



El comparatismo y sus desafíos

Martinho-Alves da Costa-Junior*

El comparatismo en la historia del arte presupone un procedimiento casi natural para el historiador. En efecto, para la comprensión de las imágenes, nada es más útil que cotejarlas con otras imágenes. Ver las diferencias y similitudes ilumina el tema de investigación. El objeto de estudio crece y se complejiza, al tiempo que aquella otra imagen de la comparación también es atravesada por conocimientos diversos.

Tal método, tan empleado por los historiadores del arte, en particular a partir del siglo XIX', adquiere proporciones diferentes en nuestro presente, cuya convivencia con las imágenes es de otro orden. Contando con acceso privilegiado a obras reproducidas con excelente calidad y a las cuales

* Doctor en Historia del Arte por la Universidade Estadual de Campinas (Campinas, Brasil). Profesor e investigador en la Universidad Federal de Juiz de Fora (Juiz de Fora, Brasil). Investigador del Centro de Historia del Arte y Arqueología de la Universidade Estadual de Campina (Campinas, Brasil)  <https://orcid.org/0000-0002-0265-6092>  martinhoacjunior@gmail.com. Editor invitado.

1. Para ello ver especialmente el artículo de Dominique Jarrassé en el cual analiza los procedimientos de comparación en el siglo XIX. En particular las investigaciones de Viollet-le-Duc, cuya fascinación por las ramificaciones comparadas en los estudios de arte y arquitectura son importantes, así como la figura de Johann Joachim Winckelmann y la fundación de una Historia del Arte científica y comparatista. Ver Dominique Jarassé. "En quête de lois et de rythmes. Contribution à une généalogie du formalisme", en *L'histoire de l'art et le comparatisme*, Marc Bayard (París: Somogy, 2007), 71-92.



sería difícil acceder por otros medios, ¿qué hacer para posicionarse como investigador en la pléthora visual de la contemporaneidad? Al respecto, el libro de André Malraux, *Le Musée imaginaire*, ofrece luces sobre esa pregunta. En cierto modo, el autor deja claro que el procedimiento adoptado en la concepción del libro sólo era posible a partir de un acontecimiento técnico: la reproducción de imágenes,

Elle est loin d'être parfaite, et ne l'est jamais d'un original de grandes dimensions. Son progress, en vingt ans, a pourtant été saisissant. Elle ne rivalise pas encore avec le chef-d'œuvre présent; elle l'évoque ou le sugere. Une reproduction de série étend notre connaissance plus qu'elle ne satisfait notre contemplation; mais elle étend cette connaissance comme le fit l'invention de la gravure. L'histoire de l'art depuis cent ans, dès qu'elle échappe aux specialists, est l'histoire *de ce qui est photographiable*.²

Por lo tanto, algo se altera en el oficio con el avance de la fotografía o más precisamente, en la práctica de fotografiar las obras de arte. El estudio del detalle y la inserción de detalles de obras de otras culturas, geográficamente distantes, no sólo se hace posible sino factible. En ese sentido, podemos pensar en el libro de Malraux condicionado por el tiempo presente, es decir, el de las obras fotografiadas. La comparación se configura entonces en un trabajo centrado, en una mesa con imágenes dispuestas con calma y con la atención posada en cada una. Sin embargo, aunque el desafío parece mantener el mismo recorrido, es quizás el más traicionero de las últimas décadas. La proliferación, no sólo en libros o colecciones particulares de fotografías y de imágenes, propone una vez más otra postura del investigador. Hans Belting evoca, a su vez, un modo en el cual la historia del arte en el choque actual se transforma en historia de las imágenes³. El acceso y los usos dados a un heterogéneo y abundante *corpus*

2. André Malraux, *Le musée Imaginaire* (París: Gallimard, 2012).

3. Los estudios de Belting defienden la adopción de una historia de las imágenes en detrimento de la historia del arte. Su libro *Imagen y culto: Una historia de la Imagen anterior a la era del arte*, saluda esta idea. Sin embargo, su apuesta aparece claramente en Hans Belting, "História das mídias e história da arte", en *O fim da história da arte*, Hans Belting (São Paulo: Cosac Naify, 2006) 241-248.

de imágenes piden así una postura al investigador que privilegie las comparaciones y también las investigaciones con otras imágenes que no sean exclusivamente del dominio del arte:

A pesquisa em arte é realizada hoje num ambiente em que as mídias técnicas de imagem marcam nossa imagem do mundo e nosso conceito de realidade, principalmente quando desconhecemos sua intenção ideológica propriamente dita.⁴

De este modo, la seducción por las imágenes en el mundo contemporáneo es mayor. Si antes, comparar incitaba a la visita y al menos a la apertura de libros donde se encontraban las imágenes, hoy nos basta con unos pocos clics. Esta facilidad de acceso instantáneo, mediante computadores, celulares y tabletas, presupone, con todo, el mismo compromiso riguroso con la comparación. Si al comparar imágenes el investigador necesita conocimientos sobre los objetos, es natural que a pesar de las nuevas técnicas de reproducción de imágenes esta característica se mantenga. Quizás el gran faro que ilumina ese tipo de aproximación a las imágenes es Aby Warburg. La junción de culturas distintas, cuya producción de imágenes puede ser contemplada en conjunto —como en el caso del *Ritual de la Serpiente*—, o la fuerza redescubierta de su iconología son tomadas hoy como lecciones obligatorias para el historiador del arte.

Al mismo tiempo el famoso investigador alemán se ha convertido él mismo en objeto de investigación, en un ciclo difícil de sortear: su persona se transformó en algo mayor que su propia obra. Empero, el modo como organizó el *Atlas Mnemosyne*, estos grandes paneles negros con reproducciones de diversas naturalezas comparando imágenes, abrió grietas importantes para una práctica comparatista. En primer lugar, la relación entre las imágenes organizadas y terminadas en ellas mismas, sin palabras, es decir, la historia del arte que mantenía una comprensión circunscrita a la cultura visual. Y En segundo lugar, la junción de imágenes diversas, por ejemplo, un accidente ferroviario, una imagen de la *Última Comunión de San Jerónimo*, de Sandro Botticelli o una procesión. Un proyecto ambicioso que inició a partir de 1924 y continuó hasta el final de la vida de Warburg.



4. Belting, *O fim da história*, 242.



Podemos pensar en diferentes naturalezas o grados de proximidad entre las imágenes comparadas. La semejanza se convierte en una noción fundamental, se compara porque hay una cercanía formal. La citación o remisión a otra obra fue una práctica conocida en las academias hasta el siglo XIX. No obstante, el trazo evidenciado o la propia composición significa o puede significar otros puntos y la comparación puede auxiliar en ese recorrido. Tal práctica también opera por semejanzas y no sólo por las formas. Muchos escritos de Elie Faure transitan por esta vía de comprensión en el acercamiento a las imágenes. Su libro *L'esprit des formes*, de 1927 es para ser leído con la debida atención. Hay cierta voluntad de abarcar una historia de las formas que se asientan en las esculturas, arquitecturas y pinturas, y para ello, momentos diversos son puestos en jaque. Pero es innegable la comprensión de las superficies de las imágenes como una energía esencial y primordial y, por tanto, la erupción de formas gana cuerpo en otras culturas, en otros tiempos. La vida de las formas, en este sentido, es regida por un mismo espíritu que puede ser visto en las más diversas manifestaciones. Así, la escultura griega del siglo V puede ser colocada lado a lado con la escultura francesa del siglo XIII. Faure evita las conexiones, al menos no las escribe como citas directas, práctica común en la disciplina. En vez de ello, Elie Faure intenta establecer categorías abstractas como pintura melódica o pintura sinfónica, aparentemente antagónicas, para luego aproximarlas por el espíritu común. Las prácticas y nociones teóricas de la comparación son presentadas y realizadas de acuerdo con los objetos de estudio. Demandan nuevas perspectivas para los investigadores.

El dossier incluido en esta edición de la *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* concentra artículos que de modo directo o indirecto se debaten con prácticas y teorías comparatistas. Bajo la égida de las famosas nociones de iconografía y comparatismo, los textos se apoyan en objetos y comprenden los fenómenos siempre por medio de ellos. La iconografía, un tema estimado en la historia del arte, implica mirar un grupo de imágenes o trazos que se relacionan por la semejanza y también el conjunto de estudios de las descripciones e interpretaciones del objeto artístico. Estos elementos son traídos por los investigadores del dossier de modo diverso, proponiendo una lectura plural y al mismo tiempo asentada en la particularidad de las imágenes estudiadas. Los artículos de este volumen presentan casos concretos de estudio y por medio de ellos podemos entender las propuestas y las ambiciones de las investigaciones de cada autor.



El artículo de Jorge Coli *Comprender el romanticismo y la política desde un análisis comparativo*, centra su estudio en el emblemático cuadro *La Liberté guidant le peuple* (1830) de Eugène Delacroix, con el fin de construir una discusión iconográfica y comparatista de la idea de Libertad. El estudio de caso presentado por el profesor Coli enseña los usos y el rigor de una práctica de comparación para la disciplina de la Historia del Arte. La vida de la obra de arte, independientemente de las intenciones o deseos del artista, esa autonomía es el principal eje en la argumentación del autor

Alexandre Gaiotto Miyoshi realiza un trazo iconográfico preciso: las figuras de migración. Su artículo *Iconografía de la migración: el caso de la acogida brasileña al cuadro Os emigrantes (1910) de Antonio Rocco* posee una fuerza que conecta los movimientos contemporáneos con el análisis de pintores de los siglos XIX y XX, en donde el autor establece una práctica y al mismo tiempo una experiencia de los artistas. El texto se convierte en una potente clave de comprensión que desde la iconografía habla de forma especial al mundo actual, y sus debates sobre la migración.

Discutir la autoría de una obra, utilizando el comparatismo es el objetivo del artículo de Felipe Sevilhano Martinez, *La comparación de imágenes en la discusión de atribución: el caso del "Retrato de joven con cadena de oro" de Rembrandt van Rijn del Museu de Arte de São Paulo*. El famoso caso de la pintura que perdió su atribución es revisado por el historiador con argumentos precisos y tomando como base otras obras de Rembrandt. La palabra de los expertos sobre el pintor o los análisis aparentemente infalibles son tratados con el mismo rigor por el investigador.

El artículo de Martinho-Alves da Costa-Junior, *La atmósfera de la ensoñación: un estudio sobre comparatismo y sensibilidad en la pintura de paisaje simbolista y su relación con el cine de los años de 1970 y 1980*, propone una lectura provocativa. Analiza las imágenes dispares del cine relacionándola con pinturas de finales del siglo XIX. ¿Cómo relacionar imágenes tan lejanas sin ninguna cita y fuera de intencionalidades? Más bien, la aproximación se hace apenas uniéndolas por aquello que podríamos llamar un mismo "espíritu" en épocas diferentes. Identificar la sutil forma en que retornan a la cultura elementos de otros tiempos en medios diversos es el principal objetivo del autor.