

Nueva mirada de la historia del arte desde la historia cultural

por *María Magdalena Ziegler D.*
Doctora en Historia.
Profesora de Historia del Arte y la Cultura.
Universidad Metropolitana, Caracas (VE).
mziegler@unimet.edu.ve

RESUMEN:

Aplicar la metodología de la historia cultural en la labor de la historia del arte, se replantean los propósitos tradicionales de ésta y los alcances evidenciados son enriquecedores. Este trabajo expone una reinterpretación de la historia del arte como disciplina, sus aplicaciones y sus logros al incorporar la metodología de amplia visión que propone la historia cultural. Se revisa la necesidad de la historia del arte de extender su radio de estudio a partir de un compás que abarque no sólo a la obra de arte, sino también la experiencia creadora y la experiencia estética, completando así el espectro cultural que profundiza la comprensión del arte en su propia historia. La obra de Juan Lovera (1776-1841), pintor venezolano, único en haber realizado la transición de imaginero colonial a pintor republicano, permite demostrar las posibilidades del empleo de la metodología de la historia cultural en predios de la historia del arte.

PALABRAS CLAVE: historia, arte, historia del arte, pintura, cultura

1.- Introducción:

La historia del arte ha pavimentado su propio camino con metodologías variadas de aproximación a su objeto de estudio: *la obra de arte*. Se ha debatido entre lo formal de la obra de arte hasta lo filosófico en ella, pasando por las experiencias creadora y estética como puntos de interés. En cualquier caso, las propuestas son múltiples y han terminado alimentándose entre sí. Sin embargo, esta hermosa disciplina corre siempre el riesgo de que la visión que el historiador imprima en ella sea percibida como demasiado parcial e incluso, superficial.

Una *obra de arte* es “un producto original elaborado por el hombre artificialmente con la intención de comunicar algo” (Fernández Arenas 1982: 27), por lo que la historia del arte no puede eliminar al ser humano de la ecuación creativa, pero tampoco puede apartarse de los contextos y las circunstancias de la *experiencia creadora* y de la *experiencia estética*. En consecuencia, en una fórmula bastante más compleja, la historia del arte debe mirar con atención también las características de la actividad cultural en la cual se produce la *obra de arte* y para la cual ésta es creada.

Finalmente, al agregar la variable «tiempo» en todo el asunto, la historia del arte, es pues, también *historia*.

La historia del arte bien puede ser concebida entonces desde la perspectiva de la historia cultural, desarrollándose a partir de las herramientas que le son propias, pero sirviéndose del incremento interpretativo de esta última. Conocer mejor y más profundamente una obra de arte podría traernos un conocimiento mayor de la cultura en la cual está inserta, de la cual es (o ha sido) parte. Más aun, “antes de preguntarnos qué expresan [las obras], debemos saber a qué marco institucional estaban destinadas” (Gombrich 1985: 91). Dicho de otro modo, toda obra de arte tiene un destino institucional, sea éste la familia o el palacio de gobierno. Determinarlo culturalmente es enriquecer el significado de la obra, pero no artificialmente, sino desde su propia historia.

Por su parte, Francastel ha indicado que el arte “permite no sólo anotar y comunicar representaciones adquiridas, sino también descubrir nuevas. No es sólo comunicación sino institución. No es lenguaje sino sistema de significación” (1988a: 15). No viene esto si no a refrendar lo que ya hemos citado de Gombrich, pero lo hace enfatizando lo que luego Geertz va a desarrollar mejor desde el punto de vista de la antropología y que mencionábamos párrafos atrás. Ese sistema de significación del que habla Francastel, devendría en la idea de Geertz (2005) de los valores culturales, asumidos generalmente como una guía de comportamiento y/o actitud antes ciertas situaciones y que mantendría a los individuos dentro de una cierta «normalidad» (existente o anhelada).

El arte sería, en suma, una suerte de toma de conciencia. Los artistas, en este marco, son los que elaboran la síntesis visual de la realidad, de aquello que luce efímero y que se anhela como permanente, de aquello que se anhela instituir. Con una sensibilidad particular, los artistas, plantean la visión de un universo particular (su contexto), pero pueden llegar a dirigirlo a la posibilidad de aprehenderse desde lo universal. Es claro que el dinamismo natural de las artes podría hacernos pensar que las visiones que genera no pueden ser estáticas. De hecho, no lo son, a pesar de lo que las apariencias puedan decirnos. Así como los valores culturales son, para Geertz (2005), dinámicos, pues mudan sus límites y contenidos con la sociedad misma, aun cuando una sociedad actúe conscientemente a favor de la preservación de ciertos valores, el arte se mueve con los valores culturales. A ratos enfrentándolos, a ratos refrendándolos.

La historia del arte no puede estar ajena a tales cambios y explicarlos exclusivamente a partir de modificaciones en el gusto, las técnicas o movimientos sociales. Por el contrario debe servirse de los cambios culturales, está en la obligación de comprenderlos, de esbozar al menos una mentalidad que crea en un momento determinado en función de unas exigencias (de diversa índole), impulsada por una intención (personal del artista o de un grupo social) y determinada en su propósito final.

Los artistas son los que ponen en práctica métodos creativos para organizar la forma como el mundo es percibido dentro de su propia cultura. Recurriendo nuevamente a Gombrich, nos encontramos con que -en una interesante conversación con Didier Eribon- expone que “en el arte no es posible la comunicación sin un lenguaje común” (1993: 91), por lo que no sería posible comprender realmente a las obras de arte si no se tienen presentes las expectativas que la sociedad originaria pudiera tener sobre ellas, sobre su complejidad, apariencia y funciones. Así pues, es clave considerar aquello que un artista haya podido disponer para asegurar una comunicación óptima a través de sus obras.

Raymond Williams (1994) ha afirmado que todo producto o práctica cultural es significativa. Por lo ya dicho, resulta innegable que una obra de arte es un producto cultural, por lo que su cualidad significativa tampoco puede ser negada. Asumir la historia del arte como la historia de los estilos artísticos puede parecer lógico y hasta cabal, después de todo es una vía bastante práctica de hacer que todo calce en una secuencia que podríamos llegar a concebir como «evolutiva», llena de términos, muchos de ellos creados *ad hoc* para explicar lo que de otro modo sería imposible.

Ha advertido Donald Preziosi (1998) que el análisis formal es la manera más generalizada a través de la cual se habla de las obras de arte, por lo que si se abandona, la historia del arte se colocaría en la paradójica situación de ser prácticamente incapaz de hablar de su objeto de estudio. Tristemente, por mucho tiempo esto fue así y las descripciones formales de las obras de arte en secuencia cronológica se convirtieron en el modelo de historia del arte. Resulta ineludible entonces confrontar el asunto del estilo en la obra de arte o la historia arte basada en elementos formales (o meramente artísticos).

No puede negarse que el estilo se ha establecido como un componente fundamental del análisis que realiza la historia del arte sobre su objeto de estudio desde el siglo XIX, pero autores Svetlana Alpers han realizado importantes contribuciones a la

discusión acerca de los límites de este tipo de aproximación a la obra de arte. Desde los años 50 del siglo pasado comenzaría a decaer el interés por los análisis formales, al tiempo que otras maneras de mirar las obras se desarrollaban. Alpers ha dicho sin tapujos que “la normal invocación de estilo en la historia del arte es, en verdad, deprimente” (en Lang 1987: 137). Más aun, para ella, el empeño de los historiadores del arte de apegarse a una clasificación estilística de las obras ha provocado que otras disciplinas humanísticas pretendan hacer lo mismo.

“Siguiendo el ejemplo fijado por los historiadores del arte [otros profesionales] han sentido que la denominación de períodos estilísticos y sub-estilísticos es una actividad más honorífica (porque es científica) que la apreciación crítica y la interpretación de obras individualmente” (Alpers en Lang 1987: 138)

Lo que a Alpers le perturba es que el estilo que el historiador del arte designa a una obra, termina asumiéndose como si la obra en sí poseyera al estilo. Tanto es así que no tiene reparos en afirmar que “a menudo el valor de un objeto depende de que le sea asignada una identidad estilística” (Alpers en Lang 1987: 139). En sintonía con esto, ya en 1955, Gombrich (1985b) había advertido sobre las limitaciones del análisis formal, alertando que toda terminología estilística está cargada de valores que no necesariamente se corresponden con los propios de las obras.

2.- Metodología:

Si nos deshacemos de la terminología estilística tradicional de la historia del arte, si desestimamos la importancia que a lo largo de los años se le ha dado a construir una identidad estilística para cada obra de arte (y grupos de ellas), entonces ¿qué nos queda por hacer desde la historia del arte? Todo. Nos queda todo por hacer. Si bien es verdad que una obra de arte es nula sin lo formal, también es verdad que lo formal no se agota en lo estilístico. Por lo tanto, lo formal debería dar paso a la construcción de un conocimiento más complejo que el resultante de una serie de características reunidas bajo una etiqueta (académico, realista, naturalista, barroco, etc.).

¿Cómo proceder entonces? El historiador del arte debe tener siempre presente que la apariencia final de una obra de arte es el resultado de un proceso (más o menos complejo) de solución a un problema. En este sentido, lo formal, esto es, el uso de los elementos de expresión visual (forma, color, luz, composición, etc.), no es sino el

registro que permanece (por siglos, años o minutos) del uso de herramientas diversas procurando la mejor solución posible a un problema. En no pocas ocasiones, la obra en sí es el único vestigio que nos queda del problema, cuando no, a veces, encierra el enunciado del mismo. Así pues, la labor del historiador del arte no ha de ser la de construir identidades estilísticas, sino la enunciar el problema, rastrear el camino hacia la solución –con sus altos y bajos- y, por supuesto, analizar críticamente ‘la mejor solución propuesta’ para ese problema encarnado en la obra misma.

Solucionar cualquier problema demanda un cierto orden de elementos, pero también demanda una definición clara del problema y una diáfana conciencia de las posibilidades de las herramientas con las que se cuenta para resolverlo. Todo artista, en cualquier tiempo o contexto, se ha enfrentado con problemas de distinta índole, bien artísticos, bien políticos, bien religiosos o sociales, incluso económicos y hasta de orden psicológico. Sin embargo, escuchando el eco de la advertencia *gombricheana*, debe decirse que “cuando en arte se habla de resolver problemas hay que poner cuidado en evitar la impresión de que el arte es una forma superior de crucigrama” (Gombrich 1985b: 180) Hay una razón para esto y es que quien se dedica a resolver un crucigrama o una sopa de letras lo hace a sabiendas de que existe una solución óptima. “En el arte, tal garantía no existe” (*Ibidem*).

Lejano a cualquier garantía de que el problema detectado o planteado posee una solución óptima y de que ésta estará a su alcance, el artista traduce su empeño en experimentación, estudio y búsqueda, sin que necesariamente estas tres acciones tengan ese orden o ningún otro en específico; ni siquiera podrían llegar a ser necesarias las tres. Pero el historiador del arte no puede actuar ajeno a esta realidad. Es menester que actúe consciente de que el artista ha tenido frente a sí un problema, que ha tratado de definirlo y de hallar las mejores herramientas para resolverlo. Es posible que un artista apele a los grandes maestros, quienes –antes que él- han brindado soluciones notables a problemas similares; es posible que tome varias de esas soluciones y cree una propia a partir de ellas; es posible que cree una totalmente nueva desde sus propias cavilaciones. En todo caso, el historiador debe procurar determinar ese proceso una vez que ha identificado el problema al cual todo responde.

Los problemas que enfrentan los artistas pueden ser, ni que decirlo, de órdenes diversos (artístico, político, religioso, social, etc.) y la mayor parte de las veces es posible que ni siquiera sean de un solo orden. Pero el historiador puede precisar los

problemas teniendo presente que estos podrían responder a ciertos factores: a) una desviación en estándares normativos o tradicionales (estándar no alcanzado o fijación de un nuevo estándar cuando se ha alcanzado el anterior); b) ejecución no consistente de un estándar; c) un *gap* entre ciertas condiciones actuales y aquellas deseadas; y d) una necesidad no satisfecha.

En cualquier caso, se abre delante del historiador del arte un campo enormemente atractivo para su estudio, aunque también complejo. Estudiar una obra de arte sin tener los problemas del estilo como un fin sino como un medio, uno de tantos que deben considerarse, es estudiar a la obra de arte desde una perspectiva cultural amplia, histórica y, por supuesto, artística. Sería hacer historia del arte como historia cultural. Justamente es esto a lo que apelamos aquí. Una historia del arte que no limite sus posibilidades, que no subestime su objeto de estudio, que no se conforme con una visión formal, sino que potencie la lectura histórica haciéndola cultural. En definitiva, el arte es producción cultural, no puede ser tratado como un elemento ajeno a una cultura y a lo que ésta tiene que decirnos en términos de sus valores.

Zygmunt Bauman (2002) ha expuesto en tiempo reciente que toda cultura constituye un entramado de valores, que estos podrían ser compartidos por grupos más o menos grandes y que terminan por convertirse en categorías que hacen de la vida algo comprensible, inteligible. Esto nos lleva a Francastel y su planteamiento que posiciona a los artistas no únicamente como creadores de objetos bellos sino de “esquemas de pensamiento”, por lo que para él “existe, en una palabra, un pensamiento plástico lo mismo que existe un pensamiento matemático o un pensamiento político”(1988b: 13).

Por lo anterior, el arte no puede ser considerado un reflejo de la sociedad ni su traducción en imágenes. El arte conlleva a una forma de pensamiento particular, por lo que no puede hablarse de equivalencias entre el arte y la política, sino de brazos comunicantes, de puentes entre el pensamiento plástico y el pensamiento político o religioso, por ejemplo. El pensamiento plástico “es uno de los múltiples modos por los cuales el hombre influye o da forma al universo que le rodea” (Francastel 1988b: 14).

Reconocer que los artistas, en distintas épocas, elaboran un pensamiento plástico propio, es reconocer también que estos son capaces de elaborar una versión racionalmente organizada de su contexto, de las necesidades del mismo e incluso de los anhelos para el futuro. Aun cuando aceptemos que no todos los artistas tendrían la capacidad y/o el talento para tal cosa, es posible que estos artistas menos talentosos

copiaran lo que otros ya habrían elaborado. En todo caso, esto no elimina la existencia de un pensamiento plástico en sí. De este modo, dejan de ser los artistas seres pasivos o despreocupados artesanos que con abundantes o limitados recursos técnicos realizan obras sin más mérito que las habilidades técnicas impuestas en ellas. Los artistas interpretan y lo hacen aun cuando deseen copiar literalmente la realidad. Es importante partir de ese hecho. La obra de cualquier artista nos informa sobre su modo de pensar (y el del círculo al que pertenecía).

El historiador debe entonces, a partir de las obras de arte, desplegar ese mapa cultural que le mostrará a las propias obras como referentes. Evidentemente, es posible que no siempre este mapa se despliegue claro y diáfano, porque en los momentos culturalmente más confusos, en aquellos que pudiéramos pensar que hay ausencia de valores culturales, Bauman nos advierte que, muy por el contrario, lo que tenemos frente a nosotros es una multitud de valores que se encuentran “escasamente coordinados y débilmente vinculados a toda una discordante variedad de autoridades” (2002: 92).

A la atención del historiador del arte queda expuesta no sólo la obra de arte y sus cualidades artísticas y estéticas, sino también e ineludiblemente el artista, su circunstancia y la institucionalidad en la cual se desenvuelve. Pero además, el historiador del arte no puede eludir al público, porque finalmente la obra de arte es creada para ser percibida, bien por una persona, bien por una gran masa homogénea o heterogénea. De manera pues que la recepción de la obra, el modo como se disfrutó en su tiempo, el rechazo que pudo haber provocado o la emoción que desató debe ser parte de las consideraciones del historiador en su estudio. De lo contrario, estaría presentando sólo una porción de la «experiencia del arte».

Para existir, toda *obra de arte* requiere de un creador, de alguien que la conciba, que haya pensado en ella, que le haya imaginado y, por qué no, que le haya soñado. Ese creador lo conocemos como *artista* y es a él exclusivamente al que debemos la *experiencia creadora*. De esta experiencia surge la *obra de arte* como una realidad sensible, poseedora de cualidades artísticas y estéticas, pero también culturales y, en consecuencia, históricas. La *experiencia estética*, como fase final de la «experiencia del arte», queda así en manos del espectador, de aquel para quien la obra fue creada, de aquel que la percibe fortuitamente o deliberadamente, de quien se enfrenta a ella al momento de su creación o siglos después.

Es poco realmente lo que la historia del arte ha dicho sobre la *experiencia estética*, dejándola a la Psicología, por ejemplo. No obstante, las relaciones entre las obras de arte y los espectadores también tienen una historia, es parte de la historia misma del arte. Es enorme el vacío que existe en este sentido, porque abundan las evidencias acerca de estas relaciones, de las reacciones, de las emociones y respuestas de las personas de todo tipo respecto a las obras de arte. En el estudio de la *experiencia estética* podría hallarse un cúmulo de respuestas, un acervo de información que nos llevaría directamente a la propia obra y, claro está, a la *experiencia creadora*. Después de todo, “los artistas no hacen sino materializar los valores del medio en que viven” (Francastel 1988a: 12).

Observamos, pues, que la «experiencia del arte» es un universo inmenso, de matices y aristas variadas y heterogéneas que no pueden ser aprehendidas ni comprendidas a partir de las mismas herramientas. De hecho, ninguna *obra de arte* puede encerrar una verdad, sino muchas o incluso sólo una porción de ella. Tampoco es posible sostener que el arte sea *reflejo* de la sociedad, se trata más bien de “una trampa lingüística” como la llama Vicenç Furió (2000: 114). Si el arte no fuera sino mero reflejo de la sociedad, entonces valdría estudiar a la sociedad y ya conoceríamos todo lo que hay que saber sobre el arte. “El artista no se limita a pasarse con un espejo, a reproducir pasivamente la realidad social” (*Ibidem*). Elementos extra-artísticos podrían condicionar el arte, pero esto no significa que el arte sea un reflejo de estos elementos.

El contexto es primordial para entender y aprehender cualquier obra de arte. Desvincular a las obras de su contexto es mutilarla. Vicenç Furió (2000: 83) ha dicho que es justamente el contexto lo que permite explicar las obras de arte “como una solución a ciertos problemas en determinadas circunstancias”. Situar las obras en su espacio y tiempo es capital si deseamos establecer el grado de innovación, creatividad o sencillamente de complejidad técnica o capacidad expresiva. “Enjuiciar la calidad de una obra sin situarla históricamente es emitir un juicio vacío” (Furió 2000: 83). Nos estaríamos limitando tan sólo a una valoración artística formal que tendría que ver más con nuestros gustos que con los de aquellos que las crearon y para quienes fueron creadas. No llegaríamos nunca a determinar los problemas que el artista tuvo que resolver.

3.- Resultados:

Ocuparse de las obras de arte como fenómeno histórico y cultural es esencial para la historia del arte desde la historia cultural. No basta con emplear obras de arte como prueba documental, tal y como hacen algunos historiadores más interesados en asuntos políticos que en el arte. Pero también es verdad que estándares de calidad artística (o estética), muchas veces establecidos *a priori* por el historiador, no pueden predominar en los procesos de interpretación histórica. Aunque los elementos formales de una obra encierran un cúmulo de información importante, no es lo único que hay que *mirar*. Y es que *mirar* históricamente una obra de arte no es asunto de coser y cantar. Las obras de arte encierran un tipo de pensamiento muy propio de su naturaleza. Los historiadores deben interpretarlo, porque traducirlo es imposible.

La interpretación desde la historia cultural es el único método probado personalmente en investigaciones rigurosas sobre el arte desde una perspectiva histórica, enmarcadas en la historia del arte como disciplina y asumiendo la historia cultural como el método más apropiado. Trabajar de esta manera significa incluir en lugar de excluir, integrar en vez de disgregar. Recientemente, demostramos que al posar así nuestro *mirar* sobre la pintura venezolana de los primeros tiempos republicanos, se desvela información sobre el pasado a la que no habría podido llegarse por otras vías y que, sin embargo, es coincidente con los resultados de otros estudios que tuvieron como foco de atención el pensamiento político de ese mismo momento histórico. Todo refrendado además por los acontecimientos del contexto.

La obra del pintor de Caracas, Juan Lovera (1776-1841), quedó expuesta en su sólida constitución cultural y ya no solamente estilística (o artística) como había sido encasillada por la historiografía del arte en Venezuela. A partir de un riguroso examen del contexto y del círculo socio-cultural de este pintor pudimos evidenciar que, como artista en sus obras sobre historia fundacional, actuó como historiador de la república y no su sacralizador, sin exaltar, ni santificar, sin encumbrar a ninguno de los protagonistas de sus escenas. Se destacó que nunca pretendió Lovera la mitologización de un evento histórico, evitó las exaltaciones de melodrama y las tormentas románticas. Se demostró que para este artista, la historia contemporánea, la historia de la república, es compromiso no batalla.

Sus obras emblemáticas *El tumulto del 19 de Abril de 1810* (1835) y *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811* (1838) constituyeron los documentos

artísticos que nos permitieron aplicar los métodos de la historia cultural para comprenderles de modo integral. Fue especialmente sintomático no hallar en sus lienzos héroes. La historia, en sus momentos fundacionales, fue para nuestro pintor un reservorio de virtud, pero no encarnada en un hombre, sino en una idea, la de república. Quienes realizan las acciones en sus cuadros deben ser reconocidos en su condición institucional, no por razones individuales.

Estas pinturas de Lovera no son, en modo alguno, heroicas, por lo que no es posible situar a nuestro pintor como el iniciador de una pintura épica decimonónica que tanto marcará nuestro imaginario nacional en las décadas siguientes. No fue Lovera el padre del culto a los héroes en el arte venezolano, como los historiadores habían afirmado una y otra vez en nuestra historiografía. Los cuadros del pincel de Lovera no son sino una clara exaltación de lo civil y estaba bastante claro en que la república es la escena del ciudadano civil y no militar.

No hay épica en lo que sucede en la Plaza Mayor el 19 de Abril de 1810, pero tampoco la hubo ese día de Julio de 1811. Todo en estos cuadros de Lovera pasa, sin más. En el mundo civil no cabe la violencia, no hay lugar para el desorden; en el mundo civil se estimula la participación transparente, sin conspiraciones ni complots. Los héroes aquí, si alguno, son perfectos civiles. La voz militar no tiene aquí cabida, no tiene espacio ni turno en el estrado de los discursos. Los militares, armas en mano, no están para la política sino para otra cosa.

Este orden civil, armónico desde todo punto de vista, lo expresa Lovera, desde el punto de vista formal, también con una composición armónica, bellamente estructurada además de geoméricamente ordenada y calculada. Estas obras son sólidas unidades que sirven de piedra angular para la organización de valores que encierran. Lovera ha construido plásticamente una organización de valores culturales, esencialmente sociales y políticos. Esto ha sido fruto de una muy bien pensada concepción pictórica, sustentada en esos valores que fueron tomados, en cierta manera, de su contexto y que tendrían el propósito de incidir de vuelta en él.

Pero además, Lovera se sirvió de su incursión en la masonería para incorporar en sus obras interesantes «soluciones filomasónicas», a lo cual habría sido imposible llegar aplicando los métodos tradicionales de la historia del arte fundamentados en lo formal y estilístico. El examen del contexto, de las relaciones, de las acciones de Lovera en ámbitos distintos al artístico, nos permitió iluminar mejor sus pinturas. Hombres como

Lovera, que jamás tuvieron la oportunidad de educarse formalmente, hallaron en las logias masónicas la ocasión de acceder a un conocimiento que les había estado vedado.

4.- Conclusiones:

Los problemas derivados del estudio del arte como fuente de conocimiento histórico no son mucho más complejos de los que tradicionalmente ha enfrentado el historiador que interrogaba a los escritos de los grandes hombres que atrapaban su atención. Sencillamente son distintos y requieren herramientas diferentes para su tratamiento. En este estudio que concluimos con estas páginas finales esperamos haber demostrado que el arte, tal y como lo concibió Pierre Francastel, encierra un tipo de pensamiento que puede llegar a ser analizado y comprendido en profundidad y que - muy importante- no es igual a ningún otro tipo de pensamiento abordado consuetudinariamente por los historiadores, por lo que demanda una actitud distinta y amplia para su sólido entendimiento.

La historia del arte en Venezuela debe ser sacudida de su larguísimo letargo. Sin embargo, lejos de pretender dar lecciones al respecto, hemos procurado mostrar las posibilidades de los estudios históricos que consideren al arte como una voz autorizada para explicar el pasado en el presente y, por supuesto, para reconocernos en nuestro presente a partir de una comprensión cada vez más clara del pasado. Hay una necesidad de re-visita, de re-visión, al fin y al cabo, de innovación.

La historia del arte como historia cultural nos permitió ahondar en la comprensión de la obra de arte en un marco histórico determinado, a partir de un conocimiento del artista y de su público (individual e institucional), que finalmente no es sino una comprensión más profunda de nosotros mismos y de lo que nuestra capacidad creativa nos ha permitido hacer bajo condiciones determinadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bauman, Z. (2002), *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós Studio.
- Fernández Arenas, José (1982), *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, Anthropos, Barcelona.
- Fernie, Eric (1995), *Art History and its Methods: A critical anthology*, Phaidon Press, Londres.
- Francastel, Pierre (1988a), *La figura y el lugar*, LAIA-Monte Ávila, Caracas.
- _____.- (1988b), *La realidad figurativa*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- Geertz, C. (2005). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gombrich, Ernst (1985a), *Meditations on a hobby horse*, Phaidon, London.
- _____.- (1985b), *Norma y Forma*, Alianza, Madrid
- _____.- (1993), *Lo que nos dice la imagen (conversaciones con Didier Eribon)*, Norma, Bogotá.
- Lang, Berel (Ed.) (1987), *The concept of style*, Cornell University Press, Nueva York.
- Preziosi, Donald (Editor) (1998), *The art of art history*, Oxford University Press.
- Schwartz, S.H. y Bilsky, W. (1990). "Toward a theory of the universal content and structure of values: Extensions and cross-cultural replications". *Journal of Personality and Social Psychology*, 58, 878-891
- Schwartz, S.H (1992) *Packet for participation in cross-cultural research on values*. Department of Psychology, The Hebrew University.
- Williams, R. (1994), *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós S.A.