

In his book *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (1999), Timothy J. Clark devotes a chapter, titled “Painting in the Year 2”, to the most famous canvas from the French Revolution, *The Death of Marat* (1793), by Jacques-Louis David, which he presents as the first great work of modernity. In Clark’s view, what singles this painting out is the way in which the “conjuncture” – the historical framework – enters the pictorial process and completely takes it over, at the risk of nullifying any references to the past. Carlo Ginzburg, as a response and discussion of this statement, in his book *Paura, Reverenza, Terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, has attempted to show that in every image the pertinent political framework coexists alongside a historical, religious and iconographic background that mediates the emotional content and the codes by which power is expressed. According to Ginzburg, what makes David’s canvas extraordinary is precisely the fact that the figure of Marat has been invested with the Christian attributes of martyrdom. How many times have we seen, throughout the history of cinema, the dead body and the fallen arm of a character, in the very image of Marat and Christ, as the unmistakable sign of a character’s dramatic and expiatory death?

However, just as painting used to be, cinema is not only a space of arrival (that is, of a continuation of previous iconographic motifs, from the Pietà to the solitary figure melting into the horizon), but also the place in which a contemporary imaginary has been forged that has infiltrated the representations of the public sphere. Thus for

example, there is no need for the aforementioned motif of the Pietà to directly refer to the works of Michelangelo and Bellini or to the death of the character of Pina in the feature film *Rome, Open City* (*Roma città aperta*, 1945), by Roberto Rossellini, in order for it to be the means by which contemporary photojournalism singles out the particular drama at the heart of a collective tragedy. Nevertheless, it is revealing to realize that the figure of the leader walking alone towards his investiture, from Barack Obama to Vladimir Putin, seems to evoke, time and again, the solitary steps of *Young Mr. Lincoln* (1939), by John Ford, and the canvases of Andrew Wyeth, or that in certain gestures in photographs of the May ‘68 events in France or contemporary police charges, the formulae of archaic pathos reverberate.

With the aim of delimiting a field of studies of extraordinary potentiality (namely that of the iconology and iconography of the images through which power is represented in the public sphere, and viewed as a space for negotiation between agents on which the cinematographic tradition has had a fundamental impact), this monographic issue of *Comparative Cinema* tackles the study of visual motifs from positions related to the tradition which, from Aby Warburg to Georges Didi-Huberman, Carlo Ginzburg and Horst Bredekamp, attempts to analyze the visual survival in the circulation of gestures, expressive formulae and power structures. Throughout the pages of this monograph, a series of texts interweave to offer an exhaustive journey through the methodological sources of

iconology, including specific applications to the political process in Catalonia, the portrayal of the real estate crisis and the study of political figures such as Harry Truman. As a whole, this issue outlines an overview of the methodological expansion of the iconographic analysis that the research group CINEMA (Center for Aesthetic Research on Audiovisual Media) at the Universitat Pompeu Fabra (UPF) has explored since its inception and which, together with the project MOVEP (*The visual motives in the public sphere. Production and circulation of images of power in Spain, 2011-2017*), is situated at the nexus point between the study of cinema, the public sphere and the iconographic construction of power.

“[...] there can also be forms of representation that subtly or more directly challenge power. Art history, again, can often help to show that by looking at attributes of power which were used in earlier paintings that we don't necessarily immediately recognize as such unless we study it, and which alert us similarly to the kind of symbolic attributes of power in contemporary visual representations”, notes Theo van Leeuwen, a leading figure in social semiotics, in one of the interviews included in the monograph. In addition, the issue features a number of other documents: an interview with theoretician and artist Hito Steyerl and the recovery of a fundamental text by Pasolini on the link between politics and iconography, known as “The fireflies article” – “Il Vuoto del Potere” (*Corriere della Sera*, 1975) – in addition to the production documents of filmmaker Harun Farocki for the television piece

“On Display: Peter Weiss” (1979), on the subject of Peter Weiss, one of the filmmakers and writers who took the narrative exploration of the political iconography of the 20th century further than any of his contemporaries. His novel *The Aesthetics of Resistance* (*Die Ästhetik des Widerstands*, 1975-1981) not only deals with the circulation of forms of political resistance, but also an endless amount of canvases on which this has been embodied, from *Liberty Leading the People* (*La Liberté guidant le peuple*, 1830) by Delacroix, to *The Strike in the Region of Charleroi* (1886) by Robert Koehler, the latencies of which seem to have persisted throughout the history of cinema, as well as in the images of the public sphere, which is nowadays subject to the continuous changeability of the visual motifs of the past.

Jordi Balló and Ivan Pintor

Translated by Daniela Torres Montenegro
(See original texts at the end of the journal)

En su libro *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (1999), Timothy J. Clark dedica un capítulo titulado “Painting in the Year 2” al lienzo más famoso de la Revolución Francesa, *La muerte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David, que presenta como la primera gran obra de la modernidad. A juicio de Clark, lo que singulariza este cuadro es cómo la “coyuntura”, la trama histórica, entra en el procedimiento pictórico y lo invade de una manera absoluta, a riesgo de anular cualquier referente pasado. Como respuesta y discusión de esta afirmación, Carlo Ginzburg, en su libro *Paura, Reverenza, Terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, ha tratado de demostrar que en toda imagen coexisten la trama política coyuntural con un trasfondo histórico, religioso e iconográfico que vehicula el contenido emocional y los códigos de expresión del poder. Lo que hace extraordinario el lienzo de David, de acuerdo con Ginzburg, es precisamente el hecho de investir la figura de Marat con los atributos cristianos del martirio. ¿Cuántas veces hemos visto, a lo largo de la historia del cine, el cuerpo yerto y el brazo caído de un personaje, a imagen y semejanza de Marat y de Cristo, como signo inequívoco de la muerte dramática y expiatoria de un personaje?

Sin embargo, el cine, como antes la pintura, no sólo es un espacio de llegada, esto es, de perpetuación de motivos iconográficos anteriores, desde la Piedad hasta la figura solitaria disolviéndose en el horizonte, sino también el lugar desde el que se ha ido fraguando un imaginario contemporáneo que se ha infiltrado en las representaciones de la esfera pública. Así, por ejemplo, no es necesario que el mencionado motivo de la Piedad aluda de manera

directa a las obras de Miguel Ángel y Bellini o a la muerte del personaje de Pina en el largometraje *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945), de Roberto Rossellini, para ser el medio con el que el fotoperiodismo contemporáneo singulariza el drama particular en el seno de una tragedia colectiva. No obstante, resulta revelador entender que la figura del líder caminando en solitario hacia la investidura, de Barack Obama a Vladimir Putin, parece evocar una y otra vez los pasos solitarios de *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), de John Ford, y los lienzos de Andrew Wyeth, o que en ciertos gestos de las fotografías del mayo del 68 francés o de las cargas policiales contemporáneas reverberan fórmulas de pathos arcaicas.

Con el propósito de delimitar un campo de estudios de una potencialidad extraordinaria, que es el de la iconología y la iconografía de las imágenes con las que el poder se representa en la esfera pública, entendida como un espacio de negociación entre agentes en el que la tradición cinematográfica posee un influjo fundamental, este número monográfico de *Comparative Cinema* se acerca al estudio de los motivos visuales desde posiciones afines a la tradición que, de Aby Warburg a Georges Didi-Huberman, Carlo Ginzburg o Horst Bredekamp, trata de analizar las supervivencias visuales en la circulación de gestos, fórmulas expresivas y estructuras de poder. A lo largo de las páginas del monográfico, se enlazan textos que aportan un recorrido minucioso por las fuentes metodológicas de la iconología con aplicaciones específicas al proceso político en Cataluña, la representación de la crisis inmobiliaria o el estudio de figuras políticas como Harry Truman. En su conjunto, el

número perfila el horizonte de una expansión metodológica del análisis iconográfico que el grupo de investigación CINEMA (Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales) de la Universitat Pompeu Fabra (UPF) ha auspiciado desde sus orígenes y que, con el proyecto MOVEP-*Los motivos visuales en la esfera pública. Producción y circulación de imágenes del poder en España, 2011-2017*, se sitúa en la trama entre el estudio del cine, la esfera pública y la construcción iconográfica del poder.

«[...] puede haber formas de representación que desafíen al poder sutil o directamente. Una vez más, la historia del arte puede contribuir a mostrarlo, al observar los atributos de poder que se usaron en pinturas anteriores que no necesariamente reconocemos como tales a menos que los estudiemos, y que permiten de igual modo advertir atributos simbólicos del poder en representaciones visuales contemporáneas», señala Theo van Leeuwen, figura capital de la semiótica social, en una de las entrevistas incluidas en el monográfico. Asimismo, éste se completa con otros documentos: una entrevista a la teórica y artista Hito Steyerl y la recuperación de un texto fundamental de Pasolini en la vinculación entre política e iconografía, el conocido como “Artículo de las luciérnagas” –“Il Vuoto del Potere” (*Corriere della Sera*, 1975)–, además de los documentos de producción del cineasta Harun Farocki para la pieza televisiva “On Display: Peter Weiss” (1979), en torno a Peter Weiss, uno de los cineastas y escritores que más lejos llevó la exploración narrativa de la iconografía política del siglo XX. Su novela *La estética de la resistencia* (*Die Ästhetik des Widerstands*, 1975-

1981) no sólo atiende a la circulación de las formas de resistencia política sino también a un sinfín de lienzos en los que ésta se ha encarnado, de *La libertad guiando al pueblo* (*La Liberté guidant le peuple*, 1830), de Delacroix, a *La huelga* (*The Strike in the region of Charleroi*, 1886), de Robert Koehler, cuyas latencias parecen pervivir a lo largo de la historia del cine tanto como en las imágenes de la esfera pública donde hoy en día anida una continua mutabilidad de los motivos visuales del pasado.

Jordi Balló, Ivan Pintor