

caiana

“La historia del arte como historia cultural”

Entrevista a Roger Chartier

“La historia del arte como historia cultural”

Entrevista a Roger Chartier



Roger Chartier es Profesor en el Collège de France y Profesor de Historia del Programa Annenberg en la University of Pennsylvania. Brinda frecuentemente cursos y conferencias en los Estados Unidos, España, México, Brasil y Argentina. Sus trabajos sobre los primeros años de la Edad Moderna en Europa se enmarcan en la tradición de los "Annales", y se dedican principalmente a la historia de la educación, el libro y la lectura.

Recientemente se ha enfocado en la relación entre la cultura escrita y la literatura (particularmente obras de teatro) en Francia, Inglaterra y España. Su trabajo en este campo específico (basado en los cruces entre crítica literaria, bibliografía e historia sociocultural) no se desconecta de sus intereses historiográficos y metodológicos que vinculan la historia con otras disciplinas como la filosofía, la sociología y la antropología.

En los años 90 usted de alguna manera sistematizó y enunció los problemas de la nueva historia cultural como un abordaje que prestaba atención a las prácticas y las representaciones, a las formas de los textos y los sentidos, a los dispositivos culturales, a las relaciones diversas entre el mundo social y la dimensión simbólica, entre otras cuestiones. En los últimos años ¿han cambiado estas perspectivas, surgido nuevos intereses, o estos siguen siendo los problemas centrales para abordar un objeto o fenómeno de historia cultural?

Es una pregunta larga, me parece que hay dos transformaciones que actuaron en la perspectiva de la historia cultural, por un lado una perspectiva que ya existía el *material turn*, la atención dada de una manera muy precisa a la inscripción de las producciones simbólicas, es una herencia de lo que fue en el campo de la historia de los textos la atención dada a las materialidad de la inscripción de la publicación en la transmisión de los textos. El otro es evidentemente cómo la historia cultural puede utilizar o movilizar lo que sería el *global turn*, las historias conectadas, y cómo se puede hacer varias escalas en este tipo de historia de las conexiones, relaciones, apropiaciones. No me parece una cosa totalmente nueva sino que sería ampliar los espacios en los cuales se pueden estudiar estas formas de, a la vez, circulación, apropiación, de un mito, de un texto, de una ideología, de una forma y, por otro lado, las varias escalas de trabajo, y consecuentemente, la idea de relaciones entre culturas diversas lo que puede implicar también el estudio de los rechazos, de la resistencia, de las ignorancias. Entonces me parece que lo más importante sería la relación entre los objetos y las prácticas de la historia cultural y esta nueva dirección a una historia más abierta, con las consecuencias que puede tener. Formular también la tradición entre morfología e historia, esta perspectiva implica por un lado, la historia de las circulaciones, de los mestizajes, de las formas de los nuevos sentidos, de traducciones, y al mismo tiempo esta permanente presencia de la tela de fondo dada por la idea de una aproximación morfológica que sería reconocer identidades. De ahí se podrían definir las dos perspectivas, por un lado, el reemplazo de una situación histórica bien precisa, del renacimiento de las formas de

la antigüedad por ejemplo. Estamos aquí frente a una perspectiva histórica y al mismo tiempo frente a esta idea de Warburg, de esta identidad morfológica, que debía poner en la misma perspectiva formas estéticas o formas de expresión de las emociones de culturas que no habían tenido ninguna relación histórica.

Siguiendo con esta línea ¿cuáles de estos aspectos de la historia cultural que entiende como problemáticas principales le parecen más productivos para la historia del arte?

El tema es saber si la historia del arte es algo diferente de la historia cultural, o si la historia cultural puede abarcar a varios tipos de objetos y de saberes, entonces para mí, eso sería más la segunda perspectiva. Hay un objeto particular que sería las imágenes con sus formas pero necesariamente es un campo que dialoga con la historia cultural, me parece que es una parte. Si estamos de acuerdo que la historia del arte debe definir el mismo cuestionario, las condiciones estéticas, sociales, políticas de producción de las imágenes, el estudio de las formas materiales de inscripción en el monumento, en el grabado, en el cuadro. Pero no solamente esta inscripción de la obra en una forma, sino el lugar de su presentación, por ejemplo el pasaje de la iglesia al museo o el pasaje de la colección aristocrática del palacio, pero también a la forma digital de Google. Y, finalmente, a la cuestión fundamental del sentido, de la construcción de sentido de lo que puede estar recibido en términos de emociones o en términos de inteligibilidad por parte de los que están mirando estas imágenes. Esto es una cuestión absolutamente paralela a la historia de la ciencia o a la historia de los textos. En este sentido no veo una particularidad, no es porque hay un objeto particular es que el tipo de aproximación que debemos desarrollar o estudiar sea diferente. Aún más, si se piensa que estas tres formas de la producción simbólica, el saber, el arte visual, y el mundo de los textos, hay una permanente interrelación, las imágenes también pueden transformarse en las razones de escribir textos, hay una relación estrecha entre el saber que llamamos científico y las obras de arte. Puede ser el proceso de su producción, puede ser la apropiación de estas obras, esto, Burucúa ha escrito un ensayo sobre la revolución científica y el Persiles de Cervantes y

es evidente la relación entre el saber científico, la filosofía natural o la revolución científica y el mundo de los textos. De esta manera yo pienso que a la vez, el paralelismo de los cuestionarios y las permanentes relaciones que ligán texto e imagen y saberes, sin olvidar la música, define un espacio compartido. Cada uno puede llegar a este espacio con una formación, un saber, un interés particular, una competencia específica, pero no me parece que debemos pensar que hay historias diferentes, la historia de la ciencia, la crítica de arte y la crítica literaria, sino que sería la historia cultural, definido por un objeto que no sería ni científico, ni estético, ni textual, no, sino uno que se interesa por las producciones que serían no legítimas, no canónicas, a diferencia de la historia del arte con sus museos, de la historia de la ciencia postgalileana, de la Literatura con mayúscula. Entonces me parece que no es una cuestión de imperialismo de la historia cultural de pensar que existe un cuestionario que debe ser idéntico, idéntico cualquiera sea el objeto, cualquiera sea la producción simbólica que estudiamos.

Dentro de la importancia que le otorgó en el abordaje de la historia cultural al dispositivo ¿cuáles son los elementos visuales que le atraen más o que le parecen más relevantes en el dispositivo visual impreso, la tipografía, las imágenes? ¿Cómo intervienen las tecnologías de reproducción de la imagen?

Aquí el problema es fundamentalmente de identificar para cada momento histórico las condiciones de estas relaciones entre los textos y las imágenes, sea porque hay imágenes dentro de un texto impreso, o bien porque hay una relación entre una imagen sin texto en su materialidad y los textos a los cuales se refiere o que va a suscitar, entonces la primera cuestión es de qué manera pensar conceptualmente la relación entre las imágenes y los textos. De ahí podemos seguir a lo que Fernando Bouza ha mostrado tantas veces como un momento de equivalencia semántica, son dos lenguajes pero enuncian las mismas cosas y a partir de ese momento hay una identidad entre la imagen y el texto. Hay un momento en el siglo XVIII que se piensa que tal vez la imagen muestra lo que el texto no puede narrar, y lo escrito puede hacer

lo que la imagen no puede, es decir, hacer un desarrollo que es infinito, la cuestión de teoría de la relación texto-imagen, de la cuestión de equivalencia o suplemento, y ese suplemento se puede transformar en sustitución, y la imagen que complementaba, se sustituye al texto en la memoria, percepción, etc. Después hay una cuestión técnica, hablando del mundo de las imágenes en los textos impresos, evidentemente hay una diferencia cuando esta imagen puede estar en cualquier momento de la composición tipográfica porque las imágenes grabadas sobre madera pueden estar impresas con la composición tipográfica y cuando estamos frente a las nuevas técnicas –en el siglo XVI, XVII– como el grabado sobre cobre ahí los talleres tienen un costo mucho más importante y una relación de más distancia entre las imágenes que aparecen en el frontispicio que no puede ser integrada en la composición tipográfica. Me parece que está esta cuestión técnica-económica, cómo se piensa técnicamente la relación entre texto e imagen sobre los mismos soportes. Son ejemplos de lo que me parece definir el cuestionario de pensar una dimensión que sería una teoría de la relación de la diferencia entre texto e imágenes y la que se preocupa de las dimensiones técnicas y consecuentemente de esta relación, entonces, en la historia del libro y de todas las obras de soporte de lo escrito.

Y en cuanto al sentido ¿puede ser la imagen uno de los elementos que conduce, como usted dice, a la movilidad del sentido de los impresos? Ségolène Le Men decía que el ilustrador como uno de los primeros lectores de un texto, puede fijar un sentido, discutirlo...

Sería la contribución cuando existe un objeto en el cual se encuentran imágenes y textos, el papel desempeñado por las imágenes en la construcción del sentido del texto, es decir, globalmente viene a ser la pregunta, un tema fundamental hoy en día es la movilidad de los textos, una tensión entre la obra definida como tal y también la pluralidad de los textos de esta obra. Algunas veces esta pluralidad se puede remitir a variantes textuales, de una edición a otra por varias razones hay grandes diferencias en el texto, el teatro isabelino sería un ejemplo, la movilidad puede remitirse a la traducción de

una lengua a otra, de un género a otro inclusive en la misma lengua, la pluralidad puede retribuirse al modo de atribución en referencia al autor, anonimato o producción colectiva, esta movilidad puede evidentemente retribuirse a la pluralidad de las formas materiales de un tipo de formato a otro, de un tipo de *mise en page* a otro, de una publicación de una misma novela en una forma de folletín a otra, de distintas formas, entre ellas, la presencia del mismo texto unitario en que está la obra y el nombre del autor u otras formas de antología de obras o antología de extractos, hay una infinidad de posibilidades. Se puede decir la misma cosa para la obra de arte si se piensa en el cuadro, en el grabado de circulación, son razones de la movilidad. La lengua, la pluralidad de las formas materiales, el criterio de atribución y las variantes textuales. Las obras de Shakespeare presentan unas variaciones inmensas, hay una obra de Shakespeare, Hamlet, pero hay una pluralidad de textos. Ahora la cuestión de la otra forma de la movilidad del texto sería la apropiación, en la interpretación, en la lectura, de ahí la cuestión de saber cuáles son los elementos que participan de esta variación de las lecturas. Evidentemente hay elementos socioeconómicos en la misma sociedad, herramientas, categorías, modos de percepción, que según los diferentes medios sociales son la primera realidad, y de ahí la cuestión de las apropiaciones diferenciadas entre varios medios sociales. Y hay también en este proceso de la interpretación un papel que puede desempeñar la imagen, la ilustración. Si se seguirían las ilustraciones de las ediciones del *Quijote* se podrían ver transformaciones, en el siglo XIX por ejemplo una serie de ilustraciones de Gustave Doré, de una lectura romántica, como de un combate para un mundo más justo, anteriormente era una iconografía burlesca. Aquí se evidencia una diferencia de la interpretación del texto que se vincula con una lectura del texto a través de la ilustración, en primer lugar los que han dibujado estas ilustraciones, y también para el lector que está guiado siguiendo las imágenes. Entonces se ve que es en el marco más amplio de la movilidad del texto que podemos introducir, desde el punto de vista de la cuestión de los textos, el papel desempeñado por las imágenes. Ayer hablaba (en una conferencia) de los mapas que se introducen en el *Quijote* a finales del XVIII en dos ediciones españolas que significan de ubicar un territorio bien real que es España, y de poner

las tres salidas, las andanzas de Don Quijote como si fuera un viajero real, pero aún más importante son las ilustraciones desde lo burlesco hasta lo romántico.

¿Aparece ahí un cambio de lectura a nivel social o cultural, o es el ilustrador que instala una lectura diferente?

Y es una dialéctica, porque el ilustrador como el editor, como el autor, evidentemente definen lo que piensan, el sentido del texto y que tanto en la imagen, en el dispositivo editorial, la escritura, está la interpretación del texto. Ahora esto se puede más o menos descifrar, el historiador puede analizar los géneros utilizados, las técnicas retóricas, o poéticas movilizadas, y las formas impresas que imponen una relación con el texto. Del lado de la recepción la cuestión es evidentemente más complicada porque esta máquina textual, editorial o iconográfica intenta producir un sentido al cual el lector debe permanecer fiel pero evidentemente la pluralidad de las interpretaciones tiene que mantenerse dentro de un límite. No puede ser un anacronismo o cualquier tipo de interpretación del siglo XX como si fuese posible pensar así en el siglo XVI, pero dentro de ciertos límites que son categorías, conceptos, representaciones, hay una pluralidad posible de apropiación. Están las fuentes, evidentemente lo que los lectores/espectadores han dejado como huella de su experiencia, pero evidentemente es muy poco para reconstruir la totalidad de una pluralidad de apropiaciones. Cada vez se deben movilizar las fuentes posibles y las claves de interpretación que podemos aplicar a esas fuentes y construir esa historia, de esos textos con imágenes, de imágenes con textos y también fundamentalmente de todas las producciones simbólicas. Es más fácil descifrar la propuesta de sentido que reconstruir la pluralidad de apropiaciones e interpretaciones.

Habló de anacronismo ¿qué reflexiones le merecen las aproximaciones en la historia del arte que ponen en cuestión la sincronía, y hablan de anacronismo en relación a la presencia de la imagen y el encuentro con el espectador en un presente significativo, discutiendo la idea de poder restituir el sentido original?

El anacronismo ha sido considerado como el pecado mortal del historiador por parte de Lucien Febvre por ejemplo, atribuir a los hombres y mujeres del Renacimiento un tipo de pensamiento y emociones que serían las del siglo XX. También una técnica del anacronismos que ya hemos visto algunas veces en la filosofía analítica, traducir conceptos filosóficos de hoy a los textos de la tradición filosófica, se podría imaginar que la misma operación de conocimiento para las producciones simbólicas del pasado. Había un historiador que utilizaba sistemáticamente el anacronismo, como Paul Veyne en la historia de la vida privada para hacer visible la distancia del mundo romano, lo traducía a través de conceptos modernos, deporte y otros, pero era para producir un efecto de asombro, de sorpresa. En ese sentido el anacronismo era una manera de volver a la historicidad, una técnica de retórica del análisis. Yo pienso más como Lucien Febvre, en un cierto sentido más como Foucault, porque ¿cuál es el elemento esencial de Foucault? Es demostrar que existen discontinuidades y que podemos tal vez, porque estamos obligados de hacerlo, utilizar conceptos que tienen una propia historicidad como transhistóricos, literatura, la literatura no existe antes del siglo XVIII. Si se piensa, la individualización de la escritura, la originalidad esperada de la obra, la propiedad literaria, la soberanía del autor, la importancia de la mano del autor como garantía de todos estos elementos, el sentido de la ficción. En los siglos XVI y XVII era completamente diferente, una práctica normal de la colaboración, la idea de que se trata de inventar dentro de la imitación, la reutilización o reciclaje permanente de historias ya contadas, lugares comunes, en el sentido noble de la palabra, de fórmulas, nunca la propiedad era del autor, sino del librero, editor o impresor, la figura del autor que no desempeñaba la misma visibilidad pública. Entonces hay una profunda discontinuidad, en el primer modelo, la vida y la obra son absolutamente asociadas, de ahí el género de la biografía literaria, las *Vidas* de Vasari, y de otros, son diferentes, hay una vida, hay una obra, no se establece de manera estrecha la relación cronológica entre las experiencias de la vida y la cronología de las obras. Entonces estamos frente a un mundo diferente, hablar de literatura en el siglo XVI o XVII es una categoría

transhistórica pero que detrás de pensar en la profunda discontinuidad de las condiciones de producción, conceptualización, recepción, tanto de las obras de arte visual como de los textos de la ficción o de la fábula, la razón por la cual me parece que puede ser una técnica retórica el uso sistemático del anacronismo, me parece que si no está utilizado con esta conciencia es un enorme riesgo de perder lo que es fundamental, la discontinuidad, respecto a la primera pregunta, al objeto mismo de la historia cultural, cualquiera sea la producción simbólica a la cual se atañe.

Usted estudió y trabajó con la obra de Louis Marin, abordó y explicó parte de sus conceptos teóricos. ¿Qué otros historiadores del arte le han interesado, ha recorrido, o ha tomado o aplicado nociones o ideas?

La historia del arte que me ha impactado es particularmente ese momento de la historia como Svetlana Alpers, M. Baxandall, Carlo Ginzburg, es decir una historia del arte que corresponde estrictamente o, que se interesa en las condiciones sociopolíticas de la producción de las obras, puede ser, al corporación, el gremio, puede ser, la corte y el patronazgo, puede ser el mercado. Entonces, las condiciones socioeconómicas de producción de las obras, la definición del estatuto del pintor o del escultor, y en estas relaciones particularmente la obra de Svetlana Alpers, a quien nombré antes, que estudió la obra de Rubens, y al mismo tiempo que propone esta identificación se interesa dentro de las obras, en las técnicas más específicas, la manera de pintar, los temas pintados, inclusive la dimensión puramente tecnológica de la pintura y un interés evidentemente en la circulación, la recepción de las obras. Este momento que se ilustra particularmente con Baxandall, Alpers, corresponde con este momento en que en Francia, aún rechazada por una visión mucho más tradicional, estaba presente por ejemplo en la colección o en la revista de Pierre Bourdieu, no porque empleaba en cada sentencia *habitus* y *campo*, si no, esta idea que se debe vincular el saber técnico, estético, lo material más preciso con este doble cuestionario de las condiciones de posibilidad de la producción y de condición de posibilidad de la recepción. Desde el punto

de vista de la historia cultural, son este tipo de textos de la historia del arte, los que se pueden utilizar, lo que no debe ignorarse obviamente es la referencia fundamental de Warburg, de Warburg a Ginzburg y de Warburg a Burucúa, porque aquí se plantea una cuestión particularmente extendida para la totalidad de la historia, esta relación entre historia y morfología, y evidentemente esta historia en el mundo de las historias conectadas, esta cuestión adquiere de nuevo una importancia fundamental, las formas, formas estéticas, formas políticas, formas emocionales, que sería como un universal, que se pueden encontrar en culturas y civilizaciones sin relación entre sí, y el trabajo del historiador cualquiera que sea, debe ser un trabajo meticuloso de documentar relaciones efectivas, y no influencias metafísicas. Me parece que en este caso la erudición describiendo lo que tal vez un pintor ha leído o ha visto en un momento dado y en qué forma, que se vincula a su perspectiva, que, en este caso, no comparto necesariamente, como la idea de invariantes antropológicas. Una cuestión absolutamente esencial en relación con esta historia global, que no significa nada sino que hay varias prácticas de la historia global, puede ser la historia comparada, y aquí lo comparable de situaciones diferentes dentro de un patrón común, no comparar lo incomparable, las asambleas políticas en la Etiopía medieval y el parlamento inglés, de nuevo la cuestión de la morfología y la historia se plantea cuando una definición de la historias conectadas es la historia comparada, y cuando es la historia de las relaciones también, fundamental saber si las relaciones producen estas formas de apropiación que son simplemente en un momento dado una relación entre dos formas o configuraciones que existían relativamente homólogas pero sin una relación previa. Entonces este tipo de historia, en este contexto, inclusive si Marin se interesaba menos en las condiciones socio económicas de producción pero no las ignoraba, pero como elemento de desciframiento de la teoría de la representación que es dominante hasta el momento en que aparece el arte que no representa, o no quiere representar o no se da representando, es una cuestión fundamental, los conceptos de Marin, lo transitivo y lo reflexivo. Entonces este mundo, cada uno puede leer todo, de esta manera estoy absolutamente convencido de que hay formas de historia del arte que no entran ni en la perspectiva Warburg, ni en la

de Marin, ni en la de Alpers-Baxandall, ni Ginzburg. Pero desde un punto de vista de lo paralelo, porque lo que decía Alpers o Baxandall, se puede decir en relación con la historia de las ciencias. Pienso que la idea de que hay condiciones socio- históricas de la producción del saber, que hay una máquina intrínseca conceptual de las condiciones de saber y que hay condiciones de apropiación e interpretación del saber, así hay un paralelismo muy fuerte entre los *Science Studies* y la historia del arte tal como la definía a través de estos autores, como para la historia de la literatura. Entonces me parece que este corpus, que ha producido ya nuevos aportes, creo que fue un momento importante de diferenciación, como el primer libro de Michel Fried, *Absorption and Theatricality*, que podría entrar en este corpus de historia del arte y de la iconografía pictórica que definía este modelo de inteligibilidad.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

“La historia del arte como historia cultural. Entrevista a Roger Chartier”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 9 | Segundo semestre 2016, pp. 96-101.