

**Eikón Imago**

e-ISSN: 2254-8718

Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico*, traducción de Anna-Carolina Rudolf Mur, Akal / Estudios Visuales, Madrid, 2017, 286 pp. ISBN: 978-84-460-3875-7.

“No descubrir, si amas la libertad”. Estas palabras, anotadas por Leonardo da Vinci a modo de advertencia por parte de una obra de arte velada a su potencial observador, son el punto de partida de las reflexiones que el historiador del arte Horst Bredekamp desarrolla en este ensayo sobre la fuerza cautivadora de las imágenes. Parece inexcusable en un mundo como el actual –envuelto por “una crisálida icónica” (p. 7)– dar un paso atrás y plantear una indagación detallada sobre el origen y el alcance de dicha fuerza. “No se puede llegar a una comprensión razonable del mundo si no se aclara la cuestión de la imagen” (p. 9), sentencia el autor.

Sin embargo, esta pretensión de dar razón del acecho de las imágenes no es en absoluto novedosa: Bredekamp atribuye a Platón una clarividencia que llega hasta nuestros días y que difícilmente puede ser superada por propuestas más recientes como las de los filósofos Heidegger o Lacan, cuya dubitativa ambigüedad conduce – en el fondo– a una desactivación del poder del arte y no a un reconocimiento de su fuerza. “Probablemente jamás se haya formulado un reconocimiento más rotundo de esa fuerza de las imágenes que actúa sobre las emociones, ideas y acciones de los hombres, que en la definición negativa de Platón del teatro de sombras” (p. 24).

Teoría del acto icónico toma impulso de las reflexiones del filósofo de Atenas a la vez que busca exorcizar la sospecha y el miedo que subyacen a la propuesta platónica en torno a las imágenes. En este sentido, Bredekamp sitúa conscientemente su ensayo en la senda abierta por Aby Warburg, quien formuló una primera teoría sobre la vida y la autonomía de las imágenes; se trata de entender la historia y la teoría del arte –en sintonía con Warburg y otros pensadores afines, como Hans Belting– no solo como una pregunta “por el observador activo, que constituye la imagen misma, sino también, unido a esto, por las funciones y la actividad de las imágenes” (p. 33). En definitiva, lo que plantea Bredekamp es la posibilidad de reconocer a las imágenes una actividad –*enérgeia*, en expresión aristotélica; ‘acto icónico’, en expresión del autor– que no procede de su poder mimético o de su capacidad para suscitar empatía en el observador, sino de una vida intrínseca a ellas mismas, que les pertenece por derecho propio.

Si bien la formulación teórica de esta idea es tardía, son muchas las culturas que han manifestado –desde los tiempos remotos del profeta Isaías, citado por Bredekamp– este mismo presentimiento de diversos modos. Tal vez su manifestación más plástica se encuentre en aquellas inscripciones que acompañan a muchas obras y que dejan que estas hablen en primera persona mediante la llamada ‘forma-yo’: fórmulas tan extendidas como el “*me fecit*” (me hizo) o el “*me fieri iussit*” (mandó

hacerme) de algunas iglesias de los siglos XI o XII o el “*Tu est moi*” (Tú es yo, homónimo de *Tuez-moi*: matadme) de los transgresores *assemblages* de principios de los años sesenta del siglo XX de la creadora Niki de Saint Phalle, además del “Como puedo” inscrito en los retratos de Jan van Eyck, cuyas penetrantes miradas dotan a las pinturas de “una *enárgeia* que alcanza a quien la observa” (p. 61).

De todo lo dicho se sigue que el terreno del acto icónico es muy extenso. Bredekamp maneja en su ensayo un concepto de imagen que comprende “cualquier forma de creación” (p. 20) y, por ello, resulta prácticamente inabarcable. Por esta razón, emprender una obra sobre la naturaleza de los actos icónicos puede parecer –a primera vista– pretencioso. En el ámbito del acto icónico se diluye “la distinción entre contemplar y actuar, la vida y lo inorgánico” (p. 65). En cualquier imagen reside una cierta vida y, en esta medida, convierte al ser humano de observador en observado y de creador en configurado. A fin de esbozar una cartografía de este terreno informe, *Teoría del acto icónico* considera necesario “saber qué fuerza capacita a la imagen para, al observarla o tocarla, pasar de la latencia a la exteriorización” (p. 36) de su propia vida. Conforme a esto, el autor señala tres clases de fuerzas que originan la vida de las imágenes: el *schema*, la sustitución y la forma; así, según sea el origen de la vida en cada imagen, es posible clasificar su acto icónico como ‘esquemático’, ‘sustitutivo’ o ‘intrínseco’.

Bredekamp se vale de estas tres categorías para abordar un amplio y variado repertorio de imágenes. En este sentido, el libro no es tan teórico (ni sistemático) como promete su título: al contrario, el suyo es un discurso que bien podría calificarse –usando el término acuñado por Deleuze– de ‘rizomático’. Sus páginas ensayan diferentes modalidades de discurso, desde la especulación estética hasta el análisis de una obra de arte o la anécdota histórica. Tal variedad de ingredientes no impide que el resultado sea un todo coherente y atractivo, con un poder para cautivar al lector casi tan eficaz como el de las imágenes que disecciona. En esta línea, la propuesta de Bredekamp no se ciñe a las fronteras de una disciplina académica concreta; más bien, “opera en una zona elevada de la problemática, inaccesible para los burócratas de las escuelas y las disciplinas” (p. 242).

Cabe destacar, por ser muy sugerente, la sección del libro dedicada a los *tableaux vivants* del siglo XIV, compuestos por grupos de personas que –inmóviles– ejemplificaban una escena (acto icónico esquemático) de la piedad cristiana; su misma concepción descubre una estrecha “relación entre vida y forma artística” (p. 79) que sería llevada al extremo siglos más tarde, cuando Pasolini recreó –siguiendo esta misma técnica– una pintura manierista sobre el descendimiento de Cristo en su película *La Ricotta* (1963). La religiosidad exterior de estas imágenes da paso a una honda teología de la imagen en el siguiente capítulo, dedicado a analizar el acto icónico sustitutivo, cuyos orígenes se remontan a la *Vera Icon* (imagen verdadera), es decir, al rostro de Cristo impreso en el paño de la Verónica. “La condición para este fenómeno –escribe Bredekamp– se encuentra en una profunda tradición de entender cuerpo e imagen, aunque separados, como algo idéntico” (p. 129). En este caso, la viveza de la imagen no provendría de su carácter esquemático o ejemplar, sino de su completa identificación con aquello que muestra. A partir de aquí, muchas obras –en especial en el ámbito de la fotografía– han buscado evocar la autenticidad *Vera Icon* en su condición de imagen no hecha por mano de hombre; pervive en todas ellas “la

esperanza de reconocer en la imagen algo ‘verdadero’ en el sentido de la definición originaria” (p. 143).

Por otra parte, el autor dedica una singular atención a explorar algunos ejemplos de actos icónicos intrínsecos, donde la *enérgeia* no procede de una fuente extrínseca a la obra (un *schema* o una realidad originaria), sino de su misma forma. Este sería –a tenor de Bredekamp– el acto icónico por excelencia, por encima de los otros dos. Según el autor, solo en este caso es posible hablar de una viveza genuina, “un movimiento de origen interior, que conduce al concepto de lo infinito” (p. 181). Las formas componen la obra son como una infinidad de ojos que miran al observador de forma ubicua, tal y como dejó escrito Rilke en su poema al *Torso de Apolo arcaico*; la imagen “se convierte en una figura que mira por cada poro” (p. 185), haciendo realidad las palabras del poeta: “aquí no hay un solo lugar que no te vea”.

En síntesis, *Teoría del acto icónico* se presenta como un ensayo en el sentido pleno del término, pues no aspira tanto a dar respuestas definidas como a ensayar diversos caminos por los que transitar el vasto territorio del acto icónico y a cuestionar algunos dogmatismos innecesarios que pueda tener el lector en su trato cotidiano con las imágenes. En última instancia, el descubrimiento de la viveza y la autonomía de las imágenes puede ser un valioso modo de abrir horizontes al sujeto, desligándole de una excesiva “fijación en el yo a favor de una libertad dialógica” que le permita superar la ilusión moderna de sí mismo “como creador y dueño del mundo” (p. 244).

Pablo Alzola Cerero
Universidad Rey Juan Carlos
pablo.alzola@urjc.es

