

Hegel y los fundamentos de la historia del arte

Édgar Mauricio Ulloa

Bachiller en Historia del Arte. Universidad de Costa Rica
Autor del libro: Imágenes e ideas. El Renacimiento en la Historia del Arte y del Pensamiento
edgar.ulloa@gmail.com

Recibido: 31-01-12 • Aprobado: 19-04-12

Resumen

Este artículo presenta cómo los historiadores del arte interpretaron la filosofía de G. W. F. Hegel, particularmente el denominado “método dialéctico”, que le proveyó a la disciplina de la Historia del Arte con un esquema conceptual que le permitía mantener una fe en la idea del progreso junto con un relativismo cultural. Asimismo, se presentan los inconvenientes y los peligros que semejante enfoque supone para una fundamentación epistémicamente sólida para la Historia del Arte.

Palabras claves: Historia del Arte, Hegel, dialéctica, Panofsky, Wölfflin.

Abstract

This article shows how the way in which art historians interpreted the philosophy of G.W.F. Hegel, particularly the so call “dialectic method”, provided to the discipline of Art History with a conceptual scheme that allowed it to maintain a faith in the idea of the progress along with a cultural relativism. This article also presents the disadvantages and dangers that such an approach supposes for a solid epistemic founding for Art History.

Keywords: Art History, Hegel, dialectic, Panofsky, Wölfflin.

El historiador del arte suele remontarse en busca de su genealogía hasta Giorgio Vasari (511–1574), y la publicación de *Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* (1.^a ed., 1550; 2.^a ed., 1568). Lo importante es que Vasari toma

distancia del mero cronista y está interesado por los medios que favorecen el progreso técnico y formal del arte.

La historia del desarrollo y perfeccionamiento del arte renacentista fue dividido por Vasari en tres

etapas –correspondientes con sendos libros– que reflejan una teoría orgánica del despliegue de los estilos. En este esquema tripartito, cada artista ocupa un lugar predeterminado en cada uno de los escalones que conforman la progresión evolutiva del arte. Para Vasari, la única manera en que un creador puede ocupar un lugar en la historia del progreso del arte es haciendo una contribución puntual al proceso acumulativo, el cual es continuo y consciente (Alpers, 1960: p. 211).

Concebida en estos términos, la historia del arte se convierte en una secuencia de soluciones a problemas artísticos determinados, encaminados a alcanzar “una solución final” al problema más genérico y fundamental, aquel de la representación. La perfección, por su parte, se juzga mediante los cinco preceptos de la famosa *perfetta regola dell’arte: disegno, ordine, misura, regola, y maniera* (Ibíd, p. 190). En este esquema histórico y conceptual, la infancia viene representada por Giotto y su generación. La edad de la “juventud y la educación” [youth and education (Belting, 1987: p. 72)] por la de Masaccio. Y, finalmente, el período de madurez y consumación es ejemplificado por la línea de Leonardo da Vinci, Rafael y Miguel Ángel.

Los principios que fundamentaban ese ciclo eran la Naturaleza y la Antigüedad. Estos representaban, tanto las claves para la solución del conflicto, como los fines particulares hacia los cuales el progreso iba dirigido. De manera tal que, la tercera *età* se hace coincidir causalmente con los descubrimientos contemporáneos de importantes ejemplos de estatuaria clásica, es decir, con el ideal antiguo que parecía haber paradigmáticamente apresado a la Naturaleza en su dimensión ideal, o sea, a la *natura naturans* (Belting, 1987: p. 76). El medio a través del cual se alcanza la realización de los fines esenciales de la actividad creadora es el *disegno*, el cual se constituye como la expresión visual por antonomasia de la

“Idea” o el “conchetto” (Panofsky, 1998), a manera de formas artísticas consumadas, en las que se encarnaba el progreso artístico relatado por Vasari (Belting, 1987: p. 76). La *invenzione*, o sea, la creación de composiciones adecuadas a un tema para conformar una *istoria*, es la misión incontrovertible del arte, y el objetivo fundamental involucrado en el proyecto de la representación: “*This distinction between ‘disegno’ and ‘invenzione’ suggests for the first time the possibility of seeing the work of art as both incomplete within history, and complete in terms of a perfection available to any work*” (Belting, 1987: p. 76) [Esta distinción entre “disegno” e “invenzione” sugiere, por primera vez, la posibilidad de considerar la obra de arte simultáneamente como incompleta dentro el contexto de la historia, y completa en términos de una perfección disponible para una obra cualquiera]. Sin embargo, el desenlace del proceso es inevitable y cuasi anónimo. Queda la sensación de que si Miguel Ángel no hubiese estado a la altura, alguien más habría cumplido la tarea de consumir el arte del *disegno*. Es, por lo tanto, la fe en el progreso, el factor capaz de unificar teóricamente el ciclo vasariano. Sin embargo, tras el triunfo del Alto Renacimiento, parece quedar, dentro del esquema conceptual de Vasari, solo una febril imitación a los grandes maestros y el inevitable decaimiento, a saber, el advenimiento del manierismo y la decadencia del Renacimiento.

Por otro lado, se reserva, en términos generales, a Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) el título de “padre de la historia del arte”, en el sentido de una disciplina académica legítima. En 1764 editó *Geschichte der Kunst des Alterthums (Historia del Arte en la Antigüedad)*, donde se presenta como ideal del arte la belleza y, por extensión, se rechaza la idea ingenua de la imitación de la naturaleza. En Grecia, la belleza ideal se alcanzó gracias a las condiciones políticas democráticas que permitieron el desarrollo y la

perfección del arte. Desde su punto de vista, la civilización griega en su totalidad estaba comprometida con este esfuerzo por alcanzar las más sublimes alturas, y debía, por lo tanto, devenir en el prototipo que todas las demás culturas debían apetecer. Sus mismos argumentos, podían volcarse para constatar que tales condiciones nunca más volverían a presentarse. Si el arte está implicado en la cultura, involucrado de forma viva en su desarrollo, se debía abandonar la noción de una jerarquía fija de valores, de una regla fija que suponía un ideal universal. Fue Herder quien profundizó más en relación con esta concepción medianamente relativista de la cultura. Empero, la filosofía de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), fue la que sistematizó estas dos condiciones, la idea del progreso y el relativismo, bajo la noción del desarrollo dialéctico de la *Idea*, o *Espíritu absoluto*. De tal forma que es realmente Hegel el legítimo “padre de la historia del arte profesional”, a la cual Hans Belting (1987) declaró acabada y cuyos adversarios presentan en crisis.

Hegel, por supuesto, leyó atentamente a Winckelmann y de él mantuvo el crédito para los griegos de dar la forma clásica a la belleza sensual; pero el clasicismo en sí mismo representaba, para él, solamente un momento, pues la historia del arte no puede detenerse más que la historia misma. De acuerdo con el profesor Ernst Gombrich, Hegel elevó a categoría lógica la idea expuesta por Lovejoy en *La gran cadena del ser* (1983), según la cual, la idea del progreso se unió al concepto de un universo cerrado y jerárquicamente organizado en una escala ontológica:

“Hegel no hizo otra cosa que hipostasiar este impulso al plano de las categorías lógicas, confundiendo así el proceso cósmico con la evolución del espíritu divino que se piensa a sí mismo, urgido por la necesidad de resolver las contradicciones hasta plantearse en un plano cada vez más elevado. La historia de la humanidad, la aparición misma de la civilización, constituye parte integrante de este proceso; en unas y otras se repiten, en efecto, fases idénticas, esencialmente dialécticas, en cuanto que se trata de un ascenso a través de las categorías lógicas

hasta que lo divino alcanza, por fin, una autoconciencia plena en la mente de *herr professor* Hegel (Gombrich, 2004: p. 17).

Es cierto, que los hegelianos utilizan estas conclusiones al extremo de negarlas, y aún así, ellas llegaron a formar parte fundamental de la concepción que la historia se formó de la filosofía de Hegel, y de la influencia fundamental de su pensamiento en la conformación de la historia del arte.

Estamos en presencia de una versión herética engrandecida –siguiendo aún a Gombrich– de la concepción judeocristiana proverbial de la historia, mejor recordada por las visiones milenaristas del fraile medioeval Joaquín de Fiore. Este había construido un esquema tripartito de la historia, dividido en el reino del Padre, que comprendía la historia del Antiguo Testamento; el reino del Hijo, después de la revelación cristiana, el cual será sustituido por el del Espíritu, un tercer y último Reino (*das dritte Reich*).

Dentro de la filosofía hegeliana de la historia, que se puede calificar de *optimismo metafísico* (Gombrich, 1989: p. 86), un concepto será clave para el desarrollo de toda la historia cultural y para la historia del arte en particular. Dado que cada pueblo –los hebreos, los griegos, los romanos, los germanos, etc.– se integraba en forma de momento necesario del desarrollo del Espíritu, *el volkgeist*, el espíritu individual de cada pueblo, no es más que una forma temporal de despliegue histórico del Espíritu absoluto. De acuerdo con Hegel:

“La historia del mundo universal representa (...) el despliegue de la conciencia de la propia libertad del espíritu (...). Cada una de sus etapas (...) emana de un principio intransferible. (...) En la historia, tal principio se convierte en una determinación del espíritu, un espíritu peculiar nacional. Es en ella donde aquel revela en concreto todos los aspectos de su conocimiento y de su voluntad, (...) es el espíritu quien imprime un marchamo idéntico a su religión, sus constituciones políticas, su ética social, su sistema legal, sus costumbres, y,

lo que es más, a su ciencia, su arte y sus habilidades técnicas (Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Reproducido en Gombrich, 2004: p. 19).

Como otras ideas, Hegel había adoptado –de su amigo de juventud, Schelling– ciertamente la creencia de que el arte desempeña un papel importante en este proceso cósmico que es la historia. Las tres secciones sobre la religión del arte, en el primer y difícil texto de Hegel, *Fenomenología del espíritu* (1806) [cf.: Hegel, 1987], recaen, en general, en tales términos abstractos, de manera que la historia real del arte no juega ninguna parte en ellos. Con todo, aparecen aquí, así como en la *Enciclopedia* (1817) subsecuente, las tres ideas fundamentales de Winckelmann –primero, la dignidad divina del arte, según la cual el artista hacía visible lo divino, o las ideas, nos diría un neoplatónico antiguo; en segundo lugar, el rol asignado a la nación: la noción de colectivismo histórico: el arte griego para Winckelmann fue más el producto colectivo del genio griego, antes que de grandes artistas individuales y, finalmente, un determinismo histórico, de acuerdo con el cual, el inicio de la civilización griega contenía las semillas del desarrollo posterior inevitable, subyacentes detrás de esas abstracciones. Porque, en estos escritos de Hegel, se entiende el arte esencialmente como una teofanía, una revelación divina, subsumida, asimilada, por una colectividad histórica.

El deseo de Hegel, expuesto paradigmáticamente en sus *Lecciones sobre estética*, recopiladas con base en las notas de sus estudiantes por su discípulo Hotho, tras presentarlas públicamente cuatro veces en Berlín, era demostrar la validez de lo que para él era la esencial creencia en la racionalidad universal (pampsiquismo); indicar que la historia del arte se podría concebir en los términos de unos principios constantes de desarrollo, los cuales en su filosofía de la historia determinan todos los acontecimientos. Así, cada arte recibía su lugar determinado en el despliegue temporal

del Espíritu, comenzando por la arquitectura, la más material de las artes, que encuentra expresión primera en los grandes bloques de las pirámides egipcias; así se da alcance a la escultura, el medio por excelencia de la Antigüedad clásica, que cedió su lugar a un medio menos material, la pintura, correspondiente con la era cristiana, la cual dará, a su vez, paso a la música, que es una forma de arte casi totalmente desmaterializado, y la música debe, alternadamente, llevar a la poesía, que se ocupa del significado puro.

El valor de todas las artes es otra vez, sin embargo, relativo, pues el arte está lejos de ser la más alta expresión del Espíritu, como consecuencia, el arte es disuelto por la reflexión y sustituido por el pensamiento puro, es decir, por la filosofía. Como resultado de lo anterior, el arte pertenece al pasado. Lo importante es que para Hegel, su teoría estética de categorías formaba parte integrante de su sistema total de la filosofía.

Todo lo anterior significaba, en manos de los historiadores culturales, que todas las manifestaciones visibles de la sociedad, sus costumbres, sus instituciones, sus productos culturales y tecnológicos, eran expresiones sensibles y actuales de un principio único: el *volkgeist*. De manera tal que, si deseamos comprender la esencia de un pueblo, debemos partir de alguno de estos rasgos externos, como si nos encontráramos en la superficie de una esfera, para remontarse hacia el centro de esta, hacia su interior profundo, donde todo converge. Si resultase que las leyes de una nación, por ejemplo, expresan una esencia disímil con el resto de sus manifestaciones, significaría que nos hemos extraviado durante nuestra pesquisa en algún momento del recorrido. El curso de la historia humana se asemeja, entonces, a un mecanismo de engranajes dentro de engranajes activados por el desenvolvimiento del espíritu de la humanidad; un espíritu que anima al arte, no menos que a la ciencia, la ley o la religión, de una manera precisa y determinada.

Con esta interpretación, es la tarea última del historiador del arte demostrar la dependencia de los estilos artísticos a la lógica de este desarrollo, así como es la tarea del astrónomo explicar la posición de los planetas por su conocimiento de la física newtoniana. Sin embargo, el historiador hegeliano, actúa, en su conocimiento *a priori*, más como el exegeta bíblico medioeval, que como un físico clásico. En efecto, el intérprete medieval sabía, de antemano, que todo evento relatado en el Antiguo Testamento cobraba pleno sentido, solamente cuando se interpretaba a la luz de una evolución posterior, la revelación divina expuesta por el Nuevo Testamento. También podría asimilarse a un mago hermético renacentista, ya que este difícil arte, al igual que el practicado por Marsilio Ficino y Giordano Bruno, es un negocio delicado que supone un discernimiento y un conocimiento profundo y exhaustivo de las relaciones simpáticas que saturan el Todo.

De forma que la filosofía y los presupuestos hegelianos daban soporte teórico y confirmación a la convicción de que cada arte, cada cultura, existía bajo principios singulares y por derecho propio, y que ellos mismos debían de proveer los criterios según los cuales serían juzgados. Igualmente, y a un mismo tiempo, proveyó fundamento a la idea de que la historia consistía en el desarrollo de unos valores cada vez más elevados, en una historia del progreso. Para el historiador del arte esto significaba que el recuento histórico de los estilos se convertía en una suerte de índice del desarrollo del Espíritu, de piedra de toque del cambio sufrido. Ya no existía la amenaza del declive presente en Vasari y Wincklemann, sino, solamente el “progreso del *Zeitgeist*, que había producido cambios en los monumentos del pasado” (Gombrich, 2004: p. 24).

Jacob Burckhardt (1818-1897), a pesar de haber confesado su desconfianza a las especulaciones abstractas hegelianas, alejadas de los

hechos concretos, fue quien más hizo, durante el siglo XIX, por reivindicar y consolidar este esquema conceptual. Burckhardt creía que generalizaba partiendo de la observación de hechos factuales, pero, finalmente, lo que halló en *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860) [Burckhardt, 1999], fue el *Volkgeist* hegeliano. Al inicio de la segunda parte de su texto, Burckhardt nos presenta una síntesis de la diferencia esencial entre la Edad Media y el Renacimiento, que expresa el credo hegeliano de manera elocuente:

“Durante los tiempos medievales, las dos caras de la conciencia –la que se enfrenta al mundo y la que se enfrenta a la intimidad del hombre mismo– permanecían como cubiertas por un velo (...). Este velo estaba tejido de fe, timidez infantil e ilusión; el mundo y la historia aparecían a través de él maravillosamente coloreados y el hombre se reconocía a sí mismo solo como raza, pueblo, partido, corporación (...), u otra forma de lo colectivo. Es en Italia donde por primera vez el viento levanta ese velo. Se despierta, así, una consideración *objetiva* del Estado, y con ella un manejo objetivo de las cosas del Estado y de las cosas del mundo en general. Y al lado de esto, se yergue, con pleno poder, lo *subjetivo*: el hombre se convierte en *individuo* espiritual y como tal se reconoce” (Burckhardt, 1999: p. 73).

No resulta sorprendente que Heinrich Wölfflin (1864-1945), fundador de la historia del arte formalista o de la escuela de la pura visualidad (*Sichtbarkeit*), y quien fue el historiador del arte que nos legó una teoría del desarrollo intrínseco del estilo, a partir de la relación dialéctica de las cinco categorías fundamentales de la historia del arte (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [1915]), aceptase, como único factor de cambio, el espíritu de un pueblo, es decir, el *Volkgeist* de Hegel. Wölfflin fue el heredero de la cátedra de Burckhardt en Basilea, y asimiló el esquema conceptual de la historia de raíz hegeliana. Lo mismo podríamos estatuir con respecto a Wilhelm Dilthey (1833-1911), quien no en vano fue el fundador de la historiografía alemana denominada elocuentemente *Geistesgeschichte*. Dilthey, a pesar de haber sido un crítico de la filosofía de Hegel, concebía la historia en términos similares, al menos, respecto

al problema de “la unidad estructural de la cultura”. Estos últimos autores, al igual que el mejor conocido caso de Marx, intentaron salvaguardar los procedimientos del esquema progresivo histórico hegeliano, sin aceptar sus premisas metafísicas. La tarea del historiador permanece, no obstante, esencialmente la misma. En la versión marxista, por ejemplo, su labor es demostrar que todas las expresiones de la humanidad pueden reducirse a expresiones, no ya a un espíritu temporal específico, sino a un medio de producción particular.

En la historia del arte fue el austriaco Alois Riegl (1858-1905) quien tradujo, ya no a categorías formales como Wölfflin, sino a términos psicológicos, el sistema hegeliano, por medio de la noción de *Kunstwollen* (volición artística). Desde su punto de vista, el arte progresaba desde una esfera “háptica”, es decir, táctil de aprehensión del mundo, hasta una dimensión “óptica”. El proceso era igualmente inevitable, y se correspondía con una sucesión incesante de cosmovisiones (*Weltanschauungen*) donde se descartaba la posibilidad de decadencia. También, Max Dvořák (1874-1921), el historiador del arte checo, miembro de la Escuela de Viena de Historia del Arte (*Wiener Schule der Kunstgeschichte*), así como Karl Lamprecht (1856-1915), maestro de Aby Warburg (1866-1929), habían caído, de una u otra manera, bajo el embrujo del esquematismo de prosapia hegeliana.

Warburg, convencido de la unidad orgánica de la totalidad de la cultura, desarrolló inicialmente el método iconológico y estaba interesado, principalmente, mas no exclusivamente, en lo que se ha dado en llamar el problema del ‘fenómeno del renacimiento’. Con este fin decidió dirigir sus esfuerzos académicos a la manera en que la Antigüedad clásica y su tradición habían sobrevivido en épocas post-clásicas. Para esto creó una biblioteca –*La Biblioteca para la Historia Cultural (Kulturwissenschaftliche Bibliothek)*– dedicada

únicamente a ese tema. En orden a llevar a buen término esta empresa, Warburg se vio obligado a ampliar el espectro de lo que tradicionalmente se consideraba Historia del Arte y a infiltrarse en campos hasta el momento ajenos a esta disciplina. Comprendía esta biblioteca áreas tan variadas como la religión, la mitología, la filosofía, la literatura, la astrología y otro tipo de creencias, la teología, la jurisprudencia, etc. Warburg reaccionaba así a la comprensión predominantemente estética del arte, aún corriente en su tiempo, que veía las obras de arte aisladas de su contexto histórico y social, es decir, esencialmente separadas de la tradición en la cual se produjeron.

Su método iconológico no hacía, en principio, distinciones entre obras maestras y productos inferiores –sin embargo, no negaba, de ninguna manera, la existencia de esta división–. Al proceder así y examinar un vasto material, que incluía obras de grandes artistas y artesanías de diverso tipo, considerándolo en tanto que documento de la vida contemporánea y la sociedad que la conformaba, y analizando desde el punto de vista filológico, estilístico e iconográfico, Warburg fue capaz de recrear las condiciones acerca de lo financiero, lo matrimonial, el patrocinio eclesiástico, los festivales y los desfiles, la heráldica, la astrología y todas las demás áreas de la vida cultural, en la imaginería del *Quattrocento*. Desde este fundamento, Warburg deseaba construir una visión del arte ligada inextricablemente con el tejido de la vida social y que, a la vez, impregnara activamente la existencia de los individuos que conforman dicha sociedad: “*His library, therefore, embraces the history of religions as well as that of literature, science, philosophy, law, and what we may generally call superstition, together with their various streams of tradition*” (Panofsky & Saxl, 1933: p. 229) [Su biblioteca, por lo tanto, abraza la historia de las religiones así como la de la literatura, la de la ciencia, la de la filosofía, la de la ley, y lo que podemos generalmente llamar superstición, junto con sus diversas corrientes en la tradición].

Daba, de esta forma, expresión material –en forma de un instituto de investigación vertebrado en torno a una biblioteca– a la tarea de encontrar la esencia de la totalidad de un período histórico en la producción artística que la filosofía de Hegel había heredado al historiador del arte.

A Warburg le preocupaban también los problemas presentados por los medios de expresión de las emociones en el arte, lo que él llamaba ‘psicología histórica’. En este aspecto analizó los gestos emotivamente exagerados, derivados de contextos estrictamente dramáticos, de la estatuaría de la antigüedad clásica, a los que denominó *pathos formulæ*, y les deconstruyó en un conjunto de polaridades dialécticas de tipo liberación-represión, reposo-movimiento, etc.

En Hamburgo, Aby Warburg tuvo, en el contexto de *La Biblioteca para la Historia Cultural*, dos discípulos bajo su tutela, que colaboraron con entusiasmo en la empresa de su maestro. Fritz Saxl (1890-1948) y Erwin Panofsky (1892-1968) aprendieron el método iconológico directamente de Warburg y, poco después, sus aportes lo perfeccionaron y consolidaron, bajo la influencia de los conceptos de ‘forma simbólica’ y ‘valores simbólicos’ según el sentido que les confería Ernst Cassirer (1874-1945), quien había estado antes en contacto con lo que –en ese momento– ya se conocía como el Instituto Warburg (*Warburg Institute*).

Panofsky es, con toda probabilidad, el historiador del arte más importante e influyente del siglo XX (cf.: Holly, 1981) y es quien, además, representa la versión más crítica y compleja de esta tendencia que venimos estudiando. A este historiador alemán del arte, generalmente se le estudia como heredero de la tradición kantiana, en especial como un neokantiano fuertemente influenciado por el pensamiento de Ernst Cassirer. Ciertamente, esto es así; un artículo suyo del

primer período, publicado originalmente como “Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie,” *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, (1925): pp. 129–61, y reeditado, en una traducción inglesa, recientemente por la revista *Critical Inquiry* (Panofsky, 2008), le muestra como un discípulo de Kant, en busca de las categorías *a priori* (es decir, puras) fundamentales de la creación artística. Jan Bialostocki afirmó que el texto bien podría haberse titulado: “*Prolegómenos a cualquier historia del arte futura que pretenda ser una ciencia*” (Bialostocki, 1970: p. 73)

A pesar de lo anterior, la influencia del pensamiento de Hegel no es menos significativa. Durante su larga carrera, Panofsky nunca renunció al credo esencial de Aby Warburg, de una unidad orgánica profunda, subyacente a toda cultura. En *Escultura gótica y pensamiento escolástico* (1951 [Panofsky, 1985]), se nos expone, en paralelo, el desarrollo de la arquitectura gótica y la filosofía escolástica por medio de un hábito mental, desarrollado por los intelectuales, y puesto en práctica en los talleres de los masones medievales, en un desarrollo que recapitula “*a natural evolution after the hegelian scheme of ‘thesis, antithesis and synthesis’*” (*Ibid.*: p. 86) [una evolución natural a partir del esquema hegeliano de la “tesis, de la antítesis y de la síntesis”]. De manera similar, en *La perspectiva como forma simbólica* (1927 [Panofsky, 1999]), la estructura del texto se organiza alrededor del concepto filosófico-epistemológico de la relación sujeto-objeto, que se desenvuelve en una manera típicamente hegeliana, es decir, dialéctica e históricamente necesaria. En concreto, el desarrollo histórico de la perspectiva se analiza en tres momentos importantes correspondientes con sendos capítulos: la perspectiva antigua que proporciona la tesis, la perspectiva medieval que es la antítesis y la perspectiva del renacimiento que representa la síntesis. La transición necesaria a este último momento, supera el desequilibrio entre el tema y el objeto en los dos anteriores. El sujeto

(en este caso, el espectador/artista) y el objeto (el mundo fenomenal) se ven unificados.

Finalmente, en la versión de Panofsky del método iconológico –derivado de las enseñanzas de Warburg, y expuesto en la introducción de sus *Estudios sobre iconología* (1939 [Panofsky, 2001])–, al tercer, último y más profundo momento de interpretación, le corresponde investigar “los supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica –cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra–” (Panofsky, 2001: p. 17). A esto llama Panofsky *síntesis iconográfica en sentido más profundo*. Aquí, la obra de arte deviene un síntoma, un vestigio de algo mayor a ella misma, y el artista queda reducido a cumplir pasivamente los designios del *Geist* hegeliano; su única posibilidad es la de teñir, como si de un cristal lúcido coloreado se tratara, con su personalidad, la expresión sensible del Espíritu de la época o la nación.

La historia social del arte ha sido, probablemente, la mayor víctima de las audaces abstracciones hegelianas, filtradas a través del denominado materialismo dialéctico de estampa marxista. Quizá, el historiador del arte más significativo, en ese sentido, sea el húngaro Arnold Hauser (1892-1978) y su *Historia social de la literatura y el arte* (1957). El profesor Gombrich demostró que este texto sacrifica incluso el dato histórico correcto a favor de la teoría general que sustenta sus tesis (cf.: Gombrich E. H., 1953). Lo que Hauser nos presenta no es tanto la historia social del arte o de los artistas, como la historia social del mundo occidental, según él la ve reflejada en las tendencias y en los modos diversos de expresión visual, literaria artística o cinematográfica. Para su propósito, los hechos son de interés solamente en cuanto refieren su particular interpretación. En efecto, Hauser está inclinado a tomar su conocimiento por dado, para asumir a un lector familiarizado con los artistas y los monumentos bajo discusión, el cual busca, simplemente, una dirección acerca de su significación,

teniendo en cuenta la teoría social. De tal modo que, las contradicciones son bienvenidas, ya que, dentro de este sistema, la contención de que cualquier fase o aspecto de la historia debe “abrigar contradicciones”, que se resuelven en un silogismo cósmico, es el motor del desarrollo de la historia de la humanidad, en tanto que expresión del desenvolvimiento del Espíritu absoluto. Así, no hay necesidad de comprobar las abstracciones con los datos empíricos de la experiencia, pues, si encuentra confirmada la teoría por una cierta evidencia positiva queda contento; y si, por otro lado, otra evidencia parece estar en conflicto, es, incluso, más feliz, porque puede, entonces, introducir el refinamiento de las “contradicciones”.

No se trata aquí de repetir las críticas serias a la totalidad del sistema de Hegel presentadas por Arthur Schopenhauer, o el cuestionamiento específico de la dialéctica en relación con si la dialéctica es o no una lógica legítima formulada por sir Karl Raimund Popper (1902-1994) (cf.: Popper, 1940). Tampoco pretendemos que la historia del arte, o de la cultura, deba contentarse con hacer un catálogo exhaustivo de sucesos y obras. Es su deber tratar de encontrar vínculos y relaciones con las diversas dimensiones del quehacer humano; lo preocupante es que, bajo el virtuosísimo de la filosofía hegeliana de la historia, estas aparecen con demasiada facilidad y desvinculadas esencialmente de los hechos que pretenden enlazar. El científico verdadero no busca la confirmación de sus hipótesis; está, sobre todo, interesado en la búsqueda de ejemplos contrarios, confutaciones. Una teoría que no puede estar en conflicto con nada, no tiene ningún contenido científico. El peligro de la herencia hegeliana yace precisamente en su aplicabilidad tentadoramente fácil. Al fin y al cabo, la dialéctica, hegeliana o materialista, nos facilita demasiado la tarea de encontrar una salida a cada contradicción. Porque si todo en la vida se interconectase realmente, cada método puede legítimamente reclamar como suyo el éxito, sin que contemos con criterios intersubjetivos de racionalidad para elegir entre programas de investigación en conflicto.

Bibliografía

- Alpers, S. L. (1960). Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. XXIII (3/4). Pp. 190-215.
- Belting, H. (1987). *The end of the history of art?* (C. S. Wood, Trad.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Bialostocki, J. (1970). Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. IV (2). Pp. 68-89.
- Burckhardt, J. (1999). *La cultura del Renacimiento en Italia*. (J. Ardal, Trad.). México: Editorial Porrúa. S. A.
- Gombrich, E. H. (2004). Breve historia de la cultura. En: E. H. Gombrich, *Breve historia de la cultura* (C. Manzano & L. A. López, Trads. Pp. 7-68). Barcelona: Ediciones Península.
- _____. (1989). 'The Father of Art History': On the Influence of Hegel. En: P. Abbs (Ed.). *The Symbolic Order. A Contemporary Reader on the Arts Debate*. (Pp. 84-99). Philadelphia: The Falmer Press (The Falmer Press Library on Aesthetic Education).
- _____. (1953). Review of The Social History of Art by Arnold Hauser. *The Art Bulletin*. XXXV (1). Pp. 79-84.
- Hegel, G. W. (1987). *Fenomenología del espíritu*. (W. Roces, Trad.) México, D. F.: Fondo de Cultura Económica (Colección de Textos Clásicos).
- _____. (1975). *Aesthetics. Lectures on Fine Art* (Vol. I y II). (T. M. Knox, Trad.). Glasgow: Oxford University Press.
- Holly, M. A. (1981). *The Origen and Development of Erwin Panofsky's Theories of Art (A Thesis Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University in Partial Fulfillment for the Degree of Doctor of Philosophy)*. Ithaca, New York: Disertación Doctoral, Cornell University.
- Lovejoy, A. (1983). *La gran cadena del ser*. Historia de una idea. (A. Desmonts, Trad.). Barcelona: Icaria Editorial, S. A.
- Panofsky, E. (2008). On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art. *Critical Inquiry*. XXXV. Pp. 43-71.
- _____. (2001). *Estudios sobre iconología*. (B. Fernández, Trad.) Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. (V. Careaga, Trad.) Barcelona: Tusquets Editores (Colección "Fábula").
- _____. (1985). *Gothic Architecture and Scholasticism. An Inquiry Into the Analogy of the Arts, Philosophy, and Religion in the Middle Ages*. New York: Penguin Books (A meridian Book).
- Panofsky, E., & Saxl, F. (1933). Classical Mythology in Medieval Art. *Metropolitan Museum Studies*. IV (2). Pp. 228-280.
- Popper, K. R. (1940). What is Dialectic? *Mind, New Series*. XLIX (196). Pp. 403-426.

