

Gillo Dorfles
Universidad de Cagliari

HISTORIA DEL ARTE COMO HISTORIA DE LA FILOSOFIA

En: *Archivio di Filosofia. La Filosofia della Storia della Filosofia. Y suoi nuovi aspetti. Padova, Cedam, 1974, pp. 99-108.*

(Traducido del italiano por Ives Benzi)

Más que de una contraposición o de una identificación entre historia del arte e historia de la filosofía, sería oportuno hablar de contraposición e identificación entre *kunstwissenschaft* y *geisteswissenschaft*¹; o sea —ya que en italiano no existen los dos vocablos²— entre una doctrina que estudia los problemas artísticos y una que estudia los filosóficos. Esto significaría sustraer del examen de los dos sectores el factor histórico, ya que, por varias razones que veremos a continuación, a menudo éste no constituye más que un éstorbo. En efecto: decir “historia”, significa considerar como condición, antes de examen alguno, el elemento cronológico-estadístico ligado por consiguiente, a una sucesión de eventos —ya sean éstos filosóficos o estéticos— que como quiera que sea, no es reversible y que sigue un hilo lógico indisolublemente ligado a una consecuencialidad temporal: se trata, empero, precisamente de un tiempo “histórico” no “prehistórico” ni “metahistórico”.

Ahora bien, nadie puede negar que, por lo que al arte se refiere, éste surgió y se desarrolló ya en épocas prehistóricas (y protohistóricas); adopto aquí la notable distinción hecha ya por Schelling a propósito de esto³. Según Schelling, de hecho, deberemos distinguir entre un tiempo *vorhistorich* (que traduciremos en italiano como *pre-storico*) y un tiempo *vorges-chichtlich* (*pre-istorico*)⁴; el primero, además, podría ser identifica-

¹ N. del T. Los términos *kunstwissenschaft* y *Geisteswissenschaft* pueden ser traducidos al castellano como Ciencia del arte, el primero, y ciencia del espíritu, el segundo.

² N. del T. En Castellano tampoco existen los dos vocablos a los cuales se alude.

³ Véase Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Mythologie* (1841-1854), v. VI de los trabajos de Schelling. E. H. Beck'sche Verl. Munchen, 1959, p. 235, 236, sg.

⁴ N. del T. *Pre-storico* se traduce al castellano como pre-histórico y *pre-istorico* como protohistórico.

do con un tiempo *relativ-vorgeschichtlich*⁵. Al tiempo protohistórico (*vorgeschichtlich*) pertenecen los orígenes de las primeras teogonías, de las diversas mitologías; el prehistórico, en cambio, es ya en parte partícipe del transcurso de una temporalidad “histórica” y, por ende, está lejano de las sagas y los mitos. Mientras que el tiempo protohistórico, el tiempo de los mitos, no posee un “pasado” aun, *ein Vergangenes*⁶, el histórico, justamente por el hecho de albergar un pasado, no puede ya desvincularse de la consecuencialidad de los eventos; en el tiempo “mítico” existe, por consiguiente, una sucesión de hechos que es, al mismo tiempo, una contemporaneidad⁷.

Bien distinta es la situación de la filosofía, que sólo se nos patentiza por lo que inferimos de los documentos escritos o de lo que de algún modo nos es transmitido por una época evidentemente “histórica” (a lo más prehistórica, pero no por cierto protohistórica). No obstante, una limitación tal del pensamiento filosófico a épocas históricas no parece del todo legítima, más aún si admitimos que allí donde se desarrolla una forma artística cualquiera, también se deba constatar la presencia de un pensamiento creativo y ágil, por consiguiente —aunque sea en embrión— de un pensamiento filosófico. He aquí por qué opino que, al considerar las relaciones entre arte y filosofía, sea oportuno juzgarlas, no sólo como aparecen y se evidencian dentro del ámbito de la historia, sino que también como se han evidenciado en un ámbito prehistórico o sin más, protohistórico y por lo tanto *mítico*, porque es en el mito, más que en la historia, donde las dos formas de pensamiento se identifican, se coaccionan y se coagulan.

No sólo, sino también, la sistematización histórica de los eventos y su articularse y concatenarse varían ampliamente según se trate de eventos artísticos, científicos, políticos, filosóficos, y esto, sobre todo por una razón: que la historia —aun siendo y debiendo considerarse como la suma de eventos, acciones y reacciones cronológicamente enlazadas y dispuestas— cuando se la refiere a los fenómenos creativos (artísticos, filosóficos, psicológicos, etc.) antes que a *hechos* realmente acaecidos; a menudo conduce

⁵ N. del T. *Relativ-vorgeschichtlich* significa relativamente prehistórico.

⁶ N. del T. *ein vergangenes*: un pasado.

⁷ Op. Cit. p. 235: “Der wahre inhalt der vorgeschichtlichen Zeist ist die Entscheidung der . . . verschiedenen Gotterleh-

ren, also der Mythologie überhaupt” y también en p. 236 “in sich sellast ist sie (el tiempo *protohistórico*) Keine Zeit, weil in ihr kein wahres vor und Nach, weil sie eine Art Ewigkeit ist. . .”.

a discordancias, a escamaduras, a desnivelaciones imprevistas, no sólo por lo que se refiere al orden cronológico de los mismos, sino por su enlazarse y generarse los unos de los otros.

Es claro que podemos constatar fácilmente cómo en la "historia del arte" algunas metamorfosis estelísticas, algunas inversiones de tendencias formales, algunas resonancias morfológicas, etc, tienen lugar, también, a continuación de contragolpes y a remotas influencias en el tiempo y en el espacio, cosa que obviamente no sucede en el caso de los *eventos reales* sobre los que descansa la propia y verdadera historia. Esta eventualidad de una repetición a distancias tan extensas de fenómenos análogos en apariencia (pero también en sustancia), depone a causa de una especie de evolución de la *vis formativa* desvinculada de todo espacio y tiempo "histórico" y ligada, en cambio, a un tiempo psico-antropológico, y puede constituir la base esencial de la distinción entre historia propiamente tal, historia del arte e historia de la filosofía.

Uno de los ejemplos ya clásicos de esta curiosa repetición a distancia (espacio temporal) de fenómenos análogos (u homólogos) es el de las apodadas *split representations*: del desdoblamiento y de la escisión de las representaciones de figuras verificables en algunas culturas como, por ejemplo, las de la costa noroeste de América del Norte en el siglo XVIII y XIX, en China en la mitad del II milenio a.C., en Nueva Zelanda en algunas tribus Maorí (del siglo XIV al XVIII) y en Siberia. La presencia de estas figuraciones dislocadas y desdobladas, con características totalmente similares, ha proporcionado mucho trabajo a los antropólogos, principiando con Franz Boas, siguiendo con Leonhard Adam, Lévi Strauss y muchos otros⁸. No se trata de que reasuma yo aquí los términos de la cuestión, que está finamente analizada por Franz Boas y sobre la que Lévi-Strauss ha entregado una justificación estructuralista bastante aceptable. Es una cuestión de hecho que la presencia de motivos "estilísticos" totalmente análogos en poblaciones diversas y distantes y de algún modo privadas de toda posibilidad de contacto e influencias recíprocas no nos

⁸ Franz Boas, *Primitive Art*. Oslo and Cambridge, 1927, y también *The Mind of Primitive Man*. Collier, N.Y., 1963 (1939). Claude Lévy-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Plon, Paris, 1958. Según Lévy-Strauss la razón del comprobarse de estas peculiares imágenes desdobladas se debería al hecho de que

todas las culturas consideradas serían culturas donde se ha hecho uso de máscaras y tatuajes. "Quand il s'agit de démasquer c'est le masque qui. . . s'ouvre en deux moitiés; tandis que l'acteur lui-même se dédouble dans la *split representation*".

puede hablar más que a favor de una tesis "ahistórica", de un principio formativo generalizado y desvinculado de toda eventualidad de sucesión cronológica.

Si este ejemplo y muchísimos otros hablan en favor de una difícil sub-sunción del hecho artístico a valoraciones exclusivamente históricas, por lo que concierne a la filosofía las cosas no se presentan del todo pacíficas: muy a menudo el pensamiento filosófico ha dado pasos hacia adelante (o hacia atrás) que no son paralelos a los eventos históricos contemporáneos. Basta dar aquí un ejemplo entre miles: aquel del redescubrimiento de la *Poética* aristotélica⁹ en la época renacentista, que influenció y en cierto modo desvió el pensamiento estético-filosófico de la época con un *flash back* de casi dos mil años.

El operante devenir de un determinado pensamiento filosófico con tiempo de distancia (que podrá ser amplio: neoplatonismo de la escuela de Chicago, o limitado: renacimiento fenomenológico después de algún decenio de la muerte de Husserl, el interés por Peirce, Vailati, De Saussure, con una generación de distancia) no puede sorprender; además, porque muy a menudo se halla ligado a exigencias éticas, sociales y políticas que se han reavivado sólo en ese período determinado. Lo mismo se puede decir —volviendo al arte—, de los diversos fenómenos revivificantes: de los "retratos" pseudo-románticos de Fayum a los "bikinis" de Piazza Asmerina, de los motivos orientalizantes del Art Nouveau al prerrafaelismo, del neogótico de Makintosh al neo-liberty de muy recientes años. Todas estas desnivelaciones histórico-artísticas e histórico-filosóficas demuestran la dificultad de "historiar" las dos disciplinas; pero, a menudo demuestran también la imposibilidad de identificar los destinos. Muy a menudo la continuación del interés por sistemas filosóficos precedentes no embiste en absoluto al sector artístico y; por otra parte, el interés por las obras de arte del pasado o de áreas geográficas lejanas se da en igual medida frecuentemente por motivos del todo extrínsecos (mercaderes venidos de lejos, comercio con países remotos, descubrimientos arqueológicos, etc. . . .) que se desarrollan sin que haya una osmosis con los eventos filosóficos análogos y contemporáneos.

Parece que a estas alturas hay que hacer una distinción suficientemente clara sobre la contraposición de "sincrónico" *versus* "diacrónico", dentro

⁹ Como es sabido, sólo fue en 1498 que apareció en Venecia la primera traducción latina de la *Poética*, en tanto que

antes no existían más que traducciones árabes.

de los ámbitos respectivos de la búsqueda filosófica y artística. Desde que los estructuralistas y los lingüistas han reivindicado la importancia de un planteamiento sincrónico en el estudio de los encadenamientos lingüísticos, se ha evidenciado siempre más marcadamente el principio de privilegiar el aspecto sincrónico de algunos fenómenos dentro del campo antropológico, semiológico y, por consiguiente, también el estético. Empero, si esta aproximación ha sido indudablemente fructífera, porque frecuentemente ha permitido escamar un edificio pleonástico basado sobre datos históricos que no hacían otra cosa que constituir un impedimento para tales indagaciones, es verdad también que muy a menudo esta preferencia, dada a la aproximación sincrónica, ha terminado por constituir un estorbo a muchas investigaciones serias que promovían a la búsqueda de los orígenes primeros, de las causas remotas, de algunos desarrollos sucesivos. He aquí por qué considero oportuna una distinción clara entre el valor que ostenta una aproximación sincrónica para el estudio del arte (y del lenguaje oral) y para el estudio de la filosofía. Me parece, de hecho, obvio que para la segunda sea totalmente inconcebible querer prescindir del aspecto diacrónico, justamente porque, para la primera, lo es sólo en algunos casos.

¿Por qué, en cambio, podremos afirmar que un acercamiento sincrónico puede resultar eficaz y oportuno en el estudio de los eventos artísticos? Sobre todo por una razón: se ha constatado más de una vez cómo —dentro de una misma época histórica— se da la compresencia de obras de arte pertenecientes a áreas estilísticas y también a períodos históricos distintos, no obstante, cooperantes entre ellos. Es algo de fácil documentación: basta tener presente la coincidente presencia de monumentos manierísticos y barrocos, góticos y románticos dentro de un mismo lapso cronológicamente individualizado, o también el desarrollo simultáneo, en áreas limítrofes, de direcciones artísticas no osmóticas y totalmente opuestas entre sí... Todo esto nos permite afirmar el que existan a menudo, en los períodos que la historia del arte considera, evidentes anacronismos frutivos por los que se coaccionan obras del pasado con las del presente; mientras que, por el contrario, obras contemporáneas no encuentran entre sí posibilidad de acuerdo (el “gótico” germánico combatido por Vasari). El fenómeno del “gusto” —típico en todo goce estético se verifica a menudo anacrónicamente en las distorsiones que no se someten al desenvolvimiento regular de los eventos históricos.

Considérese, además, el tan discutido problema del estilo. Es notorio que el apodado “estilo de una época” (y también, bajo ciertos aspectos,

el “estilo de un artista”) a menudo es aceptado y comprendido sólo dentro de confines frutivos determinados. Subyace a una valoración esencialmente debida a esa particular facultad humana señalada como “gusto” —sea ella el gusto individual (del individuo singular), o el de la época (de una época determinada). Pues bien, los ejemplos de tal limitación frutiva —directamente perceptiva, respecto a los fenómenos estilísticos— son múltiples y nos permiten afirmar cómo el estilo de un período (tanto si corresponde al gusto de la época como si resulta discordante respecto al mismo) sea algo absolutamente incircunscrible ni definible en base a los datos históricos, justamente por su emerger y reemerger en situaciones desvinculadas de la consecuenencialidad lógica-cronológica de la historia¹⁰.

Para una coherente interpretación de los fenómenos estilísticos y del gusto será necesario, pues, retrotraerse, más que a los datos históricos, a los psicoantropológicos. Se trata de aquello que podríamos definir como una aproximación estructuralista de la *kunstwissenschaft*; o sea, una aproximación al conocimiento de los fenómenos artísticos basados en la evidenciación —en parte permanente, aun fuera de toda consideración histórica— de algunas constantes estructurales y formativas.

Aun antes del advenimiento de los estudios estructuralistas, ya había sido notado por parte de muy conocidos estudiosos como Woelffin, Schmarsow, Dvorák y a continuación d’Ors, Facillon y otros, cómo algunos fenómenos evolutivos se pueden volver a presentar en el curso de civilizaciones particulares con notable constancia: el alternarse de períodos abstractos y naturalistas, geométricos y orgánicos. (Véase el deleitoso, no obstante discutible, librito de Bianchi-Bandinelli: *Organicidad y Abstracción*)¹¹. Sería suficiente, para todas éstas la famosa y en parte afamada teoría d’orsiana acerca del florecer intermitente de modos barrocos alternados a otros “clásicos”, que estarían presentes no sólo en la auténtica edad barroca (600-700), sino en cada época y civilización artística. (Tanto como para hacer acuñar al esteta español las diversas subespecies del *barrochus buddhicus, archaicus, alexandrinus, romanus... etc.*)¹².

Regresando, sin embargo, a teorías más recientes o más bien, tomando prestados algunos principios de la antropología cultural (véanse trabajos

¹⁰ Un ensayo agudo sobre el estilo, considerado desde un punto de vista antropológico es el de Meyer Schapiro, *Style, in Anthropology Today*, ed A. L. Kroeber. The Univ. of Chicago Press, 1962.

¹¹ R. Bianchi Bandinelli, *Organicità e astrozione*, Feltrinelli, 1947.

¹² Eugenio d’Ors, *Del Barocco*. Bajo la dirección de L. Anceschi. Milano, 1945.

como los de Kroeber, Boas, Malinowski, Lévi-Strauss y otros), es bastante aceptada ahora, en general, la hipótesis, más bien, la constatación del verificarse de algunas condiciones por las que, dentro de cada área cultural, se presentan “modelos” análogos desvinculados del transcurso histórico y que vienen casi a constituir constantes transepocales.

¡En verdad esto no significa un recaer en las artimañas de impositaciones idealistas, o directamente neoplatónicas sobre el absolutismo y universalidad del arte y de lo Bello.

Una idea metahistórica de lo “Bello” como era propuesta por Hegel (y que igualmente Marx parecía aceptar en parte, por lo menos, en la notable afirmación: “es difícil expresar por qué el arte de los griegos aún nos proporciona placer estético y . . . valga como norma y modelo insuperable”)¹³, no es, por cierto, aceptable hoy en día. Estamos, pues, bien distantes de considerar el modelo griego o cualquier otro modelo de la Antigüedad como “insuperable”; en tanto sabemos que el mismo modelo subyace, como toda otra fórmula estilística, a las preferencias del gusto y, por consiguiente, a una postura particular debida a causas psicológicas, económicas, éticas, sociales, etc., que bien poco tienen que ver con la universalidad e inmutabilidad del arte. Y por lo que concierne al tan debatido tema del universal y del particular, en la contraposición arte e historia podremos “revisar” solamente con algunas modificaciones el adagio aristotélico según el cual el arte (la poesía). φιλοσοφωτερον και σπουδαιότερον. . . ιστορίας εστιν. η μεν γάρ ποιήσις μάλλον τάχα υόκον, η δ' ιστορία τὰ κατ'εχασ τον, λε γελ¹⁴.

En efecto, si es verdad que la historia —privada como está de una creatividad autónoma— tiene que permanecer ligada a los sucesos que narra y controla el arte, aun cuando “refleja” la realidad (histórica) de los eventos, lo hace de un modo totalmente libre, y puede, por lo tanto, desvincularse. Ahora bien, he aquí que, aun no aceptando la identificación aristotélica de arte (poesía) y universal (*kathóλου*), sin embargo, podemos admitir que el arte, al menos en parte, esté desvinculado de las restricciones históricas que obstaculizan otras doctrinas. Esta constatación nos permite además; aceptar la hipótesis de que la obra de arte tenga, fuera de una vitalidad y eficacia contemporánea con su concepción y realización, también

¹³ K. Marx, *Enleitung zur kritik der politischen Aekonomie*. Ed. 13ª, p. 640.

¹⁴ Aristóteles, *Poética*. 1451, B.6. N. del T. El adagio aristotélico que figura en el

texto corresponde en castellano a: la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular.

una eficacia “póstuma”, transepocal, que reverbera en épocas aún muy posteriores a las de su producción.

Por lo que concierne a la posibilidad de un juicio axiológico referido a una obra de arte del pasado, si es efectivo que la obra, para ser juzgada “históricamente” debe ser sometida al cedazo de precisos y profundizados conocimientos técnicos, científicos, filológicos, concernientes a la época en que fue creada, aún en igual medida es efectivo que ésta puede y debe poseer una eficacia transhistórica que supera y trasciende los límites de nuestros conocimientos históricos de aquel período. En otras palabras, aun cuando la obra de arte está inscrita dentro de un ámbito histórico, del que no es oportuno prescindir por su constitución misma, pertenece ante todo a un ámbito “mítico” y como tal, elude frecuentemente los límites y parámetros del conocimiento histórico. En resumidas cuentas, el hecho de que el lenguaje artístico sea asimilable al lenguaje mítico y ritual (Cassirer, Langer) justifica su ser fuera de la historia y es, en cierto sentido, capaz de una comunicación y comunicabilidad extra lingüística que supera las barreras impuestas por el conocimiento de un lenguaje verbal determinado. Baste, sin embargo, recordar lo que Cassirer afirmaba ya desde 1924: “. . . las formas fundamentales de la civilización espiritual tienen su génesis en la conciencia mítica”¹⁵. Solamente este hecho puede explicar y justificar por qué frente a obras remotas —sea tanto temporal como espacialmente—, como las precolombinas (incaicas, maya, toltecas, olmecas, etc. . . .), nuestra reacción sea la mayor parte de las veces separada de todo nuestro conocimiento histórico sobre la situación de las mismas.

Mientras que en el caso de obras de arte propias de nuestra civilización occidental —aun de épocas arcaicas— nuestra forma de reaccionar casi siempre está condicionada por un conocimiento más o menos preciso acerca de monumentos y documentos pertenecientes a nuestro “universo del pensamiento” (por ello, frente a una catedral gótica, a una basílica románica, a un mosaico bizantino, reaccionaremos con una proyección inmediata de nuestra posición hacia aquellas épocas bien conocidas para nosotros por sus encadenamientos históricos, lingüísticos, políticos, etc.); en el caso de obras de civilizaciones remotas (justamente precolombinas o extremoorientales) nuestra reacción no puede estar sino desvinculada de las categorías histórico-filosóficas que de costumbre nos guían y también nos condicionan. Nues-

¹⁵ Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*. II. *Das Mythische Denken*, Bruno Cassirer Verl., 1923.

Trad. it. La Nuova Italia, Firenze, 1964, p. XIII.

tra posición estética frente a las pirámides mayas de Chichen-Itzá del siglo X d.C., es la misma que podemos experimentar frente a la Pirámide de Graderías de Gloser (de la III dinastía egipcia, por tanto, en el segundo milenio a.C.), y, de muy poco nos sirve el hecho de estar enterados sobre la fecha histórica *auténtica* obtenida de análisis científicos y químicos. Es imposible, de hecho, aplicar en estos casos los parámetros habituales que frecuentemente nos permiten asimilar la obra del año 500 con la época renacentista, la obra barroca con la contrarreforma y así sucesivamente. Las categorías histórico-filosóficas habituales no rigen ya, aún cuando nos encontremos —en América Latina siempre— frente a monumentos del siglo XVI, que se deben al concurso de artistas españoles o portugueses, representantes, empero, en un territorio donde viene a ser una lacra todo *background* cultural, religioso y filosófico que pueda mancomunar aquellas civilizaciones con la occidental. Asume, por ello, el significado histórico-religioso, además, de artístico, del barroco, una validez totalmente diferente, se relaja con los temas y con los mitos de las religiones locales, se injerta en un tronco cultural que esquiva las documentaciones históricas. (Pienso en el barroco “popular” de una iglesia como Sta. María Tonazintla (México), construida e historiada por artesanos indígenas, donde el barroco asume caracteres tropicales que nada tienen que ver con el espíritu religioso y la dirección filosófica del pensamiento del siglo XVII).

No hay duda alguna, no obstante, que nuestra manera de “responder” frente a esas obras (al igual que frente a las chinas o japonesas, donde los datos históricos e histórico-filosóficos todavía están más a mano y son más dominables) es una manera de responder genuina y no artificial. Quiero decir que el lenguaje artístico de esas obras no es del todo incomprensible; estamos en grado de descifrar el mensaje, al menos parcialmente. ¿Sobre la base de qué “código”? (puesto que no poseemos ni aquel que pertenece a las poblaciones de la época, ni aquel que nos hubieran transmitido libros y documentos de las mismas).

Este me parece uno de los puntos más cruciales de toda la argumentación en torno a la “universalidad” del lenguaje artístico (o al menos, de una relativa universalidad) en lo tocante a la limitación “histórica” mayor del lenguaje filosófico.

He aquí, entonces, que mi aseveración sobre la no-superponibilidad de los datos histórico-filosóficos e histórico-artísticos, puede asumir mayor importancia. Creo que es posible admitir la presencia de un tipo de comunicación muy diversa y más amplia por el conducto del lenguaje artístico, si bien es más imprecisa de lo que es aquella que de costumbre se obtiene

a través del lenguaje verbal (y por lo tanto filosófico); considero, empero, que, aun estando ausente todo elemento histórico, es posible al menos una fruición parcial de aquellas constantes estéticas que, quiérase o no, existen en toda obra maestra del presente y del pasado y que dan lugar a que se pueda hablar de una "sincronicidad" de la obra o, por lo menos, de algunos elementos de la misma. Si bien no toda obra es descifrable, por la ausencia de nociones históricas, religiosas, políticas y sociológicas que permitan justificarle la naturaleza, interpretarle la simbología, etc., hay aun un aspecto puramente morfológico de la misma (aquel que se podría definir como un conjunto de "gestalten" que permite una comunicación transepocal entre la obra y su fruidor ¹⁶.

¿Podrá entonces, ser identificada la historia del arte con la historia de la filosofía? No lo creo, más aún, creo que no se debe ni siquiera mancomunar (salvo por ciertas circunstancias obvias) el estudio de la fruición estética con el de la historia del arte misma. Se daría, por consiguiente, un tipo de fruición estética que destierra o prescinde de los datos históricos y que, obviamente, presenta características de menor exactitud y precisión que aquella basada sobre conocimientos históricos (culturales y con mayor razón filosóficos) más completos.

La historia del arte debería conceder una fruición más completa que aquella basada sobre meros datos intuitivos, sobre facultades artísticas más o menos "congénitas" y, sin lugar a dudas, a menudo, la historia del arte podría oficiar como guía y como cicerone para la historia de la filosofía; por el hecho de que el pensamiento filosófico, muy a menudo, coincide y colabora con la creación artística de una época determinada. Habiendo ausencia de datos (escritos) de dicho pensamiento, los momentos artísticos se convertirían en los *equivalentes* de la filosofía de la época en cuestión.

De aquí, sin embargo, a juzgar la historia del arte como asimilable y superponible —*tout court*— a la historia de la filosofía, hay gran diferencia. Frecuentemente, el pensamiento filosófico puede desarrollarse y desenvolverse aun en ausencia de toda su referencia al universo artístico: si existe una vertiente estética del pensamiento filosófico, existe también una vertiente científica, ética, religiosa, etc., del mismo. Frecuentemente, la historia

¹⁶ Por consiguiente, mientras la historia se esfuerza y sobre todo intenta acumular datos (y fechas) que le permitan dar a los eventos una sistematización estadística y cronológica, la filosofía y la estética (entendidas, justamente como

Geisteswissenschaft y *Kunstwissenschaft*) se esforzarán o deberían esforzarse en alcanzar también *modelos* estilísticos y *gnoseológicos*, aparte de una muy real sistematización cronológica.

de las operaciones artísticas de un pueblo se halla totalmente a oscuras con respecto a las direcciones del pensamiento científico, ético, etc., del mismo período, pero que, en cambio, forman la base de la filosofía de la época.

No me parece oportuno, por esta razón, hacer coincidir historia del arte e historia de la filosofía; reafirmaría, en cambio, más bien, cuanto he dicho antes: en aquellos casos en que falta todo documento de pensamiento filosófico de una civilización determinada, podremos justa y provechosamente apelar a los documentos artísticos que nos han sido transmitidos, y, a partir de ellos —con ayuda de un instrumental histórico-exegético—, reconstruir las constantes del pensamiento filosófico de ese período de aquella civilización, por lo menos parcialmente.

De esta manera, podremos admitir también el caso de una historia filosófica que, para llenar algunos de sus vacíos, vuelva sus ojos hacia los únicos documentos que nos han sido transmitidos desde la Antigüedad y que son —después de todo— las obras de arte de esas poblaciones. Es lícito reafirmarlo: si el pensamiento filosófico de un pueblo, expresado por boca de sus más grandes pensadores, constituye la savia de la civilización de tal pueblo y representa la más íntima “esencia”, no hay que olvidar que allí donde no se dan documentos escritos, páginas y libros (y —en un futuro próximo— microfilms o video-cassettes) que nos transmitan las características de aquellas mentalidades remotas e ignotas para nosotros (o para nuestros sucesores), son sólo los monumentos artísticos quienes pueden alertarnos sobre la existencia de un chispazo de conocimiento racional en el hombre de aquellos tiempos, porque donde la creatividad del hombre —aun cuando fuese primitivo e inexperto— ha dado vida a obras que hoy caratulamos como “artísticas”, y que —se le defina del modo que sea— constituyeron el fruto de una creatividad necesaria y espontánea. Podemos y debemos reconocer allí la existencia de un ágil pensamiento; de un pensamiento que, si ha dado vida a tenues resplandores de una operación artística, tenía que estar también en posición de producir los primeros rudimentos de una actividad filosófica genuina.