

La Historia del arte en Alemania – fin del siglo XIX / inicios del siglo XX: la « Ciencia del arte »

Eliane Escoubas

Hegel sin duda determinó el destino de la “estética” para toda la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX. ¿De qué manera esta herencia se presenta, sino es en la conjugación de una filosofía a la búsqueda del “concepto de arte” y de una historia del desarrollo efectivo del arte o de las artes? Es decir, en la conjugación de una búsqueda que apunta hacia la estructura de aquello que llamamos “arte” y de una búsqueda que apunta a exponer el devenir como génesis de esas formas. Esta es, brevemente, la base sobre la cual se constituye lo que en Alemania se llama « *Kunstwissenschaft* »: “ciencia del arte”.

Hegel es el filósofo que ha establecido el terreno sobre el cual se asienta esta “ciencia del arte”. A este respecto debemos subrayar dos puntos. El primer punto reside en el tema hegeliano de « fin del arte », del cual ya hemos hablado. Citemos a Hegel: «Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado. Con ello, también se ha perdido para nosotros la autentica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en al realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado mas bien a nuestra *representación*. Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos. Por eso, el arte como *ciencia* es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte» (*Estética*, II, p. 18-19). Es claro, entonces, que el arte se ve “reemplazado” por la “ciencia del arte”. El segundo punto reside en la disociación hegeliana constitutiva del concepto de arte: disociación y vínculo de la “forma” (la manifestación o la presentación sensible) y del “contenido” (la idea) con sus desarrollos según su adecuación o inadecuación histórica. Lo que al final del siglo XIX, en la época de la “*Kunstwissenschaft*” da lugar a dos tendencias según sea la “forma” o el “contenido” la noción central: la tendencia “formalista” y la tendencia “iconológica” – que vamos a explicar.

La clasificación de la *Kunstwissenschaft* en dos tendencias es cómoda sin ser por ello exacta, pues, los autores de los que hablaremos no se distribuyen en ella de manera tan rígida. Pero mencionemos por el momento en la tendencia “formalista”: RIEGL y WOLLFLIN; en la tendencia “iconológica”: WARBURG y PANOFKY. Añadiré a Honrad FIEDLER como un anexo.

Sin embargo, antes de examinar esas tendencias y esos autores, conviene mencionar al «historiador» que fue sin duda el verdadero padre de la *Kunstwissenschaft*: **BURCKHARDT** (1818-1897). Titular de la cátedra de historia en Basilea a partir de 1858, a la cual se sumaría, de 1874 a 1893, la cátedra de historia del arte, publicó, entre otras cosas, en 1860 la *Civilización del Renacimiento en Italia*; en 1867 *El Renacimiento en Italia* – y fueron publicadas póstumamente *La Historia de la cultura griega* (1898) y *Las Consideraciones sobre la historia universal* (1905). Amigo de Nietzsche cuando éste era profesor de filología clásica en Basilea en los primeros años de 1870 – Nietzsche que, dicho sea de paso, asistió a todos los cursos de Burckhardt en esta época – podemos destacar una afinidad muy fuerte entre el concepto de historia que él emplea y los análisis sobre la historia que Nietzsche desarrolla en la *Segunda Consideración Intempestiva* en 1874, titulada «Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida». La historia del arte forma parte para Burckhardt de aquello que llama la historia de la «cultura» (*Kultur*, que es traducido bastante mal en francés por “civilización”). Esto debe ser comprendido, claramente, como una oposición a Hegel: para Burckhardt, el arte no está “en” la historia entendida como historia del espíritu, el arte mismo es la historia, él es ese “en” donde la historia se presenta o se manifiesta, aquello en lo que la historia se lee.

I) Alois RIEGL (1858-1905)

Riegl fue primero curador en el Museo de las Artes Decorativas en Viena, en Austria, donde dirigió el Departamento de Tejidos hasta 1898. En 1897, obtuvo una cátedra en la universidad de Viena. Él está al origen de aquello que llamamos la “Escuela de Viena”. Sus principales publicaciones tratan, en primer lugar, de las colecciones de tejidos, los tejidos egipcios y del oriente antiguo, en 1889 y 1891; luego tenemos su obra principal titulada *Cuestiones de estilo* de 1893; además las notas de cursos de los años 1897 y 1898, reunidas bajo el título *Gramática histórica de las Artes Plásticas* (Riegl explica el título de la siguiente manera: “Si bien los elementos del arte son naturalmente diferentes

de los del lenguaje, toda obra de arte habla su propia lengua artística. Así pues, si podemos hablar de una lengua del arte, también podemos hablar de una gramática histórica de esta lengua, evidentemente solo en el sentido metafórico del término”). Más tarde, en 1898, *Historia del arte e Historia Universal*; en 1901, *La Industria del arte en la época romana tardía*; en 1902, *El Retrato de grupo holandés*; en 1903, *El Culto moderno de los monumentos*.

La riqueza conceptual de los trabajos de Riegl es inmensa. Quisiéramos aquí, remitiéndonos esencialmente a *Cuestiones de Estilo* y a la *Gramática histórica de las artes plásticas*, poner en evidencia los principales conceptos de estos análisis que podemos situar del lado “formalista” de la *Kunstwissenschaft*.

El primer concepto será el concepto de arte mismo, el que se asienta en la determinación de varias nociones interrelacionadas. Cito: “Toda obra de arte plástico ha nacido en vista de un fin particular. Hace falta, entonces, distinguir siempre entre las finalidades y el carácter artístico. La relación entre los dos no es nada fijo ni inmutable; es por ello que depende del estudio histórico... Finalidad señala la intención de dar satisfacción a una búsqueda, a un deseo. Los deseos de los hombres son a la vez de naturaleza física y espiritual. Los deseos físicos son aquellos de nuestros cinco sentidos. Podemos entonces proceder a la siguiente distribución: 1) los deseos que dependen exclusivamente de la vista; en ese caso, hablaremos de funciones ornamentales, 2) los deseos manifestados por otros sentidos; en ese caso hablaremos de función utilitaria en el sentido amplio del término; así la necesidad de una habitación se dirigirá al tacto, la de un salero al gusto, la de una caja de ungüento al olfato, la de un instrumento de música al oído, 3) los deseos de orden espiritual tienden a despertar ciertas ideas o asociaciones de ideas; podremos hablar aquí de una función “ideal” (p. 49). Después de lo cual, es evidente que el “deseo de ornamentación venga de los ojos, es decir, del órgano que nos permite percibir las artes plásticas, es decir, la lucha con la naturaleza » (p. 50). Al inicio, la decoración no es otra cosa que la voluntad de llenar un vacío, pero enseguida el hombre experimenta la necesidad de rivalizar con la naturaleza y entonces la decoración deviene arte, lo que no quiere decir que todo arte es “decoración”. Es claro para Riegl que el ornamento o la decoración están a la base de las artes plásticas, aun si estas luego se separan de aquellos. Es claro, también, que lo que Riegl establece como base del arte, es una teoría de la percepción y que la *vista* es la percepción que se ubica en el origen del arte.

Otros dos pares de nociones nos permitirán continuar la investigación: el par « motivo cristalino - motivo orgánico » y el par de la visión « háptica » y de la visión « óptica ». 1) Primer par. Lo hemos dicho, el hombre tiende a rivalizar con la naturaleza, y la naturaleza modela la materia inerte en cristales; por ello, el motivo cristalino, establecido según el principio de la simetría, es desde el inicio, el único motivo que corresponde a la actividad creadora del hombre. Pero en la lucha por la existencia, la vida y el movimiento vienen a perturbar la simetría cristalina. Poco a poco el principio orgánico y espiritual triunfa sobre el motivo cristalino: el motivo orgánico triunfa sobre el motivo armónico, el ritmo sobre la simetría. Por ello se da un progreso constante de lo orgánico, que refrena y orienta, sin embargo, el motivo cristalino. Los “motivos” de los tejidos antiguos y los tapices son prueba de ello. 2) El segundo par de nociones está asociado al primero: un motivo inerte, inmóvil está como « al alcance de la mano », mientras que un motivo orgánico, móvil es inaprehensible, puede ser visto, representado pero no tocado. El primer motivo depende de una visión « háptica », de una visión de tipo táctil (*haptô* en griego es tocar), tal como lo confirma un tejido: una « visión de cerca ». El segundo depende de una visión « óptica », una « visión de lejos » que emplea las sombras y las luces, la redondez y no lo plano de un objeto. Tomemos como ejemplo algunos ornamentos, como aquellos de los que habla Riegl con respecto al tallado cuneiforme, como los « rizos de bronce » de la época imperial romana: ellos se caracterizan por la ausencia de todo nivel horizontal: los elementos « inscritos » son líneas sin grosor que podemos ver tanto como relieves o como bajo relieves (protuberancias u surcos) y en los cuales no podemos decidir cuál es el “motivo” y cuál es el “fondo”; son esas “inscripciones” lo que constituyen para Riegl la “forma” más pura. Ese formalismo evoluciona en función de las limitaciones del dibujo y no según un principio de imitación de la naturaleza: por ejemplo, empezamos con el motivo del loto en el Egipto antiguo (dibujo lineal plano) y pasamos al motivo de la palma y la hoja de acanto que constituye un volumen – no se trata aquí del recurso de los dibujantes a nuevos modelos naturales, sino de una evolución al interior al dibujo, aquello que Riegl llama el “motor *inmanente* de la creación artística”. Es así que la historia del arte es en Riegl una historia de los “estilos”.

Esas leyes de la producción ornamental no son entonces relativas a una imitación cualquiera de la naturaleza, sino a las modalidades y a los medios de la “producción” ornamental misma. Lo mismo sucede con la arquitectura que no tiene, ella tampoco, un modelo en la naturaleza. Así, la ornamentación y la arquitectura son artes

que están al origen del arte en su totalidad– y el paso de un modo de percepción “háptico” o táctil a un modo de percepción visual u “óptica” es entonces aplicado por Riegl a las artes “figurativas”. Por ejemplo, después del arte griego de pinturas de vasos, de tipo más bien “háptico”, el arte bizantino de las pinturas murales y los pantocrator de las iglesias son un momento “óptico” por excelencia, donde vemos mejor de lejos que de cerca. Nos encaminamos de esa manera hacia la restitución del espacio y de la atmósfera – inexistente en los griegos y que comienza con el Renacimiento y continúa hasta la época de Riegl mismo.

De este modo, las formas de las artes plásticas son las formas de la percepción misma. Las formas de la historia del arte son las formas de percepción de las formas – en las que el observador (el público, como lo decía Hegel) es a la vez el destinatario y el participante. En cierto sentido, como lo dice Gombrich en *Arte e Ilusión*, nosotros no podemos ver más que aquello que podemos hacer. Así, el concepto central de Riegl que debemos explicar es el de “voluntad de arte” (*Kunstwollen*), concepto que utiliza a partir de 1898 y que tendrá una gran fortuna entre los otros representantes de la *Kunstwissenschaft* y en numerosos análisis estéticos del siglo XX. ¿Qué es la *Kunstwollen*? Riegl escribe en la *Industria del arte en la época tardía romana*: “Toda voluntad del ser humano está dirigida hacia una adecuada configuración de su relación con el mundo. La voluntad artística plástica regula la relación del ser humano con la apariencia de las cosas, en tanto ella es perceptible por el sentido: en ello se expresa la manera como el ser humano, en cada caso, quiere que se de forma o color a las cosas ». Como vemos, este tipo de “formalismo” ya no tiene nada que ver con la definición hegeliana del arte como “manifestación sensible de la idea” – es, al contrario, el modo de ser de la noción de “estilo” – y que nosotros encontraremos nuevamente en Wölfflin.

II) Heinrich WÖLFFLIN (1864-1945)

Wölfflin es probablemente el más conocido de los autores de la *Kunstwissenschaft* en Francia – del lado de los “formalistas” en todo caso. Próximo a un autor menos conocido, Adolf von Hildebrand, del cual reseñó el libro *El problema de la forma*, publicado en 1893, que lo marcó considerablemente; próximo también a Honrad Fiedler (del cual hablaremos más adelante). Wölfflin fue profesor en Munich, de 1912 a 1924, durante gran parte de la primera guerra mundial, luego en Berlín a partir de 1925. Sus principales publicaciones fueron: *Renacimiento y Barroco* (1888), *El arte clásico*

en Italia (1899), *El arte de Alberto Durero* (1905) y, en 1915, seguida de una edición revisada en 1933, la más celebre de sus obras, *Los principios fundamentales de la historia del arte*, aquella a la que prestaremos principalmente atención.

El objetivo de Wölfflin en *Los Principios fundamentales de la historia del arte* no es en absoluto de orden arqueológico, si entendemos por ello la elaboración de medios de datación y de inventariado de obras de arte, sino más bien del orden de la interpretación de obras, a través de conceptos estilísticos y ejemplos de obras – las que compara por medio de esos conceptos y que, recíprocamente, le sirven para ilustrarlos y experimentarlos. Esos conceptos estilísticos son las “formas” constitutivas de su historia de las artes plásticas. Son, dice, “formas concretas”, es decir, “formas de visión” y “formas de presentación”, que los artistas encuentran en tal o cual época y realizan. Son posibilidades creativas independientes del “contenido” y del “mensaje” expresado por las obras.

Citemos la Introducción a *Principios Fundamentales* de Wölfflin: «Nos proponemos discutir aquí aquellas formas más generales de la presentación. De ningún modo [nos proponemos] mostrar la belleza propia a un Leonardo o a un Durero, sino cómo esa belleza han encontrado su forma. Tampoco [pretendemos mostrar] la representación de la naturaleza a partir del modelo imitado, o aun, aquello que separa el naturalismo del siglo XVII al del siglo XVI; sino la manera de aprehender la naturaleza que caracteriza a las artes de las dos épocas» (p. 14). Así vemos que se trata del «cómo» de la presentación y no de aquello que es presentado. Citemos, líneas más adelante del texto, para esclarecer el método de Wölfflin: «Para simplificar, nos tomaremos la libertad de considerar el siglo XVI y el siglo XVII como períodos de unidad estilística – por más que no ofrezcan una producción homogénea... Nuestra intención es comparar dos tipos, confrontar obras representativas. Se objetará que no existen obras representativas en el sentido estricto del término, que el aspecto histórico de las cosas es necesariamente cambiante; pero hace falta que optemos por mantener las divergencias en su punto menos variable y más fructífero, [que optemos por] hacer hablar a los contrastes, de otro modo nos arriesgamos a dejar escapar la cadena de desarrollo del arte» (p. 15). Una de las comparaciones iniciales, ya en la introducción de *Principios fundamentales*, es la comparación entre las obras de Bernin en Italia y Terbourg en Holanda. Contemporáneos, parecen, sin embargo, diferir completamente por su temperamento; las “efigies tumultuosas” de Bernin no podrían hacernos pensar en las “telas tranquilas y delicadas” de Terbourg. Y, sin embargo, declara Wölfflin, la

comparación de los dibujos de los dos artistas y las características de sus acabados revelan un « parentesco completo »: una misma manera de « ver » - que Wölfflin va a llamar “pictórica” – que es la marca del siglo XVII en relación al siglo XVI. Esta comparación permite poner en evidencia un modo de visión común a artistas muy diversos, sin someterlos a un modo de expresión definido. Podríamos hablar de una historia del “estilo”, pero no se trata aquí de una clasificación estilística de las obras, sino más bien de una historia del desarrollo de la visión en la Europa Moderna.

Estos « principios fundamentales » -que Wölfflin establece, siempre a partir y respecto de ejemplos precisos, se resumen en cinco pares de nociones que permiten elaborar la diferencia de la visión y la presentación entre siglo XVI y XVII, es decir, entre el estilo clásico y el estilo barroco. 1) El primer par es aquel de lo “lineal” y de lo “pictórico”: con lo “lineal” la mirada es conducida por la línea y capta los cuerpos en sus caracteres “palpables”, por los contornos y superficies, por sus límites, y así, los capta aisladamente; con lo “pictórico” la línea es desvalorizada y la mirada se apoya en “la apariencia visual”: ella ve objetos que se encadenan, en una suerte de totalidad y sin límites que los individualizarían. Una ve entonces el detalle, la otra la apariencia en conjunto.

2) Este primer par de la comparación conlleva a un segundo: lo « lineal » corresponde a una presentación por planos, lo « pictórico » a una presentación en profundidad. El arte clásico dispone las partes en distintos planos paralelos que se yuxtaponen los unos a los otros y donde los objetos representados se yuxtaponen ellos mismos; el arte barroco, al contrario, conduce la mirada de adelante hacia atrás, los planos son desvalorizados y es el ojo que relaciona las cosas de adelante hacia atrás en un movimiento que se produce independientemente de todo plano reconocible y fijo. Se trata aquí no de una insuficiencia en la construcción, sino de un arte fundamentalmente diferente. De un lado la visión de Piero della Francesca, de un Rafael o de un Durero, del otro, aquella de un Rembrandt o de un Rubens. 3) Un tercer par de nociones vienen a confirmar y complejizar esos análisis: aquel relativo al cierre o apertura de la forma. El arte clásico es el arte de las formas cerradas, una « tectónica » que se mantiene y permanece, por así decirlo, cerrada; mientras que las formas « en disolución » del barroco por así decirlo se escapan del cuadro y lo abren hacia lo que no está representado, hacia aquello que no está incluido en la representación. El cuadro clásico excluye su afuera, mientras que el cuadro barroco tiende sin cesar a incluirlo. 4) El cuarto par de nociones es el de la oposición de la pluralidad y de la unidad; en el arte

clásico, cada parte, si bien subordinada al todo, tiene un status independiente, a tal punto que puede existir por sí misma y casi podríamos extraerla de ese cuadro para transportarla a otro o para constituir con ella un nuevo cuadro: cada parte está articulada, pero precisamente la articulación de las partes supone su distinción – veamos por ejemplo «La virgen del canciller Rollin» de Van Eyck: podemos sin dificultad enumerar las partes en su identidad propia y casi extraerlas – un cuadro clásico está compuesto de una totalidad de partes casi separables. La aprehensión del siglo XVII es muy diferente: el cuadro barroco es en él mismo una unidad cuyos miembros son inseparables: todos convergen hacia esta unidad global que es «el» motivo del cuadro, o en todo caso, se subordinan a uno de ellos que los rige y prohíbe toda separación –sin lo cual toda la «presentación» se destruye. Pensemos nuevamente aquí en los Rubens y en los Rembrandt. 5) Finalmente el quinto par de nociones reside en la oposición de la claridad absoluta de los objetos representados en el arte clásico y la claridad relativa de los objetos del arte barroco; la presentación clásica tiene por objetivo principal la “claridad” del motivo, mientras la claridad no es en absoluto un objetivo del barroco, donde la composición, la luz y los colores no tienen ya como tarea poner en evidencia la forma.

Destaquemos que, en ninguno de estos cinco pares, se trata de una diferencia de calidad que permitiría una ubicación diferente de los cuadros en una escala de evaluación progresiva. La presentación lineal no es más perfecta que la presentación pictórica, ni a la inversa. Se trata de una diferencia total del modo de “visión” y el último par de nociones permite a Wölfflin extraer todas las consecuencias de su elaboración “formal”: los cinco pares se resumen en la oposición “ser” y “apariencia”, o más bien del “aparecer” – lo clásico apunta a la presentación de las cosas tal como *son*, el barroco apunta hacia la presentación de las cosas tal como ellas *aparecen*. Dos formas de la visión o, quizá, dos modalidades de la filosofía misma: una ontología del “fenómeno” frente a una ontología de la “substancia” o, por decirlo de otro modo: una ontología del “aparecer” frente a una ontología del “objeto” – dicho de otro modo aun: dos “estéticas” que precisamente se opondrán en el siglo XX.

III) Aby WARBURG (1866-1929).

Warburg es el fundador del Instituto y de la Biblioteca que llevan su nombre. Inicialmente instalada por él en Hamburgo en 1908, como biblioteca “privada” que

recibió a muchos investigadores e historiadores y que programó conferencias importantes, ella fue administrada por Fritz Saxl, asistente de Warburg, cuando éste fue obligado a internarse, de 1918 a 1923, en la clínica psiquiátrica de Kreuzlingen, dirigida por Ludwig Binswanger. Warburg volvió a Hamburgo en 1923 y murió en 1929. En 1933 la Biblioteca deberá emigrar a Londres donde está desde entonces relacionada al Instituto Courtault y a la universidad de Londres.

Los principales textos y las principales manifestaciones de Warburg fueron inicialmente, a causa de su estancia en Florencia, un ensayo sobre las alegorías de Botticelli (“El nacimiento de Venus” y “La primavera”) en 1893, luego “El arte del retrato y la burguesía florentina: Domenico Ghirlandajo” en 1902, “Los últimos deseos de Francesco Sassetti” en 1904. Tenemos también una importante conferencia en Roma en 1912 en el Congreso internacional de los historiadores del arte: “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo di Schifanoia en Ferrara”, que ha sido considerada como el acta de nacimiento misma de la “iconología”. Luego de su retorno de la clínica de Kreuzlingen, él trabaja, por la iniciativa de Saxl, en la elaboración de « Atlas ilustrados » o « atlas de cuadros » que son parte importante del proyecto que señala con el término griego « *Mnémosyne* » (Memoria).

Dos puntos pueden ser puestos en evidencia en sus investigaciones: 1) sus textos y conferencias que utilizan lo que podemos llamar una perspectiva “iconológica”. 2) todas sus investigaciones alrededor de la memoria, es decir, sobre la captación de obras de arte como trabajo (inconsciente) de la memoria.

Primero. Si entendemos por « iconología » el método histórico que consiste en confrontar los cuadros con los textos literarios de su época, es esa en efecto la característica de los primeros trabajos de Warburg. En su texto de 1893, sitúa « El nacimiento de Venus » y « La primavera » de Botticelli en el contexto literario de la poesía de Politien, poeta empleado como Botticelli en la misma época al servicio de los Medicis en Florencia. Un elemento es destacado por Warburg en « El nacimiento de Venus »: la mujer cuyos cabellos están despeinados y su vestido es levantado por el viento. Encontramos el mismo tema del “movimiento” en los poemas de Politien – el cual se inspira en las descripciones de Homero y Ovidio. Así, por esta confrontación, Warburg no busca solamente equivalencias entre cuadro y texto literario, sino más bien trata el cuadro como un texto, como una “alegoría”. Es esta relación de la imagen al sentido que reproduce alegóricamente lo que constituye la llamada investigación “iconológica”. Del mismo modo, en sus análisis de los frescos de la capilla Sassetti,

Warburg considera la representación de los donantes como versiones elaboradas de esos famosos “ex-voto” de los que las iglesias del Renacimiento estaban atestados. El análisis de Warburg aísla un elemento en el seno del cuadro y lo remite a una realidad que existe fuera del cuadro – tomado literalmente, es lo opuesto a una búsqueda “formal”. Pero Warburg sobrepasa con mucho el simple método comparativo de una investigación iconológica.

Segundo. El cuadro deviene para Warburg el soporte de una memoria social y constituye por ello un puente hacia el presente – y no solamente un documento del pasado. Es decir, un cuadro al momento presente de su ejecución lleva rastros del pasado: supervivencias. Esas supervivencias no son residuales, sino rastros memoriales: el pasado sobrevive (*nachlebt*) en el presente mismo del cuadro. Es una cadena constitutiva de la historia del arte – pero no un encadenamiento automático ni necesario pues la memoria (incluso y sobre todo la inconsciente) vive, continúa a vivir en el seno de ciertos elementos del cuadro. A este respecto, es en el extraordinario libro de Georges Didi-Huberman, *La imagen sobreviviente – Historia del arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg*, que encontramos los análisis más pertinentes y más finos. Georges Didi-Huberman encuentra en la noción de « supervivencia » (*Nachleben*), muy frecuente en Warburg, el motivo esencial de su aproximación antropológica al arte occidental: se trata, para Warburg, de « interrogar, en su historia misma, la memoria actuante en las imágenes de la cultura ». Como vemos, ello no constituye un pura y simple « iconología », sino la puesta en relación de temporalidades y épocas heterogéneas – donde la « vida » de las imágenes permanece en una suerte de inconsciente que el historiador tendría por tarea descifrar, como el psicoanalista en el caso del inconsciente del individuo. Los análisis de G. Didi-Huberman, sin duda apasionantes, le permiten mostrar tres líneas constitutivas de la imagen en la historia del arte warburgiana: la imagen-fantasma (que es aparición y encantamiento), la imagen-pathos (que transmite el « pathos » en una estructura de gestos que, por el análisis que el historiador le aplica, se inscribe en una “fórmula”: aquello que Warburg llama “pathos-formal”), la imagen-síntoma (hecha de latencias y crisis, de represiones y destiempos). Todo este se resume en la inscripción, *Mnemosyne* (memoria) que Warburg hizo colocar sobre la puerta de entrada de su biblioteca. De sus análisis, Didi-Huberman saca consecuencias metodológicas concernientes a la historia del arte que realiza Warburg, la que es regida, dice él, por el « principio de inactualidad » (en proximidad con Nietzsche y Burckhardt). En el último seminario llevado por Warburg en 1927, es destacable que

este considere a los historiadores como « captores » o « receptores » de la vida histórica: así como Etienne-Jules von Marey inventó en 1878, el método gráfico de “dinamografía” que representa en “fórmulas” el movimiento desasociado de la representación de los cuerpos mismos, así también el historiador busca presentar en “fórmulas” (en *Pathos-formeln*) las fuerzas actuantes en tal o cual momento. La tarea del historiador consiste entonces en « captar » las fuerzas y las formas que se mueven para realizar sismogramas o dinamogramas de la historia. También el trabajo de “montaje” a partir de fotografías de obras, a las cuales Warburg se dedicó en los últimos años, se sitúa en el mismo horizonte de captación de las fuerzas históricas artísticas.

IV) Erwin PANOFSKY (1892-1968).

Profesor de historia del arte en la universidad de Hamburgo e investigador para el Instituto Warburg de la misma ciudad, emigró en 1933 a los Estados Unidos, a Nueva York, luego a Princeton. Entre sus publicaciones traducidas al francés se encuentran: *Idea – contribución a la historia del concepto de la antigua teoría del arte* (1924), *La perspectiva como forma simbólica* (1924-1925) y *El desarrollo de la teoría de las proporciones del cuerpo humano* (misma fecha), *Ensayos de iconología* (1ª publicación en 1939, modificado en 1966), *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* (1951 y 1957), *La obra de arte y sus significados*, recopilación publicada en inglés en 1957 y modificada para la publicación francesa en 1969.

Los trabajos de Panofsky tienen su raíz filosófica en Hegel y, sobre todo, en el neokantismo de la Escuela de Marburgo: esencialmente Cassirer con quien trabajó en el Instituto Warburg; pero se apoya también en Riegl y en la noción de *Kunstwollen*. De Hegel, utiliza la determinación de la obra de arte como resolución del conflicto entre la forma y el contenido; que dicho sea de paso enuncia como conflicto de lo objetivo y de lo subjetivo –concepción propia a Kant y sobre todo al neokantismo y a Cassirer – y, en este horizonte, afirma en *Idea*, se trata de resolver el conflicto entre “imagen” e “idea”, es decir entre “historia del arte” y “teoría del conocimiento”. “Imagen”: el lado de la historia del arte; “Idea”: el lado de la teoría del conocimiento; es decir, es la concepción de Cassirer la que adopta: aquella de las formas como “símbolos de la cultura”. Percibimos aquí cómo el término de « iconología » será determinante en Panofsky, en tanto va a asociar *Kunstgeschichte* y *Kunsttheorie* – en tanto que va a asociar el trabajo “arqueológico” o “filológico” y el trabajo “interpretativo”. Por ello nos restringiremos a

analizar los textos que llevarán la marca deliberada de esta doble articulación bajo el término de “iconología”.

Del texto *Idea* quisiéramos remarcar que Panofsky establece allí una distinción metodológica, para nosotros importante, entre lo que llama “las antiguas teorías del arte”, fundadas sobre la idea de lo “bello”, idea no disociada de aquellas del bien y de lo verdadero – por ejemplo, las teorías griegas, como la teoría platónica y neoplatónica – y la moderna “estética” para la cual la belleza artística no está fundada más que sobre el querer y el placer del arte. Es evidente que esta distinción entre las “teorías del arte” y la “estética” es del todo conforme a nuestros análisis, ya que, nosotros también creemos que la “estética” no comienza sino hacia el siglo XVII o XVIII.

Del texto *La perspectiva como forma simbólica* conviene retener el hilo conductor bastante conocido, según el cual la invención de la perspectiva en el Renacimiento refleja una cultura particular y que ella es, en consecuencia, el correlato de la visión del mundo y de los modos de percepción de una época. De este modo distingue él la perspectiva elaborada a partir del ángulo de visión (perspectiva antigua) y aquella elaborada a partir de la sección transversal del cono visual (la “construcción legítima” del Renacimiento). Así se oponen la perspectiva lineal y la perspectiva angular – y, sin embargo, Panofsky resalta que el sistema de representación mediante la perspectiva curva es conocido y utilizado en la edad clásica. También podemos decir que la invención de la perspectiva en el Renacimiento juega, para Panofsky, un doble rol: ella participa en el devenir histórico de la construcción del espacio y es, al mismo tiempo, una forma que no es histórica. Podemos decir, pues, que Panofsky es deudor de Hegel en cuanto a la historicidad cultural que invoca, y del neokantismo por la transformación de lo subjetivo (histórico) en objetivo (no histórico) que realiza.

Los *Ensayos de iconología* y *La obra de arte y sus significados* retendrán nuestra atención por más tiempo.

En el *Prefacio* a la edición francesa de 1966 de los *Ensayos de iconología*, Panofsky recuerda que «la palabra iconología es tomada del célebre título de Cesare Ripa, *Iconología*, publicado en 1593 y destinado, no sólo a los pintores y escultores, sino también a los oradores, predicadores y poetas. El término reaparece aquí y allá en Europa, sobre todo luego que Warburg, campeón del método que rechazaba la dicotomía tradicional entre forma y contenido, llamó públicamente a su célebre ensayo sobre los frescos del palacio Schifanoia una “*ikonologische Analyse*”» y Panofsky afirma que era necesario entonces distinguir la iconografía, entendida como inventario

descriptivo de temas, de la iconología como interpretación de esos temas. Sin embargo, esta distinción, dice Panofsky, no tiene mayor sentido ahora. El texto titulado «la historia del arte es una disciplina humanista» (1940), presentado como *Introducción a sus Ensayos de Iconología*, es particularmente claro al respecto. Luego de haber declarado que “La iconografía (en el sentido amplio) es aquella rama de la historia del arte que se remite al tema o a la significación de las obras de arte, por oposición a su forma” (p. 13), Panofsky precisa la distinción entre tema, significado y forma. Supongamos que alguien me saluda levantando el sombrero, hay, dice él, un acontecimiento que tiene primero un significado “fáctico” (la percepción) a la cual se añade la manera como yo experimento ese gesto (amical u hostil – a la percepción se añade entonces la empatía) y es esto un significado “expresivo”. Esos dos significados constituyen un nivel primario o natural. Sin embargo, me doy cuenta de que mi reacción depende de la cultura en la cual vivo: ese gesto no tiene ningún sentido en algunas culturas – ese es el nivel del significado secundario o convencional. Finalmente, el acontecimiento puede revelar la personalidad del sujeto observado: es un conjunto de síntomas, constitutivos de un significado intrínseco o “contenido”. Panofsky llama entonces “imágenes” a los motivos que dependen del significado secundario o convencional: lo que los antiguos teóricos del arte llamaban “invenciones” y que nosotros llamamos (nosotros, esteticistas, sin duda) “historias” y “alegorías”. Y llama “valores simbólicos” a los principios subyacentes a estas manifestaciones: «Concibiendo así las formas puras, motivos, imágenes, historias y alegorías como tantas otras manifestaciones de principios subyacentes, interpretamos todos esos elementos como aquello que Ernst Cassirer llamó valores “simbólicos”. Será entonces a través de una descripción pre-iconográfica e iconográfica que llegaremos al objetivo último de penetrar en el significado intrínseco o contenido.»

Es por ello que la relación de la imagen (artes visuales) con el concepto (textos y exposiciones escritas) es una cuestión central para Panofsky y él la analiza en numerosos casos donde el cuadro, por ejemplo, corresponde a escritos de la época, conforme a la definición que ya hemos dado de iconología. La relación imagen-concepto puede tomar dos formas según Panofsky: en la primera forma, la imagen es ilustración o inclusive encarnación de la idea, se trata aquí de aquello que llama un «tipo visual» - es el caso de los análisis que efectúa con F. Saxl sobre la “Melancolía” de Durero. En la segunda forma de relación imagen-concepto, se trata de una dependencia y de una analogía entre la imagen y el proceso de pensamiento en su

totalidad, incluso inconsciente: es el caso de la analogía que él descubre entre la catedral gótica y el pensamiento escolástico de la *Summa Teológica* de Tomas de Aquino. Podemos leer numerosos ejemplos de análisis de esos dos tipos de relación entre imagen y concepto en los *Ensayos de iconología* como en *La obra de arte y sus significados*. Por ejemplo, encontraremos en ese último libro una muy interesante confrontación entre el cuadro de Guerchin titulado «*Et in arcadia ego*» y el cuadro de Poussin del mismo título – cada uno portando un significado diferente: el de Guerchin significa “Incluso en Arcadia, yo, la muerte, existo” y el de Poussin: “Yo también he vivido en Arcadia”.

Podemos concluir que Panofsky, que no quiere interpretar en función de criterios estilísticos como Wölfflin, quiso poner en relación las ciencias de la observación y las artes de la representación, como lo testimonia su artículo de 1952 “Artista, sabio, genio”. En ese sentido, él estaría al origen de una estética “objetiva” de la función simbólica – pero ¿no hay allí una contradicción en los términos?