

FUENTES GRÁFICAS Y VISUALES. UN ACERCAMIENTO INICIAL A FUENTES NO ESCRITAS

Javier Ricardo Ardila Gutiérrez

Estudiante de Historia

Universidad Nacional de Colombia

jrarditag@unal.edu.co

RESUMEN

Las imágenes son fuentes problemáticas para la investigación histórica, siendo utilizadas como un soporte acompañante de estudios sobre el pasado, pero raras veces utilizadas como el centro mismo de la interpretación, comúnmente dejando esta labor especializada a los historiadores del arte. Sin embargo, las fuentes no verbales han demostrado, en investigaciones más recientes, su potencialidad como vestigios del pasado. Este ensayo busca poner en diálogo la favorabilidad y las dificultades de utilizar las fuentes gráficas para descubrir la pertinencia de su uso y las posibilidades que con ellas se abren.

KEYWORDS:

*Images, art, history,
non-verbal sources,
methodology.*

ABSTRACT

The images are troubled sources to the historical investigation, being used as accompanying support of studies about the past, although they rarely are used as the focus of interpretation itself; commonly letting this specific work to the art historians. However, in recent research, the non-verbal sources have shown their potentiality as vestiges of the past. This essay seeks to set up a dialog between the favorability and difficulties on using graphs so as to discover the pertinence on its use and the possibilities given by them.

PALABRAS CLAVE

*Imágenes, arte, historia,
fuentes no verbales,
metodología.*

Fragmento: Buey cargado con tablas en Plazo de San Victorino en Bogotá, 1830, José Manuel Groot



INTRODUCCIÓN

Al acercarnos a las fuentes no verbales, los historiadores nos encontramos con grandes interrogantes: ¿Puede acaso una percepción de orden instintivo, desde lo sensorial y apriorista, lograr darnos respuestas frente a las formas de indagar y comprender las complejidades infinitas del alma de los otros? ¿Hasta qué punto habla nuestro prejuicio acallando la voz de la intuición? Al acercarnos a las imágenes podemos encontrarnos con una barrera en su comprensión, la cual, si no logramos afrontarla del modo correcto, puede resultar infranqueable. No obstante, nuestra forma de entender las imágenes no puede reducirse al adoptar la perspectiva de los historiadores del arte, pues, en su mayoría, el enfoque distintivo de ellos se interesa por la historia de las formas estéticas y sus significaciones, mientras que el historiador ve aquellos documentos como posibilitadores en la comprensión de un proceso histórico, no solo desde sus valores estéticos o emocionales, sino a su vez vinculados con lo político, económico, social y cultural.

El objetivo de este ensayo es problematizar la forma en la cual las fuentes gráficas pueden ser útiles para la historiografía y proponer, de modo incipiente, una metodología inicial para el acercamiento a ellas, que permita superar la barrera de los lenguajes no verbales. Dividido en tres partes, se pasará por el cuestionamiento acerca de la pertinencia del uso y la posibilidad de lectura, para finalmente llegar a una propuesta metodológica de acercamiento.

LA PERTINENCIA DE LAS IMÁGENES EN LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA

Vale la pena iniciar un cuestionamiento investigativo sobre la potencialidad de las imágenes y su posibilidad

misma de ser valiosas en una investigación histórica, preguntándose de antemano por el carácter intuitivo que las rodea; en la pugna que se ha establecido entre el texto y la imagen, entre la literatura y pintura¹. Así pues, entra en cuestión el modo en el que puede ser comprendido el proceso de apropiación de las experiencias y estímulos de la "realidad" o, como se llamaría a este lugar donde se crean las conexiones de sentido desde la perspectiva de fenomenológica Husserl, el "mundo de la vida"² o en un "mundo fenoménico" el cual se nos aparece por la interpretación de la conciencia y no por las cosas en sí mismas, organizadas por la conciencia en categorías apriorísticas que permitan crear, desde una labor intelectual de asimilaciones, una presentación y una representación de la captura de las motivaciones externas, las cuales tendrían una impronta testimonial aunada a un sentido pedagógico³. No quisiera con esto aseverar, con reticencia a las particularidades mismas de la imagen y su contexto, que toda creación sostiene elementos pedagógicos que se desprenden de la necesidad de plasmar, no solo una postura autónoma y subjetiva, sino que, conjunto a esto, parte de la intención del crear un testimonio de las características de un momento específico, atravesado por la intencionalidad de exponer lo que se considera correcto, digno o deseable.

El impulso de la materialidad y la subsistencia atraviesan la claridad con la que la producción gráfica poética o analítica puede marcar en mayor o menor medida las visiones volitivas del autor⁴, sin que el ras-

1 Mitchell, W.J.T. *Iconology. Image, text, ideology*. (Chicago: Universidad de Chicago, 1986), 47.

2 Palti, José Elías. "Ideas, conceptos, metáforas. La tradición alemana de historia intelectual y el complejo entramado del lenguaje". *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*. N° 27 (2011): 238.

3 Hessen, Johannes. *Teoría del Conocimiento*. (Bogotá: Editorial Panamericana, 2007): 79.

4 Hessen, 2007: 72.

tro de su voz pueda ser desoído de su obra. ¿Acaso puede desoírse la experiencia significativa del pasado en alguna de las múltiples esferas de interacción humana? Se ha intentado, con variopintos resultados, la homogenización de las personas como individuos pertenecientes a grupos humanos más o menos restringidos en contextos diversos en el tiempo y el espacio, mas, aquello apela al sólido componente de la formación humana como sujeto inmerso en un sistema cultural que se rige por códigos y reglas que, aun cuando invisibles, se comprenden y conocen, siendo en este caso aclarar la multiplicidad de lo simultáneo. En este sentido, las imágenes que son producidas, o reproducidas, entran en una estrecha relación con las formas y pautas de existencia que hombres y mujeres compartían en un momento histórico, otorgándoseles irrevocablemente condicionamientos en la creación y adopción; posibilitando así al historiador el relacionar acontecimientos y procesos históricos con su forma plástica de representación.

La representación misma se comprende como un terreno propicio para múltiples interpretaciones, pero ineludible al momento de analizar las imágenes. El ejercicio de poner presente lo que está ausente va mucho más allá de una intención neutra, y mantiene una carga significativa que se incrementa en la medida de su extensión, logrando categorizarse, según los planteamientos de Durkheim, en representaciones individuales, representaciones sociales y representaciones colectivas, así:

La conciencia colectiva no es toda la conciencia social, menos tratándose de sociedades organizadas. En estas sociedades ocuparía sólo un espacio (limitado, en opinión de Durkheim, al moderno culto al individuo). Pero tampoco la conciencia colectiva debe

interpretarse como una prolongación de las conciencias individuales. Es una entidad aparte. Sería, en una fórmula muchas veces repetida por Durkheim a propósito de las representaciones colectivas, una realidad sui generis, distinta de las conciencias de los individuos, pero que sólo podría existir y manifestarse a través de ellas.⁵

Visto de este modo, las representaciones hacen parte de la incidencia de fenómenos externos frente a individuos organizados socialmente. Así, solo es posible la emergencia de las representaciones colectivas cuando una misma circunstancia externa afecta a una agrupación humana de la misma manera, y ellos son conscientes de esta unanimidad, por lo menos a nivel formal, vista en los sentimientos comunes producidos a nivel individual. Con posterioridad, las representaciones descoordinadas del cómo se interpreta lo propio y lo ajeno empiezan a organizarse en la conciencia, combinándose, uniéndose, yuxtaponiéndose y contrastándose con las de los otros, construyendo un nuevo sentimiento «De este modo se forma un estado nuevo que ya no me es propio en el sentido en que lo era el precedente»⁶

La mayor riqueza de las imágenes se alcanza cuando dejan de ser utilizadas como simples ilustraciones, posibilitando el «*leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época*»⁷ y, con ello, dándose una apertura investigativa que

5 Ramírez Plascencia, Jorge. "Durkheim y las representaciones colectivas" En: García Curiel, María de Lourdes; Rodríguez Salazar, Tania (coordinadoras). *Representaciones sociales. Teoría e investigación*. (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2007): 26.

6 Vera, Héctor. "Representaciones y clasificaciones colectivas. La teoría sociológica del conocimiento de Durkheim". *Revista Sociológica*. Vol. 17, N° 50 (2002): 107.

7 Burke, Peter; *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (Barcelona: Editorial Crítica, 2001): 13.

permita verlas como vestigios del pasado en el presente, potencialmente útiles para la comprensión de la historia. Diría Burke que las «*Pinturas, estatuas, estampas, etc., permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado*»⁸; sin embargo, es necesario poner en entredicho la veracidad de las imágenes como fieles reproducciones de la realidad, siendo imperativo establecer, del mismo modo en que se hace con las fuentes escritas, una crítica que permita establecer los rasgos de veracidad y fiabilidad de las mismas.

Un proyecto que se fragüe desde la particularidad tendrá la tendencia a opacar las múltiples voces que viven realidades distintas en grado de su poder, sea del orden de lo simbólico, lo económico, lo político, lo militar, etc.; incluso, cuando pueda considerarse que su objeto es mostrar la veracidad de un momento, fenómeno o acontecimiento (como los cuadros de costumbres, de castas o los cuadros populares), tras ellas siempre se esconde un sinnúmero de omisiones, exageraciones y extrapolaciones que son en sí mismas importantes para comprender la intencionalidad de imagen plástica. No obstante, al analizar las imágenes (o cualquier tipo de fuente) no debe privilegiarse únicamente el contenido de ellas: la forma juega un papel sustancial en la extensión de un mensaje que desea ser persuasivo, diría sobre ello McKenzie, al referirse a los libros, que «*la forme matérielle des livres, les éléments non verbaux que constituent les signes typographiques et la disposition même de l'espace de la page ont une fonction expressive et contribuent à la production du sens (...)*»⁹; más la comprensión de las imágenes como elementos textuales gráficos permite

extrapolar las sugerencias de McKenzie al análisis de la materialidad de las mismas.

La evocación y la añoranza son fichas decisivas en la eficacia extensiva de una idea que nace desde lo particular y se inscribe en miras de lo general. La evocación no solo atiende a la experiencia, sino que se incorpora dentro de una filiación sentimental, al lograr hacer partícipe al receptor del mensaje, que puede ser ambiguo, para que este pueda sentirse persuadido frente a las razones que le son expuestas. Por otro lado, la añoranza remite a la expectativa, agregando un valor sentimental nostálgico o melancólico, logrando así una vinculación comprometida de aquel receptor del mensaje.

En lo gráfico, se juega con variables similares, pues la captación, naturalmente, mucho más ligada a lo visual contemplativo, permite una movilidad del mensaje entre lo ambiguo y lo contradictorio. Esto radica en su cimentación tanto en nociones de lo experimentado por la razón en cuanto a la idealización como de lo sensorial ligado a la sensibilidad misma de aquello externo que estimula la creación plástica, adscribiéndose, en pertinencia y variabilidad, no solo en su lugar de producción, sino, igualmente, en el de su recepción. Es función de los historiadores escudriñar bajo las capas de color y las figuras para encontrar los focos de sentido que expresan las imágenes en el tiempo, como dice el profesor Burke «*Las imágenes tienen por objeto comunicar. En otro sentido, en cambio, no nos dicen nada. Las imágenes son irremediamente mudas*»¹⁰. Empero, las imágenes siempre tienen algo que decir, algo que expresar que sobrepasa el sentido estético, inscribiéndolas como fuentes susceptibles a la investigación histórica.

⁸ Burke, 2001 : 16.

⁹ McKenzie D. F. *La bibliographie et la sociologie des textes*. (París: Ediciones del Círculo de la Librería, 1991): 36.

¹⁰ Burke, 2001: 43.

LA POSIBILIDAD DE “LECTURA” DE LAS FUENTES GRÁFICAS

Las imágenes pictóricas tienen inmersas en su naturaleza una doble particularidad que es ambivalente, ellas se comprenden como retos para el investigador, y, a su vez, como formas más “directas”¹¹ de acercamiento al pasado; diría Peter Burke frente a esta naturaleza contradictoria:

Las imágenes son traicioneras porque el arte tiene sus propias convenciones, porque sigue una línea de desarrollo interno y al mismo tiempo reacciona frente al mundo exterior. Por otro lado, el testimonio de las imágenes es esencial para el historiador de las mentalidades, porque la imagen es necesariamente explícita en materias que los textos pueden pasar por alto con suma facilidad. Las imágenes pueden dar testimonio de aquello que no se expresa con palabras.¹²

Por un lado, al no estar restringidas a la efectividad de las palabras a través de la claridad lograda por la relación entre el significado y el significante, ni fuertemente sustentadas a través de múltiples y profundas redes de analogías, antonimias y sinonimias que permiten la efectividad de la convención, las imágenes se encuentran desprovistas de la claridad discursiva (aun lográndose una aplicación de convenciones iconológicas).

11 Frente a esto diría Mitchell: “*The naturalness of image makes it a universal means of communication that provides a direct, unmediated, and accurate representation of things, rather than an indirect, unreliable report about things*” (Mitchell, 1986: 79).

12 Burke, 2001: 38.

Esta particularidad ofrece caminos diversos al momento de la interpretación en retrospectiva, no solo por el investigador, sino también por cualquier otro espectador, lo que traería consigo el peligro en la especulación, el cual es siempre uno de los mayores riesgos que se corre al querer traducir una imagen visual en una verbal (o un texto gráfico en uno verbal); apuro que se hace más apremiante cuando no se aplica un método sistemático de interpretación que resulte adecuado a las especificidades propias de las imágenes. Por otro lado, y en oposición a la anterior, las imágenes pueden resultar más claras, al apelar a la sensibilidad de lo experimentado por encima de lo racionalizado pues, según la lógica aristotélica, «*Nada hay en la mente que no haya sido experimentado antes por los sentidos*»¹³. Esto estaría atado a la traducción de un sentido de convenciones en el lenguaje, en el cual se dejan de lado las formas más inmediatas de relación con la realidad.

Al encontrarse un punto de anclaje entre las particularidades de la experiencia humana, que se presenta como testimonio significativo de la realidad en que fue creado, y evocar sentidos tácitos a su superficialidad, que si bien son mediados por las sensibilidades posteriores al proceso de creación son testimonios de una experiencia sensible, las imágenes buscan representar aquello inabarcable de la experimentación racionalizada, producto de la posterior asimilación cognoscente de una cercanía, no solo con el fenómeno de la vida, sino a su vez con el de la existencia misma. En este sentido, la imagen, como otras fuentes de la producción cultural de una comunidad humana pueden hacerlo, se presenta como una coexistencia simultánea, no necesariamente coordinada, entre la

13 Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. (Madrid: Editorial Alianza, 1991): 22.

subjetividad del creador y las múltiples redes de relación que se tejen hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, como una atadura a la realidad social misma y como respuesta a unas condiciones de posibilidad que se hacen ineludibles en el presente pero que se planean mutables en el futuro.

Para interpretar las imágenes, es necesaria la combinación de una historia que vaya de adentro de las imágenes hacia afuera y que pueda establecer las relaciones con una contemporaneidad en la que fueron producidas. El contexto permite informar lo que un contemporáneo medianamente informado podía saber acerca de su realidad y momento histórico; por tanto, su valor consiste en articular los múltiples focos de pensamientos que se yuxtaponen, las voces en diálogo, las contradicciones y traumas experimentados de manera individual y colectiva, logrando dar una clave inicial al comprender el modo en el que una imagen se articula y está en consonancia con su momento histórico. Siguiendo las sugerencias de Pierre Saly¹⁴, el contexto no ha de remontarse mucho en el tiempo, pues entraría en juego la posibilidad de perder de vista las causas inmediatas y familiares que forjaron la representación que se hace de un acontecimiento al intentar buscarse causas de largo aliento, sin que esto niegue la necesidad de ello cuando se quieren explicar procesos de orden estructural.

El contextualizar una imagen es un paso inicial para su comprensión; pero, en ello no puede, ni debe, agotarse la investigación que desee utilizar una imagen como fuente en la construcción de un sentido del pasado. No se debe pensar que una sola imagen o tipo de imágenes puede reducir o conglomerar el "espíritu de una época"; es necesario que las perspectivas

sean mucho más amplias para evitar simplificaciones, agotar múltiples fuentes para crear un panorama de comprensión de las diferentes voces que habitan un momento histórico, así, «*independientemente de su calidad estética, cualquier imagen puede servir como testimonio histórico.*»¹⁵, pero como acto discursivo, nacen de lugares disímiles que omiten y opacan otras formas de interpretar el mismo fenómeno.

En este interés por comprender las imágenes y sus mensajes durante los años 30 del siglo XX, se formó en Hamburgo, lo que posteriormente se conocería como la escuela de Warburg, en honor a su fundador Aby Warburg.

En el centro de las preocupaciones warburgianas se encontraba la figura del artista, la psicología de la creación y el proceso de producción de imágenes e ideas, al que concibe como algo mental. Warburg consideraba que en el Renacimiento todo ello oscilaba entre una concepción de mundo de tipo religioso-mítica; de carácter tradicional y otra, novedosa, de carácter matemático¹⁶.

Esta visión de lo psicológico humano y lo colectivo de imágenes que habitan los lugares comunes permitió que entre sus discípulos (Panofsky, Saxl, Wind) se propusiera y fortaleciera la producción de una metodología de análisis de las imágenes desde la iconología. La iconología es, por sí misma, una crítica a la concepción realista de las imágenes; haciendo énfasis en el contenido intelectual que subyace en la creación misma de las obras. Visto desde la perspectiva de Erwing Panofsky:

¹⁴ Saly, Pierre; Hincker, François, L'Huillier, Scot, Jean-Paul. *Le commentaire de documents en histoire*. (París: Editorial Armand Colin, 2003).

¹⁵ Burke, 2001: 20.

¹⁶ Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. (Madrid: Editorial Akal, 2010): 138.

El análisis iconográfico, que se ocupa de las imágenes, historias, y alegorías, en vez de motivos, presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone familiaridad con temas o conceptos específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral.¹⁷

Antes de continuar, se hace imperativo el reflexionar acerca de la posibilidad de encontrar conceptos en las imágenes pictóricas, y, desde ellos, acercarse a la comprensión y "lectura" de una fuente no escrita. En este ámbito en que aparece la especulación como una constante, que arroja resultados más o menos afortunados¹⁸, únicamente con la completa interiorización de los motivos representativos de un autor permitiría un ejercicio de discriminación de lo particular antes de crear una filiación, lo que no trascendería hacia una comprensión o explicación en un primer momento sino a una apropiación. El objetivo de esto atañe a un momento de familiarización con el objeto de análisis; sin embargo, al reducir la mirada únicamente a las imágenes, se adolecería de una gran especulación, a la vez que se desconocería una dimensión social de las imágenes, las cuales se tienen direccionadas hacia un público específico que, en el mejor de los casos, poseería las herramientas interpretativas para dilucidar aquellos mensajes tras lo evidente.

¹⁷ Panofsky, Erwing. *Estudios sobre iconología*. (Madrid: Alianza Editorial, 2012): 21.

¹⁸ Autores como Panofsky han apelado a la posibilidad de entender para la historia del arte «[...] aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad condensada.» (Panofsky, *El significado...* 49). Esta aprehensión del contenido se llevaría a cabo por medio del descubrimiento de una significación intrínseca a la obra por medio de un análisis iconológico.

De este modo, la "lectura" de las imágenes aun es un campo con múltiples y profundos vacíos, y nuestra herramienta mayormente entrenada ha de servirnos para distender esta ininteligibilidad de lo pictórico. La conexión a las fuentes escritas nos permitirá un anclaje con posibilidades amplias para acceder a las imágenes, manteniendo una relación de paridad entre ambos tipos de fuentes, evitando el lugar común de subordinar lo pictórico a lo escrito, lo cual determina y restringe aquello que ellas expresan por sí mismas. Únicamente insertándolas en un contexto puede explotarse de ellas su potencial investigativo: más allá de la cualificación pictórica y estética que siempre estará atada a los ojos del espectador y las formas de apreciación extendidas en su tiempo¹⁹. Si logramos entender las imágenes como otras formas de producción de textos con sentido, que van más allá de lo semántico y se inscriben en lo semiótico y lo simbólico, acotaríamos la separación que se mantiene entre las fuentes de orden textual y las gráficas, rompiendo la dicotomía y dando apertura a otro tipo de fuentes de naturalezas diversas que dejamos de lado por la carencia de métodos de interpretación, siguiendo a McKenzie:

Si nous envisageons la question sous cet angle, c'est-à-dire si nous cessons de penser que les livres constituent le seul artefact textuel, et que nous considérons qu'existent des textes de différentes sortes, dans différentes formes matérielle, dont seulement certaines sont des livres ou des objets écrits, alors nous découvrons un principe aux implications sociales, économiques et politiques étonnantes.²⁰

¹⁹ Burke, 2001: 50-57.

²⁰ McKenzie, 1991: 68.

Las imágenes han de ser susceptibles a la interpretación de múltiples voces en el tiempo y, con ello, enriquecer sus posibilidades enunciativas, manteniéndose restringida la posibilidad de crear definiciones absolutas, logrando con maestría poder conjugar miradas variadas, críticas contradictorias y nociones en construcción. Las imágenes no pueden ser leídas como libros, «*But since images are all we have to work with, we have to learn to work with them dialectically, acknowledging and identifying their imperfections, using them as a starting point for a dialogue or conversation*»²¹.

PROPUESTA METODOLÓGICA DE ACERCAMIENTO

Una vez otorgado el lugar de las imágenes, catalogadas como arte o no, entendiéndoles no solo como formas de representación que apelan a un carácter estético y ornamental, y que expresa la subjetividad del artista y su relación con el mundo que lo rodea, estas pueden ser leídas como testimonio en cuanto al sentido que atañe su misma intencionalidad, inmersa en particularidades históricas; también lo es aquello que compone la materialidad, las formas, las técnicas, los instrumentos y los modos, los cuales, al incrustarse en determinado capítulo del curso del tiempo histórico, arrojan claves de lectura para una mutua inteligibilidad. Las formas de comprensión social y de la auto-comprensión humana han de regirse y ponderarse desde las coordenadas cognoscitivas de un momento particular²², desde el cual, los conceptos, como

lugares que a través del tiempo se cargan de múltiples sentidos, nos permitirán una clave de fricción para romper con la coherencia y revivir las múltiples pugnas que se viven en un periodo histórico específico, pasando desde las contradicciones internas de los interlocutores hasta las grandes polémicas.

Al acercarnos a las fuentes gráficas, hemos de hacerlo de forma análoga a como lo hacemos con fuentes de orden verbal, más su naturaleza diversa nos debe conducir por caminos particulares en consonancia con sus posibilidades. Los comentarios a las fuentes han de ser la puerta de entrada a cualquier vestigio del pasado y nunca debe pensarse que están finitos, o que se pueden adaptar desde el modo ajeno a la visión propia, pues es únicamente a partir de las múltiples perspectivas que ellos, como objetos en el tiempo, puede enriquecer el significado con el que cargan y que va mucho más allá de su contenido. Por ello, al momento de iniciar el acercamiento a las fuentes gráficas, ha de tenerse en cuenta que la significación cultural de una obra es tan importante como lo contenidos otorgados, en un principio, al momento de su creación; pues los comentarios que en el transcurso del tiempo se hacen a las fuentes históricas, las cargan de significados que crean lugares comunes, no solo para investigadores sino, a su vez, para un público en general, permitiendo una flexibilidad en su apropiación según los diferentes protagonistas y discursos que las atraviesen.

La creación de un contexto histórico que pueda estar fortalecido por la investigación erudita es fundamental para ubicar los documentos; así, este funcionaría como un peso que evitaría el volar en el ejercicio de la divagación, dando un soporte a las hipótesis y evitando alejarse del tema mismo o de una paráfrasis innecesaria del documento. Es necesario que el contexto sea lo suficientemente preciso y aco-

²¹ Mitchell, 1986: 94.

²² Siguiendo los planeamientos de Lévy-Bruhl, diría Guriévich: «[...] el mundo de la cultura constituye, en una sociedad dada y en una época histórica dada, una cierta globalidad: es como si se tratase del aire que respiran todos los miembros de la sociedad, el invisible medio universal en el que están todos inmersos. Por eso, todo hecho que los miembros de la sociedad realicen, todo impulso y pensamiento que surja de sus mentes, quedará inevitablemente impregnado de ese medio que lo penetraría todo» Guriévich, Arón. *Las categorías de la cultura medieval*. (Madrid; Taurus Humanidades 1990): 17.

tado a fin de evitarle al proyecto mismo los peligros de mezclar indiscriminadamente temporalidades diversas que necesariamente han de entenderse bajo su particularidad. A pesar de que los tiempos históricos pueden entrar en contraste, antes de llegar a este ejercicio de comparación, es necesario que las formas de entender el momento mismo sean suficientemente claras para evitar confusiones en los tiempos y los lugares de producción, cuyo uso indiscriminado puede llevar a confusiones aún mayores. Lo sincrónico y lo diacrónico no solo atañen al tiempo; el espacio no puede desligarse de ello, sería un error limitar las corrientes de pensamientos, los flujos de energía de acción, a los momentos temporales. Las salidas y continuidades se proyectan en diversas direcciones, y es obligación de historiadores y geógrafos entender cómo los planos del tiempo y del espacio se conjugan para cincelar los rasgos diferenciales de la configuración morfológica a la historia.

El comentario propio de la fuente puede iniciarse como cualquier fuente en historia, haciendo uso de la crítica de fuentes, la cual permite, desde lo interno y lo externo, establecer los parámetros de ubicación de los documentos antes de su interpretación o de ponérseles en diálogo con otras fuentes. Una parte fundamental de la crítica de fuentes suele dejarse de lado; pero, es, a su vez, el paso inicial para la interpretación de las imágenes; ello es el análisis de su materialidad. Las dimensiones, los lugares, los materiales, los componentes y cualquier otra forma de descripción de la forma física son necesarias para comprender el tipo de documento que se está analizando. Es necesario el comprender la técnica que se maneja y los modos en los que esta tiene sus variantes locales, es decir, por qué se utiliza la acuarela o el óleo, cuáles son las facilidades o dificultades en

cuanto a la práctica, al tiempo, al transporte, etc. Las dimensiones muchas veces tienen una gran relación con el uso que tenían, los públicos a los que destinaba y el sentido mismo de la creación.

Aun cuando la iconología y la iconografía han recibido algunas críticas, las cuales atacan su carácter especulativo y desligado de lo social; el estudio iconológico, según Panofsky²³, es una manera de acercamiento a las imágenes, el cual puede servir como plantilla de acción para el estudio de fuentes pictóricas en cuanto se reconozcan sus limitaciones y pueda desbordarse por medio de la articulación con otro tipo de formas de interpelación de las fuentes.

En una primera fase, el estudio de Panofsky inicia con descripción pre-iconográfica, la cual se encarga de identificar objetos y situaciones evidentes en las imágenes, en aras de una interpretación de lo primario, en donde se encuentran lo expresivo y lo natural. En esta primera fase, es importante la concentración sobre el estilo, la forma en la que los objetos y acciones han sido expresados, lo que permitirá adquirir una experiencia práctica de familiaridad con los objetos. Las formas de realizar las acciones, los cuerpos y las composiciones que permitan crear escenarios verosímiles y reconocibles para el comprador y el fabricante, sin que ello purifique totalmente sus motivaciones representativas hacia lo idealista y selectivo; esto permite que «*Los accesorios representados junto a los modelos refuerzan por regla general esa auto-representación, Dichos accesorios pueden ser considerados <propiedades> del sujeto en el sentido teatral del término*»²⁴.

Al analizar una obra gráfica, múltiples tiempos entran en relación, y, con ello, sus espacios y orígenes; entrelazando procesos simultáneos, los cuales, en

²³ Panofsky, 2012: 13-45.

²⁴ Burke, 2001:31.

un principio, pueden parecer desligados y distantes, llegando a tener cercanías esenciales y profundas, o superficiales y frágiles. Sin embargo, no puede desconocerse que el emparentar documentos y fuentes históricas es una labor de alta responsabilidad investigativa, pues los documentos han de tener una afinidad que no puede ser forzada, haciéndose imperativo que sus puntos de contacto superen la mención o lo anecdótico, llevando a la formulación y corroboración de hipótesis.

La segunda fase, denominada análisis iconográfico, busca reconocer su significado más allá de la inmediatez, y la relación con ideas y significados, dirigiéndose a la interpretación de las convenciones de historias, imágenes y alegorías. Esto permitirá familiarizarse con las fuentes literarias y con los conceptos específicos de representación, viéndose el modo en el que el mismo tipo se representa de formas diversas. El confrontar las distintas fuentes en el tiempo puede generar particularidades en la creación de sentidos, como un archivo que permite infinitas relaciones y filiaciones según intereses.

Al crear un inventario de los documentos, se puede dar respuesta parcial a algunos interrogantes que fomentan la investigación en sus inicios. Si sabemos que los acontecimientos no se pueden desligar de otros del pasado, es válido el preguntarnos frente a la manera de establecer estas relaciones, las cuales no necesariamente pueden entenderse como totalmente lineales y progresivas, pues muchas de ellas se retoman, entierran y reviven o redescubren. No obstante, la concepción lineal del tiempo nos permite organizar estos acontecimientos para comprender procesos y, con ello, complejizar lo inmediato con una perspectiva de duración extendida, ligándolo con el pasado; mientras que las distintas formas que la conjugación de acontecimiento permitieron que los

procesos históricos tomaran el rumbo que hicieron y no otros contrarios. Las voces que se entrecruzan dan pie a establecer un panorama que discrimine entre lo particular y lo que hace parte del mismo hilo conductor que transmite la energía de un momento y tiempo histórico. No todos los procesos que se viven son iguales en término de cualificación y lectura desde el historiador, cada uno ha de entenderse en la medida de sus características únicas, pero ello no obliga a desentender la simultaneidad, lo que permite saber del panorama múltiple de la realidad.

Finalmente, la tercera fase atañe a la interpretación iconológica; en ella, se busca revelar el significado intrínseco o de contenido, aquello que muestra los principios subyacentes del carácter y los valores simbólicos de una nación, época, clase social, creencia religiosa o filosófica. Al llegar a esta última fase, sería posible reconocer los códigos culturales idóneos para la comprensión de las imágenes. Los colores, las formas, las composiciones recurrentes y las escenas tienen una significación que va más allá de lo plástico y estético; son formas de lograr plasmar lugares comunes en un marco de acción de las personas y su forma de concebir y comprender el mundo que les rodea.

El propósito de distorsión constituye un testimonio de ciertos fenómenos que muchos historiadores están deseosos de estudiar: de ciertas mentalidades, de ciertas ideologías e identidades. La imagen material o literal constituye un buen testimonio de la imagen material o metafórica del yo o del otro²⁵.

Entendiendo esta posibilidad de interpretación de lo esencial de las imágenes como parte de la construc-

²⁵ Burke, 2001:37.

ción de sentidos compartidos durante un momento histórico, se puede seguir a Mitchell cuando dice que:

My argument here will be twofold: (I) there is no *essential* difference between poetry and painting, no difference, that is, that is given for all time by the inherent natures of the media, the objects they represent, or the laws of the human mind; (II) there are always a number of differences in effect in a culture which allow it to sort out the distinctive qualities of its ensemble of signs and symbols.²⁶

En un principio, es necesario dedicar mayor tiempo a la descripción detallada de las imágenes que al análisis en conjunto; no obstante, en las fases posteriores, una vez conseguida una descripción suficientemente atenta, se debe dar primordial valor al análisis en conjunto, esto por la naturaleza gráfica menos literal. El prestar atención a los significados culturales es de vital importancia, a que el tercer punto del estudio iconográfico exige el yuxtaponer imágenes y textos para adquirir, así, los sentidos de la imagen que se desea interpretar.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS Y SECUNDARIAS

LIBROS

- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- Guriévich, Arón. *Las categorías de la cultura medieval*. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.
- Hessen, Johannes. *Teoría del Conocimiento*. Bogotá: Editorial Panamericana, 2007.
- McKenzie D. F. *La bibliographie et la sociologie des textes*. París: Ediciones del Círculo de la librería, 1991.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, text, ideology*. Chicago: Universidad de Chicago, 1986.
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Saly, Pierre; Hincker, François; L'Huillier, Marie-Claude y Scot, Jean-Paul. *Le commentaire de documents en histoire*. París: Editorial Armand Colin, 2003.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Editorial Akal, 2010.

ARTÍCULOS

- Palti, José Elías. "Ideas, conceptos, metáforas. La tradición alemana de historia intelectual y el complejo entramado del lenguaje". *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*. N° 27(2011): 227-248.
- Ramírez Plascencia, Jorge. "Durkheim y las representaciones colectivas". En: García Curiel, María de Lourdes y Rodríguez Salazar, Tania (Coords.). *Representaciones sociales. Teoría e investigación*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2007.
- Vera, Héctor. "Representaciones y clasificaciones colectivas. La teoría sociológica del conocimiento de Durkheim". *Revista Sociológica*. Vol. 17: N° 50 (2002): 103-121.

²⁶ Mitchell, 1986:49.