

Alice Creischer y Andreas Siekmann

Ángeles de la censura

Sobre las relaciones entre la producción de imágenes.

La hegemonía y la violencia

En las salas de pintura barroca del Museo de Bellas Artes de Sevilla, hay un cuadro de Lucas Valdés que representa a un pintor echado en el suelo de su taller.¹ Parece haber sufrido un desmayo. Se ha caído de la silla, y todavía tiene la paleta en la mano. Un ángel ha ocupado su lugar frente al caballete. Tras él, apoyado en el marco de la ventana, se ve el grabado del que está copiando. Es un retrato de San Francisco de Paula, fundador de la Orden de los Mínimos ¿Es el pintor un mero copista vencido por su propio estado mental, por su propia inspiración? Ésa era la interpretación decimonónica. Nosotros pensamos, sin embargo, que acaba de recibir la visita del oficial enviado por el gobierno celestial para comprobar la veracidad del retrato y corregir la obra.²

¿Qué tiene que ver este cuadro con el tema que vamos a tratar en ésta y en las tres entregas siguientes? El objetivo es hacer una reflexión sobre las condiciones de la producción artística en las nuevas metrópolis del poder del mundo globalizado. Autores berlineses que están siguiendo el desarrollo de ciertos centros artísticos de Beijing, Dubai o Moscú (o que podrían ser parte de su programa) participarán de esta reflexión. El motivo de la reflexión, por consiguiente, podría ser el miedo a perder la hegemonía cultural. Y, en verdad, nos preocupa perder algo que aquí llamaremos “capacidad de crítica” y que está ligado a esa libertad política particular concedida después de la guerra a la sociedad occidental, en un contexto de competición entre los estados por “ser el mejor”. Corresponde a la producción artística reaccionar críticamente a sus propias relaciones de poder. Definir esta atribución resulta tanto más difícil cuanto más se convierte en una forma de legitimar tanto a los clientes como a los proveedores. Al establecer un sistema artístico occidental, los clientes hacen que reivindican la libertad de opinión, mientras que los proveedores se creen subversivos y se dedican a revender su “progresismo”. Estos argumentos podrían no pesar prácticamente nada comparados con la gravedad de los inmensos volúmenes de construcción y de las exorbitantes sumas que cambian de manos y hacen que las dos

partes se obnubilen con su propia importancia y con la accesibilidad del mundo. Sólo adquieren peso cuando pasamos a considerar las circunstancias sociales que llevan emparejadas.

En esta primera entrega ofreceremos un ejemplo histórico de producción global de imágenes y su relación directa con la violencia. Mantendremos que la hegemonía no es una función abstracta, sino que implica violencia. Esto no quiere decir que podamos establecer una continuidad que nos lleve directamente hasta los condicionamientos de la hegemonía cultural, condicionamientos de naturaleza ideológica, y las creaciones de valor globalizadas de hoy en día. Sí que podemos mantener, sin embargo, que existen paralelismos y relaciones entre “la función ideológica de la pintura colonial (la pintura de la Contra-Reforma, a.C.) y la función que ha asumido el arte hoy a fin de proporcionarles legitimidad a las nuevas elites de la globalización”.³

Pero volvamos ahora al cuadro con el comenzábamos. El grabado apoyado en el alféizar de la ventana no indica que el pintor fuera un copista. “Sabemos que se usaron por millares y que los talleres de los pintores eran verdaderos archivos calcográficos... Baltasar de Figueroa en Colombia quien deja a su muerte seis libros de vida de santos con estampas para las pinturas, además de 1800 estampas.”⁴ El historiador del arte peruano Francisco Strany, de quien procede esta cita, hace hincapié en que no sólo en Sudamérica, sino también en Europa y en todo el mundo cristiano, la pintura a partir de imágenes reproducidas se introduce con la industrialización de las técnicas de impresión. Al mismo tiempo, la producción en masa de grabados constituye uno de los medios más importantes de proselitismo en las nuevas colonias. En ambos casos, su objetivo es el control religioso de la producción de imágenes. A partir de 1570, la Iglesia y el rey de España conceden el monopolio a los impresores Plantin, de Amberes, quienes producirían todos los grabados para España, los Países Bajos y las colonias. “Estos grabados [...] llegaban a las masas; tanto en Europa como en América había un alto porcentaje de analfabetos [...] En cuanto al método, la forma en la que se enfocó la difusión de la doctrina católica constituye un importante antecedente de los modernos sistemas audiovisuales.”⁵ Plantin llegó a ser una de las imprentas más importantes entre los siglos XVI y XVIII. La producción masiva de imágenes y su control forma parte del programa de la Contra-Reforma que se esboza en el Concilio de Trento. Al final del Concilio, se promulgó un decreto relativo a la veneración de las imágenes.⁶ Este decreto era una reacción a los reproches de la Reforma, conforme a la cual hacía tiempo que el objeto de veneración se había fundido con la imagen (el significado con el signo) en los altares, dando lugar

a un objeto mágico, y conforme a la cual las modas artísticas renacentistas y manierista habían contaminado la iconografía cristiana de temas lascivos y paganos. Se podía luchar oficialmente contra el animismo y la autonomía de la imagen. Sin embargo, éstas son al mismo tiempo las herramientas de un proselitismo que permitía que la gente sintiera que había una continuidad entre los nuevos dioses y sus propias creencias, que más que borrarse darían lugar a una iconografía sincretista. El decreto tridentino precipitó en todo el mundo católico riadas de tratados y panfletos en los que quienes establecían localmente el dogma parecían ocultar tras la fachada dogmática su complicidad real con el uso de las mismas.

“Había una gran necesidad de imágenes. [...] artistas con gran celo religioso viajaron a los Andes para difundir las imágenes piadosas... Fray Diego de Ocaña [...] se lamentaba de que el monasterio de Guadalupe, en España, no hubiera respondido a su petición de estampas... [...] si tuviera veinte o treinta mil estampas, las habría utilizado todas porque cada cual se habría llevado una a su casa.”⁷ A principios del siglo XVII como muy tarde, Europa había dejado de abastecer la demanda de imágenes en el nuevo mundo, una labor que quedó en manos de los pintores de Quito, Cuzco y Potosí, cuyos talleres eran auténticas factorías. Este auge de la producción de imágenes era el resultado de la inmensa riqueza que empezó a producir de pronto la explotación de los recursos minerales y de la violencia con ella relacionada. Las imágenes se instalaban en las iglesias de la aristocracia minera y de la forzada mano de obra indígena. “En Cartagena de Indias, el puerto de entrada en Nueva Granada [...] para el comercio de esclavos africanos, se les ofrecía inmediatamente a los hombres, las mujeres y los niños recién llegados imágenes de Cristo sufriente, al tiempo que se les amenazaba con la condena en la otra vida, por añadidura de la que ya tenían en ésta. [...] Retratos de los papas, de los cardenales y de los reyes se instalaban alrededor del altar [...] en otras palabras, los grabados o estampas creaban todo un mundo de jerarquías celestiales y terrenales al que pasaban a pertenecer los esclavos recién bautizados [...] estas estampas producían tal temor a la condenación eterna y un deseo tan fuerte de aceptar la sangre divina [...] que valían mucho más que cualquier palabra por persuasiva que fuera [...] escenas similares del Juicio Final [...] se pintaban en el interior del pórtico de entrada de todas las iglesias de los nativos.”⁸

Si, llegados a este punto, recordamos la violencia de la relación directa entre la hegemonía cultural y la producción de imágenes, vemos en Europa no sólo a la causante y beneficiaria, sino también un campo donde se produce simultáneamente la

ofensiva religiosa y la agitación social. Unos ocho millones de nativos murieron en las explotaciones mineras de Potosí. Unas 600.000 toneladas de plata se enviaron a Europa, a través de España, creando bolsas de valores y una demanda de toda suerte de artículos exportables, lo cual activó un proceso de industrialización agrícola que dejó sin trabajo a muchos que entonces podían pasar a considerarse proto-proletariado, o ser eliminados como vagabundos. Lo que refundimos aquí en una sola frase —con toda tranquilidad, casi cínicamente— es un contexto histórico demasiado complejo, demasiado cruel y contradictorio para constituir el contenido histórico positivo de una frase. Tampoco es la descripción de un “origen” del capitalismo y del papel que juegan sus imágenes, sino más bien un hilo en una maraña de orígenes. En cambio, marcamos un sendero que nos conducirá tal vez, si lo seguimos, hasta aquello a lo que hemos de enfrentarnos: la idea de modernidad y el papel que juega en ella la producción de imágenes no se puede concebir en el marco de la “globalización” sin la historia de la colonización y sus crímenes. Si tenemos en cuenta la “globalización” en este sentido tal vez podamos acabar con la amnesia de la modernidad en este sentido. Nos anima esto a lanzar otras sondas —por ejemplo, las del censor celestial— en las aguas de la historia, a fin de examinar las funciones actuales de la producción de imágenes, la hegemonía y la violencia.

La mesa que describíamos al inicio podría ser la mesa negociadora en la que el representante del Ministerio de Cultura del Emirato de Dubai se reúne con los directores de los museos de Berlín, de Munich y de Dresde para suscribir la participación de estos en el museo universal. Se trata, naturalmente, del museo más grande del mundo, y recibirá apoyo logístico e histórico de los tres museos citados. También podría ser la mesa redonda que tuvo lugar el 28 de mayo en Berlín para anunciar esta cooperación. El representante del Ministerio de Cultura de Dubai, Michael Schindhelm, explicó en ella que la naturaleza políglota de este museo reflejaba también el carácter multi-étnico de la población de Dubai. Lo que se olvidó mencionar es que sólo un diez por ciento de la población de Dubai disfruta de derechos civiles y que la mayor parte del otro noventa por ciento se encuentra entre quienes trabajan en condiciones de esclavitud. ¿Es sólo una fea consideración menor el hecho de que el salario mensual de los obreros que trabajan en la construcción del museo es de unos 100 dólares? ¿Tiene este hecho algún impacto en su arquitectura y en las obras que se exhibirán? ¿O estamos viendo reunidos en esta mesa a tres nuevos ángeles de la censura, unos ángeles que trabajan muy mal, tan mal como aquellos del cuadro de la Contra-reforma/Colonización, y que tienen que repetir continuamente lo que desean ignorar/borrar porque en realidad no se puede vencer?

La próxima entrega se centrará en un análisis discursivo de esa mesa redonda.

.....
Texto traducido por **Pilar Vázquez** en el marco del proyecto *Narrativas de fuga*.
Conversaciones en torno a la construcción de discursos en el arte contemporáneo incluido dentro del programa de **UNIA artepensamiento** [<http://ayp.unia.es>]
.....

¹ Lucas Valdés, *Retrato milagroso de San Francisco de Paula*, c. 1710, óleo sobre lienzo.

² Sobre lo ángeles como enviados gubernamentales, Giorgio Agamben: *Die Beamten des Himmels*, Frankfurt, Leipzig, 2007.

³ *Inversión Modernidad*, artículo en borrador de Alice Creischer, Andreas Siekmann y Max Hinderer, Berlín, 2008. Se trata de un proyecto sobre la pintura colonial del antiguo virreinato de Perú y su posible renovación. Esta columna es el resultado de los trabajos realizados para dicho proyecto.

⁴ Francisco Strany, *Breve Historia del Arte en el Perú*, Lima, 1967, p. 35.

⁵ Teresa Gisbert, José de Mesa et al. *Bolivian Masterpiece, Colonial Painting*, Ministerio de Cultura, La Paz, 1994, p. 74.

⁶ De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus, 3.12. 1564, Concil von Trient, *Canones und Beschlüsse*, ed. Wilhelm Smets, Bielefeld 1868.

⁷ Thomas Cummins, "Images for a New World", en *The Virgin, Saints and Angels, South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*, ed. Suzanne Stratton-Pruitt, Brooklyn, 2006, p. 15.

⁸ Ibid.