



**COLECCIÓN PIGMALIÓN | 5**

Dirigida por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez

Freedberg, David

Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes  
/ David Freedberg. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:  
Sans Soleil Ediciones Argentina, 2017.

276 p. ; 21 x 15 cm. - (Pigmalión / Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis ; 5)

Traducción de: Marina Gutiérrez De Angelis.

ISBN 978-987-3923-13-5

1. Historia del Arte. 2. Estudios Culturales. I. Gutiérrez De Angelis, Marina, trad. II. Título.

CDD 709

**Obra editada bajo licencia Creative Commons 3.0:**

Reconocimiento - No Comercial - Sin Obra Derivada (by-nc-nd)

© de la edición, Sans Soleil Ediciones, Buenos Aires, 2017

© de los textos, David Freedberg, 2017

© de la nota a la edición y la traducción, Marina Gutiérrez De Angelis, 2017

**Diseño gráfico:** Mikel Escalera

**Maquetación:** Sandra Rodríguez García

**Corrección de textos:** Isabel Mellén

**ISBN:** 978-84-947354-3-1

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

Impreso en Argentina

**WWW.SANSSOLEIL.ES/ARGENTINA**

**Contacto:** info@sanssoleil.es

# ICONOCLASIA

HISTORIA Y PSICOLOGÍA DE LA VIOLENCIA CONTRA LAS IMÁGENES

**DAVID FREEDBERG**



SANS SOLEIL EDICIONES

## 1. ICONOCLASIA

Cuando comencé con mis investigaciones sobre la iconoclasia en 1969, las personas me preguntaban frecuentemente qué tenía que ver la iconoclasia con la Historia del Arte. Decían que el arte trataba sobre la nobleza del espíritu humano y no sobre sus cualidades más bajas, sobre la creatividad y no sobre la destrucción. Señalaban que la tarea del historiador del arte era recopilar o describir aquello que ha sobrevivido y no lo que se ha perdido. Imagínense la consternación que provocó mi primera conferencia pública en el *Courtauld Institute of Art*, ¡la cual no contenía ninguna imagen ya que todas habían sido destruidas!

Todas estas ideas parecían problemáticas. Para mí, la cuestión fundamental era la siguiente: ¿qué hay en las obras de arte que despierta respuestas tan feroces que llevan a las personas a querer destruirlas, dañarlas o mutilarlas? Sabía que nunca llegaríamos a comprender la intensidad de los sentimientos que el arte es capaz de despertar hasta que no entendiéramos lo que sucede con las imágenes, pinturas, esculturas o cualquier otra forma visual que despierte tanta hostilidad.

Comencé estudiando el estallido iconoclasta al inicio de la revuelta de los Países Bajos contra España en 1566, habiendo ya reunido incontables ejemplos de censura en libros ilustrados y también en pinturas de principios de siglo. Las imágenes fueron censuradas mediante tachaduras, rectificadas, mutiladas o borradas. Como había ocurrido durante milenios, las imágenes de las autoridades y go-

bernantes odiados fueron reemplazadas, retiradas o suprimidas. Los rostros y las figuras de quienes promulgaban doctrinas inaceptables fueron tratados de manera similar. Las imágenes consideradas carnalmente provocativas o libidinosas tuvieron que desaparecer o ser cubiertas. Ilustraciones de cuentos o posturas corporales que no pasaban el examen teológico resultaron rechazadas o modificadas. Después de todo, éste fue un período en el que la mayoría de los credos protestantes enfatizaron la palabra a expensas de la imagen.

Este período de censura fue inmediatamente sucedido por una época de iconoclasia. A medida que los gobernantes españoles en los Países Bajos reforzaban su control sobre una región cada vez más conflictiva, la Reforma adquiría más adeptos y simpatizantes, amenazando así la situación de la iglesia católica en la región. Los rebeldes reconocieron entonces su oportunidad. A finales de la primavera de 1566, los episodios de destrucción de imágenes estallaron en el sur occidental de Flandes, extendiéndose como un reguero de pólvora y alcanzando finalmente Amberes, la ciudad principal de los Países Bajos, la noche del 21 al 22 de agosto. Aquel día, imágenes de todo tipo fueron atacadas con una ferocidad sin par (o lo que parecía, por aquel entonces, una ferocidad sin par): no sólo pinturas y esculturas, sino también vidrieras, murales, túnicas bordadas, libros litúrgicos ilustrados y vasijas rituales adornadas con piedras preciosas o semi-preciosas. Tras el asalto a las imágenes inanimadas, la multitud se volvió hacia los representantes vivos de la Iglesia, sus ministros y partidarios. Aunque con menor intensidad, este tipo de situaciones se produjeron a partir de entonces en repetidas ocasiones, extendiéndose así los episodios de iconoclasia a las provincias más septentrionales de los Países Bajos, antes de estallar a finales de septiembre de 1566.

Al encarar la *Beeldenstorm* [Tormenta de imágenes] de ese año, se podría pensar que era explicable como una manifestación del resentimiento popular contra un régimen y sus impopulares y demonizados gobernantes. Pero esto habría resultado demasiado simple. Las evidencias señalaban en muchas otras direcciones.

Las razones teológicas para la eliminación y la destrucción de las imágenes estaban presentes desde un principio. Tanto los iconoclastas como los teólogos habían declarado que las imágenes y su uso eran ido-

látricas (ésta fue quizás la acusación más común). Habían argumentado en repetidas ocasiones que si Cristo era divino e incircunscrible, no podía entonces ser representado materialmente<sup>1</sup>. Al igual que Martín Lutero, San Bernardo y muchos otros predicadores antes que ellos, consideraban que sería mejor invertir el dinero despilfarrado en las imágenes y los adornos de las iglesias en los pobres, imágenes vivas de Dios.

Este tipo de argumentos eran continuamente mencionados por teólogos, clérigos y laicos, en ocasiones de forma confusa, pero a menudo con suficiente claridad. Sin embargo, en el núcleo de muchos de estos razonamientos, residían profundas reservas sobre las propias imágenes. Las motivaciones aducidas aún deben tomarse en serio, ya que proporcionan una visión de la cuestión sobre por qué las imágenes debían ser atacadas. Leer los tratados sobre las imágenes y los informes de los iconoclastas nos ofrece un entendimiento más profundo sobre por qué éstas generaban tal hostilidad, por qué las viejas formas de respeto hacia ellas cayeron en desuso y cómo de repente llegaron a ser tan vulnerables<sup>2</sup>.

- 1 Incluso en Estados Unidos en el siglo XIX Washington Allston podría declarar (en 1816) que no volvería a intentar pintar a Cristo, porque “[creo que] es un personaje demasiado santo y sagrado como para ser tratado por el lápiz”. Ver Nathalia Wright (ed.), *The Correspondence of Washington Allston* (Lexington: The University Press of Kentucky, 1993), 91.
- 2 Uno podría preguntarse cómo tales ideas, expuestas en innumerables tratados de la época, se transmitieron a las personas. A lo largo de la Reforma, complejas posiciones teológicas se simplificaron y fueron utilizadas con propósitos políticos en el paso de la alta cultura a la cultura popular. Para una lista completa, aunque todavía incompleta, ver David Freedberg, “Iconoclasm and Painting in the Netherlands, 1566-1609” (PhD, Universidad de Oxford, 1972); “The Problem of Images in Northern Europe and Its Repercussions in the Netherlands”, en *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art* (1976). Para el que todavía es el mayor análisis de las formas en las que la alta teología puede introducirse en la cultura popular, véase Carlo Ginzburg, *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980) [Existe edición en castellano: *El queso y los gusanos: El cosmos según un molinero del siglo XVI*, (España: Península, 2001)]. Sabemos, por ejemplo, que los argumentos teológicos y morales contra las imágenes se articularon en varias ocasiones en los momentos previos a la iconoclasia en Amberes y en los sermones heréticos, realizados fuera de las puertas de la ciudad en los meses anteriores. Phyllis Mack Crew, *Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands*,

Pero, ¿por qué fueron atacadas las imágenes con tal ferocidad? Después de todo, éstas no eran en sí mismas los tiranos. ¿Hasta qué punto los actos de destrucción de los atacantes eran indiscriminados o selectivos? ¿Atacaban obras de arte reconocidas con mayor o menor vehemencia que otras imágenes, o los iconoclastas eran ciegos e indiferentes? ¿Fueron los ataques espontáneos u organizados? En un principio, los brotes parecían espontáneos, pero pronto surgieron evidencias que demostraban que muchos de los ataques, si no todos, habían sido organizados.

La mayoría de estas preguntas, y otras muchas, surgen también al abordar otros episodios iconoclastas. Al igual que en los Países Bajos, los ataques aparentemente espontáneos a menudo resultaron ser organizados y, en efecto, remarcaron eficazmente los resentimientos y las patologías individuales. Determinadas obras de arte fueron señaladas para su destrucción, puesto que ofrecían una mayor posibilidad de ganar publicidad para la causa. La ferocidad de los ataques fue seguramente atribuible, al menos en parte, a la frustración y la rabia ante la ausencia del tirano, dirigiéndose en cambio a su representación. Ciertamente era más fácil atacar a su imagen que a su prototipo viviente. En el caso de las imágenes religiosas, la indignación estalló ante la imposibilidad de mostrar lo espiritual en lo material. En este entramado, los factores históricos, teológicos y políticos se fusionaron con los psicológicos.

El gran precedente, por supuesto, era la iconoclasia bizantina. De hecho, este largo período —con una duración de más de ciento cincuenta años— acaparaba el interés de los historiadores del arte en el momento en el que yo comencé a estudiarlo<sup>3</sup>. También en este caso, la política y la teología se entrecruzaban de formas diferentes y muy discutidas: el papel desempeñado por el afianzamiento del poder imperial, la influencia de núcleos árabes de pensamiento acerca de las imágenes y su incorporación a las presiones políticas del este y la larga batalla sobre la verdadera naturaleza de Cristo, que a menudo parecía estar en desacuerdo con la posibilidad de concebir

---

*1544-1569* (Londres; Nueva York: Cambridge University Press, 1978). No era la primera vez que la política y la teología se cruzaban en las raíces de la iconoclasia.

3 Estrictamente hablando, por supuesto, la iconoclasia bizantina tuvo dos fases, 726-787 y 814-842.

su figuración en el arte. Los debates cristocéntricos se convirtieron, inmediatamente, en debates políticos<sup>4</sup>. Pronto me di cuenta de que los antiguos argumentos teológicos sobre las imágenes eran un modelo para los razonamientos más habituales, incluyendo los políticos y los psicológicos<sup>5</sup>.

Estos argumentos funcionaban como modelo debido a la centralidad de la noción de encarnación. En las antiguas concepciones romanas, emperadores y reyes estaban donde estaban sus imágenes. La imagen del emperador debía ser tratada como si fuese el propio emperador. Se rendía homenaje a su persona a través del homenaje a su imagen y, *mutatis mutandis*, se podía atacar la autoridad del emperador atacando su imagen. Era como si el cuerpo del emperador estuviese en su imagen, igual que a menudo en la cultura popular se suponía, aunque realmente no sólo en ese caso, que tanto el cuerpo de Cristo como el de los santos estaba en sus imágenes.

Desde los inicios del cristianismo, la doctrina de la Encarnación ofreció una justificación fundamental para el uso cristiano de las imágenes<sup>6</sup>. Las de Cristo eran permitidas porque él, aunque de esencia divina, se había encarnado materialmente como hombre. Sin embargo, la insistencia en el monoteísmo del Decálogo fue seguida por una clara ecuación entre la idolatría y la figuración. Hacer una imagen de talla era hacer una cosa viviente, la prerrogativa del dios invisible. Un miedo semejante subyace en la proscripción de las imágenes del *Hadith*, basada en parte en el argumento de que sólo Dios puede infundir vida a las imágenes creadas; vida que se cree que reside en todas las representaciones, sobre todo de los seres vivos.

4 Como han señalado todos los estudiosos de la iconoclasia bizantina, desde André Grabar a Cyril Mango, Ernst Kitzinger, Gerard Ladner, Hans-Georg Beck, Peter Brown y muchos otros, que raras veces desatienden esta conexión.

5 En esto me sentí alentado por varios comentarios acerca de la ontología ejemplar de las imágenes religiosas en el trabajo de Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (Nueva York: Seabury Press, 1975) [Existe edición en castellano: *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (Salamanca: Sígueme, 1977)]. Véanse también los trabajos de Marie-José Mondzain, abordando tanto la teoría de la imagen bizantina como la contemporánea, como se menciona en el prefacio, nota 28.

6 La bibliografía es vasta e interminable. Uno de los artículos directamente relacionados con la iconoclasia, el cual ignoraba cuando escribí *El Poder de las Imágenes*, es el de Patrick Henry, "What Was the Iconoclastic Controversy About", *Church History* n° 45 (1976).

El miedo a la carne, a los movimientos vivaces del cuerpo, impregna casi toda resistencia contra el arte y las imágenes. Subyace en todos los intentos de censura y eliminación de imágenes que se consideran excesivamente sensuales, ya sea en términos sexuales o religiosos<sup>7</sup>. Este mismo temor inspiró la voluntad de velar la presencia del cuerpo vivo en el material muerto y de erradicar la vívida ilusión de vida en lo que es esencialmente inanimado: las “imágenes muertas de madera y piedra”, como mordazmente las denominaron Martín Lutero y sus seguidores (y muchos otros antes y después de él).

Las antiguas preguntas sobre la circunscribibilidad de lo divino y de lo que parece ser la realidad viva de la representación percibida como carne y movimiento, aparecen una y otra vez en casi todos los episodios de iconoclasia y en todas las culturas. En la cristiandad, la cuestión teológica de la encarnación de Cristo se conecta con la carnalidad sospechosa de las imágenes. El problema podía ser claramente erradicado de un plumazo a través de la eliminación o destrucción de éstas.

Las preocupaciones sobre la condición licenciosa inherente a las imágenes se encuentran detrás de muchos episodios iconoclastas y han sido expresadas por pensadores desde Tertuliano a Lutero. La asociación de las imágenes con las faltas asociadas del desenfreno y la idolatría se produce no sólo en Bizancio y en la Reforma<sup>8</sup>, sino también en los primeros libros, de la Biblia en adelante. En el momento en el que Moisés baja del monte con las tablas de la ley, los hijos de Israel se encuentran bailando desenfrenadamente alrededor del becerro de oro, hecho a partir de sus propias joyas. Una vez que la imagen idólatra y licenciosa es destruida, el orden regresa.

La iconoclasia está presente desde los primeros registros históricos de los que tenemos constancia y presumiblemente también antes. La evidencia se encuentra en los palimpsestos de Lascaux y Chauvet, y en los borrones y manchones que se remontan a los grabados de la Cueva de Blombos. Que posteriormente asumamos o no que tales borradu-

7 Cuando Lactancio escribió contra las imágenes, combinó su ataque a la idolatría con el ataque al maquillaje femenino.

8 Como en David Freedberg, “Johannes Molanus on Provocative Paintings”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* n° 34 (1971).

ras tempranas se efectuaron sobre las imágenes o, más concretamente, de lo que en la jerga moderna de la Historia del Arte se califica como imágenes, es otra cuestión; pero no puede haber ninguna duda de que representan la voluntad de eliminar los esfuerzos de la mano del hombre por representar la forma visual.

Los registros de estos actos, tanto escritos como visuales, revelan los modos y las motivaciones que encontramos una y otra vez en los episodios posteriores. En la antigua Mesopotamia y en el antiguo Egipto, tanto caras como partes concretas del rostro eran mutiladas, como si se segara la vida de los referentes de esas imágenes; los signos y símbolos de su estatus eran erradicados y retirados. En ambas regiones, la supresión de los nombres acompaña o sigue a la destrucción de las imágenes<sup>9</sup>. La destrucción de Hermes en Atenas, en vísperas de la guerra del Peloponeso, sirve como recordatorio constante de las dimensiones políticas de la iconoclasia. La demolición del templo de Diana en Éfeso a manos de Eróstrato nos ofrece un antiguo ejemplo del uso del acto iconoclasta como medio propagandístico para llamar la atención sobre sí mismo, inmortalizando la memoria del iconoclasta para la posteridad. En todo el mundo clásico greco-romano, la práctica de la *damnatio memoriae* habilitaba a las personas para mancillar la reputación de aquéllos cuyas imágenes habían atacado o borrado, llegando incluso a intentar eliminar por completo su recuerdo en la historia<sup>10</sup>.

Como se ha señalado al respecto de las imágenes difamatorias durante la Edad Media, tales actos “afectan al sujeto humano en su digni-

9 Sobre estos temas, véase el excelente ensayo introductorio de Natalie Mayo en Natalie Mayo (ed.), *Iconoclasm and Text Destruction in the Ancient Near East and Beyond* (Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 2012). Para Egipto, véanse también las páginas magníficamente detalladas en *Hatshepsut, Akhenaten and New Kingdom Iconoclasm in Bryan*, 2012 #322.

10 Sobre esta temática clásica, véase Charles Hedrick, *History and Silence: Purge and Rehabilitation of Memory in Late Antiquity* (Austin: University of Texas Press, 2000); Eric R. Varner, *Mutilation and Transformation: Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture* (Boston: Brill, 2004). Un amplio resumen acerca de la abundante bibliografía reciente sobre la *damnatio memoriae* y sus manifestaciones se encuentra en Jas Elsner, “Iconoclasm as Discourse: From Antiquity to Byzantium”, *The Art Bulletin* 94, nº 3 (2012): notas 25-31.

dad individual y su honor, exponiéndolo tanto a él como a su imagen a la burla y el desprecio de la comunidad, privándolo de los atributos necesarios de su estatus social y, en ocasiones, aún más, de los atributos más básicos y particulares de cada ser humano, como podrían ser, por poner un ejemplo, las partes de su cuerpo”<sup>11</sup>.

Y así, sucesivamente, a través de los períodos posteriores. Por razones que voy a describir a continuación, sería ocioso intentar generar un listado completo en torno a un tema inagotable como éste, que ha crecido de manera exponencial a lo largo del último cuarto de siglo<sup>12</sup>. Aparentemente, podemos encontrar destrucción de esculturas medievales por todas partes, aunque no es nada fácil discriminar entre los casos tempranos de desfiguración y la destrucción más genérica y salvaje de monumentos medievales durante las reformas alemana y suiza y la disolución de los monasterios por parte de Enrique VIII. Aquí, como a menudo sucede, las motivaciones políticas obvias podrían combinarse convenientemente con los argumentos teológicos particulares sobre la incircunscribilidad de lo divino, así como con las formulaciones sociales de resentimiento hacia la riqueza de los monasterios, de la que los espléndidos edificios y obras de arte constituían, sin duda, la mejor evidencia.

Los brotes iconoclastas que se produjeron, con distinta intensidad, en los centros más o menos radicales de la Reforma protestante tanto en Alemania como en Suiza, fueron inspirados por distintas posiciones que van desde la relativa tolerancia hacia las imágenes, como la de Lutero, hasta las opiniones más estrictas de Zwinglio y Calvino<sup>13</sup>. Para Lutero y Zwinglio las imágenes históricas puramente narrativas eran tolerables; pero no para los reformadores más radicales. La idolatría y los gastos

11 Gherardo Ortalli, *La Pittura Infamante Nei Secoli XIII-XVI* (Roma: Jouvence, 1979).

12 Un excelente pero desatendido listado de los esfuerzos de censura, que nadie podría actualizar, es el de Jane Clapp, *Art Censorship; a Chronology of Proscribed and Prescribed Art* (Metuchen: Scarecrow Press, 1972).

13 La bibliografía es ahora amplia, pero para conocer los trabajos pioneros más importantes en el tema véase Carl C. Christensen, *Art and the Reformation in Germany* (Atenas: Ohio University Press, 1979) y Carlos M. N. Eire, *War against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin* (Nueva York: Cambridge University Press, 1986).

tenían que ser evitados a toda costa. Lutero era relativamente indiferente a las imágenes seculares que otros líderes consideraban pornográficas y que buscaban eliminar. Calvino aceptaba la representación de aquello que podía verse con los ojos (en oposición a lo invisible de lo divino), mientras que Lutero era más tolerante. La mayoría de los reformadores intentaron disminuir la antigua dependencia de las imágenes en relación con su capacidad edificante, educativa y de fortalecimiento de la memoria de los fieles, en especial de los analfabetos. La suya era una cultura religiosa que hacía hincapié en la palabra, a expensas de lo visual, planteando restricciones sobre las artes visuales que iban desde lo relativamente inocuo hasta lo más importante<sup>14</sup>. Todas estas limitaciones podían ser instrumentalizadas en favor de la rebelión y la iconoclasia.

Por un lado, hacia 1566 la iconoclasia en los Países Bajos tuvo un carácter prolongado y, en ocasiones, ferozmente destructivo; por el otro, como se ha señalado, las limitaciones impuestas al arte religioso jugaron un papel fundamental en el desarrollo de las formas distintivas de la pintura secular, notoria cumbre del arte holandés del siglo XVII<sup>15</sup>. En Gran Bretaña, sin embargo, la combinación de las devastaciones de mitad del siglo XVI y de la iconoclasia puritana de la década de 1640 (documentada en una etapa temprana, aunque a

14 Para una evaluación equilibrada y reflexiva sobre estas limitaciones y sus implicaciones para el arte, véase Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image* (Chicago: The University of Chicago Press, 2004).

15 Durante un tiempo las limitaciones teológicas inhibieron el crecimiento del arte religioso, y redujeron la amenaza y los niveles de apoyo a la iconoclasia. De este modo, los factores políticos y teológicos se combinaron para entorpecer las formas tradicionales del arte, resultando tanto en la emigración de los artistas como en la estimulación de nuevas formas de arte que no estaban sujetas a tales restricciones. Para una breve argumentación en este sentido, véase David Freedberg, "Review of B. Haak, *the Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*, and C. Brown, *Scenes of Everyday Life: Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*", *Times Literary Supplement*, n° 4277 (1985). Para un aporte más extenso, véase Mia M. Mochizuki, *The Netherlandish Image after Iconoclasm, 1566-1672: Material Religion in the Dutch Golden Age* (Burlington: Ashgate, 2008). Pero no hay duda de que el artículo fundamental sobre la relación entre la iconoclasia (y las actitudes hacia las imágenes y la música más en general) y el arte holandés del siglo XVII sigue siendo la investigación, a menudo olvidada, de Gary Schwartz, "Saenredam, Huygens and the Utrecht Bull", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 1, n° 2 (1966).

veces de modo exagerado, en las notas de William Radiestesia sobre la destrucción de obras de arte en Anglia oriental y en otros lugares), sofocó a la pintura británica en su cuna, antes de que ésta pudiese florecer también de nuevo<sup>16</sup>. Principalmente en Gran Bretaña, las formas extremas de la iconoclasia protestante vinieron acompañadas de restricciones en la danza y el teatro, justificadas en los tratados como histéricamente anti-corporales, en mayor o menor medida. Leerlos es darse cuenta, una vez más, de la importancia del problema de la encarnación. La posibilidad de un efecto físico subyace tanto en el deseo de la representación en una forma artística, ya sea visual o por medio de las artes escénicas, como en los sentimientos de vergüenza y antipatía hacia ella.

Las motivaciones teológicas jugaron un papel mucho menor en el siguiente gran episodio iconoclasta en Occidente: la Revolución Francesa<sup>17</sup>. Aunque uno de los principales objetivos era sustituir las imágenes de la religión por las de la razón, el enfoque principal de los revolucionarios tenía la clásica y directa intención de derrocar y eliminar las imágenes y los símbolos del Antiguo Régimen. Se focalizaron tanto en los símbolos de la autoridad como los retratos reales y de la nobleza, como en la realidad encarnada de quienes se pensaba que residían en éstos.

Al mismo tiempo, aunque no de forma sistemática, las imágenes religiosas medievales (reemplazadas ahora por unas más modernas) eran con frecuencia destruidas en las iglesias o retiradas y colocadas en el *Musée des monuments français*, creado por Alexandre Lenoir en 1795. No era la primera vez, y sin duda no sería la última, que la voluntad de eliminar los símbolos del viejo orden venía acompañada de acciones explícitas para conservarlos.

16 Sobre la iconoclasia británica, véase el trabajo pionero de John Phillips, *The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1535-1660* (Berkeley: University of California Press, 1973). Ahora superado por el completo trabajo de Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England C. 1400-1580* (New Haven: Yale University Press, 1992). Para los estragos de Dowsing véase William Dowsing, *The Journal of William Dowsing, of Stratford, Parliamentary Visitor, Appointed, For Demolishing the Superstitious Pictures and Ornaments of Churches, &c. Within the County of Suffolk, in the Years 1643,-1644* (Londres, 1786).

17 Véase Richard Clay, *Iconoclasm in Revolutionary Paris: The Transformation of Signs* (Oxford: Voltaire Foundation, 2012).

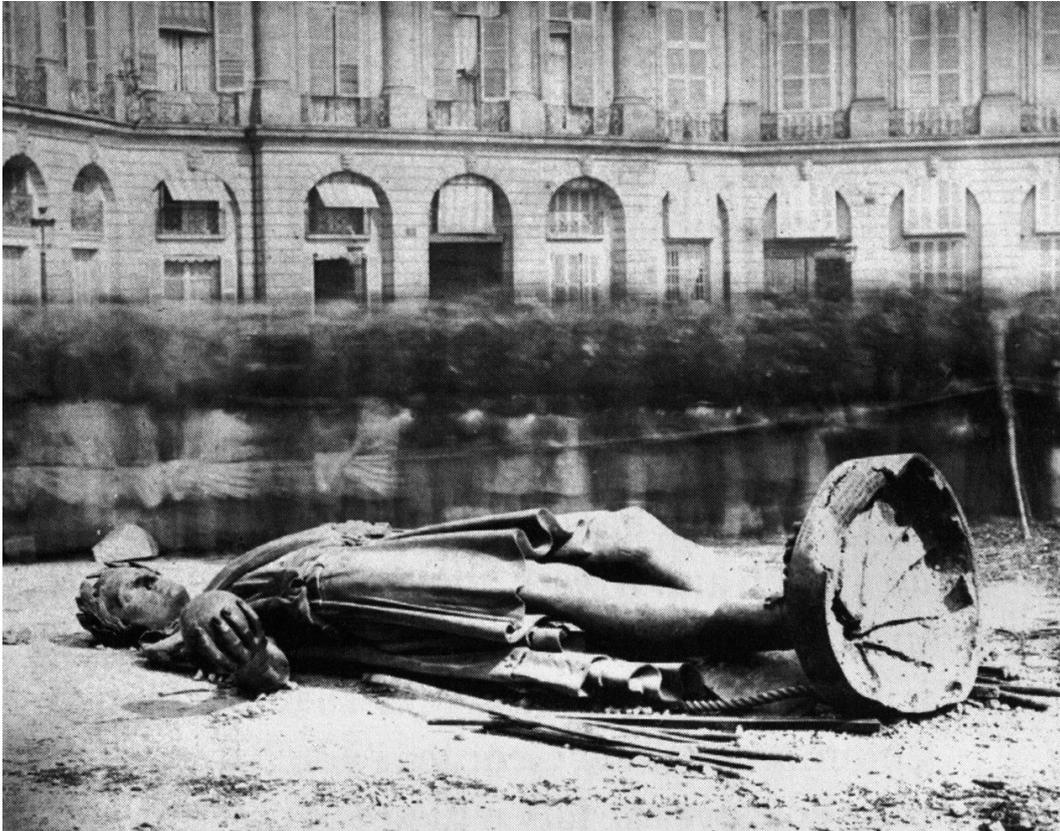


Fig. 1. Estatua de Napoleón I derribada en la *Place Vendôme*. Fotografía de Bruno Braquehais (1871).

El derribo de la estatua de Napoleón I en la *Place Vendôme* en 1871 [Fig. 1] (la cual, a su vez, había sustituido en 1699 a la estatua de Luis XIV de Girardon) fue quizás el primer gran acto de iconoclasia pública registrado fotográficamente, una verdadera novedad técnica en ese momento. En este episodio pueden verse los niveles de deliberación con los que la estatua fue derribada. Fue un temprano precursor del derribamiento moderno de estatuas de tiranos desacreditados tras un período revolucionario. Los casos más espectaculares, por supuesto, incluyen la destrucción y eliminación de las estatuas de los zares, durante la Revolución Rusa, y las estatuas de Lenin y Marx en toda Europa del Este tras la caída de Unión Soviética en 1989.

Antes de pasar a ese año, sin embargo, también es importante recordar, desde una óptica muy diferente pero igualmente dramática, los

casos de crítica a la imagen y su eliminación que han configurado las cruzadas y los ataques de Hitler contra el arte degenerado desde 1933 en adelante. Una vez más los esfuerzos para la eliminación de imágenes asociadas con los objetos de oprobio (los judíos, en este caso) se combinaron con el pretexto estético de que el arte producido por un enemigo político es, de hecho, decadente o degenerado, un signo de una raza inferior. Y nuevamente, las formas de musealización, aunque pasajeras, como pudo haber sido en este caso, acompañaron a la eliminación y la destrucción de arte.

El decisivo año de 1989 prácticamente restauró las fronteras europeas anteriores a 1914 y los cambios de régimen se sucedieron en todo el mundo. A partir de entonces, el ritmo de los ataques y la bibliografía concomitante sobre la iconoclasia alcanzaron una velocidad extraordinaria. Las guerras de los Balcanes, la intervención estadounidense en Irak, los cambios de régimen en Sudáfrica y China, Irán y Afganistán, Egipto y Ucrania; todos estos episodios fueron seguidos por la destrucción masiva de imágenes, la sustitución y el cambio.

Y de este modo, el mundo islámico irrumpió en el panorama iconoclasta mundial. No sólo mediante el derrocamiento de las estatuas de Saddam Hussein a través de todo el territorio iraquí en 2003, también a través de los ataques a las estatuas de los Budas de Bāmiyān y la eliminación de las efigies de los líderes políticos durante el transcurso de la Primavera Árabe en 2011 y los años sucesivos. En estos casos, las motivaciones políticas también fueron claramente respaldadas por las religiosas. La eliminación de las imágenes de los viejos líderes no fue seguida en esta ocasión por la rápida colocación de otras nuevas, como venía siendo habitual, debido en parte a las reservas islámicas sobre la figuración y las cualidades de las imágenes potencialmente animadas. De hecho, las formas de ataque en sí mismas a menudo representaban modos particularmente distintivos (y regionales) de desdén, como el golpear las caras de las estatuas con las suelas de los zapatos [Fig. 2].

Llegados a este punto, también la iconoclasia en África se hizo más conocida (y comenzó a ser estudiada más seriamente). Allí también podían apreciarse los viejos motivos iconoclastas en muchos de los esfuerzos para sustituir las imágenes de la autoridad caída. Pero, al mismo tiempo, el deseo de reformular y también a veces de apropiarse de las



Fig. 2. Estatua de Saddam Hussein golpeada por una multitud, Iraq (2003).

viejas formas coloniales situaron a la iconoclasia africana dentro de la historia del colonialismo, planteando claramente la cuestión de la relación entre el modernismo y el poder<sup>18</sup>.

Así, comenzó firmemente a revelarse a nivel mundial otro aspecto de la iconoclasia, el de la pregunta que había comenzado a plantearse de forma persistente, durante buena parte del siglo XX, en torno a la relación existente entre la iconoclasia y la creatividad, entre la destrucción y la naturaleza del arte. La primera vez que Werner Hoffman me preguntó al respecto de este giro, en el curso de un ciclo de conferencias sobre la iconoclasia celebrado en la década de los ochenta, me tomó por sorpresa, pero este elemento pronto se convirtió en una de las principales cuestiones en este campo.

18 Véase el trabajo de Zoe Strother en particular, sobre todo “Iconoclasm by Proxy,” en *Iconoclasm*, Bruno Latour y Peter Weibel (eds.) (Cambridge: MIT Press, 2002).



Figs. 3 y 4. *La destrucción de la estatua de Bel*, Maarten van Heemskerck (1567); joven orinando sobre una estatua de Saddam Hussein en Iraq.

## MOTIVOS, MOTIVOS COMBINADOS Y RECURRENCIAS

Las recurrencias son sorprendentes. Incluso un estudio superficial deja claro con qué frecuencia la política se mezcla con la teología y cómo patologías individuales pueden cruzarse y a menudo exacerbar los contextos históricos específicos de determinados momentos y movimientos iconoclastas. Ambos motivos y medios se repiten, incluso hasta el grado más específico.

Tomemos, por ejemplo, el cupido que orina en la boca de una antigua estatua ya destruida en el grabado *La destrucción de la estatua de Bel*, una estampa de 1567 realizada por Maarten van Heemskerck [Fig. 3]. La acción es prácticamente idéntica a la de un joven que orina sobre el rostro de una estatua caída de Saddam Hussein en 2003 [Fig. 4]. Queda claro que ya no se trata de dioses (de las personas o del arte), sino que simplemente se han derrumbado y ahora tan sólo son falsos ídolos que pueden ser insultados de un modo impensable si siguiesen vivos o continuasen siendo deidades. Sin embargo, actos como éstos sugieren que este tipo de insultos son percibidos y sentidos como algo verdaderamente importante debido a que transmiten la sensación de ser agresiones físicas a un prototipo viviente.

En esta combinación de religión, política y sensualidad de las imágenes la persistencia asombrosa de formas aparentemente similares de profanación y destrucción se hace aún más comprensible. Los actos iconoclastas y de censura adquieren formas estereotipadas. Esto es el resultado de una etiología común: el acto para eliminar lo viviente en una imagen o su profanación corporal, de modo que su estatus material descalifique su estatus sagrado o superior (ya sea estética o políticamente).

Aparentemente, actos similares resultan evidentes a través de los siglos. Es casi como si la serie de grabados de Heemskerck, alusivos a la iconoclasia de su propio tiempo, ofreciera un repertorio básico de motivos de destrucción. El uso de cuerdas para derribar la estatua en el grabado titulado *Josías destruye los templos de Astarte, Quemos y Moloch* proporciona una anticipación visual sorprendente, no sólo de la representación de la escena iconoclasta en la catedral de Amberes, di-





Figs. 5, 6, 7, 8 y 9. *Josías destruye los templos de Astarte, Quemos y Moloch*, Maarten van Heemskerck (1567) (pág. anterior arriba); *Beeldenstorm 1566*, Jan Luiken (1677-1679) (pág. anterior abajo); derribo de la estatua del Sah de Persia en 1953 (arriba); y dos escenas del proceso de eliminación de la estatua de Saddam Hussein en Bagdad.

bujada por Jan Luiken<sup>19</sup>, sino también, de forma aún más notable, de la destrucción de la estatua ecuestre del primer Sah de Persia en 1953, así como de las más grandes de Saddam Hussein y de Lenin en Kiev, en diciembre de 2013. Del mismo modo, los martillazos asestados para derribar el pedestal de Saddam presentan formas extrañamente similares a las de la estampa de Heemskerck [Figs. 5, 6, 7, 8 y 9].

Es poco probable que alguno de los fotógrafos haya tenido acceso a la obra de este artista (aunque, por supuesto, podrían haber visto imágenes influenciadas por ella, pero estas imágenes revelan las formas limitadas con las que las acciones de iconoclasia se manifiestan, en realidad, a través del tiempo. Nos recuerdan que algunas de las formas básicas de comportamiento iconoclasta están condicionadas por los límites de la acción biológica y que los artistas más eficaces son a menudo los que pueden aislar y transmitir las formas de acción, física y emocionalmente más evocadoras, con las que dotar a una representación particular. La validez de dichas elecciones y habilidades se evidencia mediante la persistencia, hasta la actualidad, de estas acciones aparentemente similares, tanto en la fotografía como en la vida misma.

Ya señalé algunas de estas recurrencias en varios ensayos, como “The Structure of Byzantine and European Iconoclasm”<sup>20</sup> de 1977 y también en mi pequeño libro de 1985 titulado *Iconoclasts and Their Motives*<sup>21</sup>. La reacción era previsible. Después de todo, la década de 1980 era la época de apogeo del contextualismo y del construccionismo social foucaultiano. Se me acusaba de reduccionista, de no ver la diferencia, de no reconocer que la identificación de la estructura y el modelo era demasiado “platónica”, de no observar que el contexto determinaba la psicología o de eludir la diferencia en favor de la si-

19 También intencionadamente se presta atención al paralelismo, establecido casi con toda seguridad por Heemskerck, entre las imágenes idólatras del Antiguo Testamento y los cristianos idólatras.

20 Algo arriesgado, porque la noción de estructura aún continúa asociándose con la teoría estructuralista debido al indicio de que a pesar de las presiones del contexto muchos aspectos de la iconoclasia, ya sean teóricos o totalmente prácticos o físicos, bien podrían ser recurrentes. David Freedberg, “The Structure of Byzantine and European Iconoclasm” (artículo presentado en *Iconoclasm*: Birmingham, 1977).

21 *Iconoclasts and Their Motives* (Maarsse Montclair: G. Schwartz, 1985).

militud (también se me achacó lo mismo con mi libro *El poder de las imágenes*, sobre las respuestas emocionales y viscerales a las imágenes a través de la historia). Me acusaron de ignorar la influencia del contexto sobre lo biológico, pero las similitudes y la persistencia de ambos patrones y comportamientos son innegables y reveladoras.

La forma más común de mutilación iconoclasta de una imagen es la eliminación o extirpación de los ojos, el signo más claro de la animación inherente a una imagen. Arrancar los ojos es privar a la persona representada del símbolo más importante de la vitalidad y de la capacidad para expresar las emociones asociadas con los seres vivos. Los ojos son a menudo el primer elemento del acto iconoclasta y, en muchos casos, el único y suficiente. Se arrebatan los ojos de quienes son considerados malhechores, como en el caso de los soldados que masacran a los inocentes, o de los benefactores en escenas en las que ya no se cree, tanto de carácter religioso como de la clase política, ya sean donantes cristianos, soberanos o jueces<sup>22</sup>.

La segunda forma más habitual de mutilación es la de la boca, por razones similares. No es de extrañar que, desde tiempos antiguos, las metáforas más repetidas sobre la animación aparente de una imagen y, por lo tanto, sobre la habilidad del artista para realizarla, sean la de los ojos que miran desde todos los puntos de una habitación, a pesar de no ser más que piezas inanimadas de madera pintada o de piedra, y la de las estatuas que parecen hablar.

Luego viene la mutilación de rostros enteros, despojándoles de toda posibilidad de ver cualquier forma de expresión animada. Las tachaduras de los rostros de las modelos de E.J. Bellocq en los burdeles de Nueva Orleans no sólo buscan esto, sino también arrancarles la individualidad que podría haber hecho seductoras a las retratadas, despojándolas de los rasgos corporales más evidentes de su personalidad [Fig. 10]. Ver este tipo de imágenes agredidas y dañadas

22 Para conocer ejemplos específicos de tales agresiones, veanse especialmente las ilustraciones en *ibid.* Aún más incisivas, por supuesto, en los casos de los jueces, donde la voluntad irónica de arrancar los ojos hace referencia no sólo a la ceguera ignorante de los jueces que toman decisiones equivocadas, sino también a la supuesta imparcialidad de la justicia ciega, presente en un sinfín de imágenes de la Edad Media y el Renacimiento.



Fig. 10. Storyville Portrait, E.J. Bellocq (ca. 1912).

siempre provoca un *shock*<sup>23</sup>. Los espectadores perciben que dichos ataques no sólo se aplican sobre los cuerpos que ven, sino también, de forma inquietante, en cierto modo, sobre sus propios cuerpos. Este sentido de empatía con los objetos observados es lo que garantiza su efectividad<sup>24</sup>.

23 Omito aquí la mutilación y remoción de otras partes del rostro, como la nariz (que frecuentemente se ve en las estatuas dañadas, tanto de Oriente como de Occidente y a las que se hace referencia en textos que van desde el Talmud al Shahnameh y en lugares tan dispares como Ur, Nínive y Nimrud) y los oídos, como ocasionalmente se ha producido en el antiguo Oriente Próximo.

24 Esto, por supuesto, también resulta congruente con la posibilidad de las respuestas ligadas a las neuronas espejo, la percepción del movimiento y la emoción en una

Lo mismo se aplica, por supuesto, a los ataques dirigidos a otras partes del cuerpo, como en el caso de la eliminación de las extremidades de los jueces (indicando así la privación de los instrumentos más literales a la hora de ejercer la justicia o la injusticia) o de gestos más generales. Infligir un daño a un gesto corporal no sólo elimina su capacidad para la ejecución y la terminación de una acción, sino también para la proclamación y la expresión del sentimiento interior<sup>25</sup>. Precisamente esto último es lo que demuestra más poderosamente la vida de la imagen, ofreciendo la indicación más clara de la habilidad con la que fue hecha<sup>26</sup>.

Todo esto nos obliga a pensar más detenidamente acerca de la visualización de la iconoclasia solamente en términos históricos o políticos<sup>27</sup>. En ocasiones, los primeros resultan tan clamorosos que parecen anular las limitaciones de estos últimos. No es sólo una cuestión relacionada con la persona concreta que representa la imagen. Ni en la iconoclasia Bizantina ni en la de la Reforma es posible atribuir la voluntad de destruir a qué o quién está representado en la imagen. Durante la revuelta de los Países Bajos, la destrucción de las imágenes del Rey y sus representantes no fue provocada solamente por el resentimiento contra el represivo régimen español, ni se debía únicamente a las declaraciones de los predicadores heréticos y radicalizados, en las que aseguraban que las imágenes de Cristo eran idolátricas, contrarias

---

obra. Sobre esto véase David Freedberg, “Empathy, Motion and Emotion”, en *Wie Sich Gefühle Ausdruck Verschaffen: Emotionen in Nahsicht*, K. Herding y A. Krause-Wahl (eds.) (Berlin: Driesen, 2007); y D. Freedberg y V. Gallese, “Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience”, *Trends Cogn Sci* 11, nº 5 (2007).

25 Véanse pasajes completos, tales como: “Su lengua que había calumniado, corté; sus labios que habían pronunciado insolencias, los traspasé. Las manos que había agarrado el arco para luchar contra Asiria, las corté”, dicho de Hallusu, rey de Elam, enemigo de Senaquerib. Z. Bahrani, “Assault and Abduction: The Fate of the Royal Image in the Ancient near East”, *Art History* 18, nº 3 (1995): 375.

26 Ésta es también una manifestación de la voluntad de torturar a la persona por medio del ataque a la imagen. La evidencia física de tales ataques constituye el indicio final al asaltar las imágenes como si estuvieran vivas, o incluso más vivas aún, debido a las mejoras del arte.

27 Para recientes argumentaciones que centran su atención en las dimensiones políticas de la iconoclasia, véase James Noyes, *The Politics of Iconoclasm: Religion, Violence and the Culture of Image-Breaking in Christianity and Islam* (Tauris Academic Studies, 2014).



Fig. 11. Retrato de Erasmo tachado en una copia de la *Cosmographiae universalis* (1550).

al segundo mandamiento e incomparables con su condición divina. Pero nada de esto puede explicar adecuadamente la violencia con la que fueron eliminadas y las múltiples formas de destrucción de lo que parecía estar vivo aunque tan solo fuera, de hecho, una mera reproducción de lo real.

Siempre hay algo más. La voluntad de destruir una obra a menudo indica el empeño por negar que, en cierto modo, la imagen es algo viviente. Precisamente, es esta capacidad la que la convierte en algo peligroso, en objeto que precisa ser eliminado, mutilado y destruido. Los temas históricos no se pueden resolver al margen de los psicológicos.



Fig. 12. Retrato del rey de Bahrein tachado (2011).

## CENSURA

Volvamos a la cuestión de la censura. Se trata de un fenómeno recurrente en una variedad casi indescriptible de contextos, pero también se basa en un rango relativamente limitado y fácilmente clasificable de acciones y metas. Cuando los censores del catolicismo comenzaron a desaprobare las inclinaciones de Erasmo hacia el protestantismo, no sólo censuraron las palabras ofensivas en sus textos, sino que además tacharon su rostro. En una copia de 1550 de la *Cosmographiae universalis* [Fig. 11]<sup>28</sup> de Sebastian Münster, el retrato grabado

en madera de Erasmo tiene los ojos suprimidos, la boca tachada y todo su rostro atravesado por una gran X doble. En 2011, a los carteles del rey de Bahrein les fue impuesto prácticamente el mismo tratamiento [Fig. 12]. La imagen parecía proclamar con optimismo el final del rey. Ni las estrategias manuales de la censura y la cancelación ni los focos concretos de anulación han cambiado mucho.

La censura precede, como fase inicial, a la iconoclasia. Arremete contra el cuerpo, golpeando a la persona en su dignidad y su honor. Deja en claro que el amor y el odio hacia las imágenes son las dos caras de una misma moneda. Una y otra vez el deseo por el cuerpo en la imagen o, incluso, por la propia imagen, se percibe como algo preocupante y es compensado con la hostilidad.

28 Sebastian Münster, *Cosmographia Universalis* (Basel: Heinrich Petri, 1544), 130.

Éste es un proceso bastante natural hasta que se vuelve patológico o es usurpado por quienes desean controlar el poder o la seducción de las imágenes. A pesar del reclamo continuo de que el aura de las imágenes se ve mermada por su superabundancia en la nueva era de las imágenes digitales (infinitamente más de lo que Walter Benjamin o Aby Warburg podrían haber imaginado), el deseo de controlarlas es mayor que nunca. En particular, las imágenes satíricas deben ser controladas y, puesto que la sátira en sí misma a menudo apela a las distorsiones del rostro y del cuerpo, la censura se centra también en éstas, convirtiéndose en una iconoclasia flagrante y directa, como se ejemplifica en el ataque a la pintura satírica de Brett Murray sobre el presidente sudafricano Jacob Zuma en 2012, cometido por dos hombres, uno blanco y otro negro, y que se discutirá ampliamente en el capítulo cuatro.

Cuando los líderes son satirizados en las imágenes, éstas son eliminadas por el poder pertinente o borradas por quienes tienen menos control. Lo mismo sucede con las imágenes de la divinidad. En 2008, la obra *Zuerst die Füße* [En primer lugar los pies] de Martin Kippenberger, en la que se mostraba una rana crucificada, fue retirada de un museo en Bolzano tras una severa crítica del Papa Benedicto XVI, al igual que el ahora célebre, *Piss Christ* [Cristo en orina], de Andrés Serrano, fue retirado de un gran número de museos a principios de los años ochenta y noventa. Por supuesto, en ambos casos, no solamente estaban en juego las sensibilidades teológicas, sino también las estéticas y el grado en el que la condición artística de cada obra sustituyó a la teológica.

Los procesos de censura se desplazan rápidamente desde la corrección a la mutilación y destrucción (o la simple eliminación). La censura se propone corregir el contenido visual o desacreditar y dañar la cara o el cuerpo en la imagen. La mayoría de los esfuerzos de censura dirigidos hacia las imágenes tienen que ver con la ansiedad acerca de su potencial lascivia o sobre las formas en las que el sentir de su sensualidad transgrede las normas sociales.

Esto se aplica incluso a las religiones institucionalizadas que aprueban el uso de imágenes para su adoración. Desde los comienzos, las iglesias han estado a la vanguardia de la guerra contra las imágenes, ya que parecían estar vivas y tener una preocupante capacidad para

excitar al espectador. Desde Lactancio (quien escribió un tratado combinado sobre la idolatría y el maquillaje femenino) a muchas culturas islámicas de hoy, los efectos potencialmente licenciosos de las imágenes están directamente asociados a los efectos excitantes del cuerpo y el rostro femenino. De hecho, la supresión o la mutilación de partes del cuerpo de la mujer se encuentran entre los ataques más frecuentes contra las imágenes en todo el mundo.

Las llamadas “guerras culturales” de la década de 1980 y principios de los 90 en los Estados Unidos implicó la censura de los cuerpos que se percibían como demasiado carnales, estimulando un nuevo interés por el puritanismo primordial de la sociedad americana<sup>29</sup>. Además de obras como *Piss Christ* de Serrano, muchas otras obras consideradas insultantes para los cristianos (aunque, por supuesto, había menos preocupación por los insultos a otras religiones) fueron censuradas. No sólo las imágenes de mujeres corrieron esta suerte: también todo lo relacionado (o potencialmente relacionado) con la homosexualidad. Las furiosas discusiones sobre las fotografías de hombres desnudos de Robert Mapplethorpe atestiguan abundantemente este punto<sup>30</sup>. Organizaciones en favor de la preservación de la moral cristiana, principalmente en el seno de la familia, se reunieron con miembros del Congreso promoviendo la supresión y la eliminación de lo que con-

29 Véase David Freedberg, “Censorship Revisited”, *Res* 21 (1992); Joseph Kosuth y David Freedberg, *The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum* (Nueva York: New Press, 1992). Richard Bolton proporciona un útil resumen general con documentos relevantes de la época en *Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts* (Nueva York: New Press, 1992).

30 Por supuesto, las fotografías de desnudos de Mapplethorpe, especialmente de hombres negros desnudos, no tocaban uno, sino tres tabúes relacionados con la representación del cuerpo, incluso más que en la realidad: la sugerencia de la sexualidad en combinación con un cuerpo negro y los contextos claramente homosexuales de muchos de ellos. En la cúspide de este período, en 1997, el alcalde Rudy Giuliani y algunos miembros de las instituciones religiosas trataron de cerrar una exposición de jóvenes artistas británicos (*Sensation*) en el Museo de Brooklyn, argumentando una serie de razones, algunas relacionadas con la supuesta baja calidad de la técnica, pero sobre todo a causa de: 1) las insinuaciones de la sexualidad y 2) la manera en la que el cuerpo de la Virgen fue insultado por Chris Ofili al usar estiércol de elefante como parte del medio en el que la expuso.

sideraban imágenes pornográficas y licenciosas, argumentando sobre sus efectos sexuales y morales, especialmente en los niños.

La censura se preocupa fundamentalmente por el control de la información, pero también testimonia un sinnúmero de ejemplos del miedo al cuerpo en la imagen. El miedo no es sólo a la representación del cuerpo, sino a la amenaza de que podría estar vivo o cobrar vida, con una fuerza mecánica similar a la de una persona viva. Cuando estas amenazas se combinan con la política, la mezcla puede llegar a ser explosiva.

Si bien la relación entre la censura y la iconoclasia se mantiene a través de la historia del cristianismo<sup>31</sup>, recientemente ha comenzado a reaparecer también con frecuencia en las sociedades islámicas. Algunos mulás insistieron en que los talibanes destruyeran los rostros de los grandes Budas de Bāmīyān, ya que eran los ídolos de una religión infiel; otros dijeron que su destrucción podría servir para dar a conocer la causa talibán. Al mismo tiempo, esta previsible eliminación de las estatuas se produjo en una sociedad donde se suprimen, de forma más rigurosa que prácticamente en cualquier otro lugar del mundo, los rostros y los ojos de las mujeres.

Una y otra vez la política y la censura se fusionan por motivos de provocación sexual y por los peligros de la excitación, donde las mujeres ejemplifican más claramente estas amenazas a la pureza y a la hombría disciplinada. La percepción de la animación de las imágenes y el temor al cuerpo son la razón por la cual tan a menudo las pinturas y esculturas de mujeres despiertan al psicópata en la iconoclasia y a la iconoclasia en el psicópata, pero también en los amantes del arte. De ahí los ataques reiterados contra representaciones de Leda y Dánae, como

31 El cuerpo de la Virgen, como el de María Magdalena, siempre ha sido un contenedor para las preocupaciones acerca de la fusión de la sexualidad del cuerpo con la religión. Desde los primeros tiempos del cristianismo, la Magdalena ha sido representada en formas potencialmente licenciosas, quizás en conformidad con su historia, y las objeciones sugeridas durante el siglo XVI a esas representaciones surgieron al mismo tiempo que los brotes iconoclastas que marcaron el comienzo de la revuelta en los Países Bajos. Tal vez no resulte sorprendente encontrar escritores que prescriban que, cuando la Virgen se pinta en compañía de San José, éste debe mostrarse como un hombre viejo, para poder eliminar así cualquier posibilidad de atracción sexual imaginable entre la madre inmaculada de Cristo y su cónyuge terrenal (en oposición al celestial).



Fig. 13. Aspecto de la *Venus del espejo* de Velázquez tras ser atacada por la sufragista Mary Richardson en 1912.

el perpetrado por Louis d'Orleans a finales de la década de 1720 contra la *Leda* de Correggio o el que sufrió la *Dánae* de Rembrandt, a punto de ser alcanzada por la lluvia de oro de Zeus, cuando fue rociada con ácido en 1993. Incluso las motivaciones de este tipo pueden combinarse con la política, como en el caso de la sufragista que atacó por vez primera la *Venus del espejo* de Velázquez [Fig. 13] en la National Gallery de Londres, en 1912, la cual declaró haberlo hecho para llamar la atención sobre la causa sufragista. Años más tarde sostuvo que el ataque, en realidad, fue porque no le gustaba la forma en la que “los hombres se paraban todo el día delante del cuadro y se quedaban boquiabiertos”<sup>32</sup>.

En tiempos modernos, así como en la Antigüedad, debe controlarse el cuerpo que excita en la imagen. Debe ser dañado, tachado, borrado, avergonzado, incluso destruido. De hecho, ver una imagen

32 Véase David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1989), 410.

censurada, incluso las eliminadas en los textos ilustrados de autores rechazados, es ver la frecuencia con la que la censura se convierte en iconoclasia, impulsada tanto por la hostilidad como por el deseo. Es necesario que comprendamos lo que impulsa a las personas a destruir las imágenes (mutilarlas o eliminarlas) cuando consideramos también lo que hace que la gente las ame, incluso hasta el punto del deseo sexual. Estos dos sentimientos aparentemente opuestos a menudo son dos caras de una misma moneda.

### **DESTRUCCIÓN A GRAN ESCALA**

Una de las consecuencias de la guerra siempre ha sido la destrucción del arte. La expoliación de los museos y monumentos ha acompañado a menudo a la invasión, la insurrección y la usurpación territorial. Se trata de una forma de iconoclasia ciega y menos selectiva que muchos de los fenómenos mencionados anteriormente (aunque también puede dirigirse de manera estratégica o abiertamente polémica). Debido a su velocidad y a su actual fuerza mecanizada, el saqueo de los museos y los lugares históricos resulta, en buena medida, independiente del cuerpo de las imágenes —enorme e incluso más trágicamente genérico—. La iconoclasia motivada por la política y la teología da paso al puro vandalismo. Por ahora, es simplemente una cuestión relacionada con los caminos de la guerra que, literalmente, se cruzan con los espacios de los museos<sup>33</sup>.

Al mismo tiempo, el nuevo capitalismo global que impulsa el arte contemporáneo en algunas partes del mundo destruye irreflexivamente el arte antiguo en otros lugares. Miles de petroglifos han sido brutalmente dañados o directamente eliminados en la península de Burrup —en el archipiélago Dampier, al oeste de Australia— a causa simplemente de la construcción de instalaciones industriales para el

33 No es de extrañar que la *Histoire du Vandalisme* de Réau, surgida de su interés por la destrucción de monumentos medievales durante la Revolución Francesa, haya sido reeditada de nuevo en 1994, al final del quinquenio en el que la geopolítica del mundo había cambiado tan significativamente.

procesamiento de mineral de hierro<sup>34</sup>. En efecto, esto no difiere demasiado de la utilización de motosierras para arrancar petroglifos, tal y como sucedió en Chalfant Site, en Sierra Nevada –sin mucho más valor, al parecer, que el que se otorga al considerado como arte primitivo–. Los espacios patrimoniales son tan vulnerables a estas presiones como los propios museos. Las fuerzas del capital resultan ser tan eficaces como las de la guerra a la hora de eliminar las huellas del pasado cultural.

Entre los ejemplos más notables se incluyen la destrucción de objetos en el Museo Nacional de Irak en 2003, donde, nuevamente, un edificio fue dañado y las obras que contenía, saqueadas y lastimadas durante el proceso. En enero de 2014 el Museo de Arte Islámico de El Cairo fue bombardeado poco después de haber concluido un importante programa de reconstrucción; para entonces, el saqueo se había convertido ya en una epidemia a lo largo de todo el país, desde la Pirámide Negra de Dashur en Guiza hasta la mezquita Mamluk, cerca de la Ciudadela de El Cairo o el Museo Nacional de Malawi, en la ciudad de Menia (Al-Minya). En realidad, ya en 2011, el Museo Egipcio había sido saqueado sistemáticamente. Abundan las listas como éstas, que pueden elaborarse para casi cualquiera de las regiones en lucha en el Oriente Medio, desde Irak hasta Afganistán, desde Egipto hasta Siria. Los acontecimientos que describen dan testimonio de la voluntad de

34 Véase José Antonio González Zarandona, “Towards a Theory of Landscape Iconoclasm”, *Cambridge Archeological Journal* (2015); José Antonio González Zarandona, “Destruction of Heritage or Secular Iconoclasm? The Case of Dampier Archipelago Rock Art” (trabajo presentado en el CIHA Melbourne, 2013); José Antonio González Zarandona, “Rethinking Heritage. Landscape Iconoclasm in the Burrup Peninsula (Western Australia)” (University of Melbourne, 2013). A través de su importante trabajo sobre estas nuevas formas de iconoclasia laica, para usar un término ahora corriente, Zarandona cita el trabajo fundamental de Peter Bednarik sobre los petroglifos de la Península Burrup. Véase, por ejemplo, Peter Bednarik, “The Survival of the Murujuga (Burrup) Petroglyphs”, *Rock Art Research* 19 (2002). El segundo de los artículos de Zarandona que cito aquí proviene de una sesión de la conferencia internacional de historiadores del arte (CIHA), celebrada en Melbourne en 2008, titulada significativamente “World Heritage: Cultural Identity and the War against Works of Art/Welkulturerbe: Kulturelle Identität und der Krieg gegen Kunstwerke”. También contiene referencias a otras formas de destrucción del arte nativo y primitivo en Australia.

destruir los elementos de prestigio de una cultura o de un régimen reemplazado, mientras evidencian igualmente la ilegalidad y la oportunidad evidente de hacer dinero en situaciones desesperadas. Por lo general, éstas son situaciones en las que los museos suelen ser las últimas instituciones en resultar adecuadamente protegidas y la protección de las personas debe al menos reemplazar a la protección de los objetos. Y aunque la falta de custodia pueda resultar totalmente inevitable, también puede ser deliberada, persiguiendo, por ejemplo, el fin específico de borrar la historia en favor de una visión diferente del futuro.

No hay duda, sin embargo, de que parte de esta nueva oleada de asaltos y saqueos se nutre del tráfico internacional de antigüedades, del deseo de los coleccionistas de países extranjeros de ampliar su interés por una gama más global de objetos y de las presiones de las nuevas formas de inversión.

Pero, incluso en este caso, vale la pena recordar la frecuencia con la que la depredación de lo que parecen ser simplemente las máquinas (y hombres) de guerra se solapa con lo político, lo religioso y lo aparentemente libidinoso. Dada la expansión de las guerras influidas los motivos colonialistas y religiosos encubiertos (y no tan encubiertos) —Irak es el ejemplo perfecto—, la vieja cuestión de la actitud islámica hacia la encarnación de la imagen pasa de nuevo a un primer plano, ya sea mediante los actos de resistencia ante las imágenes o a través de la ocultación del rostro en la propia vida. Poco tiempo después de la destrucción de los Budas de Bāmiyān, los talibanes “destrozaron cada pieza de museo que pudieron encontrar que tuviera una semejanza humana o animal”<sup>35</sup> y endurecieron las normas relacionadas con el encubrimiento de los rostros de las mujeres, hasta el punto, incluso, de ocultarlos.

## PSICOPATOLOGÍAS DE LA DESTRUCCIÓN

Las patologías destructoras individuales no siempre pueden clasificarse en categorías predecibles. En ocasiones, lo que cuenta no son los motivos reales del atacante o los atacantes (si es que resultan identificables), sino el hecho de que también pueden percibirse muchos ataques

35 Así como en *The New York Times*, 13 de enero de 2014.



Fig. 14. Fotografía de un niño pegada sobre la obra *Hay Wain* de John Constable en 2013.

aleatorios. En 2007, por ejemplo, un hombre suizo en estado de ebriedad fue sentenciado a veinte años de prisión (reducidos posteriormente a diez), bajo la rigurosa ley tailandesa de lesa majestad tras graffitear un cuadro del rey Bhumibol<sup>36</sup>. Pero, cuando las personas atacan reiteradamente imágenes de determinados líderes, los ataques parecen ser menos azarosos. Miembros descontentos del público continuaron derribando las estatuas de Margaret Thatcher mucho después de que ella dejara el poder. También se eliminaron o decapitaron cuadros y esculturas de la Reina, evidenciando no sólo el desagrado, sino también quizás un cierto recuerdo en la memoria popular acerca de la idea de que dañar la imagen del gobernante es dañar al gobernante mismo. Esto incluso puede emplearse para ciertos fines políticos muy concretos, como en el ataque

36 “Swiss man jailed for 10 years for insulting Thai king”, *The Guardian*, 29 de marzo de 2007.

más reciente a un retrato de la reina realizado por Ralph Heimans en la Abadía de Westminster en junio de 2013, el cual fue vandalizado para llamar la atención sobre la causa *Fathers-4-Justice* [Padres por la justicia]; o, también ese mismo año, cuando un manifestante pegó la fotografía de un niño sobre la obra *Hay Wain* [La carreta de heno], realizada en 1821 por John Constable [Fig. 14]<sup>37</sup>.

Frecuentemente, en casos como éstos, es difícil separar el compromiso con una causa de algún tipo de trastorno psicológico individual. En los próximos capítulos se discuten varios acuchillamientos (como en el caso de *Night Watch* [La ronda nocturna] de Rembrandt) y ataques con ácido (como ocurrió con las pinturas de la Alte Pinakothek de Múnich), donde los atacantes, claramente trastornados, alegaron haber actuado con el objetivo de obtener publicidad para sí mismos, así como para cualquier causa que pudieran aducir. Por lo general, se eligen las obras de arte más famosas o admiradas para llamar la atención sobre su situación, sobre el abandono y las penurias a las que se sienten abocados o simplemente sobre alguna causa espuria que creen estar abrazando. El fetichismo público conduce al asalto privado. Una vez más, a menudo existe una cierta sensación de que es necesario destruir la vida que parece estar presente en la imagen. Esa vida puede ser retórica, gestual o sexual. El hombre de la foto me desafía abiertamente, él es el diablo. La mujer de la foto es demasiado provocativa, su seducción debe ser silenciada. En todos estos casos, los daños provocados por el atacante desquiciado simplemente traen a la palestra, de manera ciertamente alarmante, las omisiones que el resto de espectadores más comunes están acostumbrados a hacer y que, de hecho, ineludiblemente hacen.

## LA DIGITALIZACIÓN Y SUS CONSECUENCIAS

El rápido incremento en la cantidad de episodios iconoclastas tras los cambios de régimen acaecidos tras la caída de la Unión Soviética en 1989, vino acompañado por el veloz desarrollo de los medios de difusión de imágenes a través de la web y los medios digitales. Podría haberse pensado que esto garantizaría la supervivencia de la imagen en la

37 *The Guardian*, 29 de junio de 2013.

nueva era de la iconoclasia, pero la pérdida del aura de las imágenes que la digitalización y el crecimiento de Internet había provocado también las hizo más vulnerables a los ataques. Perdieron su estatus simbólico y ritual, a menudo garantizado por su relativa singularidad, lo cual, en ocasiones, las había protegido hasta el momento. Lo que tenían de sagrado desapareció.

Estos fenómenos jugaron un rol indiscutible a la hora de hacer que las imágenes fuesen más accesibles, más manipulables, menos auráticas y más aptas que nunca para su fetichización. La nueva reproducibilidad de las imágenes y las nuevas posibilidades de circulación y consumo generaron también la impresión de que, un número cada vez mayor de ataques sobre el arte y las imágenes se estaba produciendo. En realidad, la evidencia ciertamente sugiere un aumento significativo de este tipo de episodios sobre las imágenes y el arte –desde los más leves e inocuos hasta los más violentamente hostiles–.

Si los acontecimientos de 1989 provocaron un importante retorno de la iconoclasia a los escenarios político, estético y académico, la invasión estadounidense de Irak en 2003 marcó un momento aún más crítico. Para entonces, la consolidación de nuevas técnicas de creación de imágenes digitales, la difusión del acceso a Internet en casi todos los rincones del planeta y la adopción global de la web dio lugar a formas de difusión y facilidad de reproducción nunca antes imaginadas. Ya no puede pensarse en la fotografía como la última de las revoluciones del fenómeno de la reproductibilidad ni tampoco definirla por más tiempo como el cenit de la reproducción. El estatus de las imágenes en la sociedad ha cambiado profundamente, a medida que la velocidad y la inmediatez se convirtieron en las señas de identidad del consumo visual.

La transmisión instantánea y la producción de imágenes a través de teléfonos móviles se convirtieron de inmediato en una práctica común. Las imágenes apenas se ven antes de que se les tome una fotografía, tanto para almacenarla como para –implícita o explícitamente– compartirla. Actualmente, el arte a menudo no se ve con los propios ojos, sino con prótesis oculares, no por medio de nuestras propias lentes sino a través de la foto de una imagen en un teléfono móvil o un *iPad*. Mediante esta elevación automática de los aparatos cada vez más diminutos, desde las pequeñas cámaras a los teléfonos

móviles, pareciera como si las formas mecánicas de reproducción se hubieran convertido en extensiones directas del aparato corporal del mirar. Las viejas formas auráticas se pierden, primero en la cámara digital, más tarde en el teléfono móvil. Se adquieren nuevas formas de aura. Y el frenesí por controlar las imágenes –todo lo que puede ser visto, en realidad– adquiere cada vez mayor urgencia y fuerza, precisamente a causa de la posibilidad, la inevitabilidad de hecho, de la reproducción y la transmisión instantáneas. Por ello, no es de extrañar que en esta nueva era de sobreabundancia de imágenes, en la que a menudo la profusión histórica sólo parece poder ser controlada por la limitación histórica, el estudio de la iconoclasia se haya expandido más de lo que jamás pude haber imaginado cuando la gente se preguntaba qué tenía que ver la iconoclasia con la historia del arte –algo improbable actualmente–.

Se puede tratar de prohibir la reproducción de una imagen, o eliminarla borrándola, mutilándola o extirpándola con firmeza. Ahora bien, tan pronto como la imagen se encuentra en internet, resulta prácticamente imposible eliminarla permanentemente y la ansiedad de aquéllos que desean suprimirla se vuelve cada vez más desesperada. Las implicaciones de la persistencia del cuerpo en la imagen son claras: la evanescencia implícita en la virtualidad se muestra ferozmente en desacuerdo con la omnipresencia implacable de la imagen encarnada. Aunque las imágenes son virtuales en todas partes, no hay remisión de las formas en las que el cuerpo puede proyectarse o extraerse de ellas y, una vez más, la iconoclasia acompaña al fetichismo y al deseo: cuanto más se desea a las imágenes, más se quiere destruirlas.

#### **VIRTUALIDAD Y CONTENCIÓN: IRAK EN 2003-2004**

Es en este amplio contexto en el que deben analizarse la destrucción de las estatuas de Saddam Hussein en 2003 y el descubrimiento de las fotografías de Abu Ghraib en 2004. En estos casos, la tecnología, la política y el fetichismo del cuerpo se combinan inexorablemente. Ejemplifican las formas en las que los nuevos paradigmas de consumo y control de las imágenes expanden aún más el significado de la censura y la iconoclasia.

Fue el peor comienzo posible para los *selfies*. Las fotografías de Abu Ghraib fueron realizadas por los propios perpetradores con la ayuda de cámaras digitales y enviadas a la familia y a los amigos de quienes las tomaron, pero el hecho mismo de la digitalización convirtió lo privado en público, de forma global. La vergüenza infligida a prisioneros musulmanes por parte de jóvenes soldados estadounidenses, a menudo sonrientes, fue redoblada por la corporalidad evidente de esas escenas. Las torturas que utilizaron humillaban e insultaban visceralmente el carácter físico de esos cuerpos, poniéndolos a disposición de cualquier espectador de forma repugnante, amenazadora y terrorífica.

La virtualidad de estas escenas no sólo hizo esto posible, sino que, en realidad, lo acentuó. Si hubiesen existido solamente como imágenes materiales fijas, sus efectos podrían haber sido contenidos, podrían haber sido censuradas o incluso eliminadas. Ahora la vergüenza —y su evidencia— son imborrables.

Las cosas fueron diferentes con la eliminación de la estatua de Saddam Hussein en la plaza Firdos de Bagdad en abril de 2003, aunque en cierto modo vino a ser lo mismo. Se hicieron muchas fotografías del espectacular derribo de la estatua y de cómo fue tratada la imagen del difunto caudillo. Durante la eliminación física de la estatua, el cuerpo del odiado gobernante fue derribado, en señal de que se había ido para siempre. El golpear su rostro con la suela de los zapatos —además del insulto, que podríamos haber localizado en cualquier sociedad, de orinar en su boca ahora, inofensiva— hizo que la humillación del antiguo líder fuera evidente. En las sociedades antiguas, éste habría sido su final, ya que no existían otro tipo de imágenes dando vueltas.

Pero incluso entonces —como ha demostrado Salvatore Settis recientemente, en torno a los casos romanos de *damnatio memoriae*<sup>38</sup>—, a menudo lo que importa son tanto los aspectos performativos del acto como los puramente destructivos. El objetivo no sólo era eliminar la

38 En una conferencia pronunciada en honor de Alessandro Nova en el Kunsthistorisches Institut de Florencia, el 16 de mayo de 2014. Probablemente aparece en más casos de los que a menudo se reconoce la costumbre de dejar las huellas performativas del acto iconoclasta, como un medio de hacer más evidente la destrucción, . Esto también contiene referencias a otras formas de destrucción del arte nativo y primitivo en Australia.

imagen, sino dejar huellas de su eliminación, de modo que pudiese *verse* para siempre lo que había sucedido. Estos rastros a menudo quedaban expuestos como testimonio del acto en sí mismo, mientras que otras imágenes —por ejemplo, las de uso diario en las monedas— podían quedar intactas.

La situación fue diferente con la estatua de Saddam, de acuerdo con los medios de control que las imágenes digitales ofrecen. En este caso, los aspectos performativos de la destrucción resultaron estar a merced de una vieja forma de censura que primero fue tomada como muy eficaz y luego no tanto, a causa de las nuevas formas de reproducción y consumo de las imágenes digitales. En ellas, el cuerpo, aunque virtual, siempre permaneció disponible y susceptible.

A modo de ejemplo, en un artículo que escribí para el *Wall Street Journal* sobre la destrucción de la estatua de Saddam Hussein en la plaza Firdos, yo no sabía que las fotografías difundidas habían sido recortadas. Escribí sobre este asunto como si todos los actos que estaba describiendo fuesen producto del resentimiento popular contra el gobernante odiado y las imágenes en las que se encarnaba. Supuse que las fotografías del evento documentaban estados de ira y acción espontáneos. Pero, sobre la base de mis estudios sobre la iconoclasia en Amberes, debería haberlo previsto mejor.

Más tarde, me enteré de que las fotografías recortadas originalmente incluían al grupo de marines estadounidenses que habían organizado y orquestado la eliminación de la estatua —convenientemente ubicado, para los manipuladores o los censores, en el costado de la escena central—. Sin embargo, aunque las formas de la imagen-encarnación permanecieron, como lo demuestra el tratamiento otorgado a la estatua, ésta también fue una lección sobre la falta de credibilidad de las imágenes.

## LA ESTÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN.

Aún más que en el pasado, la cuestión de lo que constituye el arte ha llegado a desempeñar un papel central en los episodios de iconoclasia y censura. Hay al menos tres cuestiones importantes en juego en este desarrollo: (1) la ampliación de la noción de arte para incluir obras que obviamente no caben dentro de las habilidades estándar aceptadas, tan-

to artesanales como manuales o performativas; (2) la acusación de que cualquier niño podría haberlo hecho (o algo relacionado con la simplicidad, la falta de sofisticación o la rudeza) y (3) la idea frecuente de que una obra de arte se valida cuando satisface los criterios de la institución, especialmente cuando se coloca en un museo, una institución formal o informalmente acreditada. Ninguna de estas cuestiones es especialmente nueva, pero ha ganado buen número de adeptos en estos años.

En el caso del retrato del presidente Zuma, realizado por Brett Murray, donde la imagen del presidente sudafricano está tomada directamente de una imagen icónica de Lenin, pero con un gran pene colgando de sus pantalones, muchos integrantes del gobierno del ANC cayeron en el viejo lugar común de afirmar que ese retrato no era una obra de arte, como si de algún modo esto justificase aún más la censura, la supresión y la eliminación. En algunos casos, como en el juicio de Cincinnati contra Mapplethorpe en 1990, la validación de la condición artística de una obra problemática, incluso provocativamente agresiva, puede dar lugar a la exención de la hostilidad<sup>39</sup>. A veces, los esfuerzos por censurar la obra pueden ser frustrados si el reclamo de la condición artística se realiza con suficiente fuerza, aunque por lo general no lo son.

A menudo, sin embargo, esto funciona a la inversa. Líderes religiosos (Martín Lutero es un buen ejemplo) pueden clamar contra el arte, especialmente el arte costoso, bajo el argumento de que sería mejor gastar tales recursos en los pobres. Las personas no religiosas pueden verse impulsadas a mutilar o destruir las obras bajo el trillado argumento de que podrían haber hecho una obra igual o mejor, o que la obra era tan poco artística que no se debería haber gastado dinero en ella, aunque en los últimos años la definición de lo que es o no es arte se ha ampliado y la relación del arte con la sociedad y con el espacio público se ha convertido en un tema cada vez más controvertido.

El episodio de Zuma en Sudáfrica tuvo lugar al mismo tiempo que otro sorprendente episodio de iconoclasia, o mejor dicho, de censura, que en esa ocasión no precedió, sino que surgió a raíz de uno de ico-

39 Véase David Freedberg, “Joseph Kosuth and the Play of the Unmentionable”, en *The Play of the Unmentionable*, Joseph Kosuth y David Freedberg (eds.) (Nueva York: The New Press, 1985).

noclasia. El municipio de la antigua ciudad de Stellenbosch (durante un tiempo ferozmente de derechas y ahora más progresista de lo que nadie pudiera haber imaginado antes de 1989) había permitido la realización de una muestra de obras de arte en sus calles bordeadas de robles y otros espacios urbanos. Pocos días después de su instalación, las obras fueron atacadas y mutiladas. Nunca se descubrió a los atacantes, pero lo que generó sorpresa fue que un grupo de estudiantes locales escribió a los periódicos en apoyo a las acciones iconoclastas, argumentando que no se había consultado al público si éste quería el arte en las calles. Para quienes estaban a favor de la iconoclasia el lugar adecuado para el arte era el museo.



Fig. 15. *Tilted Arc*, Richard Serra (1989).

Las cuestiones de dónde debe ser exhibido el arte, así como la de quién decide lo que puede mostrarse en el espacio público, fueron centrales en las reivindicaciones de los iconoclastas, como describe Darío Gamboni, durante la 7ª Exposición Suiza de Esculturas de Bienne de 1980<sup>40</sup>. Esto no se diferencia mucho de las objeciones planteadas a la obra *Tilted Arc* de Richard Serra [Fig. 15], retirada de la Plaza Federal de Nueva York en 1989, bajo el argumento de que las personas que utilizaban esa plaza no habían sido consultadas. Se dijo que bloqueaba la visión y obstaculizaba el acceso a la plaza y sus edificios, alterando a quienes trabajaban allí. Ocurrió todo lo contrario a lo que Serra esperaba, ya que la obra pretendía que el espectador tomara consciencia del entorno mientras caminaba por la plaza. Fue

40 Darío Gamboni, *Un Iconoclasme Moderne: Theorie Et Pratiques Contemporaines Du Vandalisme Artistique* (Zúrich: Institut suisse pour l'étude de l'art, 1983).

rechazada y desestimada como una pieza oxidada de acero excesivamente dominante<sup>41</sup>.

Al igual que las esculturas de Bienne, la obra estaba destinada específicamente para ese sitio, razón por la cual, como el propio Serra señaló, se podía afirmar que “quitar la obra es destruir la obra”<sup>42</sup>. Este episodio provocó un gran debate en el momento más álgido de las guerras culturales sobre el papel adecuado para el arte en la sociedad moderna<sup>43</sup>. A pesar de las declaraciones sobre la capacidad disruptiva del arte en el espacio público, lo que subyacía en muchas de las objeciones a las esculturas de Serra era la preocupación, a menudo implícita, de que el trabajo no se ajustaba a los criterios tradicionales de lo que constituye el arte, que resultaba demasiado agresiva o que el arte no debía ser tan abrumador o dominante, sino que debía encajar con algún criterio más agradable. Con este tipo de críticas nos encontramos a las puertas del filisteísmo.

\*\*\*

Pero la iconoclasia también revierte estas cuestiones por completo, especialmente en relación con el arte contemporáneo. Casi desde el comienzo de mis estudios, pero sobre todo desde la década de los años ochenta, me preguntaban sobre la dimensión estética de los actos destructivos, incluyendo los iconoclastas. Al principio me sorprendía. ¿Cómo podía considerarse la destrucción de las imágenes como una actividad creativa? ¿No era este sofisma un intento por redimir el acto de destrucción, incluso el vandalismo, preguntando sobre su potencial creativo? Pero revisé mis dudas, reconociendo que podían haber bordeado también el filisteísmo, especialmente a la luz de la evolución del arte después de Duchamp, Fontana y Rauschenberg.

41 Christina Michalos, “Murdering Art: Destruction of Art Works and Artists’ Moral Rights”, en *The Trials of Art*, Daniel McClean (ed.) (Londres: Ridinghouse, 2007), 179.

42 Michael G. Kammen, *Visual Shock : A History of Art Controversies in American Culture* (Nueva York: Knopf, 2006), 241.

43 David Freedberg, “Joseph Kosuth and the Play of the Unmentionable”; Kammen, *Visual Shock: A History of Art Controversies in American Culture*; Daniel McClean, *The Trials of Art* (Londres: Ridinghouse, 2007).

Después de todo, la pregunta había sido formulada con suficiente claridad. ¿Acaso el acto mismo de creación no implica siempre alguna forma de destrucción de los precedentes y de los materiales y así sucesivamente? El concepto de destrucción creativa en el arte, o más bien de la destrucción como una estética creativa, creció rápidamente tras la década de 1950. Inicialmente puede haber parecido una exageración, pero las voces eran insistentes. Werner Hoffman me planteó esta pregunta a principios de la década de los ochenta. Gamboni dedicó una gran parte de su análisis sobre los ataques públicos contra la exposición de esculturas de Bienne a ejemplificar la cuestión en el arte contemporáneo<sup>44</sup>. A partir de ese momento, el interés por el tema aumentó rápidamente, quizás acompañando el creciente papel de la apropiación, la destrucción y la violencia en el arte contemporáneo. Pero el tema ya había surgido mucho antes en el trabajo de los propios artistas.

Como es bien sabido, Robert Rauschenberg borró un dibujo de De Kooning para realizar una obra [Fig. 16]; Lucio Fontana desgarró sus lienzos y los llamó *concetti spaziali* [Fig. 17]; Hermann Nitsch atacó su propio cuerpo, mutilándolo y desfigurándolo con el fin de constituirlo como un medio de arte; casi todas las obras de Arnulf Rainer hacen del cuerpo dañado y ensangrentado objetos de su arte. El cuerpo lacerado opera en un régimen de la estética que se superpone con la crueldad. En la era de la apropiabilidad, la inclusión de una obra borrada de un artista



Fig. 16. *Dibujo de De Kooning borrado*, Robert Rauschenberg (1953).

<sup>44</sup> Dario Gamboni, *Un Iconoclasme Moderne: Theorie Et Pratiques Contemporaines Du Vandalisme Artistique* (Lausanne: Les Éditions d'En-Bas, 1983).



Fig. 17. Lucio Fontana en su taller, fotografía de Ugo Mulas (1964).

vivo y apreciado en un museo es la objetivación estética o artística de un acto destructivo. Y la rasgadura en una pintura se convierte en una estetización del gesto que produce el corte.

Los ejemplos son innumerables y llegan hasta nuestro propio tiempo, y se apropian al servicio del interés comercial. “Las acciones de Lucio Fontana contra el espacio sagrado del lienzo pueden ser vistas como vandalismo, pero también como un gesto para liberar y extender la historia de la pintura”, escribe Francesco Bonami en una edición reciente de la revista trimestral de la Galería Gagosian<sup>45</sup>. Podría decirse que el valor del retrato de Jacob Zuma realizado por Brett Murray, *The Spear* [La Lanza], aumentó después de su desfiguración.

45 Francesco Bonami en la publicación de verano de 2014. Él hizo esta declaración en



Fig. 18. Individuo garabateando sobre la obra de Mark Rothko *Negro sobre marrón* (2012).

La escritura de palabras sobre obras de arte existentes reclama para sí el estatus de arte. En nombre de un supuesto nuevo movimiento llamado *Yellowism*, un joven garabateó en la esquina de la obra de Rothko *Negro sobre marrón* (1958) en la Tate Gallery de Londres en octubre de 2012 [Fig. 18]. La ruptura de jarrones y otros recipientes constituye la base de reclamos similares. En 2011, Ai Weiwei arrojó al suelo una antigua urna de la dinastía Han en Winterthur, Suiza. En 2013 un visitante del *Pérez Art Museum* en Miami, en una acción evidente de imitación, hizo lo mismo con los jarrones de colores de Ai Weiwei de 2006-2012. Resultó ser un artista local, Máximo Caminero, alegando haberlo hecho “para todos los artistas locales en Miami que nunca han sido expuestos en los museos de aquí”. Finalmente señaló que “si ves los jarrones exhibidos y el modo en el que fueron pintados, no era posible pensar que

---

el contexto de un artículo acerca de Maurizio Cattelan y siguiendo la descripción de un soldado estadounidense que atacó un retrato de Hitler como Juana de Arco, realizado por Hubert Lanzinger en 1935, supuestamente porque estaba “enfurecido por no tener al verdadero Hitler frente a él”.



Fig. 19. Instalación de Ai Weiwei en el Pérez Art Museum de Miami (2013).

el artista había pintado sobre un objeto antiguo. Francamente, en lugar de ello, pensé que era un jarrón común de arcilla que puede encontrarse en *Home Depot*". Pero Caminero también admitió que, cuando estaba en el museo, había visto las fotos de Ai Weiwei soltando y rompiendo un jarrón chino antiguo. "Lo vi como una provocación de Weiwei para unirse a él en un acto performativo de protesta" [Fig. 19]<sup>46</sup>.

En 2009, en Queens, la intervención artística creada por los artistas Hector Canonge y Chin Chin Yang, *100 Degrees*, exhibía un globo transparente de plástico con un árbol dentro que simbolizaba el calentamiento global. La obra fue vandalizada y se desinfló. Pero los artistas respondieron de una manera realmente ingeniosa. Desmantelaron elaboradamente su trabajo y solicitaron a los transeúntes que escribieran sus opiniones sobre el acto iconoclasta, en una acción que pretendía

46 Citado por Michael E. Miller en el *Miami New Times*, 17 de febrero de 2014. El grado en el que las acciones de imitación han contribuido al crecimiento aparente de la iconoclasia en la última década, aún debe analizarse con cuidado y prudencia.

ser una extensión creativa y artística del propio acto de vandalismo<sup>47</sup>.

La línea es delgada y por ello aún más desafiante. A medida que la escritura sobre la iconoclasia aumentaba y los ataques al arte antiguo y a las imágenes de gobernantes y regímenes odiados se multiplicaban cada vez con mayor frecuencia e intensidad desde 1989 y, principalmente, a partir de 2003, también lo hicieron los asaltos al arte moderno y contemporáneo. La política y la idea del arte se unieron más estrechamente. Se atacaron obras contemporáneas por las razones habituales y previsibles, a menudo por personas con trastornos psicológicos complejos y graves, o por personas que simplemente parecían querer llamar la atención sobre sí mismas o para una causa a la que representaban (en estos casos, como ya hemos apuntado, las patologías no son siempre fáciles de aislar). Se atacaron ojos y bocas, se arrojó ácido a las imágenes o se las rajó<sup>48</sup>. Se escribieron palabras sobre obras de arte tanto antiguas como contemporáneas. En algunos casos se argumentó que esos acontecimientos representaban la creación de una nueva obra de arte a partir de una vieja (como en el *Yellowism*), en otros se los podría describir más claramente como realizados por personas perturbadas, como cuando la policía aplicó el término al hombre que escribió una confusa referencia política al 11 de septiembre en *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix, en Lens, Francia, en 2003.

Cuando son confrontados, los atacantes del arte moderno y contemporáneo aducen las razones habituales, incluyendo el argumento de que esas obras no son arte, que incluso un niño podría hacerlas o que el dinero que se gasta en ellas sería mejor usarlo para causas más merecedoras<sup>49</sup>. Las razones, al final, son siempre las mismas, aunque el

47 Anne Barnard, “Violent End for an Artwork That Symbolized Fragility”, *New York Times*, 10 de julio de 2009. Como ya se ha indicado anteriormente, en una reciente conferencia sobre antiguas *damnatio memoriae*, centrándose en imágenes de Septimio Severo y sus hijos Caracalla y Geta, Salvatore Settis ha hecho hincapié en las dimensiones performativas del borrado en estos casos, en los que la censura y la iconoclasia aluden precisamente a la cuestión de la estetización de un acto destructivo.

48 Para ejemplos hasta 1984, véase Freedberg, *Iconoclasts and Their Motives*.

49 Una posición que se remonta al menos hasta San Bernardo. Después, los críticos de la imagen durante la Reforma incluyeron a Lutero. Para una reciente expresión de esta posición, ligeramente exasperada, por parte de un conocido filósofo, véase el

resentimiento por la aparente simplicidad de la obra en relación con su costo es relativamente nuevo. En los viejos tiempos, la acusación era más clara, debido a que los estándares para los materiales y la destreza eran más claros, y con frecuencia, en el caso de la magnificencia, más fácilmente visible.

Al mismo tiempo, el argumento sobre la simplicidad o sobre que cualquiera podría hacerlo también está próximo al argumento de que sólo la divinidad puede hacer verdaderas imágenes de las cosas e infundirles vida (pretender lo contrario es ofensivo en muchas religiones). Aunque al principio puede no resultar obvio, los ataques en Berlín y Ámsterdam a las dos versiones de *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* [¿Quién teme al rojo, amarillo y azul?] de Barnett Newman se relacionan con esta posición. El éxito del iconoclasta al dañarlos representa la negación del desafío del título, demostrando que son simplemente lienzos muertos, incapaces de tomar represalias.

Al final una imagen es sólo eso, algo carente de toda vida, no algo digno de ser temido. Casi todos los atacantes de imágenes han proclamado esto, especialmente cuando se ven atrapados en pleno acto. Se trata de obras que no pueden aspirar a la vida y, si se perciben como una amenaza, debe demostrarse que están muertas (aunque es cierto que en el asalto de 1986 a la versión de la obra de Newman en el Museo Stedelijk, el agresor ya había atacado varias de sus pinturas y continuó destrozando aún más).

Muy pronto, el nexo entre la estética de la destrucción y el vandalismo puro se intensificó. Era como si la progresiva legitimación de la apropiación, la modificación y la intervención en el arte contemporáneo alentara más actos de mutilación, superposición y degradación por parte de los miembros del público, que podían ahora recurrir a la idea de que lo que estaban haciendo constituía un acto artístico. De ahí los garabatos, las manchas de pintura y tinta, las notas pegadas e incluso la regurgitación de alimentos sobre obras existentes.

Sería difícil para una persona no experta distinguir entre las manchas de pintura de Christopher Wool en sus austeras obras en blanco y negro, y un trabajo de aficionados, un simple lanzamiento de

trabajo ampliamente difundido de Singer, "The Ethical Cost of High-Priced Art".

pintura de color. Tendríamos que admitir que todas estas acciones se han multiplicado en una época en la que la idea del arte como algo constituido por el pensamiento, más que por el hacer práctico, se ha extendido más que nunca (aunque es mucho más antigua de lo que comúnmente se reconoce)<sup>50</sup>.

En este clima, la mera afirmación de un artista de que una obra de arte ha sido destruida es suficiente para constituir la obra de arte y el acto de daño, aunque sea menor (o aparentemente menor) como iconoclasta. Después de que Jeff Koons completara su meticuloso tren de acero inoxidable, titulado *Jim Beam - JB Turner Train*, lo llevó a la destilería Jim Beam y lo hizo llenar de bourbon. Luego selló la chimenea del tren con las estampillas fiscales necesarias, declarando que “se puede beber y disfrutar del *bourbon*, pero habrás matado a la obra de arte porque has destruido el alma de la pieza al romper el sello”. A pesar del claro acto de destrucción de la estampilla fiscal, en este acto se pasa de la definición básica de la iconoclasia como la destrucción de una imagen física (ya sea arte o no) a la más compleja de la destrucción de una obra, de hecho, de su propio concepto. Aun así, es interesante observar que Koons aún no logra desasociar la destrucción de una parte tan pequeña de la obra con la destrucción de su alma. Se podría pensar en él como un bromista, pero estas declaraciones nos muestran también que Koons conserva profundamente el sentido acerca de no sólo cómo el arte se constituye en nuestro tiempo, sino de cómo siempre lo ha hecho.

En una época en la que la obra de arte es sobre todo conceptual y no tanto un trabajo manual, un tiempo en el que la apropiación ha sido un elemento frecuente y donde las imágenes son infinitamente transformables como resultado de las nuevas técnicas de digitalización y ciber-multiplicación, no es de extrañar que las agresiones a las imágenes en nombre del arte se incrementen. Ahora la mayoría de las personas tiene los medios —especialmente, pero no sólo, con la ayuda de los ordenadores—, para editar imágenes con una facilidad que hubiera dejado estupefacto, y presumiblemente satisfecho, a Duchamp.

50 Está claramente establecida en la conversación entre el príncipe y el pintor en el acto 1, escena 4, de la obra de Lessing *Emilia Galotti*, y encuentra su apogeo moderno, por supuesto, en la obra de Arthur Danto.

Más allá de la noción de que el arte está constituido por ideas sobre el arte o por pensamientos sobre el mismo (en otras palabras, por su condición puramente conceptual), o por la contraparte al parecer más conservadora de esta noción, a saber, que el arte está constituido por su institucionalización en los museos, el aumento de las agresiones parece coincidir con las reivindicaciones expansionistas sobre su condición y definición. Incluso en este dominio filosófico, la cuestión de la iconoclasia es también una cuestión de arte y las políticas de creación y recepción de imágenes la acompañan.

Aun así, los ataques más comunes a las obras de arte, dejando a un lado los claramente patológicos, son probablemente los motivados abierta y claramente por cuestiones políticas. Se arroja pintura al arte urbano argumentando que dicha corriente es, en realidad, poco más que una “rebelión patrocinada por la burguesía”, buscando allanar el terreno a la gentrificación; se la considera (no sin razón) “completamente impotente políticamente y fantásticamente lucrativa para todos los involucrados”<sup>51</sup>. De esta manera, los murales de Banksy constantemente sufren un fenómeno especialmente irónico sobre la base de sus propias adaptaciones, anulaciones y mutilaciones de las imágenes y obras de arte de otros.

## GESTO Y AGENCIA

Incluso en medio de la idea de que el arte está constituido por el pensamiento y no por la producción, el acto iconoclasta nos recuerda el papel del cuerpo material en la constitución del arte. Deja claro que la agencia del objeto depende precisamente de la evocación del cuerpo del espectador, incluso cuando el objeto es conceptual. Todos los ataques iconoclastas remiten, finalmente, a los gestos del cuerpo. No es sólo la relación entre la acción del gesto creativo y la acción de respuesta, sino también la disponibilidad del acto creativo al gesto de respuesta y la alianza entre la acción iconoclasta y la idea de la creación que nunca

51 Cf. “As Street Art Goes Commercial, a Resistance Raises a Real Stink”, *The New York Times*, 28 de junio de 2007.

puede ser interrumpida. Podría incluso argumentarse que la idea del corte como algo creativo simplemente hace explícito un aspecto fundamental de todo arte.

Vivimos en una época en la que se ha puesto de moda sugerir no sólo que los gestos creativos y destructivos son dos caras de la misma moneda, sino que en realidad son la misma: que crear significa destruir y que destruir es crear. Es decir, que para crear hay que querer destruir *algo* –incluido el pasado– y que destruir significa (en algún sentido) crear algo nuevo.

De moda o no, lo que está en juego en todo esto es la centralidad del gesto material en ambos procesos, en otras palabras, el gesto efectivo del acto iconoclasta y el gesto o gestos inherentes o visibles en la obra propiamente dicha. La gestualidad de la imagen –el gesto que se siente hacer y los gestos que realmente se hacen, la pura fisicalidad, real e implícita, de sus gestos– es lo que yace en el núcleo del proyecto *Bildakt* [Acto de imagen] de Horst Bredekamp y sus colegas en Berlín<sup>52</sup>.

A esta noción de la *Bildakt* hay que añadirle una nueva dimensión: la de las respuestas de los espectadores a las acciones y gestos *implícitos*, ya sea la realización implícita de una acción mostrada a medio curso (el clásico criterio de Lessing)<sup>53</sup>, o incluso la acción implícita en un golpe o una marca de cincel en una pintura o escultura<sup>54</sup>. Éste es el tipo de respuesta que une al iconoclasta que responde con un gesto a un gesto (como las múltiples fotografías en las que las personas escupen o mutilan a un líder que gesticula o señala) con el esteta, que interiormente responde no sólo a los movimientos implícitos en las figuras

52 Para un resumen de las posiciones propias de Bredekamp sobre el *Bildakt*, véase Horst Bredekamp, *Theorie Des Bildakts* (Berlín: Suhrkamp, 2010). Y también la serie de publicaciones editadas por Horst Bredekamp y Jürgen Trabant, las cuales van por el momento (junio de 2014) por su noveno volumen, tituladas *Actus et Imago, Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie*.

53 Un tema que abordaré con mayor detalle en mi próximo libro sobre el arte y la neurociencia, así como en una vieja conferencia titulada “El pintor sin manos”, que espero publicar pronto.

54 Véase Freedberg y Gallese, “Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience”; J.E. Taylor, J.K. Witt, y P.J. Grimaldi, “Uncovering the Connection between Artist and Audience: Viewing Painted Brushstrokes Evokes Corresponding Action Representations in the Observer”, *Cognition* 125 (2012).

de una imagen<sup>55</sup>, sino también a los gestos implícitos en la marca del creador<sup>56</sup>. Comprendemos las cuchilladas de Lucio Fontana (y quizás también los lienzos perforados) a través de nuestra propia sensación corporal de los movimientos específicos que esos tajos conllevan –lo mismo puede decirse acerca de otros ejemplos, tanto figurativos como no figurativos–<sup>57</sup>.

Como si las acciones de la mano en la iconoclasia del pasado no fueran lo suficientemente claras, la iconoclasia contemporánea nos devuelve, paradójicamente, a la función de la mano y el cuerpo en la realización de las obras de arte, así como en la respuesta ante ellas. No me refiero únicamente a los ataques manifiestos a través de medios extravagantes, como es el caso de Hermann Nitsch, sino también a obras como los *concetti spaziali* de Fontana.

En realidad, el hecho de que la teoría de la respuesta nos permita ahora comprender el aspecto corporal, incluso de ciertos gestos conceptuales, ofrece una visión crítica tanto de la iconoclasia como de lo que llamamos arte. El corte, como una “línea” de Jackson Pollock (o incluso el campo de color, en una obra menos abiertamente impregnada por la acción, como la de Rothko), hace explícitas, sin duda, las formas en las que el movimiento implícito es un componente

- 55 Como por ejemplo en F. Battaglia, S. Lisanby y D. Freedberg, “Corticomotor Excitability During Observation and Imagination of a Work of Art”, *Frontiers in Human Neuroscience* 5:79 (2011). Ya implícito en la noción de *embodied simulation* [simulación corporeizada] de Gallese, principalmente en V. Gallese, “Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience”, *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 4 (2005); “Embodied Simulation: From Mirror Neuron Systems to Interpersonal Relations”, *Novartis Found Symp* 278 (2007); Freedberg y Gallese, “Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience”.
- 56 Cabe señalar, sin embargo, que estas formas de respuesta no son necesariamente estéticas de forma consciente, ocurren involuntariamente, también entre los no entrenados en el arte. Para más información sobre las respuestas a los gestos detrás de las marcas del autor en las obras de arte, véase “Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience”; Taylor, Witt, y Grimaldi, “Uncovering the Connection between Artist and Audience: Viewing Painted Brushstrokes Evokes Corresponding Action Representations in the Observer”. Este tema se elaborará en mi próximo trabajo *Image, Action and Embodiment: Towards a Neuroscience of Aesthetic Response*.
- 57 M. A. Umiltà *et al.*, “Abstract Art and Cortical Motor Activation: An Eeg Study”, *Frontiers in human neuroscience* 6, nº 311 (2012).

incluso de las imágenes fijas y un factor crucial en la forma en la que se perciben. Ver un corte de Fontana es tener un sentido de la acción que lo produjo, dando al espectador una sensación directa del acto. ¿Tiene efecto el papel del acto en la creación artística precisamente en relación con su capacidad de transmitir al espectador una sensación de acción? Parece evidente que esta sensación de acción encuentra su expresión psicológica, patológica y estética tanto en la apreciación como en la hostilidad hacia las obras de arte. Por ello resulta sumamente importante prestar atención a la iconoclasia. No se trata sólo de que la iconoclasia contemporánea nos devuelva, paradójicamente, a la función de la mano y del cuerpo en muchas de las obras atacadas; ni es, como he sugerido a menudo, que la destrucción de las imágenes es el anverso del amor hacia ellas. Se trata de comprender que sólo mediante el reconocimiento de fenómenos como éstos podemos empezar a apreciar más plenamente el papel del arte en nuestras vidas. En su día, esta afirmación parecía demasiado radical. Ahora, gracias a la abundancia de imágenes y a la abundancia simultánea de iconoclasias, no lo es tanto. Depende de nosotros encontrar nuevas formas de analizar estas cuestiones.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bahrani, Z. "Assault and Abduction: The Fate of the Royal Image in the Ancient Near East". *Art History* 18, n° 3 (1995): 363-82.
- Battaglia, F., S. Lisanby y D. Freedberg. "Corticomotor Excitability During Observation and Imagination of a Work of Art". *Frontiers in Human Neuroscience* 5:79 (2011): 1-6.
- Bednarik, Peter. "The Survival of the Murujuga (Burrup) Petroglyphs". *Rock Art Research* 19 (2002): 29-40.
- Bolton, Richard. *Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts*. Nueva York: New Press, 1992.
- Bredenkamp, Horst. *Theorie Des Bildakts*. Berlín: Suhrkamp, 2010.
- Christensen, Carl C. *Art and the Reformation in Germany*. Atenas: Ohio University Press, 1979.
- Clapp, Jane. *Art Censorship; a Chronology of Proscribed and Prescribed Art*. Metuchen: Scarecrow Press, 1972.
- Clay, Richard. *Iconoclasm in Revolutionary Paris: The Transformation of Signs*. Svec. Oxford: Voltaire Foundation, 2012.
- Crew, Phyllis Mack. *Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands, 1544-1569*. Londres; Nueva York: Cambridge University Press, 1978.
- Dowsing, William. *The Journal of William Dowsing, of Stratford, Parliamentary Visitor, Appointed ... For Demolishing the Superstitious Pictures and Ornaments of Churches, &c. Within the County of Suffolk, in the Years 1643,-1644*. Londres, 1786.
- Duffy, Eamon. *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England C. 1400-1580*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Eire, Carlos M. N. *War against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*. Cambridge; Nueva York: Cambridge University Press, 1986.
- Elsner, Jas. "Iconoclasm as Discourse: From Antiquity to Byzantium".

- The Art Bulletin* 94, n° 3 (2012): 368-94.
- Freedberg, D., y V. Gallese. "Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience". *Trends Cogn Sci* 11, n° 5 (mayo 2007): 197-203.
- Freedberg, David. "Censorship Revisited". *Res* 21 (1992): 5-11.
- . "Empathy, Motion and Emotion". En *Wie Sich Gefühle Ausdruck Verschaffen: Emotionen in Nabsicht*, editado por K. Herding y A. Krause-Wahl, 17-51. Berlín: Driesen, 2007.
- . "Iconoclasm and Painting in the Netherlands, 1566-1609". PhD, University of Oxford, 1972.
- . *Iconoclasts and Their Motives*. Maarssen Montclair: G. Schwartz, 1985.
- . "Johannes Molanus on Provocative Paintings". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971): 229-45.
- . "Joseph Kosuth and the Play of the Unmentionable". En *The Play of the Unmentionable*, editado por Joseph Kosuth, David Freedberg y The Brooklyn Museum, 31-68. Nueva York: The New Press, 1985.
- . *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1989.
- . "The Problem of Images in Northern Europe and Its Repercussions in the Netherlands". *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art (Proceedings of the 7th International Colloquium in the History of Art)*, 25-45, 1976.
- . "Review of B. Haak, the Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century, and C. Brown, Scenes of Everyday Life: Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century". *Times Literary Supplement*, n° 4277 (22 de marzo de 1985): 313.
- . "The Structure of Byzantine and European Iconoclasm". Trabajo presentado en *Iconoclasm*, Birmingham, 1977.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Nueva York: Seabury Press, 1975.
- Gallese, V. "Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience". *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 4 (2005): 23-48.

- . “Embodied Simulation: From Mirror Neuron Systems to Interpersonal Relations”. *Novartis Found Symp* 278 (2007).
- Gamboni, Dario. *Un Iconoclasme Moderne : Theorie Et Pratiques Contemporaines Du Vandalisme Artistique*. Zürich: Institut suisse pour l'étude de l'art, 1983.
- Ginzburg, Carlo. *The Cheese and the Worms : The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*. Baltimore: Johns Hopkins University Press; 1980.
- González Zarandona, José Antonio. “Towards a Theory of Landscape Iconoclasm”. *Cambridge Archeological Journal* (2015).
- . “Rethinking Heritage. Landscape Iconoclasm in the Burrup Peninsula (Western Australia)”. University of Melbourne, 2013.
- . “Destruction of Heritage or Secular Iconoclasm? The Case of Dampier Archipelago Rock Art”. CIHA Melbourne, 2013.
- Hedrick, Charles. *History and Silence: Purge and Rehabilitation of Memory in Late Antiquity*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- Henry, Patrick. “What Was the Iconoclastic Controversy About”. *Church History* 45 (1976): 16-31.
- Kammen, Michael G. *Visual Shock: A History of Art Controversies in American Culture*. Nueva York: Knopf, 2006.
- Koerner, Joseph Leo. *The Reformation of the Image*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- Kosuth, Joseph, David Freedberg y Brooklyn Museum. *The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum*. Nueva York: New Press, 1992.
- May, Natalie N. (ed.). *Iconoclasm and Text Destruction in the Ancient near East and Beyond*. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 2012.
- McClellan, Daniel. *The Trials of Art*. Londres: Ridinghouse, 2007.
- Michalos, Christina. “Murdering Art: Destruction of Art Works and Artists' Moral Rights”. *The Trials of Art*, editado por Daniel McClellan, 173-93. Londres: Ridinghouse, 2007.
- Mochizuki, Mia M. *The Netherlandish Image after Iconoclasm, 1566-1672: Material Religion in the Dutch Golden Age*. Burlington: Ashgate, 2008.

- Noyes, James. *The Politics of Iconoclasm: Religion, Violence and the Culture of Image-Breaking in Christianity and Islam*. Nueva York: I.B.Tauris, 2014.
- Ortalli, Gherardo. *La Pittura Infamante Nei Secoli XIII-XVI*. Roma: Jouvence, 1979.
- Phillips, John. *The Reformation of Images : Destruction of Art in England, 1535-1660*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- Schwartz, Gary. "Saenredam, Huygens and the Utrecht Bull". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 1, n° 2 (1966): 69-93.
- Singer, P. "The Ethical Cost of High-Priced Art". *Project Syndicate*, n° 4, junio 2014.
- Strother, Zoë. "Iconoclasm by Proxy". En *Iconoclasm*, editado por Bruno Latour y Peter Weibel, 458-59. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Taylor, J.E., J.K. Witt, y P.J. Grimaldi. "Uncovering the Connection between Artist and Audience: Viewing Painted Brushstrokes Evokes Corresponding Action Representations in the Observer". *Cognition* 125 (2012): 26-36.
- Umiltà, M. A., C. Berchio, M. Sestito, D. Freedberg, y V. Gallese. "Abstract Art and Cortical Motor Activation: An Eeg Study". *Frontiers in human neuroscience* 6, n° 311 (2012): 1-9.
- Varner, Eric R. *Mutilation and Transformation: Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*. Leiden: Brill, 2004.