

Erwin Panofsky IDEA



Cuadernos Arte Cátedra

Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Traducción de María Teresa Pumarega. Revisión de la traducción: Juan Signrs Codoñer, Madrid. Cátedra, Cuadernos de Arte, 2013 (2ª ed., 2016), 277 págs.

Es el año 1921 y el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein (Wittgenstein 2001) acaba de ver la luz en Alemania. Entre sus páginas el autor se pregunta no solo por lo que el lenguaje dice, sino por lo que puede llegar a decir y por lo que surge camuflado entre los signifi-

cados aparentes. En pocas palabras: lo que se muestra y se esconde y se desvela. Apenas tres años después, en 1924, se publica *Idea* de Erwin Panofsky, para muchos el primer trabajo ambicioso del autor y, desde luego, una propuesta seminal de lo que van a ser sus contribuciones posteriores, algunas de las cuales, según Michael Ann Holly, están próximas a la filosofía del lenguaje de Wittgenstein (Holly, 1984, 44) a partir de preguntas hasta cierto punto semejantes: ¿qué significados se esconden tras las apariencias de las imágenes? Sea como fuere, y la propia Holly así lo reconoce (Holly, 1984, 44), el filósofo del cual bebe Panofsky de forma más reiterada —en especial en sus primeros trabajos— es Ernst Cassirer, cuyas aportaciones a los aspectos simbólicos del lenguaje son de todo punto fundamentales. De hecho, con él parece dialogar Panofsky en *Idea*, un texto relacionado con *Eidos und Eidolon*, donde Cassirer se aproxima a los asuntos de lo bello y el arte en los diálogos de Platón (Ferretti, 1989, 143). Esa misma idea de la belleza en Platón y en el modo en el cual Panofsky se distancia de Cassirer es uno de los hilos conductores del libro que aquí se presenta. Dos son los temas esenciales de *Idea* en opinión de Ferretti, una de las estudiosas más sistemáticas del autor: «El primero es cómo la historia de la teoría del arte ha alterado la doctrina original de Platón. El otro, conectado con el primero, es la transformación de la idea en ideal, transformación que Panofsky observa fundamentalmente en el pasaje del Renacimiento al Manierismo y Clasicismo». (Ferretti, 1989, 156-157).

Aunque otra de las mayores contribuciones es, quizás, lo que va a ser *leitmotiv* en toda su producción: la importancia de la teoría del arte y sus aportaciones en el Renacimiento, momento en que el artista deja de ser un *artesano* a la manera que muestra Cennini en su tratado, para pasar a ser un intelectual como lo entienden Leonardo o Vasari. De hecho, Panofsky llega a la escena intelectual europea en un momento fascinante no solo por las reflexiones de la filosofía del lenguaje representada por Wittgenstein y hasta cierto punto por Hofmannsthal con su *Carta de Lord Chandos* de 1901 y la imposibilidad de «pensar o hablar [...] sobre ninguna cosa» (Hofmannsthal, 2001, 39) y cuyas obras

completas se publican ese mismo año de 1924. En los años 20 los cimientos de la historia del arte empiezan a consolidarse de la mano de nombres luminosos como Riegl, Wölfflin y Warburg —este último decisivo para Panofsky (Ferretti 1989)—, quienes entre mediados de los 80 y finales de los 90 de 1800 elaboran los principios fundacionales de la disciplina tal y como se la conoce hoy. De este modo, la llegada de Panofsky no hace sino reforzar esas inquietudes, esas preguntas warburginas tan pertinentes y tan modernas —qué hay detrás de la mera forma de Wölfflin—, que Erwin Panofsky se plantea desde su vastísimo conocimiento, el que despliega frente al apabullado lector contemporáneo que no logra seguirle hasta las extremas consecuencias —citando, entre otras cosas, en lenguas muertas y vivas con total desenfado—, pero que aspira a empaparse de la cultura prodigiosa de la cual hace gala en cada uno de sus trabajos. Sin embargo, y quién sabe si por la propia dificultad de lectura de los textos para aquellos sin la formación profunda que requieren, en especial para los historiadores no especialistas en los siglos anteriores al siglo XVIII, Panofsky no ha alcanzado la notoriedad de Aby Warburg —y su importancia para la noción actual de archivo (Didi-Huberman 2010) en cuanto a relecturas contemporáneas. Esta menor fortuna crítica de Panofsky se debe, en parte, al hecho reiterado de unos seguidores que han aplicado el método iconográfico e iconológico (Holly, 1984, 40-41 y 158 y ss.) de un modo demasiado automático y, en parte, a otro particular hoy más que superado: durante algún tiempo se le achacó aplicar el método a todas las obras por igual, sin tener en cuenta su *calidad*, analizando de igual modo una «obra maestra. y otra que no lo era».

Está claro que ese defecto enfatizado por algunos de sus detractores es justamente lo que nos permite llevar a cabo una lectura más actual de Panofsky, como hacía W. J. T. Mitchell en su contribución al congreso de 1993 que, aunque algo tarde, se organizó con motivo del centenario de su nacimiento en 1892 en el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, donde Erwin Panofsky pasó buena parte de su estancia norteamericana tras la huida de los nazis y el abandono de Alemania

por su condición de judío. W. J. T. Mitchell comentaba, de forma elocuente, la pertinencia de Panofsky para la *cultura visual* y sus lecturas erróneas: «Quisiera terminar con algunas reflexiones sobre la relación de la cultura visual, tal y como la entendemos aquí, con las formulaciones esenciales del papel básico de la historia del arte de Erwin Panofsky, en especial en su trabajo «La historia del arte en cuanto disciplina humanística». Se suele ver a Panofsky como uno de los historiadores más universalistas y unos de los teóricos más inclusivos de la historia del arte. Sin duda reconoció la necesidad que dicha historia del arte tenía de ser interdisciplinar, de ocuparse del arte de tercera fila y no sólo de las obras maestras, y de interesarse por la filosofía para animar una autorreflexión teórica y para no caer en una mera profesión práctica, atribucionista o de comisariado. Sin embargo, la autoridad y el prestigio de Panofsky a menudo parecen haber propiciado lo opuesto en la profesión de la historia del arte: reforzar la resistencia a la teoría y a las incursiones desde otras disciplinas.» (Mitchell, 1995, 215).

Como se puede observar, esta descripción de Panofsky desde la multidisciplinaridad y la subversión de las jerarquías impuestas es una idea muy contemporánea, que revisa los clichés del papel privilegiado para las obras de primera fila —unidas al concepto de genio y todas sus exclusiones, entre otras la de las artistas— y que (re)presenta a un autor en toda su lucidez y, más aún, con una frescura desde siempre implícita, aunque, se decía, quizás apagada por las lecturas y la aplicación encorsetadas de su método por parte de la mayoría de sus seguidores.

Sea como fuere, al mencionado simposio del Instituto de Estudios Avanzados de principios de los años 90 y al del Pompidou en otoño de 1983 —también para celebrar su nacimiento en 1892— acudieron especialistas de numerosas disciplinas, desde la antropología, la historia, la literatura o la historia de la ciencia hasta la filosofía —en el caso de París— o la música y el cine, teniendo en cuenta los pensamientos seminales entre los trabajos de Panofsky. Así, el acercamiento de las diferentes disciplinas, unido a su mirada desjerarquizada, hacen de

él, en apariencia, un hombre culto formado en la tradición decimonónica, ese teórico dúctil que plantea la idea contemporánea, próxima a los *estudios visuales*, de cómo a cada época le corresponde un sistema de representación que facilita la lectura de cualquier imagen que surge dentro de este. Si los *estudios visuales* deben ser revisados como disciplina en sí misma, puesto que buena parte de su puesta en escena ya había sido planteada por historiadores como Warburg o Gombrich, también parece clara la influencia no siempre reconocida del pensamiento de Panofsky en el sistema visual incluso que persiguen dichos *estudios visuales*.

Es la importancia renovada de Panofsky, siempre actual como muestra el libro publicado en París por Audry Rieber, *Art, Histoire et Signification* (Rieber, 2012), lo que ha animado a la editorial Cátedra a editar esta nueva versión de un libro básico, traducido por esta misma editorial en 1977 y reimpresso en varias ocasiones hasta 1998. En esta nueva edición se ha revisado la traducción alemana previa y se ha optado por ofrecer una traducción para los textos clásicos, con el fin de facilitar su lectura para los no especialistas. Esta estrategia pretende ofrecer una lectura más accesible en un mundo en el cual la cultura humanística no suele ser, desdichadamente, tan rica como la que exhibe Panofsky. Aunque leer sus textos despierta, sobre todo, el placer intenso del conocimiento vastísimo de un historiador esencial que supo mirar donde pocos antes habían mirado. Y hacerse las preguntas necesarias, genuinas, que cada vez ayudan a desentrañar esos significados que, como ocurre con el lenguaje, a menudo se esconden a la mirada distraída.

Bibliografía

- DIDI-HUBERMAN, George (comisario de la exposición), *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, noviembre de 2010-Marzo de 2011).
- FERRETTI, Silvia, *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, Art, and History*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1989.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*, Barcelona, Alba, 2001.
- HOLLY, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1984.
- MITCHELL, W. J. T., «What is Visual Culture?», en Irvin Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, Princeton, Intitute for Advanced Studies, 1995.
- RIEBER, Audry, *Art, Histoire et Signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, París, L'Harmattan, 2012.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, introducción y traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid, Alianza, 2001.

Estrella de Diego

Universidad Complutense de Madrid