

El pluriverso en la Historia del Arte

Lucía AYALA

Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte y Música.
Universidad Humboldt de Berlín. Institut für Kunst- und Bildwissenschaft.

RESUMEN

Mi tesis doctoral analiza, según modelos metodológicos basados en la nueva teoría de la imagen, los grabados surgidos a través de las diferentes ediciones de la novela de divulgación científica *Entretiens sur la Pluralité des Mondes* (Fontenelle, 1686-hoy), dando como resultado una idea renovada de nuestra propia disciplina.

Palabras clave: astronomía; *Entretiens sur la Pluralité des Mondes*; Bildwissenschaft; imagen científico-artística.

The Pluriverse in Art History

ABSTRACT

My doctoral thesis analyses, according to methodological models based on the new image theory, the engravings appeared in the different editions of the popular science novel *Entretiens sur la Pluralité des Mondes* (Fontenelle, 1686-today), resulting in a renewed view of our own discipline.

Keywords: astronomy; *Entretiens sur la Pluralité des Mondes*; Bildwissenschaft; scientific-artistic image.

La pluralidad de los mundos

Mi especialidad como historiadora del arte consiste en el análisis de las imágenes astronómicas surgidas en torno a la idea de la “pluralidad de los mundos”¹ – o “pluriverso”, como podemos denominar a este paradigma situado como eslabón entre la idea tradicional de universo y la actual de multiverso –, ámbito al que dedico mi tesis doctoral. Elegir dicho objeto de estudio lleva implícito reivindicar una revisión crítica de la historia del arte mediante la práctica.

¹ Puede encontrarse una visión de conjunto de la genealogía visual del pluriverso en AYALA, Lucía, “The Universe in Images: an Art Historical Approach to the Plurality of Worlds”, en *The Seventh Conference on the Inspiration of Astronomical Phenomena*, Sophia Centre Press, pendiente de publicación en 2011.

Por otro lado, a pesar de las profundas implicaciones que dicho tema tiene dentro de la sociedad europea moderna, su significación ha sido prácticamente ignorada. O, al menos, en uno de sus aspectos cruciales.

Los Entretiens sur la Pluralité des Mondes

En 1686 se publicó simultáneamente en París, Lyon y Amsterdam la novela de divulgación científica *Entretiens sur la Pluralité des Mondes*, escrita por Bernard Le Bovier de Fontenelle². Desde su aparición, el libro gozó de gran popularidad pues permitía al gran público, gracias a una prosa de alta calidad estética a la vez que amena, tener acceso a las últimas teorías científicas acerca del universo y, lo que era más importante, se les facilitaba su comprensión. Su éxito puede constatare gracias a las sucesivas reediciones que lo han revitalizado y reactualizado constantemente a lo largo de los siglos, incluso en la actualidad.

Sin embargo, los estudios que se han dedicado a analizar el tema lo han hecho desde perspectivas muy concretas: han entendido los procesos generados en torno al libro como un hecho literario o científico, es decir, lo han integrado dentro de la historia de la literatura y, en menor medida, de la ciencia³.

Pero esta apreciación es parcial e incompleta, puesto que se ha descuidado un aspecto fundamental para la comprensión de los *Entretiens*: su dimensión visual. Cada reedición contiene nuevas imágenes portadoras de contenidos que solamente a través de ellas pueden manifestarse, es decir, las fuerzas inherentes en lo visual corren paralelas y son complementarias a la dimensión textual, y en ningún caso pueden ser sustituidas por ésta. Por estos motivos mi tesis propone una relectura visual de la novela, es decir, la reconstrucción crítica del puzzle formado por los grabados e imágenes generados a lo largo de su historia.

En este recorrido se constata la absoluta autonomía de la imagen. Las reflexiones y contenidos generadas a través de ellas desvelan cuestiones relativas a las sociedades que las produjeron: implicaciones filosóficas, políticas, científicas, estéticas, culturales, económicas, etc. que en ningún caso se infieren ante la lectura del texto de Fontenelle.

Los Entretiens y la configuración de la imagen del pluriverso

La puesta en valor de las imágenes generadas por los *Entretiens* adquiere una dimensión amplia que va más allá de la autorreferencialidad dentro de la propia

² FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, Bve. Balgeart, 1686.

³ Uno de los primeros estudios serios fue el de FLAMMARION, Camille, *La pluralité des mondes habités: étude où l'on expose les conditions d'habitabilité des terres célestes, discutées au point de vue de l'astronomie et de la physiologie*, Paris, Mallet-Bachelier, 1862. En la bibliografía contemporánea destaca la contribución de DICK, Steven J., *Plurality of Worlds: The Origins of the Extraterrestrial Life Debate from Democritus to Kant*, Cambridge University Press, 1982.

historia del libro: supone el establecimiento y la fijación definitiva de la pluralidad de los mundos como estándar visual y como tema de interés público.

Una gran parte de las imágenes que se atreven a representar globalmente el universo (es decir, que no sólo se hacen eco de detalles parciales, como era habitual en tratados astronómicos anteriores), seguirán a partir de entonces las pautas establecidas por los artistas que colaboraron en las distintas ediciones de los *Entretiens*. Junto con las versiones que otros autores realizaron inspirados ante estos grabados, se configuró un corpus visual autónomo, instaurando así una línea novedosa en la representación astronómica y cuyas secuelas se perciben incluso en nuestros días⁴.

Como consecuencia de esto, los temas abordados en la tesis implican sentar las bases de un nuevo paradigma visual, hasta ahora no tomado suficientemente en consideración. Como se constata en mi tesis, con el grabado de la primera edición de la novela, en 1686 (fig. 1), se produce un giro radical en la configuración visual del pluriverso.

Descentralización en astronomía y en historia del arte

La pluralidad de los mundos es un ingrediente fundamental para entender la configuración de la astronomía moderna. Sin embargo, la historia de la ciencia suele preferir resaltar los procesos que derivan en teorías exitosas, esto es, aquellas que (al menos por un tiempo) se toman como válidas, veraces y demostrables. Es por ello que el surgimiento de la astronomía moderna suele explicarse en base a los “avances” relativos a Copérnico y el heliocentrismo, Galileo y el telescopio, Kepler y las órbitas elípticas, Newton y la ley de la gravitación universal.

Las ideas en torno a la pluralidad de los mundos, por el contrario, sufrieron peor suerte al estar fuertemente asociadas al sistema de vórtices cartesiano⁵, considerado tradicionalmente como una teoría equivocada – la línea de pensamiento errónea que tuvo en Newton⁶ a su gran redentor. Es por ello que este ámbito no se enmarca generalmente dentro de los citados “avances” de la ciencia que le condujeron a su modernidad.

La imagen que aparece en la primera edición de los *Entretiens*, grabada por el artista español Juan d’Olivar (fig. 1), presenta un modelo de pluriverso con el Sol en la posición hegemónica. La versión de esta imagen que en 1727 realizó

⁴ Uno de los primeros ecos de la primera imagen de los *Entretiens* puede encontrarse en CORONELLI Vincenzo, *Epitome Cosmografica, o Compendiosa introduzione all’Astronomia*, Colonia / Venecia, Poletti, 1693. Para los ejemplos actuales consúltese por ejemplo KAMAJIAN, “In einer unendlichen Flucht von Universen gäbe es unzählige Kopien unserer eigenen Welt”, en “Fantastisches Universum”, en *Spektrum der Wissenschaft*, Dossier 5/05, Heidelberg, 2005/2008.

⁵ DESCARTES, René, *Le Monde. Traité de la lumière / El Mundo. Tratado de la luz*, edición bilingüe trad. por *Salvio Turró*, Barcelona, Anthropos, 1989 (1664).

⁶ NEWTON, Isaac, *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*, Londres, 1687.

el francés Bernard Picart⁷ muestra, en cambio, características muy diferentes: la jerarquía se ha eliminado por completo, el Sistema Solar se vuelve anónimo entre la multiplicidad de sistemas, el Sol ya no es el centro del cosmos. Si bien ya se intuyen rasgos de cambio en d'Olivar – cuyo grabado implica una crítica política al absolutismo, feroz aunque implícita, gracias a la subversión del símbolo del rey como una cabeza-estrella –, en Picart ya se realiza de manera explícita y directa.

Es precisamente esta supresión del centro absoluto derivada de la nueva configuración plural del universo, esta estructura compleja y desjerarquizada, uno de los principales ingredientes que conformaron la modernización de la astronomía, siendo uno de los cambios más importantes respecto a modelos anteriores o, al menos, uno de los que provocaron consecuencias más profundas. A través de la investigación realizada, quiero reivindicar este componente muchas veces olvidado o no considerado en su justa medida.

Junto a ello, mi investigación también toma partida por una descentralización de la historia del arte gracias a los cambios introducidos por la llamada ciencia o teoría de la imagen (*Bildwissenschaft*)⁸. No se trata de sustituir el concepto de “arte” por el de “imagen”, como muchas de las voces críticas apuntan, sino de abrir los angostos límites de la reflexión histórico-artística para ampliar su objeto de estudio a las producciones visuales, que no necesariamente tienen que estar reducidas a las “bellas artes”. Es decir, el cambio producido ha desjerarquizado el antiguo centralismo del trío pintura-escultura-arquitectura (en ese orden estricto), con alguna que otra concesión hacia las “artes menores”, y lo ha convertido en un objeto más dentro de una infinidad de posibilidades, compartiendo con todas ellas exactamente la misma importancia. Como resultado, la metodología histórico-artística se considera válida para ser aplicada, por ejemplo, al análisis de los tratados astronómicos⁹.

La historia del arte sólo puede renovarse y reactualizarse como disciplina si aplica esta supresión del centro y sigue estos modelos desjerarquizados. El valor de futuro de estas premisas ya se constataron en el ámbito de la astronomía (disciplina mucho más antigua y, por ende, con más experiencia) desde, al menos, mediados del siglo XVII.

⁷ FONTENELLE, “Entretiens sur la pluralité des mondes”, en *Œuvres diverses de M. de Fontenelle de l'Académie Française. Nouvelle Edition, Augmentée & enrichie de Figures gravées par Bernard Picart le Romain. Tome premier*, La Haya, Chez Gosse et Néaulme, 1728.

⁸ Para una aproximación al tema ver por ejemplo: BELTING, Hans (ed.), *Bildfragen: Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Múnich, Fink, 2007; BOEHM, Gottfried (ed.), *Was ist ein Bild?*, Múnich, Fink, 1994; BREDEKAMP, Horst, “Bildwissenschaft”, en *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 2003; BREDEKAMP, Horst, BRUHN, Matthias, WERNER, Gabriele, *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Berlin, 2003; BRUHN, Matthias, *Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit*, Weimar, 2003; WARNEKE, Martin, *Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks*, 1973; WYSS, Beat, *Vom Bild zum Kunstsystem*, Colonia, Walther König, 2006.

⁹ Dos interesantes estudios recientes acerca de frontispicios astronómicos son REMMERT Volker R., *Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelbilder und ihre Funktion in der Wissenschaftlichen Revolution*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2005 e ELMQVIST SÖDERLUND, Inga, *Taking possession of astronomy. Frontispieces and illustrated title pages in 17th-century books on astronomy*, Estocolmo, The Center for History of Science at the Royal Swedish Academy of Science, 2010.

La imagen como ciencia

Veamos algunos aspectos concretos que surgen de la aplicación práctica del análisis de las imágenes que abordo en mi tesis doctoral.

Sistematización de los mundos

El primer paso de mi tesis consiste en establecer una organización crítica de las imágenes surgidas con los *Entretiens* desde finales del siglo XVII hasta nuestros días. Para realizar esta sistematización, he consultado y analizado más de doscientos ejemplares diferentes, localizados en diversas bibliotecas e instituciones europeas. Teniendo en cuenta todo el corpus visual, he establecido los puntos de inflexión, los modelos a partir de los que se originan variaciones, los casos aislados y los casos excepcionales. Trabajo a partir de esta estructura para determinar su incidencia en el resto de las esferas de conocimiento, es decir, las implicaciones sociales, culturales, científicas, etc. que cada subgrupo desencadena. Según las características de cada ejemplo concreto se determina hacia dónde dirigir el análisis.

Esta historización visual de los *Entretiens* revela dinámicas inherentes a las sociedades que las producen: no se ilustra igual la novela original surgida en el París de Luis XIV que una reedición en polaco surgida en 1769 o que una edición moderna de 1990. Ni la industria editorial ni las mentalidades son iguales en cada uno de estos ámbitos. Por tanto, estudio cada una de las variaciones teniendo en cuenta la diversidad lingüística y temporal y, es más, las asumo como manifestación de éstas.

Materialidad de la imagen

La primera parte de la tesis consiste en más de cien páginas dedicadas al grabado de d'Olivar (fig. 1), esto es, la primera imagen con la que se publicaron los *Entretiens*. El análisis descriptivo de la materialidad de la imagen (formato, técnica, estilo, motivos) me llevan a lugares muy diversos que están implícitos en ellos. Esto es, las reflexiones macroestructurales se infieren a partir del análisis de la constitución material de los detalles del grabado.

Por ejemplo, al hablar de cómo el artista hacía uso de las sombras (yuxtaposición de diferentes cualidades de sombras según niveles de realidad, generación de espacialidades imposibles pero visualizadas de manera verosímil, etc.), explico la originalidad formal de su propuesta y cómo supone, entre otras cosas, la materialización visual del método¹⁰ cartesiano.

Si antes decía que la *Bildwissenschaft* había permitido a la historia del arte diversificar enormemente su campo de estudio, ahora debo completar esta afir-

¹⁰ Las conexiones entre Descartes y el pluriverso d'Olivariano radica en el método, no en el tema, como suele decirse.

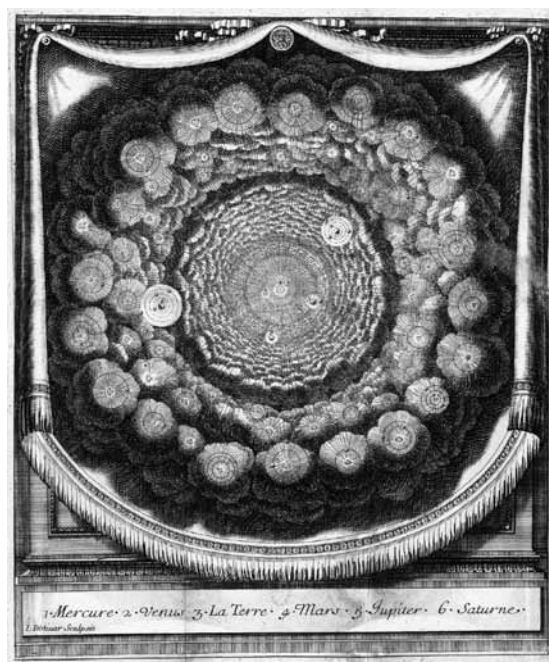


Fig. 1. Juan d'Olivar, ilustración para la novela *Entre-tiens sur la Pluralité des Mondes*, 1686, grabado a buril, 19,4 x 23,4 cm., París, Biblioteca Nacional de Francia, colección online Gallica, signatura: 1992.

do al ejemplo concreto que nos ocupa, los grabados de los *Entre-tiens* no “ilustran” las ideas expresadas textualmente en el libro, sino que generan un discurso propio y paralelo, contenido en sus propios trazos. La imagen “es” la ciencia (astronomía en este caso). Es decir, las características formales de los grabados son portadoras de potencialidades teóricas al mismo nivel que lo son las palabras que llenan sus páginas. Este hecho es especialmente sugerente en un objeto de estudio como los *Entre-tiens*, en el que el texto se mantiene prácticamente igual durante siglos, mientras que sus imágenes se despliegan en una diversidad considerable, generando polémicas, malentendidos, revoluciones, etc. de las que aquél se mantiene ajeno.

Integrar el discurso visual en la ciencia no supone solamente tomar conciencia de cómo se han ilustrado sus teorías, sino que implica la generación de nuevos discursos que hasta ahora no han sido tomados en cuenta, puesto que éstos están contenidos exclusivamente en sus imágenes.

Por otra parte, integrar el discurso visual de la ciencia en la historia del arte provoca en nuestra disciplina efectos similares. No se trata de observar las imágenes científicas como un elemento externo, sino de asumir su estudio como pieza fundamental de la reflexión histórico-artística.

mación con otro de sus principales efectos positivos, esto es, el hecho de entender la materialidad de la imagen. Rematerializar lo visual es indispensable para que la historia del arte no pierda su sentido y su importancia como disciplina.

Por ejemplo, es necesario entender el grabado en sí como objeto: el hecho de ser una hoja plegada (debido a su gran tamaño respecto al resto del libro) e inserta después del extracto del privilegio del rey (es decir, que no actúa como frontispicio), le confiere unas características, funcionalidad y significación particulares que serían muy diferentes si tuviera otro formato o si, por ejemplo, fuera un dibujo a lápiz o una gran pintura mural.

Una de las principales líneas que defiende la “ciencia de la imagen” es entender la “imagen como ciencia”. Dicho de otro modo y aplica-

De hecho, como sucede en el caso de los *Entretiens*, muchas imágenes científicas son producidas por artistas profesionales. En ocasiones, como es el caso de d'Olivar, puede que éstos carezcan de conocimientos científicos, por lo que se trata de producciones que salen exclusivamente del ámbito del arte y se proyectan en la ciencia. Es más, se puede afirmar que la originalidad “artística” del grabado de d'Olivar hizo que la historia posterior de la astronomía alterase su rumbo.

Variaciones y casos excepcionales

Como parte del análisis contextual de las imágenes de los *Entretiens*, mediante un método comparativo establezco ciertas líneas evolutivas internas, es decir, señalo el desarrollo de variaciones a partir de modelos.

Por ejemplo, resulta especialmente revelador las derivas del frontispicio introducido por primera vez en la edición de Amsterdam de 1701¹¹. La configuración inicial nos muestra una pareja charlando de pie en un jardín con el Sistema Solar desplegado triunfante en el cielo nocturno. El Sol se representa como un círculo con rostro, siguiendo las pautas tradicionales. En 1727 la versión de Picart sienta a la pareja en un banco y transforma el Sistema Solar en una visualización astronómica: el Sol es una bola de fuego y el resto de los astros son cuerpos tridimensionales diferenciados entre sí. En 1780¹², el frontispicio realizado por Meil para la edición del astrónomo alemán Johann Elert Bode elimina la artificiosa inclusión del Sistema Solar y aboga por el valor de lo observable: su pareja señala a un cielo cubierto de estrellas representadas como puntos luminosos. Para él no es posible la convivencia visual de dos niveles de realidad diferentes: el ámbito de los observadores no puede presentarse junto al ámbito de lo observado con el mismo nivel de proximidad; lo que veríamos sobre las cabezas de los interlocutores nunca podría ser el Sistema Solar en su verdadera constitución, sino que lo que nos llega son puntos de luz minúsculos.

Junto a continuidades como las anteriores, también presto especial atención a los malentendidos y las distorsiones. Por ejemplo, en la portada de una edición moderna de 1990¹³ se muestra a un hombre blanco, de pelo gris y ojos azules, rodeado de unos niños negros que le abrazan y sonríen en actitud de agradecimiento. Las editoriales actuales cuentan con el trabajo de diseñadores profesionales, no de artistas, hecho que se traduce en un cambio en la materialización de los libros. En este caso el ilustrador ni siquiera a hojear el contenido de la novela, sino que ha

¹¹ FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes. Par M. de Fontenelle, de l'Academie Française. Nouvelle Edition augmentée*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1701.

¹² FONTENELLE, *Dialogen über die Mehrheit der Welten*, Berlín, Christian Friedrich Himburg, 1780.

¹³ FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes, prefacio de François Bott*, Marsella, Editions de l'Aube, 1990.

interpretado libremente las ideas que le sugería el título acerca de la “pluralidad de mundos”. La trascendencia de una concepción que revolucionó la astronomía y la historia de las mentalidades queda totalmente desplazada en favor de un patético paternalismo jerárquico que ostentan las sociedades blancas civilizadas como poseedoras del don de poder/deber asistir a los pobres e inferiores.

También en el siglo XX se produce otro malentendido imperdonable. La reedición de la traducción al inglés de Granvill de 1688 que se publicó en 1929¹⁴ se tomó en serio la importancia de la dimensión visual de la novela y propuso a Francis Meynell que se encargara especialmente del diseño y a T. L. Poulton que hiciera los dibujos a color. Para “decorarla” (como se indica en las explicaciones a dicha edición) recurren a un variado repertorio de motivos astrológicos. De nuevo, las potencialidades científicas inherentes a la obra se olvidan por completo y ésta se “adorna” con elementos extraídos de un ámbito totalmente diferente, como es la astrología.

Estos acercamientos superficiales y erróneos son propios de las ediciones aparecidas en el siglo XX, explicables por los procesos de producción y las condiciones de trabajo de los diseñadores.

En siglos anteriores también encontramos algunas distorsiones, aunque en muchas ocasiones responden a una intencionalidad plenamente consciente y tendenciosa. En 1748¹⁵, por ejemplo, se imprime en París una traducción en italiano con vistas a su comercialización en este país. Como estrategia comercial, se decide incluir un frontispicio en el que una dama de alta sociedad nos muestra sus ocupaciones de vida ociosa y cultivada: joyas, instrumentos musicales, una bola del mundo, utensilios de costura y encajes. Un angelito le señala al cielo, instándole a que también se dedique a la astronomía. El ocuparse de la ciencia queda así ensombrecido como uno más de los entretenimientos de las señoritas burguesas.

No en vano, los *Entretiens* fueron una pieza decisiva dentro de la tradición literaria conocida como “astronomía para damas”, género que contó con gran popularidad entre la burguesía europea¹⁶ (recordemos que el libro se centra en las conversaciones sobre astronomía entre un hombre y una mujer). La introducción del público femenino aumentó considerablemente las ventas y determinó la manera de presentar el “producto”, hecho que, lógicamente, vino dado por la selección de las imágenes que se incluían.

¹⁴ FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes par Fontenelle. John Granvill's translation with a prologue by David Garnett*, The Nonesuch Press, 1929.

¹⁵ FONTENELLE, *Ragionamenti sù la Pluralità de' Mondi. Tradotti dal Francese del Signor Fontenelle*, París, Bernard Brunet, 1748.

¹⁶ Véase por ejemplo LALANDE, Joseph Jérôme Le Français, *Astronomie des dames*, París, Cuchet, 1795/96.

En los límites de la imagen

Los procesos de visualización, es decir, de transformar en imagen realidades en principio no icónicas o necesitadas de un cambio de escala o formato, son procesos comunes en astronomía y en arte. Las imágenes pertenecientes a ambas disciplinas pueden describir lo observable, como los dibujos de las manchas solares observadas al telescopio por Galilei¹⁷ o unos espárragos que identificamos como tales en una naturaleza muerta de Ignacio Arias.

Pero, ¿qué sucede cuando la astronomía debe visualizar aspectos no observables por los telescopios? ¿Cómo plasmar una imagen que contenga visualmente la concepción que se tiene de la estructura general del universo (o, incluso, del pluriverso o del multiverso)? Cuando es imposible siquiera intuir los referentes visuales pertenecientes a la “realidad”, ¿cómo crear imagen? Es más, ¿cómo crear imagen para hacer ciencia?

En este sentido, la astronomía es una ciencia enfrentada constantemente al problema de la imagen. En muchos casos, éstas no son visualizaciones de lo real, sino “creaciones” – o, en todo caso, visualizaciones de lo teórico.

Es en este ámbito fronterizo de la visualización donde las lógicas artísticas pueden jugar un papel importante. Según nuestro ejemplo, la visión global del pluriverso que d'Olivar propone pertenece a este contexto en el que la imagen encuentra sus límites. Dentro de esta problemática, la fusión del arte y la ciencia puede ser fundamental a la hora de encontrar una solución creativa a la vez que verosímil.

La historia del arte a la luz del pluriverso*Consideración de las proyecciones transversales como punto de partida de la reinención histórica*

Tomar como “objeto” de estudio el desarrollo de las imágenes surgidas en torno a un libro en las diferentes ediciones que aparecen a lo largo de los siglos y de los países, hace que el “objeto” se desintegre en “proceso” y sea entendido bajo cualidades espacio-temporales complejas y expandidas que se proyectan, además, transversalmente a través de diferentes ámbitos.

La transversalidad no se da solamente a nivel espacio-temporal (objeto estudiado), sino también en un sentido interdisciplinar (metodología). Aunque el enfoque de la investigación es en primera instancia histórico-artístico, debido a la naturaleza del tema estudiado muchos de sus elementos se nutren de la historia de la

¹⁷ BREDEKAMP, Horst, *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlín, Akademie Verlag, 2007.

astronomía y, en menor medida, de la historia de la literatura. Esta mirada híbrida producida por la interconexión de diferentes ámbitos de conocimiento da como resultado unas reflexiones igualmente cruzadas.

La historia del arte se convierte en una disciplina fértil cuando hace saltar en pedazos la esfera impenetrable que le encorseta y se proyecta de manera transversal hacia diferentes ámbitos del conocimiento. Este nutrirse de nuevos elementos deriva en la reinención como principio, no sólo para establecer sus producciones (las historias de la historia del arte), sino para (re)configurarse a sí misma como disciplina.

Amnesia, palimpsesto y apropiación: precondiciones del historiar

Antes de concluir me gustaría llamar brevemente la atención sobre tres características inherentes al historiar que se evidencia a lo largo de mi investigación.

La primera, la amnesia como precondición. Historiar consiste en hacer que se recuerden de nuevo discursos que han sido olvidados por el paso del tiempo y los cambios de paradigmas pero que fueron significativos en los contextos que los produjeron; es una constante reacción contra la amnesia a la que el ser humano está abocado. Sin embargo, hay que asumir el olvidar como un síntoma positivo, pues permite volver a sorprenderse y, lo que es más importante, hace posible el reinventarse.

La segunda, el palimpsesto como sustituto del texto sagrado. Escribir con la intención de fijar un texto inmutable produce dogmatismos. En cambio, hacerlo con la conciencia de que inevitablemente deberá estar sujeto a un proceso de reescritura constante, da lugar a palimpsestos en los que confluyen capas de significación dispares, complementarias o incluso contradictorias que se van sucediendo en un devenir constante. Este formato flexible, mutable y autocrítico debería ser el propio del hacer historia. En este sentido, el conjunto de imágenes generadas en torno a los *Entretiens* es un perfecto trasunto visual del palimpsesto.

La tercera, la legitimidad de la apropiación. La investigación de temas históricos adquiere sentido cuando nos apropiamos de ellos, los hacemos nuestros, los traemos a nuestro contexto de pensamiento. La puesta en valor de dinámicas surgidas en el pasado produce efectos en el presente que no son de naturaleza puntual o discreta, sino que genera fluctuaciones continuas que conectan transversalmente los dos momentos (el momento generador y el receptor); es decir, se convierten en fuerzas de cambio híbridas que no pertenecen ni al pasado ni al presente, sino que se sitúan en un espacio entremedias. Estudiar la astronomía en el arte del siglo XVII (por citar un ejemplo) sólo tiene sentido si tenemos plena conciencia de que somos habitantes del siglo XXI.

La historia del arte como pluriverso

El corpus visual de los *Entretiens*, como he dicho antes, constituye el “objeto” de estudio de mi investigación. Hay que puntualizar que se trata de un “objeto”

en singular aunque de naturaleza plural. Es decir, no se tratan las imágenes como elementos separados, sino como una sola unidad mutable y compleja que sólo adquiere sentido si se mira en conjunto la estrecha interrelación de sus partes.

Este juego entre singularidad y pluralidad constituye, *mutatis mutandis*, la característica ideal de la historia del arte; es necesario que se conserve dentro de una autonomía de contornos definidos aunque permeables – que se mantenga como singularidad. Pero no hay que confundir singular con único. Sólo a través de una constitución plural a la vez que autónoma puede convertirse en un modelo referencial productivo y útil.