

II. Sobre los antiguos y los modernos amigos del arte (1905)

Sobre los antiguos y los modernos amigos del arte Riegl en el texto de esta conferencia se plantea los mismos objetivos que en El culto moderno de los monumentos. Pero ahora se concentra en uno de los principios del moderno culto de los monumentos: la participación de la ciudadanía. Riegl se propone desentrañar las características de la participación de la ciudadanía en el cuidado de los objetos procedentes de culturas anteriores, y para ello comienza, como no podía ser de otra forma, y como ya hizo en El culto moderno, en los primeros momentos de la Edad Moderna. Seguidamente, define las características de la participación ciudadana en los primeros años del siglo XX. No obstante, recordemos que Sobre los antiguos y los modernos amigos del arte es el texto de una conferencia que tuvo como interlocutores, justamente, amigos del arte. Por tanto, en este texto Riegl va a omitir buena parte de las reflexiones en las que retomaba conclusiones acercadas en otras obras, así como la introducción de conceptos. También, en la lectura de Sobre los antiguos y los modernos amigos del arte tenemos que recordar las notas biográficas de Riegl, para comprender que estamos ante las notas de la que estaba siendo por aquellos meses la línea argumental de sus reflexiones. Es más, vamos a ver cómo Riegl desde el comienzo de su intervención pide sosiego ya que iba a desarrollar unas premisas sobre las que aún estaba trabajando.

En 1905 cuando Alois Riegl escribió este texto con motivo de una conferencia para un congreso de asociaciones de amigos del arte, el profesional de la conservación o cuidado de los monumentos era una profesión instituida y bien distinta a la labor que daba sentido a los colectivos de ciudadanos que compartían la preocupación por la permanencia de los testimonios procedentes de culturas o tiempos anteriores para generaciones futuras. Unos y otros coincidían -y

coinciden- en el núcleo de la tutela de los monumentos, a lo que hoy denominamos protección, en la preocupación por procurar la permanencia de aquello de lo que somos receptores. Pero sin duda tenemos que diferenciar como ya lo hizo Riegl en El culto moderno entre los profesionales y los ciudadanos. Entre los técnicos y la acción social. Es más, como subrayábamos en el comentario de El culto moderno, uno de los principios más modernos de la teoría riegliana de los valores se explicita en esta relación. Nos referimos a la afirmación de Riegl cuando sostiene que los conservadores interpretan las preferencias de los sujetos modernos, de los ciudadanos, a la hora de legitimar los monumentos. Justamente, esta distancia marcada por Riegl entre la labor que corresponde a los sujetos modernos y la propia de los profesionales de la tutela de los monumentos, nos lleva a interpretar Kunstfreun a partir de su traducción más literal, la de amigos del arte y no como conservadores⁷⁴.

En este foro Alois Riegl definió el asociacionismo como un fenómeno social moderno. De los puntos desarrollados por Riegl a lo largo de su intervención nos interesa, especialmente, su reflexión en torno a la oportunidad que ofrecía en aquel momento la “casa de la unión de la cultura” para definir el rol que los amigos del arte venían desarrollando desde hacía algunos siglos. Es decir, para Alois Riegl, el modelo de política cultural que definía la “casa de la unión de la cultura”, brindaba la posibilidad, de acuerdo con los cambios acontecidos en este ámbito en los primeros años del siglo XX, de incorporar de una vez por todas la dinámica del asociacionismo a la gestión de la cultura. Ahora bien, como expone el mismo Alois Riegl a lo largo de su intervención, esta oportunidad no se llevó a cabo, no se aprovechó⁷⁵.

En esta conferencia Riegl en primer lugar trata de definir quiénes son los “amigos del arte”, los que a su juicio desarrollan y participan de este fenómeno de la vida moderna, del asociacionismo, en el marco de la

cultura y el cuidado de las obras de arte antiguas o con edad. Por definición, los amigos del arte son: “todo aquel que tiene hacia el arte plástico o gráfico una relación armoniosa, de admiración”⁷⁶. Pero esta definición no resulta suficientemente precisa a Riegl. Así matiza que no necesariamente el público que asiste a las exposiciones sobre arte plástico o gráfico forma parte del colectivo de los “amigos del arte”. Seguidamente, Riegl define una serie de principios de los que servirse para delimitar el papel que desempeñan los amigos del arte en su relación con las obras de arte antiguas o de otras épocas. También descarta, algunos principios y categorías que por regla general se venían utilizando y que de acuerdo con las pautas que van a definir a partir de finales del siglo XIX a los amigos del arte van a quedar postergadas. Este es el caso del binomio “oferta - demanda”, “producción - consumo”. Para Riegl, estos indicadores no tienen suficiente capacidad en el caso de la relación obras de arte antiguas - amigos del arte. Entre otras razones porque lo que motiva la relación de los amigos del arte hacia estas obras de arte no es la producción, tampoco el consumo. Estas categorías no se ajustan al objeto de la valoración de los amigos del arte, a las obras de arte antiguas. Para Riegl el denominador común que define a los amigos del arte es su estrecha relación con el “arte viejo”, con el arte que no es “moderno”.

En cuanto a la terminología amigos de arte, Riegl precisa que como término técnico puede definir a los conocedores del arte de culturas precedentes. Este aspecto hace posible que un amigo del arte pueda ser tanto un artista actual como un profano. En ninguno de estos casos llevaría a la contradicción o superposición de criterios. Directamente relacionado con esta preferencia de los amigos del arte, dice Riegl que uno de los puntos en común es que mantienen una relación cercana y positiva hacia las obras antiguas, y definen entre sus actividades el cuidado de estas obras de arte con edad. Riegl se pregunta acerca de esta actividad del cuidado de las obras de arte con edad y retrocede en el tiempo hasta

el siglo XV, momento en el que desde su punto de vista se localizan los orígenes de este comportamiento que define la relación de determinados ciudadanos con las obras de arte procedentes de otras culturas anteriores en el tiempo. En este sentido es muy significativo como Alois Riegl visualiza la figura del amigo del arte, su origen, desde el fenómeno cultural del renacimiento. No obstante, precisa que para poder hablar de la formación de la conducta o rol de los amigos del arte que se da en esos primeros años del siglo XX, hay que trascender hasta el siglo XIX.

Pues bien, el rol que desarrollan los amigos del arte desde finales del siglo XIX, momento en el que como precisaba en *El culto moderno de los monumentos*, su carácter y sus orígenes tienen lugar una serie de cambios que avecinan ya el moderno cuidado o culto de los monumentos, consiste en: “conservar en permanente aprecio las antiguas, no modernas, obras de arte por el hecho de que nosotros somos sus depositarios”⁷⁷.

Los monumentos, los objetos de arte con edad, la atenta contemplación de estas obras, tanto de su contenido interior como de su determinación exterior, antes que el estudio de las noticias escritas. Pues bien, éstas son las fuentes, los recursos de los que se sirve Riegl para hablarnos de cómo el arte moderno corrió en paralelo con el entusiasmo por “lo viejo”. Pero lo que a nosotros realmente nos interesa de este pasaje es que Alois Riegl hace uso de los “monumentos” para documentar el uso y valor que las obras de arte viejas o con edad tenían en culturas como del Imperio Romano.

Alois Riegl diferencia dos clases de propiedades en las obras de arte. En primer lugar, las propiedades objetivas, que serían las relativas a las cosas tanto si éstas son contempladas por un sujeto humano como si no. Por otro lado, están las cualidades subjetivas, entre estas habrá también algunas objetivas, y éstas se caracterizan porque

no se refieren objetivamente a las cosas. El valor de lo antiguo reside entre las cualidades subjetivas.

Riegl diferencia ciertamente entre amigos del arte en tanto que coleccionistas, y “amigos del arte” como un colectivo nuevo, que comparte con el ya instituido algunos aspectos de su objetivo pero no se identifica totalmente con éste. Así desde las primeras líneas de esta conferencia, Riegl es claro al marcar la distancia entre uno y otro colectivo. Justamente este nuevo colectivo social es al que dedica esta conferencia, es su tema: “Y ahora también se han asociado estos otros amigos del arte. No hace falta demostración, ya que de no ser así yo no tendría el honor hoy de recibir esta asamblea”. Cuando Riegl define al “amigo del arte” es acaso el momento en el que más cerca se sitúa de María Zambrano, del poeta que todos y cada uno de nosotros podemos llegar a ser cuando “admiramos”. Alois Riegl, y décadas más tarde María Zambrano están situando en el hombre de a pie, en el ciudadano, la posibilidad de legitimar los monumentos, lo que reconocen cómo sus raíces, de conocer la verdadera verdad de un medio, un mundo, en el que como ya dijo Ortega no podrá nunca desligarse de sus “circunstancias”, aunque ahora estas no son necesariamente intelectuales sino sencillamente culturales.

Dice Riegl en Los amigos del arte: “En primer lugar debemos responder a una pregunta esencial: ¿Qué es un “amigo del arte”? Para el que escribe sería todo aquel que tiene hacia el arte plástico o gráfico una relación armoniosa, admiración”. Ahora bien, en la admiración Alois Riegl se está alejando de esta postura raciovitalista en la que lo definíamos en El culto moderno de los monumentos, para situar al ciudadano en las culturas, populares y diversas, de las que nos habla María Zambrano. Así, Riegl define la relación del amigo del arte con los monumentos en la “admiración”. Más cerca como ya decía en El culto moderno de la emoción que de lo pasivo que caracteriza al espectador cuando no se le considera público o parte activa.



Edición en español

Sobre los antiguos y los modernos amigos del arte

Edición comentada y antológica en español por Aurora Arjones Fernández

Uno de los fenómenos más destacados de la vida moderna lo constituye el asociacionismo. ¿Cuál es el resorte de ese fenómeno moderno? ¿De dónde proviene su impulso? El siguiente informe apunta: la confluencia de intereses. Un gran número de personas desarrolla la misma actividad, persiguen idénticos objetivos y sacan provecho de ellos mismos cuando pretenden conseguir un mismo objetivo a partir de un esfuerzo común. Pero hay algo más.

Aquellos que se asocian para un determinado objetivo, creen que con ello no sólo sacan provecho para sí mismos sino que también para la comunidad, dentro de la que en cierto modo llevan a cabo una labor determinada. El puro egoísmo nunca puede ser el principio de la sociedad. El puro egoísmo nunca puede ser principio de una sociedad, aunque efectivamente existen sociedades que parecen exteriormente representarlo, pero sin embargo comparten en su interior otro objetivo, de lo contrario serían inconcebibles: efectivamente la necesidad de fomentar la unión, ya que de lo contrario la propia sociedad se vería en peligro, no tendría posibilidad de manifestarse como grupo.

No hay aparentemente nada más privado, subjetivo y egoísta que un amigo del arte. Particularmente si él al mismo tiempo hace de coleccionista (algo que hoy, cuando nosotros formamos abiertamente colecciones, no necesariamente queda restringido al

“amigo del arte”). Él colecciona bajo su gusto subjetivo y exclusivamente para su disfrute personal. Como mucho y por tradición permite a algunos amigos ocasionalmente tomar parte en ello. También hay amigos del arte que eventualmente hacen accesible sus colecciones a un gran círculo de público, pero este tipo de amigos del arte representa una excepción al igual que estas oportunidades. De todas formas el amigo del arte no se caracteriza por permitir el acceso a las estancias de las colecciones artísticas⁷⁸. Y ahora también se han asociado estos otros amigos del arte. No hace falta demostración, ya que de no ser así yo no tendría el honor hoy de presidir esta asamblea.

Seguramente los “amigos del arte” han convenido en esta sociedad a través de sus intereses colectivos; pero hay más, dado que si ellos se socializan, hacen de uso público “su cultura hacia el arte” y legitiman como provechosa la unión cultural.

Al amigo del arte se le debe de haber asignado un determinado rol en la casa de la unión cultural. El amigo del arte debe tener una misión que cumplir bajo los actuales comportamientos culturales.

¿En qué consiste esta misión? Me parece que alguna vez ya planteé seriamente esta pregunta, así como que intenté encontrarle respuesta. Si logré hallarla, lo decidirán ustedes ahora, pero pido desde el principio tolerancia para la propuesta.

En primer lugar debemos responder a una pregunta esencial: ¿Qué es un amigo del arte? Para el que escribe sería todo aquel que tiene hacia el arte plástico o gráfico una relación armoniosa, de admiración. Pero con esta definición quedaría el círculo demasiado abierto: por ejemplo, existen numerosos trabajadores que visitan las exposiciones públicas de arte plástico o gráfico con lo que indudablemente demuestran su devoción artística,

no obstante bajo el término amigo del arte no se contará todavía con ellos. El principio que normalmente se toma como base, cuando se quiere denotar a las personas por su actitud hacia el arte plástico o gráfico, es por oferta y demanda producción y consumo.

Aquí se separa al artista productor de los profanos consumistas. Pero también fracasa este principio en relación con los amigos del arte: nosotros vemos en esta sociedad artista y profano uno al lado del otro. No es la producción, lo que interesa al amigo del arte, pues de ser así no existiría el profano; pero tampoco el consumo, al menos no el consumo del arte actual moderno de hoy, pues así tampoco habría bajo los amigos del arte ningún artista. Lo que caracteriza por tanto a los amigos del arte y reúne a una sociedad no puede ser la producción moderna como tal, ni el consumo del disfrute de las modernas obras de arte, sino un tercer elemento. Y en este tercer elemento no puede haber duda alguna cuando se lee de una pasada el título de las conferencias, celebradas aquí en esta agrupación de amigos del arte⁷⁹.

Los temas de estas conferencias tratan exclusivamente sobre el viejo arte, por tanto del arte que no es moderno⁸⁰. Empleará rigor, por tanto la palabra amigos del arte como término técnico, así significará estrictamente un admirador del arte viejo. Para los amigos del arte se trata de consumo, pero de un consumo de las obras artísticas antiguas o no modernas y de ahí que pueda ser un amigo del arte también un artista en activo o que práctica, el cual debe ser siempre un moderno, por tanto un consumidor de arte⁸¹.

Aquí se impone enseguida la pregunta: ¿cómo se comporta el amigo del arte con el arte moderno? Pero dar una explicación a esta pregunta nos complicaría y confundiría el desarrollo de nuestro

tema y, tampoco es necesario así que yo me limite simplemente a la constatación del hecho de que los amigos del arte en general hacia el arte moderno de ningún modo manifiestan por principio un sentimiento de antipatía; yo parto de un hecho, pues éste está irrevocablemente probado a través de la circunstancia de que a esta sociedad de amigos del arte también pertenecen un gran número de modernos artistas que sin embargo no negarían ellos mismos su justificación existencial. Más adelante volveremos al comportamiento.

Los amigos del arte tienen por tanto la misión de conservar en permanente aprecio las antiguas⁸², no modernas obras de arte, por el simple hecho de que nos llegan⁸³.

Pero la pregunta que ahora tenemos que responder sería hasta qué punto los amigos del arte satisfacen al mismo tiempo con la realización de esta misión un interés hacia la cultura en su conjunto.

Esta pregunta, si se quiere responder de forma convincente, después de la organización actual de nuestros pensamientos, aún puede ser respondida por caminos históricos ¿No ha habido en la historia otros tiempos, en los que los amigos del arte existieran de la misma forma que los actuales, cuyas circunstancias estuvieran unidas a la aparición de los amigos del arte entonces como hoy?

Estas circunstancias que hacen de acompañamiento sólo nos podrían dar entonces la clave para desarrollar claramente la necesidad, a la que los amigos del arte actuales obedecen con su actitud, ya sea consciente o inconscientemente.

Mismas causas, mismos resultados.

Desde los umbrales del siglo XX somos capaces de retroceder a sus orígenes el comportamiento de los

amigos del arte en un transcurrir institucional de siglos hasta en el siglo XV.

Un análisis más cercano de estos acontecimientos tiene como resultado que cuanto más hacia atrás se va en el tiempo mayor grado de consideración han profesado los amigos del arte por el arte moderno que por el arte antiguo⁸⁴. Lorenzo el Magnífico conoció plenamente la edad antigua junto al Renacimiento florentino de su propio tiempo, particularmente en Alemania todavía en el siglo XVI los grandes coleccionistas son en mayor medida mecenas del arte contemporáneo que admiradores de lo antiguo⁸⁵.

Para Rodolfo II esto es de otra forma y en el siglo XVIII ya encontramos una diferenciación patente con las tendencias de los amantes del arte, hasta que finalmente es hacia finales del siglo XIX cuando se formaron sus conductas (tal y como hoy a nuestro juicio las vemos); una separación proporcionalmente rigurosa entre el arte moderno, el cual se toma y consume con un interés más grande o más insignificante que el destino inevitable del momento, y el viejo arte, el que se dispone en un único templo, adorándose este arte por su propia voluntad y no por el valor ejemplar para la voluntad del arte moderno⁸⁶.

Los amigos del arte del siglo XV al XIX son aquí los auténticos precursores de lo moderno⁸⁷, aunque no en términos cualitativos y cuantitativos, en cualquier caso es tan interesante el estudio en sí mismo (arte antiguo)⁸⁸ aunque para nuestra reflexión, en última instancia no nos ofrecería posibilidades para una comparación con óptimos resultados.

Esperamos mucho más de la comparación de los amigos del arte, éstos no tienen ninguna conexión directa con los modernos y además proceden de otras condiciones históricas⁸⁹. Pero deberíamos

estar seguros de cuáles de los actuales fenómenos concuerdan aunque sea indirectamente, entonces habríamos encontrado lo que buscamos.

¿Pero está documentada la existencia de tales amigos del arte antes de la Edad Media? Sí, sí que existen y también se ha puesto más atención en ellos desde hace algún tiempo así como sobre los numerosos rasgos que comparten con los actuales amigos del arte. Pero su época cayó a comienzos de la cronología cristiana, su desarrollo más alto lo tuvieron en los siglos I y II de los tiempos romanos del César desde Augusto hasta la salida de Antonino.

Por supuesto también han tenido estos amigos del arte antiguos-romanos sus precursores en los últimos siglos antes de Cristo; pero lo que para nosotros es lo más importante es que no sólo vemos su origen -esto lo conocemos también de los modernos amigos del arte- sino su paulatino final-, esto naturalmente todavía no somos capaces de preverlo de los modernos amigos del arte.

Yo me debo limitar simplemente a describir sólo algunos rasgos y actividades de estos antiguos amigos del arte, tanto como sea necesario así como demostrar la afinidad de estas situaciones con las actuales.

En los planos de los tiempos de Augusto encontramos además de dibujos para la construcción de una casa, un aposento para guardar una galería de cuadros.

Pero también fueron con gran empeño coleccionados objetos de artes industriales en aquella época: especialmente trabajos en metal, ya que se podían emplear como vajilla suntuosa.

En particular serían habitualmente mencionados los trabajos de plata y bronce, en especial el llamado bronce corintio. Y entre todas estas cosas no sería

mencionada ni una sola vez una moderna; los maestros, cuyos nombres por regla general serán nombrados son más bien puros y antiguos de los tiempos arcaicos y clásicos del arte griego; de entre los artistas serán especialmente habituales Policeto, Myron, Fidias, Polygnot, Apelles. Cuanto más vieja es la pieza, más apreciada será por regla general. Quintiliano destacó por ser el único que añadió más valor a las arcaicas obras de Polignot, así como a los cuadros de Apelles, explicándose de una forma muy vanidosa tal y como también es sabido que ocurre hoy. También los trabajos de plata, con relieves desgastados y manoseados, eran muy valorados como irreprochables conservados, porque se consideraba la utilidad de estos para los discípulos⁹⁰.

El inevitable fenómeno que trajo consigo tal situación es naturalmente el comercio de objetos de arte. Pues los amigos del arte romanos tuvieron que llevar en gran parte desde Grecia y desde el oriente griego los objetos a través de comerciantes de objetos de arte; nosotros encontramos sus nombres sólo aisladamente pero Horacio nos hizo un bosquejo de uno de ellos en un expresivo cuadro. Luego hacían falta agentes viajeros, como Verres, quien tuvo para él a dos de estos viajeros, dos griegos, cuyos nombres puso a sus colaboradores. Una consecuencia inevitable del comercio de arte son las imitaciones, y de ellas nos llega información con bastante frecuencia.

Que se fabricaban copias y que se vendían como tal no hay duda, pero sobre esas copias aparecen habitualmente los nombres de los viejos maestros más conocidos. Y ahí nos encontramos con una observación que hizo el poeta de fábulas Pedrus, así dice de tales falsificaciones: La mordaz envidia fomenta más lo antiguo del presente que lo bueno (se realizan más falsificaciones de lo antiguo que de lo bueno del presente)⁹¹.

Este reconocimiento explícito del tiempo contemporáneo de lo moderno ocurre muy esporádicamente en la literatura de aquel tiempo. Pero se puede escuchar por ejemplo (este reconocimiento) como se lamenta de algunos productores de arte moderno, de los que tampoco comprende: por qué no se valoran sus obras de la misma forma que se hace y paga por las antiguas.

Un amigo del arte o sea un apreciador de las viejas obras de arte no se puede imaginar sin un conocimiento verdadero de las viejas cosas, en lo que a conocimiento se refiere. Y la conversación por supuesto trata muy a menudo sobre este conocimiento y, al igual que hoy, ya existían por aquel entonces muchos grados diferentes de tal conocimiento, desde uno real y claramente fundamentado hasta uno imaginario o inventado.

Muy sensatamente definió Dioys von Halikana el deber del conocedor: éste tiene que determinar a los Maestros a la vez que deberá diferenciar las copias de los originales con total seguridad. Y a esto se atrevían por supuesto la mayoría de los amigos del arte de antes, pero por lo general con poco criterio, por lo que los escritores se burlaban de ellos.

A este incierto conocedor se le podía reconocer por el gran amor con el que evaluaba (tasaba) el valor de las obras artísticas, por el lenguaje técnico, en como era aprovechado generalmente el material en las obras de arte en la mayoría de los casos, para ello esparcían lemas o eslóganes en boga: fundición dura, mezcla del bronce, contorno, aplicación de colores, y de sombras, proporciones.

Había algunos que querían reconocer la mezcla del bronce por los olores. Con esto también me encontré yo en mi propia práctica.

Llamaba la atención que se hablara tanto de la antigüedad, la rareza, el material... de las viejas obras

artísticas; por el contrario nada se hablaba sobre la absoluta obra artística. Un conocido nombre de algún maestro y un alto precio: alrededor de eso volaban los coleccionistas. La exquisitez a este respecto es la conocida descripción de “Timalchio”, un rico advenedizo que se portaba como un amigo del arte, según Petronio.

De acuerdo con esto cabe pensar que ellos sólo eran en verdad protuberancias que destacaron particularmente y de ahí que fueran transmitidas tales protuberancias hasta nosotros por los adictos a las sensaciones llegando a ser considerado por los escritores una inclinación a la exageración.

Pero detrás de ello se esconde la esencia, con características propias de la vida cultural antigua de aquella época. Este fenómeno ha llamado la atención desde hace mucho tiempo a los investigadores y se ha tratado de aclarar. La llave para ello parece haberse encontrado en algunas palabras eventuales de escritores del primer siglo después de Cristo, Plinio y Petronio, en sus palabras se criticaba al tiempo contemporáneo por aquello, entonces arte moderno, a favor del arte viejo de los griegos clásicos.

De todo ello se concluye: los instruidos, amigos del arte, habrían distinguido, de entre lo que salía el viejo arte clásico de la decadencia del arte como iba a ser llamado más tarde, y habrían vuelto sus intereses exclusivamente al viejo arte. Pero esto parece se ha probado ahora como falso.

Nosotros tenemos la posibilidad de conocer más exactamente para este siglo el papel o rol que jugaba el arte plástico o gráfico en la vida de los griegos y romanos no sólo en los actos oficiales y la vida cultural, sino también en la vida íntima y privada, la cual está exenta de intenciones de representación: en los restos de Pompeya. En estas ruinas y objetos, en cuyos escombros se ha encontrado un manifiesto

sentido artístico, hasta entonces en toda la historia de la humanidad no tenían sus semejantes: todo lo que había en el interior de las casas se identificaba con un determinado sello artístico, desde los armarios de ropa hasta los coladores de cocina cuyos agujeros estaban agrupados siempre en nuevos y ricos dibujos.

¿Y la sociedad con sus deseos tan increíbles de arte debe haberse puesto en contra de los logros artísticos del tiempo contemporáneo, el tiempo contemporáneo ha hecho brotar estas cosas indispensables y brillantes, sin ni siquiera tomar parte por ellas? Imposible.

Pero de todos modos sería pensable que para el instruido amigo del arte pasaran a un segundo término todas estas glorias de los tiempos del emperador romano ante las obras del tiempo clásico ya que desde Winckelmann hasta poco antes de los tiempos del César sólo contamos con repeticiones de las obras artísticas, es decir, cada vez se ven menos nuevas reproducciones de los ejemplos clásicos. En este sentido ha tenido lugar desde hace algunos años un cambio decisivo. Un reconocimiento de los monumentos de arte de los tiempos de Augusto hasta los de Antonino ha dado lugar a que estos monumentos se comporten con sus predecesores del arte clásico de forma muy parecida a como lo hacen nuestras modernas obras artísticas con las del Renacimiento.

Lo constata la evolución desde Fidias y Polygnot sobre los artistas de la edad vieja de los alejandrinos y de los diadochen hasta aquellos de los dos primeros siglos de los tiempos del César romano y más allá.

El arte del tiempo del César romano lo presentaremos en paralelo con el arte moderno. En este sentido ha ganado méritos en la aclaración de esta relación el profesor Wickhoff en Viena, cuando señalaba rotundamente este arte incluso como Impresionista, el

cual ahora no debe confundirse en su totalidad con el moderno. Aquí tenemos un paralelismo explícito: dos veces se ha repetido un periodo en la historia de la humanidad, en el que el logro del arte es acompañado por los llamados principios impresionistas: a comienzos de los tiempos del César romano y en nuestros tiempos modernos actuales.

Y justo en los mismos períodos encontramos también el fenómeno del amigo del arte como el más apasionado partidario apreciador y admirador del arte viejo. Así como hoy a pesar y junto a este entusiasmo por lo viejo, el desarrollo del arte moderno sigue su tranquilo e incontenible paso, también experimentando un desarrollo motivado por los amigos del arte, igualmente tuvo que ocurrir en los tiempos del emperador romano: aquello que cada nuevo día traía consigo era ciertamente tan evidente que no necesitaba de ninguna mención. Pero el entusiasmo de un gran número de nobles o de gente rica hacia lo viejo llamó la atención como algo nuevo, que nunca antes se había dado en esas proporciones (como también antes en la antigüedad estas circunstancias tuvieron que haber tenido su remontado y paulatino desarrollo, lo cual se ha podido sacar no tanto de las noticias escritas sino de una atenta contemplación de los monumentos, tanto de su contenido interior como de su determinación exterior); y es por eso que los autores están tan dispuestos a menudo para hablar de ello. Así es que el fenómeno del llamado Impresionismo y el fenómeno de los amigos del arte como apreciadores arte viejo por su propia y vieja voluntad han ido hasta ahora de la mano. La conclusión es que en la esencia del llamado Impresionismo tiene que haber algo que determine el interés por parte de importantes e influyentes círculos de la sociedad hacia lo viejo.

¿Cuál es pues la esencia del Impresionismo? Yo ya he puesto de manifiesto que bajo el Impresionismo

se entiende una dirección muy determinada del arte moderno, la cual no puede ser utilizada si la tomamos estrictamente sino que necesita ir en paralelo con la antigua fase. Quiero hasta ahí dejar claro algo que para el Impresionismo moderno y para el escalón de la evolución análoga antigua es común. Esto es un verdadero subjetivismo optimista. No deben temer que les vaya a molestar con sutiles y estéticas explicaciones. Espero poder hacerme entender con pocas palabras. En todas las cosas del mundo (como también las reproducciones del arte humano), existen dos clases de propiedades a diferenciar:

1. Aquellas que se proyectan sobre las cosas bajo cualquier circunstancia, ya sean contempladas por un sujeto humano o no. Estas son las cualidades objetivas.

2. Aquellas que son percibidas por un sujeto humano en concreto y en un determinado momento. Estas son las cualidades subjetivas; bajo estas habrá siempre también algunas objetivas pero no todas; por esto siempre habrá también algunas que no se dirigen objetivamente a las cosas, como por ejemplo: la iluminación.

Llamaremos arte objetivista a un arte que fundamentalmente busca devolver / restituir las cualidades / propiedades a las cosas. Llamamos arte subjetivista a un arte que fundamentalmente quiere devolver / restituir los momentáneos fenómenos de las cosas en la retina de los ojos de un determinado sujeto contemplador.

Las propiedades de las cosas se delatan en los estímulos o excisión que provocan en los sentidos del sujeto que las percibe. Estos estímulos son de dos clases:

1. Puramente ópticos; estos son las cualidades de color, que exclusivamente provocan un estímulo a los ojos;

2. Los llamados tácticos (de táctiles); estos son las cualidades corporales de las cosas, su extensión y su limitación en marcos, que estimulan el sentido del tacto del sujeto contemplador. Llamamos arte óptico a un arte que quiere mostrar las cosas como fenómeno puramente de color; llamamos arte táctico (del tacto) a cualquier otro, que quiera hacer evidente por encima de todo la corporeidad de las cosas. Ahora se puede entender sin ninguna molestia que hay para pensar bajo un subjetivismo óptico: un arte que quiere describir las cosas como estímulos de color momentáneos de un determinado sujeto contemplador. Quien conozca el arte moderno, comprenderá esta definición sin dificultad. Este subjetivismo óptico nos lo encontramos, como ya dijimos, tanto en el arte de los tiempos del emperador romano como en el arte moderno. Sin embargo, existen sabidas diferencias entre ambos, frente a las cuales me debo contentar con una simple insinuación. El arte de los tiempos del emperador romano ha sido pensado como toda la edad antigua bajo un objetivismo por fundamentos, mientras pretendía representar las cualidades ópticas de las cosas, en lugar de las tácticas, como habría preferido el arte de las tácticas, como habría preferido el arte anterior al viejo oriental y también el arte clásico de los griegos se convirtió el arte de los tiempos del emperador romano en un arte relativamente subjetivo pues los estímulos ópticos del color están dispuestos de una forma más volátil y fugaz que el arte táctico de la dimensión y limitación.

En la oscuridad pierden las cosas su sensibilidad, pero conservan su materiabilidad (o capacidad de ser palpable). El arte de la edad media al contrario, a cuya altura está el arte moderno, estuvo dispuesto plenamente a un arte subjetivo, pero ya que este arte ha visto por encima de todo una clara limitación de las cosas fue significado como un objetivismo.

Como resultado tenemos que nosotros divisamos el único momento de unión entre el arte de los tiempos del emperador romano y el arte moderno en la consideración unilateral y aumento (exaltación) de las propiedades ópticas y coloristas de las cosas.

Llegamos ahora a la última y decisiva pregunta: ¿Cómo consiguió el óptico subjetivismo suscitar un interés por el arte viejo, y provocar lo mismo categóricamente? Encontramos la señal del subjetivismo óptico en una extrema arbitrariedad en el tratamiento de las cosas, que quiere representar el artista. La arbitrariedad ya es la limitación esencial de las señales ópticas del colorido, bajo la representación simultánea de la corporalidad, de los contornos restringidos a lo ancho y alto y de las insinuantes sombras.

La arbitrariedad está además en la mencionada búsqueda de las formas del fenómeno más instantáneas e huidizas, por ejemplo en casuales reducciones e iluminaciones. La arbitrariedad es finalmente, y particularmente sobre todo la violación del evidente fenómeno, no sólo como cuerpo, sino también como color, lo que provoca que el fenómeno material de subjetivas impresiones de tendencias. La ingenua alegría por la presencia de las cosas como cuando nos resurgen las ganas de tocar y ver, y la que durante siglos ha tenido una participación tan sustancial en los disfrutes artísticos humanos, será violentamente hecha retroceder ante todo lo que se refiere a pensar o sentir será fríamente calculado.

La contemplación cercana hacia el arte viejo, o sea hacia las obras artísticas no modernas, se presenta ahora con un doble comportamiento hacia la descrita y moderna arbitrariedad.

Por un lado con un sentido positivo. Nosotros contemplamos un cuadro viejo y éste no sólo nos

habla simplemente con su evidente presencia, sino también con su antigüedad (vejez) y, a través de estos pensamientos, se afana en nuestros sentimientos hacia la vida, dentro de la cual se propaga este estado de ánimo.

Pero este sentimiento no es nada nuevo: ocurría ya desde el siglo XVI, que en los cuadros empezaron a traer antiguos templos, para evocar en el espectador el recuerdo de una vida pasada; también en el siglo XVII pasó lo mismo con la pintura de ruinas que tenía el mismo propósito; lo que por el contrario caracteriza al tiempo moderno es la situación de que no haga falta ningún distinguido motivo en particular y que por ejemplo un cuadro con un comedor simple del siglo XVIII es suficiente para despertar sentimientos en el estado de ánimo del espectador, y es capaz de producir esto en un grado tan alto un cuadro que delata su origen en el siglo XVIII por su simple estado externo.

A este respecto en cuanto al efecto que se produce en el estado de ánimo, se alude a la cercana contemplación del arte viejo, a como se "cultiva" a los modernos amigos del arte con los modernos esfuerzos artísticos, como se delatan en el subjetivismo óptico.

Pero por otra parte caminan los intereses artísticos por las viejas obras de arte en una oposición directa hacia los modernos esfuerzos artísticos. Pues por las viejas obras artísticas encuentra el espectador aquello que en las modernas obras artísticas debe ser hecho retroceder a cualquier precio; tangible corporalidad y sólidos colores.

Después de esto tiene lugar una evasión de la arbitrariedad ante el culto de las viejas obras artísticas, en la que todo en fluidez se dispersa en lo ilimitado y lo inconcebible, en el reino de lo más o menos duradero, fijo y tranquilo. Y es aquí, en esta tendencia, donde me parece que reside consciente o

inconscientemente la verdadera caritativa y fructífera misión del amigo del arte.

La evolución conlleva claramente una creciente emancipación de las funciones espirituales de las corporales: esto está teniendo lugar de forma obligada en el transcurso de la historia del arte, luego en el transcurso de la historia de la religión y finalmente también en el transcurso del desarrollo ético en la política y en la vida social sobre todo.

Pero ante la negación de las funciones corporales la evolución ha debido realizar un alto en el camino, pues sin sustrato corporal tampoco son pensables los fenómenos psíquicos. Dos almas viven por tanto en nuestro pecho: y la que se agarra con mayor deseo de amor a este mundo corporal y sus fenómenos, será la que correrá peligro si se queda corta en los esfuerzos artísticos modernos. Quien se quiera regocijar de las simples evidentes presencias con formas limitadas, motivos en movimiento, coloridos más intensos y más tranquilos, con determinada luz y sombra, entonces deberá huir de todas las salas de exposiciones modernas, hacia las viejas Galerías o hacia los Gabinetes de arte de nuestros coleccionistas de arte.

Pediría no ser mal interpretado. En ningún caso quiero censurar la evolución del arte moderno. El historiador del arte ha comprendido desde hace mucho tiempo que él no puede ordenar o prescribir al arte moderno sus caminos, como un día creyó Winckelmann. También estoy convencido de que el arte por sí mismo parará antes de llegar al extremo aunque de esto aún sólo nos llegan síntomas. O es una casualidad que un artista como Toorp, al que más que a ningún otro se le volatiliza la cosa representada en un medio del estado de ánimo, o que estas cosas tomen para él formas exteriores cuyos ideales fueron creados por el viejo arte egipcio, o sea, del arte más diametralmente opuesto

al arte moderno, óptico-subjetivo. O como se debería explicar que actualmente en la decoración moderna juegue la línea (el elemento táctico base) un papel tan fundamental, si no fuera por los instintivos esfuerzos de nuestros artistas. Por tanto, cuando en los artistas modernos se encuentran estos síntomas de darle a las cosas, las cuales amenazan con evaporarse, de nuevo formas fijas, también se encontrará esto más comprensiblemente en los profanos, quienes se suman en el mismo objetivo con la contemplación de las viejas obras artísticas. El interés en el arte viejo es al mismo tiempo un interés por salvaguardar al arte moderno, pero sobre todo el arte gráfico.

Ahora me permito exponer una objeción a este planteamiento así como de verificar su valor. Habitualmente nos encontramos con la opinión de que el coleccionista moderno no es más que un presumido y ostentador de su riqueza. No necesita decirse que esta ostentación la hace para pavonearse de los demás; se piensa además que a este poseedor le hace feliz el verse dueño de tesoros tan preciados y pagar de vez en cuando precios increíbles por ellos. Es innegable que este sentimiento de satisfacción de poseer está presente para el coleccionista, para unos más que otros, pero siempre va al mismo tiempo aparejado con aquel que tiene más o menos esfuerzos ideales evolucionados, en los que yo he observado la única misión del amigo del arte. Sería igual que con todos los ideales esfuerzos de la humanidad: no existirían, si al menos no hubiera en el juego un grano de imperfección, egoísmo, amor por sí mismo... Existen observadores que sólo ven unilateralmente esta imperfección. Pero quien examine las cosas a fondo, se convencerá pronto de que el que pretende entregarse a su egoísmo con cínica franqueza a través de sus colecciones, quiera o no quiera, sirve a un objetivo de alta utilidad pública: él completa al mismo tiempo la misión ideal del amigo del arte.

Notas

73. "Amigos del arte" es la traducción literal del término *kunstfreunde*. Por tanto, hemos optado por la traducción literal del término en vez de seguir el sentido figurado con el que se ha venido traduciendo esta expresión como "conservadores" o "cuidadores del arte" ("cultori d' arte") introducida en su día por el profesor Scarrocchia. [Cfr. SCARROCCHIA, S. Su antichi e moderni cultori d' arte. En SCARROCCHIA, S. Alois Riegl: teoría e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905 con una scelta di saggi critici. Bolonia: Accademia Clementina, 1995, pp. 303 y ss.].

74. Nosotros vamos a ver en la última parte de nuestro trabajo que esta oportunidad no se ha desarrollado incluso un siglo más tarde. No obstante, en estos momentos en los que la educación de la ciudadanía es un proyecto con hecha de ejecución, tenemos grandes esperanzas en que se llevará a cabo.

75. RIEGL, A. Über antike und moderne kunstfreunde. En RIEGL, A. Gesammelte Aufsätze. Klassische Texte der wiener Schule der Kunstgeschichte. Herausgegeben von Artur Rosenauer. Viena: W.U.V. Universitätsverlag, 1996, p. 185.

76. *Ibidem*, p. 187.

77. Por consiguiente Riegl diferencia perfectamente la figura del coleccionista de la figura del *kunstfreunde*, por tanto está planteando un origen o momento fundacional para la tutela del patrimonio paralelo a la tradición historiográfica que hasta el momento atiende a las primeras cámaras mágicas, las primeras exposiciones o aberturas de las colecciones papales en Roma, como un momento fundacional común para el coleccionismo de obras de arte y por tanto la museología, y la tutela del patrimonio. La alternativa propuesta por Riegl niega el origen de la tutela, entendida como adoración o devoción por el patrimonio, en las actividades llevadas a cabo con las colecciones de arte de Lorenzo el Magnífico en la Roma del siglo XVI. La tutela del patrimonio entendida en tanto que adoración y cuidado del arte viejo, del arte que llega de generaciones anteriores, por consiguiente no del arte de la antigüedad sino del arte viejo o de épocas anteriores en general.

78. ¿No querrá decir que el título de esta conferencia o conjunto de conferencias en la que se enmarca ésta que traducimos resulta explícito de los contenidos que abarcaría este tercer elemento?

79. El arte viejo, el arte que no es moderno, es para Riegl el factor que propicia la unidad de la sociedad y por consiguiente caracteriza a los *Kunstfreunde*. Esta puesta en valor del arte viejo, del arte de épocas antiguas, lleva a Riegl a plantearse en que términos se desarrolla la relación del *kunstfreunde* con el arte moderno, es decir con el arte que no es viejo. En este sentido

nosotros nos preguntamos en que medida Riegl atiende a la impopularidad del arte moderno a la que se refería Ortega y Gasset, y alude a la unión de la sociedad a partir del arte viejo insinuando la popularidad o humanización del mismo para el conjunto de la sociedad moderna.

80. Una característica que necesariamente tiene que cumplir el *kunstfreunde* es ser coetáneo a la sociedad sobre la que trabajamos, es decir de la sociedad a la que procura unidad social. Por consiguiente nos serviría como ejemplo la labor de Juan Temboury para con el patrimonio de la ciudad de Málaga, en la primera mitad del siglo XX, pero no para nosotros coetáneos del siglo XXI.

81. Efectivamente utiliza aquí el término antiguas como sinónimo de viejas y no como antiguas en tanto que de la antigüedad.

82. ¿En qué medida esta misión de conservar las obras de arte viejo o de épocas antiguas no se corresponde con ese lugar en la casa de la unión cultural que Riegl reivindicaba para el rol del *kunstfreunde*? De ser así Riegl entendería la conservación de obras de arte viejo u obras de épocas antiguas como una actividad para la unión cultural, y en estos términos entendemos que tenemos que estudiar El culto moderno.

83. Sería esto el revival al que se refiere G.C. Argan, y por consiguiente nada que ver con la relación que se establece.

84. Aquí antiguo sería relativo a la Edad Antigua.

85. Está desterrando Riegl cualquier posibilidad de modelo o paradigma del arte viejo para con el arte moderno; arte viejo en general no precisa que se trate del arte de la edad antigua sino del arte producido por generaciones anteriores.

86. De la relación moderna a la que ha dedicado el artículo, por tanto podríamos perfectamente fundamentar que los precursores del culto moderno a los monumentos serían los *kunstfreunde* desde el siglo XV al XIX.

87. Se refiere al arte antiguo, ya que sería más coherente que se refiriese a la diferencia de la relación de los *kunstfreunde* antes del siglo XV, es decir cuando eran en mayor medida mecenas del arte contemporáneo que admiradores del arte viejo, y los *kunstfreunde* del siglo XV al XIX, en estos últimos se definiría la admiración por el arte viejo en unos términos que preludiarían la relación moderna o correspondiente a la generación coetánea a Riegl.

88. La relación desarrollada por los *Kunstfreunde* de cada época atiende precisamente a circunstancias históricas o correspondientes a cada época, de ahí que la comparación entre los *kunstfreunde* de una y otra época, para Riegl, no ofrezca detalles suficientemente interesantes para la definición y distinción entre ambos. En cualquier caso, Riegl se podría estar refiriendo a la actividad

desarrollada por los kunstfreunde cuando habla de “El culto moderno de los monumentos”.

89. El objetivo último de este artículo, discurso, reflexión coincidiría con el de “El culto moderno de los monumentos” en la medida en que seamos capaces de fundamentar que efectivamente “El culto moderno” se refiere al Kunstfreunde y no al hombre en general, o al hombre trabajador que asiste a exposiciones públicas o populares; en suma tenemos que fundamentar que “El culto moderno” se refiere al “Kunstfreunde moderno” y no al público en general. Sobre la base de esta fundamentación estaríamos rozando el tema de la autoreferencialidad del discurso de la Historia del Arte frente al patrimonio, en estrecha relación con estos postulados estaría la impopularidad del arte moderno o contemporáneo a la que indirectamente podríamos entender que atiende Riegl cuando se pregunta por el comportamiento del Kunstfreunde con el arte moderno o contemporáneo. Por consiguiente, en “El culto moderno” no cabe la impopularidad del arte moderno o contemporáneo dado que esta relación no es desarrollada por el hombre en general, por el consumidor de arte, sino por el admirador del arte. Por tanto es de vital interés que distingamos la relación de admiración de la relación de consumición, en cierto modo es el mismo Riegl el que reconoce el interés de esta distinción cuando indica que el principio de consumición - producción no sirve como parámetro para el estudio del tercer componente o del factor que define al kunstfreunde.

90. Lo antiguo o viejo como categoría puesta de manifiesto en el hacer de los Kunstfreunde romanos, por consiguiente categoría para la unión / integración del conjunto de la sociedad romana. Una categoría que roza lo que podríamos definir como pátina del XIX. Un aspecto que se nos ha pasado de largo en relación con el comentario de la actividad de los kunstfreunde, por cierto en directa relación con la humanización del arte, sería el que para Riegl la actividad que define al kunstfreunde sería la reunión del conjunto de la sociedad, o lo que es lo mismo la integración social. Por consiguiente, de ninguna manera podemos hablar en la teoría del arte de Riegl de deshumanización del arte, ahora bien, Riegl define la actividad de los kunstfreunde en relación con y para la conservación del arte viejo o de épocas antiguas para las generaciones venideras por tanto efectivamente no podemos hablar de deshumanización así como tampoco de autoreferencialidad del discurso artístico, pero atención porque ¡Riegl sólo atiende al arte viejo! mientras que Ortega... atiende al arte moderno o contemporáneo. No obstante acaso en la medida en que el kunstfreunde desarrolla su actividad para la integración del conjunto de la sociedad a partir del arte viejo o de épocas antiguas le está confiriendo al arte de épocas antiguas la condición de patrimonio, por tanto no ya por su condición de pasado sino por la socialización o integración social que propician.

91. La falsificación de obras de arte viejo o de épocas antiguas es una actividad que Riegl vincula con la relación que se desarrolla en

torno a la obra de arte viejo en Roma o en la Antigüedad. Relación que define en términos de envidia, términos a los que se refería en los preliminares del artículo cuando exponía los principios de las sociedades, en los que no tendría cabida el desarrollo del rol del kunstfreunde. En cualquier caso, la falsificación, llamada de la envidia o no, serviría de categoría para la definición de la relación del arte viejo con los artistas frente al arte moderno. Atención, Riegl se refiere efectivamente a la categoría de la falsificación, la cual sólo tiene cabida en una relación producto-consumo, es decir sobre la base de un principio que el mismo Riegl desterraba para la definición de la relación del kunstfreunde moderno en la medida en que este sería un agente para la integración cultural.