

EL TESTIMONIO DE LAS IMÁGENES (*)

Joan Lluís Palos

RESUM: El testimoni de les imatges.

Els historiadors són cada cop més conscients del valor com a documents que tenen les imatges del passat. Alguns han parlar fins i tot d'un gir visual en els estudis històrics comparable al què ha estat el gir lingüístic a les darreres dècades. Determinats àmbits, com ara la cultura política, resulten especialment adients per fer-ho. El consens però, a penes s'ha traduït en investigacions concretes basades en dades visuals. La principal raó de la distància entre les intencions i els resultats podria trobar-se en la manca d'una epistemologia adequada. La major part dels historiadors en actiu han estat formats per treballar amb textos escrits però estan mancats de la instrucció necessària per llegir documents visuals.

Paraules clau: Epistemologia, imatges, gir visual, postestructuralisme, interdisciplinarietat.

ABSTRACT: Images as texts.

Historians are increasingly aware of the value of images from the past as historical documents. Some of them have even talked of a visual turn in historical studies, not different from the linguistic turn as it has been practised over the last few decades. Some fields, such as political culture, prove specially fruitful for it. Consensus, though, has hardly inspired concrete researches based upon visual evidence. The main reason of the gap between intentions and results could be found in the lack of an appropriate epistemology.

(*) Este texto es una versión reelaborada de la comunicación presentada al II Congreso "Historia a Debate" celebrado en Santiago de Compostela en Julio de 2000.

Most historians have been trained to work with written texts, but they do not have the necessary instruction to read visual texts.

Key words: Epistemology, images, visual turn, post-structuralism, interdisciplinarity.

Algunas teorías de la comunicación basadas en el pensamiento estructuralista y postestructuralista han sido muy críticas con el supuesto valor documental de las imágenes. Desde su perspectiva, el peso determinante de los códigos y convenciones visuales empleados por sus creadores constituyen una espesa capa que aísla sus productos de la realidad¹. Pero este modo de ver, si bien ha tenido una incidencia considerable en el campo de los estudios literarios, apenas ha llegado a hacer mella en la práctica de los historiadores. Hoy día, pocos de ellos se atreverían a poner en duda que las imágenes constituyen una importante fuente de información sobre el pasado. A fin de cuentas, sería impensable escribir sobre la prehistoria de Europa sin tener en cuenta las imágenes de Altamira o Lascaux mientras que la historia del Antiguo Egipto sería mucho más pobre sino se contara con el testimonio de sus pinturas funerarias. Por lo que se refiere a épocas posteriores, las imágenes constituyen una fuente imprescindible para aquellos historiadores interesados en aspectos de la sociedad como la vida cotidiana de la gente ordinaria, la cultura material o las relaciones de género, sobre los que los documentos de los archivos acostumbra a decir muy poco². Algunos importantes estudios históricos han estado directamente relacionados con la experiencia visual de sus autores. Así, Jan Huizinga explicó como la decisión de orientar su interés hacia la época medieval tuvo mucho que ver con la impresión que le produjo aquel mundo poblado por “deslumbrantes caballeros con sus armaduras, cascos y plumas” que descubrió en la exposición sobre la pintura de los primitivos flamencos celebrada en Brujas en 1902³. Por su parte, John Elliott ha dejado constancia de la huella profunda que causó en su ánimo el retrato del Conde Duque de Olivares pintado por Velázquez que pudo contemplar durante la

1. Un planteamiento del debate en Peter BURKE, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Londres, 2001, pp. 183-184.

2. Theodore K. RAB13 y Jonathan BROWN, en la Introducción a R.Y. Rotberg y T.K. Rabb, (ed.), *Art and History*, Cambridge, 1988, pp. 4-5.

3. Francis HASKELL, *La historia y sus imágenes*, Madrid, 1994, p. 374.

primera visita al museo del Prado, siendo todavía un joven estudiante, que le llevaría posteriormente a dedicar largos años de su vida al estudio del valido de Felipe IV⁴.

Sin duda, este consenso sobre las posibilidades que ofrecen los documentos visuales debe mucho al trabajo pionero de una serie de historiadores del arte, formados en Alemania en los años 30 del siglo XX, que siguiendo la estela de Aby Warburg, decidieron abandonar el análisis meramente formal de las imágenes para cultivar el interés por los contenidos, sus diversos significados y su recepción. Esta ha sido la gran aportación de los trabajos de Fritz Saxl, Erwin Panofsky, Edgar Wind, Ernst Gombrich o Michael Baxandall⁵. Su centro de operaciones más visible, el londinense *Warburg Institute*, ha sido en las últimas décadas el Damasco visual de no pocos historiadores que con sus trabajos parecen inaugurar una nueva y fructífera etapa en la relación entre ambas disciplinas. Diversos indicadores parecen apuntar en esta dirección.

Por un lado, existe una conciencia cada vez mayor del importante papel de los museos y las grandes exposiciones en la configuración de determinadas visiones del pasado⁶. Para gran parte del público culto, lo que quedará de las recientes conmemoraciones de Felipe II y Carlos V celebradas en España entre 1998 y 2000 será, con toda seguridad, el recuerdo de esas grandes exposiciones en las que no pocos historiadores han tenido una participación decisiva, bien sea como redactores de los catálogos o, en algunos casos, como comisarios de las mismas. Una serie de trabajos colectivos aparecidos recientemente reflejan, por otro lado, el deseo de algunos historiadores e historiadores del arte, de reflexionar conjuntamente sobre problemas comunes. Tal es el caso del volumen monográfico de *The Journal of Interdisciplinary History* coordinado por Robert Rotberg y Theodore Rabb o de la colección de ensayos sobre la cultura holandesa del siglo XVII editada por David Freedberg y Jan De Vries⁷.

4. John H. ELLIOTT, *Solemne investidura de Doctor Honoris Causa al profesor Sir John Elliott*, Universitat de Barcelona 1994.

5. Ver Michael PODRO, *Los Historiadores del arte críticos*, Madrid, 2001.

6. David CARRIER, "Art Museums, old paintings and our knowledge of the past" en *History and Theory*, 40 (Mayo 2001), pp. 170-189.

7. "The Evidence of Art: Images and the Meaning in History", en *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. XVIII, n.1, 1986. David Freedberg y Jan D. Vries, (eds.), *Art in History-History in Art. Studies in Seventeenth Century Dutch Culture*, Getty Centre for the Arts and Humanities, 1991.

Otras colaboraciones como la de John Elliott y Jonathan Brown en su estudio sobre el madrileño palacio del Buen Retiro, han pasado de la reflexión teórica a la investigación empírica⁸. Ahora bien, lo más importante desde el punto de vista epistemológico es, sin duda alguna, la reciente aparición de monografías escritas por historiadores en las que las fuentes visuales desempeñan una función destacada cuando no prioritaria. Tal es el caso del estudio sobre la propaganda religiosa de la Reforma realizado por Bob Scribner a partir de un impresionante número de grabados, del de Simon Schama sobre el mundo de los burgueses en la Holanda del siglo XVII, del de Carlo Ginzburg sobre el encuentro cultural entre oriente y occidente visto a través del pincel de Piero de la Francesca o del de Richard Kagan sobre la representación visual del mundo urbano en los dominios hispánicos⁹. Por su parte, una nueva colección de libros, dirigida por un grupo de historiadores entre los que destacan Peter Burke y Roy Porter titulada *Picturing History*, se presenta al lector como expresión “de una nueva forma de escribir historia en la que las imágenes constituyen una parte integral (...) poniendo de relieve su capacidad como herramienta activa de negociación, parodia y resistencia, como espacio en el que la historia se hace, se pone en marcha y se registra”¹⁰.

¿Hacia un giro visual de los estudios históricos?

¿Puede deducirse a partir de estos ejemplos la llegada de una nueva etapa en las investigaciones históricas marcada por la apertura a los datos visuales? Desde luego, son muchos los que no han dudado en dar una respuesta afirmativa a esta cuestión. Hay quien ha hablado incluso de un “pictorial turn” o “giro visual” que estaría tomando el relevo del giro lingüís-

8. J.H. ELLIOTT y J. BROWN, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1981.

9. Robert SCRIBNER, *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge, 1981; Simon SCHAMA, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Gold Age*, New York, 1987; Carlo GINZBURG, *Pesquisa sobre Piero*, Barcelona, 1984; Richard I. KAGAN, *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van der Wynaerde*, Madrid, 1986 y posteriormente *Imágenes urbanas del mundo hispánico: 1493-1780*, Madrid, 1998.

10. *Picturing History*, Reaktion Books.

tico y “empujando a la historia del arte a un lugar central desde sus tradicionales posiciones periféricas en el tejido de las relaciones interdisciplinares”¹¹.

No parece sin embargo que las cosas sean tan sencillas. Tal como ha mostrado Francis Haskell, la utilización de materiales visuales para el estudio del pasado, lejos de ser una novedad de los últimos años, cuenta con una larga tradición que se nutre de representantes tan ilustres como Petrarca, Gibbon, Muratori, Voltaire, Burckhardt o Huizinga por mencionar tan sólo algunos de los más conocidos¹². A su vez, las aportaciones de Warburg, Panofsky, Wind, Gombrich o Baxandall tienen su origen en las lecciones de Hegel sobre la filosofía de la historia pronunciadas a comienzos del siglo XIX cuya reflexión sobre el papel de las imágenes en la configuración del espíritu colectivo de un pueblo tanto influyeron posteriormente en los estudios de Dilthey o el propio Burckhardt¹³. Es cierto, por otra parte, que las ilustraciones, asociadas hasta fechas recientes a los manuales escolares, se encuentran cada vez más presentes en monografías eruditas, aunque hay motivos para dudar si ello responde a nuevos planteamientos heurísticos o al simple deseo de familiarizar al lector con los protagonistas del relato y mostrar de forma gráfica conclusiones previamente obtenidas mediante fuentes escritas. En definitivas cuentas, antes de saludar alegremente la llegada de una nueva primavera, deberíamos examinar con atención los signos que aparecen en el horizonte.

Uno de los más destacados es el de la especialización que asocia la comprensión de un determinado objeto a su aislamiento y descripción mediante un lenguaje repleto de tecnicismos pedantes y connotaciones, inteligibles tan sólo, en el mejor de los casos, para los que están en el secreto¹⁴. Cuando esta especialización conlleva además, como por desgracia ocurre con tanta frecuencia, una defensa miope de intereses gremiales,

11. John A. LASPINA, *Visual Turn and the Transformation of the Textbook*, Mahwah y Londres, 1998; William J.T. MITCHELL, *Picture Theory: Essays in Verbal and Visual Representation*, Chicago, 1994

12. F. HASKELL, *La historia y sus imágenes*.

13. Algunos textos de E. GOMBRICH resultan fundamentales sobre esta cuestión; *Aby Warburg: una biografía intelectual*, Madrid, 1992 y, especialmente, *Tras la historia de la cultura*, Barcelona, 1977 donde pone de relieve los fundamentos hegelianos del pensamiento de Burckhardt y Huizinga a pesar de su actitud, en ocasiones muy crítica, con el filósofo alemán.

14. Una cuestión denunciada en su momento con buena dosis de ironía por J. BRICMONT y A. SOKAL, *Imposturas intelectuales*, Barcelona, 1999.

el resultado suele ser la completa ignorancia de todo aquello que ocurre más allá de las fronteras de la propia disciplina¹⁵. El diagnóstico trazado por Jan De Vries resulta en este sentido desalentador: en contra de lo que se predica y sería deseable, afirma, el virus de la superespecialización más bien ha provocado un enfriamiento de las relaciones entre historiadores e historiadores del arte hasta el punto de que todas las invocaciones en favor de un intercambio más intenso apenas han sido capaces de producir resultados concretos¹⁶.

En realidad, tampoco esta es una situación enteramente nueva. Uno de los ejemplos más claros de la distancia entre las intenciones y los hechos lo han proporcionado los historiadores de las primeras generaciones de *Annales*. A ellos les debemos algunos de los manifiestos más vehementes en favor del uso de documentos visuales. Pero, aunque la revista ha publicado artículos y reseñas de libros sobre historia del arte, no se puede decir que sus figuras más representativas hayan ofrecido ejemplos muy satisfactorios de cómo tratar las imágenes en tanto que prueba histórica. Ni Lucien Febvre ni Marc Bloch las utilizaron de manera destacada en sus obras más importantes. Y aunque Fernand Braudel calificó las artes como “grandes testimonios de la verdadera historia”, sus referencias son tan someras que podrían eliminarse sin que ello afectara para nada al contenido de sus obras. De hecho, entre los historiadores de *Annales* sólo algunos como Philippe Aries, Jacques Le Goff o Georges Duby han concedido un papel relevante a los testimonios visuales, si bien en el caso de este último fueron empleados tan sólo como telón de fondo de los principales acontecimientos intelectuales y teológicos de la Europa Medieval¹⁷. Para consuelo de los historiadores franceses, hay que decir que sus colegas ingleses de *Past and Present* no fueron, al menos en la primera etapa, mucho más adelantados: entre 1952 y 1980, no más de dos artículos aparecidos en la revista tenían alguna relación con las imágenes. Aunque, a decir verdad, esta cifra se disparó a partir de esta última fecha.

15. J. W. Smit ha puesto como ejemplo lo ocurrido con Georges Duby cuyas aportaciones sobre la imaginería de las catedrales góticas han sido recibidas, en el mejor de los casos, con total indiferencia por parte de los historiadores del arte. J. W. SMIT, “History in Art” en D. Freedberg y J. de Vries (eds.) *Art in History-History in Art*, pp. 17-28.

16. Jan DE VRIES en la introducción a D. Freedberg y J. de Vries (eds.), *Art in History-History in Art*. 17. F. HASKEIJL., *La historia y sus imágenes*, p. 8 y p. 466, nota 21.

¿Cómo explicar entonces que un requerimiento tan insistente haya resultado hasta ahora tan poco eficaz? Desde mi punto de vista, la respuesta es clara: las buenas intenciones resultan insuficientes ya que los historiadores, formados para trabajar básicamente con fuentes escritas, no siempre han sido capaces de afrontar los retos de orden teórico y metodológico que exige la extracción del potencial almacenado en los datos visuales. Al tratar de obtener información precisa de las fotografías para sus estudios sobre la Inglaterra victoriana, Raphael Samuel no pudo menos que considerarse como un “analfabeto visual”¹⁸. Pero al menos lo reconoció con humildad. Como ha señalado Ivan Gaskell, lo más preocupante no es el reducido número de trabajos de historia confeccionados a partir de fuentes iconográficas sino la inconsciencia acerca de “los problemas que necesariamente comporta hacer frente a semejante material o de la preparación inevitablemente requerida para ello”. Aunque algunos, continúa Gaskell, han hecho aportaciones importantes utilizando imágenes de forma sutil y específicamente histórica, lo cierto es que todavía están por elaborar las reglas de lo que podría ser denominado como una “hermenéutica histórica” de las fuentes visuales¹⁹.

Gaskell no ha sido el primero en formular esta clase de advertencias. Hace ya tiempo que Huizinga, uno de los grandes maestros en el uso de las imágenes como prueba histórica, advirtió del riesgo que entrañaba su incorporación al arsenal de los historiadores sin una reflexión y preparación teórica previa. Los historiadores, advirtió, deben ser conscientes de que la recepción de un periodo es muy distinta si se realiza a través de fuentes escritas o visuales pues éstas tienden a proyectar una imagen “sobreluminada”, de modo que su utilización inadecuada en vez de proporcionar perspectivas nuevas y valiosas podría limitar y empobrecer nuestra comprensión histórica. Las imágenes son muy seductoras y los historiadores de hoy día, niños todavía en la cultura visual, están mal preparados para resistir a sus encantos²⁰.

Por otra parte, una operación limitada al simple trasvase de materiales visuales con planteamientos meramente acumulativos, tendría una impor-

18. Citado por P. BURKE, *Eyewitnessing*, p. 10.

19. Ivan GASKELL, “Historia de las imágenes” en P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, 1993, p. 208 y 236.

20. Jan HUIZINGA, *El concepto de la historia*, México, 1977, pp. 66-67 y pp. 124-125.

tancia bastante secundaria. Lo verdaderamente interesante no es llenar las arcas con más información sino tomar conciencia de que una “relectura estética” del pasado puede modificar, en ocasiones de forma substancial, nuestra percepción de la realidad. Pero para que ello sea posible, hay que estar preparados para sortear algunos importantes escollos epistemológicos.

El primero, identificado en su día por los teóricos de la deconstrucción, invita a cuestionar la verbalidad de los artefactos visuales y a preguntarse si el tratamiento de las imágenes “como si fueran textos” puede considerarse algo más que una metáfora afortunada. En otras palabras, ¿hasta donde es posible considerar las imágenes como sistemas simbólicos capaces de hilvanar un discurso susceptible de ser decodificado para obtener información sobre el entorno en que fueron creadas? En todo caso, transitar por esta vereda requiere una familiarización previa con los métodos de la semiótica.

Ahora bien, la lectura de imágenes choca con algunos planteamientos muy extendidos entre la crítica literaria que, justamente, identifican lo visual como lo no textual y ponen el énfasis en la “intratabilidad lingüística” de la imagen al considerarla una realidad perteneciente a un mundo situado más allá del lenguaje hacia que éste tiende sin poderlo llegar a alcanzar²¹. Tampoco desde la perspectiva de la teoría del arte las cosas parecen más claras. Ernst Gombrich ha sido uno de los que más ha insistido en recordar que no todos los contenidos visuales son necesariamente “intencionales”²². Algunos son deudores de avances técnicos o modas circunstanciales que el autor sigue en ciertos casos de forma totalmente inconsciente. Olvidar esta realidad puede conducir, según él, a una “sobreinterpretación” que lleva a ver mensajes simbólicos en todas las representaciones. Uno de los ejemplos más notables ha sido el de la pintura holandesa del siglo XVII en la que hasta las escenificaciones paisajistas han sido interpretadas como muestras de la nueva sensibilidad burguesa y antiabsolutista²³.

21. J.D. HERBERT, “Masterdisciplinarity and the “Pictorial Turn” en *Art Bulletin*, 1995, vol LXXVII, núm. 4, pp. 537-540.

22. Ernst GOMBRICH, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, 1990, pp. 42-43.

23. Eddy DE JONGH, “Some notes on interpretation” en D. Freedberg y J. de Vries (eds.) *Art in History-History in Art*, pp. 119-138. El mismo Eddy de Jongh, en su famosa y polémica interpretación psicoanalítica del arte holandés del siglo XVII creyó ver signos fálicos donde los intérpretes anteriores no habían visto mas que pájaros, espinacas y zanahorias.

Un segundo escollo importante tiene que ver con las posibilidades de la restitución, es decir, de la “re-creación” del contexto cultural y social en el que los artistas trabajaron y los receptores percibieron. ¿Se pueden considerar sin más las imágenes como un reflejo de la cultura de su momento? Tal como ha reclamado Michel de Certeau, “el análisis de las imágenes (...) debería complementarse con el estudio de lo que el consumidor cultural construye con aquellas imágenes”. La atención dedicada en estos últimos años a la recepción y utilización de las imágenes, ha sido la causa de una importante transformación con respecto a la práctica tradicional que entendía la historia del arte ante todo como la historia de la producción de objetos artísticos²⁴. De manera similar a como ha ocurrido en la teoría literaria (e incluso en determinada clase de estudios económicos) también aquí el centro de gravedad se ha desplazado de los creadores/productores a los lectores/consumidores. En el origen de este cambio de perspectiva, es fácil entrever el desafío postestructuralista lanzado en su día por Roland Barthes y Michael Foucault al anunciar “la muerte del autor” o, por lo menos, el final de la asunción según la cual el único significado auténtico de un texto es el establecido por su artífice²⁵. A pesar de las críticas que este desafío ha recibido por parte de autores como el propio Gombrich desde el campo de la historia del arte o de George Steiner desde el de la crítica literaria, su influencia ha sido decisiva en un buen número de trabajos dedicados al impacto de las imágenes en sus destinatarios y la manera como contribuyeron a modelar actitudes y comportamientos de orden social, religioso o político²⁶. Desde esta perspectiva, las imágenes son vistas como un elemento activo y no como el simple reflejo del orden social y político como en su día las entendiera Arnold Hauser²⁷. Por supuesto, todo ello exige encontrar explicaciones a la cuestión de por qué unas imágenes fueron más eficaces que otras en la transmisión de determinadas ideas. Sin duda alguna, teniendo en cuenta que, hasta cierto punto, la for-

24. David FREEDBERG, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, 1992.

25. Roland BARTHES, “The death of the Autor” en *Image-Music-Text*, Nueva York, 1977, pp. 142-148; Michael FOUCAULT, *¿Qué es un autor?*, México, 1990; H. CLAYSON, “Materialist Art History and its points of difficulty” en *Art Bulletin*, 1995, vol. LXXVII, núm. 3, p. 369.

26. E. GOMBRICH, *Imágenes simbólicas*; George STEINER, *Presencias reales*, Barcelona, 1992, pp. 206-212.

27. Arnold HAUSER, *Historia social de la literatura y del arte*, 20a ed. Barcelona, 1988.

ma es el contenido, éstas deben encontrarse en el análisis del estilo²⁸. Pero, de nuevo, el problema de los historiadores es que han sido instruidos para explicar la eficacia de la retórica verbal pero no para juzgar sobre los efectos de la retórica visual.

Una vez descargada parte de la responsabilidad interpretativa en el receptor conviene considerar, como ha recordado Michael Baxandall, que los criterios que todo espectador emplea para ordenar su experiencia visual son relativos, es decir, condicionados por las circunstancias sociales y culturales en las que actúa²⁹. Teniendo esto en cuenta, Roger Chartier ha señalado como principal aportación del historiador interesado en las imágenes, la restitución de la manera de ver propia de cada época “modelada por el conjunto de la experiencia social y puesta en acción por la lectura del cuadro, el grabado o la estatua³⁰. Una tarea definida por Ivan Gaskell como la recuperación del “ojo de la época” y por William Mitchell como la identificación de la *cultura visual* entendida como las “construcción social de las experiencias visuales”. Un concepto, el de cultura visual, organizado alrededor del principio según el cual la visión constituye un modo de expresión cultural y de comunicación entre las personas tan importante como el lenguaje; o lo que es lo mismo, la visualidad es, como el lenguaje, un medio a través del cual se conducen las ideas³¹. Como resulta obvio, en este planteamiento, el juicio estético pierde su tradicional hegemonía con lo que, entre otras cosas, se difumina la barrera entre artes mayores y menores, entre artistas y artesanos, y el concepto “arte” deviene una categoría epistemológicamente reductiva, de ahí que algunos autores hayan optado por una nueva taxonomía en la que la “imagen” constituye el principal elemento organizador.

Sin duda, el ideal restauracionista constituye una valiosa ayuda para sortear el riesgo de la “sobreinterpretación” pero, en la medida en que aspira a “reconstruir procesos cognitivos superados”, resulta mucho más arduo de alcanzar que la simple interpretación del significado atribuido a

28. T.K. RABB y J. BROWN, en la Introducción a R.I. Rotberg, y T.K. Rabb (eds.), *Art and History*, Cambridge, 1988, pp. 4-5.

29. Sobre Baxandall y otros historiadores del arte que han trabajado en esta dirección, ver M. PODRO, *Los Historiadores del arte críticos*.

30. R. CHARTIER, “Images” en A. Burguière, (ed.) *Dictionnaire des Sciences Historiques*, Paris, 1986.

31. William J. MITCHELL, “Interdisciplinarity and visual culture” en *Art Bulletin*, 1995, vol. LXXVII, núm. 4, p. 540 y 543.

cada obra por su autor³². Algunos trabajos han intentado superar estas dificultades estableciendo una alianza con el psicoanálisis, la sociología o la antropología acudiendo para ello a teorías como la de los grandes hombres de Maurice Godelier y Marshall Shalins, del comportamiento formal de Erving Goffman o del estado espectáculo de Clifford Geertz³³. Por su parte, Eddy de Jongh ha propuesto un retorno a la historia de la cultura como mejor forma de acceder a “la manera de ver” y reconstruir los universos simbólicos en el que se produce la comunicación visual³⁴.

Hacia una historia visual de la cultura política

Una de las áreas en que estas consideraciones teóricas han encontrado mejor acogida ha sido la de la historia política. Marcello Fantoni ha distinguido a este respecto tres grandes orientaciones: la primera y más frecuentada ha puesto los ojos en la eficacia propagandística de las imágenes, la segunda, relacionada de alguna manera con la escuela de *Annales* y la historia de las mentalidades, se ha interesado por la relación entre el imaginario colectivo y la recepción de la figura de los gobernantes mientras que la tercera, integrada especialmente por los estudiosos formados en la escuela del *Warburg Institute*, ha centrado su atención en la iconología y la identificación de tradiciones y estrategias visuales³⁵.

No debe sorprender que entre los historiadores que más se han interesado por las imágenes se encuentren precisamente los analistas del poder. A fin de cuentas, los diversos regímenes políticos que a lo largo del tiempo se han sucedido han puesto a su disposición una amplia gama de mate-

32. Iván GASKELL, “Historia de las imágenes”, p. 229; J. DE VRIES (en la introducción a D. Freedberg y J. de Vries (eds.) *Art in History-History in Art*, p. 3) ha mostrado su discrepancia con el optimismo expresado por T.K. RABB y J. BROWN, en la Introducción a R.I. Rotberg, y T.K. Rabb, (eds.), *Art and History*.

33. Maurice GODELIER, *La producción de los grandes hombres*, Madrid, 1986; Marshall SAHLINS, *Economía de la Edad de Piedra*, Madrid, 1977; Erving GOFFMAN, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, 1971; Clifford GEERTZ, *Negara: The Theatre-State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton, 1980.

34. Eddy DE JONGH, “Some notes on interpretation” en D. Freedberg y J. de Vries (eds.) *Art in History-History in Art*, pp. 119-138.

35. Marcello FANTONI, “Il potere delle immagini. Riflessioni su iconografia e potere nell’Italia del Rinascimento” en *Storica*, 3, 1995, pp. 45-51.

riales en forma de ciclos pictóricos y decoraciones palaciegas, efigies de príncipes y gobernantes, construcciones efímeras y aparatos festivos, monedas y medallas conmemorativas, planos y mapas cartográficos, por no hablar de la innumerable cantidad de emblemas y grabados, retratos de estado y fotografías; materiales todos ellos que, además de ser periódicamente objeto de exposiciones específicas, llenan una gran cantidad de salas en museos esparcidos por todo el mundo³⁶.

Desde luego, esta proliferación de objetos obedece a algo más que al simple afán de ostentación por parte de gobernantes vanidosos. A fin de cuentas, en la medida en que reclama lealtad y sentido de pertenencia a realidades intangibles como la comunidad o el estado, la política puede ser definida como el arte de la simbolización³⁷. El antropólogo David Kertzer ha escrito que para entender la práctica del poder en una determinada sociedad “es necesario entender cómo lo simbólico interviene en la política, cómo los actores políticos, consciente o inconscientemente, manipulan los símbolos y cómo la dimensión simbólica se relaciona con las bases materiales del poder político”³⁸. Una idea similar ha sido expresada por Clifford Geertz: “en el centro político de cualquier sociedad compleja (...) hay una élite gobernante y una colección de formas simbólicas destinadas a transmitir la impresión de que se está verdaderamente gobernando (...). Son estas formas (coronas y coronaciones, carrozas y encuentros de alto nivel) las que delimitan el centro como centro y confieren a todo lo que en él ocurre el aura de ser, no sólo meramente importante, sino de estar relacionado con la manera en como el mundo está construido”³⁹. Un mundo completamente asimbólico, concluye Geertz, sería un mundo completamente despolitizado.

36. Sin considerar las diversas exposiciones celebradas con motivo de los aniversarios de Carlos V y Felipe II, y ciñéndonos a algunas de las más recientes, podemos destacar *Art i Poder: L'Europa dels dictadors 1930-1945* (Centre de Cultura Contemporània, Barcelona, Febrero-Mayo de 1996), *La imatge del poder a la moneda*, (Museu Nacional d'Art de Catalunya, febrero de 1998); *La imagen del poder* (Fundación Arte y Tecnología, Madrid, Marzo-Abril, 1998) *Rudolf and Prague. The Court and the City* (Praga, 1997 y reseña de T.K. RABB, “The Heart of the Kunstkammer” en *The Times Literary Supplement*, 13 de febrero de 1998, p. 18-19); *The King's head. Charles I: king and martyr* (Londres, Queen Gallery, 1999 y reseña de D. STARKEY, “The real image of the regal power”, en *The Times Literary Supplement*, 12 de marzo de 1999, pp. 18-19).

37. Kurst JOHANNESON, “The portrait of the Prince” en A. Ellenius, (ed.), *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Oxford, 1998; ver también J.M. GONZÁLEZ GARCÍA, *Metáforas del poder*, Madrid, 1998.

38. David J. KERTZER, *Ritual, politics and power*, New Haven Londres, 1988, p. 3.

El debate actual sobre la legitimación política a través de las imágenes hunde sus raíces en la distinción trazada por Max Weber entre la autoridad carismática, tradicional y legal. Según él, de estas tres, solamente la última se basaría en la persuasión racional mientras que las otras dos lo harían en la manipulación simbólica. Como otros muchos profetas del pasado, Weber vio los símbolos, rituales y ceremonias como residuos de tiempos arcaicos. Pero esta distinción apenas resistió el ascenso de las nuevas dictaduras en la Europa de entreguerras cuya confianza en la ingeniería simbólica era tan evidente que dio lugar a una nueva ola de estudios dedicados a la formación de la opinión y la comunicación afectiva⁴⁰. La mayoría de estos estudios identificaron los símbolos con la manipulación y establecieron una conexión directa entre los modernos sistemas totalitarios y el viejo absolutismo sin tener en cuenta que en los siglos XVIII y XIX se había producido una profunda cesura en el sistema representativo del poder debido al cambio de protagonistas, el empleo de nuevos medios para la transmisión de imágenes y, sobre todo, a lo que el propio Weber había designado como el “desencantamiento del mundo”, es decir, la pérdida de confianza en que los símbolos son lo que significan⁴¹. Junto a ello, algunos pioneros de la psicología social que tras la Segunda Guerra Mundial se dedicaron a estudiar los instrumentos de comunicación empleados por los regímenes totalitarios, acabaron concluyendo que mecanismos similares estaban funcionando en sus propias sociedades democráticas. Con ello se desvanecía el mito de la supuesta transparencia simbólica de las democracias occidentales. El hecho de que la *teología política* del siglo XX, por acudir al conocido término de Ernst Kantorowicz, no haya sido todavía escrita no significa que no exista⁴². Es más, mientras no se haga, una gran parte de la vida política de nuestro tiempo seguirá permaneciendo oscura. Estudios recientes han puesto de relieve el error no sólo de identificar los símbolos y rituales con sociedades antiguas sino también el de considerar-

39. Clifford GEERTZ, “Centres, King and Carisma: Reflections on the Symbolism of Power” en J. Ben-David y Nichols Clark (eds.), *Culture and its creators: Essays in honor of Edward Shils*, Chicago, 1977, p. 152-153.

40. D. TARSCHYS, “Symbols, Ritual and Political Legitimation: Some Concluding Remarks” en C. ARVIDSON, L.E. BLOMQUIST, *Symbols of Power*, p. 175.

41. M. FANTONI, “Il potere delle imagini”, p.47 y P. BURKE, “The Demise of Royal Mythologies”, en A. Ellenius, (ed.), *Iconography*, pp. 245-254.

42. Ernst H. KANTOROWICZ, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología medieval*, Madrid, 1985.

los como un arma exclusiva del poder: las turbulencias rituales de las revoluciones francesa y soviética se encargan de demostrar que las alternativas radicales necesitan ser comunicadas también simbólicamente⁴³.

En definitivas cuentas, la relación entre las imágenes y el poder sobrepasa las circunstancias de un periodo determinado, lo que ha llevado a Geertz a lamentar que algunos valiosos estudios sobre el ceremonial político en el Antiguo Régimen como los de Giesey, Strong, Yates o Anglo apenas hayan tenido en consideración las aportaciones de la moderna sociología⁴⁴. Ciertamente, ha desaparecido la imagen de las monarquías estudiadas por estos autores pero no la necesidad de un marco cultural y simbólico en el que tanto el gobierno como la oposición puedan manifestar sus aspiraciones. “La existencia de personajes como Hitler, Stalin, Churchill, De Gaulle... sugiere que lo que murió en 1793 (en la medida en que lo hizo) fue una cierta visión de la afinidad entre la clase de poder que mueve a los hombres y la que mueve las montañas, pero no el convencimiento de que este poder existe”⁴⁵.

¿Interdisciplinariedad?

Las invocaciones a favor de un uso más asiduo de las fuentes visuales pueden ser enmarcadas en el clima de culto creciente a la interdisciplinariedad⁴⁶. Tal como ha señalado William Mitchell, el análisis de imágenes y

43. D.I. KERTZER, *Ritual, politics and power*, p. 3; D. TARSCHYS, “Symbols, Ritual and Political Legitimation”, p. 174.

44. C. GEERTZ, “Centres, King and Charisma”, p. 152; Steve ANGLO, “Humanism and the court arts” en A. Goodman, y A. Mackay, (eds.), *The impact of the humanism on western Europe*, Londres y Nueva York, 1989; R. GIESEY, *The royal funeral ceremony*, Roy STRONG, *Arte y poder*, Madrid, 1984; id. *Splendor at Court: Renaissance Spectacle and the Theater of Power*, Boston, 1973; id., *The Tudor and Stuart Monarchy: Pageantry, Painting, Iconography*, Suffolk, 1995; id. *The English Icon. Elizabethan and Jacobean Portraiture*, Londres, 1969; id. *The cult of Elizabeth*, Londres, 1987; Francis YATES, *Astrea. The imperial theme in the sixteenth century*, Londres, 1975.

45. “La relevancia de los hechos históricos para el análisis social no descansa en la proposición de que no hay nada en el presente sino pasado, que no es cierta, o en fáciles analogías entre instituciones extintas y las formas actuales de vida. Descansa en la percepción de que, aunque, aunque la estructura y las expresiones de la vida social cambian, la necesidad interior que las anima permanece”. C. GEERTZ, “Centres, Kings and Charisma”, 168.

46. Ignacio OLÁBARRI y Francisco Javier CAPISTEGUI, (dirs.), *La “Nueva” Historia Cultural, la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, Madrid, 1996.

los estudios de cultura visual, en la medida en que son el resultado de la confluencia de intereses de diferentes campos como la antropología, la sociología, la psicología, la teoría literaria o los estudios culturales, constituyen en sí mismos una interdisciplina. Ahora bien, si por interdisciplinariedad se entiende la simple incorporación por parte de una determinada área de conocimiento, en este caso la historia, de datos, métodos y objetivos procedentes de otras áreas, esto es, como un “todo el mundo puede hablar de todo”, ésta puede acabar siendo, como mucho, un bonito sueño impracticable. Al fin de cuentas, las fronteras disciplinares son algo más que el resultado de organizaciones académicas o intereses corporativos. Son, ante todo, el producto de los límites de la capacidad cognoscitiva del ser humano que necesita perfilar su objeto de estudio, la perspectiva de análisis y el método de aproximación. Algo perfectamente compatible con la permeabilización de las fronteras y la intensificación del diálogo. Pero teniendo en cuenta que el diálogo más fructífero es el que tiene lugar entre interlocutores con una identidad definida no sólo por abstractas concepciones filosóficas sino también por una práctica cotidiana consolidada.

En los últimos años se ha producido entre los historiadores del arte un deslizamiento hacia la interpretación “histórica” como reacción a la denominada visión a-histórica centrada en aspectos formales y estilísticos. No han faltado las críticas de quienes piensan que con su empeño en estudiar el coste de las colecciones, el origen social de los artistas, su relación con los mecenas o los diversos usos de las imágenes, los historiadores del arte se están desviando del territorio propio haciendo con ello un flaco favor a la relación disciplinar con los historiadores⁴⁷. Al margen del grado de justicia que esta valoración pueda entrañar, lo cierto es que estos investigadores han mostrado una valentía en la explotación de fuentes “extrañas” a su disciplina –libros de cuentas, contratos comerciales, inventarios post-mortem o textos políticos de diversa índole- muy superior a la de la mayoría de los historiadores atenazados todavía por una idea conservadora de la propiedad de las fuentes de información. Como recompensa, aquellos que han osado adentrarse en territorio extranjero han podido regresar a los

47. J.W. SMIT, “History in Art” en D. Freedberg y J. de Vries (eds.), *Art in History-History in Art*, p. 24.

cuarteles enriquecidos con un importante botín. Su viejo patrimonio ha experimentado con estas salidas un notable incremento pero es dudoso que haya sufrido también una importante transformación cualitativa. Son los resultados de una interdisciplinariedad que enriquece el bagaje pero se muestra incapaz de modificar las percepciones.

Los historiadores interesados en el uso de las imágenes harán bien en orillar sus preocupaciones por los préstamos interdisciplinares y emplear sus energías en la construcción de una hermenéutica histórica de los datos visuales. De lo contrario, un proyecto de amplio alcance como el de la historia visual de la cultura política fácilmente podría quedar reducido a la simple “ilustración” de conclusiones obtenidas mediante fuentes escritas. Todo ello requiere la superación de viejas y arraigadas concepciones. Una buena manera de hacerlo es prestar mayor atención a las palabras de Clifford Geertz cuando afirma que “avanzamos hacia una nueva situación en la que nadie tiene derecho a reclamar como propias las tierras que un día pertenecieron a sus antepasados”.