

LA ICONOCLASIA MODERNA*

ALAIN BESANÇON
Institut de France (París)

Introducción. La polémica iconoclasta

Como Ustedes saben, la fiesta de la ortodoxia, que se celebra desde el año 843 consagra la licitud de la imagen divina y su culto. El proceso, abierto por Platón y por Dios mismo, a través de su segundo mandamiento, se concluye con el triunfo de las imágenes. Ello hizo que en Oriente el arte del icono, casi aniquilado por la crisis iconoclasta, conociera un nuevo renacer. Sin embargo, declinó y murió en el siglo XVII. ¿Por qué? La razón principal podría ser que, ahora que la imagen divina ha sido autorizada, ya no vale la pena representar otra cosa que a Dios. El arte profano, que representa las cosas del Cosmos como capaz de transmitir algo de lo divino se extingue. Ahora bien parece que el Cielo y la tierra exigen, igualmente, ser representados, y que si uno ya no lo es, la otra dentro de nada tampoco lo será.

Durante ese tiempo, en Occidente, se multiplican las imágenes con una profusión y una variedad incomparables a todo lo que se había hecho en la antigüedad y en la cristiandad bizantina. Y se hacía con buena conciencia, ya que jamás la cuestión de la imagen estuvo revestida de la intensidad dramática que tuvo en Oriente. El texto clave que explica esta inocencia reencontrada, es probablemente la carta enviada en el año 600 por el Papa Gregorio el Grande a Serenus, obispo de Marsella que había destruido las imágenes de su villa episcopal. El Papa le acusa de escandalizar los fieles. La imagen, prosigue, es útil para enseñar a los analfabetos las verdades

* Los títulos de los epígrafes intermedios no son del autor. Han sido añadidos por el editor (N. del E.).

de la fe, para despertar su piedad. Es decir, el Papa en vez de situar la cuestión de la imagen a un nivel metafísico, como había hecho Oriente, la sitúa en el terreno familiar de la retórica. La función de la imagen es aquella que Cicerón otorga a la retórica: *docere, suadere, placere*. El resultado son tres consecuencias fundamentales. En primer lugar la imagen no es un objeto sacro. Es un simple medio que ayuda a los verdaderos medios de la salvación que son los sacramentos y la Escritura. A continuación, en su función propia, puede recibir la herencia de todos los procedimientos acumulados por el arte antiguo, siempre ejemplar a la hora de enseñar, convencer, agrandar. No es, por lo tanto, necesario cambiar de arte. No hay arte cristiano específico, sino arte sin más. Finalmente para hacer este arte, el artista puede elegir los medios. No se le exige ni siquiera que sea virtuoso. Se le libera de la carga de la teología que debe soportar el iconógrafo oriental.

Tal es, sin duda, el secreto de la asombrosa fecundidad del arte de Occidente: que a esta libertad en lo que concierne a teología se le une la convicción, esta vez teológica, de que el Dios que ha creado todas las cosas –siendo bueno– las ha hecho buenas y por lo tanto bellas. Constable ha expresado perfectamente esta convicción cuando declara que nunca había visto nada feo. No es sólo que el Todo sea bello, verdad conocida por los griegos, sino que cada cosa, incluso la más humilde es bella, con una doble belleza, como criatura –lo que justifica el realismo en arte– y como reflejo de la suprema belleza de Dios –lo que justifica el simbolismo–. La estética de Santo Tomás es una estética típicamente occidental, la de la obra lograda, del trabajo bien hecho.

Estos principios fueron acentuándose sin ruptura hasta el renacimiento, hasta el arte del Concilio de Trento. La estética de la obra lograda confiere una dignidad cada vez mayor al artista que se convierte en el mediador entre el público y las potencias celestiales, en la medida en que el carácter epifánico de la obra depende de la calidad de la ejecución. Se habla así del divino Miguel Ángel, del divino Rafael. La introducción de los dioses antiguos y de la fábula de Ovidio o Virgilio en el tema, incluso religioso, de los cuadros, permite restaurar el canon ideal de la belleza del cuerpo humano, al que la gran escolástica siempre había considerado como la cumbre estética de la creación. Permite, igualmente, desarrollar un aspecto del arte que Santo Tomás ya había intuido, es decir, su relación con el juego, la recreación, el *otium* noble. Ello va a suscitar reacciones

de inquietud, desde Wycliff hasta Calvino, que echa pestes contra ese paganismo del que da prueba la representación moderna de lo divino. Pero en el Concilio de Trento la Iglesia se contenta, como llevaba haciendo desde Gregorio el Grande, desde Carlomagno, con recomendar el *honestum*, el *decorum*, el *ornamentum*. Establece con indulgencia una simple disciplina de la imagen. ¿Qué buscaba la Iglesia cuando responde al reto protestante con esa formidable inflación de la imagen que caracteriza la exuberancia barroca? Calvino la acusaba a menudo, con razón de olvidar al Dios del Antiguo Testamento, al Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob. Pero la Iglesia se esforzaba en evitar otra ruptura que la habría alejado de su vocación católica, es decir, de la reunión en su seno de lo que viene tanto de los gentiles como de Israel, para formar un único pueblo, con el fin de poder un día devolver al Padre un reino completo. La abundancia de la imagen en el arte da testimonio de la superabundancia de la gracia, capaz de imprimir a las estatuas de los obispos una alegría danzante y turbulenta y de iluminar los suplicios de los mártires con un rayo de luz alegre. Confía en el fiel, al que considera lo suficientemente educado como para estar protegido de la tentación de idolatría, confía en la virtud educadora de la retórica divina, y confía en el artista cuya moralidad e incluso cuya fe personal pueden no tenerse en cuenta si no hay algo pecaminoso en su obra de arte.

La iconoclasia moderna. Calvino, Pascal, Kant, Hegel

En el mismo momento en que la imagen conoce una especie de explosión, se pone en marcha una nueva iconoclasia. La iconoclasia antigua había nacido en el momento en que se expandía el arte griego: habían pasado siglos antes de desvalorizar la imagen. De igual forma, la iconoclasia moderna contará con el mismo efecto de retraso: solamente se mostrará en el siglo XX.

Cuatro grandes autores bastan para caracterizar la nueva iconoclasia, que al igual que la antigua es a la vez religiosa y filosófica.

El primero es Calvino. Encuentra los argumentos clásicos de la iconoclasia cristiana. Ninguna imagen es capaz de transmitir la verdad sobre el Dios que eligió la palabra para comunicarse con los hombres. La Iglesia, por pereza o traición, ha confiado a las imágenes indecentes e idólatras la tarea de enseñar a los analfabetos lo

que debía enseñar por medio de la escritura. Desarrolla con toda su fuerza el segundo mandamiento del decálogo, basándose en los textos patristicos apropiados. Pero Calvino es, igualmente, un moderno, que desea despejar el templo del desconcierto que la Edad Media ha ido almacenando. Es en ese clima precartesiano cuando pone a la conciencia individual, al yo, frente a su creador. Se rechaza la mediación de los ángeles, los santos y la jerarquía. El Cosmos es un decorado vacío, desencantado. No proclama la gloria del Eterno. Calvino, no obstante, no condena el arte. Si el templo debe permanecer vacío, las paredes de la casa holandesa pueden cubrirse de cuadros que dan testimonio de la facultad de representación y buen hacer que el hombre recibió de Dios para su única gloria: *Soli Deo gloria*

Pascal, debido al hipercatolicismo aparente del movimiento jansenista, se abstiene de atacar la imagen. Pero no le gusta. Ve en ella una facilidad, un signo de piedad superficial, de una retórica capaz de esconder la verdad. Además, es un científico prenewtoniano, para quien la analogía entre el mundo y Dios está desprovista de sentido. Todo lo que el Dios escondido oculta revela de sí mismo, está en la interioridad del corazón, a través de la única mediación de Cristo. La paternidad de Dios está singularmente ausente en la oración de Pascal.

El calvinismo y en una menor medida el jansenismo son los responsables de una inmensa destrucción de imágenes. La mayor parte de los primitivos franceses y holandeses y una parte importante del arte inglés fueron aniquilados. El movimiento filosófico al que me voy a referir no afectó a las obras ya realizadas, sino que minó la fuente de inspiración de las obras aún por realizar. Dos nombres son esenciales.

Kant ha legado a todo artista posterior dos conceptos fatales. El primero es el de genialidad. La palabra ya existía: significaba una excelencia en el oficio, una facilidad extraordinaria para obedecer a las reglas del arte. El genio kantiano, no obedece a las normas, las da. Es una especie de médium en quien reposan las leyes de la naturaleza. Es supraconsciente. Es, igualmente, inconsciente, ya que el genio no sabe realmente ni lo que hace, ni cómo lo hace. La genialidad ni se aprende, ni se enseña. La enseñanza del oficio es, por lo tanto, inútil; la escuela no es más que un lugar donde se construye la explosión o no del genio. La originalidad absoluta se convierte en la condición del arte.

El segundo concepto es el de lo sublime. Lo sublime es lo absolutamente grande, y es por ello que lleva un nombre divino. Kant distingue lo sublime “matemático”, que es un “máximo” que sobrepasa el poder de la imaginación. Coincide así con la meditación de Pascal sobre los dos infinitos. Después habla de lo sublime “dinámico”, que es un movimiento interior de la razón en el que ésta se siente sobrepasada, lo que le otorga el sentimiento de su propia grandeza y de su vocación a lo absoluto. Aquí, Kant se une a la meditación de Pascal sobre la caña pensante. Matemático o dinámico, lo sublime kantiano no puede dar lugar a ninguna imagen, y, por esta razón, Kant no encuentra nada más sublime en toda la Biblia que el segundo mandamiento que las prohíbe.

Calvino, Pascal y Kant expresan la convergencia de tres corrientes modernas: un intelectualismo, que desencarna la idea de Dios y tiende a asimilarlo a la fuerza organizadora del mundo; una corriente elitista, que desprecia la religión popular, asimilada a la más baja superstición; y finalmente una corriente mística, muy antigua, que despreciando los ritos y las representaciones, busca, según Cristo, un culto en espíritu y en verdad.

El cuarto gran autor es Hegel. En su monumental *Estética*, pone en el centro de toda forma de arte la imagen de Dios. El arte es una epifanía. Pero introduce una dimensión histórica: el desarrollo del arte se identifica con el desarrollo de la idea de Dios, que es el desarrollo de Dios mismo. En esta inmensa historia, distingue tres etapas: el arte “simbólico” o primitivo, donde la idea divina no consigue plasmarse en la representación; el arte clásico, que es el arte griego, donde el dios se hace uno junto con su representación; finalmente el arte romántico, es decir cristiano, donde el arte se interioriza, se refugia en el alma. Pero concluye Hegel, el arte es, de ahora en adelante, una cosa del pasado. La fe, que sustentaba el arte, ha muerto. El arte, siguiendo con su movimiento continuo de espiritualización, se disuelve en *Begriff*, en puro concepto. Deja el lugar a la filosofía.

Es duro para el artista moderno vivir a la sombra de Kant y Hegel. Kant le obliga a ser gentil. El simple talento, la excelencia en el oficio, son devaluados, humillados. Le impone la originalidad absoluta, es decir, que antes de nada debe dedicar lo esencial de sus fuerzas creadoras a encontrar su propio estilo. No puede ya aceptar tener un maestro, formar parte de una escuela. Además, debe operar en el campo de lo sublime, porque la simple belleza ya no

es suficiente, se ha visto devaluada por la ambición de lo sublime. Ahora bien lo sublime inhibe la imagen, inhibe el paciente trabajo del arte. Se tienta al artista para que contemple no su obra, sino su disposición interior al arte, de la cual la obra, si es que existe, no es más que un signo. Kant va más allá que Plotino.

Pero si el artista, por un milagro, alcanza el nivel de la genialidad y lo sublime, Hegel viene a decirle que es demasiado tarde. Alguien le ha precedido en la invención de la fórmula, el cubismo, la abstracción, el arte pop o el arte minimalista: todo ello debe ser producido en su justo momento histórico, *just in time*. Entramos, así, en el mundo de la crítica del *ya* y del *todavía no*. Hegel viene a insinuar al artista que el arte es una cosa del pasado y que está perdiendo el tiempo. Después de haber puesto el arte y al artista sobre un pedestal, Hegel los hace descender y los entierra.

Las cuatro vías del arte

Con una presciencia extraordinaria, Hegel define las cuatro vías que necesariamente seguirá el arte en el siglo XIX. Como la predicción me parece acertada voy a intentar seguir estas cuatro vías.

La primera, consistiría en volver o continuar con lo que Hegel llama el arte romántico, es decir, cristiano. Pero es un callejón sin salida: ya no hay fe suficiente como para pintar a Cristo y a la Virgen convincentemente, tal y como lo hacían los pintores germánicos medievales. Sólo se generaría un arte falso y artificial. ¿Tuvo Hegel razón? No puedo extenderme. Pero, hay que hacer constar el rápido fracaso de los nazarenos alemanes, o el enorme desgaste de la pintura religiosa francesa. En el Reino Unido, la hermandad prerrafaelita se lanzó con gran valentía hacia una pintura de inspiración religiosa. Rápidamente, la pintura de Rossetti, de Burne-Jones abandonará esta inspiración para dejarse impregnar por un erotismo invasor que prepara el camino al simbolismo y a las provocadoras ilustraciones de Aubrey Beardsley.

La segunda vía consistiría en volver a lo que Hegel llama el arte simbolista, es decir, un arte sacro primitivo donde el efecto se obtiene por analogía oscura entre la forma, a menudo de apariencia monstruosa, y el contenido misterioso e indefinido, como por ejemplo la esfinge de Egipto. Esta vía fue explorada, y contó con

un guía iniciático, el gran adversario de Hegel, Schopenhauer, a quien leyeron la mayor parte de los escritores y artistas de finales del siglo XIX. Schopenhauer radicaliza la dicotomía entre el genio y lo que él llama el hombre ordinario. El genio está dotado de una visión del otro mundo, de un mundo más real que el mundo ilusorio del hombre ordinario; penetra en el otro lado del espejo de la apariencia. Es capaz de alejarse de la fatalidad biológica de querer vivir. Un artista, un pintor, comunica su visión al hombre ordinario; le presta, por un instante, su talento. Es un filósofo natural, y es, además, un filósofo schopenauriano. Por esta razón tantos artistas, como Klimt, Stuck, Klinger, Beardsley, Moreau, Burne-Jones, Khnopf, Munch, plasman en imágenes el tema schopenauriano de la mujer fatal, cortadora de cabezas, castradora –Medusa, Judith, o Salomé–, que da simultáneamente la muerte y el orgasmo en un tono de lujuria sacra.

En efecto, al final del siglo, los artistas intentan encontrar lo sagrado a través de dos caminos. El esoterismo irrumpe como una oleada a través de los textos de Schuré, Péladan, Mme. Blavatsky, Steiner, Ouspensky, a quienes los pintores leen ávidamente. Esta literatura les confirma en la idea de que son de los iniciados, arrancados de la ignorancia de la muchedumbre. Ellos esperan, gracias a esta gnosis, entrar en comunicación con las fuerzas cósmicas. El esoterismo intoxica al artista con una quimera de poder. De Gauguin a los comienzos de la Bauhaus, pasando por Kandinsky, Malevitch y Mondrian, el esoterismo atormenta al mundo del arte. Pero para alcanzar lo sagrado, hay otro camino más directo, el de imitar el planteamiento del brujo de África o de Oceanía, ingenuos escultores de máscaras y totems de una extraordinaria fuerza expresiva. Así los pintores utilizarán los colores puros, tal y como salen del tubo, los contornos brutales, el dibujo simplificado. Fauvistas franceses, expresionistas alemanes, surrealistas ... pretenden generar un arte portador de una fuerza religiosa, pero cuya religión permanece, tal y como había visto Hegel, decididamente desconocida e impenetrable. Esoterismo y primitivismo son movimientos contemporáneos, orientados hacia el mismo punto: el enlace místico; los malvas y los violetas del simbolismo coexisten con la brutalidad coloreada de los expresionistas.

La tercera vía prevista por Hegel pasa por la experiencia solitaria del genio kantiano, que siente en sí mismo lo sublime de lo absolutamente grande. El pintor, para hablar como Nietzsche, crea

sus propios valores. Los encuentra en su subjetividad, que está sola en contacto con lo absoluto. Cuando se leen los escritos de Kandinsky, especialmente “Du Spirituel dans l’art”, se le ve refugiarse en la experiencia interior y negar a la representación del cosmos cualquier posibilidad de alcanzar lo divino. A través de formas y colores completamente desligados de lo real externo, es como el artista expresa su yo profundo, que está en continuidad con las fuerzas divinas. Por medio de una desencarnación radical, Kandinsky –volviendo la espalda a la tradición cristiana– espera alcanzar una nueva época que será la del Espíritu. Se puede hablar de un joaquinismo pictórico.

Es así como surge el arte abstracto en Kandinsky, Malevitch, Mondrian –de una aspiración religiosa y hasta mística–. Encuentra el gran argumento de la antigua iconoclasia, es decir, que la representación de las cosas es incapaz de contener lo Absoluto. Pero, por otra parte, el arte abstracto se imagina iconófilo, ya que pretende dar una imagen de lo absoluto, aunque renunciando a toda referencia a la naturaleza. En el triángulo propuesto por Agustín –alma, Dios y naturaleza– Kandinsky excluye la naturaleza con objeto de mantener frente a frente a Dios y al alma ¿Pero, es realmente fecundo?

La cuarta vía prevista por Hegel le había sido sugerida por la pintura holandesa. Pintura desprendida de lo religioso, enteramente dedicada a la contemplación de las cosas, imagen de una sociedad feliz y libre, era, según decía Hegel, la pintura del “domingo de la vida”. Pero subrayaba que en estas naturalezas muertas, en esas mesas cubiertas de peces, limones pelados, jarras de cerveza, lo sagrado surgía solo, lo religioso remontaba. Parece como si, en el triángulo agustiniano, fuera preferible mantener el alma y la tierra, porque Dios en ese caso vuelve y se impone él solo.

Ahora bien, es esta cuarta vía de la pintura, la más modesta, la que ha seguido una parte de la Europa posthegeliana, la pintura inglesa, hasta Turner, la pintura danesa de la edad de oro, los *machiavoli* italianos y sobre todo la pintura francesa. La historia del arte atribuye, a menudo, a la pintura francesa del siglo XIX un rasgo de vanguardia. La verdad es lo contrario. Si establecemos, generación por generación, una lista paralela de pintores franceses y pintores del resto de Europa, comprobaremos que Francia casi ha ignorado la nueva teología romántica de la imagen. Sin duda la revolución y el imperio habían congelado el paisaje e impidieron la

entrada a los efluvios de la estética romántica. Lo cierto es que desde Delacroix a los impresionistas, los pintores franceses no se uncieron al yugo de la genialidad y lo sublime. Permanecieron fieles a una estética del ver y del hacer. Del ver: es decir al estudio de la naturaleza y el arte de percibir. Beaudelaire situaba la genialidad en la infancia, ya que es a esa edad cuando la percepción es fuerte, ingenua, fresca. Del hacer: desde Diderot, hasta Fromentin y Fénéon, pasando por los Goncourt y Beaudelaire, la pregunta que se hizo la crítica fue: ¿pertenece o no a la buena pintura? Absteniéndose de consideraciones filosóficas y religiosas, la estética a la francesa se esfuerza en ser una escuela de *connoisseurship*. Conserva la curiosidad por el oficio de pintor, por la elaboración en el taller.

Tal fue el ideal de los impresionistas: competir con los maestros en el estudio y la representación de la naturaleza. Sin embargo, hacia 1880, con Gauguin y los simbolistas, bajo la influencia del esoterismo, triunfa la ambición de la creación pura y la pintura francesa se acerca a la estética común europea. Como, en ese mismo momento, los pintores alemanes y rusos se nutren de los descubrimientos formales franceses para plegarla a su estética, esto generó múltiples contrasentidos y equivocaciones. Matisse –y en muchos aspectos Picasso– mantiene sin embargo la originalidad arcaica de la estética francesa con su referencia a los antiguos maestros, la capacidad de pintar con placer y sin aversión el desnudo femenino, el gusto por lo bello más que por lo sublime. La caída final tuvo lugar en 1940, cuando se produce la *translatio artis* de París a Nueva York. Desde América, que impone su preponderancia artística a partir de la guerra, es la estética romántica de lo sublime la que ha triunfado en todo el mundo. Esperamos, bajo el *pathos* trágico imperante hoy en día, la vuelta a la pintura del “domingo de la vida”.

La *hybris* romántica de una relación directa con lo divino y que deja de lado la mediación de la naturaleza, de las cosas, intenta desesperadamente crear objetos habitados por lo sagrado. La mayor parte de las veces no consiguen estos objetos, sino que solamente ponen ante los ojos el *pathos* y la angustia donde los ha arrojado aquella *hybris*. Si se aspira sólo a Dios, se pierde la tierra y Dios se oculta. Si el objetivo incluye también a la tierra, o incluso sólo a la tierra, se tiene alguna posibilidad de producir una nueva epifanía.

