



El estudio de las imágenes

L'étude des images

Fecha de recibo: 05-07-10 - Fecha de aprobación: 06-11-10

CÉSAR ARTURO CASTILLO PARRA

De la página 67 a la página 75

Resumen

Ante la presencia creciente que tiene en nuestra cotidianidad la producción y la circulación de imágenes, las ciencias sociales han venido reconociendo en ellas un importante valor simbólico. Pero en ese proceso de revaloración, los historiadores, en especial, deben recordar que ellas, como las fuentes escritas, no son un espejo exacto de una realidad pretérita y hay que descubrir sus particularidades para no sacar falsas conclusiones. La historia del arte y los estudios en torno de la iconografía han acumulado una experiencia que vale la pena considerar para aprender más sobre la especificidad de esos documentos.

Palabras clave

Imágenes, Historia del Arte, Iconografía.

Abstract

Before the increasing presence that it has in our life, the production and circulation of images, social sciences have come recognizing in them an important symbolic value. But in that process of understand the values, the historians, especially, must remember that they, like the written sources, are not an exact mirror of a past reality and is necessary to discover their particularities not to draw false conclusions. The history of the art and the studies about the iconography are accumulated a experience that is important to consider to learn more on the specificity of those documents

Key words

Images, art history, iconography.

Résumé

Devant la présence croissante que la production et la circulation des images a dans notre quotidienneté, les sciences sociales reconnaissent en elles une valeur symbolique très importante. Mais dans ce processus de revalorisation, les historiens doivent rappeler qu'elles, de même que les sources écrites, ne sont pas le miroir exact d'une réalité passée et il faut découvrir ses particularités pour ne pas tirer de fausses conclusions. L'histoire de l'art et des études autour de l'iconographie ont accumulé une expérience qui vaut la peine d'être pris en compte pour apprendre davantage sur la spécificité de ces documents.

Mots clés

Images, Histoire de l'Art, Iconographie

Introducción

La presencia de las imágenes en la vida de los hombres data de épocas inmemoriales, pero en los últimos tiempos, debido a la aparición de nuevos procedimientos tecnológicos de producción serial, las vemos ahora por todas partes y con los más variados propósitos, destacándose especialmente en el campo de la publicidad. Los hombres de ciencia, ante tal fenómeno, se han visto obligados a estudiarlas para comprender su trascendencia y la utilidad que tienen en la vida moderna.

La aproximación desde la historia

Uno de los grandes efectos del aumento de la reproducción de material gráfico ha sido el des-

plazamiento que viene sufriendo la palabra escrita. Ya muchas veces, por ejemplo en los libros, el croquis o el cuadro estadístico se utiliza como sustituto de las largas explicaciones y en la prensa (con destinación popular) cada día los que ganan espacio son los grandes titulares con diseños especiales y las fotografías: tal es el encantamiento que cuando alguien ve una foto o una toma televisiva, considera que se ha informado a cabalidad. Pero este proceso tiene su explicación, en parte por las grandes virtudes que la imagen tiene sobre el mensaje escrito, como nos lo plantea Enrique Martínez "...es un recurso de comunicación con el que cuenta el hombre de modo natural, menos organizado que el lenguaje verbal, pero con categoría de signo lingüís-



tico, con su significante (lenguaje) y su significado (mensaje), aunque encierra la ambigüedad propia de las representaciones. La imagen es reflejo de un objeto ausente, fantasía y realidad, producto individual y social, concreta y abstracta, expresión del pasado, presente y futuro”.¹ Nosotros podemos estudiar las imágenes desde variadas perspectivas; para saber lo que nos cuentan sobre usos y costumbres de nuestros antepasados o de otras civilizaciones; para saber cuál ha sido la evolución tecnológica que ha tenido, digamos el salto del xilgrabado a la litografía industrial; y por último digamos que nos sirve para saber algo sobre la evolución conceptual, usos, gustos y aversiones.²

La historia como disciplina que procura ser un conocimiento científico³ se vale no sólo de los documentos escritos, sino que de forma creciente se viene interesando por las imágenes para ser más precisa y escrupulosa en sus análisis que le permitan dar sus interpretaciones del pasado. La dificultad está en alcanzar la objetividad, porque la historia se escribe o reescribe desde el presente y está evolucionando en el marco de un campo de actividad intelectual, tal y como lo definiera

Bourdieu. Además, como no se trata de reconstruir en sus más mínimos detalles un instante pretérito, sino de hacer memoria, todo historiador está condicionado por su visión de los hechos.

Por supuesto que como toda ciencia formal, la historia no trabaja sola, para poder superar las dificultades de la subjetividad tiene que mantener un estrecho contacto con otras disciplinas y de ahí que se hable de la interdisciplinariedad y de la transdisciplinariedad para ir integrando lo que otros científicos van descubriendo. Por ejemplo, deberíamos tener los hallazgos de la antropología, la hermenéutica y la lingüística, como nos lo dice Zerner, “Para renovar sus métodos, la historia del arte halla en el pensamiento actual dos modelos principales de interpretación y análisis: la lingüística estructural y el análisis freudiano. Digámoslo de una vez, no es porque estas disciplinas parecen panaceas que hay que pensar en invocarlas, sino por razones específicas. Conjuntamente constituyen la base más satisfactoria hoy para una teoría de la representación”.⁴ Aunque el aporte de Pierre Bourdieu es muy importante para considerar en la otra línea, más apegada a lo sociológica

porque ha logrado desentrañar, en buena medida, la naturaleza social e histórica de la estética, como teoría del *buen gusto*.

A manera de ejemplo podemos recordar el aporte que ha hecho el Reinhart Koselleck⁵ desde la lingüística al estudio de la temporalidad de los conceptos, una idea clave a la hora de estudiar la pintura del barroco, porque como él nos dice ese concepto se elaboró con posterioridad a los acontecimientos y no existió como movimiento coordinado, además agrega que con el lenguaje podemos construir y modificar la dimensión del pasado, porque quien la cuenta está marcado por su posición ética, social o política e imprime, en consecuencia, su propio sello a los hechos.

La historia se vale de la lingüística, la antropología, la psicología social y de otras ciencias para el estudio de las imágenes, que por cierto ayudan mucho al conocimiento de la cultura. Pero mucha atención, no podemos limitar lo cultural de las imágenes a su simple expresión ideológica porque hay que verlas en el contexto integral en que se producen, por eso Peter Burke ha señalado que: “La razón de ser de un historiador cultural es revelar las conexiones entre las

¹ Martínez Ruiz, Enrique; Maqueda Abreu, Consuelo: *La historia y las ciencias humanas*. Istmo, Madrid, 1989. Pág. 185.

² Véase sobre este último aspecto: Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Cátedra. Madrid, 1992.

³ Bunge, Mario nos señala que la ciencia trata de ser un conocimiento racional, sistemático, exacto, verificable y que es por consiguiente falible. *La ciencia, su método y su filosofía*. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1970.

⁴ Véase Henri Zerner en: “Hacer la Historia”, Legoff, Jacques, *et al.* Laia Barcelona. 1985. Pág 199.

⁵ Koselleck, Reinhart. *Historia de los conceptos*. Marcial Pons. Madrid 2004.

distintas actividades. Si la tarea es imposible, podríamos dejar la arquitectura a los historiadores de la arquitectura, el psicoanálisis a los historiadores del psicoanálisis, etc.”⁶ Para él hay es que revelar la unidad subyacente, sin negar la diversidad del pasado.

Otra de las principales cualidades que tiene la imagen es su capacidad de comunicación porque con ella podemos visualizar de manera más rápida e integral algo que, si nos viniera por la palabra, sería dispendioso y difícil de comprender. Los dibujos o grabados de máquinas del pasado, por ejemplo, son muy valiosos porque dejan ver detalles que otras fuentes no nos habían reportado; de esta suerte conocemos de técnicas de producción agrícola, procesos de edición de libros y usos o costumbres, en especial de las clases populares que no contaron con las facilidades de verse reportados a través del grupo de los historiadores oficiales.

Hay, sin embargo, una gran dificultad en el uso de esa fuente histórica, porque la imagen viene matizada, condicionada o abiertamente transformada por el observador y eso le resta fiabilidad en determinados aspectos. “...las imágenes figurativas nacen de un compromiso inestable entre lo perceptivo y lo simbólico, entre

lo objetivo y lo cultural. Pero a la imagen le preexiste la visión y es la experiencia de la visión, elaborada por la imaginación, la que es modelizada por las tradiciones y convenciones culturales de cada contexto social. No es ocioso recordar que se aprende a mirar –a seleccionar e interpretar el campo de lo visible– antes de aprender a hablar. Es decir, lo sensorial precede biológicamente a lo conceptual”. En consecuencia y siguiendo con Roman Gubern “Toda imagen constituye un comentario (a veces implícito, a veces muy explícito) sobre lo representado en ella. Comentario significa aquí también, literalmente, punto de vista por el emplazamiento óptico de quien lo ha creado, pero también como punto de vista psicológico o moral sobre lo que se muestra en ella”.⁷

Partiendo de ese hecho se impone entonces mirar el pasado de los hombres, que se nos presenta en las imágenes, con un ojo muy crítico, como la vida de un conjunto de seres enmarcados en otro ámbito socio espacial, distinto del presente, es como viajar a otro nicho cultural porque ya algunos de sus elementos definitorios han dejado de existir o se han transformado. ¿Qué puede hacer entonces el historiador? Aproximarse al pasado con las miras del antropólogo para

desentrañar las dinámicas sociales, los valores o las representaciones colectivas, específicas de ese tiempo, para poder dar una traducción lo más fielmente posible de los hechos observados.

La iconografía

Interpretar las imágenes, en realidad puede ser una tarea bien complicada porque es, digámoslo de una manera gráfica, un espejo deformado del pasado, a veces nos aparece convexo, en otras oportunidades se ve cóncavo, y para poder reconocer la clase de deformación que presenta, entonces recurrimos a la iconografía. Para definir esa palabra, mejor recurramos a Panofsky quien nos dice lo siguiente: “...la iconografía constituye una descripción y clasificación de las imágenes, así como la etnografía es una descripción y clasificación de las razas humanas: se trata, pues, de una investigación limitada, y por decirlo así, subalterna, que nos informa sobre cuándo y dónde determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos y otros motivos específicos”.⁸

Panofsky es uno de los autores más reconocidos por quienes intentan aproximarse a este método de estudio y es común encontrar la referencia que él hace sobre

⁶ Burke, Peter. *Formas de historia cultural*. Alianza 2000. Pág. 252.

⁷ Gubern, Roman. *Patologías de la imagen*. Anagrama. Barcelona, 2004. Pág. 15

⁸ Panofsky, Edwin. *El significado en las artes visuales*. Alianza. Madrid. 1998. Pág.50 y véase más en “Estudios sobre iconología”.

los tres niveles necesarios para la interpretación de la imagen: el preiconográfico, el iconográfico y el iconológico. El primero corresponde a la tarea de identificar los elementos que integran el cuadro, el segundo reconocer el tema: “La última cena”, o algo por el estilo y el tercer nivel es el que tiene que ver con la comprensión del contexto histórico y social. Sin embargo, es a este último al que más se reconoce como iconográfico. Es pues la iconografía la interpretación de las imágenes partiendo de los detalles que ellas nos ofrecen pero tratando de desentrañar también el ambiente histórico y social que la justifica o que le da origen.

Partiendo de esa mirada analítica y un tanto distanciada sobre el objeto, me parece que el historiador, para mejorar su juicio, debe aproximarse más, buscando una cierta identidad o empatía con el trabajo del artista de cada tiempo, sus anhelos (precisemos, tomando en consideración tanto los personales o los colectivos), limitantes sociales, recursos tecnológicos y en general todo lo que rodea el encargo, la producción, distribución y aceptación o no, de la imagen por él creada. Eso por supuesto sin olvidar lo que ya hemos sugerido, que la imagen no es una copia fiel de la realidad (ni siquiera la foto-

grafía) y, en consecuencia, debe ser examinada como todo documento histórico, con extremo cuidado para no llegar a falsas conclusiones que pueden repercutir perjudicialmente sobre nuestros argumentos y ulteriores visiones sobre el pasado. El historiador debe ser precavido para no ver en un lienzo más simbologías de las que pudiera en realidad tener, no puede olvidar que existen elementos caprichosos, digamos de fantasía o lúdicos, así como tampoco puede elegir con entera voluntad sus argumentos. Gombrich por eso ha advertido

que para alcanzar cierto grado de certeza, el historiador: “...jamás se debe construir una interpretación si no se es capaz de referirla, no sólo a vagas similitudes con un texto, sino también a otros ejemplos bien documentados, De lo contrario, la interpretación queda en el aire”⁹

Consideremos por un momento el siguiente ejemplo sencillo, si examinamos con ligereza las obras de José Guadalupe Posada, que presenta calaveras por todos lados y las más distintas escenas, podríamos sacar erróneamente la conclusión de que



José Guadalupe Posada. Grabados

⁹ Gombrich, Ernest, Eribon, Didier. *Lo que nos dice la imagen*. Norma. Bogotá. 1993. Pág. 166. En otro apartado este autor utiliza otro argumento para este asunto, cuando dice: “Es como en una novela policíaca: si sólo tenemos un indicio, podemos pensar siempre que fue otro el asesino. Pero si convergen muchos indicios, poco a poco reducimos el margen de error”. Pág 171.

se trataba de un artista perturbado por la obsesión de la muerte. Eso sería falsear las cosas porque como leímos en el catálogo de exposición: “Hay que tener en cuenta, como señala Montserrat Galí Boadella, que el objetivo de las calaveras de Posada, al igual que el de otros artistas mexicanos que cultivaron este tipo de iconografía, no es hablar de la muerte en un sentido religioso o trascendente, sino plantear una reflexión sobre los vivos, sobre sus defectos, flaquezas y vicios. Vestidas de gala, montadas a caballo o en bicicleta o recreando a personajes históricos (Zapata, Victoriano Huerta), literarios (el Quijote, Don Juan...) o la alta sociedad, las calaveras de Posada reflejan la podredumbre política y social del México de la época”.¹⁰ Queda claro que es preciso estudiar el contexto en el cual se producen y circulan las imágenes para no errar, pero también para demostrar que el arte, en realidad, no es de valoración o entendimiento universal, como algunos quieren hacernos creer (en especial los eurocentristas y los partidarios de la estética universal), porque como acontece con los chistes, no todos podemos entenderlos igual pues, cada pueblo tiene una *cultura*, unas peculiares ex-

presiones o sentidos sobre lo que es el humor o lo artístico.

Veamos a continuación otro caso; las imágenes que nos reportan los viajeros son siempre interpretaciones de aquellas latitudes a donde han ido, tal y como nos lo confirman Francis E. Putz y Michele Holbrook, quienes en un interesante artículo han escrito lo siguiente: “The portrayal of tropical nature in Western art, literature, and film has created enduring images of the tropical rain forest as the original paradise, source and progenitor of evil, an arena for adventure and discovery, a region of vast wealth, and as a treasure hold of biological diversity”.¹¹ La mención es importante porque aquellos criterios que usaron los europeos para representar nuestra naturaleza, incluso han marcado y aún inciden en la forma como muchos de los artistas de estas tierras representan nuestra naturaleza. Además, hay que saber que un paisaje es un icono más esquemático incluso que un retrato, porque los árboles, por ejemplo, son imposibles de mostrar en sus minucias y en consecuencia se acude a re-presentación o abstracción. Pero incluso siempre es indispensable revisar cuidadosamente si los accidentes geográficos que nos han pintado existieron o no, qué detalle ha sido magnificado y cuál minimizado, porque se dan casos

de paisajes, o incluso “retratos”, que corresponden meramente a las fantasías del creador que posiblemente nunca salió de su lugar de origen, ni tuvo al sujeto en frente de sí (casos claros son el retrato de Jesucristo y mucha de la iconografía de Bolívar). Una secuencia de obras puede indicarnos una regularidad objetiva de la naturaleza, como también una predilección por determinado entorno ecológico del autor o autores. Todo esto lo señalamos, a sabiendas de que ha habido pintores que por voluntad propia o por mandato han tratado de captar el entorno con exactitud, como le sucedió a muchos expedicionarios del siglo XIX que viajaban en misiones científicas, como la adelantada por Agustín Codazzi y su “Comisión Corográfica”.

Aun examinando una obra desde el primer nivel de la iconografía, podemos adquirir una gran cantidad de información de mucho valor para nuestra aproximación al pasado. En un retrato podemos reconocer seguramente algunos elementos de la historia de la moda y ciertos usos de peinados o sombreros, pero si no trascendemos al siguiente nivel interpretativo podemos equivocarnos al tratar de deducir que esa forma de vestir de un modelo era la acostumbrada por toda la población del entorno de donde salió la representación. La

¹⁰ Catálogo José Guadalupe Posada, *el grabador mexicano*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2005 - 2006.

¹¹ AAVV. *People of the Tropical Rain Forest*. University of California Press. 1988. Pág. 39

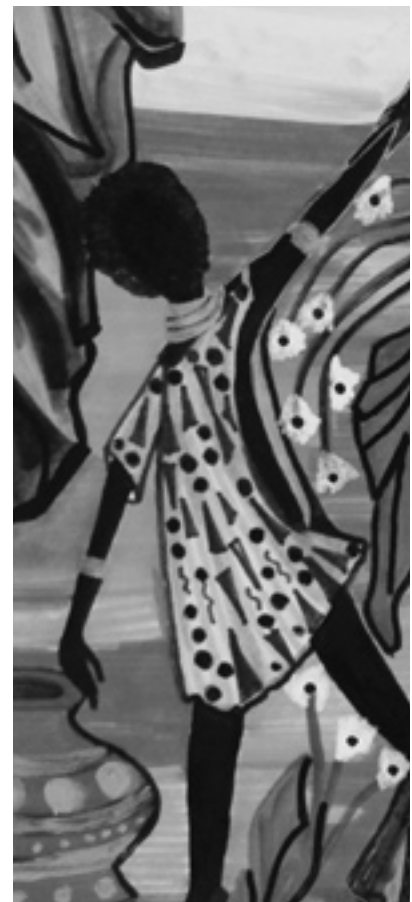
historia de la fotografía, por ejemplo, nos cuenta que por lo general los trajes de un retratado, en verdad no dan cuenta de lo cotidiano, pues los individuos suelen utilizar sus mejores galas para causar la mejor impresión, o dejar el mejor de los recuerdos. La imagen de determinado personaje que se halle históricamente fechado puede enseñarnos los rasgos esenciales de un modelo, pero también puede presentar al tiempo algunos elementos distorsionados en su fisonomía, en sus vestimentas, ya sea por intención del pintor, por mandato expreso de quien lo ha ordenado confeccionar o por limitaciones o accidentes que presentara el artista. Y esto parece ser válido frente a cualquiera de los medios de producción gráfica.

El indagar sobre las circunstancias sociales y políticas es imprescindible al evaluar el sentido trascendente del retrato porque toda comunidad tiene y/o construye sus héroes para tomarlos como modelo de las virtudes ideales y elemento de identidad colectiva. En las sociedades divididas en clases, el héroe es *preferiblemente* extraído del sector dominante y utilizado para dar cohesión y proporcionar los modelos a seguir, de acuerdo con las conveniencias de quienes construyen la hegemonía, es decir, la llamada **cultura** dominante.¹²

Reiterémoslo, al historiador le corresponde andarse con cuidado porque como escribe Peter Burke, cabría aconsejar a todo el que intente utilizar el testimonio de una imagen, que empiece por estudiar el objetivo que con ella persiguiera su autor, lo que omiten y lo que exaltan, expectativas y prejuicios, porque las pinturas representan un «punto de vista». Y agrega: “Los historiadores que utilizan este tipo de documentos no pueden ignorar la posibilidad de la propaganda, o las visiones estereotipadas del «otro», ni olvidar la importancia de las convenciones plásticas admitidas como algo natural en determinadas culturas o en determinados géneros, como ejemplo, los cuadros de batallas”.¹³

Una última consideración sobre las imágenes como fuentes históricas porque, por ser un elemento entre muchos otros posibles a escoger para abordar el pasado de una época, ha de ser contrastada con los otros datos suministrados por la *cultura espiritual* y la *cultura material*. Es preciso conocer la especificidad del medio empleado para difundir la imagen, que no es lo mismo un cuadro pintado al óleo, un dibujo a la tinta china, un grabado o una fotografía. Comparten algunas características y tienen propiedades particulares de difusión, de costos,

de gustos sociales, de manejo de los detalles y otros aspectos. No todos se pueden leer de la misma manera y no se pueden extraer la misma clase de datos. Como ejemplo, tengamos en cuenta lo que puede significar un retrato del Renacimiento para un aristócrata y una serigrafía de Marilyn Monroe en el XX para un transeúnte. Percepciones muy distintas que el historiador del arte ha de evaluar con la ayuda de herramientas como las utilizadas por la historia cultural.



¹² Para el caso específico de nuestra historia regional puede consultarse: Castillo Parra, César Arturo. *El retrato como expresión de poder y creación artística*. Universidad del Valle. Cali, 2008.

¹³ Burke, Peter: *Visto y no visto*, Crítica. Barcelona, 2001. Pág 24.

Llegados a este punto podemos entender mejor la misión del historiador del arte y sólo quisiéramos agregar lo expresado por Vicent Furio, quien retomando la rica tradición del campo disciplinar, apunta lo siguiente: “El principal objeto de estudio de la historia del arte son las obras de arte, y su objetivo fundamental consiste en llegar a explicar dichas obras y su evolución a partir de sus premisas históricas (....) Estudiarlas en relación con las circunstancias en que fueron realizadas”, pero además “El historiador del arte, como todo historiador, se interesa por reconstruir el pasado- conocer el pasado, recordémoslo, ayuda a comprender el presente-, pero como historiador del arte centra su atención en determinado tipo de hechos, los hechos que además de históricos son estéticos”.¹⁴

El cometido del historiador es entonces tratar de estructurar una teoría que le permita colaborar con el crítico de arte y otros profesionales y así intentar trascender el empirismo que a diario vemos en la proliferación de catálogos y libros del “sector cultural”, porque el análisis se ha dejado a un lado, para limitar la historia del arte a su aspecto más pobre: de la recopilación de biografías, catalogación, reconocimientos de autoría y otros aspectos de esa índole. Esa ha sido

una posición que trasluce una concepción idealista, intemporal, elitista y supuestamente universal de los valores del arte, donde priman los genios desconectados de la realidad, tal y como se ha predicado desde los tiempos de Vasari. Digamos también que son los criterios que tratan de agotar la explicación de lo que acontece

en lo artístico a partir de las obras mismas y sus creadores. Pero no se trata de caer en el otro extremo, en el determinismo social, porque al fin y al cabo es el pintor quien ejecuta la obra y no la sociedad como un ente abstracto. Ha de mirarse la creación artística, como hemos venido indicando, en su multiplicidad de determinantes.

Bibliografía

- AAVV. *People of the Tropical Rain Forest*. University of California Press. 1988.
- Castillo Parra, César Arturo. *El retrato como expresión de poder y creación artística*. Universidad del Valle. Cali, 2008.
- Bourdieu, Pierre: *La distinción*. Taurus. Madrid, 1991.
- Bunge, Mario. *La ciencia su método y su filosofía*. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1970.
- Burke, Peter: *Visto y no visto*. Crítica. Barcelona, 2001.
- Burke, Peter. *Formas de historia cultural*. Alianza, 2000.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Cátedra. Madrid 1992
- Furio, Vicent et al. en: *Introducción a la historia del arte*. Barcanova, Barcelona, 1990.
- Gombrich, Ernest, Eribon, Didier. *Lo que nos dice la Imagen*. Norma. Bogotá, 1993.
- Gubern, Roman. *Patologías de la Imagen*. Anagrama. Barcelona, 2004.
- Koselleck, Reinhart. *Historia de los Conceptos*. Marcial Pons. Madrid, 2004.
- Legoff, Jacques, et al: *Hacer la Historia*. Laia Barcelona. 1985.
- Martínez Ruiz, Enrique. Maqueda Abreu, Consuelo: *La historia y las ciencias humanas*. Istmo, Madrid, 1989
- Panofsky Edwin: *El significado en las artes visuales*. Alianza. Madrid, 1998.