

Cristina Fontcuberta  
i Famadas

*Imatges d'atac. Art i conflicte  
als segles XVI i XVII*

542 pàgs. Barcelona [et al.]:  
Publicacions i Edicions  
de la Universitat de Barcelona  
[et al.], *Memoria Artium*, 9, 2011  
ISBN 978-84-475-3464-7



JOAN-LLUÍS PALOS

**D**urant els darrers anys hem assistit a una ampliació de la perspectiva a través de la qual han estat observades les imatges. Entre els historiadors de l'art, les preguntes tradicionals, centrades en l'autoria o en la seva dimensió estètica, han passat a compartir l'interès amb altres qüestions com ara la del comitent i el seu entorn, la circulació, el mercat o els múltiples usos i significats que aquelles podien adquirir.

Aquests nous interessos han obert el camp amb l'entrada dels historiadors de la societat, de la política, de la cultura o, fins i tot, de l'economia. Les imatges poden arribar a ser, pensen aquests, una font de la màxima importància per al coneixement del passat, l'eloqüència de la qual resulta imprescindible per a respondre moltes qüestions sobre les quals els documents escrits mantenen un silenci absolut. Evidentment, es tracta d'un camí ple de paranys que, si s'empren sense un advertiment previ sobre el seu funcionament, pot conduir a resultats desastrosos.

Aquest és el territori que explora el llibre de Cristina Fontcuberta: l'ús que es va assignar a determinades imatges al llarg de l'Època Moderna o, més concretament, la relació entre aquestes i l'autoritat establerta. Durant molt de temps, aquesta relació ha estat centrada, i en bona part continua estant-ho, en les imatges produïdes des del poder. Especialment l'interès per aquelles que es van crear en l'àmbit cortesà, que ha donat lloc a una quantitat inabastable d'estudis de qualitat molt desigual. Segurament perquè els historiadors de la cort han caigut massa sovint en el parany de pensar que la seva principal finalitat era propagandística i que els reis, els nobles i altres poderosos es comportaven com els polítics d'avui dia, obsessionats per construir-se una imatge favorable davant l'opinió pública.

Poc, molt poc, s'havia dit, però, sobre les imatges de confrontació al poder establert, que no vol dir, necessàriament, imatges populars. En realitat, com la mateixa autora assenyala, fins a dates recents s'havia pensat que les imatges crítiques eren una creació característica del segle XVIII. Un dels seus mèrits ha estat, precisament, el d'endinsar-se en un territori pràcticament desconegut, els segles XVI i XVII, per arribar a demostrar com era d'errònia aquesta percepció. Molt abans que els diaris gràfics del període de la Il·lustració acudissin a la crítica o la sàtira visual, els governants de pràcticament arreu d'Europa van haver de comprovar com les imatges eren emprades per a ridiculit-

zar-los, atacar-los o, simplement, defensar punts de vista molt diferents dels que ells aspiraven a promoure.

El llibre comença per una consideració molt adient destinada a destriar diversos tipus d'imatges combatives. Unes tenien finalitats moralitzants, altres caricaturesques, satíriques o difamatòries. Pròpiament, cap d'aquestes entraria en la categoria d'imatge d'atac, un terme que l'autora prefereix a d'altres que s'han fet servir fins ara, com els d'imatges de contrapropaganda, polèmiques, de desacord, oposició, acusació o desprestigi. Al final ens queda clar que, des del seu punt de vista, totes aquestes etiquetes resulten restrictives, però no tant què és exactament el que defineix, des del seu punt de vista, una imatge d'atac. La resposta a aquesta qüestió, l'hauréem d'esbrinar a partir de la selecció que farà en els capítols posteriors.

La geografia d'aquestes imatges va ser molt desigual. Alemanya va proporcionar, en el context de la Reforma protestant, el primer escenari on va esclatar la «guerra de les imatges». Els Països Baixos van ser el lloc on es van produir, dins el marc de la lluita contra la dominació espanyola, algunes de les més sofisticades, com per exemple les que tenien la tirania del duc d'Alba com a objectiu principal. També la França de les guerres de religió va resultar un camp especialment adobat per a la seva proliferació. A Anglaterra trigaren més a aparèixer, però quan ho van fer, va ser amb una força inusitada, especialment en un gènere particular com era la sàtira social. En canvi, en altres països, com ara Espanya i, cosa molt més sorprenent tractant-se de la principal productora europea d'imatges, Itàlia, resulten pràcticament inexistent.

Quina explicació pot donar-se a aquesta diversitat? Algunes poden ser de caràcter productiu, com en el cas d'Alemanya, on la tècnica del gravat, el principal mitjà de difusió d'aquestes imatges, estava molt desenvolupada en el moment de l'esclat dels conflictes religiosos; altres polítiques, com la intensitat del nacionalisme holandès en la guerra contra els espanyols; o socials, com en el cas d'Anglaterra, on el grau de maduració de la seva opinió pública va permetre un intercanvi d'idees molt més intens que en altres indrets. A l'altra cara de la moneda es trobaria la península Ibèrica, on la manca d'una tradició de gravadors i la censura inquisitorial (tot i que en alguns passatges del llibre l'autora dóna a entendre que aquesta censura no sempre va ser tan eficaç com el seus promotors haurien desitjat) van sumar forces per tallar d'arrel qualsevol mena de crítica visual. El cas italià resulta sens dubte molt més enigmàtic. La manca d'un poder centralitzat fort i l'activitat de les seves impremtes oferien *a priori* unes condicions especialment propícies per a la producció i difusió d'aquestes imatges. Un es queda amb la impressió que les justificacions que proporciona l'autora no sempre acaben de ser suficients.

Molt més clar resulta el fet que tots els països on les imatges d'atac van proliferar tenien en comú haver estat escenari de lluites religioses molt acarnissades, la qual cosa fa pensar en la relació entre les passions religioses, la debilitació del poder polític i la proliferació d'imatges crítiques.

Qui hi havia al darrere d'aquestes imatges? Quins eren els seus promotors? Quin grau d'implicació hi havia entre l'autor i la seva obra? Aquesta última és una qüestió que rep en el llibre una atenció especial. L'autora parla de «motius

mercenaris» per destacar que la major part dels artistes, independentment de les seves opinions personals, acceptaren sense dificultat encàrrecs que provenien de trinxeres oposades. Lucas Cranach, Ticià o, més endavant, Rubens són alguns exemples d'autors per als quals els diners no tenien color religiós o polític. I el mateix es podria dir de les impremtes. De la de Plantin, per exemple, van sortir impresos que tant podien ser destinats a lloar un bàndol com a denigrar-lo. Ens hauria de sorprendre aquesta manera d'actuar? L'exigència de l'autor compromès amb una causa, que neix a la França de finals del segle XIX amb l'*affaire Dreyfus* i assoleix la seva màxima expressió visual amb el *Guernica* de Picasso, ha estat objecte de molta atenció per part dels estudiosos. Aquesta comporta, però, el risc d'aplicar alguns esquemes interpretatius del món contemporani al de l'Antic Règim. La qual cosa no vol dir que alguns autors no sentissin l'imperatiu d'agafar per pròpia iniciativa el pinzell o el burí per defensar les seves idees. El llibre esmenta entre aquests últims els casos de Dürer, Hans Holbein o Peter Brueghel. I, sobretot, el del gravador holandès Romeyn de Hooghe (1645-1708), la producció del qual mereix una atenció especial perquè està dedicada, en la seva major part, a exaltar la independència del seu país malgrat les múltiples resistències que van oposar als seus adversaris. Tot i així, aquestes atribucions d'intencions s'han de prendre, com la mateixa Cristina Fontcuberta assenyala, amb molta prudència. Una cosa era que els autors sentissin simpatia per una causa, el protestantisme o la independència del Països Baixos, i una altra molt diferent que les seves obres fossin concebudes com a part d'un combat per a la defensa d'aquestes idees.

Per descomptat, no totes aquestes imatges d'atac eren, en sentit estricte, obres d'art. De fet, ni tan sols és clar que la seva eficàcia comunicadora s'incrementés en funció de la qualitat artística. Sens dubte, aleshores com avui dia, el que més importava als seus promotors no eren els valors estètics, sinó la seva capacitat d'arribar i ser compreses per un nombre de persones com més elevat millor. Això explica que el principal mitjà fos el gravat, que permetia una reproducció massiva d'exemplars, raó per la qual també han arribat fins a nosaltres en quantitat molt més alta. En canvi, moltes pintures, de l'existència de les quals tenim notícies indirectes, van desaparèixer quan noves circumstàncies feren incòmoda la seva presència, sobretot a les parets dels edificis públics.

Una cosa era, però, la difusió i una altra molt diferent la seva eficàcia comunicadora. En el clima de l'interès crei-

xent per la recepció de les imatges, aquesta és una qüestió que ha atret especialment l'atenció dels estudiosos durant els darrers anys. Una qüestió, però, molt difícil d'esbrinar. D'entrada, per la mateixa distància cultural entre el nostre present i el món on aquestes imatges van ser produïdes. No totes les imatges que avui dia ens causen impressió havien de causar necessàriament el mateix efecte en els seus destinataris primigenis. I a l'inrevés, imatges que per a nosaltres resulten incomprensibles eren, en canvi, perfectament entenedores en el seu moment. Un exemple clar d'aquesta distància són les medalles dissenyades habitualment mitjançant una retòrica emblemàtica plena de referències que actualment només podem desxifrar amb l'ajut d'un manual de símbols. El fet que els poderosos les fessin servir amb finalitats encomiàstiques donava molta més força al seu ús amb finalitats crítiques. La pràctica de reciclar imatges a partir d'altres d'anteriors, concebudes de vegades amb finalitats totalment diverses, si no oposades (la inversió del significat va ser un recurs freqüent), fa pensar, com l'autora destaca, no només que era una qüestió d'economia de mitjans, sinó també de confiança en l'eficàcia de determinades estratègies de persuasió. Tot i això, encara resta el dubte de per què algunes imatges van ser concebudes en un llenguatge alegòric que fins i tot en el seu moment resultava incomprensible per a la majoria de la població. Un cop més cal destacar el risc d'interpretar aquests productes en clau de propaganda massiva en el sentit que avui dia donem a aquest terme.

El llibre de Cristina Fontcuberta és el resultat d'una recerca d'ampli abast que l'ha portada a cercar imatges, moltes de les quals pràcticament desconegudes fins ara, en arxius i biblioteques d'un ampli ventall de països europeus. Participa a més a més en un debat internacional que faria molt aconsellable la seva traducció en altres llengües. Lògicament, un estudi d'aquesta magnitud, tant geogràfica com cronològica, cau en algunes imprecisions. Segurament els historiadors de la religió matisarien algunes de les seves afirmacions sobre les raons per les quals la Reforma protestant va quallar en determinats països i no en d'altres. Aquest és un risc inevitable en un projecte tan ambiciós que de cap manera resta valor a un estudi que significa una contribució de la màxima importància per a comprendre els precedents d'un món com el nostre, en què la imatge ha esdevingut el mitjà principal per a transmetre missatges a l'opinió pública.