

Mirando al pasado a través de los documentos. Espejos documentales

LOOKING TO THE PAST THROUGH THE DOCUMENTS.
DOCUMENTAL MIRRORS

ALBERTO MORALES

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo
México

Jordanova, Ludmilla. *The Look of the Past. Visual and Material Evidence in Historical Practice*, Nueva York, Cambridge University Press, 2012, 244 pp.

Historiar, desde el siglo pasado, ya no sólo es una tarea de quienes aman el archivo y la biblioteca, también lo es de aquellos que se interesan por los objetos y las imágenes; sin embargo, nuestras herramientas para su estudio aún no son parte fundamental del bagaje formativo de los estudiantes de historia. *The Look of the Past* viene a llenar un vacío, pues es una obra pensada especialmente para los estudiantes que deben comprender cómo acercarse a las evidencias visuales y materiales.

Ludmilla Jordanova estudió en Cambridge su maestría en Ciencias Naturales; se especializó en Historia y Filosofía de la Ciencia (1971) y obtuvo su doctorado con una tesis sobre la filosofía natural de Lamarck y su contexto histórico (1976);¹ mas adelante lograría en Essex otro diploma de maestría, esta vez en Historia y Teoría del Arte, con una disertación sobre fisiognomía (1987). Es miembro de

¹ De dicha tesis derivó *Lamarck*, editado por Oxford University Press en 1984, la única obra de Jordanova que ha sido traducida al español, en 1990, por el Fondo de Cultura Económica.

la Real Sociedad Histórica y de la Real Sociedad de Medicina y ha sido presidenta de la Sociedad Británica para la Historia de la Ciencia; fue directora del Centro para la Investigación de las Artes, las Ciencias Sociales y las Humanidades en Cambridge. Entre su producción bibliográfica destacan temas relacionados con la historia de la ciencia y la medicina, el género y la familia, la historia pública y los museos, el retrato, el arte contemporáneo y el uso de los materiales visuales en la historia.²

Dicho lo anterior, es explicable que Jordanova afirme: “los historiadores son por lo general criaturas eclécticas”(5),³ pero es su variada formación —que la lleva de las ciencias naturales a la historia y la filosofía, para luego pasar a interesarse en la historia del arte—, la que explica su amplia cultura y su interés por tratar de comprender mejor la práctica histórica. Tal fue el tema de uno de sus libros, publicado en 2000, *History in Practice* —que cuenta con dos ediciones más, en 2006 y 2016—. En esta obra da cuenta de su preocupación por aplicar el sentido común —“la virtud más inglesa”— al trabajo del historiador, haciendo notar que no sólo se debe atender al análisis de los testimonios sino sobre todo al proceso de interpretación, durante el cual los materiales de estudio se convierten en una narración histórica. El historiador, nos dice, se mueve dialogando con sus evidencias, delineando un problema, ubicándolo en un contexto, desarrollando un marco de trabajo y construyendo los argumentos que terminan convertidos en un texto.⁴

Dentro de dichas formas de entender la práctica histórica, podemos ubicar el libro que ahora nos ocupa. Su título manifiesta el interés de la autora por “sugerir que la apariencia de las cosas mismas constituye una rica evidencia histórica, la cual merece una cuidadosa

² Con respecto a los datos biográficos y académicos de Ludmilla Jordanova se puede revisar la página web de la autora: <<http://www.ludmillajordanova.com>>. Consultada el 20-03-2016.

³ “Historians are generally eclectic creatures, and I am no exception”. La traducción de las citas textuales es mía.

⁴ Ludmilla Jordanova, *History in Practice*, Londres, Arnold, 2000, p. 183.

evaluación” (2).⁵ En efecto, se trata de evaluar, de mirar, de examinar visualmente (*to look*) la apariencia (*the look*) del pasado, puesto que el libro tiene como objetivo “examinar las formas en las cuales los historiadores pueden usar imágenes y objetos en sus argumentos” (xv).⁶

A pesar de que su trabajo se podría ubicar con facilidad dentro de la corriente emergente de la cultura visual –es miembro desde 2013 del Departamento de Historia de la Durham University, que cuenta con un centro de artes y cultura visual–, para ella el trabajo del historiador no se reduce a un solo tipo de testimonio. Así lo afirma con nitidez en la introducción: “Mi ideal es una forma de historia integradora –el mismo pasado apenas se divide en los modos que implica la práctica histórica contemporánea–. El desarrollo de un enfoque integrador no es cuestión de cantidad –más, en lugar de menos fuentes– sino de reunir significativamente una amplia gama de tipos y géneros de evidencias” (4).⁷ De esta manera, como parte de una capacitación para que el historiador pueda manejar la diversidad de sus testimonios, el libro es sobre todo un manual para que el historiador sepa *to look*, –“mirar”, “examinar”– la cultura visual y material. El historiador debe ser consciente de que “El significado preciso con el que están dotados los objetos varía de manera notable con el tiempo y el lugar y dentro de una sociedad determinada” (5).⁸

El libro se organiza en cinco capítulos, en los que atiende los temas centrales del análisis de evidencias visuales y materiales; entre uno y otro capítulo incluye un ensayo en donde analiza alguna obra concreta que sirve, por un lado, de ejercicio de aplicación de las reflexiones vertidas en el capítulo previo y, por otro, de lazo con

⁵ “I use the phrase ‘the look of the past’ to suggest that the appearances of things themselves constitute rich historical evidence”.

⁶ “[...] examines the ways in which historians can use images and objects in their arguments”.

⁷ “My ideal is an integrative form of history – the past itself was hardly divided up in the ways contemporary historical practices imply. Developing an integrative approach is not about quantity – more rather than fewer sources – but about bringing a range of types and genres of evidence together meaningfully”.

⁸ “The precise significance with which objects are endowed varies markedly with time and place, and within a given society”.

el siguiente tema. De esta suerte, el libro ejemplifica el uso de la arquitectura, la escultura, la pintura y la fotografía como evidencia histórica.

Por su formato de manual, el libro está ilustrado a profusión con fotografías y dibujos en blanco y negro así como con varias láminas a color; además incluye en cada capítulo unas “conclusiones” que no son más que un recuento de los aspectos abordados en él, también un “puente” con el que enlaza de modo explícito un apartado con otro y no falta una bibliografía comentada para que el lector pueda seguir reflexionando en aquel aspecto que le haya interesado.

El historiador, frente al artefacto del pasado, no tiene más remedio que realizar una descripción, pero ésta no es sólo un recuento ingenuo de una imagen u objeto en palabras más o menos precisas, sino un cuidadoso esfuerzo que convierte dicho artefacto en una evidencia. Tal es el asunto del primer capítulo. La descripción permite identificar aquellas características que interesan y dotan al objeto de un valor académico, evocan el objeto en la mente de los lectores de una manera vívida, transmiten la materialidad del artefacto, subrayan aquellos rasgos que contribuyen al argumento histórico y se construye una manera de entender los objetos, de conceptualizarlos y explicarlos. Jordanova nos recuerda que la descripción no es inocua, sino que desde ella se está construyendo la interpretación. Por ello se detiene en la importancia de la atención, de la mirada cuidadosa y sostenida, junto con la escritura pensada y consciente. Ambos pasos requieren de tiempo.

La descripción, en fin, activa el sentido de los testimonios visuales, los cuales no hablan por sí mismos, sino que adquieren su carácter de evidencia histórica por medio de la traducción que de ellos hace el historiador. El caso que presenta al describir el edificio de la Biblioteca Wren del Trinity College de Cambridge, es muy preciso. La descripción se hace en capas, mostrando desde la planeación hasta la incorporación de libros, cuadros, esculturas y otros objetos a lo largo del tiempo, de tal suerte que logra expresar el papel histórico de la biblioteca en donde se intersectan las relaciones sociales de los miembros del colegio, incluyendo al mismo arquitecto.

El segundo capítulo se preocupa por “¿Quién hizo qué, en qué contexto y con qué significado histórico?” (53).⁹ Destaca que las formas de hacer los objetos o imágenes no son un producto individual sino que suponen las relaciones sociales y de poder. Hay que considerar los métodos y materiales así como el desarrollo de las destrezas. Insiste en que el historiador debe romper con los mitos que se han generado en torno a la producción “artística” y ser cuidadoso con términos que poseen una carga histórica y cuentan con un valor establecido socialmente, tales como “arte”, “genio”, “destreza”, “artesanía”, “diseño” o “trabajo”. Así, por ejemplo, más allá de la distinción o cercanía entre los términos “arte” y “artesanía” –lo que depende del valor que se da a la producción manual y a la reflexión intelectual–, lo cierto es que, en última instancia, ambos exigen inteligencia visual y destrezas manuales. El acto mismo de producir una obra, ejemplificado por el trabajo del escultor Jack Rich o el pintor William Thon, muestra la necesidad de saber el “cómo se hace”, lo cual está dominado por la “inteligencia visual”. Jordanova plantea que por inteligencia visual entiende tanto a “los procesos en donde entra en juego la habilidad para hacer algún elemento de la cultura visual o material, como a las actividades mentales implicadas en el diseño y producción de objetos y el pensamiento que los atraviesa” (70).¹⁰

El carácter social de la producción de una obra, expresada tanto en términos de destrezas técnicas como de diseño, se ejemplifica con un estudio que explica el *Éxtasis de santa Teresa*. Jordanova nos lleva de la mano, una vez más, por partes: el tema –la santa y su papel en la Contrarreforma–, el patrono, Federico Cornaro –ambicioso político que pretendía hacer patente el legado familiar–, el hacedor, Bernini –quien dirigió una obra en la que participaron pintores, lapidarios, orfebres, carpinteros–, el espectador –que debió haber contemplado la obra desde un punto de vista distinto al actual– y por último el

⁹ “Who did what, in what context and with what historical significance?”

¹⁰ “I use ‘visual intelligence’ both to refer to the skilful processes involved in making items of visual and material culture, and as a prompt to consider the mental activities involved in designing and producing artefacts and thinking them through”.

estilo, con lo que aprovecha para señalar que las etiquetas pueden oscurecer nuestra capacidad para mirar una obra. Esto último es el punto que une el capítulo segundo con el tercero.

La periodización es necesaria para la disciplina histórica, en tanto que genera una organización significativa del pasado; asumiendo, claro está, las continuidades y cambios. En este contexto, la idea de “estilo” o la de “ojo de la época” son discutidas por la autora en el tercer capítulo. Un análisis estilístico formal, de cualquier manera que se haga, puede explicarnos la forma de operar del pensamiento visual y ejemplifica con el trabajo que Alpers realiza estableciendo las diferencias entre el arte italiano y el del norte de Europa. Ciertamente Alpers hace patente que el estilo se conecta con una “forma de ver”. Sin embargo, el concepto de estilo también implica algunos problemas para el trabajo historiográfico: el acercamiento “evolutivo” a la cultura visual y material; la implicación moral y poco útil de la caracterización estilística; así como la etiquetación mecánica que obstaculiza el análisis abarcador y profundo de los artefactos.

Jordanova subraya que en realidad los objetos e imágenes expresan interacciones dinámicas y complejas, de tal suerte que son mediadores; es decir, “están en conversación creativa con los contextos en los cuales son elaborados y utilizados; hacen más que reflejarlos” (107).¹¹ Dicho de otra manera, las imágenes y los objetos no son un “espejo” de la época que los produce; es poco plausible, afirma Jordanova, puesto que el hacedor por fuerza re-presenta y el espectador los ve a través de su cuerpo y mente, ocurriendo transformaciones. El artefacto está sujeto a las relaciones patrono/cliente-productor-coleccionista/usuario, tanto como a instituciones, habilidades, hábitos, materiales, etc. La autora llega a dejar claro que el historiador, con base en sus destrezas visuales, a la larga puede encontrar en los objetos e imágenes, en su estilo, medio y asunto, la especificidad y la conciencia que de sí mismo tiene algún periodo histórico. Aquí es donde engarza con la propuesta de Michael Ba-

¹¹ “The term [mediation] implies that artefacts are in creative conversation with the contexts in which they are made and used, rather than mirroring them”.

xandall, a quien sin duda admira, tanto que este capítulo no cuenta con un apartado que titule “conclusiones”, sino que cierra con el apartado “el ojo de la época”.

En realidad Jordanova ha conducido el capítulo de tal suerte que el lector pueda acordar con Baxandall que una pintura del siglo xv, así como cualquier otro producto visual o material, es el “depósito de una relación social”;¹² las formas y estilos responden a circunstancias sociales. Este enfoque, nos dice, se caracteriza por “un interés dual en los hábitos visuales, las destrezas y las convenciones y en las relaciones sociales en las cuales surgen los artefactos” (122).¹³ Utiliza entonces como ejemplo la exposición y el libro *La familia del hombre* que –reconoce– fue importante para ella en su propia infancia. La fotografía es también un artefacto; el analista debe despojarse de esa confianza de que puede ver a través de la fotografía; esta última, dice siguiendo a Peter Span, “nos habla sólo después de que hayamos dejado de confiar en ella y la retemos” (131).¹⁴ A fin de cuentas, la cámara es, para el siglo xx, el ojo de la época.

Jordanova fue miembro del fideicomiso de la National Portrait Gallery entre 2001 y 2009, y desde 2011 es fideicomisario del National Museum of Science and Industry. Eso nos explica su interés por el tema de las audiencias y la exhibición, asunto del capítulo cuarto. De hecho, está interesada en cómo el público concibe la historia, y por ello la manera en que los objetos e imágenes se exponen ante sus audiencias. El término *audience*, etimológicamente asociado al sentido del oído y que sugiere la participación en algún tipo de *performance* (obra de teatro, ópera, discurso, etc.) no destaca la dimensión visual, pero, no habiendo otro mejor, nos dice, decide utilizarlo. A los términos *spectator* o *viewer*, los descarta por su sentido individual, a diferencia de *audience*, que subraya el carácter

¹² Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el “Quattrocento”*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 15.

¹³ “What characterises this approach is a dual interest in visual habits, skills and conventions, and in the social relationships out of which artefacts arise”.

¹⁴ “Photographs can speak to us only after we have mistrusted and challenged them”. [Peter Span (ed.), *Photos that Changed the World: the 20th Century*].

social de la recepción. En la audiencia inciden el contexto, las formas de producción, la situación política, la tecnología, el gusto, la moda, así como la situación social –el estatus y el ingreso–.

Es la experiencia social –lo que la audiencia comparte–, el asunto de mayor interés para el historiador. Ejemplifica con la fisiognomía –tema que, recordemos, fue el asunto de su disertación para obtener su maestría en 1987– y la “teología natural”. La socialización de una manera de organizar las características físicas del individuo y categorizarlas así como la de descubrir en la naturaleza la demostración de la existencia de Dios, muestra que las “formas de ver” pueden asumirse como tradiciones interpretativas comunes. Consecuente con el capítulo anterior, en el que prefiere “ojo de la época” a “estilo”, en éste busca comprender las “formas de ver”. Lo cual, destaca, tiene un componente económico y político; por ello analiza el tema del mercado y las connotaciones que tienen términos como “patrón”, “cliente”, “consumidor” o “visitante”, en donde se imbrican poder y control, intercambio económico, naturaleza de la propiedad y, claro está, el papel que juega la visión. Este asunto es patente cuando se revisa el “arte de la persuasión”, utilizado tanto para inducir al consumo como para realizar propaganda política o cuando se analizan las diversas formas en que se censuran las imágenes.

El retrato que hizo Renoir de su amigo y marchante Ambroise Vollard, a quien representa sentado y admirando una estatuilla que sostiene en sus manos, le permite a Jordanova realizar un análisis doble: por un lado está la mirada plácida del retratado sobre la pieza de Maillol y, por otra, la mirada de quienes vemos el cuadro; por un lado está la audiencia de comienzos del siglo xx, con una manera peculiar de entender el arte, y por otro la audiencia que en la galería Courtauld de Londres es guiada por las cédulas y por las convenciones en torno al arte de las vanguardias.

El último capítulo aborda el análisis comparativo. Retoma lo que el ejemplo de la literatura comparada puede contribuir al estudio de los testimonios visuales y materiales; destaca también el modelo del *connoisseur*, quien cuenta con una refinada discriminación visual. El enfoque comparativo adquiere su valor en tanto que implica la

búsqueda de las asociaciones significativas, estableciendo similitudes y diferencias; todo ello en el marco de una contextualización cuidadosa. El libro cierra insistiendo en que el trabajo del historiador sobre el testimonio es el del análisis. Ha seleccionado ese término pues supone el “examen minucioso” o “mostrar la esencia de...” (229);¹⁵ el historiador debe mirar en términos comparativos y refinar y desarrollar un análisis visual que lo conduzca a dar sentido a sus testimonios. Jordanova rechaza la posibilidad de hacer una teoría sobre el estudio de la imagen; para ella, el ejercicio de la tarea del historiador requiere de un enfoque y un método, así como de una perspectiva interdisciplinar.


Visto y no visto de Peter Burke —obra que ha guiado mucho el análisis de las imágenes en los últimos quince años— es una revisión acerca de cómo los historiadores nos acercamos a la imagen; pero no deja de ser una enunciación de los diversos enfoques que se han utilizado, y al cerrar con cuatro principios sobre lo que debe considerarse al analizar imágenes, sólo trasvasa criterios que podrían aplicarse a cualquier tipo de documento;¹⁶ por ello, *The Look of the Past* es, desde mi punto de vista, una obra que se necesitaba, puesto que nos expone el tema desde una perspectiva compleja y, por ello mismo, resulta de una gran utilidad para quienes hacen historia conscientes de su globalidad, más allá de los cotos académicos.

Como un libro de gran erudición —su carácter pedagógico lo exige—, muchas obras alimentan su perspectiva. No hay duda de que están presentes la tradición iconográfica y de la historia del arte; pero el libro responde fundamentalmente a la aplicación de ciertos criterios generales que encontramos en Baxandall y Alpers, así como en Ginzburg. En el libro se expresa la necesidad de comprender las formas de ver, las formas de representar y las formas de hacer las imágenes u objetos; prefiere expresiones como “ojo de la época” o “in-

¹⁵ “I used the word ‘analysis’ in the title of this chapter to suggest a meticulous, systematic approach. The verb to ‘analyse’ means to ‘examine minutely the constitution of... ascertain the elements of... find, show, the essence of...’”.

¹⁶ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001, pp. 239-240.

teligencia visual”.¹⁷ También ahí se manifiesta esa preocupación por el testimonio como el fundamento de la tarea de historiar, un testimonio que sólo puede hablar de sí mismo y al que hay que saber preguntarle; una postura que hace del historiador un detective o un cazador que sigue rastros.¹⁸

Estamos en la segunda década del siglo xxi. Una somera revisión de los planes de estudio en México de las licenciaturas en Historia, revela que seguimos educando para el análisis del documento escrito. Existe aparentemente un interés mayor por la historia oral, pero tampoco se le da un peso suficiente. El análisis de la imagen se ha dejado para la historia del arte, y el de los objetos para la arqueología; en los planes de estudio llega a existir como una asignatura optativa. En contraposición, en México desde hace un buen tiempo se escribe historia, con diversos calificativos, a partir de imágenes, recurriendo sobre todo al método iconográfico o a la semiótica. Algunos estudiosos son obligados a transitar de la historia a la historia del arte o viceversa (lo que le ocurrió a la misma Jordanova, cuando estudiaba en el tercer cuarto del siglo xx en Inglaterra). Es tiempo de que asumamos que el historiador debe formarse para comprender cualquier tipo de testimonio y que es necesario, por tanto, que conozca no sólo paleografía, diplomática, análisis de textos... sino también que desarrolle las habilidades para el análisis de los testimonios visuales y materiales. *The Look of the Past* no tiene todas las respuestas a cómo debemos analizar una imagen; de hecho, no se trata de un libro de cocina para dar recetas, pero sin duda es una excelente obra introductoria para quien se inicia en el estudio histórico aprovechando las evidencias visuales y materiales. 

¹⁷ Baxandall, *Pintura y vida cotidiana, op. cit.*, pp. 45-138; Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés del siglo xvii*, Madrid, Blume, 1987, pp. 21-22.

¹⁸ Carlo Ginzburg, “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp. 138-175.