

caiana

Michael Ann Holly, “Introducción: Antecedentes Históricos”, en *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca - London, Cornell University Press, 1984.

Michael Ann Holly, “Introducción: Antecedentes Históricos”, en *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca - London, Cornell University Press, 1984.

La historia es el registro de lo que una época encuentra remarcable en otra.

Jacob Burkhardt

Antes de estudiar historia, debes estudiar a los historiadores. Antes de estudiar al historiador, debes estudiar su ambiente histórico y social. El historiador como individuo, es también producto de la historia y de la sociedad; y es en esta dualidad que el estudiante de historia debe estudiarlo y mirarlo.

E. H. Carr

Los años 80 marcan el centenario de la moderna historia del arte. Entre 1885 y 1899, los fundadores de la disciplina –Morelli, Riegl, Wölfflin, Warburg, y algunos otros que escribieron en la misma época- elaboraron principios sistemáticos para la investigación histórico artística. Con seguridad los últimos 100 años han sido testigos de soluciones aparentes a muchos problemas de la historia del arte. Se etiquetaron periodos, proveniencias y patrones, se ordenaron obras de artistas reconocidos, se respondieron cuestiones de estilo y contenido. Las categorías de la historia del arte parecían haber sido establecidas. Segura de las fundaciones desplegadas por sus patriarcas y por la primera generación de investigadores como Erwin Panofsky, la historia del arte continuó desarrollándose como una disciplina reconocida y activa.

Sin embargo, han comenzado a detectarse algunas grietas en la estructura de tan venerable edificio. Recientemente, se pronunciaron agudas críticas acerca de la legitimidad de la tradición, las más fuertes han venido de la izquierda. Historiadores del arte marxistas, feministas, semióticos e historiógrafos han señalado cuestiones que en su mayoría parecen no haber sido abordadas deliberadamente por los profesionales establecidos del campo. La antigua institución centenaria está siendo notablemente combatida.

Hacia el final del siglo XX ¿podemos afirmar que está asegurado el programa optimista de la historia del arte implementado por sus fundadores en un comienzo? Para responder a las acusaciones lanzadas al estado actual de la historia del arte, necesitamos, en primer lugar, trazar su desarrollo histórico, en el proceso de relevar los modos en los cuales el campo delineó sus áreas de investigación y los métodos que propuso para responder sus propias preguntas. En otras palabras, el estado actual del debate que impregna la disciplina, requiere un análisis de las figuras heroicas de fines del siglo XIX y comienzos del XX que conformaron la tradición, para discernir en sus obras las derivas de una institución histórica, así como los orígenes de la controversia contemporánea.

Tal proyecto se apoya en muchas cuestiones. Ernst Gombrich, por ejemplo ve la incuestionable “aplicación de...paradigmas pre-existentes [por ejemplo ‘la historia del arte sin nombres’ de Wölfflin o la ‘iconología’ de Panofsky] como una amenaza a la salud de nuestra búsqueda e investigación.” “No podemos y no debemos evadir”, advierte, “la demanda constante de probar los fundamentos en que están basados varios paradigmas”.¹ Un primer paso hacia una autoconciencia crítica podría ser hacernos preguntas tales como: ¿hay un contexto reconocible, histórico y epistemológico, del cual han emergido las ideas contemporáneas acerca del arte y su historia? ¿Y si hay tal contexto reconocible, estas ideas acerca del arte están ligadas a su programa o ideología, a lo que más generalmente fue llamada, su visión? En este sentido David Rosand apunta, “Si llegamos a reconocer el grado en el cual nuestra actividad como historiadores del arte del pasado está condicionada por las actuales asunciones de valor –asunciones que en su mayor parte son sostenidas tácitamente, casi sin autoconciencia

crítica- podemos legítimamente buscar las bases de nuestra particular visión del arte.”²

De cierto modo es desmoralizador que tal afirmación autoconsciente sea necesaria, no solamente porque otras disciplinas han estado comprometidas en investigaciones similares hace más de una década, sino también porque mucho del trabajo pionero en la historiografía crítica que dieron apertura a esos análisis, lejos de ser nuevos, derivan de los escritos de un importante grupo de historiadores del arte alemanes del cambio de siglo. Muchas de sus obras, especialmente los escritos tempranos, son densas, intraducibles, y sorprendentemente poco conocidas fuera de Alemania. Esos trabajos proveen incluso el área de estudio más significativa para el investigador moderno interesado en las bases teóricas de la historia del arte. Riegl, Wölfflin, Warburg, Dvorák y Panofsky, por nombrar solo las figuras más celebradas, desarrollaron sus ideas durante el tiempo en el que una disciplina aún joven experimentaba una crisis interna, crisis hasta cierto punto precipitada por los dilemas metodológicos iniciales de la escritura de la historia en general. Los teóricos de ese periodo fueron especialmente sensibles a los modos en los cuales sus metodologías individuales impactaron en la historia del arte y su estudio. Al mismo tiempo, sin embargo, se involucraron en polémicas concernientes a la eficacia de la elección de sus métodos individuales. La forma del pensamiento contemporáneo acerca del arte y su historia emergió de esa controversia de comienzos del siglo XX.

Mi libro hará foco en el origen de las ideas básicas de Erwin Panofsky, de quien puede decirse que fue el historiador del arte más influyente del siglo XX. Discutirá en detalle tres de las obras tempranas no traducidas de Panofsky, escritas en la década entre 1915 y 1925 respondiendo a los desafíos intelectuales planteados alternativamente por Wölfflin, Riegl y Cassirer. Tomará dos caminos. En primer lugar, la narrativa retornará a los pensadores de los comienzos del siglo XX y recuperará para la discusión sus especulaciones acerca de la naturaleza y sentido del arte. En segundo lugar, examinaré críticamente la naturaleza del conocimiento de la historia del arte en detalle focalizando en los orígenes y propuestas del uso de Panofsky de la iconología como un programa investigativo. Mi discusión, descriptiva y

analítica a la vez, apunta a proveer una crítica preliminar de los principios alrededor de los cuales se organizó la disciplina. Además, esta combinación de descripción y análisis retoma la tradición de la especulación de la historia del arte en los años iniciales y responde a un reclamo expresado recientemente por Svetlana Alpers:

Es característico enseñar a nuestros estudiantes de historia del arte los métodos, el ‘cómo hacer’ de la disciplina (cómo datar, atribuir, localizar una comitencia, analizar el estilo y la iconografía) en lugar de enseñar la naturaleza de nuestro pensamiento. En términos de la historia intelectual de la disciplina nuestros estudiantes desafortunadamente están poco educados. ¿Cuántos han leído los escritos tempranos no traducidos de Panofsky, Riegl o Wölfflin? Sostener esto perjudica al objeto original y está en contra del investigador sedentario. Pensar, escribir, es en sí, de alguna manera renunciar a las obras. En cuestión, no es el método que se usa, sino la noción de arte y su historia, la noción que toma la forma del conocimiento humano del mundo.³

Cuando Panofsky comenzó a escribir ensayos sobre arte, en la segunda década de este siglo, la disciplina estaba dominada por la preocupación casi exclusiva por la forma. En esencia, el formalismo ha estado siempre devotamente enfocado a las propiedades estéticas de la obra y ha sustraído –deliberada y forzadamente– al objeto de su situación histórica y de su entorno humano más amplio. Los formalistas están interesados en el genio del artista sólo en tanto que esto se exprese en la obra individual. Para la mayor parte, toda la información externa a la experiencia de la obra en sus propios términos es relegada a un estatuto auxiliar –así sea información biográfica, histórica o sociológica. La tendencia de la ‘pura visibilidad’ en la crítica de arte y la aproximación estilística de Wölfflin a la historia del arte, que tienden a tratar el tema de la obra como un ‘mero pretexto’ para el ejercicio y despliegue de una construcción visual significativa, representan la tendencia en la teoría del arte en general de los años de apertura de este siglo.⁴ Una preocupación por el tema en sí mismo o por el sentido que el espectador podía cultivar de la obra como producto identificable de un medio cultural eran considerados

impedimentos para al propia apreciación de sus complejidades estéticas.

En gran medida el desarrollo de la investigación en historia del arte en el siglo XIX fue determinado por la organización de los museos. La tarea de los *connoisseurs* –la obra de Morelli o Berenson son casos puntuales- era producir una taxonomía para la clasificación de obras por artista, estilo y taller. A fines del siglo, por ejemplo, las galerías y los museos frecuentemente identificaban sus posesiones solo por los nombres de los artistas y fechas pertinentes, y parecían evitar cualquier información externa a la experiencia del arte por el arte. Los títulos, que por definición significan abiertamente el tema, eran frecuentemente omitidos.⁵ Los modelos positivistas provistos por las ciencias naturales permitieron a otros, por ejemplo a Semper, producir análisis de obras exclusivamente en términos de sus constitutivos materiales.⁶

La influyente estética de Benedetto Croce también jugó su rol en el desvío de atención de los temas del contenido en su propio beneficio. Croce criticó enfáticamente los esquemas de interpretación abstractos (“Uno no debe explicar a Giotto por el Trecento, sino al Trecento por Giotto”)⁷ desdeñaba aquellos escritores que ignoraban la personalidad artística y expresaba su desaliento ante la distinción comúnmente trazada entre historia del arte y crítica. En cambio, sostenía que la forma y el contenido eran inseparables en las obras de arte y afirmaba apasionadamente que el arte era una expresión del sentimiento, y no meramente un vehículo de comunicación de ideas.

Tal vez la justificación más convincente de la necesidad de considerar la forma aparte del contenido fue provista por el continuo desarrollo radical en la práctica del arte contemporáneo. En una nota de advertencia Arnold Hauser ha observado que el historiador del arte moderno es a menudo cuestionado por el modo en que dice que un artista está condicionado, histórica y psicológicamente, por el tiempo en el cual él o ella crea, mientras el historiador siempre se las arregla para presentar su posición como “fuera del tiempo”. “El hecho es” que “el historiador del arte también está confinado en los límites establecidos por los objetivos artísticos de su tiempo; sus conceptos de forma y categorías de valor están atados a los modos de mirar y a los

criterios del gusto de cierta época.” Como evidencia para sustentar su observación lógica pero a menudo pasada por alto, Hauser afirma que la “justificación” de Wölfflin para el barroco hubiera sido inconcebible sin la visión pictórica de los contemporáneos impresionistas, y la devoción de Dvorák al manierismo hubiera sido ignorada si el expresionismo y el surrealismo no hubieran manipulado el color y la línea como lo hicieron.⁸

Sofocada por esta preocupación por la forma como la estética dominante del periodo, en la práctica de la pintura así como en el relato de su historia, el interés por el contenido en las obras de arte se las arregló para emerger a través de otros canales. Pero el contenido fue más frecuentemente observado como secundario e invocado principalmente para ilustrar otra cosa. A fines del siglo XIX, la preocupación por el contenido (y me refiero aquí a la identificación directa con el tema) fue relegada a la “ciencia” auxiliar de la iconografía.⁹ Sin embargo, el interés teórico en las obras de arte como “ideas encarnadas” (la expresión de una idea), acompañado de un deseo de situar firmemente las obras de arte en su medio cultural, nunca estuvo totalmente inactivo. En esta amplia tradición de la investigación histórica debemos localizar a Panofsky en primer lugar.

En un artículo temprano que publicó sobre la historia del tema y sus transformaciones a través de la Edad Media y el Renacimiento, Panofsky tomó una aproximación al estudio del arte que caracterizó muchos de sus escritos posteriores. Escribió: “Una exégesis exitosa del contenido no sólo beneficia la ‘comprensión histórica’ de la obra de arte sino también –y no iré tan lejos para decir que intensifica- que enriquece y clarifica la ‘experiencia estética’ del espectador de un modo peculiar.”¹⁰ A pesar de que Panofsky se disculpó en ese ensayo por su interés, como historiador del arte, en temas de contenido histórico, está claro donde radica su atención. De muchas maneras era un historiador cultural que meramente descubrió un nuevo campo para la aplicación de sus teorías. Como P. O. Kristeller – un amigo de toda la vida- remarcó, Panofsky concibió “las artes visuales como parte del universo de la cultura que también comprende las ciencias, el pensamiento filosófico y religioso, la literatura y la investigación del mundo occidental en varias fases de su historia.”¹¹

Ciertamente desde la época de Hegel, y tal vez antes, han habido historiadores visionarios que han escrito con el objetivo primero de crear una pintura coherente de un periodo histórico específico. Para articular la unidad fundamental de la cultura y las expresiones culturales, han explorado conexiones entre el arte y la filosofía, religión y ciencia. Hegel, Burkhardt y Dilthey son ejemplos conspicuos, pero la lista de los historiadores del siglo XIX que siguieron líneas epistemológicas similares puede incluir a muchos otros.

Mi libro refleja la asunción continua que la comprensión de la naturaleza de la historia del arte no involucra solamente la lectura de las obras de los historiadores del arte importantes y formativos. Es necesario investigar también los escritos de los historiadores del arte cuyas ideas encarnan los paradigmas de su tiempo y leerlos conjuntamente con las obras de los historiadores y filósofos que elaboraron paradigmas en sus propios campos. En este capítulo, me interesaré específicamente en el origen y significación de los conceptos de historia y filosofía que parecen haber sido apropiados o desafiados por la mayoría de los teóricos del arte de comienzos del siglo XX. Ciertamente Hegel, Burkhardt y Dilthey no son los únicos historiadores de la cultura que los historiadores del arte leyeron, pero el rango de pensamiento que éstos desplegaron mapea el campo epistemológico en el cual crecieron las ideas de Panofsky. Para comprender el pensamiento de Panofsky en su contexto intelectual amplio, debemos revisar entonces brevemente los escritos de esos tres teóricos de la cultura.¹²

Con la obra de Hegel, la escritura de la historia ganó reconocimiento como una empresa filosófica legítima. Postulando detrás de la historia, un “Espíritu Absoluto” o “Idea” que funciona por sí solo dialécticamente a través del tiempo manipulando las acciones humanas atrapadas en su camino, Hegel nunca se apartó de la caracterización del pasado como ejemplo de un proceso lógico, racional. Narró la historia no solamente como un relato continuo de los hombres, mujeres y los eventos sino como una biografía del “Espíritu Universal”. Cuando el Espíritu o la Idea planta en el suelo de la historia humana un modo de acción, una manera de comprender el mundo, simultáneamente siembra las semillas de la destrucción: la “tesis” de un periodo deviene la “antítesis” del próximo,

con la inevitable resolución, o “síntesis”, funcionando como una nueva tesis para la próxima etapa de los acontecimientos del mundo. Por necesidad, el espíritu o la idea evolucionan sólo a través de la lucha. Obliga a las acciones y actitudes de los hombres y mujeres a alterarse incesantemente a través del tiempo y las diversas culturas.¹³

Del mismo modo como el sistema transparente de Hegel es ordenado por líneas diacrónicas, el principio de la lucha dialéctica que siempre fuerza a continuar el curso de la historia, provee asimismo justificación para el estudio sincrónico de las épocas históricas individuales. Todas las épocas, no solamente las reconocidas universalmente como puntos altos de la civilización, juegan un rol en el proceso lógico y son consideradas dignas de atención por derecho propio. La filosofía de la historia de Hegel legitima el proyecto de la espiral del cambio histórico, figurativamente hablando, en cualquier punto para trascender los momentos individuales y valorar la interconexión de las cosas.

La explicación cultural para cualquier época entonces depende de la interpretación de todos los fenómenos culturales en el contexto de su mutua relación. En esta mirada sincrónica, toda civilización tiene su espíritu de época, un aspecto del espíritu universal objetivado en un tiempo y lugar definido. El espíritu de época, principio auto-inspirador que se revela a sí mismo a través de ideas y objetos, se manifiesta siempre en un principio interno de desarrollo, de cambio, de adaptación. Se evidencia como una “potencialidad presupuesta que reúne en sí misma a la existencia.”¹⁴ Trabajando y pensando en un tiempo y lugar particulares, un artista (o artesano) necesariamente produce su trabajo conforme a una “idea” esencial o espíritu de la época: “el espíritu de un pueblo es un espíritu definido que se basa en un mundo objetivo. Ese mundo, entonces, se posiciona y continúa en su religión, su culto, sus costumbres, su constitución y sus leyes políticas, los alcances totales de sus instituciones, sus acontecimientos y acciones. Este es su trabajo: *este pueblo*.”¹⁵ En la opinión de Hegel, el arte, junto con la religión y la filosofía, encarna un aspecto crucial del espíritu absoluto. La historia del arte es la expresión de la sucesión de los principios históricos del mundo develados a través del tiempo. Tomando esta perspectiva podemos

presumir que el contenido de la obra de arte debe recibir atención, pero –y este punto es más significativo, especialmente en la *Estética* de Hegel– el contenido es espiritualizado más que historizado. No es un análisis de las obras de arte en el que exhibe cualidades históricas específicas y echa luz sobre problemas históricos precisos. Hegel presupone una unidad cultural y concibió las obras de arte como ilustraciones materiales de ese sistema formal. Los objetos tienden a perder su existencia individual, y están subsumidos, abstractamente bajo el aura de un gran constructo metafísico.

Antes que la obra de arte visual se “vista” en una forma “sensual” de línea y color, se inspiró en su fuente de un impulso no visual.¹⁶ Podemos confrontar la conciencia del Espíritu solo a través de formas que emplea para hacerse visible. El Espíritu materializa la obra como una emergencia formal de sí mismo:

Las *formas* del arte, como actualizadoras y develadoras de lo bello, encuentran su origen en la Idea [...] La consumación de la Idea como contenido aparece por lo tanto simultáneamente como la consumación de la *forma* [...] El modo específico con el cual cada contenido de la Idea se da a sí misma en particulares *formas* de arte es siempre adecuado a ese contenido [las itálicas están añadidas]¹⁷

La aproximación de Hegel tanto en sus lecciones de estética como en su filosofía de la historia puede ser vista como formalista en dos sentidos. Por un lado, el poder de su visión radica en su planteo de un sistema formal, su codificación abstracta de la historia de la creatividad humana. Por otro lado, la evidencia que sostiene su trazado del Espíritu metamórfico reside en su habilidad para detectar particularidades históricas, las *formaciones* de la conciencia del Espíritu, como se revelan en leyes, arte, religión, etc. Comprendemos el Espíritu a través de los resultados de su goce de sí mismo, ya que se involucra en una “deseo de actividad” cuya “esencia es la acción”: “El pensamiento abstracto del mero cambio da lugar al pensamiento del Espíritu manifestando, desarrollando y diferenciando sus poderes en toda su plenitud en todas direcciones. Los poderes que posee en sí mismo lo entendemos en la multiplicidad de sus productos y formaciones.”¹⁸

El impacto de Hegel en el pensamiento histórico del arte fue muy significativo, y puede sostenerse que en la base de la evidencia cronológica de la disciplina está su obra. A pesar de las diversas áreas de investigación de la historia del arte en los últimos 100 años, algo de la epistemología de Hegel permanece en cada historiador del arte, y Panofsky con su compromiso con el pensamiento en términos de grandes modelos culturales, no es una excepción.¹⁹ Vimos el compromiso de Panofsky al punto de vista Hegeliano demostrado más arriba en sus observaciones acerca de la necesidad de atender los asuntos del contenido en las artes visuales. No podemos, sin embargo, dejar de notar la paradoja de que Panofsky tomó de Hegel no su actitud hacia las obras de arte, que está en el corazón formalista, sino su compromiso con la comprensión histórica derivada del estudio del contexto significativo. Incluso tanto historiadores culturales como historiadores del arte a menudo son reacios a admitir sus propios antecedentes y deudas, sutiles pero profundos, en Hegel.

Jacob Burkhardt es uno de los casos. En todo lo que ha escrito, Burkhardt permanece impassible junto a una de las principales preocupaciones filosóficas de Hegel, la explicación del cambio histórico:

Hegel [...] nos dice que la única idea que está “dada” en filosofía, es la simple idea de razón, la idea de que el mundo está racionalmente ordenado: por lo tanto la historia del mundo es un proceso racional, y la conclusión que resulta de la historia del mundo *debe* (sic!) ser racional, una inevitable marcha del espíritu del mundo –lo cual, lejos de ser “dado”, debe ser primero probado [...] No estamos, sin embargo, al tanto de los propósitos de la sabiduría eterna: están más allá de nuestra comprensión. Esta fuerte asunción del plan del mundo conduce a falacias ya que parte de falsas premisas [...] Nosotros [...] debemos comenzar desde un punto accesible, el centro eterno de todas las cosas –el hombre, sufriendo, esforzándose, actuando, y es él, y fue él y siempre será.²⁰

Como la segunda parte de la cita lo indica, el interés de Burkhardt yace directamente en el centro del fenómeno histórico como tal. Como

ejemplo, consideramos el título “El Estado como Obra de Arte” que elige para la primera parte de *La cultura del Renacimiento en Italia*. Se mostraba constantemente preocupado por los análisis sincrónicos y locales. Observó varios aspectos del Renacimiento, desde la política hasta la poesía, como entidades históricas objetivas cuyas fronteras temporales y espaciales estaban claramente delimitadas. No estaba interesado ni por la proveniencia de esas entidades ni por las direcciones que tomarían. Sus especulaciones metafísicas conocidas fueron escasas, y tenía poco, o nada, para decir acerca del problema de la causalidad histórica. Cuando escribió acerca de las causas –y cualquier estudioso de la historia inevitablemente lo hizo en términos, debe subrayarse, de causa “inmediata” y no “fundamental”.²¹

La crítica de Burkhardt a Hegel es muy similar a la de Gombrich cien años más tarde, pero Gombrich, curiosamente, desarrolló explícitamente sus comentarios para explicar el Hegelianismo de Burkhardt. Gombrich cree que las frases anti-Hegelianas de Burkhardt están contradichas por un profundo compromiso con una manera de ver que puede ser solo Hegeliana. A pesar de que Burkhardt estaba convencido de estar trabajando sólo con los hechos objetivos del Renacimiento, lo que finalmente encontró en esos hechos es el espíritu de época (*zeitgeist*), “el espíritu hegeliano ha sido rechazado como abstracción especulativa.”²² Gombrich señala que el proyecto de Hegel, de encontrar en cada detalle fáctico el principio general que lo sostiene, se presentaba esencialmente igual en Burkhardt, que seguía en algún sentido persiguiendo el elusivo espíritu de la época. Para ser justos, las evidencias de las observaciones de Gombrich abundan en la prosa de Burkhardt, en sus cartas y en sus historias, como en este pasaje en *La cultura del Renacimiento en Italia*:

El pensamiento político más elevado y las formas más variadas del desarrollo humano encuentran unidad en la historia de Florencia, que en este sentido merece el nombre del primer estado moderno del mundo [...] El asombroso espíritu florentino, a la vez profundamente crítico y a la vez artísticamente creativo, fue incesantemente transformando la condición social y política del estado, así como incesantemente describiendo y juzgando el cambio.²³

Pero por propia admisión, Burkhardt descartó la subestructura metafísica abstracta de Hegel y la aplicación de la filosofía para el estudio de la historia: “Debemos [...] ni tender a un sistema, ni sostener ninguna afirmación en ‘principios históricos’. Por el contrario, debemos remitirnos a la observación, tomando secciones transversales de la historia en la mayor cantidad de direcciones posibles. Antes que nada, no tenemos nada que ver con la filosofía de la historia.”²⁴ Burkhardt consistentemente proclamó sus reservas hacia la historia cultural hegeliana y fue escéptico con cualquier modelo del proceso de la historia que aspirara a ser absoluto y definitivo.

¿Cómo podemos, entonces, reconciliar las simpatías claramente ambivalentes de Burkhardt? Debemos tomar notas precisas de qué aspectos del proyecto de Hegel encuentra atractivos. No rechazaba la posibilidad, que el esquema de Hegel ofrecía, de establecer relaciones entre los varios atributos y actitudes de una época. Se apropió de las inclinaciones sincrónicas de Hegel (las “secciones transversales de la historia”) a la vez que clamó en contra de las implicaciones de la exégesis diacrónica de Hegel (“secciones longitudinales” de Hegel).²⁵

Una vez que las fronteras espaciales y temporales habían sido claramente trazadas, Burkhardt tuvo poca dificultad en establecer un paralelo entre las prácticas de la política de la ciudad-estado, por ejemplo, y el desarrollo de la sátira, o entre los intereses en la antigüedad y el surgimiento de las escuelas en el Renacimiento florentino temprano. Las obras de arte, principal preocupación de Burkhardt, sin embargo rechazan la adecuación nítida a este esquema. A pesar de su orientación contextualista, le reservó al arte un lugar privilegiado en sus libros y en su vida personal. Sus instruidas descripciones de obras maestras individuales italianas en *Ciceron* son anecdóticas en un grado importante, tienden a extenderse en cuestiones de técnica y genio individual.²⁶ Sorprendentemente, hay poca intención de situar las obras al antecedente de ningún espíritu italiano particular, incluso en *La cultura del Renacimiento en Italia*. En el análisis final, irónicamente, el primer historiador cultural, necesita ser etiquetado como historiador del arte formalista.

Consecuentemente, el significado de Burkhardt para mi tesis reside en sus lecciones y ensayos en historia. El examen cuidadoso y cercano de un aspecto de un periodo cultural, seguido de su subsecuente ubicación natural en el contexto más amplio de una época, será siempre identificado con él.²⁷ Alejándose no sólo de los límites de la historia política, en la cual la narrativa se dirige necesariamente de un evento a otro, pero también de la ubicua noción hegeliana de un plan del mundo, Burkhardt organizó su material localmente e intentó sólo gradualmente construir una imagen coherente de una etapa, sobre la base de algunos registros de sus aspectos reveladores. Aún en su prosa lúcida y elocuente, una imagen del “espíritu” general emerge como el ave fénix de los detalles. Burkhardt hizo al hombre y a los productos de la imaginación del Renacimiento el objeto general de sus estudios sincrónicos, como lo hicieron sus sucesores en la tradición, incluido Panofsky, quien enfocó su atención en la cultura y el humanismo de la época. Tan tarde como 1939, Panofsky agradeció, por ejemplo, la utilidad de la descripción de Burkhardt del Renacimiento como “el descubrimiento del mundo y del hombre.”²⁸

Burkhardt era un hegeliano, pero uno que cambió las prioridades. Intentó, a priori, articular la conciencia del individuo en sociedad y trabajó desde ese punto en el proceso, analizando el modo en el cual una conciencia histórica particular se expresaba en tal institución, idea, etc. El comentario de Panofsky, muy celebrado posteriormente, de que la “iconología” podía finalmente ser “aprehendida verificando esos principios subyacentes que revelaban la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una persuasión religiosa o filosófica –inconscientemente limitado por una personalidad y condensado en una obra”²⁹ aparece como deudora a la alta conciencia histórica original de Burkhardt. A pesar de que los trabajos tardíos de Panofsky pueden representar una toma de conciencia más crítica acerca del programa hegeliano, “aquellos que estudiaron sus obras saben que él nunca renunció al deseo de demostrar una unidad orgánica de todos los aspectos de un periodo.”³⁰ Wilhelm Dilthey, escribiendo a fines del siglo, estaba comprometido en forma similar con el proyecto de contextualización: “Cada expresión aislada de la vida representa un rasgo común...Cada palabra, cada frase, cada gesto o

fórmula educada, cada obra de arte y cada acto es inteligible porque quien se expresa a través de ellos y quienes los entienden, tienen algo en común; el individuo tiene experiencias, piensa y actúa en una esfera común y sólo ahí él comprende.”³¹ Pero el “algo en común” no es sinónimo del “espíritu” de una época, el principio controlador detrás de todas las objetivaciones históricas, como era para Hegel y Burkhardt. El también llamado padre de la *Geistesgeschichte*, Dilthey tenía un proyecto más ambicioso en mente –un método de inquisición que podía vincular todas las épocas en un sentido fundamental. Para apreciar su significativa contribución al clima de opinión subyacente en los estudios históricos de Alemania de fines del siglo XIX, debemos entender su interés en la naturaleza de la escritura histórica.

Dilthey se preguntaba reiteradamente ¿cómo recapturamos el sentido de la evidencia histórica? Y recapturando su sentido ¿cómo podemos evitar la atracción de la metafísica hegeliana? Biógrafo de Hegel y astuto estudioso de su obra, Dilthey sentía, como Burkhardt antes que él, que las trampas de la metafísica de Hegel eran una pesadilla al escribir acerca de la historia, y se preocupó por la desesperación típica historicista³² que el “espectro del relativismo”³³ de Hegel inspiró en algunos historiadores. No podemos afirmar, sin embargo, que Dilthey perdió la esperanza de encontrar patrones significativos en la historia. Lo que le causaba problemas era la teodicea de Hegel. Por otro lado, también desdeñaba a los anticuarios ingenuos –un grupo de estudiosos educados en la desesperación relativista y criados en el cientificismo de la escuela de Ranke- cuyas observaciones estaban dominadas por las pequeñeces del pasado. Para la mayor parte, la generación de investigadores inmediatamente posteriores a Burkhardt tendieron hacia una creciente especialización. La inclinación predominante, en la memorable frase de Carl Becker, “era aprender más y más acerca de menos y menos.”³⁴ La amplia discusión de Dilthey de la *Geistesgeschichte* era un programa heurístico designado a eludir el nihilismo hacia el cual la historiografía estaba dirigiéndose desde dos direcciones diferentes.

Dilthey percibió correctamente su posición. Se sintió atrapado no precisamente entre dos diferentes aproximaciones de la escritura de la historia sino entre dos antitéticas visiones del

mundo. Recientemente se ha afirmado que en la segunda mitad del siglo XIX existieron solo variantes de dos corrientes de pensamiento filosófico principales, el idealismo metafísico y el positivismo.³⁵ Enraizado en la tradición hegeliana, el idealismo metafísico (por ejemplo la obra de Croce y Colingwood) afirmaba que a través del estudio de las particularidades de la historia, el historiador filósofo puede descubrir principios generalizados que actúan. Además, el idealismo afirmaba que la escritura de la historia era un discurso particular, y por lo tanto privilegió herramientas de exploración. El positivismo en primer lugar se definió a sí mismo en oposición a esta tradición y resultó atractivo precisamente porque evitó el misterio. Los historiadores positivistas (por ejemplo, Ranke y Comte) juraron fidelidad a los hechos históricos *per se* y confidencialmente proclamaron que los estudios históricos deben basarse en los procedimientos de verificación establecidos por el método científico.³⁶

La oportunidad de los pensadores del siglo XIX tardío de elegir entre los métodos explica porqué Dilthey, con sus antecedentes idealistas alemanes, se preocupaba en sus discursos tempranos de la distinción entre la metodología de las ciencias físicas (*Naturwissenschaften*) y la de los estudios humanísticos y las ciencias de la razón –historia, leyes, economía, literatura, arte (*Geisteswissenschaften*)- una distinción que le debía mucho a las divisiones formales de la *Encyclopedia* de Hegel. “Explicamos la naturaleza”, Dilthey fue apreciado al decir, “pero entendemos la vida mental”³⁷ incluso si ocurrió cientos de años atrás. Por supuesto, este “entendimiento” (*Verstehen*) tiene un prelude científico. Los historiadores, con Ranke a la cabeza, deben de alguna manera hacer el papel de científicos. Deben recolectar, seleccionar y organizar evidencia fáctica, pero al mismo tiempo percatarse de que ese procedimiento no está fuera de su propio elemento interpretativo: “No podemos establecer primero los hechos científicamente, recolectarlos, arreglarlos, interpretarlos y después ejercer nuestra imaginación histórica en ellos. El movimiento entre los procesos, en cambio, debe ser pendular. Teniendo algunos hechos intentamos deducir algo; esto nos ayudará a ordenar los hechos para descubrir la relevancia de otros.”³⁸

Dilthey, por supuesto, no estaba solo en su preocupación de unir el entendimiento

imaginativo con la excavación del material de archivo. Sus meditaciones en la naturaleza del pensamiento histórico se reflejan, en una forma ligeramente alterada, en el ensayo de Panofsky sobre el proceso pendular de la escritura histórica. “La verdadera respuesta”, dice Panofsky, para el desafío de la historia del arte

radica en el hecho de que la recreación estética intuitiva y la investigación arqueológica están de tal forma relacionadas entre sí que de nuevo constituyen lo que hemos llamado, una “situación orgánica”[...] En realidad estos dos procesos no son sucesivos, sino interactuantes; no solo la síntesis recreativa sirve de base para la investigación arqueológica, también la investigación arqueológica cumple idéntica función respecto al proceso recreador; se cualifican y rectifican recíprocamente [...] la investigación arqueológica está ciega y vacía sin la recreación estética y la recreación estética es irracional y a menudo errónea sin la investigación arqueológica. Pero “puestas una contra la otra”, las dos pueden hacer que “el sistema tenga sentido” y esto es, una sinopsis histórica.³⁹

El énfasis de Panofsky repetido aquí acerca del deber del historiador de “recrear” el objeto histórico revela un segundo punto de contacto significativo con la epistemología de Dilthey. Panofsky reconoció la falacia de creer que el pasado, cuando se lo incita, simplemente sirve sus delicadezas en una bandeja de plata para el festín de los historiadores. Consciente de los límites de la objetividad, Dilthey frecuentemente se preocupó por los principios de selección en el discurso histórico que predispone a los historiadores a atender sus temas en cierto modo conceptualmente predecibles. Incluso opinaba que los historiadores podían obtener sentido de los objetos y documentos del pasado si contemplaran los artefactos con la debida aquiescencia. Los historiadores deben aprender a experimentar nuevamente (*erleben, nachleben*) el tiempo en los términos en los que la expresión histórica (*Ausdruck*) se establece delante de ellos. Caracterizando el proceso de comprensión histórica como el “redescubrimiento del Yo en el Tú”, asumió que su consciencia erudita sensible tenía suficiente preparación para reanimar el silencio del pasado:

Entendemos cuando restauramos la vida y soplamos el polvo del pasado fuera de las profundidades de nuestra propia vida. Si entendemos el curso del desarrollo histórico desde adentro y en su coherencia central, se requiere una transposición de una posición a otra. La condición psicológica general para esto está siempre presente en la imaginación; pero una comprensión rigurosa del desarrollo histórico se logra cuando el curso de la historia es revivido (*nacherlebt*) en la imaginación en los puntos más profundos.⁴⁰

La disposición a revivir, recrear –es lo que hace un historiador sensible. De muchas maneras el siguiente pasaje de Panofsky de “La historia del arte como disciplina humanística” puede ser visto como un resumen de dos importantes máximas de Dilthey, una concerniente a las distinciones expresadas entre las ciencias físicas y las mentales, y la otra consagrada al “redescubrimiento del Yo en el Tú”:

Definiendo la obra de arte como un “objeto hecho por el hombre que demanda ser experimentado estéticamente” encontramos una diferencia básica entre las humanidades y la ciencia natural. El científico, que trata con los fenómenos naturales, puede proceder a analizarlos de una vez. El *humanista*, que trata con las acciones y creaciones humanas, tiene que comprometerse en un proceso mental de carácter sintético y subjetivo: *debe recrear mentalmente las acciones y las creaciones*. Es de hecho por este proceso que los objetos reales de las humanidades llegan a ser. [las Itálicas están añadidas]⁴¹

Los dos conjuntos de citas revelan cómo el pensamiento de Panofsky, al igual que el de Dilthey, dio expresión a las mismas cuestiones esenciales que habían sido generadas por la controversia idealista/positivista en la historia intelectual de Alemania. Las declaraciones indican también cómo ambos hombres trataron en su propio trabajo de reconciliar las polaridades de la consciencia histórica. Podemos identificar esa tendencia hacia la reconciliación como un producto del también llamado movimiento crítico positivista. Coincidiendo con el *revival* del neokantismo en Alemania, los

positivistas críticos, incluyendo a Dilthey y a Panofsky en este caso, reconocieron que desde que la práctica de la ciencia en sí misma dependía de la codificación limitada de principios interpretativos, otros modos de conocimiento podían legítimamente reclamar ser el complemento de la investigación positivista enfocando en sus propias vías especiales de comprensión –de ahí la publicación en 1883 de *Einleitung in die Geisteswissenschaften*.⁴²

A fines de la década de 1890, sin embargo, Dilthey había abandonado su confianza en el redescubrimiento fácil de la experiencia del pasado humano, y buscó de sistematizar su propio proyecto de recreación histórica. Cuando descubrió *Logical Investigations* de Husserl en 1900, afirmó haber encontrado los principios de interpretación que había estado buscando. A pesar de que la aproximación fenomenológica de Husserl era poco atractiva para él, se fijó en el concepto de Husserl de *Besserverstehen* (comprensión superior), un proceso de contemplación que provee al intérprete metodológicamente distinguir entre una simple expresión verbal de un hablante y el más complejo significado que encarna.⁴³ Desde las ciencias culturales Dilthey focaliza en los sentidos expresados en las construcciones históricas y no simplemente en su existencia como actos u objetos físicos, la comprensión requerida para la re-experimentación de éstos debe basarse en principios interpretativos que van más allá de la comprensión elemental. Finalmente, el trabajo de Schleiermacher en hermenéutica, junto con la filosofía de Husserl, dio a Dilthey la confirmación epistemológica decisiva para su propia *Geisteswissenschaften*.⁴⁴ La hermenéutica reconoce que en tanto puede decirse que los objetos y los eventos históricos pudieron haber existido físicamente en el tiempo, pueden estar sujetos a modos científicos de análisis. Pero esta afirmación no es suficiente, de acuerdo con Schleiermacher, quien se concentró en lecturas teológicas y filológicas de los textos. Como obras humanas, están más dispuestas a los métodos de interpretación humanística. No será una objetividad desinteresada; el individuo debe ser provocado en un encuentro primario con la obra. Redescubriendo el objeto en sus propios términos, debemos entrar en diálogo con él, ser humano hablando con ser humano, a través del espacio, a través del tiempo: una confrontación de igual a igual. Antes de poder hacer esto

efectivamente, sin embargo, una comprensión superior debe situar al objeto o evento en una mayor producción de sentido.⁴⁵

El énfasis de Dilthey en reconstruir el *Zusammenhang* (conexiones, contexto) de la experiencia histórica está reforzado por el círculo hermenéutico. Podemos comprender la parte solamente conectándolo con el todo, y el todo concentrándonos en la expresión de la parte. Si el historiador se enfrenta con el texto, el gesto o la obra de arte, éstos no deben ser observados en forma aislada. Para sujetarlo a la comprensión superior –evocar el acto originario, en términos de Dilthey– debemos resituar el documento en una matriz de valores sociológicos y culturales de los cuales surgen. Contrariamente, el universo cultural como un todo que el historiador debe circunscribir puede hacerse significativo solo en un diálogo intensivo de uno o dos textos u objetos que él o ella entiendan muy bien: “Las manifestaciones internas encuentran expresiones externas y [...] las últimas pueden ser comprendidas volviendo a las primeras.” El sentido descubierto es inevitablemente un proyecto histórico: “Es una relación del todo y las partes [...] Sentido y significación [...] son contextuales”:⁴⁶

Uno debería haber esperado el fin de la vida para examinar el todo y que las relaciones entre las partes puedan ser determinadas a la hora de la muerte. Uno podría haber esperado el fin de la historia para tener el material completo para determinar su sentido. Además, el todo sólo existe para nosotros en tanto que se vuelve comprensible en la base de las partes. La comprensión siempre está entre esas dos aproximaciones.⁴⁷

Probablemente se le ha ocurrido al lector familiarizado con la obra de Panofsky que el círculo hermenéutico de Dilthey aplicado a sus ciencias culturales muestra cierta congruencia con el programa iconológico aplicado al análisis de la obra de arte. Si recordamos en particular que ambos historiadores, como herederos de la orientación contextualista de Hegel, estaban interesados en recuperar las actitudes generales culturales que resuenan en objetos históricos específicos (para Dilthey el texto, para Panofsky la obra de arte visual), el planteo de la teoría hermenéutica de la relación entre la parte y el todo deviene un punto de comparación.

Resumiendo, el esquema metodológico de Panofsky para lograr una comprensión superior de las obras de arte del Renacimiento involucra tres estadios formales de análisis empíricamente controlados que progresan en sí mismos de la parte al todo y luego vuelven para atrás nuevamente.⁴⁸

El estadio preiconográfico se refiere al sentido “fáctico”, para el reconocimiento de la obra en sus sentidos más “elementales”. Por ejemplo, para usar una analogía de Panofsky para el mundo de los gestos, cuando un hombre se descubre la cabeza reconociendo mi paso, debo notar en este nivel solo los objetos involucrados (el sombrero y el caballero), y debo dejarlo ahí. Aplicado a la *Última Cena* de Leonardo, esta lectura podría registrar tácticamente sólo que trece hombres están sentados alrededor de una mesa cargada de comida.

El estadio iconográfico refiere al sentido “convencional”, al reconocimiento que el saludo del hombre es un gesto conscientemente educado en referencia al mundo de valores articulados que ha adquirido como miembro de una comunidad. Del mismo modo, la *Última Cena* es observada en este estadio con la consciencia de que la fuente está en el ethos cristiano como se manifiesta en una historia bíblica.

La etapa iconológica involucra una lectura de la obra como un posible portador de sentido inconsciente detrás del cual está la intención del creador; este nivel involucra un análisis del sentido en términos de principios culturales subyacentes. Por ejemplo, el gesto de sacarse el sombrero para saludar indica un rango total de la concepción del mundo del siglo XX, consciente e inconsciente, y también provee una biografía del hombre que interactúa con el mundo cuando me saluda de esa manera. La *Última Cena* es ahora vista no solamente como un “documento” de la personalidad de Leonardo sino como una expresión de la concepción del mundo del Alto renacimiento. El acto u objeto es re-situado en el contexto del cual fue primero extractado para examinarlo en forma aislada en el primer nivel.

La progresión a través del esquema tripartito de Panofsky, como el giro a través del círculo hermenéutico, se mueve de la parte al todo y vuelve con renovado interés y mayor comprensión a la parte. El flujo de interpretación

circular –“*circulus methodicus*”, como lo llamaba Panofsky⁴⁹- conduce al intérprete a reexperimentar la producción de sentido con la cual el objeto de investigación estuvo una vez involucrado. El contexto entonces queda descubierto, el intérprete está equipado históricamente para retornar a la obra con renovado fervor y entender mejor lo que el creador hizo originalmente, porque la red de relaciones –sociales, políticas, culturales, teológicas, etc.- que constituye sus condiciones de existencia han sido expuestas al ojo analítico y empático. Para conocer el texto, como era, desde adentro, tenemos que reexperimentar, en términos de Panofsky los “principios unificados que subyacen” la producción de los “acontecimientos visibles.”⁵⁰

Nuevamente el énfasis cae en el contexto, el contenido, las conexiones. Mi elaboración de las correspondencias entre Dilthey y Panofsky no sugieren que Dilthey fue la influencia intelectual más importante del pensamiento de Panofsky –lejos de eso. En cambio, enfatizo esos puntos para mostrar que el pensamiento de Panofsky fue en sí mismo el producto de cierto contexto, el resultado de principios subyacentes establecidos de inquisición que compartía con otros pensadores de la época. En efecto, damos vuelta el esquema y lo transformamos en un esquema interrogante. ¿De dónde provino la iconología de Panofsky como un “hecho visible”? ¿Qué conexiones ocultas podrían tener con otras formas de conocimiento?

Hemos comenzado nuestra búsqueda por respuestas en el legado de la historia hegeliana, que hemos identificado con los proyectos contextualistas de los historiadores culturales Burkhardt y Dilthey. En los próximos capítulos analizaremos más profundamente en los lazos de Panofsky con la propia historia del arte y con la filosofía, dos lugares obvios en los cuales deberíamos mirar para los antecedentes intelectuales de un historiador del arte crítico. Es más, debería ser ingenuo presumir que el historiador puede ser afectado solo por la disciplina de la historia.

De paso, debemos también mencionar las investigaciones lingüísticas y otros estudios de los sistemas del signo, para los problemas contemporáneos, procedencias e incluso vocabulario de esas áreas de inquisición desplegadas sorprendentemente paralelas al

programa investigativo maduro de Panofsky. A fines del siglo XIX en Alemania, la fe en el lenguaje como un sistema de significación “natural” había sido sacudido por los Neogramáticos. Estos lingüistas suscitaron atención en el proceso que ligó formas lingüísticas con las convenciones de algo como el inconsciente colectivo y trazaron la evolución de las reglas de formación a lo largo de ejes diacrónicos.⁵¹

Ferdinand de Saussure en conferencias dadas en la Universidad de Ginebra entre 1906 y 1911, dio a los estudios tempranos una reorientación sincrónica. Enfocando en los “principios subyacentes” que gobiernan los eventos de uso lingüístico ordinario, Saussure estaba dispuesto a expresar una distinción crucial entre el sistema de la *langue* y el de la *parole*: *langue* refiere al contexto oculto o red de relaciones determinados convencionalmente que se manifiestan en *parole*, el dominio del discurso actúa en lo dicho intencionalmente.⁵² Para conceptualizar los trabajos del sistema formal del lenguaje, y su dominio sobre el nivel de la palabra, Saussure estudió la estructura de sus operaciones fuera del desarrollo del tiempo. No se preguntaba por el modo en el cual esas reglas de operaciones formales del sistema oculto se alteran cronológicamente, sino por el modo en los cuales contribuyen a y dependen de una matriz de sentido convencional de un tiempo y lugar particular. El acto lingüístico, en otras palabras, puede ser mejor comprendido en el contexto de valores culturales y sociológicos más amplios.

Fue también convicción de Saussure de que los principios estructurales de análisis podían ser extendidos a otros sistemas de signos no lingüísticos. Él concibió una “ciencia” definitiva de semiología que estudiaría la vida de todos los “signos en la sociedad” y las “leyes que los gobiernan,”⁵³ aún aquellos que parecen insignificantes como las normas de etiqueta.⁵⁴ El paralelismo con el saludo del sombrero de Panofsky es obvio. Pero es también obvia la posibilidad de tratar las obras de arte, la cual abiertamente significa una cosa y encubiertamente puede significar muchas otras, en un modo semiológico similar. El lingüista y filósofo americano Charles Sanders Peirce, con cuyo trabajo Panofsky estaba familiarizado, corroboró un principio fundamental de mucho del programa iconológico cuando dijo, “Cada

imagen material es mayormente convencional en su modo de representación.”⁵⁵

Algunas de las cuestiones fundamentales a las que los semióticos tempranos se dirigieron, estaban simultáneamente siendo exploradas por algunos historiadores del arte –particularmente Riegl y Panofsky. Podemos plantear una hipótesis, pero no probar, que Panofsky fue un estudioso atento de sus obras porque su propia manera de mirar a los objetos de arte como parte de un contexto más amplio refinado por el legado de la historia hegeliana, ya compartía ciertas predisposiciones epistemológicas con la semiótica. Recién en 1939, en *Studies in Iconology* Panofsky sistematizó su metodología; sin embargo, la inclinación a mirar las obras de arte no simplemente como objetos materiales sino como portadores de complejos significados que a su vez revelan una red de relaciones internas y externas⁵⁶ estaba ya presente en algunos de sus ensayos más tempranos. La iconología, como la semiótica temprana, exponía la existencia de reglas de formación conscientes o inconscientes que rodean el lenguaje y hacen posible su surgimiento –visual y lingüístico- en la superficie de la historia humana.

Porque Panofsky claramente concibe las artes visuales como un lenguaje no lingüístico cuyas formas expresivas están cargadas de sentido, sus reflexiones pueden ser entendidas como resonancias intelectuales de la filosofía analítica del lenguaje. El *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, publicado en Alemania en 1921, está expresamente interesado en cuánto el lenguaje puede decir. Wittgenstein focalizó su *Sprachkritik*⁵⁷ en los modos en los cuales surge el sentido cuando las proposiciones pretenden decir algo acerca del mundo. El importante trabajo de Panofsky sobre la perspectiva del Renacimiento, en particular, está cerca en sus implicaciones teóricas a la teoría descriptiva del lenguaje de Wittgenstein. Por supuesto, el filósofo al cual Panofsky más a menudo, mostró su deuda fue Ernst Cassirer, cuyo trabajo estaba crucialmente interesado en los aspectos simbólicos del lenguaje.

Para que esta enumeración de las influencias intelectuales no sea leída como un catálogo de santos, y el lector empiece a temer que incluso el joven Einstein venga a cumplir su parte, voy a

detenerme en breve. Pero tendré muchas ocasiones de establecer conexiones adicionales entre el desarrollo de la historia del arte y el pensamiento contemporáneo en filosofía, la historia cultural, la semiótica e incluso la historia de la ciencia. Los eruditos trabajos de los historiadores del arte como muchos productos de su tiempo, como las obras de arte de las cuales escriben, y los estudiosos que escriben son igualmente susceptibles, o quizás igualmente resistentes, a las modas intelectuales y los predicamentos filosóficos contemporáneos como los artistas en los cuales están interesados. La historia del arte estuvo a veces probadamente en la vanguardia del pensamiento contemporáneo, y las ideas que los historiadores del arte formularon mientras contemplaban sus artistas y artefactos devino relevante también para otros campos. Ciertamente, Panofsky proveyó el modelo para su propia biografía intelectual con su rechazo a confinar su pensamiento dentro de bordes disciplinarios. Somos más que fieles a sus principios de investigación cuando tomamos su metodología en una comprensión histórica de su propio trabajo y de sus principios subyacentes.

Habiendo entonces esbozado sumariamente los antecedentes intelectuales generales de los estudios históricos alemanes en el cambio de siglo, focalizaré ahora en un detalle privilegiado de una más amplia composición: la historiografía de la historia del arte. Podemos sospechar -como Wölfflin, quien pensó que “la influencia de una pintura sobre otra es mucho más efectiva como factor estilístico que lo que deriva directamente de la observación de la naturaleza”⁵⁸ que las historias del arte de Riegl, Wölfflin y Warburg fueron más efectivas como influencias historiográficas en el desarrollo de la historia del arte de Panofsky que otras ideas derivadas de otros campos de estudio. En los próximos tres capítulos exploraré la respuesta de Panofsky a los paradigmas de la investigación en historia del arte que heredó cuando comenzó a escribir ensayos en teoría del arte en la segunda década del siglo XX.

Traducción: Sandra Szir

Notas

¹ Ernst Gombrich, "A Plea for Pluralism," *American Art Journal*, n° 3 (Spring 1971), p. 86. Ver también Gombrich. "Art and Scholarship," *College Art Journal*, n° 17 (Summer 1958), pp. 342-356.

² David Rosand, "Art History and Criticism: The Past as Present," *New Literary History*, n° 5 (Spring 1974), p. 436.

³ Svetlana Alpers, "Is Art History?," *Daedalus* n° 106, Summer 1977, p. 9.

⁴ Jan Bialostocki, "Iconography and Iconology," *Encyclopedia of World Art* n° 7, 1963, p. 773. Me apropio de partes del resumen de Luigi Salerno "Historiography", en *Encyclopedia of World Art* n° 7, 1963, del origen de mediados del siglo XIX de la investigación en arte de la aproximación formalista, en el Capítulo 2 vamos a ocuparnos solo de su evolución en el cambio del siglo y más allá: "El concepto de arte como pura forma (o pura visibilidad) fue una reacción al énfasis sobre el contenido que había dominado la historiografía del arte [desde el Renacimiento]. En la última mitad del siglo XIX [...], la teoría estética y la tendencia antisentimental y antinaturalista que produjo y fue alimentada por el impresionismo puso en foco la necesidad de considerar la forma aparte de su conexión con el mundo natural. [...] El pintor Hans von Merées condujo a Konrad Fiedler y Adolf von Hildebrandt en la dirección del formalismo. Otro impulso en esa dirección fue provisto por la teoría psicológica de la *Einfihlung* (empatía) aportada por Robert Vischer en 1875 [...] De ahí surgió la propensión de fines del siglo XIX y comienzos del XX de analizar los elementos formales de la obra de arte para captar sus valores como símbolo de los sentimientos del artista. Pero fue Konrad Fiedler quien realmente creó la teoría de la pura forma. Rechazando los conceptos de Belleza y de Arte, aceptando la existencia solamente de artes singulares fundó una ciencia del arte basada en leyes visuales o formales-leyes creadas por genios" (p. 526). Ver también Michael Podro, *The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrandt*, Oxford, 1972.

⁵ Henri van de Waal, "In Memoriam Erwin Panofsky, March 30, 1892-March 14, 1968," *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, n° 35, 1972, p. 231.

⁶ Eugene Kleinbauer, en su breve discusión de Semper en *Moderns Perspectives in Western Art History: An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts*, New York, 1971 llama la atención sobre la perceptible presión darwiniana a través de las explicaciones "científicas" de Semper, p. 20.

⁷ Citado en Salerno, p. 528. Más relevante y breve discusión de Croce y la influencia ejercida por su *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milán, 1902 puede encontrarse en Kleinbauer, p. 3 y en *History of Art Criticism*, New York, 1964 [1936], de Lionello Venturi (el mayor discípulo de Croce como von Schlosser en Alemania y Collingwood en Inglaterra), trad. Charles Marriott, ed. Gregory Battock, pp. 338-339.

⁸ Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History*, Cleveland, 1958, pp. 236-218. Esta teoría de las conexiones entre la práctica artística y la historia del arte, podría, por supuesto,

ser la base de un libro. Otro tema relacionado y muy interesante podría ser la comparación de los criterios usados por la crítica contemporánea (Bell, Fry, Meyer-Graef) para evaluar las obras de arte contemporáneas con los criterios empleados por los historiadores de arte contemporáneos para valorar el arte del pasado. En relación a un periodo ligeramente posterior al que nos ocupa, ver Christine McCorkel, "Sense and Sensibility: An Epistemological Approach to the Philosophy of Art History", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34, Otoño 1975, pp. 36-37. McCorkel ha expuesto paralelismos interesantes entre las doctrinas filosóficas, las actitudes de la historia del arte y la estética contemporánea.

⁹ Bialostocki, pp. 769-773

¹⁰ *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Studien der Bibliothek Warburg 18, Leipzig-Berlin, 1930: "Und man kann an sich selber und anderen immer wieder die Erfahrung machen, dass eine gelungene Inhaltsexegese nicht nur dem 'historischen Verständnis' des Kunstwerks zugute kommt, sondern auch dessen 'ästhetisches Erlabnis,' ich will nicht sagen: intensiviert, wohl aber in eigentümlicher Weise zugleich bereichert und klärt", p. x.

¹¹ Paul Oskar Kristeller, reseña de *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, de Erwin Panofsky, *Art Bulletin* n. 44, 1962, p. 67.

¹² He elegido estos tres historiadores para mi estudio de Panofsky por tres razones principales. El fantasma de Hegel persiguió la historiografía del siglo XIX y de comienzos del XX y ninguna discusión de la metodología histórica en ningún campo puede fallar si toma en cuenta su influencia generalizada. En segundo lugar, Burkhardt es a menudo considerado el "primer" historiador cultural. Aunque la rama de la historia cultural de Panofsky parece ejemplificar el anverso del proyecto de Burkhardt -Panofsky trabajó saliendo de la obra de arte hacia un marco cultural amplio-el proceso de contextualización de Burkhardt hace su interpretación significativa. Wallace K. Ferguson, en *The Renaissance of Historical Thought: Five Centuries of Interpretation* (Cambridge, Mass., 1948), escribió acerca del impacto de Burkhardt en la historiografía: "Los historiadores, intimidados tal vez por la perfección armoniosamente integrada de la síntesis de Burkhardt, se contentaron con ilustrarla, amplificarla en detalle, o remodelar algún rasgo particular sin abandonarla como guía principal", p. 195. En tercer lugar, Wilhelm Dilthey -en gran parte ignorado hoy- parece cercano en muchas maneras al sentimiento historiográfico de Panofsky. Él estaba, principalmente preocupado por la naturaleza del pensamiento histórico y con la justificación de sus métodos, y yo encuentro reflejos directos de esas preocupaciones en los primeros escritos de Panofsky. En la obra de Dilthey, *Geistesgeschichte* focaliza en las relaciones entre literatura, música y filosofía. Max Dvorák tomó la idea de la *Geistesgeschichte* para trabajar en el análisis de las artes visuales. Ver Hans Tietze, Leipzig, 1913 para un informe crítico contemporáneo de la metodología de la historia del arte y su deuda con Dilthey.

¹³ Ver por ejemplo, las lecciones de Hegel compiladas bajo el título *Reason in History*, trad. R. S. Hartman, Indianapolis, 1953, originalmente publicadas como *Lectures on the Philosophy of History* en 1837; también su *Encyclopedia of Philosophy*, trad. G. E. Mueller, New York, 1959, y

Phenomenology of the Spirit, trad. A. V. Miller, Oxford, 1977. Para los 20 volúmenes completos de la obra de Hegel en alemán, ver *Werke*, ed. Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel, Frankfurt, 1970.

¹⁴ Hegel, *Reason in History*, pp. 68-69.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 89-90

¹⁶ *Logic of Hegel*, traducido de *Encyclopedia of Philosophical Sciences*, 1830, por William Wallace en 1873, 3era. edición, Oxford, 1875, p. 6.

¹⁷ Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, trad. T. M. Knox, vol. 1, Oxford, 1975, pp. 299-300.

¹⁸ Hegel, *Reason in History*, p. 89.

¹⁹ Hauser remarca este punto a través de *The Philosophy of Art History*.

²⁰ Jacob Burckhardt, *Force and Freedom: Reflections on History*, ed. y trad. J. H. Nichols, New York, 1943, pp. 80-82. Para la edición completa de la obra de Burckhardt en alemán ver el volumen 14 *Jacob Burckhardt: Gesamtausgabe*, Berlin, 1929-1934.

²¹ Benjamin Nelson y Charles Trinkaus, introducción a *The Civilization of the Renaissance in Italy*, vol. 1, 1929, reimpresso en New York, 1958, p. 9. [N. del T.: Hay edición en español: Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, 2004 [1984]]

²² Ernst Gombrich, *In Search of Cultural History*, Oxford, 1969, p. 15. [N. del T.: Hay edición en español: Ernst Gombrich, "En busca de la historia cultural", en *Ideales e Ídolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981]

²³ Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, p. 95. Ver también *The Letters of Jacob Burckhardt*, trad. Alexander Dru, New York, 1955, para referencias frecuentes a "espíritus" culturales y "estilos" de civilizaciones.

²⁴ Burckhardt, *Force and Freedom*, p. 80.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Burckhardt, *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 4ta ed., ed. Wilhelm Bode, Leipzig, 1879. Burckhardt mantuvo, como Earl Rosenthal ha puntualizado "que la descripción de los antecedentes culturales deben separarse del arte y que puede ser sugerida solo una débil relación", en "Changing Interpretations of the Renaissance in the History of Art", en *The Renaissance: A Reconsideration of the Theories and Interpretation of the Age*, ed. Tinsley Helton, Madison, 1961, p. 54.

²⁷ Ver por ejemplo, Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, 1973, pp. 8, 18-21, 230-264.

²⁸ Panofsky, introducción a *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, 1939, reimpresso en New York, 1962, p. 30.

²⁹ *Ibid.*, p. 7.

³⁰ Gombrich, *In Search of Cultural History*, p. 28.

³¹ Wilhelm Dilthey, "The Construction of the Historical World in the Human Studies," trabajo leído frente a la 'Prussian Academy' en enero de 1910 y publicado en sus actas en diciembre de 1910. Fragmentos y traducciones aparecieron en H. P. Rickman, ed., *Wilhelm Dilthey: Pathern and Meaning in History: Thoughts on History and*

Society, New York, 1961, p. 123. Rickman se concentró principalmente en el vol. 7 de *Gesammelte Schriften*, ed. B. Groethuysen, pt. 2, Stuttgart, 1926, pp. 145-148.

³² El término "historicismo" ha devenido ambiguo, al menos se ha utilizado para dos sentidos muy distintos, y de alguna manera contradictorios. Cito de R. H. Nash, ed., *Ideas of History*, vol. 1, *Speculative Approaches to History*, New York, 1969. "La filosofía especulativa de la historia es el resultado de intentos producidos no sólo por filósofos sino por historiadores y sociólogos para descubrir el sentido de la historia en su totalidad. Este sistema especulativo asume, en su mayor parte, que hay un cierto sentido último en la historia que puede ser explicado en términos de cierta ley histórica. Esta creencia, usualmente emparejada con alguna forma de inevitabilidad histórica (tanto teística como naturalista) es llamada a menudo 'historicismo'... Hay otro sentido del historicismo y muy diferente que... [está] asociado con pensadores como Dilthey, Croce y Collingwood, y que sostiene que todas las ideas están enraizadas en un contexto histórico y son entonces limitadas y relativas. El historicismo (en este segundo sentido) también sostiene que la historia debe usar diferentes técnicas lógicas de las que se usan en las ciencias físicas. Fallar en mantener estos dos tipos de historicismo como distintos puede llevar a confusión", pp. 265-266n). Es la fe en el primer tipo de historicismo que Karl L. Popper, el colega de Gombrich, vio como absurdo en *The Poverty of Historicism*, Boston, 1957: "Crear en el destino histórico es compartir una superstición", p. vii.

³³ Rickman, p. 57.

³⁴ Citado en Ferguson, p. 196.

³⁵ Maurice Mandelbaum, *History, Man, and Reason: A Study in Nineteenth Century Thought*, Baltimore, 1971, p. 5. Para un análisis de "los conflictos fundamentales del pensamiento del siglo XIX", ver también Richard E. Palmer, *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer*, Evanston, 1969, 98 ff. Geisteswissenschaften, afirma Palmer, "devino un lugar de encuentro para dos visiones fundamentales en conflicto de la propia manera de estudiar al hombre", p. 99.

³⁶ Para discusiones concisas de la controversia idealista/positivista ver también H. W. Walsh, *Philosophy of History: An Introduction*, New York, 1960, pp. 21, 45-46,60; William H. Dray, *Philosophy of History*, Englewood Cliffs, 1964, pp. 3, 77; Roland Stromberg, *European Intellectual History since 1789*, 3 ed., New York, 1981, pp. 180-181; y W. M. Simon, *European Positivism in the Nineteenth Century: An Essay in Intellectual History*, Ithaca, 1963. En realidad, la distinción entre positivismo e idealismo no era tan aguda como Mandelbaum asumía. El idealista original, el mismo Hegel, albergaba lo que puede ser llamada inclinaciones positivistas, de acuerdo con Herbert Marcuse en *Reason and Revolution*, citado en Dray, p. 77. Hegel había implicado que "a pesar de que la racionalidad en la historia era conocida por él, satisfacía a sus lectores en lo que debía ser una 'hipótesis' o 'influencia'. Y agregaba: 'debemos proceder histórica y empíricamente.'" Stromberg reconcilia las tendencias idealista y positivista parafraseando a Hegel de esta manera: "Debemos estudiar las acciones, los hechos empíricos, pero no debemos detenernos ahí: debemos 'pensar a través de ellos' para descubrir su lógica interna... La mente del historiador, está claro, debe proveer cierta suerte de estructura para los hechos, sin la cual no tienen sentido. Hegel por supuesto

sentía que ahí estaba el único patrón objetivo en el cual todo cabía”, p. 65. Y ciertamente Dilthey, con su creencia “que la historia objetiva debe descansar en el estudio objetivo de la naturaleza humana”, Walsh, p. 21, estaba en cierta medida aliado con el campo positivista. Auguste Comte, idealmente instó a los historiadores a no preocuparse por hechos particulares sino a pensar a través de ellos, en oposición a los historiadores “empíricos”, que reclamaban que ningún sentido puede extraerse de los “hechos fragmentarios y no comentados” de la historia, citado en Walsh, p. 156. En teoría, los positivistas simplemente trataron de reconocer a los idealistas y verificar sus asunciones acerca de cómo funciona la historia y haciendo esto, darse cuenta que “todas las ramas del conocimiento que merecen su nombre dependen de los mismos procedimientos básicos de observación, reflexión conceptual y verificación”, Walsh, p. 45. Pero en la práctica, por su insistente concentración sólo en los datos inmediatos de la experiencia, de varios modos los positivistas representan “un severo recorte, intelectual y cultural, para conseguir las ventajas de la claridad y certeza”, Stromberg, p. 208.

³⁷ “Die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir,” de “Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie”, 1984, vol. 5 de *Gesammelte Schriften*, pp. 143-144.

³⁸ Rickman, p. 47. Estas no son exactamente las propias palabras de Dilthey sino la reconstrucción en inglés de sus sentimientos por su traductor.

³⁹ Panofsky, “The History of Art as a Humanistic Discipline,” in *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, 1955, pp. 16-19. [Hay traducción en español: “La historia del arte como disciplina humanística”, en *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1987 [1979]]

⁴⁰ Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 1883, en vol. 1 de *Gesammelte Schriften*, p. 254, citado aquí de Theodore Plantinga, *Historical Understanding in the Thought of Wilhelm Dilthey*, Toronto, 1980, pp. 109-110. Ver también Georg Iggers, *New Directions in European Historiography*, Middletown, 1975, p. 28.

⁴¹ Panofsky, “The History of Art as a Humanistic Discipline”, p. 14.

⁴² Mandelbaum, pp. 11-13, 20.

⁴³ Plantinga, pp. 57, 100. Ver Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, 2 vol., Halle, 1900-1901. *Logical Investigations*, trad. J. N. Findlay, 2 vol., London, 1970.

⁴⁴ Plantinga, pp. 103-105. Ver también Palmer, p. 104.

⁴⁵ Ver David Couzens Hoy, *The Critical Circle: Literature, History, and Philosophical Hermeneutics*, Berkeley, 1978, p. 11.

⁴⁶ Dilthey citado en Rickman, p. 75; Palmer, pp. 118-122; ver también Plantinga, p. 104.

⁴⁷ Notas de Dilthey para *Plan der Fortsetzung zum Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, en vol. 7 de *Gesammelte Schriften*, p. 233. Citado en Plantinga, p. 106.

⁴⁸ Los tres estadios son discutidos y trazados en Panofsky en la introducción de *Studies in Iconology*, pp. 3-17. Este ensayo de 1939 fue reimpresso como “Iconography as Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art,” en *Meaning of the Visual Arts*, pp. 26-54. Es

interesante notar que entre las dos fechas de publicación Panofsky cambió “análisis iconográfico en el sentido más estrecho” y “análisis iconográfico en el sentido más profundo” respectivamente por “iconografía” e “iconología”. “Iconología” no aparece en la edición de 1939. Ver capítulo 6 para una discusión de este esquema. [Hay traducción al español, ver nota 39]

⁴⁹ Panofsky, Introducción a *Studies in Iconology*, p. 11, n. 3.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁵¹ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, ed. C. Bally y A. Sechehaye, trad. Wade Baskin, New York, 1959, p. 5. [Hay traducción en español, *Curso de Lingüística General*, varias ediciones]

⁵² *Ibid.*, p. 9, y Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistic, and the Study of Literature*, Ithaca, 1975, pp. 8-9.

⁵³ Saussure, p. 16.

⁵⁴ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, 1981, p. 24.

⁵⁵ De Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, vol. 2, p. 276, citado en Culler, *The Pursuit of Signs*, p. 24. Ver, por ejemplo, la referencia de Panofsky a Peirce en “The History of Art as a Humanistic Discipline,” p. 14.

⁵⁶ El proyecto semiótico descrito por Culler en *Structuralist Poetics*, pp. 4-5.

⁵⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. D. F. Pears y B. F. McGuinness, 1922, London, 1961.

⁵⁸ Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problems of the Development of Style in Later Art*, trad. M. D. Hottinger, 7ma ed., 1932, reed. En New York, 1950, p. 230. [Hay traducción al español: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, varias ediciones]

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Holly, Michael Ann ; “«Introducción: Antecedentes Históricos», en *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca - London, Cornell University Press, 1984”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 6 | Primer semestre 2015, pp. 185-200.