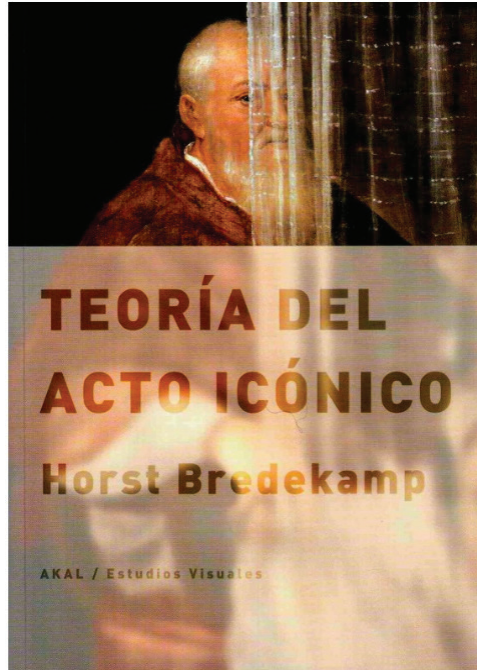


## **HORST BREDEKAMP: TEORÍA DEL ACTO ICÓNICO\***

**CECILIA CALLEJA**

Fac. Bellas Artes. Universidad de Granada | [ceciliacalleja@correo.ugr.es](mailto:ceciliacalleja@correo.ugr.es)



Horst Bredekamp (1947, Kiel, Alemania), autor de este libro publicado en 2010, es un historiador de arte alemán reconocido internacionalmente. Amplía sus estudios en arqueología, filosofía y sociología. Su labor de investigación abarca la iconoclastia, la escultura Románica, el arte del Renacimiento y Manierismo, así como la iconografía política, la relación entre arte y tecnología y los medios de comunicación

\* Bredekamp, H. (2017) Teoría del acto icónico. (Rudolf Mur, Anna Carolina y Espino Nuño, Jesús, traductores) Colección Estudios Visuales. Madrid: AKAL, 285 págs. ISBN : 9788446038757.

actuales; así lideró, en la Universidad de Humboldt, un equipo de investigación que desarrollaba métodos de mirada crítica, al tiempo que elaboró una teoría sobre la iconología científica, médica y tecnológica, familiarizándose no sólo con el uso de imágenes ilustrativas de diversas teorías científicas, sino también con su proceso de transposición a -o desde- la imagen-diagrama, lo que legitimaría sus argumentos sobre de la influencia de la imagen en la evolución de la ciencia, ante las críticas que recibió este texto como alejado de la Ilustración.

Esta edición, dentro de la colección de Estudios Visuales de Akal (que también contiene la *Teoría de la imagen* de Mitchell) consta de un prólogo del propio autor, introducción, un primer capítulo introductorio a los orígenes y conceptos principales sobre los que se desarrolla su teoría, un segundo capítulo que articula las relaciones entre imagen y teoría a través de la forma-yo, tres capítulos en los que presenta su clasificación del acto icónico; esquemático, sustitutivo e intrínseco, un capítulo final en el que explica la naturaleza del acto icónico y un epílogo en el que analiza el enigmático emblema de Alberti. Tras los agradecimientos, está la bibliografía. Se echa mucho de menos un índice de contenidos, así como más notas a pie de página explicativas de teorías, efectos y conceptos para hacer su contenido más accesible.

En su prólogo a la edición en español explica brevemente la acogida que tuvo su Teoría del Acto Icónico, en su origen una clase magistral que dio en el 2016 en la Universidad Humboldt, y contextualiza su visión dentro de la Filosofía del embodiment, que discurre sobre del cuerpo como sustrato de nuestros procesos cognitivos en tanto en cuanto la mente, el cuerpo y el mundo externo forman parte de un mismo sistema; así como con la tradición de la iconología de Warburg. Por ese entonces comenzaba a ser más reconocido en España a raíz de la exposición en el Museo Nacional Reina Sofía de su *Atlas. How to Carry the world on one's back*, en el 2010, y con la que Bredekamp esperaba homenajear las aportaciones de este autor en España.

Como anota en la introducción, escribe este libro en el contexto del reciente giro icónico (*iconic turn*) en la perspectiva de los estudios de filosofía y humanidades, que centra sus reflexiones en la imagen. Un giro provocado ante la incapacidad de la lingüística de responder ante el aumento del flujo de imágenes asociado a las nuevas tecnologías, y que lleva a la creación de más imágenes en contestación; la aprensión e impotencia frente a los posibles efectos de este hecho, los usos estratégicos a nivel político y militar a través de los *mass media*, su influencia en la investigación científica, así como en el Derecho, necesitando de una adaptación legal, son las razones principales que han llevado a Bredekamp a formular esta teoría de la imagen.

A mi juicio, estas razones también serán el verdadero hilo de reflexión del libro en un recorrido por las diferentes manifestaciones del acto icónico, enlazando lo pasado con lo presente de estas facetas a lo largo de la historia. A esto quedaría subordinada la clasificación que propone del acto icónico, cuyo análisis considero que (desde mi ignorancia) es una forma de estructurar la información para responder a estas cuestiones, educando la mirada de forma muy inspiradora y aproximándose a algunas de las eternas paradojas. Pero no creo que su clasificación sea una herramienta lo suficientemente accesible para aplicar a la hora de intentar determinar el porqué, cómo y cuánto poder tiene una imagen de articular una realidad. En mi opinión, para fomentar la mirada crítica de todos, sería necesario un esquema más intuitivo y simple del que presenta al final del libro, que a su vez permitiera la profundización.

El giro icónico actualmente tiene dos vertientes; por una parte, la estadounidense, encabezada por W. J. T. Mitchell, que tras formular su teoría de la imagen -en ella se denomina *giro pictorial*- buscando las relaciones entre discurso e imagen, antepone la necesidad del desarrollo de la crítica cultural al tener en cuenta el uso de la imagen como herramienta política y social. Por otra parte, la alemana, con Gottfried Boehm, que se focaliza en la crítica de la imagen como sujeto con poder y trascendencia. Bredekamp se situaría en la corriente alemana. Ambas vertientes coinciden tanto en la urgencia de este giro, como a su origen, en reacción a la creencia en Occidente de que el lenguaje verbal es la vía principal de conocimiento (logocentrismo), dentro de la cual se ha desdeñado el poder de la imagen, reduciéndola a mera representación de una realidad.

Entre la introducción y el primer capítulo de Teoría del Acto Icónico se plantea la analogía con el giro lingüístico que se dio a mediados del S.XX; en éste se partía del lenguaje, no sólo como medio descriptor de una realidad, sino con la capacidad de articular realidades y, en consecuencia, generar acciones a partir del “acto del habla”. Por medio del análisis de este acto se realiza una comparación en busca de la correspondencia con el “acto icónico”, y así poder definirlo.

En primer lugar establece la actividad de la imagen, considerada habitualmente como un medio pasivo, en su capacidad como sujeto de hacer reaccionar; la sitúa no “en el lugar de las palabras, sino en el de quien habla” (p. 35), afirmando su autonomía, más allá de la autorregulación formal, afirma su vida y existencia propia, tal como hace Mitchell, estableciendo que su relación con el lenguaje no es de oposición sino de apoyo. La imagen llevaría a cabo “actos expresivos”

a través de su forma -como ocurre en el “acto del habla”-, y ésta, como medio expresado, constituiría al mismo tiempo la esencia de la imagen (p. 35).

Teniendo en cuenta que tanto las obras de arte como los objetos tienen la potencia de ser activos icónicamente, se podría comparar la actividad esencial de la imagen con la capacidad del ser humano de expresarse a través de imágenes -una de las determinaciones de la esencia de nuestra especie- comenzando por las de su propia gestualidad, es decir, tomándose a sí mismo como imagen. De esta forma se alinea con la filosofía del cuerpo (*embodiment*) que intentará reconciliar con la tradición de la Ilustración y la ciencia, sobre todo en el último capítulo.

Parte de una especie de animismo mágico de las imágenes, adoptando como lema del libro una sentencia de Leonardo da Vinci con respecto a una obra cubierta por un velo, como era costumbre en la época; “*no descubrir, si amas la libertad, porque mi rostro es cárcel de amor*” (p. 9). Así apela al potencial cautivador de las imágenes. Este motivo se utilizará para ilustrar la portada de esta edición bajo la forma del retrato del obispo Filippo Archinto, semicubierto por una cortina transparente en la propia pintura realizada por Tiziano, al mismo tiempo que otro velo cubre hasta los hombros al personaje, en el cual se inscribe el título y autor del libro. Con esto se afirma doblemente este poder de las imágenes de condicionar la libertad del observador, que Aristóteles ya habría explicado por medio del concepto de *enérgeia* (fuerza, capacidad de acción) dentro de su Poética, que surgía como consecuencia de tener ante los ojos algo aparentemente vivo, por lo tanto actuando sobre el observador.

La *enérgeia* sería originalmente la manifestación de la eficacia de las imágenes lingüísticas, y se aplicaría durante el Renacimiento a las artes visuales, pero antes Platón se habría referido al acto icónico directamente; el estatus inferior que había conferido a las imágenes como obstáculo a la Verdad en el Mito de la Caverna, se vería confrontado a lo expuesto en su Alegoría de la Línea, en la que expone que el pensamiento abstracto tiene necesariamente su base en la percepción sensible. De esta forma la imagen es parte y medio de la Verdad, están unidas, al tiempo que no podría tener existencia verdadera por el hecho de ser una percepción de la materia. Para pacificar esta confrontación de opuestos, Platón también expondría que sólo mediante el “arte de la omisión” se puede mostrar la esencia de lo representado (p.25).

El autor nos señala que la lógica de la imagen descansa en esta paradoja, y desde ella parte su reflexión en torno al acto icónico, del que seguirá desarrollando su genealogía a través de autores como Lacan, Heidegger, Austin, Kjørup... o Boehm en su concepto de “diferencia icónica”; a través del arte prehistórico queda patente que la funcionalidad tiene su lado estético, algo que también puede verse en la naturaleza, y el ser humano tiene el impulso de aislar las creaciones naturales en imágenes. Éste aislamiento constituiría la “diferencia icónica” que forma parte de la definición de la imagen.

En el segundo capítulo, muy interesante, se ocupa de la *forma-yo* desde sus orígenes, como manera de ilustrar la teoría del acto icónico; a través de la inscripción y/o firma en, por ejemplo, una copa, se vislumbra la conciencia del creador del objeto, de la vida autónoma del artefacto, comparándose la relación que mantendrían con la de un padre/madre con su hijo/a, o la de una deidad creadora con su criatura, incluyendo sus diferentes matices; la obra apóstata de su dios, la obra/hijo desagradecido... incluyendo poco a poco a los demás actores; el observador, el poseedor, el que hizo el encargo y el que recibió el regalo, o el utilizador. Entonces aparecen las “obras parlantes” que contienen en sus inscripciones sortilegios, o que incluso llegan a sostener discusiones políticas entre ellas, protegidas de las consecuencias de la censura. Destaca entonces la mirada lacaniana que devuelven los objetos al observador, y al objeto capaz de desatar emociones ya que, citando a Warburg, “el Yo está en continuo proceso de formación y protección, puede a través de las imágenes recibir apoyos, pero también heridas” (p. 13)

Una vez en el punto en el que Bredekamp ha mostrado el alejamiento de la obra con respecto a su/s creador/es, los acerca de nuevo en la forma de autorretrato o la representación del autor que reivindica su vida pidiendo su muerte -como en algunas obras de Saint Phalle-, así como la solución a la paradójica inversión de los papeles; el creador de una imagen de Jesucristo, por ejemplo.

Este tipo de obras dan, según el autor, “el terreno sobre el cual se puede desplegar la teoría del acto icónico” (p. 75) y que nos introducen a la clasificación propuesta comenzando, curiosamente, no por el acto icónico sustitutivo, que a mi entender sería lo lógico dado el curso de la reflexión, sino por el acto icónico esquemático.

Esta denominación, que puede llevar a confusiones, proviene del *schema* platónico, en el que por convención social se crea un conjunto de criterios formales que se asocian a los modelos de conducta

ejemplares en una cultura. Éstos, por tanto, podrían provocar una reacción mimética en el observador; la imagen como preservadora de normas sociales, conteniendo unas formas estereotipadas, una iconografía fácilmente reconocible. Estos *schemas* se aplicarían en las imágenes vivientes, los *tableaux vivants*, que suprimirían la distancia cuerpo-imagen, y que se alimentarían de la iconografía de los artefactos y a la inversa, llegándose a mezclar a partir de la aparición de la fotografía y el cine. Con el mito de Pigmalión como principal referencia, entramos en un laberinto de relaciones que discurre por los caminos de los autómatas o las creaciones orgánicas biofácticas, pasando por la danza, la performance y la ilusión de movimiento y vida en esculturas, muñecos o pinturas.

El discurso parte de la acción de las neuronas especulares en la mímesis, y sigue por la paradoja del nacimiento de la empatía que plantea Worringer, confrontada a la de Vischer, en la que no habría un reconocimiento de lo vivo fuera del yo, sino la proyección del yo en lo diferente de mí mismo. Y entre las emociones que activarían las obras se encontraría el miedo que puede suscitar tanto el reconocerse, como el no poder reconocerse en el otro, si se trata de un artefacto. Entonces entraríamos en el acto icónico sustitutivo.

En este cuarto capítulo se trata el intercambio de imagen y cuerpo entre sí, cuando “los cuerpos son tratados como imágenes y las imágenes como cuerpos” (p. 129), con lo que el laberinto continúa; tras haber encontrado el punto de máximo acercamiento cuerpo-imagen, vuelve a haber una inversión de roles, y entre sus implicaciones puede estar la muerte; desde el momento en el que se ha castigado a una imagen ante la ausencia del cuerpo, así se ha castigado al cuerpo cuando el objeto de castigo en principio era una imagen. Un ejemplo claro serían las dinámicas de las luchas iconoclastas, en múltiples niveles y lecturas, que surgen en épocas de intensos conflictos políticos, sociales y religiosos.

Investigando los orígenes de la tradición de identificar el cuerpo con su imagen, se toma como ejemplo significativo la *Vera icon* -y sus representaciones- del *Mandylion*; la tela con la que se enjugaría el rostro del Cristo ensangrentado antes de ser crucificado, en la que quedaría impresa la imagen de su cara, considerada como reliquia; el rostro es imagen, pero está constituido, entre otros, por la sangre en la que, la noche antes, se había transubstanciado el vino, para seguir en el mundo corporalmente. Aunque la materia fuera inorgánica, “el cuerpo está presente en plenitud”. Este principio llevó al desarrollo de las técnicas que culminarían en la fotografía, y que son aún consi-

derados y utilizados como confirmación de hechos, tanto a nivel legal como en los mass media, construyendo percepciones de la realidad que son, a menudo, fruto de la manipulación.

Esto enlaza con una idea enunciada en la introducción; si la imagen es algo vivo, tiene derecho a la vida y, siendo sujeto de Derecho, además de derechos, tendrá obligaciones para con la sociedad. Apuntando otras relaciones de la imagen con la seguridad jurídica, como sellos, monedas, imágenes infamantes, algunos filósofos modernos como Hobbes han dado cuenta de la presión a la acción que ejercen las imágenes en política, y la utilidad de las “estrategias visuales”, o de la influencia de la variabilidad de los símbolos icónicos, con una vigencia especialmente importante hoy en día.

En el acto icónico intrínseco, habla de la forma más pura de la imagen y la más potente; la forma en tanto que forma. Ésta se encuentra activa tanto en la naturaleza como en el artefacto. Comienza con una alusión al “efecto Medusa”, por el que el que el observador queda paralizado muerto ante la visión de una imagen (cabeza de la medusa) aún una vez separada del cuerpo, retornando a las razones que llevaron a Leonardo da Vinci a advertir sobre las consecuencias de desvelar la imagen.

Se centra ahora en algunas de las cuestiones formales que más influencia tienen; desde la potencia de la imagen de una mirada -en un “quiasmo” con la mirada del observador-, los pequeños detalles que influyen subliminalmente en la percepción, el poder de absorción de la perspectiva frontal, las implicaciones del color como “factor vivificante”, la expansión -o sugerencia de expansión- de los formatos... me parece muy interesante su reflexión sobre el punto; la imagen de lo inmaterial como transgresión, que nos acerca a la comprensión del proceso que lleva de la nada a lo infinito. La representación de las fuerzas que superan nuestro entendimiento reclamaría la *creatio*, más allá de la mimesis, con la que forman un par de opuestos. *Creatio* que se activaría también en lo procesual, como por ejemplo, en ciertas prácticas chinas en las que el artista se posiciona como medio de una energía creadora independiente de él.

Nos introduce al *pathosformel* acuñado por Warburg; fórmulas culturales de gestos y acciones a través de las cuales se expresarían emociones intensas en momentos de fragilidad, cuya buena utilización en la conformación de una imagen intensificaría la *enérgeia*, que a su vez activaría más eficazmente al observador, tanto si se trata de una obra de arte como de objetos cotidianos. Las imágenes muestra-

rían el conflicto a resolver (generalmente la superación del miedo a la muerte) generando un espacio para pensar a partir de una especie de *catharsis* durante la observación desde el distanciamiento, que desembocaría en el alivio al desaparecer tal distancia, configurando así un ritual desde la experiencia estética.

En el capítulo final, el que más me ha emocionado, acerca al cuerpo estos movimientos estereotipados de las imágenes, declarándolos metáfora en sí mismos, como la expresión de un pensamiento, de acuerdo con Cassirer. Y siendo el humano un animal (*animal symbolicum*), retoma la vuelta hacia la naturaleza (y hacia la naturaleza del acto icónico) a través del tratado de etología de Darwin que llevó a Warburg a profundizar en la Teoría de la Evolución. En esta obra de observación de la naturaleza se pudieron determinar algunos de los procesos de selección natural; la supervivencia del más fuerte, la selección sexual, y el instinto de huida. Éstos funcionan con baremos diferentes -entre los que destacaría que la función de atracción sexual de la belleza, no se da por seguir un canon basado en simetrías, sino por una cierta variabilidad que distinguiese a la criatura de las demás-.

Éstos procesos se manifiestan visualmente por acción de la “Naturaleza ornamentadora”, y se han clasificado según su función, como decorativa, intimidatoria y de camuflaje; el observador humano ha podido identificarlas como imágenes, abstrayéndolas de su entorno, demarcando su “diferencia icónica”, para llegar a hablar de ellas como “verdaderas obras de arte”, es decir, reaccionando a su estímulo. Esto evidenciaría la paradoja subyacente en la definición de la imagen que precisa un mínimo de intervención humana, pero Bredekamp también indica que “los artefactos se han distanciado tanto de la unión directa de imágenes y cuerpos, que en ellos el acontecer de forma y efecto se despliega de manera autónoma” (p.235).

El autor propone que el instinto de creación de imágenes en el ser humano pueda provenir de su instinto de mimesis de la actividad creadora de la naturaleza -o como se quiera llamar a su fuente-. El primer soporte de la creación de la imagen sería su propio cuerpo; la decoración del cuerpo como forma de diferenciación de los demás, forma parte de un proceso que va de la autoconciencia a la auto-creación de la identidad, con base en la organización social, a la que ya apuntaba Platón en su República. Sería a partir de este punto que comienzan a surgir las diferentes manifestaciones de la imagen asociadas, con mayor o menor cercanía, al propio cuerpo y desde donde se comienzan a clasificar las diferentes artes.



Para responder a las acusaciones de animismo de lo supuestamente inorgánico -un objetoimagen-, contesta con la siguiente reflexión; “si la materia misma creó vida, este principio vital tiene que serle inherente desde el inicio” (p.239), una cuestión que se hace cada vez más profunda, por ejemplo, desde la física cuántica, y que expone como conciliación a extender a todas aquellas dicotomías reforzadas a través del lenguaje e irresolubles a través de la razón. Entonces hace énfasis en que el derecho a la vida de las imágenes incluye, aparte de su cuidado y utilización, la crítica de las mismas, pues generan experiencia y acciones, aun cuando hayan sido creadas sin una finalidad; “tampoco les hace falta, pues hay relaciones por doquier, y las relaciones son la vida” dice Goethe en una nota a pie de página (p. 243). Terminaría con una reflexión un tanto confusa sobre las consecuencias de privilegiar el rol del autor de las imágenes que -interpreto- provocaría una pérdida de posibles significados en relación con el entorno, rompiendo en este sentido, con la tradición romántica del artista.

En el epílogo utiliza el emblema del ojo alado que usaba Alberti y lo analiza, como ya hicieran Hans Belting y otros, junto a su inscripción “*quid tum*” (“y ahora ¿qué?”). Asumiendo su enigma, lo califica de “custodio del acto icónico” junto con la frase-lema de Leonardo da Vinci que ha acompañado todo el libro desde la introducción.

El acercamiento-alejamiento entre cuerpos e imágenes, con la tensión que provoca en el observador, tiene un peso importante en el libro, donde este juego se traduce, a mi parecer, a una estructura de reflexiones en espiral; plantea al comienzo una serie de problemas o de ideas originarias que se mantienen presentes conforme avanza, dosificando su argumentación y superponiéndolas hasta el final, donde Bredekamp admite en boca de Peirce, que el acto icónico pertenece a las verdades “que no dependen de nuestro intelecto sino de la naturaleza” (p.239). Aun así, se sitúa en un campo conciliatorio frente a la contradicción y paradoja de “las configuraciones de los objetos naturales y los artefactos humanos” ya que “no existe contraposición alguna, sino continuidad” (p. 237)

Me ha llamado la atención los contrastes entre la aridez en la lectura de ciertos pasajes en comparación con la facilidad de otros, unos cambios que unas veces achacaba a defectos en la traducción -que los hay, a pesar de que el autor mismo alababa la labor de la traductora-, y otras a mi poca familiaridad con la terminología, teorías o complejidad del análisis. Pero viniendo de un autor familiarizado con la lingüística, con suficiente experiencia en la escritura de ensayos,

tengo la suspicacia de ver posibles intencionalidades en su forma; por una parte, tal vez intente ilustrar el hecho de que la reflexión sobre las imágenes es la aliada del lenguaje, ya que le exige llegar a sus máximos por la rigidez de la clarificación conceptual (p.37) del conocimiento transmitido por las imágenes, cuestión que fue el origen del *iconic turn*. Por otra parte, podría deberse a la búsqueda de un efecto en la reflexión análogo al que provocan los giros dramáticos del cine o el teatro en las emociones; tal como un momento cómico antes de una escena violenta incrementa el impacto emocional de ésta última, así unas páginas que obliguen a esforzar el cerebro a su máximo ayudan a una comprensión más profunda de los pasajes (espero) principales. O podría ser que estas especulaciones sólo sean un falso consuelo a mi falta de entendimiento.