

PETER BURKE

*Visto y no visto*

*El uso de la imagen  
como documento histórico*

Traducción de Teófilo de Lozoya

CRÍTICA  
Barcelona

*En memoria de Bob Scribner*

## cultura Libre

Primera edición en BIBLIOTECA DE BOLSILLO: abril de 2005

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Título original: *Eyewitness. The Uses of Images as Historical Evidence*  
Reaktion Books Ltd, Londres

Diseño de la cubierta: Joan Batallé  
Ilustración de la cubierta: © Stock Photos  
Fotocomposició: Medium Fotocomposició

© *Eyewitness. The Uses of Images as Historical Evidence*, by Peter Burke,  
was first published by Reaktion Books, London, 2001  
© 2001 de la traducción castellana para España y América:  
CRÍTICA, S.L., Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona  
ISBN: 84-8432-631-4  
Depósito legal: B. 12.236-2005  
Impreso en España  
2005 – A&M Gràfic, Santa Perpètua de Mogoda (Barcelona)

dentales ante el paisaje durante varios siglos, *Landscape and Memory* (1995).

La propia colección «Picturing History», lanzada en 1995, a la que pertenece originalmente el volumen que están leyendo ustedes, es otra prueba de la nueva tendencia. En los próximos años será interesante comprobar cómo unos historiadores de una generación que se ha visto expuesta a los ordenadores y a la televisión prácticamente desde su nacimiento y que siempre ha vivido en un mundo saturado de imágenes, se sitúa ante los testimonios visuales del pasado.

### FUENTES Y VESTIGIOS

Tradicionalmente, los historiadores han llamado a sus documentos «fuentes», como si se dedicaran a llenar sus cubos en el río de la verdad y sus relatos fueran haciéndose más puros a medida que se acercaran más a los orígenes. La metáfora es muy vívida, pero también equívoca, por cuanto implica la posibilidad de realizar una exposición del pasado libre de la contaminación de intermediarios. Naturalmente resulta imposible estudiar el pasado sin la ayuda de toda una cadena de intermediarios, entre ellos no sólo los historiadores de épocas pretéritas, sino también los archiveros que ordenaron los documentos, los escribas que los copiaron y los testigos cuyas palabras fueron recogidas. Como decía hace medio siglo el historiador holandés Gustaaf Renier (1892-1962), convendría sustituir la idea de fuentes por la de «vestigios» del pasado en el presente.<sup>11</sup> El término «vestigios» designaría los manuscritos, libros impresos, edificios, mobiliario, paisaje (según las modificaciones introducidas por la explotación del hombre), y diversos tipos de imágenes: pinturas, estatuas, grabados, o fotografías.

Los historiadores no pueden ni deben limitarse a utilizar las imágenes como «testimonios» en sentido estricto (como estudiaremos detalladamente en los Capítulos V, VI y VII). Debería darse cabida también a lo que Francis Haskell llamaba «el impacto de la imagen en la imaginación histórica». Pinturas, estatuas, estampas, etc., permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado (por ejemplo las experiencias

religiosas analizadas en el Capítulo III). Nos hacen comprender cuántas cosas habríamos podido conocer, si nos las hubiéramos tomado más en serio. En resumen, las imágenes nos permiten «imaginar» el pasado de un modo más vivo. Como dice el crítico Stephen Bann, al situarnos frente a una imagen nos situamos «frente a la historia». El hecho de que las imágenes fueran utilizadas en las diversas épocas como objetos de devoción o medios de persuasión, y para proporcionar al espectador información o placer, hace que puedan dar testimonio de las formas de religión, de los conocimientos, las creencias, los placeres, etc., del pasado. Aunque los textos también nos ofrecen importantes pistas, las imágenes son la mejor guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas.<sup>12</sup>

Así, pues, en este libro analizaremos la utilización de diferentes tipos de imágenes como lo que los juristas llaman «testimonios admisibles» de los distintos tipos de historia. La analogía con el mundo jurídico tiene su razón de ser. Al fin y al cabo, en los últimos años muchos atracadores de banco, hooligans de fútbol y policías violentos han sido condenados en virtud del testimonio de los videos. Las fotografías que toma la policía de la escena del crimen suelen ser utilizadas como pruebas. Hacia 1850, el Departamento de Policía de Nueva York creó una «Galería de delincuentes» que permitía reconocer a los ladrones.<sup>13</sup> De hecho, antes de 1800 los archivos de la policía francesa ya incluían retratos en los expedientes personales de los principales sospechosos.

La idea fundamental que la presente obra pretende sostener e ilustrar es que, al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico. Reflejan un testimonio ocular. Semejante idea no tiene nada de nuevo, como demuestra una famosa imagen, el retrato de un hombre y su esposa, llamado «El matrimonio Arnolfini», conservado en la National Gallery de Londres. El cuadro lleva la siguiente inscripción: *Jan van Eyck fuit hic* («Jan van Eyck estuvo aquí»), como si el pintor hubiera actuado como testigo de la boda de la pareja. Ernst Gombrich habla en sus obras del «principio del testigo ocular», en otras palabras, de la norma seguida por los artistas en algunas culturas, a partir de la de los antiguos griegos, consistente en representar lo que un testigo

ocular podría haber visto desde un determinado punto en un determinado momento y sólo eso.<sup>14</sup>

De modo parecido, la expresión «estilo de testigo ocular» fue introducida en un estudio de la pintura de Vittore Carpaccio (ca. 1465-ca. 1525) y algunos de sus contemporáneos de Venecia, para designar el amor por el detalle que reflejan sus cuadros y el deseo de los artistas y sus patronos de «pintar lo que se ve de manera tan verídica como sea posible, según los criterios imperantes de testimonio y prueba». <sup>15</sup> A veces los textos corroboran nuestra impresión de que a un artista le preocupaba ofrecer un testimonio exacto de las cosas. Por ejemplo, en una nota escrita en la parte trasera de su cuadro *Cabalgando hacia la libertad* (1862), en el que aparecen tres esclavos a caballo, un hombre, una mujer y un niño, el pintor americano Eastman Johnson (1824-1906) calificaba su pintura de testimonio de «un incidente real ocurrido durante la Guerra Civil, visto por mí mismo». También se han utilizado definiciones como estilo «documental» o «etnográfico» para describir imágenes semejantes de épocas posteriores (vid. *infra* pp. 24, 164, 174).

Ni qué decir tiene que el uso del testimonio de las imágenes plantea numerosos problemas harto delicados. Las imágenes son testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen. Pueden haber tenido por objeto comunicar su propio mensaje, pero no es raro que los historiadores hagan caso omiso de él para «leer entre líneas» las imágenes e interpretar cosas que el artista no sabía que estaba diciendo. Evidentemente semejante actitud comporta graves peligros. Es preciso utilizar las imágenes con cuidado, incluso con tino —lo mismo que cualquier otro tipo de fuente— para darse cuenta de su fragilidad. La «crítica de las fuentes» de la documentación escrita constituye desde hace bastante tiempo una parte fundamental de la formación de los historiadores. En comparación con ella, la crítica de los testimonios visuales sigue estando muy poco desarrollada, aunque el testimonio de las imágenes, como el de los textos, plantea problemas de contexto, de función, de retórica, de calidad del recuerdo (si data de poco o mucho después del acontecimiento), si se trata de un testimonio secundario, etc. Por eso algunas imágenes ofrecen un testimonio más fiables que otras. Por ejemplo, los bocetos tomados directamente del natural (Figs. 1 y 2) y



1. Eugène Delacroix, boceto de *Las mujeres de Argel*, ca. 1832, acuarela con rascos de lápiz. Museo del Louvre, París.



2. Constantin Guys, boceto en acuarela del sultán camino de la mezquita, 1854. Colección particular.

libres de las limitaciones del «gran estilo» (analizado en el Capítulo VIII), constituyen testimonios más fidedignos que las pinturas realizadas después en el estudio del artista. En el caso de Eugène Delacroix (1798-1863), podemos ejemplificar perfectamente este argumento comparando su boceto *Dos mujeres sentadas* y su cuadro *Las*

*mujeres de Argel* (1834), que tiene un carácter más teatral y, a diferencia del estudio original, contiene referencias a otras imágenes.

¿Hasta qué punto y de qué forma ofrecen las imágenes un testimonio fiable del pasado? Naturalmente sería absurdo intentar dar una respuesta general demasiado simple a semejante cuestión. Un icono de la Virgen del siglo xvi y un póster de Stalin del siglo xx dicen a los historiadores muchas cosas acerca de la cultura rusa, pero —a pesar de ciertas analogías de lo más curioso— existen evidentemente diferencias enormes entre lo que nos dicen y no nos dicen una imagen y otra. Si pasamos por alto la diversidad de las imágenes, de los artistas, de la utilización de la imagen y de las actitudes frente a ella en los distintos períodos de la historia, será bajo nuestra propia responsabilidad.

#### VARIEDADES DE IMAGEN

El presente ensayo trata de las «imágenes» y no del «arte», término que no empezó a utilizarse en Occidente hasta el Renacimiento, y sobre todo a partir del siglo xviii, cuando la función estética de las imágenes —al menos en los ambientes elitistas— empezó a prevalecer sobre muchos otros usos que tenían dichos objetos. Independientemente de su calidad estética, cualquier imagen puede servir como testimonio histórico. Los mapas, las planchas decorativas, los exvotos (Fig. 17), las muñecas de moda o los soldados de cerámica enterrados en las tumbas de los primeros emperadores chinos, cada uno de estos objetos tienen algo que decir al historiador.

Para complicar aún más la situación, es preciso tener en cuenta los cambios que se producen en el tipo de imagen disponible en determinados lugares y momentos, y en particular dos revoluciones que han tenido lugar en el terreno de la producción de imágenes, a saber, la aparición de la imagen impresa (xilografía, grabado, agua-fuerte, etc.) durante los siglos xv y xvi, y la aparición de la imagen fotográfica (incluidos el cine y la televisión) durante los siglos xix y xx. El estudio de las consecuencias de estas dos revoluciones con el detalle que merecen daría pie a escribir una obra sumamente voluminosa, pero en cualquier caso convendría hacer unas cuantas observaciones generales.

Por ejemplo, la apariencia de las imágenes cambió radicalmente. Durante las primeras fases de la xilografía y de la fotografía, las imágenes en blanco y negro sustituyeron a las pinturas en color. Si se nos permite especular un poco, cabría sugerir, como se ha hecho en el caso de la transición del mensaje oral al impreso, que la imagen en blanco y negro es, según la famosa frase de Marshall McLuhan, una forma «más fría» de comunicación que la policroma, más ilusionista, que fomenta un distanciamiento mayor del observador. Además, las imágenes impresas, lo mismo que ocurriría luego con la fotografía, podían fabricarse y transportarse con mayor rapidez que las pinturas, de suerte que las imágenes de los acontecimientos actuales podían llegar a los observadores mientras los hechos estaban aún frescos en la memoria, argumento que desarrollaremos en el Capítulo VIII.

Otro argumento que conviene tener presente en el caso de ambas revoluciones es que permitieron que se produjera un salto cuantitativo en el número de imágenes al alcance de la gente sencilla. De hecho resulta difícil incluso imaginar qué pocas imágenes circulaban en la Edad Media, pues los manuscritos con miniaturas, que ahora nos resultan tan familiares en los museos o a través de las reproducciones gráficas, normalmente se hallaban en manos de unos pocos particulares, de modo que el público en general sólo tenía a su disposición las imágenes de los altares y los frescos de las iglesias. ¿Cuáles fueron las consecuencias culturales de esos dos saltos?

Las consecuencias de la imprenta han sido analizadas habitualmente en términos de estandarización y fijación de los textos en una forma permanente, y lo mismo cabría decir de las imágenes grabadas. William M. Ivins Jr (1881-1961), conservador de grabados en la ciudad de Nueva York, sostenía que la importancia de las estampas del siglo xvi radica en que eran «afirmaciones plásticas susceptibles de ser repetidas con toda exactitud». Ivins subrayaba que los griegos de la Antigüedad, por ejemplo, abandonaron la costumbre de añadir ilustraciones a los tratados de botánica por la imposibilidad de producir imágenes idénticas de una misma planta en las diferentes copias manuscritas de una misma obra. Por otra parte, desde finales del siglo xv los herbarios irían ilustrados habitualmente con xilografías. Los mapas, que empezaron a imprimirse en 1472, ofrecen otro ejemplo del modo en que la comunicación de la informa-