles o los mármoles, las piedras y los colores, eran viejas metáforas que seguían teniendo validez expresiva y simbólica por la simple razón de que representaban valores vigentes. Era la «cultura del artista y su tiempo», no «contra su tiempo». El pasado eucrónico —dejemos a Landino— no obstaculiza el pasado anacrónico, lo exhibe. Tanto los posibles contextos de interpretación de una obra de arte o de una acción humana, como las dimensiones temporales implícitas en ellos son fronteras móviles adaptables no solo al fenómeno sino también a las características de la búsqueda, pero que en todo caso subyacen, a veces veladamente, en los hechos. Sin embargo y aunque su latencia no sea expresamente ostensible, su consideración abre las puertas a espacios de exploración con sus propios materiales, leyes y claves cuya subestimación podría restar alcances al trabajo del historiador.

## Referencias

- Alpers, S. (1983). *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, USA: The University of Chicago Press.
- Burke, P. (2002). Context in Context. In *Common Knowledge*, 8 (1), 152-177. Recuperado de: <https://read.dukeupress.edu/common-knowledge/article-abstract/8/1/152/25655/CONTEXT-IN-CONTEXT?redirectedFrom=fulltext>
- Braudel, F. (1969). *Écrits sur l'histoire*. Paris, France: Flammarion.
- Bredenkamp, H. (1995). *Botticelli, La Primavera: Florencia como jardín de Venus*. Madrid, España: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1990).
- Chartier, R. (1988). *Au bord de la falaise: l'histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris, France: Albin Michel.
- \_\_\_\_\_ (1989). Le monde comme representation. *Annales*, 44 (6), 1505-1520.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo. (Trabajo original publicado en 2000)
- \_\_\_\_\_ (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo del os fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada editores. (Trabajo original publicado en 2002).
- Febvre, L. (1982). *Combates por la Historia* (5ª ed.). Barcelona, España: Ariel (Trabajo original publicado en 1952)
- Fink, C. (1997). *Marc Bloch. Une vie au service de l'histoire*. Lyon, Francia: Presses Universitaires de Lyon.
- Gombrich, E. (1972). *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*. Ney York, USA: Phaidon.
- \_\_\_\_\_ (1977). *Tras la historia de la cultura*. Barcelona, España: Ariel. (Trabajo original publicado en 1969).
- \_\_\_\_\_ (1982). *El legado de Apeles*. Madrid, España: Alianza. (Trabajo original publicado en 1976).
- González, R. (1998). El culto público. En R. González, D. Sánchez y C. Fükelman. *Arte, culto e ideas. Buenos Aires, siglo XVIII*. Buenos Aires, Argentina: Fundación para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR).
- Hobsbawm, E. (1980). The revival of Narrative: some Comments. *Past and Present*, 86 (1), 3-8.
- Kromm, J. & Benforado Bakewell, S. (ed.) (2010). *A History of visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*. New York, USA: Oxford.
- Kubler, G. E. (1962). *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven and London, USA: Yale University Press.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera. I Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, España: Frónesis Cátedra.
- Rancière, J. (1996). Le concept d'anachronisme et la verité de l'historian. *Sommaire*, (6), 53-68.
- Ranke, L. von (1905). *History of the Reformation*. In *Germany* (vol. 2). New York, USA: E.P. Dutton.
- Warburg, A. (2014). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Miluno. (Trabajo original publicado en 1932).
- Wind, E. (1959). *Pagan Mysteries in the Renaissssance*. New Haven, USA: Yale University Press.