

IMAGEN Y CULTO. UNA HISTORIA DE LA IMAGEN ANTERIOR A LA ERA DEL ARTE

Hans Belting

Akal, Madrid 744 pp. 50 €

Trad. de Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño

La vida secreta de las imágenes

Felipe Pereda

1 marzo, 2011

La edición española del libro de Hans Belting *Bild und Kult* se abre con una frase que puede sonar obvia, pero que está escrita, sin embargo, con un acento lapidario: «Una historia de la imagen es algo distinto de una historia del arte». Para entender por qué motivo el autor ha creído necesario abrir un erudito libro de más de setecientas páginas con una afirmación tan rotunda como tautológica se hace necesario recordar que hasta hace muy poco tiempo el estudio de las imágenes del pasado era dominio casi absoluto de los historiadores del arte. Ya fuera desde la más tradicional de corte formalista, o desde las corrientes más renovadoras de tendencia cultural (iconológica) o hasta sociológica, la historia del arte ha mirado siempre hacia los artefactos del pasado bajo la especie de su condición estética, como «monumentos» antes que como documentos o agentes del devenir de la historia. Dicho de otro modo, tradicionalmente, la historia del arte ha sido un mapa a escala 1:1 de la historia de las imágenes, pero en el que las consideradas de escaso valor artístico (las mal llamadas populares, las correspondientes a escuelas artísticas desviadas de los valores del canon o las sencillamente «feas») eran discretamente arrumbadas en sus márgenes.

En los últimos años las cosas han cambiado de forma notable, al menos en algunos lugares y para

algunas instituciones. Algunos episodios de esta transformación serán familiares para muchos: en los países anglosajones, por ejemplo, han surgido con fuerza los autodenominados Visual Studies, o Estudios de Cultura Visual, una forma de trabajar con las imágenes que vacila entre desarrollar un programa completamente alternativo de vocación claramente contemporánea y una versión que busca la renovación dentro de la misma forma académica. Si en la primera alternativa el sacrificio del término «historia» puede entenderse como un cisma dentro de la disciplina, en la segunda se propone sólo ampliar las fronteras de la vieja historia del arte para considerar la condición artística como una condición importante, pero sólo históricamente episódica y, por tanto, contingente, de la producción y consumo de imágenes. En cualquiera de sus dos vertientes, su valor como agentes políticos o identitarios, como soportes del conocimiento científico, de la religión o hasta de una emergente historia de las emociones, se ha desarrollado con renovada fuerza. En el mundo anglosajón lo ha hecho unas veces desde la propia disciplina y, cada vez con más frecuencia, en las manos de otros especialistas interesados en estos singulares artefactos culturales.

Hans Belting (Andernach, 1935), por su parte, procede de una tradición distinta, apenas conocida en España, pero no menos pujante. Nos referimos a la llamada «Ciencia de la imagen», una escuela específicamente alemana cuyas raíces algunos descubren en la figura casi sacerdotal de Aby Warburg, aunque sus diversas formas se hayan perfilado sólo en las últimas dos o tres décadas. La *Bildwissenschaft* investiga la singularidad de las imágenes (*Bilder*) como objetos culturales irreductibles al imperio histórico de las palabras, agentes de un discurso autónomo y capaces, por consiguiente, de generar su propio orden de conocimiento. Aunque la obra de Belting ocupa un papel muy singular dentro de esta tradición, comparte con ella algunos de sus rasgos más importantes: por un lado, el intento de mantener su autonomía como disciplina, evitando echarse en los brazos de la historia cultural; por otro, la misma estrategia para conseguirlo, a saber, la de buscar nuevos, más profundos y estables cimientos en un soporte (la imagen) que trasciende las categorías propias de un determinado momento histórico.

Lo que distingue a Belting, sin embargo, no es tanto la voluntad de ampliar las fronteras del arte hasta incluir todas las imágenes, sino la de considerar que el propio concepto de Arte es una construcción histórica, elaborada fundamentalmente en el Renacimiento. En su opinión, tanto el criterio de la imitación (la *mímesis*) como la función primordialmente estética que a lo largo de la Edad Moderna definieron la producción y consumo del arte, son fundamentalmente ajenos y, por ello, inadecuados, para estudiar la mayor parte de las imágenes elaboradas antes de este período: ¿o deberíamos llamar Arte, *tout court*, a la imagen de un sepulcro funerario? ¿Y a una escultura votiva medieval? El planteamiento de Belting no sólo trae al primer plano valores de la representación ajenos a la cultura griega de la *mímesis* (por ejemplo, las reliquias generadas por contacto, o de forma milagrosa, como la Verónica), no sólo descubre funciones propias y diferenciadas de las imágenes que llamaríamos preartísticas (así, el culto o la memoria); también cuestiona los inestables fundamentos de una disciplina que se ha edificado extrapolando criterios estéticos, como la belleza o el parecido, y narrativos, como la idea del progreso, hasta levantar una vulnerable propuesta llamada «historia del arte». Con un tono dramático no exento desde luego de retórica (1987), Belting dictaminó en un ahora famoso ensayo que este desplazamiento constituía «¿El fin de la historia del arte?». Es significativo que, en la nueva reedición alemana de este texto, la interrogación haya desaparecido.

Imagen y culto es un ambicioso proyecto de hacer una historia de las imágenes entre la tardía Antigüedad y la Edad Moderna, es decir, desde el momento en que la Iglesia finalmente superó el rechazo hacia las imágenes que le imponía su herencia judía (la Iglesia tardó más de doscientos años en empezar a incorporar representaciones figurativas en la decoración de sus santuarios) y decidió aceptarlas, primero con un valor exclusivamente didáctico, y más tarde, aunque no sin pronunciadas reservas, con un papel cultural. Este libro de Belting, sin embargo, no es una historia de todas las imágenes, sino sólo de una de las formas particulares que han adoptado a lo largo del tiempo, aunque también, en cierto modo, de su forma prototípica dentro de la tradición occidental, o para ser más precisos, de la tradición cristiana. Las imágenes a que se refiere Belting son representaciones de personas, retratos que, por virtud de la magia pictórica, hacen presente lo ausente, cuando no terminan por encarnar sus referentes. Lo que no por azar llamamos con frecuencia, por sinécdoque, «iconos» (*eikones*).

El libro de Belting deja así fuera de sus páginas el conjunto de las imágenes narrativas o historias que tanta importancia tienen desde el mundo paleocristiano, pasando por los grandes frescos del románico o los portales monumentales del gótico, y lo hace para ganar suelo con aquellas otras imágenes-persona, allí donde mejor se plasma su virtud autónoma, lo que David Freedberg, en otro libro célebre publicado sólo un año antes (1989) del de su colega alemán, definió como su poder. Con posterioridad a la publicación de *Imagen y culto*, en un esfuerzo por generalizar sus conclusiones, Belting se ha referido a este modo de proceder como una «antropología de la imagen», una forma de mirar más que un método, que al mismo tiempo que rescata la relación primigenia del ser humano con las ficciones figurativas, también reconoce para ellas un modelo de actuación propio, irreductible a cualquier otro lenguaje, independiente de otros ámbitos de la cultura, e incluso extraño al control del poder político y religioso. Esta última y provocativa afirmación cuestiona con acierto la –para el autor que escribe– ya sobreexplotada y tediosa tesis del arte como instrumento del poder, y defiende en su lugar una relación más rica y compleja en la que la autoridad religiosa utiliza sin llegar a dominar las respuestas que las imágenes desencadenan una vez que se incorporan al flujo de la historia.

Imagen y culto, sin embargo, no es un libro de teoría de la imagen, sino una «historia» de la imagen: tal vez por eso nos ha parecido especialmente importante iluminar los intereses que guían sus investigaciones antes de invitar a la lectura de un grueso volumen en el que el lector va a encontrar, sobre todo, una meticulosa y ordenada reconstrucción cronológica. Formado en Alemania y en Estados Unidos con algunos de los más importantes profesores de la posguerra, el trabajo de Belting es el de un medievalista o, para ser más precisos, el de un bizantinólogo que trabaja escrupulosamente con su material, reconstruyendo la historia perdida de estos iconos desde su aparición en el crepúsculo del mundo clásico. El resultado es un trabajo especulativo pero erudito –en la mejor consideración posible de dos términos que sólo los más miopes, y los hay, consideran incompatibles– en el que, con paciencia y exhaustividad, se analiza y ordena la evidencia material conservada recurriendo al contexto sociohistórico sólo cuando resulta completamente imprescindible.

Su relato da comienzo en el momento en que los retratos culturales reaparecieron en Occidente en

torno al siglo VI, un episodio que es interpretado como el resurgir de los modelos que –por ejemplo, desde El Fayum ptolemaico– habían servido para conservar la memoria de los difuntos y conjurar el poder de la muerte. La narración se bifurca en ese momento en dos grandes tradiciones: la primera, en Occidente, es la historia de su rechazo inmediato, y sólo lentamente de una progresiva aceptación que, en el caso de la escultura de bulto redondo, se hizo esperar otros trescientos años; la segunda, en el Oriente bizantino, es, por el contrario, la del extraordinario desarrollo de la pintura sobre tabla amparada por una teología que convirtió la belleza de sus protagonistas en uno de los atributos visibles de la experiencia religiosa. Uno de los grandes aciertos de Belting radica, sin duda, en haber narrado estas dos historias en paralelo para mostrar a continuación que fue la recepción de los iconos en Italia la que puso los cimientos de la nueva «era del arte». Aquellos iconos bizantinos desplegaban un abanico de emociones completamente nuevas: las vírgenes abrazaban amorosamente a sus hijos en sus regazos, mientras que como madres expresaban con gestos desencajados el dolor por su dramática muerte. Su representación sobre tablas de pequeño formato permitía compartir sus emociones como si se tratara de seres presentes.

Arrancados de su originaria disposición litúrgica en los iconostasios, estos iconos aterrizaron en Florencia o Siena, donde los pinceles de Duccio o Cimabue pusieron los cimientos de una forma inédita de experimentar la pintura como arte, en la feliz expresión de Richard Wollheim. Para que el proceso se completara, para que la emoción religiosa dejara paso a una nueva forma de emoción «estética», sólo hacía falta ya que las imágenes escaparan al control eclesiástico y pasaran a ser experimentadas en un espacio privado: primero una celda, un oratorio, tal vez, finalmente, el salón de un burgués adinerado. Este proceso se consumó, en opinión de Belting, a lo largo del siglo XV, en el norte lo mismo que en el sur de Europa. Los retablos devocionales de Jan van Eyck en Brujas, o las tablas devotas de Giovanni Bellini en Venecia, son al mismo tiempo el producto de una mirada nostálgica hacia el pasado de la imagen medieval, y el testimonio de que el proceso que se había puesto en marcha era ya un camino sin posible retorno.

Imagen y culto sigue un guión previsiblemente teleológico que, en nuestra opinión, conduce al autor a una doble contradicción. Por una parte, se ve atrapado en la paradoja que supone intentar dotar a la historia del arte de una base decididamente antropológica y admitir al mismo tiempo, cuando menos *de facto*, que su historia moderna es la de cómo la imagen se desencantó o secularizó, abdicando de la función que este mismo autor ha considerado su condición primaria. Su entusiasmo por artistas tan decididamente emocionales, icónicos (y posmodernos) como el videoartista Bill Viola en años más recientes, no hace sino acentuar esta paradoja. Por otro lado, Belting sustituye la narración que Giorgio Vasari estableció del arte como progreso por una historia de la imagen sospechosamente heredera suya, una historia en la que la autonomía del arte es ocupada por una nueva «autonomía de la imagen» que se explica al margen del contexto social, de los conflictos culturales e ideológicos. Con su primer argumento, la imagen camina inevitablemente hacia su secularización; con el segundo, lo hace animada por su propia fuerza natural, o al menos por la condición universal de los hombres a llenar el vacío de la ausencia (personal o religiosa) con representaciones.

La traducción al castellano de su obra magna tampoco ayuda precisamente a resolver ninguno de

estos dos problemas. En uno de los capítulos introductorios del libro –significativamente titulado «¿Por qué imágenes?»– aparecen las dos únicas referencias a la cultura ibérica. La primera, a través de los ojos de Luis Buñuel, trata de la feroz destrucción de vírgenes, santos y santas durante la Guerra Civil española. La segunda es un comentario a una fotografía de 1972 en la que Eva Perón encarna a la Virgen de los Remedios en un cartel de propaganda peronista. Belting utiliza estos dos ejemplos como documentos que deberían ayudar al lector a imaginar la función primitiva, y ahora bastarda, de las imágenes. La realidad, sin embargo, es que sus ejemplos no hacen sino recordar lo difícil que es ajustar la cultura visual española –y la de toda Latinoamérica– a un modelo de evolución histórica con el que, a pesar de los denodados esfuerzos de los historiadores del arte, de los museos y tantas exposiciones, resulta en buena parte extraño. El lector español podría legítimamente preguntarse si el paradigma de secularización de la imagen que nos propone es aplicable, por ejemplo, a la gran escuela de imaginería española, a la pintura de los virreinos o a los solemnes santos de Zurbarán. Pero también nos parece legítimo interrogarnos si el planteamiento de este libro –de la imagen al arte– no esconde el mismo problema de la vieja historia del arte que pretende exorcizar, al convertir el triunfo de la pintura como arte que pregonaron los humanistas del Renacimiento en el paradigma teórico y narrativo desde el que ordenar, y luego contemplar, el curso de la historia.

Nada de esto, sin embargo, disminuye el valor heurístico de un libro que, gracias a la ambición de su planteamiento, y precisamente por las contradicciones que incluso de forma involuntaria pone en evidencia, constituye uno de los ensayos más estimulantes que ha producido la «Historia del Arte», valga la paradoja, desde la posguerra.