

Fecha de recepción: marzo 2021
Fecha de aceptación: abril 2021
Versión final: mayo 2021

Crossover metodológico: investigación doctoral en Diseño con instrumentos de la Historia del Arte

Alberto Martín Isidoro ⁽¹⁾

Resumen: Este escrito busca mostrar la viabilidad que puede alcanzar la investigación doctoral en el ámbito del diseño, si va al encuentro de los métodos de la historia del arte para el análisis tanto de las imágenes como de los objetos visuales de diseño. La historia del arte asumió una actitud epistemológica similar a partir de la década de los 70, asociado a un *décloisonnement* disciplinario, potenciando sus instrumentos de análisis y considerando novedosas perspectivas temáticas. Lo que lo hace propicio en el campo del diseño es la cercanía disciplinaria que comparten el diseño y la historia del arte. No obstante, hay que advertir que cada disciplina tiene sus propios intereses, enfoques, normas e historia, los cuales modelan su aspecto. Por ello, resulta imprescindible en la transposición metódica, hacer una adaptación a los intereses disciplinarios.

Palabras clave: diseño e historia del arte - transposición metodológica - método iconográfico - iconografía - performática de los métodos.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 70-71]

⁽¹⁾ **Alberto Martín Isidoro.** Doctorando en Artes por la Universidad Nacional de La Plata. Licenciado en Historia del Arte de la Universidad de Buenos Aires. Docente de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Especialista en iconografía. Investigador categorizado, asociado al Museo San Francisco de La Paz (Bolivia). Miembro del Comité Científico de la revista *El Arte de América Latina*, anuario del Instituto Nacional de Investigaciones del Arte del Mundo (Polonia). Sus investigaciones en arte colonial se desarrollan en la zona del sur andino, focalizándose actualmente en la influencia que el grabado y la pintura europeos tuvieron en las escuelas locales.



Fig. 1. *Life table* de Tiago Curioni, 2017
Recuperado de <https://www.tiagocurioni.com.br/product-page/life-table>

Este escrito busca mostrar la viabilidad que puede alcanzar la investigación doctoral en el ámbito del diseño, si va al encuentro de los métodos de la historia del arte para el análisis tanto de las imágenes como de los objetos visuales de diseño. La historia del arte asumió una actitud epistemológica similar a partir de la década de los 70, asociado a un *décloisonnement* disciplinario, potenciando sus instrumentos de análisis y considerando novedosas perspectivas temáticas. Lo que lo hace propicio en el campo del diseño es la cercanía disciplinaria que comparten el diseño y la historia del arte. No obstante, hay que advertir que cada disciplina tiene sus propios intereses, enfoques, normas e historia, los cuales modelan su aspecto. Por ello, resulta imprescindible en la transposición metódica, hacer una adaptación a los intereses disciplinarios.

La historia del arte tiene una larga tradición desde la perspectiva de sus métodos. Ya en el siglo XVI, el método biográfico desarrollado por Giorgio Vasari (1511-1574) empieza a dar forma a la disciplina como ‘historia de artistas’, cuyas obras se explicaban desde la *écfrasis*¹ (Carrier, 1991). “Única es su capacidad para ofrecer, a mediados del siglo XVI, una construcción histórica y unificar gran cantidad de hechos históricos en una obra de monumental grandeza.” (Kultermann, 1996, p. 29). No obstante, es en el siglo XVIII, con Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) comienza “una ciencia metódica [...] que será capaz de alcanzar, más allá de lo descriptivo, el juicio de la historicidad” (Bauer, 1980, p. 85). Su método histórico interpretativo (Carrier, 1991) se caracteriza por estar condicionado por categorías estéticas de la tradición clásica –apriorismo estético (Checa Cremades et al., 1985)–. “La historia del arte se concibe, pues, como una historia no sólo de artistas y de obras, sino también de ideas estéticas: de las distintas determinaciones de la categoría estética (*lo bello, la gracia, lo sublime...*)” (Rosario Assunto, como se cita en Fernández Uribe, 2008).

Durante el siglo XIX, los métodos se diversifican, llegando a dominar algunos de ellos la primera mitad del siglo siguiente. Dos de ellos se enmarcan dentro de la corriente filológica y positiva, inspirados en la metodología de las Ciencias Naturales (Checa Cremades

et al., 1985, pp. 25-32). Por un lado, el método filológico formalista o atribucionista, desarrollado por los *connoisseurs* [‘entendidos en arte’], cuyo gran representante fue Giovanni Morelli (1816-1891); y, por otro lado, el positivista, que tuvo su portavoz más relevante en la figura de Hippolyte Taine (1828-1892). La crítica de los *connoisseurs* muestra sus mejores cualidades en la búsqueda de lo individual y su producto selecto fue el catálogo razonado (Venturi, 1949 [1945]). Pero, sobre todo, hacen de la intuición –confrontada críticamente a *posteriori* con las fuentes escritas– una parte vital de un método histórico-artístico: “El arte del entendido es una práctica, formada por el hábito que tiene de mirar una y otra vez, las obras de cierto período” (Venturi, 1949 [1945], p. 202). Este procedimiento de investigación se funda en la comparación formal. Morelli había creado un método preciso y detallista, en el que la comparación no se hacía por medio de los rasgos estructurales (composición, técnica, paleta de colores, masas y submasas de luz, sombra, color) sino, todo lo contrario, “a través de la confrontación de pequeños detalles –maneras de pintar los dedos de la mano, las orejas, etcétera–, ya que [en] estas partes [... los pintores] no se molestan en copiarl[a]s tal cual, sino que lo harán a su propia manera” (Checa Cremades et al., 1985, p. 28). Taine (1951 [1865]) –siguiendo a Comte–, aunque subordine de manera determinista la existencia de la obra de arte al medio –*milieu*– que la explica, instala la necesidad de no aislarla en su análisis del contexto de donde surge: los condicionantes del medioambiente son la raza, el clima físico y moral, los caracteres dominantes de época. “Taine promueve una revisión histórica desde las condiciones reinantes en cada momento y no desde un paradigma establecido de antemano [como sucede con Winckelmann]” (Ocampo y Peran, 1991, p. 27).

Reaccionando a las corrientes positivistas, en el mismo siglo XIX, encontramos dos tipos de metodologías: por una parte, la de la historia cultural –*Kulturgeschichte*–, cuyo máximo exponente fue Jacob Burckhardt (1818-1897); y, por otra parte, la del formalismo, con Alois Riegl (1858-1905) y Heinrich Wölfflin (1864-1945) como sus actores más encumbrados. La innovación de Burckhardt radica en confrontar los hechos históricos y culturales para explicarlos mutuamente, pues ambos eran síntoma de un mismo ‘espíritu de la época’ –*Zeitgeist*– (Checa Cremades et al., 1985, pp. 32-33). Además, une el concepto de arte al concepto de cultura, considerando a la obra de arte no sólo un documento histórico, sino también un fin –cultural– (Bauer, 1980, p. 90). La obra de arte es insertada en un contexto, aunque no exclusivamente materialista, sino que, por el contrario, preponderantemente antimaterialista (Checa Cremades et al., 1985, p. 33). Los formalistas negociaron y dialogaron tanto con los principios fundamentales del positivismo –tradición científica analítica– como con la introspección estética –de herencia hegeliana–. Es decir, sus escritos sobre las obras de arte –que buscaban expresar un discurso objetivo y riguroso– alternan entre dos niveles: por un lado, el descriptivo, de la especificidad histórica y empírica; y, por otro lado, el hipotético, de las teorías y leyes abstractas. (Podro, 2001, pp. 27-29; Frank y Adler, 2016, pp. 1-12) En cuanto a este último nivel, Riegl opera con la categoría de la ‘voluntad artística’ –*Kunstwollen*– y Wölfflin con los pares polares.

En pugna con el formalismo, surge otro de los métodos de este siglo, fundado por Abby Warburg (1866-1929): el iconográfico. “La iconografía es la rama de la historia el arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte en contraposición a su forma” (Panofsky, 1979 [1955], p. 45).

Warburg trataba de superar la parcialidad de la consideración artística formal, que se admitía como algo absolutamente necesario, e incluir nuevos campos, para, así, aproximarse mucho más a la realidad. Su ideal era una ciencia de la cultura amplia, dentro de la que no debía haber ninguna frontera entre las distintas disciplinas. Para este método, basado en la Iconografía, creó el nombre de Iconología, que apareció por primera vez en su obra en 1912 (Kultermann, 1996, p. 288).

Por otra parte, la historia social del arte es un método, que se desarrolla durante las décadas de 1940 y 1950 (Brigstocke, 2001, p. 32): “trata de esclarecer las relaciones entre los fenómenos artísticos y las formas sociales de su tiempo” (Castelnuovo, 1988, pp. 26-27). Sus principales representantes son los historiadores del arte marxistas Arnold Hauser (1892-1978), Frederick Antal (1887-1954) y Francis Klingender (1907-1955). Este proyecto crítico y analítico formuló algunos conceptos, que muestran su complejidad terminológica –buscando diferenciarse de los conceptos filosóficos marxistas–: autonomía; antiestética; clase, agencia y activismo; ideología –reflejo y mediación–; cultura popular y cultura de masas; sublimación y desublimación, neovanguardia (Foster et al, 2006, pp. 22-31). Hay que aclarar en este punto que “etiquetas como la sociología del arte e historia social del arte se utilizan como si fuesen intercambiables” (Castelnuovo, 1988, p. 32). No obstante, Pierre Francastel (1900-1970) es el portavoz indiscutible de la sociología del arte, al señalar su diferencia con Hauser y Antal (Francastel, 1970, p. 11). Por otra parte, la historia social del arte brinda una crítica correctiva al marco contextual algo limitado –filosófico, literario, religioso– manejado por Panofsky (Brigstocke, 2001, p. 32).

Después de la Segunda Guerra Mundial, quebrando la hegemonía metódica de los *connoisseurs*, del formalismo y de la iconografía, emerge, a partir de los años 70, la *New Art History*². Este término englobador [*umbrella term*], abarca una serie de enfoques marxistas, feministas, semióticos, deconstructivos, psicoanalíticos, antropológicos, que someten a una profunda revisión a los métodos ya existentes de la historia del arte –incluso, a la misma disciplina–. El centro de la controversia era precisamente la crítica al dominio monolítico de ciertos métodos –como los arriba mencionados–. Esta historia del arte revisionista se caracteriza: por su alto nivel de teoría –evidenciada en el uso de una nueva terminología–; por su postura abiertamente política –a diferencia de que había sucedido con la historia social del arte (Castelnuovo, 1988, p.35)–; por su diversidad de nuevas perspectivas temáticas –la obra de arte es ubicada en el nexo de las estructuras de poder social y se analiza su rol articulando las necesidades e identidades de ciertos grupos o clases–; y, por su pluralismo metodológico –importado de disciplinas próximas de la lingüística, psicología, ciencias sociales y la historia (como la *École de Annales*)–. (Clark, 2001 p. 165; Brigstocke, 2001, pp. 32-33, 514) El modo en que utilizan los métodos se puede evaluar en esta frase de Victor Burgin: “El método o los métodos que seleccionemos depende de nuestras metas” (Rees y Borzello 1986, p. 53).

El último método de relevancia a considerar es el de los estudios visuales o de la cultura visual³, surgido a mediados de la década de los 90: un método con aspiraciones de disciplina y con vocación a sustituir a la historia del arte institucional (Telesca, 2009). Se plantea que es “un proyecto interdisciplinar y relativista que surge como alternativa al

carácter ‘disciplinar’ de buena parte de las disciplinas académicas, entre ellas, la historia del arte” (Guasch, 2003, p. 8). No obstante, este enfoque supuestamente ‘interdisciplinario’ ya no está estructurado sobre el modelo de la historia sino sobre la interpretación hegemonía de la antropología (AA.VV., 1996). Su objeto de estudio es la visualidad⁴ – constructo social de la visión (Foster, 1988, p. 108)– (Telesca, 2009). Aunque, se podría decir también que “se mueve a través de toda la variedad de producciones culturales para seleccionar su objeto de estudio”, el mismo sería *stricto sensu* la imagen (Rampley, 2015 [2005], pp. 45 y 50). Esta narrativa “conlleva la liquidación del arte tal como lo conocemos. No hay forma en un discurso de este tipo para que el arte sostenga una existencia separada, ni como práctica, ni como fenómeno, ni como experiencia, ni como disciplina” (Buck-Morss et al., 1996, p. 29).

A modo de síntesis de este panorama de los métodos utilizados por la historia del arte a lo largo de su existencia, podemos agruparlos, al menos, en cuatro abordajes –separados, pero imbricados–: 1) indagación en fuentes escritas para verificar la autenticidad, fecha, técnica, *provenance*⁵, filiación y propósito de la obra de arte –todos los proyectos de la disciplina consideran este enfoque–; 2) investigación de los objetos artísticos, utilizando técnicas visuales como el análisis estilístico para evaluar, además de lo ya dicho en el ítem anterior, su calidad, sus tipologías y la tradiciones en la que se encuadran –basada en la expertiz en arte [*connoisseurship*]; por ejemplo, el formalismo y la iconografía podría decirse que pivotan entre este enfoque y el cuarto–; 3) exploración del contexto social al que la obra pertenece, incluyendo un análisis de las condiciones de su producción y su recepción; 4) construcción y selección de sistemas para poner en relación a las manifestaciones artísticas con modelos de desarrollo a gran escala, incluyendo una evaluación de la relevancia de las ideologías y teorías de arte –el tercer y cuarto abordaje se asocia con los de las historias social y ‘nueva’ del arte, incluso con el de la historia cultural hasta cierto punto a caballo en la división de las dos anteriores–. Si bien uno u otro de estos cuatro enfoques servirán mejor a nuestros propósitos para alguna tarea en particular, siempre se tiene que estar consciente de la importancia de los otros tres. En combinación, proporcionan un conjunto de métodos de base amplia, que son cruciales para la explicación social y teórica de la obra de arte (Fernie, 2001, p. 327).

Por otro lado, hay que advertir que esta condensada y selectiva travesía por la historia de los métodos de la historia del arte se centró en la contribución y la extensión de las dimensiones del análisis crítico, no así en sus primeros gérmenes, ni en las teorías sobre las que se sustentan, ni en sus críticas por parte de sus detractores, ya que no es el objetivo de este escrito en el desarrollo del panorama general. No obstante, subrayo que “los instrumentos metodológicos no están a disposición de los operadores en un ambiente neutro donde se los busca cuando se precisan para después devolverlos sin consecuencias” (Castelnuovo, 1988, p. 26). De cada método a utilizar, es necesario conocer tanto las limitaciones de su alcance como los errores más frecuentes, saber adaptarlos sin forzarlos para la aplicación en el *corpus* de la investigación en cuestión, pero, sobre todo, hacer la lectura crítica y detenida no sólo de sus fundamentos ideológicos sino también de su posición histórica dentro del sistema disciplinar de donde surge. “En la Historia del arte, como en otras disciplinas, el campo ideológico revela contrastes y grietas profundas que nacen y se desarrollan a partir de radicales oposiciones” (Castelnuovo, 1988, p. 26).

Además, hay que señalar que los historiadores del arte contemporáneos no necesariamente se afilian o encuadran a los métodos mencionados, sino que prima la utilización de los procedimientos que el objeto de estudio demande para su interpretación en función a la problematización planteada. En consecuencia, esta modalidad integradora de aplicar dichos instrumentos da por resultado un “eclecticismo metodológico” (Foster et al, 2006, p. 22).

Por otra parte, muchos departamentos de arte universitarios se autodefinen tanto por la inclusión estratégica de ciertos métodos como por su exclusión –todo menos el formalista, o marxista, o teórico. Esta ‘diversidad’ enmascara una jerarquía subrepticia y tenaz de métodos. Y, también, encubre una brecha cada vez mayor entre una historia del arte como una forma de historia y una historia del arte como arte, con cierta propensión metafísica. Este pluralismo no es inocuo, sino que es el correlato polar, igualmente extremo, de un reduccionismo opuesto, en donde “todo es tratado como un clavo porque todo lo que poseemos es un martillo”. Las perspectivas consideradas por las aparentemente diversas heurísticas de la iconografía, el conocimiento pericial [*connoisseurship*], el análisis estilístico, la semiología, la teoría crítica, la historia social, la deconstrucción, entre otras, no son facetas diferenciadas de algún “instrumento maestro uniforme” sobre los mismos objetos. Cualquier metodología es performática. Implica una serie de direcciones escénicas explícitas e implícitas para asumir posiciones declamatorias y analíticas, desde las cuales no sólo hacer afirmaciones certeras sino también plantear cierto tipo de preguntas naturales, pertinentes o relevantes. La identidad propia de los profesionales deriva –en gran medida– de tal escenografía epistemológica, en función de la cual se tiene que validar, naturalizar y centralizar cierto tipo de protocolos discursivos y, al mismo tiempo, marginar otros. La estrategia disciplinaria –no exclusiva de la historia del arte– no consiste sólo en dividir feudos discursivos igualitarios, sino más precisamente en hacer parecer que los otros discursos y metodologías son heterodoxas. (Preziosi, 1989, pp. 34-35).

Articulación del método iconográfico al campo del diseño

Dejando de lado el breve panorama historiográfico-artístico focalizado en los métodos y su contribución al ensanche de las dimensiones interpretativas de la obra de arte, pasaremos a transponer el método iconográfico a los intereses de la investigación en diseño. Esta transposición la realizaremos considerando un orden crítico-sistemático de procedimientos para lograr una migración adecuada y consciente del método, escapando de una actitud utilitarista y pragmática. Comenzaremos con la comprensión de su estructura y sus críticas, pasaremos luego a un segundo momento heurístico, para finalmente llegar a la fase de hermenéutica iconográfica.

Estructura del método y cuestionamientos

La escuela iconográfica fundada a partir de los estudios de Aby Warburg sobre el renacimiento⁶ está representada por un grupo de historiadores del arte con personalidades y desarrollos intelectuales de gran relevancia en la disciplina: Erwin Panofsky, Edgar Wind, Walter Friedländer, Richard Krautheimer, Rudolf Wittkower, Jurgis Baltrusaitis, André Chastel, Jan Bialostocki, Ernst Gombrich. Lo que los unifica en su accionar es que todos ellos buscan explicar la obra de arte o la imagen, describiendo, clasificando temáticamente e interpretando su contenido alegórico, narrativo, simbólico, a partir de ponerlas en relación con sus fuentes textuales. Es decir, los agrupa este proceder básico de explicar el objeto de estudio a partir de la diada imagen-texto. Además, se podría agregar la vocación interdisciplinaria. Para esta aproximación al método, nos centraremos en su fundador y en Panofsky, el portavoz de mayor impacto en la Academia internacional.

A pesar de que Warburg, a diferencia de Panofsky, no tiene un método sistemático, más bien podemos detectar líneas de investigación –por ejemplo, la búsqueda filogenética de un tema o su atención a lo marginal como la superstición o la magia–, en él encontramos con gran claridad la base epistemológica germinal del método. Los fundamentos teóricos de Warburg están sesgados por el prisma científico decimonónico; podemos observar en ellos: por un lado, la psicología de la cultura –atravesada por la teoría asociacionista–; y, por otro lado, ideas evolucionistas.

Las clases de Hermann Usener y con Karl Lamprecht en la universidad de Bonn lo habían puesto en contacto con la psicología de la cultura. Usener encaraba el estudio de los mitos como un problema psicológico. Para él, el hombre primitivo reaccionaba con exclamaciones ante fuertes impresiones como un trueno, que en la repetición se transformaba en palabra, la cual describía a un agente imaginario –Zeus, el que truena–. Además, se interesaba por la pervivencia tenaz de la tradición primitiva. Mientras que Lamprecht buscó explicar las transiciones culturales a partir de traducir el sistema hegeliano de la historia en términos psicológicos, siendo cada período de la civilización una fase de una conciencia particular de la humanidad –esto es, hechos de una psicología colectiva dada–. Así, la mentalidad primitiva evolucionaba de la falta de conciencia de su individualidad hasta la adquisición de la misma. Para ilustrar cada estadio, utilizaba el arte como síntoma de dicha mentalidad. El equilibrio mental, quebrado por el cambio cultural, se restablece en un nivel de diferenciación más elevado –noción de extensión psíquica–. Con Schmarsow que era un evolucionista –también atrapado en el psicologismo–, Warburg se vincula a los problemas teóricos de la arquitectura sobre la percepción del espacio y nuestra tendencia a la empatía, así como a los pictóricos sobre el gesto y la expresión. Para este autor, el arte era un intento del hombre por llegar a un acuerdo con su entorno. (Gombrich, 1992, pp. 36-51)

El concepto, de símbolo, Warburg lo toma de Theodor Vischer –teórico del arte, filósofo hegeliano–, que establece un vínculo entre psicología y cultura.⁷ Esta noción de símbolo implica una imagen visual que representa algo distinto: próxima a un enigma –emblema–. El nexo imagen-significado se basa en una convención oscura, irracional, establecida sobre todo en la religión primitiva. En la esfera del arte en relación con los símbolos míticos –dioses, héroes–, este símbolo oscuro se mueve en una polaridad: por una parte, nos permite aceptar acríticamente la experiencia estética de la ficción, de lo mágico; y, por otra

parte, mantiene la posibilidad de dejarnos salir en cualquier momento al poder captar la estructura dual imagen-significado. Dicha polaridad es lo que le permite a Warburg explicar y ubicar la imagen: si se halla en la esfera mágica, en la del convencionalismo racional o en ese espacio intermedio donde encontramos al arte. (Gombrich, 1992, pp. 79-82)

En relación a las ideas evolucionistas, la teoría warburgiana, focalizada en el movimiento y la expresión, abrevia de los trabajos de Tito Vignoli –*Mito y ciencia* de 1879– y Charles Darwin –*La expresión de la emoción en el hombre y los animales* de 1872–. Vignoli, en esta obra, aboga por un enfoque concertado de todas las disciplinas –específicamente, la psicología, la biología, la antropología, la etnografía–. Su tesis es que la conducta es explicada por las leyes básicas de las reacciones psicológicas con un rol preponderante del miedo. Un animal percibe cualquier objeto móvil –sea un depredador, sea una rama movida por el viento– como un agente hostil, postulando la existencia de un ente ‘moverdor’, se asusta y huye en una reacción fortuita. Lo mismo sucede con el hombre, no obstante, este es capaz de controlar ese miedo, distanciando con el pensamiento su reacción, al dotar a ese ‘moverdor’ de vida propia y haciéndolo parte del animismo, del mito, de la personificación en la religión, llevándolo a las puertas de la ciencia. La evolución de la humanidad es la victoria de la racionalidad sobre los temores irracionales, buscando las causas de ese movimiento en la mitología, la religión, el arte y, posteriormente, en la ciencia. El miedo animal o del hombre primitivo se debe a la proyección defectuosa de una causa, la cual Warburg denominó *Ursachensetzung* –‘presentación de causas’– y fue fundamental en su pensamiento. Darwin plantea la idea de que los movimientos expresivos humanos se pueden rastrear evolutivamente hasta los movimientos intencionados de los animales. La evolución implica desvincular las acciones de su impulso inmediato. Las expresiones faciales serían residuos simbólicos de un acto biológicamente útil. Por ejemplo, el ceño fruncido sirvió para proteger los ojos de los animales en combate. (Gombrich, 1992, pp. 75-98).

Por otro lado, Warburg toma su concepto de engrama de Richard Semon –*Mneme* de 1908–, que era un biólogo evolutivo y psicólogo de la memoria. Semon postulaba que la memoria no es una propiedad de la consciencia, sino una capacidad de reaccionar ante un suceso durante un lapso, lo que le permite conservar y transmitir la energía. Todo evento deja una huella psíquica, que es el engrama, cuya energía potencial puede –bajo ciertas condiciones– reactivarse y descargarse –se toma como modelo a la dinamo–: así, el organismo acciona de un modo dado al recordar el acontecimiento anterior. (Gombrich, 1992, pp. 225-242).

Por ello, cuando la historiografía artística destaca –incluso, sobrevalora– la interdisciplinariedad de Warburg, no hay que perder nunca de vista las teorías sobre las que funda su método: no sólo la psicología asociacionista sino también el evolucionismo del siglo XIX. Y, con ello, hay que considerar entonces las críticas a dichas teorías y, antes de recorrer sus líneas de investigación, poner bajo esta lupa conceptos warburgianos como engrama, *Denkraum* [espacio para el razonamiento], *Pathosformeln* [fórmulas expresivas], *Nachleben* [pervivencia, continuidad], *Vorstellung* [imagen mental], incluso su Atlas Mnemosyne.

En cuanto a Panofsky, su método consiste en ir adentrándose progresivamente en tres esferas de sentido del contenido de una obra de arte o imagen. Estos tres niveles de análisis son: el preiconográfico –simple descripción fenomenológica de formas puras–, el iconográfico –reconocimiento literario del tema, de los motivos artísticos, de la composición– y el iconológico –interpretación exhaustiva de los principios religiosos y filosóficos subya-

centes, que se manifiestan como síntoma en la obra que los condensa-. (Panofsky, 1979 [1955], pp. 45-75)

Podríamos detenernos en la posibilidad a nivel preiconográfico de percibir formas puras, considerando que toda percepción está improntada por la tradición cultural (Bauer, 1980, p. 115). O bien, podríamos discutir, sea, sobre los límites a la interpretación de los iconólogos y el ‘simbolismo disfrazado’, sea, sobre el descubrimiento del inconsciente y de su papel en el arte, lo cual parece haber socavado el concepto usual de intención (Gombrich, 1986, pp. 13-51). Pero centrémonos en la idea de la obra de arte como síntoma en el estrato iconológico, que nos vinculará a la idea de *Zeitgeist*:

Mientras nos limitamos a afirmar que el famoso fresco de Leonardo da Vinci muestra un grupo de trece hombres alrededor de la mesa de un comedor, y que este grupo de hombres representa la Última Cena, nos estamos ocupando de la obra de arte como tal, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como sus propiedades o características peculiares. Pero cuando tratamos de comprenderlo como un documento sobre la personalidad de Leonardo, o de la civilización del Alto Renacimiento italiano, o de una actividad religiosa peculiar, nos ocupamos de la obra de arte como síntoma de algo más que se expresa a sí mismo en una variedad incontable de otros síntomas, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como una evidencia más particularizada de este ‘algo más diferente’ (Panofsky, 1980 [1939], p. 18).

Y, también, contemplemos este presentimiento algo crítico de Panofsky (1979 [1955]):

Pues así como el sufijo ‘grafía’ denota algo descriptivo, así el sufijo ‘logia’ (derivado de logos, que significa ‘pensamiento’ o ‘razón’) denota algo interpretativo. La ‘etnología’, por ejemplo, la define como ‘ciencia de las razas humanas’ ese mismo *Oxford Dictionary* que define la ‘etnografía’ como ‘descripción de las razas humanas’ [...] Así, entiendo yo la iconología como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa [...] Sin embargo, hay que reconocer que existe un cierto peligro en el hecho de que la iconología pueda comportarse, no como la etnología en contraposición a la etnografía, sino como la astrología en contraposición a la astrografía. (p. 51)

Finalmente, observemos esta advertencia explícita en relación a que no habrá necesariamente un texto adecuado para poner en relación con la imagen y así poder captar los principios básicos subyacentes que demanda la iconología:

Para captar estos principios, nos hace falta una facultad mental comparable a la del diagnóstico, una facultad que no podemos definir mejor que con el término, más bien desacreditado, de ‘intuición sintética’ [...] Sin embargo, cuanto más subjetiva e irracional se muestre esta fuente de interpretación –puesto que toda aproximación intuitiva se hallará condicionada por la psicología y la ‘cosmovisión’ del intérprete–, tanto más necesaria será la aplicación de esos correctivos y controles [...] Esto significa lo que podría llamarse una historia de los síntomas culturales en general –o ‘símbolos’ en el sentido en que lo entiende

Cassirer-. El historiador del arte deberá confrontar [...] con lo que estima como la significación intrínseca de otros documentos culturales, históricamente vinculados a esta obra (o grupo de obras), en la mayor cantidad que le sea posible dominar... (Panofsky, 1979 [1955], p. 57)

Estos textos nos introducen al blanco de las críticas, la esfera iconológica, que veremos en las palabras de Ernst Gombrich, Nikos Hadjinicolaou y Carlo Ginzburg. El primero de ellos apunta a la obra como síntoma:

Panofsky representaba una tradición germánica de la historia del arte que a menudo he criticado. Es una tradición que se remonta, como he tratado de demostrar, a la filosofía hegeliana de la historia y a la que le gusta operar con ideas de *Zeitgeist* –espíritu del tiempo– y de *Volkgeist* –espíritu de un pueblo–. Esta tradición sostiene que todas las manifestaciones de una época, la filosofía, el arte, las estructuras sociales, etc., deben ser consideradas como la expresión de una esencia o de un espíritu idéntico. En consecuencia, toda época es considerada como una totalidad en la que todo se sostiene. (Gombrich y Eribon, 1992, pp. 119-120)

Hadjinicolaou (1981) indica el abandono de lo iconológico como una autocrítica velada por parte de Panofsky:

[...] según testigos de los últimos años de su vida, Panofsky consideraba amargamente todo lo que se hacía en su nombre. Pero nunca denunció públicamente lo que el mismo consideraba una desviación de su propio método. Se contentó con aplicar una forma de autocrítica indirecta abandonando prácticamente el uso del término ‘iconología’, como lo demuestran *su Iconography of Correggio’s Camera di San Paolo*, o su tardío ‘Tiziano’ pero también el prefacio de la edición francesa de los *Estudios sobre iconología*: “Hoy en día, en 1966, quizás hubiera remplazado la palabra clave del título, iconología, por iconografía, más familiar y menos sujeta a discusión. (p. 117)

Mientras que Ginzburg (1989) llama la atención también sobre el alejamiento de lo iconológico:

[...] el mismo Panofsky quien terminó por dedicarse en forma predominante a investigaciones iconográficas, dejando de lado, en no pocas ocasiones, la consideración unitaria de los diversos aspectos de la obra de arte (iconográficos, estilísticos, etc.), que debía constituir la tarea específica del estudioso de iconología. (p. 57)

Además, dice que es consciente de lo subjetivo del estrato iconológico:

Adviértase que Panofsky tiene plena conciencia de la naturaleza ‘subjetiva e irracional’ de la posición del iconólogo [...] ve los riesgos de esta apelación a

la intuición, y postula un control de esta última sobre la base de ‘documentos que arrojen luz sobre las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, del período, del país que se estudian’. Resulta evidente que una formulación de este tipo permite, por lo menos como principio, eludir el riesgo, ejemplificado a propósito de Saxl, de leer en los testimonios figurativos lo que se ha conocido por otro camino. (pp. 57-58)

Y por último, señala que la autocrítica de Panofsky no se reduce al abandono de los estudios iconológicos, sino que también a limitar lo irracional de esta esfera alejándola de las ideas sobre el inconsciente:

[...] en las últimas décadas se ha afirmado en Panofsky una leve desconfianza respecto del método propiamente iconológico. Un síntoma elocuente, junto a la inclinación, cada vez más notable, que puede encontrarse en algunos de sus estudios más recientes hacia las investigaciones puramente iconográficas, nos lo ofrece una corrección aportada por Panofsky en la reimpresión (1955) del ensayo introductorio de los *Studies in Iconology*. El objeto de la iconología, había escrito Panofsky, está representado por los ‘principios de fondo que revelan la actitud fundamental de una nación, un período, una clase, una concepción religiosa o filosófica, actitud calificada de manera inconsciente por una personalidad, y condensada en una obra’: en la reimpresión se suprime el giro ‘de manera inconsciente’. El hecho forma parte, sin duda, de la reciente revaloración, concretada en la práctica por Panofsky, del papel que los ‘programas’ racionales y conscientes cumplen en la actividad artística. (p. 58)

Con las evidencias anteriores, queda claro que avanzar una tesis en diseño, aplicando el estadio iconológico panofskyano sería colocar a la investigación directamente en el blanco de las críticas.

Heurística

En esta etapa de la investigación, tenemos que buscar documentos o fuentes históricas pertinentes para la adecuada interpretación de los objetos visuales o imágenes. Recordemos que para hacer iconografía necesitamos obligatoriamente relacionar imágenes y textos. La heurística consiste en “la recolección y, en casos, el descubrimiento de las fuentes de conocimiento de los hechos, que pueden reducirse a la palabra escrita o los documentos y a los monumentos mudos...” (Matute, 2000, p. 149)

En el caso de enfrentamos a culturas ágrafas –como muchas de las prehispánicas–, él abordaje iconográfico tiene que suplir la falta de escritura por un ‘texto cultural’. Es decir, es necesario reconstruir –por ejemplo, a partir de los aportes de la arqueología o antropología– la cosmovisión, el imaginario social –Cornelis Castoriadis–, la mentalidad –*École des Annales*– del creador/enunciador del objeto visual.

A continuación, presentamos un cuadro orientativo para comenzar la investigación heurística.

TIPO DE IMAGEN	FUENTES PRIMARIAS	FUENTES SECUNDARIAS
CRISTIANA	<i>Biblia, Evangelios Apócrifos, resoluciones conciliares o de sínodos, encíclicas...</i>	Diccionarios de iconografía cristiana como L. Réau, G. Duchet-Suchaux y M. Pastoureau, L. Charbonneau-Lassay...
MITOLÓGICA	<i>Iliada y Odisea de Homero, Teogonía de Hesíodo; Popol Vuh...</i>	Diccionarios de iconografía cristiana como L. Réau, G. Duchet-Suchaux y M. Pastoureau, L. Charbonneau-Lassay...
ALEGORÍAS O EMBLEMAS	Iconología de Ripa, Emblemas de Alciato...	Diccionarios de símbolos como los de J. E. Cirlot, F. Revilla, H. Biedermann...
PREHISPÁNICA	Cronistas, resoluciones conciliares americanas, <i>Popol Vuh</i> , inscripciones en monumentos	Diccionarios de arte prehispánico como los de César Sonderegger, investigaciones arqueológicas en América Latina...
TRIBUS O PUEBLOS ABORÍGENES CONTEMPORÁNEOS	Historia oral, entrevistas a observadores contemporáneos, investigaciones antropológicas de campo sobre pueblos específicos...	Investigaciones antropológicas generales

Interpretación iconográfica

A modo de sugerencia, dejamos a continuación un procedimiento *standard* para iniciarse desde el ámbito del diseño en la práctica de la iconografía y, luego, analizaré brevemente una obra de diseño desde este método. Quisiera señalar que no basta abordar al objeto visual o imagen únicamente desde un análisis exclusivamente iconográfico. Es necesario considerar al objeto visual como un todo y no únicamente desde su contenido. Por ello, es imprescindible considerar, además, abordajes complementarios de carácter formal, contextual (histórico-artísticos; sociológicos, antropológicos y/o psicológicos del arte; semióticos, culturales –focalizados en lo estético–) y técnico-material. De esa forma, se avanza sobre la modalidad interdisciplinar, que requiere la investigación científica contemporánea.

Pasos para hacer un análisis iconográfico

1. Observar la obra visual (sea de diseño, de arte, de arquitectura, una imagen, un objeto, una manifestación cultural) y ubicar a qué género⁸ pertenece. Esto establece un horizonte de expectativas de lo que se va a analizar, dando un encuadre y límites a la interpretación.
2. Analizar el tema (idea conceptual que sirve de base a la trama general) y los motivos o elementos identificables que lo componen.

3. Luego de comprender la composición general y cada una de sus partes, tenemos que justificar nuestros planteos iconográficos, apoyándonos en la relación imagen-texto.

4. Síntesis de las búsquedas investigativas, construyendo las intenciones del mensaje que se haya interpretado y justificado argumentadamente desde un aparato crítico sólido.

Análisis iconográfico de obras de diseño

Abordaremos como posible modelo la obra *Life table* de Tiago Curioni –2017–⁹, haciendo foco en la línea filogenética y en la imagen mental, que evoca los polos masculino-femenino. Comenzaremos con una pequeña descripción inicial de la pieza –IMAGEN–: es una mesa que tiene forma cúbica y está recubierta por un material muelle, de color fucsia. Luego, confrontamos con un TEXTO¹⁰, donde el autor describe la obra: es una mesa lateral ‘VIVA!’, revestida en una especie de líquen vivo e estabilizado, que no demanda ninguna mantención...ni agua ni podas. Un apoyo de vidrio garantiza la perfecta utilidad de la pieza y se adapta a cualquier ambiente interno. Es parte de la serie *Life Collection*, que es la primera línea de muebles vivos; fueron creados en asociación con la empresa Benetti Home. Sus medidas son 50x50x40 cm.

Para interpretarla, reconstruiremos su línea filogenética: tendremos en cuenta, por un lado, su forma cúbica que nos remite al minimalismo de la década del 60 y, por otro lado, el material muelle, blando y fucsia que evoca a la crítica postminimal de la misma década. El minimalismo se desarrolla entre 1963-5, retomando ideas del cubismo. En el 1966, se establece como movimiento en la exposición *Estructuras Primarias: Jóvenes artistas americanos y británicos* del Jewish Museum de New York (Dempsey, 2002, pp. 236). Su poética –su estética específica–: introduce el ‘cubo epistemológico’. Es decir, hay un compromiso con una teoría del conocimiento, un compromiso con la inmediatez del objeto: sólo hay claridad, rigor conceptual, literalidad –supuestamente no hay simbolismo, metáfora, no hay historia literaria–. (Stangos, 2000, 244) Los rasgos estilísticos comunes son: formas geométricas simples, unitarias –formas predominantemente rectangulares y cúbicas–; no se preocupa por la relación compositiva –en cuanto a partes relacionadas entre sí– sino que hacen simples ordenamientos progresivos, permutables, simétricos, repetitivos; utiliza materiales industriales –hierro galvanizado, acero, cobre, tubos fluorescentes, pintura industrial–; se maneja con grandes dimensiones, formas monolíticas, ocupa el espacio. (Stangos, 2000, 245 y 258) Su imagen evidencia MASCULINIDAD.

En el mismo año de la exposición *Estructuras Primarias* –1966–, se realiza otra exposición *Eccentric Abstraction*. Según Pincus-Witten, en el apogeo de minimal surge la fase postminimalista. Aquí, sin renunciar a una sólida base formal, se da la desviación de lo minimal hacia lo exótico, lo excéntrico, hacia el humor y la incongruencia, reivindicando que la obra de arte tiene componentes vitalistas y sensuales. (Guasch, 2005, pp. 30-31) Aunque no busca vínculos literarios o metafóricos, hay asociaciones surrealistas, freudianas, cierta perversidad metafórica, velada estética de la obscenidad. (Guasch, 2005, pp. 30-31) Su imagen connota lo FEMENINO, la CRÍTICA A LA HEGEMONÍA MASCULINA.

En síntesis, *Life table* de Tiago Curioni –2017– se inserta dentro de la línea filogenética originada en el cubismo de principios del siglo XX, retomada tanto por el minimalismo

como por su crítica postminimalista, y los artistas contemporáneos que continúan indagando la experiencia de este movimiento.

La obra en cuestión se enmarca en los parámetros de la abstracción excéntrica, específicamente inspirada en la obra de Hans Haacke, *Grass Cube*, 1967, 76x76x76 cm. Su búsqueda se centra en la crítica a la hegemonía de lo masculino heteronormado, fundamentalmente con la utilización de un liquen muelle y fucsia sobre una base 'cúbica', la cual remite a una estructura primaria minimalista. El liquen hace el desvío de lo minimal hacia lo exótico y excéntrico, reivindicando una capacidad expresiva de carácter sensual y evocadora de asociaciones freudianas. Cabe destacar que, en sus medidas 50x50x40 cm, se observa un tema ergonómico propio del diseño para ser útil como mesa.

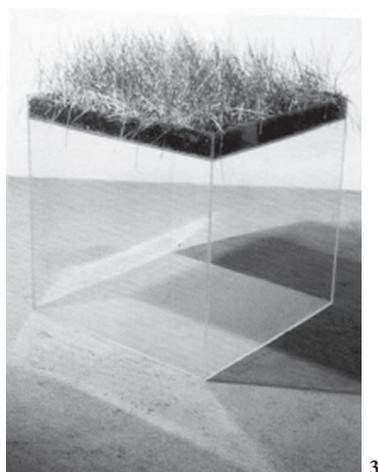


Fig. 2. *Life table* de Tiago Curioni, 2017. 50x50x40 cm [en estas medidas, se observa un tema ergonómico para ser útil como mesa] Recuperado de <https://www.tiagocurioni.com.br/product-page/life-table>

Fig. 3. Hans Haacke, *Grass Cube* 1967. Medidas 76x76x76 cm . Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/27/hans-haacke-horseplay-city>

Notas

1. “Una écfrasis es una recreación verbal de una narración representada en una pintura.” (Carrier, 1991, p. 103)
2. “El término ‘nueva historia del arte’ se utiliza principalmente para caracterizar la erudición en Gran Bretaña, pero también hay desarrollos comparables en otros países” (Brigs-tocke, 2001, pp. 514).

3. El uso del término 'cultura visual' para este método es más frecuente en lengua inglesa.
4. "Aunque la visión sugiere la vista como una operación física y la visualidad, la vista como un hecho social, las dos no se oponen como naturaleza a cultura: la visión es social e histórica también, y la visualidad involucra el cuerpo y la psique." (Foster, 1988, p. IX)
5. Recorrido histórico que tuvo la obra de arte desde su creación hasta la actualidad.
6. Warburg no era reconocido ni como exponente de esta escuela historiográfica, ni como profesional asociado al museo o mercado de arte sino más bien ocupaba un plano marginal en la disciplina. Sin embargo, sus escritos se fueron difundiendo durante la postguerra hasta que su reputación creció hacia la década de 1970. Recientemente, hubo un renovado interés, debido tanto a sus meticulosas observaciones como al análisis profundo de complejos aspectos de la imagen. (Warburg, 2005 [1932], p.11).
7. Warburg hace un viaje a Nuevo México en 1895, donde presencia durante tres días las ceremonias tribales de los Hopi y, en particular, el ritual de la serpiente. Allí, como evolucionista, entró en contacto con el 'hombre primitivo' y ve cómo funciona el símbolo de Vischer, impregnado de la creencia mágica. A partir de un experimento que realiza relacionado con su interés por la psicología del simbolismo, obtiene como resultado una imagen mental. (Gombrich, 1992, pp. 92-96).
8. Para este concepto, ver (Gombrich, 1986).
9. Obra de diseño trabajada en el Seminario Avanzado de Diseño Internacional del Doctorado en Diseño de UP (segundo ciclo 2020) por la Dra. Adriana Dormas en la unidad 'Diseño-Arte: una mirada a uno de los aspectos del diseño brasileño en el siglo XXI'.
10. Recuperado de <https://www.tiagocurioni.com.br/product-page/life-table>

Referencias Bibliográficas

- AA.VV. (1996) Visual Culture Questionnaire. *October*, 77 (Summer), pp. 25-70.
- Bauer, H. (1980). *Historiografía del arte*. Madrid: Taurus.
- Brigstocke, H. (2001). *The Oxford companion to Western Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Buck-Morss, S. et al. (1996). Visual Culture Questionnaire. *October*, 77 (Summer), pp. 25-70.
- Carrier, D. (1991). *Principles of art history writing*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Castelnuovo, E. (1988). *Arte, industria y revolución*. Barcelona: Nexos.
- Checa Cremades, F. et al. (1985). *Guía para el estudio de la Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.
- Clark, M. (2001). *Oxford concise dictionary of art terms*. Oxford: Oxford University Press.
- Dempsey, A. (2002). *Estilos, escuelas y movimientos*. Buenos Aires: La Isla
- Fernie, E. (2001). *Art history and its methods*. Londres: Phaidon.
- Francastel, P. (1970). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Frank, M. y Adler, D. (2016). *German Art History and Scientific Thought*. Londres: Routledge.
- Fernández Uribe, C. (2008). *Concepto de arte e idea de progreso en la Historia del Arte*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa.

- Gombrich, E. (1986). *Introducción: objetivos y límites de la iconología. Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Forma.
- Gombrich, E. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Forma.
- Gombrich, E. y Eribon, E. (1992). *Lo que nos cuentan las imágenes*. Madrid: Debate.
- Guasch, A. (2003) Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales, 1*, pp. 8-16.
- Guasch, A. (2005). *El último arte del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.
- Hadjinicolaou, N. (1981) *La producción artística frente a sus significados*. México: Siglo XXI.
- Kultermann, U. (1996). *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Akal.
- Matute, A. (2000) Heurística e historia. Velasco Gómez, A. (COORD.). *El concepto de la heurística en las ciencias y las humanidades*. México: Siglo XXI/UNAM.
- Ocampo, E. y Peran, M. (1991). *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria.
- Panofsky, E. (1980 [1939]). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Forma.
- Panofsky, E. (1979 [1955]). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- Preziosi, D. (1989). *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. Chelsea (Michigan): Book Crafters.
- Podro, M. (2001). Los historiadores del arte críticos. Madrid: Visor.
- Rampley, M. (2015 [2005]). La amenaza fantasma: ¿la cultura visual como fin de la historia del arte? BREA, J. (ED.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Rees, A. y Borzello, F. (1986). *The New Art History*. Londres: Camden Press Ltd.
- Taine, H. (1951 [1865]). *Filosofía del arte*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Stangos, N. (2000). *Conceptos del arte moderno*. Barcelona: Destino.
- Telesca, A. M. (2009) Sí a la Historia del Arte. Aproximaciones a un debate actual: la aparición de los Estudios Visuales. *Espacio de crítica y producción, 41*, pp. 4-11.
- Venturi, L. (1949 [1945]). *Historia de la Crítica del Arte*. Buenos Aires: Poseidón.
- Warburg, A. (2005 [1932]). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Akal.

Abstract: This writing seeks to show the viability that doctoral research in the field of design can achieve, if it meets the methods of art history for the analysis of both images and visual objects of design. The history of art assumed a similar epistemological attitude from the 70s, associated with a disciplinary *décloisonnement*, enhancing its instruments of analysis and considering novel thematic perspectives. What makes it auspicious in the field of design is the disciplinary closeness that design and art history share. However, it should be noted that each discipline has its own interests, approaches, standards and history, which shape its appearance. For this reason, it is essential in the methodical transposition, to make an adaptation to the disciplinary interests.

Keyword: design and art history - methodological transposition - iconographic method - iconography - performative of the methods.

Resumo: Este texto busca mostrar a viabilidade que a pesquisa de doutorado na área do design pode alcançar, se atender aos métodos da história da arte para a análise tanto de imagens quanto de objetos visuais de design. A história da arte assumiu uma postura epistemológica semelhante a partir dos anos 70, associada a um *décloisonnement* disciplinar, valorizando os seus instrumentos de análise e considerando novas perspectivas temáticas. O que o torna auspicioso no campo do design é a proximidade disciplinar que o design e a história da arte compartilham. No entanto, deve-se destacar que cada disciplina tem seus próprios interesses, abordagens, padrões e história, que moldam sua aparência. Por isso, é imprescindível na transposição metódica, fazer uma adaptação aos interesses disciplinares.

Palavras-chave: design e história da arte - transposição metodológica - método iconográfico - iconografia - performática dos métodos.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
