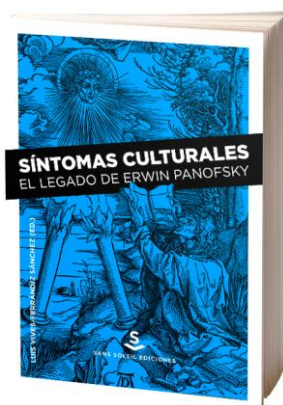


Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis dir. *Síntomas culturales. El legado de Erwin Panofsky*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2018 [ISBN: 978-84-948396-3-4].

Sans Soleil ha editado de nuevo un libro que refresca los clásicos de la literatura artística. Luis Vives-Ferrándiz presenta esta monografía de originales y primeras traducciones que abordan la obra de Erwin Panofsky, *padre de la historia del arte*, abrazando sus implicaciones filosóficas, filológicas, sociológicas... hacia un estudio general del arte. Los ocho capítulos invitan desde sus respectivos campos a romper con un estereotipo tan asentado en la educación académica que sorprende hasta qué punto se logra devolver a este *legado panofskiano* una actualidad incisiva.

Es una historia no resuelta, de matices y contrastes: cómo los métodos de la historia del arte han dado paso a las reivindicaciones del estudio visual. El *humanista en Princeton* de los felices inicios del siglo XX, cien años después, en las aulas españolas, se ha convertido en un arduo y aburrido *Panofsky Satanás*. En este rechazo a la iconología entendida como práctica *desfasada, detectivesca*, Vives intuye síntomas de cultura logocéntrica resentida del Giro Visual, donde el Panofsky damnificado obtiene también su contestación más entusiasta. Lecturas simplistas han reducido su teoría a un protocolo de análisis sistemático, pero otras alternativas procuran conservar la problemática iconológica del apreciar cada obra en su contexto y particularidad. Entre estas se alzan figuras como Didi-Huberman, renovadoras del legado que inspiró al hannoveriano: Aby Warburg, maestro de Panofsky y, para algunos, auténtico padre de la iconología. El retorno de este neurótico de lo demónico provoca la *satanización* de su discípulo, su expulsión del bando báquico de la historiografía, por *exorcista* de una disciplina que anhela esa especie de clarividencia irracional que infunde el *Atlas Mnemosyne*.

Este legado discordante se fragua en las instituciones alemanas de la Historia del Arte, en la Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg en Hamburgo (KBW), y en las universidades de EEUU. La traducción de Kosme de Barañano de las conferencias de Dieter Wuttke sobre la *Korrespondenz* de Panofsky, que documenta este contexto, es posterior al redescubrimiento del manuscrito que habilitó al iconólogo en la cátedra hamburguesa, un texto que cierra –indica Barañano– su *etapa pre-warburgiana*. A través de sus cartas, se caracterizan sus amistades con investigadores como Fritz Saxl, que propiciaron el cruce institucional donde los estudios de Panofsky se vieron favorecidos, hasta hacerle



merecer el título de continuador del *tema vital* de la Biblioteca Warburg: el retorno a la Antigüedad en el arte. La documentación atraviesa ese periodo de formación, la guerra y la emigración al EEUU macartista, la exportación de los métodos de la KBW y el encuentro de Panofsky con figuras como Einstein, o su contacto con el MoMa, en los años de sus famosos libros sobre arquitectura gótica y escolástica, el significado en las artes visuales, los renacimientos occidentales. El *corpus* epistolar lleva a diferenciar la aplicación de Panofsky de los principios metodológicos de Warburg, y a profundizar en la influencia de esta *figura simbólica de la síntesis de métodos*: “No es ningún secreto que tengo una doble personalidad, mitad warburgiana mitad vienesa...” escribe Panofsky a Otto Päth en 1963.

Los documentos desvelan esa visión académica desdoblada, y solapada a la vida íntima: Emily J. Levine¹ analiza las fecundas relaciones entre estas familias judías protagonistas de esa nueva Historia del Arte en Alemania, y encuentra la mejor metáfora de la historia de su represión en *La caja de Pandora*, el libro que escriben juntos Pan(ofsky) y Dora Mossen, su esposa, en 1956. Si de las lecturas de Wuttke y Barañano se deduce que el historiador se mantuvo en una humilde consideración de sus colegas y maestros, Levine advierte que, en su gran obra sobre los primitivos flamencos, *olvidó* citar su débito a las publicaciones de Dora. A medida que avanza el libro se destapa el sistema social y productivo donde se forja la Historia del Arte, y el retrato de Panofsky se vuelve verosímil: un investigador *alejándose y aproximándose a lo warburgiano*, que revive la memoria antigua del arte del pasado mientras *aniquila* la del proceso de sus propias obras.

Con la revisión báquica de la obra Warburg, a partir de los años setenta, *Pan* se convierte en chivo expiatorio de la metodología más lineal. Pero en la KBW se decía que él era capaz de sentir una historia del arte como mezcla sincrónica y diacrónica de imagen y pensamiento. Para Audrey Rieber², sus investigaciones permiten apreciar las obras como *formas de tiempo*, o tratar el tiempo *subspecie* del arte. Su síntesis de formalismo y contenidismo a partir de conceptos de Kant y Riegl da lugar, en términos de Rieber, a la reactivación de los conceptos estéticos y la intuición en un modelo de historia *retrospectiva* que *dota de unidad y significado al objeto de investigación del historiador*, pero se desvela como *fenómeno de interpretación* de imágenes anacrónicas, obras tendentes a posibilidades de visión opuestas en una coordinada espacio-temporal, pseudomorfosis, reinenciones iconográficas que cuestionan relaciones de simultaneidad y sucesión entre las obras, su integración en una historia evolutiva del estilo. La historia del arte de Panofsky así se ramifica, lo cual, según Vives, es un reconocimiento de su ímpetu warburgiano por parte de los estudios visuales, que han insistido en el papel agente de la imagen sobre las intuiciones, en especial, J.T.W. Mitchell.

En contraste con el modelo arborescente de la historia, Adi Efal aborda la teoría iconofílica, filológica y realista en la obra de Panofsky, en un estudio de la *dinámica figural* de la iconología: A través de *Idea* (1929) se *reconstruye la historia* del problema y se *restaura la teoría* de la iconoclastia en relación a la

¹ El capítulo se basa en la traducción de Isabel Mellén del original en *The Journal of Modern History* de 2011.

² En Michael F. Zimmermann ed., *Vision in motion. Streams of sensation and configurations of time*, Diaphanes, 2016.

mímesis de las ideas en el renacimiento, donde la Idea es garante de la verdad en el arte, de la realidad de la imagen, y su agente creativo es, para Panofsky, el sujeto neokantiano. Para sortear sus intuiciones, la Idea se sustituye por el concepto fáctico de la *Mímesis* de Auerbach: Figura o *recipiente* del hecho, *síntesis entre la verdad y el pasado* que perdura y permite la estructuración de la historia en una serie retroactiva. El renacimiento, como *fenómeno figural* realista, retoma la imitación artística, no de la idea, sino de la certeza fáctica de la figura. Así se complementa la obra de Panofsky en una lectura filológica y genealógica que busca la *legitimación de lo pictórico* en la narración de la historia.

Paolo Granata propone otra invitación a la observación del legado panofskiano en *longue durée*, con su hipótesis de ruptura y continuidad entre la perspectiva renacentista -que postuló Panofsky sobre Cassirer como *Forma simbólica* de la modernidad- y el video: *superficie medial homogénea en la que convergen los diversos componentes materiales e intelectuales que dan forma a todo el sistema cultural contemporáneo*. Las dos formas de mirar, perspectiva y videomorfosis, responden a respectivas culturas que explotan funciones cognitivas de imágenes a través de tecnología transdisciplinar, para racionalizar el mundo a través de cuadros y pantallas. Granata distingue la video-organización por su automatismo, su secuencialidad frente a la simultaneidad perspectiva, oponiendo óptica y háptica, mirada desde el punto aislado contra videomorfosis endógena e interactiva. Desde la atalaya postmoderna la perspectiva moderna obedece a la racionalidad de los grandes relatos, y la videoforma la supera *evocando* el pensamiento *débil*, y demoníaco, asociado a un proceso de construcción cuyo desenmascaramiento se confía al videoarte.

Los autores citados no mencionan investigaciones hispanas a excepción de una -si otras no se escapan- de Manuel Castiñeiras. Rafael García Mahiques presenta el panorama desértico en su *nota breve y personal a propósito de la recepción de Panofsky en España*. Ofrece una *visión general* desde una *visión muy personal* centrada en la Universidad de Valencia -que acogió el Simposio celebrado en 2018 con motivo de la publicación del libro- y en la *estela* de su maestro, Santiago Sebastián. Mahiques reconoce el *esfuerzo de sistematización de la Historia del Arte* de esta escuela como la única alternativa a la teoría de Panofsky, salvando lo que ampliamente se engloba bajo los estudios visuales. La mayoría de críticas de iconología en castellano habrían sido *meros ensayos intelectuales* hasta la publicación del prólogo de Lafuente Ferrari a la traducción del *Studies in Iconology* (1939) en 1971. Con el franquismo se aisló la disciplina en una interinidad catalográfica y atribucionista, pero con Sebastián se consolida un *modo de entender lo panofskiano*:

Se basa en la bipartición de la conocida tríada del método, esquematizada en la tabla de niveles donde, como es sabido, los contenidos de las expresiones fácticas van delante, o *antes* que los contenidos *iconográficos* (imágenes, historias, alegorías vinculadas a fuentes literarias) e *iconológicos* (símbolos apoyados en la intuición sintética). Este guión panofskiano del análisis de las obras, se difundió en Valencia a partir del estudio de la emblemática, que facilita la proyección del contenido iconográfico, pues implica el recurso a la literatura para el reconocimiento de tipos. El método de fases predeterminadas se limitó a una visión iconográfica entendida como no-iconológica, un análisis *marcadamente separado*

de una posterior consideración interpretativa o contextualizante. Mahiques advierte la ingenuidad de tratar este modelo como sistema general, pues es uno de muchos en la historia del arte, y ni siquiera Panofsky lo practicaba. La historia de los tipos –*principio corrector* de la intuición iconográfica– se explota como recurso en función de casos concretos, pero la tercera fase del análisis, objetivo de aquella tabla, el diagnóstico de un síntoma cultural en una apreciación iconológica queda fuera de las perspectivas. No obstante, el autor suscribe un Tratado de Tipos no estrictamente iconográficos, sino algo iconológicos: *no es sencillo disponer una línea divisoria clara entre ambos conceptos.* Tal distinción se usa, sin embargo, como criterio para la calificación de otras investigaciones. Uno de los *enredos* más impugnados es la interpretación de la iconología en la obra de Juan Antonio Ramírez, representante dionisiaco de la historiografía hispana.

No tendría mucho sentido esta iniciativa editorial si ocultara la oposición de razonamientos que la impulsan al chocar en el meollo de la cuestión, en los intestinos de la historiografía del arte que no acaban de digerir conceptos de historia, arte y tiempo. El problema horada creencias y vida política, pero nos atrevemos a recomendar al lector que se deje llevar hasta desprenderse del prejuicio pro o anti panofskiano que pueda haber adquirido, sin olvidarlo, mientras el libro le vaya desvelando al *padre* en sus contradicciones por debajo de estos argumentos, y quedará el sabor de una lectura que revuelve la certeza de las propias interpretaciones; ¿o síntomas culturales?

Elena Muñoz Gómez
Universidad de Salamanca
elenia@usal.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4869-1790>