

El estudio histórico exige entender el “ojo de la época”, la cultura visual específica, de no hacerlo, se corre el riesgo de no comprender cabalmente el testimonio visual de los objetos icónicos. El historiador debe trabajar con la caja de herramientas bien aprovisionada, pues los recursos para el análisis deben responder al objeto de estudio. En este libro se examinan estos aspectos teóricos, pero también se estudian algunos casos desde el enfoque de la cultura visual.

La primera parte está dedicada a la reflexión metodológica y se compone de dos capítulos. Uno de ellos presenta un panorama de los enfoques que se han utilizado para estudiar el testimonio y valor estético de las imágenes; el otro contiene una discusión acerca de los límites entre la imagen como representación y la imagen como objeto.

La segunda parte son tres estudios de caso. En el primero se estudia la cultura visual maya posclásica a través del análisis de los códices; en él se plantea la necesidad de considerar a los códices como el testimonio de las relaciones sociales y, por ello, de las formas de hacer, ver y representar de los mayas antiguos. El segundo investiga en torno a la estética de la repetición que inaugura la litografía a fines del siglo XIX y principios del XX y que se ejemplifica claramente con las historietas comerciales producidas por la empresa tabacalera El Buen Tono. Cierra con el análisis de la película Hidalgo. La historia jamás contada, obra en la que se manifiestan las formas de ver la historia de México a principios del siglo XXI.



ISBN 978-607-8513-63-5

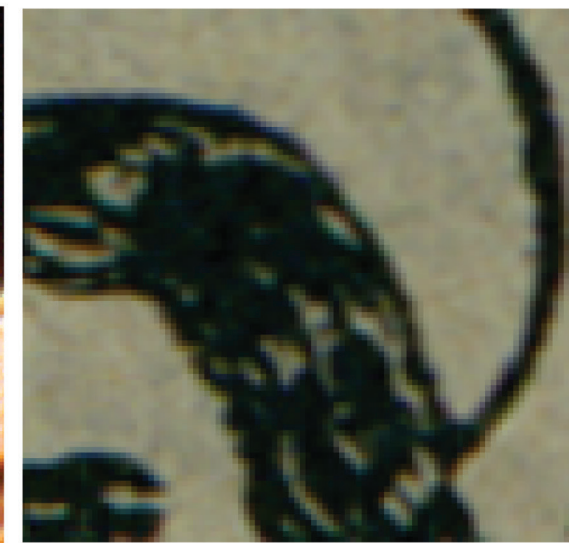
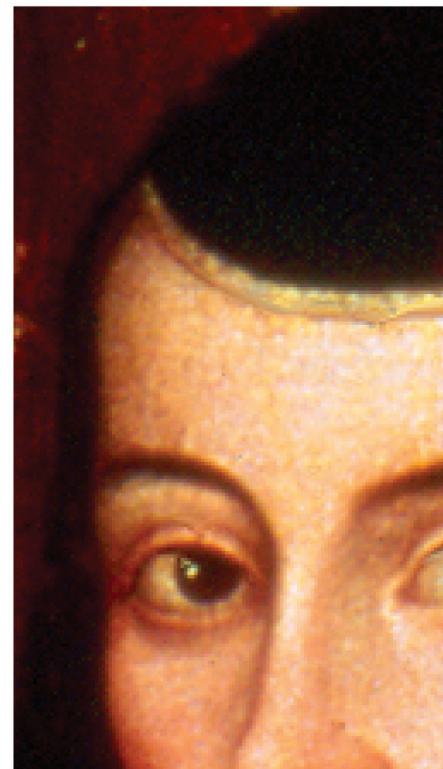


9 786078 513635

UAH

Manuel Alberto Morales Damián
(coordinador)

CULTURAS VISUALES EN MÉXICO. Reflexiones y estudios sobre la imagen



CULTURAS VISUALES en MÉXICO

Reflexiones y estudios sobre la imagen.



Manuel Alberto Morales Damián
(coordinador)



El proyecto Culturas Visuales en México es impulsado por un grupo de investigadores adscritos al Área Académica de Historia y Antropología de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH). Manuel Alberto Morales Damián, doctor en estudios mesoamericanos, UNAM; Thelma Ana María Camacho Morfín, doctora en historia del arte, UNAM; Adriana Gómez Aiza, doctora en análisis del discurso, Universidad de Essex; y Manuel Jesús González Manrique, doctor en historia del arte, Universidad de Granada; conforman un grupo académico riguroso y ecléctico que ha promovido el Seminario Permanente de Culturas Visuales en México y organiza anualmente el Coloquio Internacional Imagen y Culturas en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAEH.

Otras publicaciones generadas por este proyecto son el dossier “Catolicismo e imagen en México”, publicado en el *Boletín Americanista*, número 71, Universidad de Barcelona, 2015; el libro colectivo *Imagen, textos y contextos*, UAEH, 2015; y el primer volumen de las memorias *Imagen y culturas. Estudios interdisciplinarios en torno a la imagen*, UAEH, 2016. En edición se encuentra el libro *Visión y sabiduría en el mundo prehispánico* con trabajos de estudiantes adscritos al proyecto y el segundo volumen de *Imagen y Culturas*.

Culturas visuales en México
Reflexiones y estudios sobre la imagen

CULTURAS VISUALES EN MÉXICO

Reflexiones y estudios sobre la imagen

MANUEL ALBERTO MORALES DAMIÁN
(COORDINADOR)



Culturas visuales en México : Reflexiones y estudios sobre la imagen / Manuel Alberto Morales Damián (coordinador).—Ciudad de México : Colofón ; Universidad Autónoma de Hidalgo ; 2017.

231 p. : il. algunas a color ; 17 x 23 cm

1.vArtes visuales – Historia I. Morales Damián, Manuel Alberto, coord.

LC: N345 C84

Dewey: 707.11 C84

Primera edición: noviembre de 2017

Diseño de portada: Francisco Zeledón

© 2016 Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

Abasolo 600, Pachuca, Hidalgo, México, C.P. 42000

Correo electrónico: editorial@uaeh.edu.mx

Diseño y cuidado editorial: Colofón S.A. de C.V.

Franz Hals 130,

Col. Alfonso XIII,

Delegación Álvaro Obregón, C.P. 01460

Ciudad de México, 2017.

www.paraleer.com • Contacto: colofonedicionesacademicas@gmail.com

ISBN: 978-607-8513-63-5

Prohibida su reproducción por cualquier medio mecánico o electrónico sin la autorización escrita de los editores.

Impreso en México • *Printed in Mexico* El tiraje consta de 1 000 ejemplares.

Los copyright de las ilustraciones y de las fotos corresponden a sus autores y a las editoriales pertinentes. Su uso es informativo, con fines docentes y de investigación.

<p>Este libro se ha realizado con recursos del proyecto Culturas Visuales en México. Estudios de Caso y Reflexiones Metodológicas en torno a la Imagen”, Conacyt, Ciencia Básica, núm. 169310.</p>
--

Esta obra fue recibida por el Comité Interno de Selección de Obras de Colofón Ediciones Académicas para su valoración en la sesión del primer semestre de 2017, se sometió al sistema de dictaminación a “doble ciego” por especialistas en la materia, el resultado del dictamen fue positivo.

ÍNDICE

Introducción	9
Manuel Alberto Morales Damián	
Estudiar la imagen desde la historia y la historia del arte	17
Thelma Camacho Morfín y Manuel Alberto Morales Damián	
Encuentros imaginarios	51
Adriana Gómez Aiza	
Instrumentos para ver. Pintura-escritura y sociedad en los códices mayas	87
Manuel Alberto Morales Damián	
Genoveva de Brabante. La estética de la repetición en la publicidad de la cigarrera El Buen Tono	143
Thelma Camacho Morfín	
La pasión de Miguel Hidalgo. La biografía cinematográfica de un prócer	185
Manuel Jesús González Manrique	
Reflexiones finales	229
Manuel Alberto Morales Damián	

ESTUDIAR LA IMAGEN DESDE LA HISTORIA Y LA HISTORIA DEL ARTE

THELMA CAMACHO MORFÍN
MANUEL ALBERTO MORALES DAMIÁN

Introducción

En este capítulo nuestra intención es presentar un panorama general de los estudios sobre la imagen desde la historia y la historia del arte, resaltando que en términos prácticos es importante aprovecharnos de la experiencia y los avances de diversos campos de investigación. El atrinchamiento disciplinar suele ser muy positivo cuando pretendemos defender privilegios en la academia pero no cuando buscamos explicar un fenómeno o proceso social. Viejos mecanismos entran en juego cuando alguna disciplina social intenta fagocitar a otras; todas defienden su campo y ninguna quiere ceder sus tesoros, los que por cierto suelen ser exiguos. En realidad se gana mucho más compartiendo.

La historia del arte ha trabajado durante casi dos siglos en desarrollar diversos mecanismos de análisis de la imagen, pero también se han acercado a la imagen la antropología, la sociología, la comunicación y la historia, aunque a la historia del arte le interesa, justamente, el arte; a la antropología, lo que la imagen revela de la cultura; a la sociología, su carácter de producto social; a la comunicación, la forma en que constituye el vehículo de un mensaje, y a la historia, su testimonio.

Se dice que el interés por la imagen lo ha despertado el siglo xx que nos ahoga en imágenes (cinematográficas, televisivas, mercadotécnicas, virtuales); pero lo cierto es que nos hemos topado con la imagen desde hace mucho más tiempo. En este capítulo pretendemos ofrecer un panorama de los diversos acercamientos que se han hecho a las imágenes. Iniciamos con el momento en que se construyeron como disciplinas académicas la historia y la historia del arte, en el siglo xix, en respuesta a la totalizadora filosofía hegeliana, y llegamos hasta lo que estamos constru-

yendo en los albores del siglo XXI. Ciertamente el capítulo no aborda a todos los autores y por eso hemos preferido seguir a quienes, por una u otra causa, han influido en nuestra práctica historiográfica.

Los historiadores e historiadores del arte, habituados a trabajar sólo con las huellas del pasado, debemos desarrollar ciertas habilidades para responder a necesidades concretas; eso exige no sólo una teoría y una metodología delimitada sino sobre todo el manejo de diversas herramientas de análisis. En este trabajo no abundamos en el estudio específico de cada una de esas herramientas para el estudio de la imagen, pero sí pretendemos ofrecer un marco histórico para ubicar las diversas corrientes y los distintos enfoques que se han abocado a las imágenes.

Historia e historia del arte

Pugnas para un parto doble

Durante mucho tiempo prevaleció en los círculos académicos la noción de que la diferencia entre la historia y la historia del arte consistía en que la primera se ocupaba de los testimonios escritos y la segunda de las imágenes. Esta explicación ha sido cuestionada poco a poco; sin embargo para desmontarla en su totalidad es necesario remitirnos a los orígenes de esta idea, los cuales se encuentran en el momento en que ambas disciplinas se profesionalizaron.

El siglo XIX es el momento del surgimiento y la profesionalización de las distintas disciplinas que se ocupaban de la naturaleza y de la sociedad. Una de las inquietudes de la época era la búsqueda de una ciencia que comprendiera todo el conocimiento humano. Un ejemplo de lo anterior es la propuesta de Hegel, la cual constituye un sistema filosófico que organizaba las esferas del conocimiento y establecía gradaciones e interdependencias entre los distintos enfoques del conocimiento (Pérez, 1996a: 255-266). Este planteamiento tuvo un fuerte impacto, pues dos disciplinas se profesionalizaron a partir de la oposición a la propuesta hegeliana. La historia se fundó como respuesta a su teoría de la historia, y la historia del arte, como contraposición a su estética. Este inicio marcaría durante mucho tiempo una división entre la historia, por un lado, y la historia del arte, por otro, pues la primera se profesionalizó por medio de la escuela metódica encabezada por Leopold Ranke y la segunda por medio del formalismo iniciado por Konrad Fiedler.

La historia

Considerado el padre de la historia científica, Leopold von Ranke se formó en la Universidad de Leipzig y tras el éxito de su primera obra fue llamado en 1825 a dar clases en la Universidad de Berlín, en la que trabajaba Hegel desde 1818; de inmediato se agrupó en torno de los que estaban en contra del pensamiento del filósofo. En los años treinta del siglo XIX escribió un texto en el que diferenciaba la historia de la filosofía de la historia hegeliana; cuestionaba la teleología en el ámbito del pasado humano y rechazaba la idea de que la historia tuviera como sentido el desarrollo de la idea universal, al cual contraponen un acontecer que no responde a un plan determinado. Ranke retomó el análisis filológico de los documentos y estableció un método en el que combinaba éste con la búsqueda de testimonios originales en los archivos. El acercamiento de Ranke privilegia una historia política en la que los actores se encuentran en conflicto y los hechos tienen una relación de causa-efecto en la que las acciones del pasado se pueden calificar en la clave de éxito y fracaso (Zermeño, 2002: 77-110).

La historia política tuvo un gran desarrollo en el siglo XIX; sin embargo, no fue el único enfoque que vio nacer esa centuria. En 1860 Jacob Burckhardt publicó *La cultura del Renacimiento en Italia*, texto que inaugurarán lo que Peter Burke (2006: 20) llama la historia cultural clásica, una historia que ponía énfasis en el estudio del espíritu de la época, en el relativismo y en los aspectos subjetivos de la historia, que estudiaba la interrelación entre las distintas artes y se ocupaba de temas como la cultura popular, las fiestas, la vida familiar, las mujeres, la moral y la religiosidad (Florescano, 2012: 341-344). A principios del siglo XX este tipo de historia tuvo un continuador en la figura de Johan Huizinga, quien en 1919 publicó *El otoño de la Edad Media*. Esta vertiente tuvo una proyección menor que la encabezada por Ranke.

Burckhardt (2004) —quien rechazó ocupar el puesto que Ranke había dejado vacante en Berlín— consideraba que hacía historia desde el arte; no es extraño que afirmara: “En buena medida, para mí la historia es poesía; es como una serie de las más hermosas composiciones pictóricas” (Bouza, 2004: 26). Huizinga (1979: 21), por su parte, al iniciar su obra estableció que la vida medieval era accesible no tanto a través de los documentos oficiales como por la crónica, la poesía y la plástica.

La historia del arte

Las ideas de Hegel en torno de lo artístico fueron compiladas por sus alumnos en las *Lecciones de estética*; en ellas el filósofo caracteriza el arte como manifestación del espíritu, de suerte que privilegia el contenido sobre la apariencia sensible de la obra de arte. Por lo anterior, los formalistas retoman a Kant para defender la autonomía del arte y dejar sentada la importancia de la forma de los objetos artísticos. Estos presupuestos teóricos sirvieron para sostener el planteamiento formalista que asevera que “el contenido específico del arte surge en relación con una forma y por ella” (Pérez, 1996a: 255). Los fundadores de este acercamiento fueron Konrad Fiedler y Aloïs Riegl; aunque entre ellos no hubo una relación directa, ambos fueron alumnos del filósofo R. Zimmermann, fuertemente influido por las ideas de Kant.

El formalismo tuvo una gran acogida en Europa. En Alemania, Adolf Hildebrand y Hans von Marées profundizaron y difundieron las ideas de Fiedler. Riegl junto con Wölfflin fundaron la escuela histórica de Viena bajo los presupuestos formalistas. Hacia 1875 se comenzó a denominar “visualidad pura” a estos acercamientos, la cual tiene un eco enorme en Italia, donde fue introducida por Bernard Berenson y Benedetto Croce. A una segunda generación pertenecerían Lionello Venturi y Roberto Longhi, ambos contemporáneos del francés Henri Focillon, quien profundizó en el estudio de la forma. En España, Ortega y Gasset y Eugenio D’Ors difundieron esta tendencia para el mundo de habla española. El formalismo tuvo un impacto muy fuerte en Inglaterra y Estados Unidos; en el primer país sobresalieron Roger Fry y Clive Bell, quienes influyeron en el norteamericano Clement Greenberg. Las teorías sobre la visualidad pura tienen una enorme influencia en la crítica y en la historia del arte actual (Pérez, 1996b; Checa, 1999).

Paralelamente, un nuevo tipo de especialista en arte surgió en la centuria decimonónica: el crítico o conocedor de arte que cubre la necesidad de las galerías y los museos que requieren un experto que pueda clasificar y discernir la autoría de las obras artísticas. Armado con la convicción de que se podía tener un acercamiento científico y objetivo a la obra de arte, este especialista se encargó de catalogar y atribuir pinturas. Especialistas de este tipo fueron Von Rumohr y Passavant. El más conocido fue Giovanni Morelli, quien ideó un método de atribución que se basaba en observar aquellos detalles que el autor podía hacer de ma-

nera más inconsciente, como la forma de orejas, uñas y dedos, en lugar de analizar las constantes de la manera de expresión personal (Checa, 1999: 27). Más adelante veremos la forma en que Carlo Ginzburg retomó esta propuesta.

La historia y la historia del arte frente a otras disciplinas

Rompiendo las fronteras disciplinares

El siglo XIX nos heredó disciplinas que se diferenciaban claramente por un objeto de estudio acotado y un método preciso. La historia se ocupaba primordialmente de los hechos políticos del pasado, mediante la búsqueda de fuentes primarias en archivos, a las que se sometía a un duro examen; propuestas como la historia cultural de Burckhardt permanecieron en un lugar secundario. Por otra parte, la historia del arte se ocupaba de las obras de arte por medio del estudio de la forma; una tendencia marginal desarrolló distintas herramientas para establecer atribuciones.

Durante el siglo XX, la historia y la historia del arte se desprendieron de esta coraza disciplinar y comenzaron a acercarse entre sí. La apertura a los métodos y a los objetos de estudio de otras ciencias permitió los estudios con enfoques interdisciplinarios. Por un lado, la historia dialogó primordialmente con la geografía, la sociología, la demografía y, en general, con las ciencias sociales. Por otro lado, la historia del arte, aparte de tener una intensa inspiración en la filosofía de Kant, se acercó a las ideas de Marx y, por lo tanto, a la sociología y al psicoanálisis.

En esa centuria, la búsqueda de nuevos conocimientos se basó también en la adopción de los enfoques transdisciplinarios como el estructuralismo, inspirado en las propuestas lingüísticas de Ferdinand de Saussure, en las que se presentaba a la lengua como una estructura y como el elemento modelador de la sociedad. Levi Strauss retomó estos planteamientos para formular una antropología estructural, a la que concebía como una disciplina que vendría a unificar a las ciencias sociales en su totalidad. El estructuralismo plantea que las estructuras sociales funcionan como un sistema interconectado que tiene sus propias reglas.

En el mundo de habla inglesa a esta preeminencia del lenguaje para el análisis de los más diversos fenómenos sociales se le llama, “giro lingüístico”. Estos desarrollos favorecieron la aparición de enfoques transdisci-

plinares nuevos como la semiótica, los estudios culturales, los estudios de género y el análisis del discurso. Dos de estos enfoques han provocado polémicas airadas; por un lado, los historiadores debatieron con los estudios culturales, y por otro, los estudiosos de la visualidad entraron en disputa con el análisis del discurso. Con mayor aceptación, los estudios de género han influido en la escritura en torno de las mujeres tanto en historia como en historia del arte y, finalmente, la semiótica desarrolló toda una corriente de análisis de la imagen y el arte.

La semiótica tuvo una enorme influencia en la historia del arte, desarrollada primordialmente por autores italianos como Umberto Eco, Gillo Dorfles, Corrado Maltese y Renato de Fusco; la evolución de estas teorías que buscaban mostrar a la obra de arte como un signo lingüístico desembocó en la teoría de la información cuyos representantes son Max Bense, Norbert Wiener y Abraham Moles (Checa, 1999: 65-68).

Dicha teoría de la información considera la imagen como materia que influye en toda actividad humana social, y lleva al estudio de los problemas técnicos relativos a la utilización de los canales informativos. Abraham Moles (2007) se sitúa en la encrucijada del optimismo tecnológico, acrítico y cientifista.

La filosofía no renunció a ocuparse del arte y la imagen; una de sus ramas, la estética, se siguió cultivando desde las más distintas tendencias. Aquí destacamos la estética analítica que tiene sus orígenes en el pensamiento de Wittgenstein, quien desarrolló una filosofía con un fuerte componente lingüístico. La estética analítica rechaza a la estética idealista porque considera que sólo tiene un lenguaje rebuscado se encuentra vacía de contenidos. Así, la estética analítica se caracteriza por un lenguaje llano y riguroso. Estos filósofos equiparan el lenguaje y el arte, porque consideran a este último como una “forma de representación y comunicación de la realidad” (Pérez, 1996b: 94); están ocupados, por lo tanto, en la manera en que se establecen significados de la obra artística y en el problema de la relación entre la representación y la realidad.

Dos representantes de esa tendencia son Nelson Goodman y Arthur Danto. El primero se preocupa por establecer las diversas formas en que el arte simboliza la realidad, es decir, elabora un lenguaje propio para crear un mundo particular; para él “la experiencia estética es una forma de entendimiento” (Goodman, 2010: 236). Gombrich ha polemizado con las ideas de Goodman y de Román Gubern (1996) cuya discusión retoma en el libro *Del bisonte a la realidad virtual*. Danto se ha caracterizado por

su búsqueda de una definición de arte y ha acercado la filosofía analítica a la sociología. Uno de sus principales planteamientos es la idea del fin del arte (Pérez, 1996b: 92-106). Según Danto, la idea del fin del arte es fundamentalmente “el fin de los relatos legitimadores del arte” ante el “pluralismo radical” de nuestro tiempo (Danto, 2014: 9).

El paradigma de la historia política y de la recolección de hechos fue cuestionado en otras latitudes y por otras tradiciones historiográficas. El marxismo, con su poderoso influjo a lo largo del siglo xx, llegó a incidir en los acercamientos sociales a los procesos culturales, a pesar de que dichos aspectos no le fuesen prioritarios. El Instituto Warbug, por su parte, sentó las bases de la escuela iconológica que se encargó de estudiar de manera específica las imágenes.

Annales

En la historia, desde la primera mitad del siglo xx, la corriente historiográfica que surge en torno de la revista *Annales* propone abrir el estudio del pasado con los métodos más diversos. Se pueden establecer cuatro generaciones distintas: la primera corresponde a la fundación de la revista en 1929, a la época en que la dirección la compartieron Bloch y Febvre y al momento en que este último se hizo cargo de la misma; la segunda inicia al concluir la Segunda Guerra Mundial, cuando la revista la encabeza Fernand Braudel; la tercera etapa arrancó en 1969 con el establecimiento de una dirección colegiada, lo cual corresponde con el mayor desarrollo de la historia de las mentalidades, y finalmente, la cuarta etapa corresponde la llamada generación del giro crítico, que se haría cargo de la dirección de la revista a partir de 1988.

El surgimiento de *Annales* constituyó una reacción frente a la escuela historicista francesa que a finales del siglo xix y principios del xx había dominado la disciplina histórica. Sus representantes, Langlois y Segnobia, Lavisse y Fustel de Coulanges, tenían una enorme influencia de Ranke, en particular en relación con el papel pasivo que éste asignaba al historiador frente al pasado, el alejamiento de la teoría y la preocupación por la reconstrucción y la presentación de hechos (Dosse, 2006: 46-47). El historicismo estaba volcado en la política y su propósito fundamental era la educación cívica y el fomento al nacionalismo. El rechazo contra este tipo de conocimiento vino de varias disciplinas: la sociología comandada por Émile Durkheim y la geografía propuesta por Paul Vidal de La

Blanche; además, desde la propia historia, Henry Berr presentaba una visión alternativa al positivismo en la *Revue de synthèse historique*.

La revista *Annales* abrió la puerta a esas inquietudes. Enarbolando la historia como la disciplina que debía liderar a las ciencias que se ocupaban de la sociedad, contrapuso otra forma de hacer historia, que incluía una visión interdisciplinaria. De esta forma se opuso a la pretensión de los seguidores de Durkheim, quienes pensaban que la superación del historicismo consistía en que la historia fuera absorbida por la sociología (Dosse, 2006: 47-62). Lucien Febvre y Marc Bloch, fundaron en Estrasburgo, en 1929, la revista que en esa época se llamó *Annales d'histoire économique et sociale*. Buscaban una renovación de la disciplina que se traduciría en concentrar la historia en el análisis de problemas, en lugar de abocarse a la concatenación de hechos; ampliar las temáticas al estudio de la sociedad, la economía y la cultura; además de integrar todas las ciencias humanas bajo la batuta de una historia que adoptaría los métodos de otras disciplinas. Bloch murió fusilado por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial y Lucien Febvre estuvo varios años a cargo de la revista. En la obra póstuma de Bloch (1996), publicada por Febvre en 1949, se establecía con claridad la variedad de los testimonios.

La segunda generación comandada por Fernand Braudel tuvo como escenario la posguerra. Marcarían las características de *Annales* en esa época, por un lado, la revolución tecnológica, y por otro, el enorme impulso que las agencias internacionales y las universidades dieron a las ciencias sociales. El impacto de la primera se manifestó en la preponderancia de la historia económica; la eclosión de las ciencias sociales ocasionó que Braudel encabezara una férrea defensa del pasado como el aspecto que daba profundidad a las diversas ciencias sociales, el diálogo con ellas. Lo anterior implicó el enfrentamiento con la antropología de Levi Strauss, quien pretendía erigir a esta disciplina como base del conocimiento integrador de todos los estudios en torno de la sociedad, de manera que Braudel tuvo que adoptar el concepto de estructura y reinterpretarlo en un contexto de larga duración.

La revista cambió de título en 1946 a *Annales. Économies, sociétés, civilisations*. En esta etapa hay un énfasis en la economía y en la geografía. Se privilegia una historia de lo permanente; Braudel propone la larga duración como objeto de la disciplina. Se adopta el estructuralismo y el proyecto de una historia total cuya base era la economía, y se utilizan métodos cuantitativos y seriales para la investigación. Es la época en que

Annales se convierte en la tendencia dominante en las instituciones académicas francesas.

De manera marginal Braudel se basó en la pintura para estudiar cómo se habían extendido las modas de España y Francia a otros países de Europa (Burke, 2000: 101).

En este contexto, Marc Ferro planteó su enfoque sobre cine-historia. Sus estudios se habían enfocado principalmente en la historia europea de principios del siglo xx; pero son sus incursiones en la historia de la URSS lo que lo lleva a estudiar las relaciones entre el cine y la historia. Eleva el cine a la categoría de agente de la historia, pues considera que éste es un medio de masas e ilustra. Esto lo lleva a considerar estos estudios como una suerte de contrahistoria (Ferro, 1995: 17) de la historia oficial, pues parte de fuentes —el cine— ajenas al entorno académico, ya demasiado estructurado.

Una tercera generación accedió a la dirección de la revista en 1969, época que se caracteriza por la ruptura con un método único, se favorece el estudio de las mentalidades —término ambiguo que abarca distintos aspectos culturales— y se adaptan los métodos cuantitativos y seriales al estudio de la historia cultural. El título de una de sus compilaciones llamaba a adoptar nuevos métodos, nuevos temas y nuevas fuentes; no obstante, la historia de las mentalidades tenía un marcado interés por lo cuantificable, varios de sus seguidores buscaba la adaptación de sus generalizaciones a modelos abstractos. Michel Vovelle y su esposa hicieron el estudio de las imágenes de los retablos provenzales de los siglos xvii al xix (Burke, 2000: 59-60); aunque no era lo común, demuestra el interés de algunos miembros de *Annales* por la imagen.

La cuarta generación, o “el viraje crítico”, toma su nombre de un número de la revista *Annales* de 1988, coordinada por Bernard Le Petit, en el que se cuestiona la dispersión en la que habían caído los trabajos de la generación anterior. Durante este periodo se retomaron las propuestas del giro lingüístico y de la historia desarrollada en otras latitudes (Dosse, 2007: 134). Hacia la década de los años noventa la revista cambia su nombre por el de *Annales. Histoire, Sciences sociales*.

Con *Annales* vemos una apertura a nuevas fuentes, entre ellas la imagen, y un diálogo interdisciplinar que permitió abordar el pasado desde diferentes perspectivas. Durante los primeros años de *Annales*, Bloch enunció la variedad de testimonios que pueden servir para hacer historia. En una segunda etapa Braudel usó la imagen para ver la extensión de

las modas, indagación que formaba parte de su proyecto de historia total y de larga duración. Las dos últimas etapas, al hacer énfasis en las mentalidades y en los aspectos intangibles de la vida humana, abren un panorama propicio para la extensión de estudios con distintas fuentes, entre ellas los testimonios visuales.

El marxismo y la historia social

El marxismo fue una de las tendencias más influyentes durante el siglo xx. Por un lado tenemos lo que Josef Fontana denomina “la invención del marxismo”, proceso que consistió en convertir un método de investigación en una doctrina, lo cual se desarrolló en función de la justificación de la Revolución bolchevique y requirió la simplificación de las ideas de Marx para lograr una versión doctrinal. Sobre todo en los países del Este se impuso esa forma de abordar la historia, como una manera de legitimar los regímenes del socialismo real. Aunque la propuesta teórica era marxista, la práctica historiográfica era profundamente positivista. Este tipo de marxismo tuvo seguidores en los países occidentales; los casos más representativos son los de Louis Althusser y de su discípula Martha Harnecker. Althusser plantea una unión del marxismo con el estructuralismo (Fontana, 2002: 62-67).

Una visión alternativa la tenemos en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt, fundado en 1923 como un centro de investigación marxista. En los años treinta, bajo la dirección de Horkheimer, se adopta la teoría crítica que busca retomar el marxismo para hacer un análisis crítico de la realidad con un carácter emancipador. Debido a la persecución nazi, gran parte de sus integrantes se establecen en los Estados Unidos. Con respecto de quienes se dedicaban a la cultura, conviene rescatar los nombres de Siegfried Kracauer y Walter Benjamin.

Kracauer, quien escribió una de las primeras historias del cine, considera que éste es un reflejo (o redención) de la realidad. En su *Historia psicológica del cine alemán*, publicada en 1947 (Kracauer, 1961), afirma que el cine es un reflejo fiel del imaginario social.

Por su parte, Walter Benjamin se ocupa de la fotografía, del cine y del impacto de la reproducibilidad en el arte. Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, cuya primera versión alemana se publicó en 1935, plantea que el desarrollo técnico que permite la reproducción masiva, por un lado, mina la concepción tradicional del arte y,

por el otro, permite su democratización. En realidad lo que quiere demostrar es que las nuevas condiciones económicas y políticas han modificado la función social del arte (Benjamin, 2003: 51).

Mientras, en Italia, Gramsci —que obedece a un desarrollo independiente— comienza a ocuparse de las clases subalternas y a valorar sus creaciones culturales, con lo cual también sienta las bases para romper las propuestas de Adorno y Horkheimer, quienes establecen una dicotomía entre alta y baja cultura, en la que sólo la primera tiene validez y autonomía (Fontana, 2002: 68-69).

La llamada escuela marxista británica desde 1952 se agrupa en torno de la revista *Past and Present*. Debido a que en la Gran Bretaña existía una tradición historiográfica progresista que había indagado en torno del surgimiento de la clase obrera y a que el partido comunista era relativamente débil, se pudo crear una corriente historiográfica que tenía una perspectiva marxista no dogmática. Rodney Hilton, Christopher Hill, Eric Hobsbawm, Victor Kiernan, Georges Rude, Edward Thompson, Rafael Samuel y Perry Anderson, debatieron con los postulados marxistas y los contrastaron con los datos empíricos; se interesaron primordialmente en el ámbito cultural y, particularmente, en la historia de las clases subalternas (historia desde abajo). En su mayoría habían sido vetados por las más importantes universidades británicas debido a su militancia en el Partido Comunista (Fontana, 2002: 78-84).

El marxismo tuvo una notable influencia entre los estudiosos de la historia del arte; entre los años cuarenta y cincuenta tenemos a los húngaros Friederick Antal y Arnold Hauser (Checa, 1999: 50-58), este último fue alumno de Lukács. Ambos realizaron historias sociales del arte en las que desarrollaron de manera mecánica los postulados del marxismo; más adelante, los enfoques sociales se irían separando del dogmatismo economicista, uno de cuyos ejemplos son las obras de Francastel, quien une el análisis formal de las obras artísticas con el método sociológico, y de John Berger, quien reconoce en su formación la influencia de Antal y se ha preocupado por desarrollar propuestas con base en un marxismo abierto a otras influencias. En la crítica literaria, autores como Goldman y Bourdieu emplearon las herramientas de la sociología y propusieron nuevos acercamientos desde este campo para explicar las obras literarias. En particular, Bourdieu se acercará a la imagen por medio de la propuesta del historiador del arte Michael Baxandall.

Aunque el estudio social del arte en un primer momento fue interés

de los marxistas, a partir de los años setenta, tenemos propuestas robustas en torno del estudio social de la imagen que no se ubicaban en el espectro del marxismo y que retomaban la semiótica como recurso para explorar los objetos icónicos, propuestas como las de historiadores ligados al instituto Warburg y a cargo de Baxandall y Alpers, de los cuales, por su impacto en la historia del arte hablaremos más adelante.

En otras tradiciones historiográficas el análisis social puso énfasis en el estudio de los medios de comunicación. El italiano Omar Calabrese también tomó la semiótica como herramienta para analizar la imagen y en su libro *La era neobarroca* (Calabrese, 1999) planteó una dicotomía entre la estética clásica y la estética del barroco; además señaló que la última se retoma en forma de neobarroco en los últimos décadas del siglo xx, con su valores: la repetición, la exuberancia y la complejidad. Finalmente, el español Antonio Ramírez inserta a los *mass media* en el contexto de la historia del arte contemporáneo y propone una serie de elementos para su análisis (Brihuega, 1996: 143-160).

El Instituto Warburg

Una de las tendencias más influyentes en el estudio de la imagen en el siglo xx es la llamada escuela iconológica o del Instituto Warburg, cuyos miembros han abordado el arte en general y la imagen por medio de distintas propuestas metodológicas. Una de las más difundidas es la de Erwin Panofsky, quien sistematizó las propuestas de Aby Warburg por medio del establecimiento de un método con el que se analizan los tres niveles de significado de las obras (preiconográfico, iconográfico e iconológico). En líneas generales, en el primer nivel se distinguirían las formas; en el segundo, el significado de éstas, y en el tercero se explicarían esas imágenes en el contexto de la tradición cultural de la que provienen.

Los inicios de la iconología se hallan en las propuestas de Aby Warburg, quien estableció en Hamburgo una enorme biblioteca en la que concentró una gran cantidad de libros e imágenes. A él debemos la idea del *pathosformel*, de acuerdo con la cual existen formas básicas que transmiten el aspecto emocional subyacente en las imágenes; por ejemplo, la forma ondulante como manifestación del temor a la serpiente, que luego se transformó en su dominio por medio de la magia y que se expresa en la imagen del cabello ondulante de las representaciones de la sibila. En su *Atlas* compiló este tipo de formas y su expresión en las más variadas imá-

genes, el cual, aunque inconcluso, ha tenido un impacto importante entre los historiadores del arte y los interesados en el estudio de las imágenes.

Fue su estudio acerca de los frescos del Palacio Schifanoia lo que sentó las bases de la iconología (García, 2008: 136-161). Al analizar el programa de la sala de los meses, va descubriendo los textos que animan los diferentes temas y motivos y establece su significado. Su trabajo, presentado en el Congreso Internacional de Historia del Arte de Roma en 1912, invita a la revisión del corpus de imágenes y textos por medio del establecimiento de relaciones y analogías, con lo cual da comienzo el método iconológico.

En 1923 Fritz Saxl, quien se había hecho cargo de la biblioteca, la transformó en un instituto ligado a la Universidad de Hamburgo. Este lugar se fortaleció durante los años veinte y treinta del siglo xx. Formaron parte del instituto Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Gertrude Bing, Ernst Cassirer y Walter Benjamin. Con el ascenso del nazismo en Alemania, el grupo se dispersó; mientras Bing y Saxl trasladaron la biblioteca a Londres, Panofsky cruzó el Atlántico y se estableció en la Universidad de Princeton, donde ocupó de difundir el método de la iconología. Las contribuciones de sus sucesores —en particular la enorme difusión de la sistematización del método realizada por Panofsky, y muy especialmente sus *Estudios sobre iconología* (Panofsky, 1972)— eclipsaron la enorme riqueza de la propuesta de Warburg. En fechas recientes estudiosos como Georges Didi-Huberman (2013) y Giorgio Agamben (2007) han pugnado por una revaloración de las propuestas de Warburg.

Panofsky encontró un medio académico donde la historia del arte había arraigado; desde 1913 en Estados Unidos se publicaba el *Art Bulletin* y aunque la historia del arte no había sido un campo autónomo, se cultivaba por parte de diletantes, estaba presente en la enseñanza del arte y comenzaba a ser objeto de coleccionistas. Entre 1923 y 1933 se consolidó una segunda camada de estudiosos del arte; al principio de esa década el *Art Bulletin* publicó una decena de artículos que claramente se pueden adscribir a la historia del arte. Se publicó también en este periodo *Art Studies*, revista que tuvo una duración breve. También autores como Walter S. Cook, Fiske Kimbal, William Ivins y Richard Offner escriben textos que reinterpretan el arte europeo y que se convirtieron en referencia obligada. En esa época se funda el Museum of Modern Art (Panofsky, 1995: 356-365).

La diáspora alemana inicia una nueva etapa, que comprenderá de 1933 a 1950. Walter Cook, investigador formado en la etapa previa, se

convierte en el artífice de la llegada a Estados Unidos de los expulsados por el régimen nazi, ente ellos Panofsky. Se integraron a una generación de autores locales, como George Kubler o Meyer Shapiro, o que migraron antes del ascenso de Hitler, como Horst Waldemar Janson, quien inició sus estudios en Alemania y los terminó en Estados Unidos (Kultermann, 1996: 309-317).

Panofsky presenta como virtudes de los estudiosos estadounidenses su fuerte desapego frente al nacionalismo y el regionalismo, su distancia geográfica del lugar donde surgió la vanguardia, su interés por los problemas en torno de los materiales y las técnicas del arte y, finalmente, que la lengua inglesa permitía una escritura muy directa, precisa y concisa. Considera que estas características influyeron positivamente en los escritos que realizó en Estados Unidos.

A partir de los años sesenta, es muy importante la figura de Clement Greenberg, quien lideró toda una generación de críticos, historiadores del arte y artistas de vanguardia. Greenberg, adscrito a la visualidad pura, consideraba que lo que se debía resaltar en la pintura era el plano y su falta de referencia con la realidad; asimismo creía que el estudioso debía tener un conocimiento sólido de la tradición artística para hablar del arte. Varios de estos elementos los llevó a su ejercicio como crítico de arte, pues consideraba que su labor en esta actividad consistía en formular juicios objetivos, que fueran más allá de gusto personal; también creía que debía desempeñar un papel activo en la promoción del arte de vanguardia, a través del estudio de las tendencias emergentes, la definición de los nuevos estilos y escuelas y la curaduría de exposiciones de éstas. Él jugó este papel en el surgimiento del formalismo norteamericano (Cauquelin, 2012).

La historia del Instituto Warburg continuó en la Gran Bretaña; un vienés emigrado a Inglaterra, Ernst Gombrich, tomó la estafeta de su dirección. Enlazó los acercamientos de la iconología con el formalismo y se inclinó por el estudio de la psicología de la percepción, que logró cristalizar en una teoría de la ilusión receptiva (Gombrich, 2000). Opinaba que el impresionismo no era válido en la historia del arte. Entendía por ese término la tendencia a despojar a los estilos del contexto en el que surgían y denominó con ese sustantivo cualquier elaboración posterior o anterior. Cuestionó el historicismo en la historia del arte y criticó acremente a los que establecían una relación automática entre el estilo y la época en la que surge éste para dar explicaciones históricas por medio de la historia del arte, a lo cual llamó falacia fisiognómica, término con el que es-

tableció polémica con Hauser, Panofsky y Malraux. Gombrich destacó que el arte nos pone en contacto con la tradición debido a que lo relevante no es si representa la realidad, sino en qué medida retoma las creaciones anteriores; por lo tanto no existe un ojo inocente, pues la mirada está influida por esta tradición (Ginzburg, 2008).

Retomó los estudios y los planteamientos de Freud en torno del arte y los sueños, aunque reconoció los aportes de este enfoque e hizo énfasis en la complejidad de la obra de arte, pues consideraba que el fundador del psicoanálisis tenía una visión simplificadora. También debatió con la Gestalt, en particular con Rudolf Arnheim (Ginzburg, 1994:69), quien planteaba la existencia de un pensamiento visual susceptible de rastrear-se por medio del estudio de las propiedades objetivas de los estímulos visuales como la forma y el color, que tienen la propiedad de llegar organizados al cerebro. En su libro *Arte y percepción visual*, publicado en la década de los cincuenta, estudió los elementos formales a través del equilibrio, la configuración, la forma, el desarrollo, el espacio, la luz, el color, el movimiento, la tensión y la expresión. Consideraba que estos acercamientos no podían explicar el desarrollo de los estilos (Arnheim, 2006).

Aunque Gombrich defendió la importancia de las convenciones de representación también polemizó con Goodman (2010), quien consideraba que, al igual que el lenguaje, la imagen es una convención social arbitraria, es decir, inmotivada, idea a la que el vienes opone el desarrollo histórico del arte que muestra que la imagen no se puede estudiar como si fueran lenguaje verbal.

Entre los discípulos británicos del Instituto Warburg se encuentran Daniel P. Walker y Frances Yates; el primero escribió *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, un libro donde seguía la idea esbozada por Warburg en el sentido de que la magia era uno de los aspectos centrales de la cultura occidental. Yates siguió la senda marcada por Walker; sin embargo, se caracterizó por escribir casi exclusivamente con base en fuentes primarias, lo que la hacía destacarse por su erudición.

Finalmente, Rudolf Wittkower, nacido en Berlín y exiliado en Londres en 1934, trabajó en el Instituto Warburg desde su llegada hasta 1956. Emigró a Estados Unidos, donde laboró en la Universidad de Columbia hasta 1969. En sus estudios cultivó la iconología en su análisis sobre escultura y arquitectura; también se preocupó por analizar los símbolos constantes en las distintas culturas y, en una obra realizada junto a su esposa Margott Wittkower, hizo una propuesta que se ubica entre la icono-

logía y la historia social del arte. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa* retoma uno de los temas que habían interesado a los integrantes del Instituto Warburg desde los años veinte: la melancolía y su relación con la creación artística; sin embargo también trata los cambios que tuvo en Europa el oficio de artista y sus relaciones con los comitentes y los contratos para la elaboración de las obras (Burucúa, 2003).

Los integrantes del Instituto Warburg siguieron abordando los temas tradicionales propuestos por su fundador; sin embargo, también exploraron propuestas interdisciplinarias que cristalizarían en la siguiente generación, la cual pretendería ampliar los horizontes de la historia del arte. Hasta ese momento los seguidores de esta línea se definían como historiadores del arte o como historiadores culturales; la generación posterior daría el brinco a la historia social y a las propuestas transdisciplinarias.

La cultura visual

Desde la historia social del arte

Eisenstein, al sentar las bases de la teoría del montaje, publicada a principios de los años cuarenta, hacía notar que el espectador entendía y vivía el tema propuesto por el autor “condicionado [...] por su carácter, hábitos y situación social” (Eisenstein, 1974:32).

Michael Baxandall, quien fue discípulo de Gombrich, no continuó con el enfoque de su maestro y se especializó en el estudio social del arte; aunque no declara la influencia directa de Eisenstein, coincide con él en el condicionamiento social de la mirada. Baxandall reconoce la existencia de un “ojo de la época”, por lo que propone analizar los distintos conocimientos en torno del comercio, la religión y la ciencia con los que contaba cada sociedad para apreciar la imagen. Según Baxandall (1981) las condiciones sociales explican la manera de ver y producir el arte y, consecuentemente, las imágenes pueden informarnos sobre la historia social. Su enfoque rebasará los límites de la historia, pues sus propuestas serán retomadas por Bourdieu y Clifford Geertz, quienes al hablar de la imagen, lo citarán.

Svetlana Alpers retoma esta idea, pero prefiere denominarla “cultura visual”, una alternativa para interpretar el arte holandés frente al influ-

yente método iconológico de Panofsky que ponía el énfasis en los aspectos narrativos de las pinturas (Alpers, 1987). La cultura visual holandesa no respondía a las mismas preocupaciones que el arte italiano, al que los iconólogos prestaban tanta atención.

El término *cultura visual* no era nuevo. Bela Balász, en la década de los cuarenta, en su *Teoría del cine* (Balász, 1971), dedica el capítulo cuarto a la “cultura visual”, esto es, a la cultura que estaba propiciando la aparición del cine frente a la tradicional cultura escrita en la que se venía a implantar ese nuevo medio de comunicación. Su trabajo, influido por su amigo Georg Lukács, a su vez tendrá eco en Eisenstein y en Pudovkin, sobre todo su concepción del cine como lenguaje.

Alpers, sin embargo, ofrecía un nuevo contenido al término *cultura visual*: lo utilizaba para aludir a una época en la que no había medios de masas y, por tanto, subrayaba el carácter cultural de la visión.

Ivan Gaskell, pretendiendo que se hiciera una historia con materiales visuales más allá de los límites del arte, pero incluyéndolo, decidió hablar de una “historia visual”. Revisó entonces lo que se había escrito desde finales del siglo xx hasta principios del siglo XXI en esta materia y concluyó que “ninguna profesión tiene, o, según creo, debería tener, el monopolio sobre la interpretación del material visual” (Gaskell, 2003: 254).

Recientemente, Ludmilla Jordanova (2011) ha puesto el acento en la importancia de aprender a descifrar la apariencia del pasado, es decir, de estudiar de manera sistemática y cuidadosa la producción visual y material, considerada como un testimonio histórico privilegiado. Su obra, planteada como un manual, viene a satisfacer la necesidad de formar historiadores que sepan enfrentarse a los testimonios visuales; Jordanova afirma que la descripción es un proceso interpretativo que transforma el objeto en testimonio y que debe considerarse principalmente, siguiendo a Baxandall (1981: 15), como el “depósito de relaciones sociales”, donde las formas de producción y las formas de ver, tanto del creador como del receptor, son una experiencia social.

En la propuesta de Jordanova confluyen las preocupaciones de acabar con la historia del arte que sólo se ocupa de la obra maestra, y de hacer una historia en la que se han diluido las fronteras de las áreas particulares (historia política, historia económica, historia cultural, etc.); en su enfoque, el historiador debe ocuparse más por construir un argumento histórico sólidamente basado en fuentes diversas, que abocarse a discusiones metodológicas sobre los límites disciplinares.

Desde la visualidad pura

La extensión del concepto de cultura visual creó un gran revuelo en una comunidad de historiadores del arte tan permeada por el formalismo, como lo es la norteamericana. Una de las alumnas de Greenberg, Rosalind Krauss, reaccionó en contra del concepto de cultura visual. Desde su posición como coeditora de la revista *October*, propuso en 1996 un cuestionario para analizar la actitud de los académicos frente a la cultura visual y su relación con la historia del arte; el ejercicio sirvió para esclarecer las distintas opiniones (Alpers *et al.*, 2003). Por un lado, Krauss y Harold Foster se declaran en contra de que se estudie la imagen en general, sin establecer una valoración artística; por el otro, los promotores del estudio de la visualidad, tales como Norman Bryson, Mieke Bal, Keith Moxley y W. T. Mitchel, se encuentran más cómodos con el concepto de cultura visual y han ido más allá al mencionar que ésta es el objeto de estudio y que la disciplina que se ocupa de la misma es el conjunto de los estudios visuales.

Los promotores de la cultura visual han debatido con las propuestas del “giro lingüístico”, que han cristalizado en el análisis del discurso. Norman Bryson y Mieke Bal opinan que éste parece privilegiar al lenguaje sobre las imágenes y por eso han propuesto “el giro semiótico”, como una alternativa para retomar las propuestas emanadas de la lingüística sin demeritar la cultura visual (Guasch, 2003: 10). Mitchell (2009: 19-38) ha ido más allá al considerar que estamos ante el *pictorial turn* (giro de la imagen) y, por lo tanto, no hay que hacer énfasis en los textos de un contexto en el que estamos pasando al mundo como imagen. Esta idea se enlaza con la propuesta de Mirzoeff, quien afirma que nuestra comprensión del mundo es totalmente visual.

Antes y después del arte

Durante la segunda mitad del siglo xx, por tanto, se han venido cuestionando muchas de las nociones que fundamentan la historia del arte. En los ochenta, Belting y Danto coincidieron en sus escritos, desde distintas perspectivas, en delimitar una época propia del arte que se iniciaba en el Renacimiento y concluía en la segunda posguerra.

En la Alemania de la Posguerra, a pesar de la pérdida de brillantes instituciones, se siguió cultivando la historia del arte y de esta tradición intelectual procede Belting, quien considera que el concepto de historia del

arte restringe el estudio de la imagen solamente a aquellas que entran en el campo del arte y propone la antropología de la imagen como una manera de abordar las distintas imágenes creadas por los seres humanos. *Imagen y culto* de Belting (2009) estudia la imagen “antes de la era del arte” estableciendo cómo los íconos medievales expresaban una serie de preocupaciones propias de una sociedad distinta a la del Renacimiento. Arthur Danto, por su parte, se ocupó de las obras realizadas “después del fin del arte” haciendo patente que desde la mitad del siglo xx se habían transformado “las condiciones de producción de las artes visuales” (Danto, 2014).

Krauss (1996), añadiendo otro aspecto a esta discusión, cuestionó la idea de artista como genio, instalada en el imaginario histórico desde la obra de Vasari. Con ello se sustentó toda una línea de reflexión en torno a la idea de que el arte era un proceso delimitado a un período histórico específico. En consecuencia, los estudios en torno a la imagen pudieron liberarse de nociones como obra maestra, artista, genio o unicidad, que corresponden a una forma de producir y concebir las imágenes en una época determinada. A esta línea se suscribe también Norman Bryson (1994), para quien la historia del arte ha roto con la idea de un arte eterno —miguelangelesco—, pues ya no se habla de belleza sino de signos, y estos se interpretan. Ha cambiado la concepción del artista tocado por el dedo de los dioses para realizar la obra única, y ahora se le ve como partícipe de un proceso en el que intervienen muchos elementos.

La historia cultural

El colegio invisible

En este panorama de cambios y cuestionamientos en la historia y en la historia del arte, conviene destacar el acercamiento a la imagen que realizan autores como Carlo Ginzburg y Peter Burke, a los que comúnmente se adscribe a corrientes historiográficas distintas, y quienes, no obstante, comparten una serie de rasgos similares causantes de que los historiadores españoles Justo Serna y Anacleto Pons los agrupen junto al francés Roger Chartier y a los estadounidenses Natalie Zemon Davies y Robert Darnon. Para Serna y Pons, ellos formarían parte de un colegio invisible; un concepto de la sociología de la ciencia que “designa aquel ámbito en el que unos objetos comunes de la investigación y unos procedimientos y

métodos compartidos acercan a investigadores que pueden estar geográficamente muy distantes” (Serna y Pons, 2013: 21)

Ellos pertenecen a la corriente de investigadores que al finalizar los años setenta planteó un retorno a los métodos cualitativos, al estudio de lo particular, a la valoración, al papel de la subjetividad y al rescate de la historia de los excluidos. Este enfoque ocasionó el florecimiento de los estudios de género, de vida cotidiana, microhistoria y antropología histórica (Iggers, 1998). El origen de este grupo se remontaría a Laurence Stone, quien en 1979 publicó un artículo, “El retorno de la narrativa”, cuyo título resultó un llamado a buscar otras formas de hacer historia. Stone, que estaba ligado al grupo de historiadores marxistas británicos que publicaban *Past and Present*, migró a Princeton, ejerció varios años como director del Shelby Cullom Davis Center y desde allí su propuesta pasó de la letra a los hechos, convocando a trabajar a Natalie Zemon Davies y a Robert Darnton, además de recibir —para realizar estancias de investigación— a Carlo Ginzburg, Peter Burke y a Roger Chartier.

Este grupo que converge en Princeton desarrollará características comunes, entre las que destacan su interés en la historia europea, el énfasis por la cultura popular y la influencia de *Annales*, de la escuela marxista británica y de la antropología cultural. Además conocen y critican sus textos, han realizado entre ellos las introducciones y las presentaciones de sus respectivos libros en diferentes idiomas. A pesar de todas estas características comunes, no se reconocen como miembros de una misma corriente; Roger Chartier y Robert Darnton se adscriben a la historia de las mentalidades o a *Annales*; Carlo Ginzburg considera que hace microhistoria cultural italiana; Natalie Zemon Davies es reconocida como pionera de la historia de las mujeres; Peter Burke ha escrito sobre la historia cultural, pero rechaza adscribirse a alguna escuela particular.

Dentro de este grupo existe un interés por la imagen de parte de varios de sus miembros. Por un lado, Natalie Zemon Davis y Carlo Ginzburg se revelaron como lectores asiduos de Warburg; en particular, el segundo ha seguido de cerca la trayectoria de sus discípulos, como veremos más adelante. Peter Burke escribió un libro sobre el uso de la imagen como documento histórico. Estos acercamientos a la imagen aunque parecieran cercanos son disímiles como lo mostraremos a continuación.

Ginzburg realizó una estancia en el Instituto Warburg, a raíz de la cual escribió un balance comprensivo de los estudios sobre la imagen en esa institución, que intituló “De A. Warburg a E. H. Gombrich (Notas sobre

un problema de método)” (Ginzburg, 2008a). En este texto presenta varios de los problemas que implica la imagen para dar cuenta del pasado, entre ellos: el hecho de que su estudio corre el peligro de ser únicamente una ilustración de lo que ya se sabe por otras fuentes o el extremo contrario: negar que la imagen tenga relación con su contexto histórico. Al ocuparse de Gombrich, Ginzburg retoma sus advertencias en contra de la crítica impresionista; y de la fisiognomización (que hemos explicado antes); con este texto advierte acerca de los problemas particulares que suscita el uso de la imagen en la historia. Otro de sus trabajos, *Pesquisa sobre Piero* (Ginzburg, 1984), es una obra clave que ofrece el análisis de una pintura, iniciando un diálogo entre la historia y la historia del arte. En el texto “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, publicado inicialmente en 1994 (Ginzburg, 2008b), menciona a Giovanni Morrelli —junto con Freud y Conan Doyle— como uno de los pilares del paradigma indiciario y como un método inductivo que se basa en los detalles y en la intuición como una forma alternativa de conocimiento.

Por su parte, Burke (2000) realizó un análisis general en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Burke plantea la diversidad de las fuentes visuales y esboza algunos problemas teóricos y metodológicos; sin embargo, su obsesión por la reconstrucción de hechos particulares, por medio de la imagen, ocasiona que su acercamiento esté limitado y caracterizado por un atrincheramiento disciplinar que se traduce en proponer que se establezcan operaciones críticas para la imagen, las cuales permitan llegar a calificarla como un documento fiable para escribir historia por medio de ellas. Burke hace un esfuerzo por debatir con la historia del arte, la cual indudablemente es la disciplina que más se ha ocupado de la imagen y que, como hemos visto, ha estudiado los diversos problemas que ésta plantea para el estudio del pasado; sin embargo el historiador británico se limita a afinar las herramientas para —de manera análoga a las fuentes escritas— establecer si una imagen es verídica y hecha por un testigo presencial, es decir, un testimonio de primera mano confiable, como lo exigía la escuela metódica de Ranke.

La nueva historia cultural

En los años ochenta, Roger Chartier respondió al llamado del viraje crítico que lanzó *Annales*, con un artículo en donde proponía una noción en la que los estudios en torno a los aspectos culturales podían abandonar

por completo el enfoque cuantitativo del término mentalidades, y romper con la división que permeaba en los textos históricos entre la objetividad de las estructuras y la subjetividad de las representaciones; para ello propuso retomar el concepto de representación colectiva que había propuesto por el sociólogo Émile Durkheim y Marcel Mauss. El nuevo término se refería tanto a hacer presente una ausencia como a la exhibición de una presencia; bajo esta noción quedaban articuladas las configuraciones intelectuales, las prácticas y las formas institucionalizadas y objetivadas (Gaston, 2014: 232-233).

Las prácticas culturales son una noción “heredera del concepto de *práxis*, [que] recuerda la actividad productiva del ser humano, en el sentido material y también en la esfera simbólica” (Rockwell, 2001: 14). Peter Burke ejemplifica el estudio de estas, de la siguiente manera: “la historia de la práctica religiosa en lugar de la teología, la historia del habla antes de la historia de la lingüística, la historia de la experimentación más que la teoría científica” (Burke, 2006: 78). El mismo autor considera que el estudio de las prácticas culturales ha ampliado el campo de estudio de la historia hacia lo cotidiano. Uno de los aspectos más desarrollados en este campo es la historia de la lectura que se aborda desde “los cambios en las prácticas lectoras y en los ‘usos culturales’ del texto impreso” (Burke, 2006: 81).

Las prácticas y las representaciones se convirtieron en el objeto privilegiado por la nueva historia cultural. En 1989, Lynn Hunt usó el término nueva historia cultural como título de una compilación de ponencias de un congreso celebrado en Berkeley, en 1987, intitulado “Historia francesa: textos y cultura”. En ésta se integran todos los trabajos que ponen el acento “en las mentalidades, las presuposiciones y los sentimientos más que en las ideas o los sistemas de pensamiento” (Burke, 2006: 70). Es una historia elaborada en las dos últimas décadas del siglo xx, que se caracteriza por un enorme interés en la teoría; para los estudios de opinión pública se ha retomado a Habermas, y quienes se ocupan del género se basan en las propuestas de Derrida, (Burke, 2006: 71).

Entre los teóricos que más retoman están Mijaíl Bajtín, Norbert Elias, Michel Foucault y Pierre Bourdieu. Las ideas de Bajtín han sido decisivas porque su libro sobre la cultura popular se convirtió en referencia obligada para los estudios de cultura popular; por otra parte, su propuesta acerca del dialogismo de los textos ha permitido distinguir las distintas voces que se encuentran en un escrito. De Norbert Elias se ha retomado su planteamiento acerca de que el proceso de la civilización ocurrió en el

ámbito cotidiano. De Foucault, la propuesta de que el poder no está centralizado en una sociedad, sino que se encuentra difuso y disperso en el ámbito social ha tenido un enorme impacto en los estudios de género; su proposición acerca de que el discurso no es sólo lo que se dice, sino también lo que no se dice y lo que se está en posibilidad de enunciar ha servido para posibilitar análisis más profundos de los escritos. Finalmente, Bourdieu, a quien habíamos mencionado anteriormente, creó términos —como la lucha por el capital cultural, la distinción, el campo y el *habitus*— que ayudan a hacer un análisis mucho más completo de los procesos culturales que se consideran complejos.

Estudios sobre la imagen en México

En nuestro país, el proceso de profesionalización de la historia y de la historia del arte fue tardío con respecto a Europa. Fue en los años treinta y cuarenta cuando se crearon las instituciones, los programas académicos y las comunidades especializadas de ambos ámbitos. La historia, en esas décadas, se enfocó a la historia política y a la historia de las ideas; mientras la Historia del arte se abocó al estudio de la imagen artística del México prehispánico, del virreinato, del siglo XIX y del entonces naciente siglo XX. El auge de los estudios sobre la imagen en general (no sólo la artística) tiene su esplendor en la última década del siglo XX y en las primeras de la presente centuria, y tiene su vehículo en forma de publicaciones, coloquios y seminarios.

La institución de referencia para el estudio del arte en México fue el Instituto de Investigaciones Estéticas, establecido en la tercera década del siglo XX, la cual, desde muy temprano, estableció una revista especializada. Los fundadores de la disciplina en nuestro país son Salvador Toscano, Manuel Toussaint y Justino Fernández; ellos escribieron una historia del arte que reunía el saber existente hasta el momento. Debe considerarse que sus estudios se inscriben dentro de la cultura posrevolucionaria, la cual está fuertemente influida por el nacionalismo y coincide con la emergencia de la Escuela Mexicana de Pintura. Roturaron varios de los campos que permanecían vírgenes en la disciplina y establecieron las primeras interpretaciones. Particularmente, Toussaint influyó en varias generaciones de estudiosos del arte virreinal, su discípulo Francisco de la Maza fue maestro de varios de los investigadores actuales del IIE (Eder, 2001).

Como en otros campos de conocimiento, el estudio del arte se vio favorecido por la presencia del exilio español en nuestro país, el cual introdujo el formalismo, pues José Moreno Villa fue traductor de Wölflin al español y Juan de la Encina (pseudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal) escribió un libro sobre la visualidad pura.

Entre los 70 y 80, ya que se había socavado buena parte del nacionalismo posrevolucionario, la disciplina se abrió a nuevos enfoques atendiendo a lo social y lo cultural. Fue, precisamente, en la década de los setenta cuando se estableció el Coloquio Internacional de Historia del Arte, cuya primera convocatoria se dirigió hacia la comunidad latinoamericana, invitando a discutir la problemática del arte. Aquello daría lugar, de inmediato, al surgimiento de un posgrado en historia del arte; aunque, paradójicamente, la licenciatura tendría una aparición tardía hasta el siglo XXI.

Imágenes e historia prehispánica

Por otro lado, la existencia de testimonios de carácter visual en el México prehispánico favoreció que en las instituciones, en las cuales se estudiaba este periodo, se establecieran diversos métodos de análisis e interpretaciones de las abundantes imágenes que dan cuenta del devenir de los pueblos indígenas, antes de la conquista y durante el Virreinato. Instituciones como el INAH, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y el Centro de Estudios Mayas de la UNAM dieron cabida a estos estudios.

Salvador Toscano (1944), primero, y Justino Fernández, después, al acercarse al arte prehispánico intentan aplicar algunos de los principios establecidos por Wölflin, pretendiendo hacer una historia de la voluntad artística; sin embargo, se mueven dentro de preocupaciones nacionalistas que, en el caso de Fernández, pretenden encontrar una “estética del arte mexicano” (Fernández, 1954). De singular interés serían las propuestas de Paul Westheim (emigrado judío que llegó a México en 1942), quien, buscando la psicología que animaban las expresiones formales, plantea que es la religión la que explica las formas del arte prehispánico (Westheim, 1991).

Bajo la influencia de Fernández crecerían las siguientes generaciones, dentro de las que destaca Beatriz de la Fuente, quien fue maestra de numerosos historiadores del arte prehispánico, destacando, entre ellos, Leticia Staines Cicero. Beatriz de la Fuente se declaró siempre historiadora del arte, pero tenía conciencia de que los “objetos artísticos” eran la “fuen-

te principal, y a veces la única, que tenemos para reconstruir nuestro pasado” (Fuente, 1999: 79).

De hecho, el estudio de la vida económica, social, política y cultural del período prehispánico se alimenta del análisis de los testimonios visuales y materiales; así como de la presencia de tradiciones y costumbres entre los pueblos indígenas de México. De esta manera aparecen estudios de arqueólogos, historiadores, historiadores del arte y antropólogos que utilizan las imágenes como soporte para explicar diversos fenómenos sociales y culturales.

Uno de los objetos de estudio más polémicos serán los códices, aunque también generan interés la escultura y la pintura mural. En general, la primera herramienta utilizada para su estudio será la iconografía, aunque su aplicación indiscriminada será cuestionada por Kubler (1975: 12-22), al recordar que la analogía etnológica y las fuentes etnohistóricas no suplían a las fuentes literarias; en su opinión, la clave estaba en el inventario temático de las imágenes. De cualquier forma, con base en la propuesta de López Austin acerca del núcleo duro mesoamericano, se ha seguido aplicando la llamada iconografía inferida, es decir utilizar la descripción preiconográfica como punto de partida para interpretaciones fundamentadas en testimonios etnohistóricos del período novohispano y en trabajos etnográficos contemporáneos.

En cuanto a los códices, Joaquín Galarza discutió que debían considerarse como el soporte de un tipo de escritura y no sólo como libros de pinturas (Galarza, 1988). De su trabajo se desprenden otros importantes estudios sobre la escritura y la imagen en los códices, dentro de los que destaca el proyecto Amoxcalli encabezado por Luz María Mohar (1990; 2010), cuyos trabajos continúan a través del seminario “Tlatemoani” de carácter interinstitucional. La discusión sobre escritura y su relación con las imágenes ha desembocado en el trabajo de Elizabeth Hill Boone (2010), quien propone una definición de escritura que engloba la semasiografía. De manera que el estudio de los códices mixtecos y del Altiplano Central se ha movido en el análisis de la imagen y su relación con la escritura.

Otra forma de acercarse a las imágenes prehispánicas ha sido la semiótica, cuyo mejor ejemplo es el análisis realizado por Ségota (1995) a una vasija mexicana.

Sin embargo, es el estudio interdisciplinar el que ha dado los mejores frutos. Prueba de ello es el proyecto sobre la pintura mural prehispánica en México, cuyos colaboradores —presididos por Beatriz de la Fuente—

son historiadores, historiadores del arte, arqueólogos, epigrafistas, restauradores, antropólogos, astrónomos o biólogos (Fuente, 2001-2013).

Proyectos editoriales en torno de la imagen

El proyecto editorial *La historia de la vida cotidiana en México*, publicado entre 2004 y 2006, logró conjuntar la labor de historiadores e historiadores del arte en torno a la problemática sobre dar cuenta de la vida cotidiana por medio de las fuentes más diversas. La imagen cuenta con un papel destacado como fuente a lo largo de la mayor parte de los volúmenes. En particular, el volumen v dedicado a la vida cotidiana en el siglo xx, coordinado por Aurelio de los Reyes, tiene un apartado completo dedicado a los testimonios icónicos intitulado *¿La imagen espejo de la vida?*, en éste, la imagen no es sólo una fuente de la vida cotidiana, sino parte integrante del día a día de la sociedad mexicana.

La apertura a nuevos temas favoreció la investigación en torno a la imagen, lo que se ha traducido en congresos, grupos de investigación y publicaciones. Entre ellos destacan las instituciones que tienen programas académicos en Historia del Arte, como la Universidad Iberoamericana y la UNAM. La Dirección de Estudios Históricos del INAH cuenta con el seminario la “mirada documental”. En el CIESAS hay investigadores como Ricardo Perez Montfort (2007) que se ocupan de la imagen. El Instituto Mora ha promovido el Coloquio de Cultura Visual y tiene el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, además de varios investigadores dedicados al estudio de la imagen.

En fechas recientes han visto la luz dos libros colectivos cuyo título ostenta la palabra cultura visual; ambos son producto de la discusión en congresos. El primero se titula *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*; fue coordinado por Victoria Novelo y publicado por el CIESAS, en la introducción se hace un análisis del concepto cultura visual, y se rompe con el concepto extendido entre los estudiosos de la comunicación de que ésta es privativa de nuestra época, ya que los nuevos medios y el Internet han favorecido la presencia masiva de la imagen. Novelo considera que la imagen ha acompañado al ser humano desde hace mucho tiempo, por lo que los distintos grupos humanos han creado sus respectivas culturas visuales (Novelo, 2011: 11-13). La autora hace hincapié en que a pesar de que en la antropología se documenta por medio de imágenes desde principios del siglo xx, los estudios acerca de estas son pocos.

El segundo libro es una coedición entre el Instituto Mora y el Colegio de Michoacán. La introducción plantea que la cultura visuales “una incipiente área de estudio” (González y Castillo, 2015: 9). Para explicar el panorama de los estudios sobre ella, parte de sus inicios con la propuesta de Svetlana Alpers. A lo largo de cuatro apartados se describen las propuestas de la historia del arte, las emanadas de la filosofía y los estudios sobre la fotografía y, finalmente, se ocupan de la imagen en movimiento, para terminar con una descripción somera de las aportaciones de los autores de cada capítulo, en el que se reúnen 21 textos de otros tantos autores; las colaboraciones están divididas en cinco grandes temáticas: la políticas y la nación, el género, el cine y la fotografía y, por último, la enseñanza de las artes.

El proyecto Culturas visuales en México

A fines de los años 80, México cambia de modelo económico y comienza a adoptar las recomendaciones del Fondo Monetario Internacional para obtener préstamos que le permitan salir de la crisis en la que el país estaba hundido. Las medidas impactan en distintos campos; en el aspecto educativo —bajo la consigna de que el mejor combate a la pobreza es fomentar la educación—, en particular, se pone una mayor atención a las universidades; se establecen políticas que buscan aumentar la cantidad de profesionistas con posgrado y se busca transformar el carácter de las universidades como simples productoras de profesionistas, a instituciones donde la docencia y la investigación se encuentren unidas; en las que la calidad se mediría por medio de indicadores de productividad (acreditaciones, profesores con doctorado, certificaciones profesionales, cantidad y calidad de publicaciones avaladas por pares, etc.) y en las que la licenciatura se considera un primer paso, no un fin, para continuar una carrera académica que lleve a la formación de profesionistas con el más alto nivel de posgrado.

Con el objeto de fomentar estos cambios, se establece el Programa de Mejoramiento del Profesorado de nivel superior, por sus siglas PROMEP, con recursos derivados de préstamos del Banco Mundial, que preveían gastos de instalación, salarios, apoyos para la obtención de grados que, principalmente, fueron otorgados a universidades de los estados. Aunado a esto, el Sistema Nacional de Investigadores (organismo que surgió en los años ochenta para evitar la fuga de cerebros, por medio de estímulos

económicos a los investigadores que trabajan en el país) comenzó a fomentar la descentralización de la investigación, por medio del pago de más dinero a los investigadores que trabajan en instituciones cuya sede estuviera fuera de la Ciudad de México y su área metropolitana. Estas políticas de corte neoliberal —que otorgan los recursos con base en indicadores de productividad— han logrado, por un lado, la descentralización de la investigación en el país y, por otro, con mayor o menor efectividad, el paso de la universidad profesionalizante a la de investigación.

En este contexto, el Centro de Estudios Regionales del Estado de Hidalgo, fundado a finales de los años noventa, se integró en el naciente Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades bajo el nombre de Área Académica de Historia y Antropología, dentro de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Las políticas de contratación de doctores logró la confluencia de distintos investigadores preocupados por la imagen: dos historiadores del arte de formaciones distintas, un especialista en religión maya y una investigadora enfocada al análisis del discurso. Los diversos enfoques y ámbitos disciplinares vinieron a fortalecer un proyecto que culminó en un seminario permanente, fundado en 2011, y que se reúne mensualmente; así como en la realización del Coloquio Internacional Imagen y Culturas que ha alcanzado su quinta edición. Son las discusiones que se han generado, a lo largo de los últimos cinco años, lo que ha permitido a cada uno de los miembros de este grupo de investigación enriquecerse académicamente y proponer nuevas formas de acercamiento a las imágenes que son de su interés particular. Eso es lo que se reúne en este volumen.

Conclusiones

Como hemos podido apreciar, la imagen ha sido abordada desde las más diversas disciplinas y acercamientos metodológicos. La historia y la historia del arte se han ocupado de ella, en distintos momentos, y han defendido su especificidad frente a las propuestas teóricas que pretenden abarcar todo el saber (como la filosofía hegeliana) o que pretenden erigirse en la disciplina que domine todo un aspecto del conocimiento (como la sociología durkhemiana o la antropología estructural de Levi Strauss frente al conocimiento de la sociedad) o que domine el establecimiento de la preeminencia de las estructuras del lenguaje, como lo hacen

muchos de los acercamientos que giran en torno al estructuralismo, a la semiótica y al análisis del discurso.

En este texto hemos analizado los acercamientos a la imagen, primordialmente, desde la historia del arte y la historia, debido a que no contamos —en el equipo que realizó este trabajo— con algún especialista en antropología visual; por ello, no hemos podido discutir con esa vertiente; sin embargo, este acercamiento se enuncia brevemente en el desarrollo de los estudios de la imagen en México. Podemos decir que la única propuesta realizada por una antropóloga, que se analiza en ese aspecto, tiene una enorme influencia de historiadores que se han ocupado de esto; en particular, Peter Burke, debido a la preeminencia que da a la crítica de la imagen, en función de considerarla un testimonio apegado a la realidad.

No existe un consenso en torno a que el estudio de la imagen es un campo autónomo; muchos de los que consideramos actualmente historiadores del arte estaban firmemente convencidos de que ellos exploraban un aspecto de la historia, ya fuera lo cultural o lo social. Así, mientras Aby Warburg consideraba que él realizaba investigaciones de historia cultural, Michael Baxandall se definía a sí mismo como un historiador social. Por otro lado, los formalistas se ocupaban únicamente de la imagen que tenía un carácter artístico y la consideraban una expresión autónoma.

El concepto de cultura visual ha estado en la mesa de discusión en las últimas décadas; sin embargo, no hay un acuerdo de exactamente a qué se refiere y hasta dónde este debe alcanzar. Rosalind Kraus opina que adoptarlo ocasionaría la disolución de la especificidad de la disciplina de la historia del arte. En un giro que prescinde del devenir en la imagen, Belling propone realizar una antropología de la imagen; en el extremo opuesto se ha ido más allá al proponer que se debe renunciar al término historia y que el estudio de la imagen debe denominarse estudios visuales. Por otro lado, no queda claro si es una noción que sólo pueda usarse para denominar la profusión de imágenes del siglo xx o, como lo conciben los historiadores del arte que han seguido a Alpers y a Baxandall, es una noción válida para estudiar la imagen en cualquier momento histórico, en relación con los aspectos sociales, económicos y tecnológicos que condicionan su elaboración, difusión y recepción.

En México ha sido difícil la adopción del término cultura visual, entre otras cosas, por la recepción favorable del libro de Peter Burke (2000), *Visto y no visto*. Este texto ha ocasionado que se siga explorando la forma

en la que hay que considerar la imagen como una fuente, al igual que cualquier otra huella dejada por el pasado y que se deba evaluar de igual forma para tener un testimonio fiable. Por otro lado, la cultura visual se pregunta por el conocimiento al que se puede tener acceso a través de la imagen, sea este verídico o no. La falta de una traducción del manual de Ludmila Jordanova ha impedido que se puedan discutir los planteamientos de la cultura visual, más allá de los círculos que han seguido la discusión en revistas y textos especializados.

Existen, por lo tanto, diversos acercamientos a la imagen, y las discusiones teóricas y metodológicas seguirán originando algunas obras. Lo que debemos precisar es que la imagen, entendida en su acotado significado del objeto icónico, expresa diversas formas de producción que conducen a alguna manera de representar, y que dicha representación manifiesta una forma de ver. Tomar en nuestras manos dicho artefacto social, desde la investigación histórica o desde la historia del arte, exige más que sólo pretender obtener información específica sobre lo representado; en realidad implica la necesidad de allegarnos a múltiples herramientas de análisis, que nos permitan también comprender cómo es que han llegado a ser y cómo es que expresan a la sociedad que las creó. Eso nos exige abandonar la comodidad de nuestro coto disciplinar y avanzar en grupo por el universo múltiple de las imágenes.

Bibliografía

- Alpers, Svetlana (1987), *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*, Madrid, Blume.
- Alpers, Svetlana, E. Apter, C. Armstrong, S. Bock Mors, T. Conley, J. Gary, et al. (2003), "Cuestionario sobre cultura visual", *Estudios Visuales*, núm. 1, pp. 83-126. Disponible en línea, <http://www.estudios-visuales.net/revista/pdf/num1/october.pdf>.
- Arnheim, Rudolf (2006), *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza.
- Balazs, Bela (1972), *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, Nueva York, Arno Press.
- Baxandall, Michael (1981), *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento, Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Belting, Hans (2009), *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal.

- Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Urtext)*, México, Ítaca.
- Bloch, Marc (1996), *Apología para la historia o el oficio de historiador*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Boone, Elizabeth Hill (2010), *Relatos en rojo y negro. Historias pictóricas de aztecas y mixtecos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bouza, Fernando (2004), “Prólogo”, en Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, pp. 7-41.
- Brihuega, Jaime (1996), “Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2, Madrid, Machado Libros, pp. 143-160.
- Bryson, Norman, Michel Ann Holly y Keith Moxey (eds.) (1994), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Burckhardt, Jacob (2004), *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal.
- Burke, Peter (2000), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Madrid, Crítica.
- (2006), *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós.
- Burucúa, José Emilio (2003), *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Cauquelin, Anne (2012), *Las teorías del arte*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Calabrese, Omar (1999), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- Checa Cremades, Fernando, María de los Santos García Felguera y José Miguel Morán Turina (1999), *Guía para el estudio de la Historia del Arte*, Madrid, Cátedra.
- Danto, Arthur C. (2014), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Didi-Huberman, Georges (2013), *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores.
- Dosse, François (2006), *La historia en migajas*, México, Universidad Iberoamericana.
- Dosse, François (2007), *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*, Valencia, Universidad de Valencia.
- Eder, Rita (2001), *El arte en México: Autores, temas, problemas*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Eisenstein, Sergio (1974), *El sentido del cine*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Fernández, Justino (1954), *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ferro, Marc (1995), *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- Florescano, Enrique (2012), *La función social de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Fontana, Josep (2002) *La historia de los hombres: el siglo xx*. Barcelona: Crítica.
- Fuente, Beatriz de la (1999), “El arte prehispánico: un siglo de historia”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, t. XLII, pp. 79-103.
- Fuente, Beatriz de la (Coord.) (2001-2013), *La pintura mural prehispánica en México*, vols. 1-5, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Galarza, Joaquín (1988), *Estudios de escritura indígena tradicional (azteca-náhuatl)*, México, Archivo General de la Nación, Centre de Études Mexicaines et Centraméricaines.
- García Mahiques, Rafael (2008), *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- Gaskell, Ivan (2003), “Historia visual” en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial.
- Gastón Sánchez, Emiliano (2014), “Reflexiones en torno al concepto de representación y su uso en la historia cultural”, *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, abril- junio, 1 (42), pp. 228-241.
- Ginzburg, Carlo (1984), *Pesquisa sobre Piero*, Barcelona, Muchnik.
- (2008a), “De A. Warburg a E. H. Gombrich (Notas sobre un problema de método)”, *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, pp. 38-93.
- (2008b) “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, pp. 185-239.
- Gombrich, Ernst H. (2000), *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate.
- González Reyes, Alba H. y Alberto del Castillo Troncoso (coords.) (2015), *Estudios históricos sobre cultura visual. Nuevas perspectivas de Investigación*, México, Instituto Mora, El Colegio de Michoacán.

- Goodman, Nelson (2010), *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, Madrid, Paidós.
- Guasch, Ana María (diciembre de 2003), “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión”, *Estudios visuales*, núm 1, pp. 8-16, disponible en línea: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf>.
- Gubern, Román (1996), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama.
- Huizinga, Johann (1979), *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y el espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Revista de Occidente.
- Iggers, George G. (1998), *La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales. Una visión panorámica y crítica del debate internacional*, Barcelona, Labor.
- Jordanova, Ludmilla (2012), *The Look of the Past. Visual and Material Evidence in Historical Practice*, New York, Cambridge University Press.
- Krauss, Rosalind E. (1996), *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza.
- Kracauer, Sigfried (1961) *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Kubler, George (1974), *The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican, Maya and Andean Peoples*, Middlesex, Penguin Books.
- Kultermann, Udo (1996), *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Madrid, Akal.
- Mitchell, W. J. T. (2009), *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal.
- Mohar Betancourt, Luz María (1990), *La escritura en el México Antiguo*, México, Plaza y Valdés.
- (Coord.) (2010), *Amoxcalli, la casa de los libros*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Moles, Abraham (2007), *La imagen. Comunicación funcional*, México, Trillas.
- Novelo, Victoria (2011), *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Panofsky, Erwin (1972), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.
- (1995), *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza.
- Pérez Carreño, Francisca (1996a), “El formalismo y el desarrollo de la

- historia del arte”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2, Madrid, Machado Libros, pp. 255-267.
- Pérez Carreño, Francisca (1996b), “La estética analítica” en Valeriano Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2, Madrid, Machado Libros, pp. 92-105.
- Pérez Montfort, Ricardo (2007), *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Reyes Aurelio de los (Coord.) (2006), *Historia de la vida cotidiana en México: La imagen ¿espejo de la vida?*, vol. 2, t. 5, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
- Rockwell, E. (2001), “La lectura como práctica cultural: conceptos para el estudio de los libros escolares”, *Educação e Pesquisa*, 27(1), pp. 11-26. doi:<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-97022001000100002>.
- Ségota, Durdica (1995), *Valores plásticos del arte mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Serna, Justo y Anaclet Pons (2013), *La historia cultural. Autores, obras, lugares*, Madrid, Akal.
- Toscano, Salvador (1944), *Arte precolombino de México y de la América Central*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Westheim, Paul (1991), *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México, Alianza Editorial, Era.
- Zermeño Padilla, Guillermo (2002), *La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica*, México, El Colegio de México.