

**Los historiadores de arte críticos**

MICHAEL PODRO

Antonio Machado Libros, Madrid, 301 págs.

---

## Cómo se hizo la Historia del Arte

Javier Arnaldo

1 febrero, 2002

Los libros que en el mundo de habla inglesa se han dedicado a la reflexión sobre historia de la metodología de la historiografía artística no son muchos, y, sobre todo, de irregular excelencia. El ensayo de Michael Podro constituye una excepción en este género. Es su trabajo más célebre y el resultado de estudios que le ocuparon más de una década. Ofrece una visión global de la evolución de los planteamientos disciplinares en la Alemania del siglo XIX y hasta el período de entreguerras, y lo mucho que hay de apreciable en el repaso que realiza este *Los historiadores de arte críticos* explica, en cualquier caso, que haya merecido una traducción veinte años después de la publicación original. La noción de historiador de arte crítico, que presta título al libro, queda, con todo, en suspenso a lo largo y ancho del discurso de Podro, como si fuera un concepto de significado evidente. Pero es difícil de entender cuando las obras objeto de análisis son las de los fundadores de la historiografía artística. Leído el libro, cabe deducir que por crítico se entiende el ejercicio historiográfico que transgrede los límites de la expertización y el arqueologismo. Sin duda, se trata de un atributo que introdujo Podro con afán de polemizar, puesto que a algunos hábitos intelectuales de su propia época podía oponer la autoridad crítica remota de las primeras generaciones de la historiografía artística moderna.

El libro comienza con un grupo de citas, entre las que se encuentra la de una carta de Heinrich Wölfflin que dice: «La arqueología muestra lo que se puede lograr a través de métodos filológicos... Desde la filosofía haré brotar un torrente de ideas nuevas y las introduciré dentro de la historia». Wölfflin expresa precisamente la determinación que Podro plantea como argumento fundamental de su libro, esto es, explicar la filosofía (entiende que Kant y Hegel) como elemento constituyente en la formación de la historiografía artística como disciplina autónoma. Se trata de una perspectiva imprevista en otros análisis, puesto que la explicación que más ha prevalecido es que la voluntad de autonomía disciplinar en la historiografía artística que defendieron Riegl y Wölfflin se produjo precisamente como una prueba de emancipación con respecto a la filosofía de la historia y a la historia de la cultura. De hecho, la historiografía del arte tenía que dejar de ser el inventario de ejemplos que demostraban las abstracciones de la estética filosófica para poder reclamar autosuficiencia intelectual, y es este paso el que marca el tránsito a los métodos modernos de una historia del arte autónoma. Ocurre, con todo, que la historiografía también tenía que dejar de ser ciencia auxiliar de la filología clásica para hacerse fuerte como disciplina, y en este proceso su relación con el horizonte de la filosofía es otro. El problema puede verse, por lo tanto, desde ambos lados, y ninguno de los dos presenta el volumen completo del mismo. En una lectura de conjunto, con todo, es fácil de percibir que en el desarrollo de la literatura artística hay primero una época, digamos, estética, y luego una época histórica de la investigación sobre arte, en la que se sitúan obras como la de Riegl. Es más, en ese proceso los escritos de un contemporáneo de Hegel, Carl Friedrich von Rumohr, fueron, a decir de Julius von Schlosser y otros, fundamentales, y Podro, sin embargo, prefirió pasar de puntillas por su obra al preparar el libro que reseñamos, aunque nos diga que los cien años que abarca su propio estudio van desde 1827, fecha de inicio de la publicación de las *Italienische Forschungen* de Rumohr, hasta 1927, año en el que apareció *La perspectiva como forma simbólica* de Panofsky.

Como sugería antes, hay un ingrediente polémico en el libro de Podro y éste radica en el empeño en defender las inquietudes filosóficas de la Historia del Arte. No es Rumohr, sino Hegel, el autor a quien identifica con los nutrientes del saber histórico-artístico moderno, o, por lo menos, con el cuerpo firme de lo que caracteriza como interpretación crítica de la historia, ante el que los historiadores del arte tuvieron que tomar posición, sea en el sentido que sea. Lo que Podro aprecia en los historiadores alemanes que estudia es la aplicación filosófica del saber particular, porque persiste entre ellos el reto de «examinar las obras particulares a la luz de aquellos principios que gobernaban el arte en su totalidad» (pág. 17). Todo esto está muy bien, pero probablemente constituye, asimismo, la trampa que el propio Podro se tiende a sí mismo, y de la que no logra salir su ensayo. Algunos análisis, como, por ejemplo, el de los escritos de Semper, están mucho mejor que otros, como los que hace de las obras de Warburg y de Panofsky, que no tienen envidia, probablemente porque ya existen mejores estudios. Y es que Podro abarca muchas cosas y aprieta pocas, incluso cuando quintaesencia la tradición investigadora estudiada, como ocurre en el último capítulo, y nos obliga a concluir que no sabe a qué carta quedarse. El libro es estrictamente coetáneo del estudio de Hans-Berthold Busse *Kunst und Wissenschaft*, que analiza las obras de Riegl, Wölfflin y Dvorák, y en cuya lectura agradecemos mucho a su autor que se preocupe realmente de aclarar, con un conocimiento detenido de estos historiadores, las expectativas de conocimiento que se recogen en sus escritos. En el caso de Podro, nos encontramos, por el contrario, con alguien que rehúye la contextualización inmediata y se empecina en miradas retrospectivas que nos desconciertan, como aquella en la que trata de ligar a

Warburg con el positivista Anton Springer, con Nietzsche, y hasta con Schiller. ¿Quién no ha leído a Schiller?

Hoy por hoy, la utilidad del libro de Podro radica en sus mismos excesos: la generalidad de sus planteamientos. Nos ayudará a entender que hay preguntas y dificultades que se repiten en los autores que estudia (y en otros muchos que no menciona) y que tienen que ver con la disposición de lo que denomina «autonomía de la mente» moderna en la comprensión de restos artísticos de un pasado fundamentalmente heterónimo. Las diversas aplicaciones de ese saber historiográfico soberano, desde Hegel hasta Panofsky, al conocimiento de lo artístico quedan perfiladas selectiva y parcialmente en este escrito. Este valor lo convierte en una buena herramienta de estudio, sobre todo si el usuario le aplica una lectura selectiva. Un juicio como el que acabo de hacer sobre un libro objetivamente valioso y ampliamente documentado tiene todos los ingredientes como para parecer injusto. Pero es que, leído hoy, advertir sobre las, digamos, condiciones cuestionables de un ensayo que en su momento fue pionero es una manera de situarlo en la actualidad.