

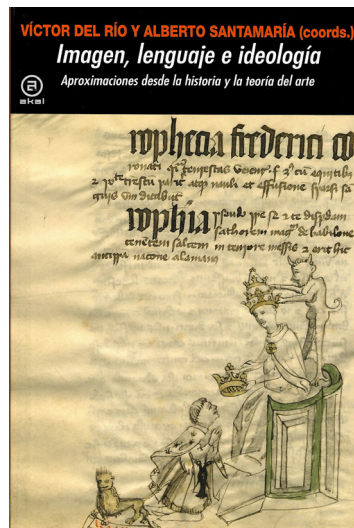
DEL RÍO, Víctor y SANTAMARÍA, Alberto (coords.), *Imagen, lenguaje e ideología. Aproximaciones desde la historia y la teoría del arte*, Madrid, Akal, 2023, 272 pp. ISBN: 978-84-460-5312-5.

De manera generalizada, en el ámbito del conocimiento se experimenta una especialización creciente, fruto de la apabullante proliferación de publicaciones, proyectos y grupos de investigación. Los límites de la historia del arte, y de las disciplinas humanísticas son cada vez más permeables y ello motiva la revisión y ampliación de las metodologías y marcos teóricos empleados. Ante este mar hostil surcado por infinitos enfoques metodológicos, la figura de los historiadores del arte (o de la imagen) ya no tiene un único camino, sino múltiples vericuetos por los que es fácil desorientarse. Es en este contexto en el que surge el volumen colectivo coordinado por Víctor del Río y Alberto Santamaría en el marco del proyecto de investigación

del Ministerio de Ciencia e Innovación: *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura audiovisual, artes plásticas* (2017-2021).

El contenido es manifiestamente misceláneo, los estudios del volumen ofrecen una serie de instantáneas de diferentes objetos de estudio vinculados al a los tres conceptos que conforman el título: imagen, lenguaje e ideología. Como indica V. del Río en la introducción, ante la diversidad temática y los estímulos que imponen los solapados giros (pictorial, lingüístico, material): “no podemos pensar, conviene recordarlo, sin la tensión adecuada entre lo particular de los casos y las categorías generales con las que nos explicamos los grandes estudios de la cultura” (p. 9). Se defiende así una “metodología múltiple” en la que los marcos teóricos escogidos estén determinados por el objeto a estudiar, frente a una única y ortodoxa línea de actuación. En otras palabras, se aboga por un sincretismo metodológico. Los capítulos se agrupan en dos bloques, el primero dedicado al arte contemporáneo y el segundo a ejemplos de casos que atraviesan la Edad Media hasta la Edad Moderna, incidiendo en las claves y resemantizaciones que experimentan los objetos artísticos.

M. Cerón parte de la Guerra de la Independencia y del poder animista de las imágenes (D. Freedberg) para incidir en la reflexión ilustrada de qué es imagen y



qué es arte, asunto que evalúan numerosos documentos y que, como señala la autora “no es de extrañar que este debate se produzca en un momento clave en la formación y desarrollo de la noción de patrimonio artístico nacional” (p. 36). A. Santamaría se ocupa del valor de la experiencia estética dentro del pensamiento de Marx. El capitalismo y la voluntad de la obra de arte como muestra de lujo y ostentación se impone entre lo material y la sensibilidad, cualidad humana fundamental para Marx. Así, no es tanto abstraer toda obra de arte de su condición estética para optar por el reduccionismo histórico que propone la deriva materialista, sino valorar igualmente la experiencia incommensurable que abre la contemplación de las obras.

Es indudable el poder de ciertas obras, algunas canónicas como el *Guernica*, que, a su vez, mediante el reportaje bajo la lente documentalista de Dora Maar es capaz de articular una suerte de memoria periodística de un acontecimiento imposible de visualizar, el bombardeo de la villa vasca. El reportaje determinó la recepción del cuadro y facilita la fijación de la pintura en el imaginario colectivo, como indica el trabajo de R. Robles. La misma honestidad y, sobre todo, el énfasis en lo trascendente ocupa a D. Vázquez Couto en su ensayo sobre la fisonomía y los gestos en el cine de Ingmar Bergman. El cineasta trata de captar la esencia humana a través del rostro, para hacer del soporte filmico un medio que hable de alma a alma. Un intento, que siempre será un desiderátum perpetuo que activa la creación artística pero que alcanza su límite a la hora de representar el misterio insondable de la muerte.

En la *Muerte de Luis XIV*, el director catalán Andrés Serra, también trató de captar cómo la vida abandona el cuerpo del Rey Sol. La estética e intermedialidad, que caracterizan la producción de Serra es posible mediante las técnicas de alta calidad digitales. Además de ello, el estudio de L. Gómez Vaquero plantea, no sin cierto tono crítico, la relevancia del circuito cinematográfico que difunde y financia el cine de autor. Desde la creación de su propio personaje, como las temáticas de sus películas, el sistema en el que participa Serra alimenta y a la vez se nutre de su producción. El documental taurino *Tardes de Soledad* (aun no estrenado en 2023) suscita las reservas de la autora con respecto a la supuesta condición de “arte por el arte”. Pues por la campaña de promoción del filme, fuera del territorio español, se muestra una cara interesada del fenómeno taurino, lejos del contexto y el significado cultural en el que se practica esta actividad.

Tampoco en la literatura existe la neutralidad ideológica. El discurso, tono o registro que realizan los personajes de las novelas de Annie Ernaux o la sintaxis numérica que emplea la poetisa noruega Inger Christensen son actos de posicionamiento. Según R. Benítez. “La vía de hacer explícitas nuestras decisiones

semióticas se ofrece como forma de no caer en el mismo proceso de naturalización ideológica que se pretende enfrentar y que predomina en el discurso mediático, económico y político” (p. 139). Al autor/artista le corresponde posicionarse mediante el uso del lenguaje en relación con el discurso *mainstream*, aunque no resulte fácil.

Las innovadoras propuestas de las pasadas décadas con el nacimiento de las *apps* diluyeron las fronteras entre texto, soporte, imagen y espectador. Diferentes modos de omisión y elisión del texto (logoeimesis y logofagia), que aborda D. Escandell, han sido utilizados por ciertos artistas con el objetivo de mandar un mensaje activista a los usuarios que interactúan con la interfaz tratando de desbloquear lo que un conjunto inconexo de letras y palabras encriptan y esconden. Sin embargo, supone una paradoja emplear para la concienciación social un medio (a grandes rasgos, la pantalla) que debe su funcionamiento al todopoderoso sistema de telecomunicaciones y lobbies tecnológicos.

El cierre de la primera mitad del libro se sitúa cronológicamente en el presente, en el que el espectador se ha convertido en un consumidor de imágenes, aunque la segunda parte dedicada a los tiempos medievales no pierde de vista ni los poderes que producen los objetos artísticos ni con qué fines se encargan. S. Caballero analiza el mensaje simbólico del anacronismo a través de las imágenes neobizantinas promovidas por los Reyes Católicos, como manifestación visible de la identidad religiosa. Y es que cuánto más se conocen las intenciones detrás de las imágenes, mejor se pueden entender las funciones de los conjuntos e iconografías encargados. Esto es lo que sucede en el caso del estudio de L. Lahoz sobre varias portadas catedralicias como espacios de frontera entre las comunidades cristiana y judía. Analizar el catecismo del obispo pamplonés Arnaldo Barbazán (1318-1355) supone comprender la representación de escenas sacramentales en la portada catedralicia como el bautismo, desde un interés persuasivo motivando a la conversión de la comunidad judía de la ciudad. Una estrategia menos agresiva pero igualmente poderosa para imponer el cristianismo.

E. Muñoz alerta de sobreestimar supuestas imágenes transgresoras en las misericordias de la sillería de coro la catedral de Zamora. Estas figuras grotescas que, en ocasiones, ridiculizan al clero, cabe comprenderlas como admonición a los canónigos más que como crítica al estamento clerical. Es más, es la recepción posterior de estas piezas siglos después la que las percibe como imágenes ofensivas y motiva su censura. Los últimos dos estudios inciden igualmente en el valor de la reinterpretación posterior del arte. M. Casas recompone un programa iconográfico desarticulado y resignificado en la iglesia de los jesuitas de Salamanca y J. Jiménez reflexiona acerca de la ruptura de vínculos entre código y

contexto como propiciador de la distorsión semántica en la recepción de un códice del *Libellus de Causis* de Telesforo de Cusa.

En este último, los ángeles apocalípticos del texto mesiánico sirvieron en siglos posteriores como felicitación navideña, una resemantización de las imágenes que se debe “a la educación de la mirada dominante en la historiografía, que desgaja las imágenes del entramado que configura con el texto” (p. 256). Esta reflexión cabe usarla como cierre, pues, en definitiva, lo que manifiestan todos los capítulos es que el contexto de cada objeto de estudio condiciona los métodos de aproximarnos a él. Es fundamental, entonces, reeducar la mirada tratando de comprender cada imagen dentro de su casuística, en conjunto, y sirviéndonos del amplio bagaje de las humanidades, moderando el impacto de ciertas modas o enfoques supuestamente novedosos. Como decía Gombrich, la labor del humanista no debe apuntar al descubrimiento, sino al conocimiento¹.

María Carrión Longarela

Universidade de Santiago de Compostela
<https://orcid.org/0000-0002-4190-129X>
maria.carrion.longarela@usc.es

1 GOMBRICH E. H. “En busca de la historia cultural”, en *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Madrid, Debate, 1999, p. 58.