

Una propuesta vinculante entre la historia social del arte y la historia social: breve recorrido historiográfico

A Proposal that Links Art Social History to Social History: Brief Historiographic Tour

Magdalena Dardel Coronado (Chile)

Universidad Nacional de San Martín
Doctoranda en Historia del Arte Magíster en Historia.
magdardel@gmail.com

Resumen

Tras revisar los primeros intentos de una interpretación social de la obra de arte, nos detenemos en un recorrido historiográfico por su historia social, presentando sus principales autores y sus aportes. Luego, comparamos las visiones que comparten con la historia social (particularmente la marxista británica), para demostrar cómo la historia social y la historia social del arte, si bien tienen raíces muy distintas, tendieron

Abstract

After revising the first social interpretations of a work of art, we perform a historic-graphical tour through art social history, presenting its main authors and work. Afterwards, we compare the visions shared with social history (especially British Marxism) in order to prove the way social history and art social history –although having different roots– had the tendency to be linked in the last decades thanks to the contribution of

RECIBIDO: 24 de marzo de 2015
EVALUADO: 20 de abril de 2015
ACEPTADO: 4 de junio de 2015

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO / TO CITE THIS ARTICLE
Dardel Coronado, M. (2015). Una propuesta vinculante entre la historia social del arte y la historia social: breve recorrido historiográfico. *Poliantea*, 11(20), pp.251-267.

a vincularse en las últimas décadas gracias a los aportes de la historia cultural primero y los estudios visuales después. Finalmente, revisamos, a modo de ejemplo, una lectura hecha de la obra *El viejo músico*, de Édouard Manet, desde la perspectiva de la historia social del arte, a fin de comprender las particularidades de su método.

Palabras clave: historia social, historia social del arte, historiografía del arte, estudios visuales, interdisciplinariedad.

cultural history and visual studies in that order. Finally, as an example, we revised a reading based on the work *The Old Musician* of Édouard Manet from the socio-historical perspective of art in order to understand the particularities of his method.

Keywords: social history, art social history, art historiography, visual studies, interdisciplinary.

Introducción

La proliferación de los estudios culturales en los que ha derivado la historia social en las últimas décadas no significó necesariamente un desarrollo investigativo sobre las prácticas artísticas. Al contrario, los análisis sociales vinculados a la historia del arte se han desarrollado por un camino independiente que se desprende de esta área de estudio y no de la historia social.

La problemática de la vinculación entre el arte y la sociedad se encuentra presente ya en los planteamientos estéticos de Karl Marx y Friedrich Engels, por ejemplo, en sus *Escritos sobre arte* y en la compilación *Sobre arte y literatura*. Luego, algunos críticos, siendo el caso más destacado el del anarquista inglés Herbert Read (1893-1968), retomaron esta vinculación en obras como *Arte y sociedad* (1941) y *Las raíces del arte: aspectos sociales del arte en*

una era industrial (1947). Sin embargo, sus alcances no fueron sistemáticos y resultaron insuficientes para proponer una relación efectiva entre el arte y la sociedad. Paralelamente, otros intelectuales trabajaron elementos estéticos desde una perspectiva marxista, donde destacaron los alcances de los filósofos italianos Antonio Gramsci (1891-1937) y Galvano della Volpe (1895-1968); el crítico literario húngaro Georg Lukács (1885-1971) y la influyente Escuela de Fráncfort, en particular, los pensadores alemanes Walter Benjamin (1892-1940), Theodor Adorno (1903-1969) y Max Horkheimer (1895-1973).

Tras estos primeros avances, y pese a que no se puede hablar de una estética común vinculada al pensamiento marxista (Bozal, 1999, p. 161), se comenzó a trabajar más metódicamente respecto de la relación que ya hemos mencionado y que ha recibido

el nombre de historia social del arte. Los pioneros de esta área de estudio fueron dos historiadores húngaros: Arnold Hauser (1892-1978) y Friedrich Antal (1887-1954).

Si bien tradicionalmente se han considerado a estos autores como los padres de la historia social del arte, es necesario mencionar también a otros investigadores cercanos al marxismo que avanzaron en el tema. El historiador británico Francis Klingender (1907-1955) estudió la revolución industrial en su país haciendo hincapié en los procesos artísticos. En este sentido, destacaron sus obras *Arte y revolución industrial* (1947) y *Marxismo y arte moderno: un acercamiento al realismo social* (1944). Algunas décadas más tarde, aportaron al estado de la investigación el británico Francis Haskell (1928-2000), autor de *Patronos y pintores: arte y sociedad en la Italia del Barroco* (1963), y el griego Nikos Handjinikolaou (1938) con *Historia del arte y lucha de clases* (1973).

Antes de continuar presentando nuestros lineamientos, es necesario aclarar que la historiografía crítica sobre el tema ha denominado indistintamente *historia social del arte* o *sociología del arte* a estas investigaciones, véase *Historia de las ideas*

estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (vol. I) editado por Valeriano Bozal o *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, de Udo Kultermann. Pese a estar estrechamente vinculadas, nosotros tomaremos solo la primera acepción. Si bien la sociología del arte también encuentra sus orígenes en la obra de Antal y Hauser, luego se desarrolló de manera independiente, donde destacó la figura de Pierre Bourdieu, quien se dedicó al tema desde 1966 con *El amor al arte. Los museos europeos y su público* en adelante. A diferencia de la historia social del arte, la sociología del arte se ha desarrollado de manera más sistemática, existiendo amplia bibliografía al respecto, por ejemplo: Vincenç Furió, *Sociología del arte* (2000); Natalie Hienich, *La sociología del arte* (2002), y Janet Wolff, *La producción social del arte* (1998).

Una vez realizada la presentación teórica e historiográfica, nos interesa detenernos en la historia social, en particular, en los aportes realizados por los historiadores marxistas británicos en relación con la historia cultural y la historia del arte. Pondremos especial atención en Eric Hobsbawm (1917-2012), por ser quien, dentro de este grupo, trabajó temas vinculados al arte.

A partir de ejemplos, propondremos un diálogo entre ambas maneras de hacer historia y demostraremos cómo la historia social del arte no solo se desprende de la historia del arte, como revisaremos a través del breve recorrido que realizaremos a continuación, sino que también muchas de sus lecturas se asocian a la historia social, en específico, a los alcances hechos desde mediados del siglo XX por los historiadores marxistas británicos.

Interesa ahora revisar las principales líneas del pensamiento de Antal y Hauser por ser ellos los fundadores de esta corriente y porque fueron fuertemente criticados, generando el debate historiográfico que sentó las bases de las actuales investigaciones sobre historia social del arte.

Historia social del arte

Como ya se señaló, en los orígenes de la historia social del arte se consideran los trabajos de Freidrich Antal y Arnold Hauser publicados a mediados del siglo XX. En *La pintura florentina y su ambiente social* (1948), Antal dejó en evidencia su influencia por el método heredado de su maestro, el formalista Max Dvořák (1874-1921). Sin desconocer la importancia

del análisis formal propio de la Escuela de Viena, le interesó comprender la totalidad del proceso artístico, razón por la cual se volcó en descomponer la multiplicidad de factores que lo componen. Pese a la novedad de su método para la época, la obra de Antal tuvo una difusión muy tardía: este texto, hoy considerado seminal, fue escrito entre 1932 y 1938, para ser publicado 10 años después, incluso muchas de sus obras permanecieron inéditas hasta su muerte, acaecida en 1952 (Bozal, 1999, pp. 333-334). Lo sucedido con Antal se contrapuso con la amplia difusión que tuvo su compatriota, también formado en la Escuela de Viena. *Historia social de la literatura y del arte*, publicado en 1951, fue durante las décadas siguientes uno de los principales manuales de estudio de la materia. La propuesta general de Hauser se basó en la idea de que cada sociedad está vinculada a un estilo y este, a su vez, está determinado por las condiciones económicas y sociales vigentes en el lugar donde tuvo origen. De esta manera, descartó la creencia de un arte autónomo, y propuso que este estaría profundamente vinculado al contexto donde surgió. Esta idea se hizo evidente desde el primer capítulo del primer volumen, donde propuso que

el paso desde la figuración del Paleolítico a la abstracción neolítica estaba dada por un cambio en la mentalidad generado por la transformación del sistema de producción, desde la caza a la agricultura (1978, pp. 11-33).

Esta idea fue profundamente criticada por el historiador austriaco Ernst Gombrich, quien rechazó duramente los fundamentos hegelianos del húngaro, así como también su visión marxista de la historia del arte en un comentario aparecido en 1953, poco tiempo después de la traducción al inglés del texto (1968, pp. 113-123).

Esta temprana reseña reveló contradicciones y problemas en el método hauseriano, que luego continuó cayendo en descrédito, sobre todo con la aparición *Sociología del arte* (1974) (Bozal, 1999, p. 335). En esta obra Hauser relativizó sus conclusiones respecto del marxismo que, sin embargo, continuaron suscitando comentarios negativos. El propio Gombrich se mostró nuevamente muy crítico a este tipo de estudios, en una conferencia pronunciada en 1973 y publicada en 1979 que llevó por título “Historia del arte y ciencias sociales”, donde señaló la riqueza que se podría extraer del vínculo entre ambas, pero se mostró incrédulo ante la sociología del arte (1991, pp. 156-202).

El segundo crítico a los pioneros trabajos de Antal y Hauser provino desde la misma historia del social del arte. Fue el francés Pierre Francastel quien en su última obra, *Sociología del arte* (1970), planteó cuestionamientos que, si bien aparecieron sistematizados por primera vez ahí, ya se veían en sus trabajos desde la década de 1950, como *Pintura y sociedad* (1951) y *Arte y técnica* (1956).

Francastel consideró que los húngaros no habían puesto suficiente atención a la obra en sí misma y se habían centrado, al contrario, demasiado en el contexto social, donde se originaban. Atendiendo a este desequilibrio, propuso la necesidad de interpretar el arte a partir de sus relaciones con la sociedad, creyendo que la obra era portadora de una *lengua visual*. Esta originaría la relación entre el arte y la sociedad, cuya raíz estaría en los contenidos del producto artístico, planteamientos que se encuentran sobre todo sistematizados en *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento* (1967) (Bozal, 1999, p. 349).

Pese a ello, y según planteó Jaime Brihuela, hacia estos años los avances metodológicos respecto de la historia social del arte se encontraban en una fase de estancamiento (Bozal, 1999, pp. 349-350). Fue

un investigador británico, también centrado en la visualidad durante el primer Renacimiento, quien avanzó en estas propuestas metodológicas. Michael Baxandall (1933-2008), se dedicó, siguiendo la senda abierta por Francastel, a trabajar los modos visuales y a proponer un vínculo entre el lenguaje visual y las verbalizaciones escritas, lo cual desarrolló detalladamente en *Giotto y los oradores* (1971). Asimismo, se refirió a la importancia de la relación entre historia del arte e historia social señalando que “el *estilo* de las imágenes constituye un material de estudio apropiado a la historia social” (1978, p. 13).

Por este camino se desarrollaron las ideas de Svetlana Alpers (n. 1936), quien utilizó por primera vez la noción de ‘cultura visual’ en *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (1983), hoy considerado un texto seminal para los estudios visuales (*Cuestionario sobre cultura visual*, 2003, p. 84). Ella reconoció deberle este concepto a Baxandall, quien, sin mencionarlo, lo había adelantado a través de la idea de *ojo de la época* aparecido en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento* (1973). Ambos historiadores, referentes fundamentales para la crisis y renovación de la

disciplina, fueron formados en el Instituto Warburg bajo el alero de Ernst Gombrich a principios de la década de 1960, lo cual puede resultar llamativo, entendiendo las negativos comentarios que el vienés le realizó a la historia social del arte, según ya revisamos. Sin embargo, como destacó Vicenç Furió, es necesario tener en cuenta que Gombrich mantuvo siempre presente el influjo warburgiano de sacar las artes visuales de un contexto aislado (1999, p. 136). A partir de esto, Furió llegó a plantear que la dura crítica realizada a la *Historia social de la literatura y del arte* de Hauser, que ya revisamos, encasilló a Gombrich como un detractor de la historia social, lo cual no es así, pues solo él desdeñó de las formas más marxistas de esta metodología (1999, p. 135).

Baxandall y Alpers continuaron trabajando juntos interesándose por la historia social y por cómo el estudio del arte podría acercarse a esa dimensión, razón por la cual hoy se les considera un punto fundamental para lo que se ha definido como historia social del arte y de lo que Brihuega llamó “expansión del horizonte metodológico” (Bozal, 1999, p. 331).

A esta inclinación teórico-metodológica por la amplitud del campo

de estudios a variables sociales y culturales nuevas que consideren, por una parte, no solo la obra de arte en sí, sino que también sus usos y valores sociales y sus mecanismos de producción y circulación (que fue lo que abrieron Baxandall y Alpers); y por otra, la imagen en un sentido más amplio (como hacen los historiadores del arte David Freedberg y Hans Belting, entre otros), que Peter Burke llamó *nueva historia del arte* (2005, p. 221).

Historiadores marxistas británicos

Habiendo recorrido los principales referentes de la historia social del arte, corresponde que avancemos en nuestra propuesta revisando las principales características de la historia social, en particular de los historiadores marxistas británicos en relación con la historia del arte, para luego detenernos en las investigaciones de Eric Hobsbawm respecto de la obra artística.

Tal como destacó el miembro de este grupo Geoff Eley, desde la aparición de la historia cultural a mediados de la década de 1970 y su consolidación en la década de 1990, la historia social se ha visto reinventada. Si bien

la tradición de la historia social —tanto en su variante de la Escuela de los Annales francesa como la de los historiadores marxistas británicos— se ha caracterizado por su índole fuertemente interdisciplinar (2008, p. 79), la historia del arte había resultado de cierta manera ajena a ella. Al respecto, Peter Burke entregó dos datos que son de interés: el primero es que la revista *Past and Present*, fundada en 1952 por el grupo ya descrito y emblema de la historia social, tuvo recién en 1975 el primer artículo con imágenes, pese a lo útil que estas eran, en especial la fotografía, para el conocimiento de la historia “desde abajo”. Vinculado a este, el segundo dato entregado por Burke es que fue el propio Raphael Samuel quien declaró que él y los otros historiadores sociales de su generación eran “analfabetos visuales” (2005, p. 15).

La amplia línea que separaba a la historia del arte (y, con ello, a la historia social del arte) y a la historia social se fue estrechando conforme surgió la historia cultural, pues ha servido para hacer debatir disciplinas que, en sus orígenes, se encontraban claramente delimitadas. Historia social e historia del arte tenían sus propias esferas de acción sin rozarse necesariamente. La historia cultural, con

sus criterios e intereses amplios, fue capaz de recurrir a métodos y fuentes pertenecientes a ambas, poniéndolas en una crisis que, en la historia del arte, solo se ha solucionado con la aparición de la historia social del arte y los estudios visuales.

Al respecto, es interesante destacar la figura de Raymond Williams (1921-1988), dedicado a los estudios culturales, en particular a la televisión y el teatro, y muy cercano al grupo de historiadores a los que ya hemos hecho referencia. Aquí cobran sentido las palabras de Natalie Zemon Davis, quien declaró que historia social es “como mínimo, además, historia cultural” (Burke, 2005, p. 15).

Si bien su afirmación fue hecha hacia fines de la década de 1980, en la explosión de los estudios culturales, nos retrotrae también a los orígenes de la historia social. Como ya se mencionó, la interdisciplinariedad siempre fue esencial en ella, tanto entre los historiadores marxistas británicos (prueba de ello es el vínculo con Williams desde sus inicios) como entre la tradición francesa de Annales (prueba de ello es la cercanía que Francastel tuvo con dicha Escuela (Tanner, 2003, p. 36).

Raphael Samuel señaló que la historia social se ocupaba de temas

de debate público, que busca ampliar el mapa del conocimiento histórico y proponer nuevas áreas de investigación. A su vez, pretendía una revalorización de las fuentes, que pudieran entregar detalles de la “vida real” y de otorgar una “cara humana” al pasado (Samuel, 1991).

Todas estas características planteadas por Samuel se pueden hacer a través de la imagen. Como hemos visto, los historiadores sociales del arte no se quedaron en la imagen, sino que, desde ahí, establecieron vínculos con el contexto en el que fueron creadas, la inserción del artista en dicha sociedad y la recepción por parte de esta. No se trata, por tanto, de un análisis estético, sino de elaborar vinculaciones entre la obra de arte y la sociedad donde esta surgió. Además, como planteó Peter Burke,

en el caso de la historia social y económica, las imágenes ofrecen un testimonio especialmente valioso de prácticas tales como el comercio callejero, sobre las que rara vez disponemos de documentación escrita debido a su carácter relativamente no oficial y complementan por tanto el testimonio de los archivos gremiales (2005, p. 237).

Burke planteó el que puede ser el uno de los más destacados aportes de la historia del arte a la historia social: la utilización de las imágenes como fuentes, como aquellos vestigios que den cuenta de los temas populares, desde la perspectiva “desde abajo” que quiere establecer la historia social, teniendo en cuenta que “las imágenes dan acceso ya no directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época” (2005, p. 239).

Como ya dijimos, la aparición de la historia de la cultura estrechó la relación entre la historia del arte y la historia social. Creemos que un destacado ejemplo de esta relación son los trabajos de Eric Hobsbawm, quien no se dedicó tanto a la utilización de las imágenes como fuentes, sino más bien a analizar cómo el arte daba cuenta de su vínculo con la sociedad. Donde mayormente planteó dicho interés fue en *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX* (1998). El texto publicado está basado en una conferencia dada por el autor en el mismo año, que, pese a ser breve, sistematizó algunas ideas que ya habían aparecido en su *Historia del siglo XX* (1994) respecto del desarrollo de las vanguardias artísticas. En términos generales, la lectura que hizo el británico es que las

vanguardias artísticas del siglo XX se caracterizan por un doble fracaso. Por una parte, está el ensimismamiento de los artistas, que los llevaron a aislarse de la sociedad y a pensar sus obras solo a partir de objetivos individuales. Por otro, el desarrollo técnico que implicó que los medios tradicionales (pintura y escultura) fueran insuficientes frente a la aparición de los medios masivos de comunicación. De este modo, Hobsbawm argumentó que, mientras el arte tradicional se encerraba cada vez más sobre sí mismo, los nuevos artes mediales gozaban de popularidad y amplia recepción por parte de la sociedad.

Respecto de nuestro interés, debemos destacar que este historiador, tradicionalmente vinculado a temas económicos y sociales, se haya dedicado a problemas artísticos en su texto de más amplia difusión y que luego desarrolló en la conferencia ya citada. Si bien su interés no era realizar un análisis estético ni tampoco presentar un texto de historia social del arte, Hobsbawm ignoró por completo los elementos artísticos de las obras analizadas. Así, los trabajos de artistas tan disímiles y característicos de las vanguardias, como Piet Mondrian, Andy Warhol o Marcel Duchamp, tuvieron para Hobsbawm el mismo valor en

función de su argumentación. Esta lectura nos recuerda de algún modo la crítica realizada por Pierre Francastel a los padres de la historia del social arte, cuando señaló que no tuvieron en cuenta la obra en sí misma.

Un ejemplo de historia social del arte

Geoff Eley señaló que los principales intereses de estudio de la historia social eran las clases populares, la historia económica y la relación entre trabajo e industrialización (2008, p. 64). Conforme a esto, tiene mucho sentido que los estudios al respecto se hayan centrado en la revolución industrial y el siglo XIX. Por eso, consideramos necesario utilizar un texto analítico sobre este contexto para establecer un diálogo entre los dos temas ya presentados.

El artículo “La práctica moderna del arte y de la modernidad”, de Nigel Blake y Francis Frascina, es el primer capítulo de *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX* editado por este último. El texto, escrito desde la perspectiva de la historia social del arte, corre con la ventaja de que el siglo XIX francés fue un escenario en especial rico para los vínculos entre arte y sociedad tanto

por la crítica social que utilizaron los artistas realistas como por la importancia del arte en contextos sociales, como el Salón parisino.

A fin de reconocer los inicios de la modernidad artística, los autores entendieron que los artistas llamados vanguardistas profesaban, además, un interés ideológico que se manifestaba en un compromiso social y político. Teniendo esta consideración, Frascina y Blake entendieron el arte como una práctica social (1998, p. 54). Pese a ello, sería erróneo reducirlo solo a este punto. Sin desentenderse de este objetivo, los investigadores señalaron que el arte mantuvo ciertas características que le son propias. Se produce así un equilibrio entre las prácticas artísticas y las intenciones sociales de quiénes las ejercen, donde el primer elemento siempre aparece como el predominante:

A partir del momento en que la “vanguardia” y lo “moderno” se pusieron en marcha, dejan de estar vinculados, o bajo la influencia de, una evolución social más amplia —o que si existía tal influencia, esta no constituía el punto más interesante a la hora de establecer las razones que hacían válidas y valiosas estas obras de arte—. Es lo que se suele

denominar, a menudo, como la *autonomía social del arte* (1998, p. 56).

Para Blake y Frascina, el arte moderno, iniciado en la segunda mitad del siglo XIX, se constituyó, desde sus orígenes, con un componente social, crítico y denunciante, que le permitió independizarse de los valores asignados por la sociedad. Surge y cobra gran fuerza, en este periodo, la idea de que la vanguardia tenía, además de un papel artístico, también una función social (Antigüedad y Aznar, 1998, pp. 191-192), como bien reafirmaremos mediante el ejemplo por revisar.

Si recordamos lo que señalábamos sobre las críticas realizadas por Hosbsawm a las vanguardias artísticas del siglo XX, tendremos en cuenta que este era en efecto uno de los argumentos más ampliamente desarrollados por el británico. Para él, la vanguardia —cuyos orígenes encontramos precisamente en el contexto aquí presentado— había fracasado por desvincularse de la sociedad. Para Blake y Frascina, en este quiebre, en cuanto no constituyó un fracaso, sino una *autonomía social* que le permitió desarrollar un espíritu crítico, que, si vinculamos a las conclusiones establecidas por los autores, podrían proyectarse para el siglo XX.

Consideramos fundamental el epíteto de *social* dado al término *autonomía*, pues le otorga el significado que nos interesa. Pudiendo ser una ruptura (como creemos que la entendería Hosbsawm), se transformó en un nuevo tipo de vínculo donde el arte, desde la independencia que le otorgó un lenguaje y una técnica modernos —utilizaremos la misma acepción dada en el texto, vinculada esencialmente a aspectos técnicos—, denunció la realidad social imperante, sobre todo, sus injusticias y diferencias sociales. Los primeros artistas modernos utilizaron las posiciones que les entregaban exposiciones y salones para hacer patentes estas críticas, y por ello se puede afirmar que “en la Francia de mediados del siglo XIX resultaba algo completamente aceptado por todos la imposibilidad de entender el arte moderno como algo independiente a la sociedad moderna” (1988, p. 60).

Autonomía social, en este contexto, no significó el divorcio que llevó al fracaso definido por Hosbsawm, sino a una nueva manera de expresar dicha relación, como abordan los autores a partir de Édouard Manet en la obra *El viejo músico* (1862) (figura 1).

No es nuestro objetivo detenernos en un análisis estético de esta

pintura (es decir, dejaremos de lado el valor artístico de la misma y nos centraremos en ella en cuanto documento social). Más bien, nos interesa proponer este caso como un ejemplo práctico de todo lo señalado, demostrando cuáles son los elementos de análisis social usados por la historia social del arte, para reafirmar así la cercanía que tienen con la historia social.

Debemos señalar que el motivo central de esta obra está tomado de un gitano músico, Jean Lagrène, popular en el París del siglo XIX (1998, pp. 86-97). Blake y Frascina leyeron el paisaje como una referencia a los sitios rurales en las afueras de París frecuentados por gitanos y que hacia esa fecha desaparecían debido a las remodelaciones urbanas realizadas por el barón Georges-Eugène Haussmann entre 1852 y 1870 y que originaron el París moderno. Los autores analizaron profusamente estos cambios y sus impactos sociales, concluyendo que “no es un cuadro realista, sino simbólico donde incluyó el problema de la modernidad” (1998, p. 107).

Volviendo a nuestro punto central, nos interesa destacar cómo Blake y Frascina realizaron análisis sociales desde la pintura, donde concluyeron que el gitano protagonista —así

como la referencia a la urbanización del París decimonónico— apelaban a un doble desplazamiento y a las víctimas de esa modernidad: “*El viejo músico* es una imagen del lumpen-proletariado, de ese producto de la sociedad capitalista, desclasado y desarraigado, que resulta especialmente vulnerable ante las ideologías reaccionarias” (1988, p. 105).

Las conclusiones propuestas por los autores son desde una perspectiva social. El problema de la clase, insinuado aquí, nos llevaría a otro análisis que se escapa de nuestro objetivo. Pero más allá de esto, es esencial considerar cómo los historiadores concluyeron elementos sociales desde la obra de arte, lo cual se explica por uno de los aspectos centrales del artículo aquí presentado, y que se vincula a la idea de *autonomía del arte* ya mencionada: que la modernidad tuvo, en el siglo XIX francés, una dimensión social y estética (1998, pp. 131-132).

El arte se acercó a la dimensión social a través de obras como la que presentamos. Conforme a esta lectura, los artistas habrían tomado una posición crítica y analítica de su contexto y la habrían manifestado a través de la obra de arte.

El escenario analizado por Nigel Blake y Francis Frascina es muy

fecundo para análisis de este tipo, como también lo es el siglo XIX inglés en los historiadores marxistas británicos. Si bien ambos contextos guardan profundas diferencias, también tienen puntos en común. No es casual, consideramos, que mientras la historia social se haya enfocado mayoritariamente en la situación posterior a la revolución industrial y siglo XIX inglés, la historia social del arte

haya hecho lo propio con el contexto posrevolucionario de la Francia decimonónica. La revisión de este texto nos ha mostrado cómo los análisis son artísticos y estéticos, y a la vez, tuvieron en cuenta aspectos sociales, lo cual, de alguna manera, nos remite a los aportes a la disciplina realizados por Pierre Francastel y Michael Baxandall en la idea de la obra como portadora de significados sociales.



Figura 1. Édouard Manet: *El viejo músico*, 1862. Óleo sobre lienzo, 187 x 248 cm. Galería Nacional de Arte, Washington.

Conclusiones

El desarrollo de la historia social del arte, si bien ha sido diverso, se ha interesado más o menos en las mismas temáticas: la idea de recepción y contextos de circulación de la obra artística o la pintura como denuncia o crítica social. Durante las últimas décadas, como mencionamos al inicio, surgieron los conceptos de ‘ojo de la época’ y ‘cultura visual’ de la mano de Michael Baxandall y Svetlana Alpers, respectivamente, quienes cumplieron un papel renovador en esta tradición historiográfica.

Anteriormente citamos a Peter Burke respecto de cómo la historia social podría utilizar las imágenes. El historiador británico mencionó la presencia de elementos no oficiales inscritos en las pinturas y ausentes de las fuentes escritas. Creemos que, para nuestro caso, la obra que mejor resume esta situación es *El viejo músico*. De ella se puede elaborar un análisis artístico y formal, que instale esta obra como una de las primeras de la modernidad. También, se puede revisar la relación con la estética decimonónica, a través de la relación entre Manet y Charles Baudelaire. Pero, además, y es esto lo que nos interesa conforme a lo que señalamos en un inicio, constituye un documento de historia social.

El solo análisis del paisaje, sin incluso considerar a los protagonistas, sirve para la situación de urbanización parisina, que remite a la industrialización y modernización. El gitano, en cambio, representa esa “cara humana” del pasado que según Samuel la historia social pretende encontrar. Volvamos a las referencias de Blake y Frascina sobre Jean Legrène, el protagonista de la obra: “En el cuadro de Manet nos encontramos con un doble desplazamiento: *Lagrène* representaba a una clase social, *pero*, al mismo tiempo era la “cara” (visible) del mito bohemio en su versión más idealizada” (1998, p. 101).

Creemos que Blake y Frascina encontraron en el rostro del gitano esa “cara humana” que también buscaba Samuel. Esa referencia al olvidado, al proletario, al marginado que no aparece en los documentos oficiales según propuso Burke. Por eso podemos considerar que el trabajo de Blake y Frascina le debe, al menos en términos metodológicos, a la historia del arte y a la historia social también. Pertenece a esta visión renovadora que mencionó Geoff Eley cuando señaló: “Podemos mantener todos los logros de la nueva historia cultural sin tener que abandonar lo que hemos aprendido de los historiadores sociales” (2008, p. 39).

En *La modernidad y lo moderno* esta máxima se transforma y se asume como propia: sin olvidar que se trata de un trabajo de historia del arte, y mediante la variante social de esta, los investigadores utilizaron referencias a la historia social que sirvieron para enriquecer la perspectiva de estudio propuesta.

Referencias bibliográficas

AA. VV. (2003). Cuestionario sobre cultura visual. *Estudios Visuales*, 1, 83-126.

Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili.

Antigüedad, M. D. y Aznar, S. (1998). *El siglo XIX. El cauce de la memoria*. Itsmo: Madrid.

Bozal, V. (ed.) (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I). Visor: Madrid.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica: Barcelona.

Eley, G. (2008). *Una línea torcida. De la historia cultural a la historia de la sociedad*. Valencia: Universidad de Valencia.

Frascina, F. (ed.) (1998). *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*. Akal: Madrid.

Furió, V. (1999). Gombrich y la sociología del arte. *La balsa de la Medusa*, 51-52, 131-161.

Gombrich, E. (1991). Historia del arte y ciencias sociales. En *Ideales e ídolos. Ensayo sobre los valores en la historia y el arte* (156-202). Gustavo Gili: Barcelona.

Gombrich, E. (1968). La historia social del arte. En *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (113-123). Barcelona: Seix Barral.

Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y del arte* (vol. I). Guadarrama: Barcelona.

Hobsbawm, E. (1999). *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias artísticas del siglo XX*. Crítica: Barcelona.

Kultermann, U. (1996). *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Akal: Madrid.

Tanner, J. (2003). *The sociology of art: a reader*. Routledge: Nueva York.

Samuel, R., Breuilly, J., Clark, J. C. D., Hopkins, K., Carradine, D. y Martínez, M. S. (1991). ¿Qué es la historia social...? *Historia Social*, 10, 137-149.

Zemon Davis, N. y Ferrandis Garrayo, M. (1991). Las formas de la historia social. *Historia social*, 10, 177-182.

