

---

## TRABAJAR SOBRE LA IMAGEN ES TRABAJAR SOBRE EL MARGEN DE LA CULTURA

UNA ENTREVISTA A VÍCTOR STOICHITA

CONSTANZA ACUÑA FARIÑA

Desde sus primeros años de estudio en la Universidad de Bucarest, Víctor Stoichita entendió que la historia del arte, a diferencia de otras disciplinas humanistas, le permitiría abordar los principales problemas de la cultura y suproducción, desde una perspectiva teórica flexible. Tras obtener algunas becas se traslada a Europa occidental, donde perfecciona sus estudios con importantes historiadores del arte como Cesare Brandi en Roma, Louis Marin en París y Hans Belting en la Universidad de Munich.

Actualmente es profesor de arte moderno en la Universidad de Friburgo, en Suiza, lugar donde ha elaborado sus principales investigaciones; en éstas, la historiografía y la teoría del arte confluyen en un estilo que tiene en el ensayo, seguramente, su principal semblanza.

Una de las constantes en sus trabajos ha sido analizar los grandes problemas de la representación artística a partir de temas aparentemente menores como: la importancia de los marcos dentro de la concepción teórica de la pintura del siglo XVII, la historia de la sombra y del simulacro en la representación occidental o el análisis de los modos en que era concebido lo irrepresentable en las visiones místicas de la pintura española del Siglo de Oro. A Stoichita le interesa, especialmente, indagar en la capacidad que poseen las imágenes para reflexionar sobre sus propias condiciones y mecanismos de representación. De esta manera, el historiador del arte no actúa como un mediador o traductor que explica el sentido último de las obras, sino que intenta más bien estructurar una reconstrucción de los procesos que las

convierten en un sistema de comunicación visual. En ese sentido, el investigador debe poner a disposición del lector-observador todos los elementos formales, conceptuales y contextuales que constituyeron las motivaciones del artista, pero también debe descubrir los elementos que subyacen a sus intenciones y teorías.

En este verdadero viaje por aferrar el sentido y el *modus operandi* de una obra, el historiador del arte se comporta más como un arqueólogo —que une y analiza en el terreno del presente, pequeños fragmentos de sentido— que como un traductor que revela a un público inexperto, el contenido de una lengua del pasado.

Es en esa tarea donde el estilo o la escritura de Víctor Stoichita apuesta toda su fortuna crítica. De hecho, sus libros *La invención del cuadro*, *Breve historia de la sombra*, *El ojo místico*, *El último carnaval*, *El efecto Pigmalión*, se caracterizan por establecer una conversación amable y erudita con el lector, sin descuidar la introducción de elementos de análisis teórico que permitan hacer visible el proceso, a través del cual el trabajo metapictórico logró fundar su condición y sus propios estatutos.

También en sus textos aparecen voces de antiguos tratadistas de la literatura artística —Paleotti, Carducho, Francisco Pacheco, Giovanni Bellori— como contrapunto de las obras de Zurbarán, Vermeer, Velázquez o Rembrandt. El escenario donde ocurre ese diálogo de voces entre pasado y presente está, sin embargo, mediado por nuestra condición moderna de entender el arte. Lo interdisciplinario cobra así su sentido dialógico, sin por eso eludir la especificidad de la imagen. Es así como, a través de una serie de herramientas metodológicas y conceptuales —que vienen de un agudo conocimiento de la retórica, la estética, la semiótica, la filología y la antropología—, Stoichita permite que las imágenes emerjan como una suma individual y colectiva de la vida y del pensamiento.

La siguiente entrevista fue realizada en Roma durante la primavera del 2006, mientras Víctor Stoichita desarrollaba una investigación en la Biblioteca Hertziana, lugar que a finales del siglo XVI fue la casa-estudio del artista y teórico manierista Federico Zuccari.

P. Cómo inició su formación de historiador del arte y quiénes fueron sus maestros.

R. Mis primeros estudios fueron en Bucarest, Rumania, ciudad donde nací. Fueron unos estudios de nivel modesto, pero no sin interés. Escogí la historia del arte —eran los años sesenta— porque era un departamento un poco más libre, yo tenía mucho interés filosófico, literario, histórico, pero las secciones de filosofía e historia eran muy controladas por la política, por un marxismo puro y duro, que entonces me interesaba menos. Estudié historia del arte porque se estudiaba en la Academia de Bellas Artes. Luego tuve la suerte de ganar una beca de estudios muy joven, tenía 20 años, y comencé a estudiar en Roma con grandes profesores como Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi. Allí conocí por primera vez el objeto artístico, no sólo sus aspectos teóricos. Comencé a viajar por Italia. A finales de los setenta había recorrido toda Europa en auto-stop. Luego hice mi tesis de licenciatura con Cesare Brandi, que fue mi primer maestro, una personalidad muy importante que fundó el Instituto Central del Estado. Allí realicé estudios de un nivel teórico muy importante —porque yo tenía estudios de estética y tenía ya una tendencia semiológica— entonces éstos fueron mis primeros contactos con la semiológica italiana y también con la semiología francesa. En mi país había un gran interés por la cultura francesa. Fui a París, conocí gente, compañeros. El francés era mi idioma cultural. Después volví a mi país y a finales de los ochenta decidí dejarlo. Gané la beca Humboldt para estudiar en Alemania, y ahí comencé a estudiar con Hans Belthing, pero además tenía muchos contactos antiguos y nuevos en París. Así frecuenté los seminarios de Louis Marin y conocí a Martin de Amici y luego, un poco más tarde, a Mario Lagas y a Didi-Huberman. De Louis Marin aprendí mucho, fue el correlator de mi tesis de doctorado y mantuve contacto con él. Estuve un tiempo oscilando entre Munich y París, trabajando en alemán y escribiendo la tesis en francés. Cuando Belthing me ofreció la plaza en Munich, tuve que hacer un esfuerzo muy grande, por el idioma. Después de 9 años de enseñar en Munich, gané la plaza de profesor en la Universidad de Friburgo en Suiza.

P .¿ De qué modo ha logrado conciliar la labor de investigador y académico?

R. El sistema académico europeo lo permite, el de Estados Unidos también. Hay una cierta libertad en esco-

ger los temas para los cursos y seminarios. Yo veo las dos opciones como actividades paralelas, pero no totalmente separadas; las clases que doy son siempre sobre los temas que estoy investigando, lo que para mí es una manera de confrontarlos, de exponerlos a un público joven. Las dos cosas las hago con mucha pasión.

P. Erwin Panofsky decía que si la historia no entra por la puerta grande de una disciplina teórica, se introduce por los sótanos como una horda de ratones, resquebrajando sus propios cimientos.

¿Cuál es su punto de vista respecto a la necesidad de que la historia del arte se apoye en una teoría que trate de los mismos fenómenos?

R. Bueno, estoy absolutamente de acuerdo con Panofsky, quien fue uno de los creadores de las bases para una nueva historia del arte. Pero, desde los años treinta hasta el 2007, las cosas han cambiado. No creo que una historia del arte se pueda hacer sin una teoría del arte. Actualmente la teoría del arte ha evolucionado muchísimo, yo mismo he pasado por varias corrientes asimilando, también, el método iconológico de Panofsky, el de la semiología en los años setenta. Luego fue la estética de la recepción, sobre todo la alemana. También en los Estados Unidos Michele Fried escribió un libro famoso sobre el papel del espectador, lo que abrió muchas ventanas al enseñar que la obra de arte no es sólo el resultado de la labor de un artista, de la colaboración de un mecenas —sobre este aspecto la sociología del arte había trabajado mucho— sino también un trabajo que concierne a las expectativas de un espectador. El artista siempre piensa en un público, en una persona; en cada obra de arte siempre hay una comunicación, está siempre pensada en un espectador hipotético: este aspecto —la obra de arte como objeto de comunicación— lo venía ya concretando la semiología. Y la influencia del psicoanálisis, y más recientemente lo que en Estados Unidos se llaman los Visual Studies, que también apuntan a una dirección importante respecto al papel de la visualidad: la cualidad de la imagen, más allá del contexto histórico, una pregunta importante por el papel de la visualidad... O sea, todas estas teorías se van completando, no se niegan unas a otras.

P. ¿Ud. estaría entonces de acuerdo con los estudios interdisciplinarios para abordar la historia del arte?

R. Sí, pero también esa multidisciplinariedad puede ser un poco peligrosa en cierto momento, porque pierde lo específico. Porque los historiadores del arte no debemos olvidar que lo que tenemos delante es un objeto de arte: por una parte la artísticidad y por otra, la visualidad. No debemos olvidar que la imagen no es un texto escrito, es un texto visual. Hay que intentar focalizar y concentrar todo en lo específico, pero también tener en cuenta el contexto.

P. En sus estudios aparecen citados con frecuencia antiguos teóricos del arte como Lomazzo, Bellori, Gracián o Paleotti. ¿Cuál es la importancia de recuperar para la historia del arte a esos tratadistas?

R. Es exacto. Esos textos yo los utilizo como fuentes que me permiten profundizar el contexto. Habitualmente utilizo estas citas de los pintores, los teóricos, los filósofos del tiempo. Para mí son, por decir así, voces que vienen justo del tiempo, de la época de la obra que me interesa a mí, que estoy analizando; entonces tengo la suerte de tener acceso también a un texto. Yo no puedo saber exactamente qué pensaba el espectador de la época o cómo miraba, pero me lo puedo imaginar. Con la ayuda de estos textos de Alberti, de Gracián, de Lomazzo, de Palomin, yo puedo más o menos entender en qué lenguaje y cuáles eran los criterios con los que ellos trabajaban. Estos textos son para mí como una concentración de voces de espectadores que ya no existen, pero que dejaron, todos juntos, con la ayuda de un autor, un texto que amarra más o menos los fenómenos que para mí son los centrales: las imágenes, las obras de un pintor.

P. Una característica de sus investigaciones, es la de analizar los grandes problemas de la representación artística a partir de aspectos aparentemente menores: la función de los marcos en la recepción de la pintura, la historia de la representación de las sombras, o reparar, por ejemplo, en la originalidad de las visiones místicas de la pintura española. ¿De dónde viene esa predilección por estudiar el arte desde aspectos que podríamos llamar marginales?

R. Es una pregunta muy interesante. Intentaré una respuesta, pero no es la única posible. Creo que la razón viene de los estudios filosóficos de los años setenta y ochenta;

es Derrida —y la deconstrucción— quien nos enseña por primera vez y con mucha fuerza que hay que hacer cosas nuevas, que los estudios de la cultura fueron logocéntricos; que para entender mejor a los otros, a la cultura, no existe sólo el logos, la palabra, que también existe la imagen. Por primera vez, a mediados de los ochenta, entendí que trabajar sobre la imagen es trabajar sobre el margen de la cultura. Pero también entendí que había que cambiar el centro; la cultura platónica, que hacía del logos el centro, dejaba a la imagen como un lujo, como algo poco importante; había que tratar de pensar esa cultura desde el margen. Así, la imagen comenzó a interesar a todos, pero como una cosa marginal que se volvía central. Ese es el primer punto. El otro son los márgenes en los márgenes. Yo, como mis otros compañeros, me preocupaba de la imagen, pero comencé a preocuparme no sólo de la imagen, sino de la periferia de la imagen, de los marcos, de los aspectos que se llaman la frontera estética, de los aspectos que están en el paratexto, como lo llamaba Genet. Todas esas cosas eran cosas nuevas que vienen de la deconstrucción, y que para mí despacio, despacio, se volvieron cosas centrales. Los estudios feministas, pensar nuestra cultura no solamente desde el punto de vista del hombre, sino también desde el punto de vista de la mujer. Hay algo de bueno, por primera vez se ve que existe otro punto, el punto de vista del otro. Y todo esto ha creado un gran interés por los estudios de la imagen.

P. El escritor chileno Enrique Lihn decía que los procesos culturales más ricos surgen en sociedades altamente conflictivas, donde la cultura se ha diversificado en distintas variantes. Ud. también parece privilegiar el estudio de las obras que nacen en medio del conflicto.

R. Ese es un pensamiento muy dialéctico, el que las cosas nuevas nacen en los puntos de fricción, en los puntos donde se encuentran las culturas, los puntos de vista. El punto es que no hay épocas llanas sin conflictos, a lo mejor hay diferencias entre épocas y épocas, donde los conflictos son más fuertes, como La Reforma... El bienestar económico y político no va siempre junto al desarrollo artístico y del pensamiento. Más bien, al revés, muchas veces hay un momento social y político difícil, donde la creatividad artística se hace más fuerte. Personalmente también he vivido esto. Mi experiencia en Rumania en los años setenta,

empezando los ochenta. Fue una experiencia muy difícil, porque se veía muy claramente que era un proyecto aparentemente bueno, pero que detrás tenía una cosa casi diabólica... y esto era para nosotros una señal de alarma. Pero quiero decir que en esta situación políticamente difícil, en la cultura de los países del Este se da un fenómeno similar a los países latinoamericanos: había un afán, una efervescencia cultural. En cambio en los países occidentales, después de la Segunda Guerra Mundial había mucho bienestar, había regímenes parlamentarios, claro, con un poco de fricción, pero sin grandes tensiones. La cultura de los países del Este que ahora se está difundiendo despacio, despacio, era algo muy marginal, pero al mismo tiempo algo muy vivo y muy interesante. Yo aprendí mucho, aprendí que el acto cultural tenía también otro valor, era algo excepcional, una manera de vivir de modo mucho más intenso, una manera de resistir, de crear barricadas.

Era un pensamiento revolucionario a nivel cultural que daba una cualidad que los países, digamos, normales habían perdido. La Europa occidental y los Estados Unidos tienen una estructura de comunicación y universitaria fantástica, que los países latinoamericanos y de la Europa del Este no tienen, o no han tenido. Pero los conflictos y las dificultades hacen de la cultura no sólo un problema de carrera.

P. En su libro *El último carnaval*, se sumerge en el análisis de los *Caprichos* de Goya revelando los aspectos menos evidentes, tanto de su modernidad como de las fuerzas arcaicas que subyacen en esas imágenes de finales del siglo XVIII. Me gustaría saber ¿por qué reconoce en la risa uno de los factores primordiales en la capacidad de Goya de representar ese mundo en vías de disolución?

R. Bueno, la risa de Goya es una risa muy personal. Y al mismo tiempo es una risa muy bien articulada en la época en la cual vivía, que es la época de gran transformación de finales del siglo XVIII. Es al mismo tiempo una risa que tiene raíces muy arcaicas. La risa que en los estudios importantes de Bachtin —y que otros también enseñaron— tienen en la cultura humana ese papel de provocar y desencadenar las energías. Hay en la risa algo que abre el cuerpo y el alma al mundo. Hay también en la risa algo de vital. Para Bachtin y otros, nace la relación entre la risa y los ritos de fertilidad, la risa es fértil, siempre en expansión. La

capacidad de Goya de unir lo personal y lo histórico local, esa capacidad suya de tocar unos fondos arcaicos que son muy humanos... O sea, Goya, como los grandes artistas, no habla sólo sobre sí mismo, sobre su tiempo, habla sobre la humanidad y toca zonas muy delicadas y profundas. Y con la risa lo hace de una manera especial.

P. ¿Se podrían ver en Goya, también, los primeros atisbos de la ironía contemporánea?

R. Claro, pienso que la movilidad de Goya está también en esto. Una ironía que se ve no sólo en las obras de arte como en Duchamp y Andy Warhol. Creo que Goya fue uno de los primeros que descubrió también los gestos simbólicos. Ud. sabe muy bien que para Duchamp, más que la obra, lo que era importante era la gestualidad o el pensamiento de hacer de un urinario un objeto de exposición, o de una rueda de bicicleta una escultura, o para Andy Warhol su presencia pública. Bueno, para Goya, existen también esos actos simbólicos que nosotros hemos intentado subrayar en el libro. Por ejemplo, en el momento en que él vende los Caprichos en la calle del Desengaño nº 1, que los vende por 320 reales. Ese grupo de Caprichos negros, esas aguas fuertes que se venden en la calle del Desengaño; además, en esa fecha, en esa última noche de carnaval sin luna. Todos son actos simbólicos que se explican luego desde una mentalidad moderna, de vanguardia, pero que en Goya ya aparecen como una cosa nueva.

P. Leyendo sus libros da la impresión de que Ud. apuesta por una interpretación dialéctica del arte, en el sentido que trata de capturar el momento que se juega entre la realización y la irrealización de una obra, trabajar con lo que ella deja en suspenso, y que permite poner en contacto un instante del pasado con el presente ¿Es tal vez por esa razón que elige esa imagen del viejo en el columpio para terminar su libro sobre Goya *El último carnaval*?

R. Sí, esa es una imagen doblemente emblemática. Es claramente un autorretrato de Goya cuando entra en su última etapa, y qué mejor que cerrar el libro con esa imagen, al mismo tiempo, explica Goya, balancearse es balancearse entre los siglos, en el mundo, entre lo alto y lo bajo, entre la risa y el llanto, y todo eso. Pero, más allá, hay algo para la persona que interpreta las imágenes, para la mirada crítica.

Para los críticos que juzgamos los extremos, que creamos antítesis, espacios de oposición, de conflicto; se produce un atisbo, donde yo personalmente me comuniqué muy bien con el viejo Goya, en mi papel de intérprete de los fenómenos culturales.

P. Sí, se nota esa sintonía en su texto. Cuestión bastante difícil de realizar para un historiador.

R. Bueno, en relación con ese autorretrato del hombre viejo con la cara de Goya, le digo una cosa para nuestro diálogo de colegas, de compañeros. Existen en la escritura para mí personalmente, tres cosas muy difíciles, que también son cosas de márgenes, porque el escribir es un oficio fácil y difícil... cada uno se lo plantea como puede. Personalmente intento hacer una escritura, la que hago con mucho gusto al igual que la enseñanza, pero también intento dar cierta calidad literaria a la escritura, que no sea una escritura seca, de científico que se ha leído media biblioteca. En este trabajo de escritura tengo siempre tres problemas: uno es el problema del título, encontrar un título bonito, no siempre lo consigo, a veces sí, a veces no. Luego, la primera frase para empezar y la última para acabar. Creo que, con toda modestia, esa frase de Goya es muy acertada.