

MUNIBE (Antropología-Arkeologia) 57	Homenaje a Jesús Altuna	179-188	SAN SEBASTIAN	2005	ISSN 1132-2217
-------------------------------------	-------------------------	---------	---------------	------	----------------

## “El Arte por el Arte”: Revisión de una teoría historiográfica

### “Art for Art’s sake” *Review of a Historiographical Theory*

**PALABRAS CLAVE:** Arte por el Arte, Arte Primitivo, Arte Paleolítico, Artesanía, Bellas Artes.  
**KEY WORDS:** “Art for Art’s sake”, “l’Art pour l’Art”, Primitive Art, Paleolithic Art, Crafts, Main Arts.

Oscar MORO ABADÍA\*  
Manuel R. GONZÁLEZ MORALES\*\*

#### RESUMEN

Tomando prestado un término de la Historia del arte, los arqueólogos han definido la primera etapa en la historia de la interpretación del arte paleolítico (1864- 1903) como el periodo del “Arte por el Arte”. En este artículo, mostraremos que dicha teoría es inadecuada para definir la representación del arte paleolítico a finales del siglo XIX. En realidad, el conjunto de categorías que definen la teoría del “Arte por el Arte” (la inspiración y la genialidad, la trascendencia, la originalidad, la invención y la creación) se oponen a la definición del arte paleolítico entre 1860 y 1903 como un arte primitivo, ingenuo, recreativo, menor y ligado a la ornamentación y a la decoración personal. A través de este estudio, profundizaremos en la representación del arte paleolítico a finales del siglo XIX.

#### ABSTRACT

Borrowing a label used in art history, last 20<sup>th</sup> century archaeologists usually referred to the first paradigm in the history of interpretation of Paleolithic art (between 1864 and 1903) as “Art for Art’s sake”. In this paper, we will show that this aesthetic theory does in fact not jibe with the representation of Paleolithic art at the end of the 19<sup>th</sup> century. Indeed categories used by recent defenders of the notion of “Art for Art’s sake” in order to define “art” (e. g., inspiration, geniality, spirituality, originality, creation, invention) are contrary to the dominant definition of Paleolithic art used between 1860- 1930, as being ornamental, decorative, naïve and ingenious. Through this study, we will explore the way in which Paleolithic art was defined at the end of nineteenth century.

#### LABURPENA

Artearen historiako hitz bat maileguan hartuz, arkeologoek arte paleolitikoaren interpretazioaren historiako lehen etapari (1864-1903) “Artea artearen bidez” aldia deitu diote. Artilulu honetan, erakutsiko dugu teoria hori ez dela egokia XIX. mendearen hondarretan arte paleolitikoaz egin zen irudikapena definitzeko. Eta egia esateko, “Artea artearen bidez” teoria definitzen duten kategorien multzoa (inspirazioa eta jeinutasuna, transzendentzia, originaltasuna, asmakizuna eta sorkuntza) 1860-1903 bitartean arte paleolitikoaz ematen zen definizioari (primitibo, inozoa, olgetakoa, bigarren mailakoa eta apaintze eta edertze pertsonalari atxikia) kontrajarrita dago. Ikerlan honen bidez, XIX. mendearen hondarretan arte paleolitikoaz egiten zen irudikapena aztertuko dugu barru-barrutik.

\* OSCAR MORO ABADÍA, Becario de la Fundación MARCELINO BOTIN.  
Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria.  
Edificio Interfacultativo. Avenida de los Castros S/N, 39005 Santander (Cantabria)  
Investigador asociado al Groupe de Recherches sur les Savoires (École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris).  
E-mail: oscar\_moro\_abadia@yahoo.es

\*\* MANUEL R. GONZÁLEZ MORALES, Catedrático de Prehistoria.  
Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria.  
Edificio Interfacultativo. Avenida de los Castros S/N, 39005 Santander (Cantabria).  
E-mail: moralesm@ccaix3.unican.es

## LA REVISIÓN DE LA HISTORIOGRAFÍA DE LEGITIMACIÓN

En un número especial dedicado a la historia de la arqueología publicado en *Antiquity* (SCHLANGER 2002), algunos arqueólogos criticaban el *modus operandi* de los primeros historiadores de la arqueología. En su opinión, la historia de la arqueología había sido tradicionalmente concebida como una crónica de los descubrimientos más importantes cuya función era dotar de legitimidad al proceso de construcción disciplinaria. Frente a esta historiografía de justificación, el objetivo fundamental de la nueva historia de la arqueología que se consolida durante los años noventa (TRIGGER 1989, CHRISTESON 1989, PINSKI 1989, RICHARD 1991, SCHNAPP 1993, GROENEN 1994, COYE 1997) es sustituir la "historia- memoria" por una "historia- crítica" (GRAN - AYMERICH 1998: 12).

En nuestra opinión, una de las tareas más inmediatas que debe afrontar la "*new history of archaeology*" es la revisión de los conceptos e ideas propuestos por la historiografía de legitimación. Si lo que se pretende es construir una historia verdaderamente crítica, habrá que comenzar examinando los presupuestos y las teorías elaborados por la historia normativa y sobre los que se ha construido nuestro imaginario de la historia de la arqueología. Para ello, es necesario comenzar definiendo con claridad la historiografía de legitimación. En general, dicha historia se corresponde con lo que en historia de la ciencia se denomina *whig history* o *whiggish history*. Tomando como referencia la definición clásica de HERBERT BUTTERFIELD (1931), la *whig interpretation of history* se define por tres características fundamentales:

- En primer lugar, la *whig history* es un tipo de historia presentista que juzga el pasado a partir de los criterios normativos en el presente, es decir a partir de nuestra moderna división entre lo "científico" y lo "no científico." El objetivo es juzgar el pasado para legitimar y/o glorificar el presente. En consecuencia, el concepto "presentismo" designa una manera de comprender la historia de la ciencia que se caracteriza por la definición del presente como el punto culminante de la historia.

- En segundo lugar, la *whiggish history* se caracteriza por una simplificación del proceso histórico. La *whig history* ve en cada generación el conflicto entre el futuro y el pasado, la lucha entre aquellos que anticipan la racionalidad a venir (pioneros, padres fundadores) y los que viven en una racionalidad ya superada (reaccionarios).

- En tercer lugar, la *whig history* se caracteriza por el internalismo: "El internalismo consiste en

pensar que no hay historia de las ciencias si no nos colocamos en el interior mismo de la obra científica, para analizar desde allí los razonamientos a través de los cuáles intenta satisfacer a las normas específicas técnicas o ideología. Desde esta perspectiva, el historiador de las ciencias debe adoptar una actitud teórica en cuanto a aquello que es retenido como hecho de teoría, por consecuencia debe utilizar hipótesis y paradigmas de la misma manera que los propios científicos" (CANGUILHEM 1968: 15).

Grosso modo, este fue el modelo historiográfico utilizado por los arqueólogos de la segunda mitad del siglo XIX para escribir las primeras historias de la disciplina. Como han señalado varios historiadores (RICHARD 1991: III, GROENEN 1994: 13, COYE 1997: 295; KAESER 2001: 201- 203), la historia de la arqueología nació ligada a la necesidad de legitimación de una disciplina que sólo adquirió el status de ciencia durante la segunda mitad del siglo XIX. Según NATHAN SCHLANGER, entre las diferentes maniobras que conformaron dicho proceso constitutivo habría que destacar la construcción de una historia disciplinar que, retrotrayendo el interés por los vestigios del pasado hasta tiempos muy remotos, tenía como objetivo mostrar lo novedoso, riguroso y fructífero del nuevo conocimiento. De este modo, la historiografía académica se constituyó como una herramienta en el proceso de fundación de la disciplina cuya función principal fue dotar a la arqueología de la legitimidad necesaria y garantizar la cohesión institucional entre sus miembros (SCHLANGER 2002: 128). Como bien ha señalado NOËL COYE, dicha historiografía de legitimación persistió durante casi todo el siglo XX: "Característica de los tiempos de fundación de la arqueología prehistórica, esta tradición historiográfica se desarrolló al mismo tiempo que la disciplina de la que trazaba su historia. En este sentido, podría resultar sorprendente que haya sobrevivido a la profunda remodelación que afectó a la prehistoria a principios del siglo XX. De hecho, lejos ser puesta en duda, dicha historiografía conoció durante este período lo que podría llamarse una segunda juventud" (COYE 1997: 295)

Frente a esta historiografía, una nueva generación de historiadores comenzó a reclamar, a partir de los años noventa, la necesidad de construir una historia crítica de la arqueología que pudiera desempeñar un papel importante en los debates disciplinarios. En este sentido, una tarea prioritaria para dicha historia crítica es la revisión de los temas fundamentales de la historiografía de legiti-

mación. Al fin y al cabo, muchos de los conceptos e ideas que articulan a esta última han pasado a formar parte del inconsciente disciplinar. Es necesario, por tanto, desfundamentar la historia-justificación mostrando los mecanismos, las teorías y los procedimientos que la han hecho posible.

Encuadrados en este movimiento revisionista, nos proponemos revisar en este artículo una idea muy extendida en los estudios de arte paleolítico. Como es conocido, los historiadores de la arqueología definen la primera etapa en la interpretación del arte paleolítico utilizando un concepto procedente de la estética: "El Arte por el Arte" (*l'Art pour l'Art, Art for Art's sake*). Dicho período, que abarca desde el descubrimiento del arte mobiliario paleolítico en 1864 (LARTET & CHRISTY 1864) hasta la publicación del artículo de SALOMON REINACH *L'art et la magie* (REINACH 1903), se caracteriza por una interpretación del arte paleolítico como un arte ingenuo, espontáneo, no planificado, producto del tiempo libre y de una existencia sin preocupaciones. Como mostraremos a continuación, la identificación entre el concepto "Arte por el Arte" y la interpretación del arte paleolítico propuesta por los arqueólogos de finales del siglo XIX es un error historiográfico que conviene corregir: El conjunto de significaciones del término "Arte por el Arte" (tal y como este comenzó a ser utilizado en los primeros años del siglo XIX) no remite en ningún caso a la interpretación del arte paleolítico entre 1860 y 1900. Para mostrar lo erróneo de esta identificación, analizaremos en primer lugar la historia de este error historiográfico. A continuación mostraremos como el "Arte por el Arte" y la interpretación del arte paleolítico a finales del siglo XIX no sólo no se corresponden sino que se oponen punto por punto. De este modo, esperamos que este trabajo demuestre el uso inapropiado de dicho concepto y, sobre todo, sirva para proponer una definición más adecuada de la representación del arte paleolítico a finales del siglo XIX.

### LA IDENTIFICACIÓN ENTRE EL "ARTE POR EL ARTE" Y LA INTERPRETACIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO A FINALES DEL SIGLO XIX

La utilización del concepto "Arte por el Arte" para definir el primer paradigma en la interpretación del arte paleolítico data de los últimos años del siglo XIX. Uno de los primeros en usar el término fue THOMAS WILSON, quien en el *Report from the U. S. National Museum for 1896* escribía lo siguiente:

*"El Arte por el Arte, el placer de la forma, de la línea y del color. Omitiendo el color, es sorprendente cómo las ilustraciones de arte prehistórico encajan con facilidad en esta definición. Los objetos figurados y descritos muestran trabajos artísticos hechos por el amor al arte, con el objetivo de obtener placer de las formas y de las líneas"* (WILSON 1898: 352)

Sin embargo, y aunque el concepto también fue utilizado por BREUIL (JOUARY 2001: 62), lo cierto es que fue LAMING-EMPERAIRE la encargada de sistematizar la identificación entre dicho teoría y las primeras interpretaciones sobre el arte paleolítico. En su obra *La signification de l'art rupestre paléolithique* (1962), LAMING definió la primera etapa en la interpretación del arte paleolítico utilizando este término (LAMING - EMPERAIRE 1962: 65- 72). Según ella, entre 1860 y 1903, la teoría de "*l'Art pour l'Art*" fue compartida por la totalidad de los prehistoriadores de la época: "Durante mucho tiempo, el arte prehistórico, del que por otra parte no se conocían más que decoraciones sobre objetos mobiliarios y fragmentos grabados y esculpidos de talla pequeña, fue interpretado simplemente como la manifestación de un gusto artístico desarrollado [...] La teoría del Arte por el Arte era entonces indiscutible" (LAMING - EMPERAIRE 1962: 65). LAMING muestra lo extendido de esta teoría a través de un análisis de las obras de LUBBOCK, GIROD y MASSÉNAT, CARTAILHAC, PIETTE y MORTILLET. Su conclusión no deja lugar a dudas: "Esta tesis del Arte por el Arte fue seguida en su conjunto por todos los prehistoriadores de finales de siglo y, de un estudio a otro, la encontramos repetida en los mismos términos [...] La uniformidad de esta concepción fue tal que sirvió para sostener punto de vista opuestos sobre la mentalidad del hombre prehistórico" (LAMING - EMPERAIRE 1962: 68 y 70).

Después de la publicación de *La signification de l'art rupestre paléolithique* en 1962, la gran mayoría de historiadores del arte paleolítico han aceptado sin discusión la idea de LAMING-EMPERAIRE. Exenta de cualquier mirada crítica, la existencia de una teoría del "Arte por el Arte" entre los prehistoriadores de finales del siglo XIX ha llegado hasta nuestros días sin verse sometida a modificaciones importantes. Algunos ejemplos ilustran esta continuidad. En 1990, HENRI DELPORTE señalaba: "Rechazando cualquier sentimiento religioso [...] MORTILLET retomaba las ideas de LARTET y CHRISTY (no las de BOUCHER DE PERTHES) y consideraba el arte paleolítico como decorativo: Era una motivación

que persistiría a través de la hipótesis llamada del Arte por el Arte” (DELPORTE 1990: 191). En 1996, CLOTTES & WILLIAMS escribían: “Después de la sorpresa inicial, las primeras explicaciones fueron simples. Los grabados y las esculturas no tenían otro objeto que decorar armas y útiles, por simple placer. Es la teoría llamada del Arte por el Arte. Diversas influencias la sirven de fundamento. El anticlericalismo militante de GABRIEL DE MORTILLET le llevó a rechazar cualquier aspiración religiosa para los prehistóricos. La lejana influencia de ROUSSEAU y su concepción del buen “salvaje” jugó también un rol” (CLOTTES & WILLIAMS 1996: 76). En 1998, CLOTTES insistían en la misma idea: “Otras hipótesis interpretativas han intentando aportar explicaciones globales al arte paleolítico [...] La primera, correspondiente a una visión idílica de la vida de unos hombres percibidos por otra parte como frustrados, fue la del “Arte por el Arte” (CLOTTES 1998: 439-440).

Como estos ejemplos ilustran, la identificación entre la interpretación del arte paleolítico a finales del siglo XIX y la teoría del “Arte por el Arte” es total. De hecho, también nosotros hemos insistido en que la primera etapa en la interpretación del arte paleolítico es la del “Arte por el Arte” (MORO ABADIA & GONZÁLEZ MORALES 2003: 466; MORO ABADIA & GONZÁLEZ MORALES 2004: 332). Sin embargo, se trata de un error historiográfico resultado de utilizar una categoría procedente de la estética y de la historia del arte para resumir una interpretación que nada tiene que ver con lo que dicho concepto supone. Tal y como mostraremos a continuación, el “Arte por el Arte” (en tanto que teoría artística que se construye a partir de conceptos como la belleza pura, el predominio de lo formal, la creación o la genialidad del artista) se opone a la representación del arte primitivo que los antropólogos, arqueólogos e historiadores construyeron a finales del siglo XIX.

### EL “ARTE POR EL ARTE”

La teoría del “Arte por el Arte” se desarrolló durante los primeros años del siglo XIX en Francia y en Inglaterra y se resume en la afirmación del arte como un fin en sí mismo y no como un medio para servir a otros propósitos (científicos, morales, políticos o económicos). Se trata por tanto de una idea ligada a la modernidad y, especialmente, a la moderna definición de “artista”. En este sentido, es importante recordar que aunque los hombres han practicado el arte desde la antigüedad, no siempre se han definido a sí mismos como “artis-

tas”. En realidad, como señalaba GRAHAM HOUGH en su obra *The Last Romantics*, la palabra “artista” comenzó a adquirir su actual significado hacia 1853 (HOUGH 1949: XV). Si hasta ese momento el término se había utilizado indistintamente para referirse a un artesano, a un científico o a un poeta, a partir de entonces se asoció a la creatividad, la inspiración y la genialidad. El “artista” dejó de reivindicarse por ejercer una profesión (como el científico) o por ser miembro de un agrupación (como el artesano), y pasó a ser el hombre de la sensibilidad, del gusto refinado, de la creación. De este modo, a partir de 1850 el artista adquiere un áurea de profunda espiritualidad (SHINER 2001: 197) y el arte se constituye como “un mundo aparte, sujeto a sus propias leyes” (BOURDIEU 1992: 79). En resumen, como ha señalado IRVING SINGER, “el término artista fue redefinido de acuerdo con los puntos de vista de los teóricos del Arte por el Arte” (SINGER 1954: 347).

La matriz del “Arte por el Arte” se encuentra en “la invención de la estética pura” (BOURDIEU 1992: 163) que tiene su origen en KANT y en el idealismo alemán. Como ha señalado ANNIE BECO (BECO 1984: 5), el primero en definir la reflexión sobre el arte y sobre lo bello con la palabra “estética” fue ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN en su obra *Aesthetica* (BAUMGARTEN 1750). BAUMGARTEN planteaba entonces un problema esencial para la definición del arte moderno al intentar encontrar un término que sintetizase conceptos como “belleza”, “genialidad” o “gusto”. Cuarenta años más tarde, IMMANUEL KANT sentó definitivamente las bases del concepto en su *Kritik der Urteilkraft* (KANT 1790). En el primero de los dos libros que componen esta obra, significativamente titulado “Crítica del juicio estético” (KANT 1790a), KANT afirma el desinterés del juicio estético por lo práctico: el juicio del gusto es estético y no lógico, lo que implica que su principio determinante sea subjetivo. De este modo, el filósofo alemán estableció la idea de estética como un dominio autónomo, coordinado por las facultades morales y cognitivas del hombre. La obra de KANT fue retomada por los románticos alemanes, que vieron en su discurso los argumentos para oponerse a un racionalismo basado en la exaltación de la ciencia y de la razón. De SCHILLER a SCHLEGEL, pasando por SCHELLING, HEGEL, GOETHE o HERDER, el Idealismo alemán sirvió para generalizar dos ideas que están en la base de la teoría del “Arte por el Arte”: En primer lugar, la convicción de que el arte estaba destinado a jugar un papel fundamental en la vida del ser humano. En segundo lugar, la afirmación de la independencia del arte y del artista.

El primero en utilizar el término "Arte por el Arte" fue BENJAMIN CONSTANT en una nota de su diario personal correspondiente a Febrero de 1804 (CONSTANT 1895: 7). Algunos años más tarde, Madame de STÄEL hablaba de la Estética como la "teoría de la belleza" (WILCOX 1953: 363) utilizando los términos *désintéressement absolu* y *noble inutilité* (WILCOX 1953: 364 y 365). Sin embargo, la expresión "*l'Art pour l'Art*" no se popularizó definitivamente hasta 1830 gracias a una controversia provocada por la publicación de un artículo de DESIRÉ NISARD en la *Revue de Paris* en 1833 (WILCOX 1953: 372). En este texto, NISARD reacciona contra lo que denomina la "literatura fácil", acusando a la nueva generación de escritores de actuar, en el nombre de la libertad, de manera irresponsable. Un año más tarde, JULES JANIN responde a NISARD con un "Manifiesto de la Nueva Literatura". A partir de ese momento y durante todo el siglo XIX son numerosos los escritores que hacen referencia al "Arte por el Arte": FLAUBERT, BAUDELAIRE, VICTOR HUGO, MALLARMÉ, WHISTLER, POE y OSCAR WILDE.

De entre todos ellos, los dos autores que mejor resumen el significado de esta teoría son VICTOR COUSIN, profesor en la *Sorbonne*, y THÉOPHILE GAUTIER. En un curso en la *Faculté de Lettres* en 1818 sobre las ideas absolutas de lo "verdadero", "lo bello" y del "bien", COUSIN sienta los cimientos de esta teoría: "El verdadero artista no tiene otro objetivo que excitar el sentimiento de belleza" (COUSIN 1836: 222); "Es necesaria la religión por la religión, la moral por la moral, el Arte por el Arte" (COUSIN 1836: 224). Algunos años más tarde, GAUTIER publica un artículo en *La Revue des deux mondes* titulado "*Du Beau dans l'art*" donde recupera muchas de las ideas de COUSIN: "El arte difiere de la ciencia en esto [...] no hay progreso en el arte [...] El Arte por el Arte significa un trabajo liberado de toda preocupación que no sea la belleza en sí misma [...] Hay que admitir que la idea de belleza no es totalmente subjetiva [...] en su absoluta esencia, la belleza es Dios" (GAUTIER 1847: 887- 908)

Aunque es difícil resumir las características fundamentales de una teoría que ha merecido numerosos análisis (p. e. CASSAGNE 1906; EGAN 1921; ROSENBLATT 1931; WILCOX 1953; SINGER 1954; BELL VILLADA 1996; PRETTEJOHN 1999) lo cierto es que podemos considerar que el "Arte por el Arte" puede resumirse en cuatro ideas fundamentales:

- *La afirmación de la independencia del arte con respecto a los poderes económicos y políticos.* A partir del siglo XIX, el universo artístico se

constituye como un reino independiente (SHINER 2001: 189). Este proceso está relacionado con la emergencia como nueva clase dominante de una burguesía industrial y comercial cuyos valores fundamentales fueron la exaltación del dinero y el menosprecio de la cultura. El desprecio por la cultura intelectual provocó el recelo de los artistas contra los nuevos ricos. De este modo, "el campo literario y artístico se constituye como tal en y por oposición a un mundo "burgués" que jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación, en el ámbito del arte como en el ámbito de la literatura, y que, a través de la prensa y sus plumíferos, trata de imponer una definición degradada y degradante de la producción cultural" (BOURDIEU 1992: 95). En este sentido, la afirmación del "Arte por el Arte" fue tanto una queja como una demanda: Frente al rechazo social y las penurias económicas, los artistas reclamaron la independencia respecto a los poderes económicos y políticos.

- *La afirmación del "artista".* Como resume la propia etimología de la palabra, el término "arte" (que deriva del latín *ars* y del griego *techné*) se empleó hasta el Renacimiento para designar actividades tan diversas como la escritura, la guerra o la ciencia. Sin embargo, hacia finales del siglo XVII el concepto comenzó a asociarse a la inspiración, la genialidad, el placer refinado y las bellas artes. De este modo, el "Arte por el Arte" se convirtió en una exaltación del "artista" frente a otras profesiones como la artesanía o la ciencia: "Preocupados de no ser confundidos con simples artesanos, pintores y escultores intentaron proclamar su dignidad de artista, afirmando la primacía de las operaciones intelectuales sobre la práctica" (BECO 1984: 43).

- *La separación del mundo del arte y del mundo de la práctica.* El "Arte por el Arte" se construyó sobre una estrecha asociación entre la idea de "belleza" y la de "placer". Sin embargo, el placer específico de la experiencia artística fue separado de los placeres relacionados con el interés y con el deseo. De este modo, la teoría del "Arte por el Arte" introducía una distinción fundamental entre la experiencia práctica, propia de artesanos y científicos, y la experiencia estética exclusiva del artista y ligada a la inspiración y la individualidad. Dicha experiencia tenía su correlato en "la emergencia de la teoría del arte que, rechazando la concepción clásica de la producción artística como simple eje-

cución de un modelo preexistente, hace de la "creación" artística una suerte de surgimiento imprevisible para el propio creador" (BOURDIEU 1971: 54).

- *La única finalidad del arte es la belleza.* Como habían señalado COUSIN o GAUTIER, el arte debía liberarse de cualquier aspiración que no fuera lo bello: el verdadero artista no tenía otro objetivo que excitar el sentimiento de belleza (COUSIN 1836: 222). En este sentido, la búsqueda de la belleza era incompatible con valores como la "utilidad" o el "interés": "Sólo las cosas totalmente inútiles puede ser verdaderamente bellas, todo lo que es útil es feo" (GAUTIER 1834: 22). La afirmación de la belleza como la única finalidad del arte está en relación con el rechazo del mundo burgués y de los principios económicos que lo rigen. Si el mundo de los nuevos ricos se construye en torno al interés y al valor monetario, el "Arte por el Arte" se afirma en el "desinterés": "El culto al desprendimiento es el principio de inversión asombrosa, que convierte la pobreza en riqueza rechazada, por lo tanto en riqueza espiritual. El proyecto intelectual más pobre vale una fortuna, la que se le sacrifica" (BOURDIEU 1992: 57).

### LA INTERPRETACIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO A FINALES DEL SIGLO XIX: ¿ARTE POR EL ARTE?

Esta es, en líneas generales, la teoría del "Arte por el Arte" que diversos escritores y artistas popularizaron a partir de 1830. Como hemos mostrado en la segunda parte de este trabajo, los historiadores de la arqueología tomaron prestado dicho concepto para resumir la significación del arte paleolítico a finales del siglo XIX. Ante esta identificación recurrente quisiéramos plantear algunas cuestiones importantes: Entre 1860 y 1903 ¿Los arqueólogos consideraron que la única meta de los artistas paleolíticos era la belleza y el placer desinteresado? ¿El arte paleolítico fue descrito como una exaltación de lo bello? ¿El arte de nuestros ancestros se asoció a la creatividad, la inspiración y la genialidad? La respuesta a estas preguntas es negativa: la teoría del "Arte por el Arte" no sólo no resume la representación del arte paleolítico a finales del siglo XIX, sino que se opone a la idea, muy extendida en aquel momento, de un arte primitivo ingenuo, recreativo, menor y ligado a la ornamentación y a la decoración personal.

La causa de esta errónea identificación se encuentra probablemente en la lectura selectiva de

algunos textos a propósito del origen del arte. En líneas generales, una de las hipótesis dominante durante el período referido fue la del nacimiento del arte a partir del ocio. Así por ejemplo, en la *France Préhistorique* (1889) CARTAILHAC señalaba: "La caza y la pesca abastecían ampliamente las necesidades de estos pueblos y les dejaban el tiempo libre propio de una existencia poco atormentada. Sin embargo, si la necesidad es la madre de la industria, se puede decir que el tiempo libre de una vida sencilla crea las artes" (CARTAILHAC 1889: 78). Esta fue una idea muy extendida entre los prehistoriadores de la época. En 1864, LARTET y CHRISTY consideraban que "si la necesidad es la madre de la industria, puede decirse que el tiempo libre de una vida fácil dio lugar a las artes" (LARTET & CHRISTY 1864: 282). En 1883, MORTILLET consideraba el arte "como un simple divertimento nacido del ocio" (MORTILLET 1883: 287). En la misma línea se expresaba ÉDOUARD PIETTE: "Algunas tribus elevaron sus aspiraciones por encima de las necesidades de la existencia material y emplearon su tiempo libre para la práctica de las bellas artes" (PIETTE 1894: 242).

El origen recreativo del arte llevó a los historiadores a identificar la representación del arte paleolítico a finales del siglo XIX con la teoría del "Arte por el Arte". Sin embargo, las categorías utilizadas para definir las representaciones prehistóricas durante dicho período se corresponden, no totalmente pero sí parcialmente, con el conjunto de valores que a partir del siglo XVIII sirvieron para caracterizar la "artesanía" por oposición al "arte", que pasó a definirse a través de los principios del "Arte por el Arte". En otras palabras, mientras el arte paleolítico se asoció a la ornamentación, la decoración, la imitación y el *savoir-faire*, el "Arte por el Arte" lo hizo a la inspiración y la genialidad, la trascendencia, la originalidad, la invención y la creación. Estamos, por tanto, ante dos conjuntos de connotaciones que no sólo se oponen sino que en cierto sentido son incompatibles.

Para comprender la representación del arte paleolítico a finales del siglo XIX es necesario situarnos en 1864. El descubrimiento de figuras con animales grabados o esculpidos en las cuevas de la Vézère (LARTET & CHRISTY: 1864) provocó, en la sociedad de finales del siglo XIX, la necesidad de construir una representación del arte paleolítico. Por primera vez, arqueólogos y antropólogos se vieron obligados a reconocer, "el amor por el arte, por mínimo que sea" (LUBBOCK 1865: 306) de los pueblos prehistóricos. Sin embargo, este reconocimiento no fue sencillo. En el horizonte de pensa-

miento evolucionista dominante a finales del siglo XIX, la existencia de un arte paleolítico era muy difícil de conciliar con el estado de barbarie en el que los europeos representaban a los pueblos prehistóricos. Las obras de arte encontradas por LARTET y CHRISTY encajaban muy mal con la imagen que en ese momento se tenía de los pueblos primitivos: "El [hombre prehistórico], creando la escultura y el grabado, alcanzó una perfección que no cabía esperar de esas poblaciones primitivas. La sorpresa del mundo científico fue grande cuando se exhumaron de esos antiguos hogares importantes documentos de un arte muy avanzado" (GIROD & MASSENET 1900: 87)

Esta sorpresa pone de manifiesto la paradoja que el descubrimiento del arte paleolítico provocó en el seno de la sociedad decimonónica: "Con el conocimiento de que el hombre paleolítico había realizado obras de arte, se convirtió en esencial explicar cómo una actividad aparentemente tan "avanzada" había sido llevada a cabo por una gente tan evidentemente "primitiva" (UCKO & ROSENFELD 1967: 117). Para comprender el peso de esta contradicción es necesario retener dos ideas fundamentales. En primer lugar, la alta antigüedad del hombre había sido reconocida por la comunidad científica internacional hacia 1860, es decir, sólo cuatro años antes de la aparición de los primeros objetos de arte prehistórico. En este sentido, es lógico que la sociedad decimonónica tuviera enormes dificultades para aceptar un arte de esta naturaleza. En segundo lugar, el último tercio del siglo XIX estuvo dominado por lo que NATHALIE RICHARD ha llamado "el paradigma de la simplicidad" (RICHARD 1993: 60). Es decir, por un evolucionismo simple de carácter estrictamente unilineal. Un buen ejemplo son las obras de antropología de esta época que describen la historia de la humanidad como una sucesión unilineal de estadios desde el salvajismo hasta la civilización: *Primitive Culture* (TYLOR 1871), *Ancient Society* (MORGAN 1877), *Ancient Law* (MAINE 1861), *Primitive Marriage* (MCLENNAN 1865), *The Origin of Civilisation* (LUBBOCK 1870). En este horizonte de pensamiento, el arte fue considerado un símbolo de civilización y, por consiguiente, un elemento exclusivo de las últimas etapas. Nada tiene de extraño, por tanto, que la aparición de arte (que se creía un fenómeno exclusivo de la civilización) en un contexto paleolítico provocase una contradicción en la sociedad occidental.

Para hacer compatible lo supuestamente incompatible (el arte y lo primitivo), arqueólogos y antropólogos promovieron, entre 1865 y 1900,

una representación del *arte paleolítico como artesanía*. Aunque el arte paleolítico no fue directamente definido con este sustantivo, lo cierto es que fue caracterizado a partir de muchos de los valores y connotaciones ligados a la idea de "artesanía" durante la segunda mitad del siglo XIX. Así, fue descrito como un arte esencialmente decorativo, ligado a los pequeños objetos de decoración personal (LARTET & CHRISTY 1864: 280, DUPONT 1872: 155, DREYFUS 1888: 225) y esencialmente *ornamental*: "El amor por el lujo se dirigió sobre todo hacia la ornamentación de los objetos de uso común, principalmente las armas. Ese sentimiento transformó a los magdalenenses en verdaderos artistas" (DE MORTILLET 1897: 241). Para los hombres de finales del siglo XIX, el arte paleolítico no era el resultado de un sentimiento estético elevado, sino de un cierto *Kusntwollen* ("deseo artístico") que se manifestó en un gusto apasionado por la ornamentación. Como recordaba DANIEL WILSON, el gusto por la ornamentación se genera "en la no-artística simplicidad común a todos los arte infantiles. La ornamentación es sólo una mejora en los accidentes de la manufactura" (WILSON 1862: 289). Por otro lado, el arte prehistórico participa de los valores asociados a la mujer (es un arte hecho para embellecer): « La mujer coqueta que coloca al lado de su seno flores, bayas rosas, conchas doradas, arandelas con grabados, en recuerdo de las caricias de su marido [...] inventó el arte, y nos es agradable pensar que es a la mujer a quien debemos el primer germen de estas concepciones sublimes que constituyen hoy la verdadera grandeza de las naciones del mundo" (DU CLEUZIOU 1887: 254- 255).

Otra idea muy extendida a finales del siglo XIX es que el arte paleolítico era el resultado de un cierto *savoir-faire*, pero no de la utilización de procedimientos artísticos avanzados. Numerosos autores señalan la incapacidad técnica del artista paleolítico: "Si los artistas magdalenenses sabían representar perfectamente animales aislados, eran totalmente incapaces de agruparles en un cuadro. Cuando [...] el artista quiso ejecutar una verdadera escena – lo que es bastante raro- chocó contra dificultades que a veces superó de la manera más infantil, más ingenua, más imprevista" (MORTILLET 1883: 294); "A pesar de este *savoir faire*, nuestros artistas carecían completamente de previsión. No acababan sus piezas de uso común más que después de haberlas decorado totalmente, de tal manera que el trabajo del industrial venía a menudo a destruir parcialmente la obra del artista" (MORTILLET 1883: 295- 297). En definitiva, para los

arqueólogos de la época el arte paleolítico se caracteriza sobre todo por su ingenuidad (MORTILLET 1883: 293; DREYFUS 1888: 224).

Lo que esta representación demuestra es una reticencia general a considerar a los paleolíticos como "artistas". Los prehistoriadores de la época podían aceptar que los hombres prehistóricos poseyeran un cierto "*instinct de luxe*" (LARTET & CHRISTY 1864: 280; de MORTILLET 1897: 241), pero de ahí a considerar que el hombre paleolítico era un verdadero "artista", la distancia era enorme. Arqueólogos y antropólogos podían admitir la idea de un arte paleolítico ingenuo, recreativo, menor, ligado a la ornamentación y la decoración personal, pero no podían aceptar la existencia de un sentimiento estético profundo en la prehistoria. En este contexto, no es casualidad que la antigüedad paleolítica de las pinturas parietales encontradas en Chabot o en Altamira fuese rechazada hasta los inicios del siglo XX. Las pinturas parietales eran incompatibles con la idea del hombre prehistórico dominante en ese momento: "Entre la vida a oscuras en las cavernas sobre restos de cocina corrompidos y la aspiración a decorar la estancia existe una contradicción tan grande, que explica bien no se haya encontrado hasta ahora en aquellas nada parecido a lo que nos ocupa." (QUIROGA & TORRES 1880: 266)

En conclusión, la representación del arte prehistórico dominante a finales del siglo XIX no se corresponde en ningún caso con los postulados defendidos por la teoría del "Arte por el Arte". Mientras esta teoría remite a muchas de las ideas que han servido para definir la Estética contemporánea (genialidad, creatividad, imaginación, etc), la representación del arte paleolítico reproduce la imagen de un arte menor, ligado a la decoración y la ornamentación. En este sentido, la teoría de un "Arte por el Arte prehistórico" a finales del siglo XIX es un error historiográfico que hay que corregir.

## CONCLUSIONES

Como hemos señalado en la introducción, una de las tareas fundamentales que la historia crítica de la arqueología tiene que asumir es la revisión de los mitos sobre los que se ha construido la historiografía de legitimación. Dichos mitos, repetidos una y otra vez, han pasado a formar parte del

inconsciente disciplinario: los arqueólogos los asumen sin someterlos a una mirada crítica y, en este sentido, se convierten en "lugares comunes" para la comunicad científica, que los acaba asumiendo como verdaderos y evidentes. Al fin y al cabo, ¿quién podría dudar que la primera etapa en la interpretación del arte paleolítico fue la del "Arte por el Arte"? De la misma manera ¿Quién pondría en duda la famosa frase de la hija de Sautuola "Toros, toros", mil veces repetida y nunca documentada, que inició la aventura del reconocimiento de Altamira?, ¿Quién se atreve a discutir la dicotomía reductora que opone el evolucionismo de finales del siglo XIX al difusionismo de principios del XX a pesar de que evolucionistas convencidos como MORTILLET utilizaron esquemas difusionistas (MORTILLET 1876) ?

Si lo que se pretende es que la historia de la arqueología desempeñe un papel importante en el conjunto de la disciplina, es necesario emprender una tarea de revisión crítica que nos permita adquirir una percepción más adecuada de nuestro pasado. En definitiva, parafraseando a BOURDIEU y a FOUCAULT, sólo la historia (crítica) puede liberarnos de la historia (de legitimación). Por último, frente a quienes consideran que la historia relativiza el conocimiento científico al reducirlo a sus condiciones de formación, nos gustaría concluir con una sentencia de ADORNO y HORKHEIMER: "Sólo el pensamiento que se hace violencia a sí mismo es lo suficientemente duro para quebrar mitos" (HORKHEIMER & ADORNO 1944: 60).

## AGRADECIMIENTOS

Nos gustaría dedicar cariñosamente este artículo a JESÚS ALTUNA, quien con su trabajo en diversas ramas del saber se ha convertido en una referencia fundamental para varias generaciones de arqueólogos.

Nos gustaría agradecer los comentarios y la ayuda de un grupo de personas con las que compartimos muchas ideas a propósito de la historia de la arqueología: ALAIN SCHNAPP, NATHAN SCHLANGER, MARC- ANTOINE KAESER, ANDREW GARDNER, RANDALL WHITE, DENIS VIALOU, WIKTOR STOZCKOWSKI, MARGARET CONKEY, GLORIA MORA, MARGARITA DIAZ- ANDREU, VICTOR M. FERNÁNDEZ y, especialmente, LAWRENCE G. STRAUS.



## BIBLIOGRAFÍA

- BAUMGARTEN, A. G.  
1750 *Aesthetica*. G. Olms. Hildesheim, 1961.
- BELL- VILLADA, G. H.  
1996 *Art for art's sake & literary life: how politics and markets helped shape the ideology & culture of aestheticism*. University of Nebraska Press, Lincoln.
- BECQ, A.  
1984 *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'imagination créatrice 1680- 1814*. ALBIN MICHEL. Paris, 1994.
- BOURDIEU, P.  
1971 *Le marché des biens symboliques*. L'année sociologique 22 (3<sup>ème</sup> série) 49,126.  
1992 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona. 1995.
- BUTTERFIELD, H.  
1931 *The Whig Interpretation of History*. London, Pelican Books, 1973.
- CANGUILHEM, G.  
1968 L'objet de l'histoire des sciences. In: *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, J. VRIN, Paris, 1983, 9- 23.
- CARTAILHAC, E.  
1989 *La France Préhistorique*. FÉLIX ALCAN ÉDITEUR. Paris.
- CASSAGNE, A.  
1906 *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, SLATKINE REPRINTS, Genève, 1979.
- CHRISTENSON, A. L.  
1989 Uses of the History of Archaeology. In: ANDREW L. CHRISTENSON (ed.). 1989. *Tracing Archaeology's past. The historiography of Archaeology*. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1- 3.
- CLOTTE, J.  
1998 *Voyage en préhistoire. L'art des cavernes et des abris, de la découverte à l'interprétation*. La maison des Roches, Paris.
- CLOTTE, J. & WILLIAMS, L.  
1996 *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées. Suivi de Après Les Chamanes polémique et réponses*. La maison des Roches, Paris. 2001.
- CONSTANT, B.  
1895 *Journal intime de Benjamin Constant et lettres à sa famille et ses amis* (Introduction de DORA MELEGARI). PAUL OLLENDORF, Paris.
- COUSIN, V:  
1836 *Cours de philosophie professé à la Faculté de Lettres pendant l'année 1818 sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien, publié avec l'autorisation et d'après les meilleures rédactions de ce cours par M. ADOLPHE GARNIER*, Hachette, Paris.
- COYE, N.  
1997 *La préhistoire en parole et en acte. Méthodes et enjeux de la pratique archéologique* (1830- 1950). L'Harmattan, Paris.
- DELPORTE, H.  
1990. *L'image des animaux dans l'art préhistorique*. Picard. Paris.
- DREYFUS, C.  
1888 *L'évolution des mondes et des sociétés*. FÉLIX ALCAN Éditeur. Paris.
- DU CLEUZIOU, H.  
1887 *La Création de l'homme et les premiers âges de l'humanité*. Marpon et Flammarion. Paris.
- DUPONT, E.  
1872 *L'Homme pendant les ages de la pierre dans les environs de Dinant- sur- Meuse*. C. Muquardt Éditeur. Bruxelles.
- EGAN, R. F.  
1921 *The Genesis of the Theory of "Art for Art's Sake" in Germany and in England*. Northampton. Smith College.
- GAUTIER, T.  
1834 *Mademoiselle de Maupin*. Charpentier. Paris, 1875.  
1847 Du Beau dans l'art. *Revue des deux mondes* XIX, 887- 908.
- GIROD, P.& MASSÉNAT, E.  
1900 *Les stations de l'âge du renne dans les vallées de la Vézère et de la Corrèze*. J. -B. Baillièrre & Fils. Paris.
- GRAN- AYMERICH, È.  
1998 *Naissance de l'archéologie moderne. 1798- 1945*. CNRS Éditions, Paris.
- GROENEN, M.  
1994 *Pour une histoire de la préhistoire. Le paléolithique*. Éditions Jérôme Millon, Grenoble.
- HORKHEIMER, M. & ADORNO T. W.  
1944 *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 1994.
- HOUGH, G.  
*The last Romantics*. DUCKWORTH. London.
- JOUARY, J. P.  
2001 *L'art paléolithique. Réflexions philosophiques*, L'HARMATTAN, Paris.
- KAESER, M. -A.  
2001 L'internationalisation de la préhistoire, une manœuvre tactique? Les conséquences épistémologiques de la fondation des Congrès internationaux d'anthropologie et d'archéologie préhistorique. En : C. Blanckaert (dir.) 2001. *Les politiques de l'Anthropologie. Discours et pratiques en France (1860- 1940)*, L'HARMATTAN, Paris, 201- 230.
- KANT  
1790 *Kritik der Urterilskraft*. Meiner. Leipzig. 1913.  
1790 *Crítica del juicio. Vol. 1. Crítica del juicio estético*. Librería General Victoriano Suárez. Madrid. 1958.
- LAMING- EMPERAIRE, A.  
1962 *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Picard. Paris.

- LARTET, E. & CHRISTY, H.  
1864 Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine. In: N. RICHARD 1992. *L'invention de la préhistoire. Une anthologie*, Pocket, Anglaterrre, 245- 285.
- LUBBOCK, J.,  
1865 *L'Homme préhistorique. Étudié d'après les monuments retrouvés dans les différentes parties du monde suivi d'une description comparée des mœurs des sauvages modernes*. Librairie Germer Baillière. Paris, 1876.  
1870 *The Origin of Civilization and the Primitive Condition of Man*. Longman. London.
- MAINE, H.  
1861 *Ancien Law*. J. MURRAY. London.
- MCLENNAN, J. M.  
1865 *Primitive Marriage : an Inquiry into the Origin of the Form of Capture in Marriage Ceremonies*. Black. Edinburgh.
- MORGAN, L.H.  
1877 *Ancient Society : Researches in the Lines of Human Progress from Savagery trough Barbarism to Civilization*. Holt. New York
- MORO ABADÍA, O. & GONZÁLEZ MORALES, M. R.,  
2003. L'art bourgeois de la fin du XIXe siècle face à l'art mobilier Paléolithique. *L'Anthropologie* 107, 455- 470.  
2004. "Towards a Genealogy of the Concept of "Paleolithic Mobiliary Art"", *Journal of Anthropological Research* 60 (3), 321- 339.
- MORTILLET, G.  
1876 *Origine du Bronze*. Ernest Leroux, Éditeur, Paris.  
1883 *Le préhistorique*, Reinwald, Paris, pp. 411- 422. In: N. RICHARD 1992. *L'invention de la préhistoire. Une anthologie*, Pocket, Anglaterrre, 288- 298.
- MORTILLET, G.  
1897 *Formation de la Nation Française. Textes- Linguistique- Palethnologie- Anthropologie*. Félix Alcan. Paris.
- PIETTE, É.  
1894 Note pour servir à l'histoire de l'art primitif. In: *Piette, Histoire de l'art primitif*. Picard, Paris, 237- 266.
- PINSKY, V.  
1989 Introduction: historical foundations. In: VALERIE PINSKY & ALISON WYLIE (ed.) *Critical traditions in contemporary archaeology. Essays in the philosophy, history and socio-politics of archaeology*, Cambridge University Press, Cambridge, 51- 54.
- PRETTEJOHN, E. (ed.)  
1999 *After the Pre- Raphaelites: art and aestheticism in Victorian England*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- QUIROGA, F. & TORRES CAMPOS, R.  
1880 La cueva de Altamira. Boletín de la Institución Libre de Enseñanza 90, 161- 163. In: B. MADARIAGA (ed.). 1976). *Marcelino S. De Sautuola. Escritos y documentos*. Bedia. Santander, 266.
- REINACH, S.  
1903 "L'Art et la magie". *L'Anthropologie*, pp. 257- 266.
- RICHARD, N.  
1991 *La préhistoire en France dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle (1859- 1904)*. Thèse de doctorat sous la direction de Mme. C. Salomon- Bayet (Paris I).  
1993 De l'art ludique a l'art magique. Interprétations de l'art pariétal su XIX siècle. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 90 (1-2), 60- 68.
- ROSENBLATT, L.  
1931 *L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne*. H. Champion. Paris.
- SCHLANGER, N.  
2002 Ancestral Archives: Explorations in the History of Archaeology, *Antiquity* 76 ( 291), 127- 131. SCHNAPP, A. 1993. *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*. Éditions Carré, Paris.
- SCHNAPP, A.  
1993 *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*. Éditions Carré, Paris.
- SHINER, L.,  
2001 *The Invention of Art. A Cultural History*. The University of Chicago Press. Chicago.
- SINGER, I.  
1954 The Aesthetics of "Art for Art's Sake". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12 (3), 343- 359.
- TRIGGER, B. G.  
1989 *Historia del pensamiento arqueológico*. Crítica. Barcelona, 1992.
- TYLOR, E. B.  
1871 *Primitive Culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*. JOHN MURRAY. London.
- WILCOX, J.  
1953 The Beginnings of l'Art pour l'Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11 (4), 360- 377.
- WILSON, D.  
1862 *Prehistoric Man. Researches into the Origin of civilization in the Old and the New World*. MACMILLAN AND Co. London. 1865.
- WILSON, T.  
1898 Prehistoric Art; or the origin of art as manifested in the works of prehistoric man. In: *Report from the U.S. National Museum for 1896*. Government Printing Office. Washington, 325- 664.