



La historia y las imágenes. Reflexiones en torno a la consideración de las fuentes iconográficas para la historia

Autor:

Laura Malosetti Costa

Revista:

Estudios e investigaciones

1991, 4, 127-135



Artículo



LA HISTORIA Y LAS IMAGENES REFLEXIONES EN TORNO A LA CONSIDERACIÓN DE LAS FUENTES ICONOGRÁFICAS PARA LA HISTORIA

LAURA MALOSETTI COSTA

“El testimonio de los ojos ha adquirido un lugar preponderante en la vida de las sociedades contemporáneas, y esta nueva fuente de emoción y de información aún no ha sido explotada a fondo para enriquecer nuestro conocimiento general de los hechos históricos.”

P.FRANCASTEL (en *La Realidad Figurativa*, 1970)

“Para ver de verdad hay que comparar lo que se ve con lo que se ha visto. Por esto, ver es un arte difícil.”

OCTAVIO PAZ (en *Los privilegios de la vista*, 1989)

El principal objetivo de mi trabajo de investigación como becaria de U.B.A. es intentar develar ciertos aspectos de nuestra historia cultural e intelectual a partir de una historia de las imágenes.

Tal pretensión implica, como se verá, profundas cuestiones metodológicas y conceptuales. Básicamente dichas cuestiones giran en torno a las relaciones entre los testimonios figurativos y otros aspectos de la historia de los hombres y de las culturas. ¿Pueden las imágenes artísticas considerarse fuentes históricas? ¿Cuál es el carácter de la información que pueden ofrecer? ¿Cómo abordarlas? ¿Con qué parámetros se puede valorar la magnitud de las novedades y el peso de la tradición en las imágenes? ¿Qué papel juega la individualidad de cada artista? ¿Qué tipo de relaciones existen entre las imágenes figurativas y los testimonios escritos?

Ya en las primeras décadas de este siglo, las reflexiones de Aby Warburg y de otros investigadores vinculados a la llamada “escuela iconológica” se abocaron a develar estos interrogantes. Gertrud Bing en su prólogo a la versión italiana de *La Rinascita del Paganesimo Antico* (1) observa que “se ha prestado poca atención al presupuesto con el cual Warburg se aproxima a su material: que en la situación histórica de hecho se debía poder mostrar cómo la experiencia interna y externa del hombre se unen al expresarse en las formas que el hombre mismo se crea.” Y señala que su interés se centró “en particular en la función de la creación figurativa en la vida de la civilización y en la relación variable que existe entre la expresión figurativa y el lenguaje hablado. Todos los otros temas que son considerados característicos de su investigación, su interés por el contenido de las figuraciones, su atención a la sobrevivencia de la antigüedad, eran no tanto objetivos verdaderos y propios, cuanto

medios para abordar esa cuestión ” (2).

Ahora bien, como observa Carlo Ginzburg (3) los problemas metodológicos en torno a la utilización de los testimonios figurativos como fuentes históricas (que de hecho ocuparon el centro de las meditaciones de Warburg) fueron retomados y resueltos de muy diversas maneras por sus continuadores. Dos estudiosos que parecen haber tenido en mente esta problemática como eje de sus investigaciones han sido Fritz Saxl (4) y Rudolf Wittkower (5). Ambos retoman como problema fundamental el de la vida histórica de los símbolos visuales, observando que frecuentemente esos sobreviven a la desaparición de su sentido originario, persistiendo o reapareciendo imbuídos de contenidos nuevos en diferentes coordenadas históricas. (Cf. por ejemplo el estudio de Saxl sobre la figura alada del ángel como derivación de la figura alada de la victoria clásica (6) o la investigación sobre el tema de la lucha entre el águila y la serpiente (7) de Wittkower). Este interés por la migración de los símbolos visuales conduce necesariamente al problema de la ambigüedad de las imágenes. Sólo así puede explicarse que en diferentes contextos históricos una imagen pueda adquirir significados tan distintos. Dicha ambigüedad, que a primera vista parecería relativizar su significación como fuentes históricas es, en realidad, un elemento clave de su riqueza en cuanto testimonio de mentalidades del pasado.

En este sentido Ernst Gombrich (8) postula que la lectura de una imagen nunca es obvia, que el espectador siempre se enfrenta con un mensaje ambiguo, “y es esta ambigüedad la clave de todo el problema de lectura de la imagen” (9). De otro modo, podrían sustituirse imágenes artísticas por discursos.

Gombrich también se refiere a la cuestión de la tradición en las artes plásticas señalando que el artista siempre enfrenta la realidad como un “esquema” previo, es decir, siempre se remite a otros cuadros antes que a cualquier otra vivencia (10). Pero, como señala Ginzburg en el artículo ya citado, “resulta claro que para Gombrich afirmar que el arte tiene una historia significa simplemente subrayar que las diversas manifestaciones artísticas no son expresiones inconexas sino eslabones de una tradición”(11). La finalidad primordial de la historia del arte ya no es para Gombrich lo que para Saxl (su vinculación con otras ramas de la historia: política, religión, filosofía, etc) sino rastrear los vínculos entre las obras de arte mismas.

La adopción de una determinada configuración tradicional implica una elección, no una actitud pasiva, y una cierta toma de posición frente a la historia, aunque ésta se realice en forma más o menos consciente. “Cada generación -escribe Wittkower- no sólo interpreta su propio significado en aquellos viejos símbolos a los cuales se ha visto conducida por afinidad, sino que también crea nuevos símbolos usando, modificando y transformando los del pasado.” (12) Es decir que, en su vida histórica, ciertas imágenes (“símbolos visuales”) van perdiendo algunos de sus significados originales, conservando otros y adoptando nuevos.

La clave, para Wittkower, de toda interpretación de las imágenes artísticas no

está en el "qué" sino en el "cómo" el artista expresa aquello que busca significar. "Este es -escribe- el problema central de la historia del arte. (...) De hecho, el "qué" sólo puede ser percibido a través del "cómo", y el inescrutable "cómo" es por ende el factor primario. El arte no puede prescindir de la forma, pero sí del tema objetivo, como lo hace el arte moderno con frecuencia." (13). O sea que los datos estilísticos y formales son, para este autor, inescindibles de los datos iconográficos. Y quizá continuando la larga polémica con el "visibilismo" wolffliniano, aclara que si bien abundan las descripciones del "cómo" no resulta sencilla su interpretación en relación con las coordenadas históricas antes apuntadas, es decir, para llegar al "por qué".

En este punto, creo que existe una notable coincidencia con ciertas precisiones teóricas básicas de la "sociología del arte" de Pierre Francastel. En su obra *La Realidad figurativa* (14) plantea que el arte "no es solamente el dominio de satisfacciones fáciles e imaginarias, también informa de las actividades fundamentales" (15) y dedica toda la primera parte del libro a defender la validez de las imágenes artísticas como fuentes para el conocimiento de la historia. Al igual que Wittkower, pone el acento en la "función" de las imágenes artísticas en la vida de las sociedades. Francastel postula -y creo que esto constituye una síntesis importante- la existencia de un "pensamiento plástico" (así como existe un pensamiento político, matemático, etc) que "no se limita a reutilizar materiales elaborados" sino que tiene un dominio propio, nunca autónomo pero siempre específico. "Las obras de arte aportan al historiador, tanto como al sociólogo -dice- elementos de información que no poseería de otra manera" (16). Resulta claro que para Francastel forma y contenido son elementos inseparables para la consideración de este "pensamiento plástico". "No puede hablarse de imágenes sin saber verlas" (17) pues debe comprenderse que la obra constituye por sí misma el medio que hace posible la comunicación. Nunca es sustituto de otra cosa.

Erwin Panofsky, por su parte, una de las figuras más relevantes de la iconología -y de las más difundidas, por cierto-retoma sólo parcialmente la línea de pensamiento warburgiano al centrar sus estudios principalmente en cuestiones iconográficas. Sin embargo, a él se debe la célebre distinción entre iconografía e iconología, publicada en 1939 en la introducción a sus *Studies on Iconology*. Panofsky sostiene que la etapa iconológica (coronación de la actividad de interpretación de una obra de arte) apunta a develar "una actitud de fondo hacia el mundo que es característica, en igual medida, del creador como individuo, de una determinada época, de un determinado pueblo, de una determinada comunidad cultural." Y agrega que el investigador "llegará a captar su verdadero sentido cuando logre captar y hacer relevante la totalidad de los momentos de su emanación (y por lo tanto no sólo el momento material e iconográfico sino también los factores puramente "formales" de la distribución de las luces y las sombras, de la articulación de las superficies y hasta del modo de usar el pincel, la espátula o el buril) como "documentos" del sentido unitario de la concepción del

mundo contenida en la obra” (18).

Ahora bien, de hecho, el terreno al cual se han aplicado prácticamente todas las consideraciones a las que nos hemos referido hasta ahora y, en general los investigadores del Instituto Warburg ha sido el problema de la herencia y reelaboraciones de la tradición clásica en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco en Europa. Parecería que éste es el ámbito por excelencia del “método iconológico” y que éste resulta de dudosa aplicabilidad al arte de los últimos siglos.

Llegamos entonces al trabajo que inspiró y sirvió de punto de partida a mi pesquisa: se trata de un breve artículo del historiador del arte polaco Jan Bialostocki: “Los ‘temas de encuadre’ y las imágenes arquetipo” incluido en su libro *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. (19) Veamos de qué modo se incluye Bialostocki en la “tradición warburgiana”.

Siguiendo en el camino abierto por los trabajos antes mencionados de Fritz Saxl y Wittkower, y a partir de un análisis crítico de la teoría junguiana de los arquetipos (20), este autor acuña el concepto historiográfico de “temas de encuadre”, que aparece como una herramienta eficaz para encarar el arte de los últimos siglos.

Bialostocki sostiene que la historia del arte “es testigo de una continua lucha entre la tradición y la innovación, tanto en el campo de la forma como en el del contenido” (21). Parte de la constatación de dos fenómenos que observa en la tradición iconográfica europea: en primer lugar, lo que él llama “fuerza de inercia” en los motivos iconográficos. Existe un repertorio de imágenes sobrecargadas de sentido (quizás equiparables a los “símbolos visuales” de que habla Wittkower) que tiende a permanecer y constituye una tradición que se mantiene aunque el valor simbólico atribuido a tales imágenes se vaya modificando a lo largo del tiempo. La clave de dicha inercia radicaría en el hecho de que las imágenes visuales hunden sus raíces en “la prehistoria del espíritu humano” y que a menudo nacieron unidas a ideas religiosas básicas, en tiempos muy antiguos (22).

En este sentido, (y a propósito de la reaparición de la figura de la ninfa en la obra de Botticelli), Aby Warburg señalaba la existencia en las artes figurativas de algo análogo a los *topoi* de la retórica, es decir: formas que devienen convencionales, usadas corrientemente para comunicar un significado o un estado de ánimo (23). Bialostocki retoma esta idea equiparando esa “vida de las formas” a los *topoi* literarios y cita los estudios de Ernst B.Curtius (24)

En segundo lugar Bialostocki habla de una “fuerza de gravedad iconográfica” como la atracción que ejercen hacia sí formas ya existentes sobre los temas nuevos que puedan aparecer, y que lleva a las nuevas fórmulas a parecerse o al menos a tomar elementos de otras preexistentes.

A esas “imágenes sobrecargadas de un significación especial y típica”, de “extraordinaria importancia humana” llama Bialostocki “temas de encuadre”, configurando una categoría historiográfica que aparece como un *topos* icónico con un

grado de amplitud y generalidad suficientes como para advertir su aparición, cambios y vigencia en procesos de transmisión cultural de muy extensa cronología.

El tema de encuadre posee una historicidad de la que carece el concepto de arquetipo elaborado por Jung para designar las formas inherentes al inconsciente colectivo de los hombres (25). Este último es de naturaleza intrapsíquica y universal mientras que el tema de encuadre hunde sus raíces en el devenir histórico.

Bialostocki ubica en el final de la Edad Media y comienzos del Renacimiento el momento de formación de nuestra tradición iconográfica, sobre la base de la reelaboración de temas antiguos y la creación de otros nuevos. Señala además que en el siglo XIX ocurre un cambio muy importante al producirse la secularización de los temas de encuadre tradicionales, que se habían formado en el terreno del pensamiento religioso (26).

Hasta aquí, se han mencionado los factores que conducen a la permanencia de esas "imágenes sobrecargadas de sentido" (27). Pero, ¿cómo se producen los cambios y las innovaciones? Los introducen los artistas. "Cuanto más importante es la participación de la individualidad de un artista en una época histórica, -dice Bialostocki- tanto más variadas y numerosas son las transformaciones iconográficas que aparecen en dicha época." (28) Creo que no puede hablarse sólo de la importancia de la individualidad del artista, sino que también debe considerarse como un elemento fundamental la capacidad o, más exactamente, la sensibilidad de éste para captar transformaciones profundas en la cultura de su época e incluso para percibir sutilmente las direcciones en que comienzan a desarrollarse esos cambios. De manera que en ocasiones el artista toma un rol eminentemente activo en dichos procesos. Baste citar, en este sentido, la figura de David en la Francia revolucionaria de fines del XVIII o la de los muralistas mexicanos en las primeras décadas del XX.

Bialostocki señala que a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX comienza a producirse una ruptura entre la antigua iconografía alegórica, basada en un lenguaje de símbolos y "una nueva iconografía del ánimo y la expresión" (29). Las fórmulas tradicionales se vieron "vacías" de su contenido original para conservar sólo sus rasgos esenciales e incorporar nuevos significados. Sin embargo permanecieron "las asociaciones de pensamiento con respecto a las antiguas imágenes", y en este renovado diálogo con la tradición vemos aparecer los temas de encuadre. Donde mejor se observa esa ruptura es en la obra de Goya. Por ejemplo, "El gigante", con toda su indefinición y misterio, se inscribe en la tradición iconográfica de Saturno, como potencia de la melancolía, aunque se omitan la mayoría de sus atributos específicos.

Es decir que las alegorías desaparecen en su configuración tradicional pero se mantienen los temas de encuadre, involucrando ya no tanto elementos concretos reconocibles sino una conjunción de la totalidad de elementos que componen la obra (incluso el tratamiento de la luz, el color, el ordenamiento del espacio, etc). Se inaugura una relación más libre entre el artista y sus fuentes y a su vez entre la obra

y el espectador, en tanto se abre un espacio mayor a la interpretación individual y subjetiva.

De hecho, hoy la mayoría de la gente desconoce por completo el significado de buena parte de los antiguos símbolos y alegorías. Una mujer parada sobre una esfera ya no es la diosa Fortuna más que para un estudioso de la iconografía. Una fruta a medio pelar sólo simboliza la vanidad y la fugacidad de la vida a los ojos de un especialista en pintura flamenca. Pero existen ciertos ámbitos donde el antiguo lenguaje alegórico ha permanecido, sufriendo muy pocos cambios. Uno de ellos es el arte religioso más ortodoxo. Una aureola dorada alrededor de la cabeza de un personaje indica que se trata de un santo, o bien de Jesús mismo. Si este personaje tiene alas, seguramente es un ángel. Sin embargo la memoria de muchos símbolos cristianos también se ha perdido. En la actualidad cada vez son menos las personas que reconocen a los santos por sus atributos.

El arte popular tiende también a la inmovilidad en el uso de imágenes simbólicas tradicionales. Un ejemplo cercano es el cuerno de la abundancia, de antigua prosapia, utilizado hasta hace pocos años con mucha frecuencia en la decoración (fileteado) de colectivos y camiones de Buenos Aires, augurando prosperidad y riqueza a sus propietarios (30).

Existe otro ámbito en el cual se conserva un lenguaje alegórico organizado y fácilmente reconocible: en los monumentos y símbolos que evocan la gesta patriótica y la nacionalidad. Sin embargo debe tenerse en cuenta que, si bien se utilizan figuras y elementos del repertorio antiguo (los laureles como atributo del héroe, el gorro frigio como símbolo de la libertad, la alegoría de la justicia con los ojos vendados y una balanza, etc), éstos también cobraron nuevos significados a fines del siglo XVIII. Como ha señalado Maurice Agulhon (31) con la Revolución Francesa se produce una crisis de los sistemas simbólicos tradicionales y, a influjo de una activa participación popular se instaura un nuevo sistema iconográfico revolucionario. Con José Emilio Burucúa, Andrea Jáuregui y Lia Munilla, hemos estudiado los procesos de elaboración y circulación, en el Río de la Plata, de cierta tópic visual que procede de ese imaginario establecido por la Revolución Francesa (32). Un caso por demás significativo resulta la figura de nuestra República, tocada con el gorro frigio, que deriva de la Marianne. Esta imagen se remonta a su vez a la antigua alegoría de la libertad, tal como aparece en el tratado de Iconología de Cesare Ripa (33), aunque reelaborada e imbuída de un nuevo significado republicano.

Pero dejemos de lado estos aspectos para ocuparnos de las transformaciones en los temas de encuadre. Hacia fines del siglo XVIII, como decía, comienzan a producirse cambios en este sentido, que serán profundizados por los pintores románticos. Una nueva función social del artista y de la obra de arte en las sociedades burguesas es sin duda elemento decisivo para tales cambios. Se inaugura una nueva iconografía, aunque retomando y reelaborando elementos míticos tradicionales que

llegan con frecuencia a través del lenguaje figurativo popular. Otro elemento de considerable importancia para comprender la pintura romántica (y en general la del siglo XIX) es su fuerte conexión con la literatura, tema desarrollado por Mario Praz en *The Romantic Agony* (34).

Todo esto me ha llevado a considerar al tema de encuadre como un instrumento particularmente útil para aclarar ciertos aspectos de nuestra herencia cultural. ¿Qué ocurrió en América con los temas tradicionales europeos y aún con aquéllos creados en el siglo XIX? ¿Existieron reelaboraciones por parte de los artistas americanos de esos “símbolos visuales”? ¿Surgieron aquí temas de encuadre nuevos? Tuvieron esas imágenes una nueva función?

Entiendo que la aplicación de esta línea de investigación a los testimonios iconográficos puede aportar importantes elementos para la comprensión de diversos aspectos de nuestra historia social e intelectual, aportando un rico *corpus* de fuentes aún inexplorado en todas sus posibilidades.

Notas

(1) Warburg, Aby : *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*. Florencia, La Nova Italia, 1966. - Prefacio de Gertrude BING. (La versión alemana es de 1932 y fue preparada por la misma BING).

(2) *Ibidem*, Prefacio, pp XIII-XIV.

(3) Ginzburg, Carlo: “De A. Warburg a E.H. Gombrich. Notas sobre un problema de método”, en *Mitos, emblemas e indicios*. Barcelona, Gedisa, 1989.

(4) Saxl, Fritz: *Lectures*, Londres, Warburg Institute, 1957.

(5) Wittkower, Rudolf: *Allegory and the migration of symbols*, Londres, Thames and Hudson, 1977

(6) Saxl, Fritz: *Op.cit.* Cap 1: “Continuity and variation in the meaning of images”.

(7) Wittkower, R: *Op.cit.* Cap II: “Eagle and Serpent”.

(8) Gombrich, Ernst *Art and Illusion. A study on the Psychology of pictorial Representation*. Londres, 1962.

(9) *Op.cit.*, pag. 198.

- (10) Op. cit. Primera parte: "Los límites de la semejanza con la realidad".
- (11) Ginzburg, C., Op.cit. pag. 69.
- (12) Wittkower, R., Op.cit. pag. 184.
- (13) Op. cit. pag. 182.
- (14) Francastel, Pierre, *La Realidad Figurativa*, Buenos Aires, Emecé, 1979.
- (15) Op.cit. pag. 13.
- (16) Op.cit. pag. 14.
- (17) Op.cit. pag. 17.
- (18) Panofsky, Erwing, *La perspectiva como 'forma simbólica' e altri scritti*. Milán, 1961. pp 227-228 (citado por Carlo Ginzburg en op.cit).
- (19) Bialostocki, J, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Ed.1973, pp 111-124,
- (20) Cf. también Franfort, Henri, "The archetype in analytical psychology and the history of religion". Conferencia pronunciada en Hamburgo en 1954 y publicada en *The journal of Warburg and Courtauld Institutes*, XXI, 1958. pp 166-178.
- (21) Bialostocki, J, Op.cit. pag. 111.
- (22) Op. cit. pag. 112.
- (23) Warburg, Aby, Op. cit.
- (24) Cf. Curtius, Ernst, R., *Literatura europea y Edad Media latina*, Mexico, F.C.E. 1975 (1a.ed.1948)
- (25) Cf. Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e Inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1984. (1a.ed.en alemán: 1934, como artículo del *Eranos-Jahrbuch*. También de Jung: *El hombre y sus Símbolos*. Barcelona, Luis de Caralt Ed., 1984 (1a.ed. 1964).
- (26) Bialostocki, Jan, "Iconografía Romántica" en Op.cit. pp 155-178.

(27) Op.cit. pag. 116.

(28) Op.cit. pag. 112.

(29) Op.cit. pag. 160.

(30) **Rubió, Mariano y Barujel, Esther, *Maestros fileteadores de Buenos Aires*. Buenos Aires, 1990. Inédito.**

(31) **Agulhon, Maurice, *Marianne au combat. L'imaginerie et la symbolique républicaines de 1789 a 1880*. París, Flammarion, 1979.**

(32) **Barucúa, Jose Emilio; Jáuregui, Andrea; Malosetti, Laura y Munilla, María Lía: "Influencia de los tipos iconográficos de la Revolución Francesa en los países del Plata". En: *Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990, editado por el Comité Argentino para el Bicentenario de la Revolución Francesa.**

(33) **Ripa, Cesare: *Iconología*. Madrid, Akal, 1987.**

(34) **Praz, Mario: *The Romantic agony*. Oxford, 1951.**