

LA IDOLATRÍA Y SUS DESCONTENTOS

El arte contemporáneo reclama desde hace tiempo el privilegio –el deber, en verdad– de criticar las imágenes producidas por la industria de la cultura de masas¹. Ahora, sin embargo, tanto las imágenes de los medios como las obras de arte están siendo atacadas cada vez con mayor frecuencia por razones religiosas. A menudo parece que el fundamentalismo islámico hubiera conspirado de hecho con los medios de comunicación occidental y su retórica de la Ilustración para crear una guerra de culturas que se perpetúa de suceso en suceso. Estos sucesos (y pseudosucesos) van desde el dramático asesinato del cineasta holandés Theo van Gogh hasta las revueltas por las viñetas danesas, los comentarios de Jack Straw sobre el velo y la decisión de la Deutsche Oper de Berlín de cancelar una representación prevista del *Idomeneo* de Mozart, en la que se mostraban las cabezas cortadas de Jesús, Mahoma y Buda junto con la de Poseidón. A veces no necesita darse suceso alguno: las noticias de que algunos bancos británicos ya no regalan huchas cerdito a los niños, para no ofender a los clientes musulmanes, resultó ser tan infundada como la histeria de final de año sobre la supuesta prohibición de la Navidad por parte de burocratas y gerentes excesivamente celosos y políticamente correctos.

Por ahora, el mundo del arte ha mostrado poca inclinación –al menos en el plano institucional– a responder a esos ataques verdaderos o percibidos al régimen espectacular de visibilidad al que él mismo es tan adepto a poner en evidencia. No obstante, las prácticas artísticas ofrecen atractivas reflexiones sobre el renovado vigor de los ataques monoteístas a las imágenes y al régimen visual del Occidente capitalista como tal; me centro aquí en los ejemplos holandeses, pero dentro del contexto más amplio de las protestas religiosas mundiales contra el espectáculo.

Muchos de los incidentes más destacados de la actual guerra de imágenes implican la exposición o no del cuerpo femenino. En 2003 un edifi-

¹ Una versión revisada de este artículo se publicará próximamente en *Citizens and Subjects. The Netherlands, for example*, editado por Maria Hlavajova, Rosi Braidotti y Charles Esche, como parte de la contribución holandesa a la Bienal de Venecia.

cio de Ámsterdam fue decorado con un monumental mural de una mujer desnuda, inspirado en un poema de Jacob van Lennep, *Ode aan een rosje* («Oda a una rosa»), que estaba escrito sobre la fachada y el cuerpo de la mujer; un hombre vestido, supuestamente el autor, flotaba sobre el texto y las piernas de la mujer. Aunque antes de la ejecución de la obra se consultó a los habitantes de los edificios vecinos, muchos de ellos musulmanes, (aparentemente con buenos resultados), una vez completado, el mural fue objeto de ataques verbales y físicos, con pintura negra. Al final se alcanzó un acuerdo intermedio: se pixeló la parte púbrica de la mujer, convirtiéndola en una red abstracta. El opuesto ideológico de ese arte público revelador puede encontrarse en la ciudad de Susa, Irán, en forma de mural que muestra la parte superior de una mujer con traje islámico, el rostro visible pero el cuerpo oculto, los ojos tímidamente desviados. Un texto adjunto proclama: «Una mujer vestida con modestia es una perla en su concha» [sic]²

Desde hace unos años, la apariencia de las mujeres que aceptan una definición estricta del vestido *hiyab* en las ciudades europeas suscita cada vez más controversia. Ésta se centra sobre todo en el velo de la cara, de modo que sólo quede libre la franja de los ojos, o incluso menos, como en el *burka* afgano, que cubre los ojos con una rejilla bordada. Tras la detención a comienzos de 2007 de un grupo de musulmanes que supuestamente tramaban secuestrar y matar a un soldado musulmán británico de permiso tras su estancia en Irak, los periódicos británicos mostraron una foto de tres mujeres cubiertas con el velo en Birmingham, una de ellas haciendo la V de la victoria. Aunque es un caso extremo, las imágenes de mujeres cubiertas con el velo se han convertido en género menor en los periódicos europeos, un indicativo de que el velo ha pasado a funcionar como pantalla en la que se proyectan las ansiedades y los deseos culturales, y no sólo desde un bando. No es éste el lugar para explorar la historia cultural del velo, que es anterior al comienzo del islam o del cristianismo, y a menudo tiene más connotaciones sociales que religiosas; ni para introducirse en el debate acerca de si el velo está de hecho prescrito en el islam o no es más que un hábito cultural; si significa opresión o es una opción escogida por mujeres fuertes y emancipadas. El hecho es que el polisémico velo se ha convertido en logotipo del peligroso otro musulmán; se ha convertido en un puntal de las guerras de imágenes actuales. Los islamistas lo usan como una declaración fuertemente visible de su capacidad para proteger los valores musulmanes ante una cultura occidental antagonista, mientras que los liberales occidentales lo perciben como un ataque a dicha cultura, centrándose a menudo en la cuestión de los derechos de las mujeres. A este respecto, siguen los pasos del ni mucho menos progresista lord Cromer, cónsul general británico en Egipto a finales del siglo XIX, que ya ideologizó el velo como signo de opresión de las mujeres. Esta interpretación tiene al menos la virtud de poder ser apro-

² Conozco el mural de Susa por una foto tomada por Frank Denys.

piada por las mujeres musulmanas: una fotografía de prensa holandesa tomada a finales de 2006 muestra a unas mujeres musulmanas usando el burka en protesta contra su deportación a Afganistán, donde las obligarían a llevarlo: no sólo se han envuelto en burkas, sino también en fotos de la entonces ministra de Inmigración Rita Verdonk, «Rita la Férrera».

La categoría de mito de los medios adquirida por el velo, algo que habría encantado a Roland Barthes —el velo como signo del misterio y el peligro orientales, ocultando un cuerpo femenino inaccesible y exótico— ha sido rebatida por artistas (principalmente mujeres) como Shirin Neshat y Zineb Sedira³. La artista holandesa Fransje Killaars, que a comienzos de la década de 1990 pasó de la pintura a realizar instalaciones con telas, ha empezado recientemente a envolver maniqués con parte de sus colchas de llamativos patrones de colores. Estos abstractos e imprácticos velos de cuerpo entero llaman la atención sobre su materialidad y su sensualidad; sobre su propia superficie y textura más que sobre su calidad de obstrucciones de la mirada, de obstáculo para ver lo que hay detrás. Titulados *Figuras* y presentados en grupos, forman una constelación que invita a la comparación y al contraste. Killaars también muestra uno o dos maniqués que no están cubiertos en forma de burka, sino con una colcha enrollada del cuello hacia abajo, a modo de capa. En contraste con las formas de burka, las *Figuras* «capa» usan maniqués a los que se les ha quitado la cabeza; la capa no está coronada por nada. Al «exponer» la cara velada como un vacío, estos *acépbales* se unen a las otras obras en dar primacía a la cubierta sobre lo cubierto, al velo sobre lo velado. Mientras los medios representan al velo como un borrón que oscurece la esencia, la mujer que hay debajo —una mujer que supuestamente necesita desvelarse para ser libre— las *Figuras* de Killaars hacen el velo visible como algo integral a la figura, no exterior a ella.

A pesar de la importancia de la obra de Killaars, no se puede negar que sigue siendo marginal en una cultura en la que el velo ha sido secuestrado por portavoces de la derecha que constantemente invocan la Ilustración de un modo que reduce la crítica al limpiamente presentado dogma de la era de las citas sacadas de contexto. Una de esas fundamentalistas de la Ilustración es la somalí Ayaan Hirsi Ali, que durante sus años en Holanda —desde entonces se ha trasladado a Estados Unidos, a trabajar en el neoconservador American Enterprise Institute— escribió el guión de un corto sobre la función de la mujer en el islam. Programáticamente titulado *Sumisión (primera parte)*, la película fue dirigida en 2004 por Theo van Gogh, de quien es sabido que calificaba a los musulmanes de «jodecabras» retrasados; el director pagó *Sumisión* con la vida, cuando un joven fundamentalista ahora conocido como Mohammed B lo apuñaló a

³ Véanse diversas contribuciones en el catálogo de la exposición *Veil. Veiling, Representation and Contemporary Art*, Londres y Cambridge, Massachussets, 2003. La idea de la exposición fue de Zineb Sedira.

plena luz del día en una calle de Ámsterdam. *Sumisión* muestra a una mujer con un velo oscuro pero transparente que revela partes de su cuerpo, sobre las que se han escrito en elaborada caligrafía fragmentos de versículos coránicos acerca de la función subordinada de la mujer. El monólogo superpuesto de la película contiene relatos traumáticos de diversas formas de maltrato, y describe el velo como una prisión, el círculo más interno de un mundo extremadamente restringido. El elemento de verdad de todo esto se rebaja por la reducción del velo, de su ambigüedad y contradicciones, a una imagen de dibujos animados. Convertir en el rostro sin rostro de la otredad a las mujeres que llevan velo permite a Hirsi Ali y a sus aliados pasar por alto las cuestiones suscitadas por el aumento del uso del velo en Europa; cuestiones que tal vez les resulten incómodas a los heroicos defensores de los valores liberales de Occidente.

Pioneros del islamismo radical de mediados del siglo xx como Sayid Qutb, de la Hermandad Musulmana egipcia, consideraban la cultura capitalista como la vuelta de la *yahilía*, el paganismo de la Arabia preislámica. Este Estado pagano se caracterizaba por el *shirk*, la asociación de otros dioses o seres con Alá; el *shirk* funciona como equivalente de las concepciones judaica o cristiana de la idolatría. Como la Roma idólatra para los cristianos, la *yahilía* también se asociaba con la sexualidad promiscua y descontrolada; de hecho, en su concepción inicial, el judaísmo comparaba frecuentemente la idolatría con el adulterio. Desde Sayid Qutb, la comparativa libertad sexual y la sexualización de la esfera pública se consideran síntomas cruciales de la nueva idolatría occidental. No es sólo que los racionalistas occidentales hayan convertido al propio pensamiento en un ídolo, como Qutb señalaba horrorizado; cayendo aún más bajo, los occidentales también idolatran al cuerpo. Pero quizá éste sea sólo un frente de la verdadera idolatría: como declaraba el pensador iraní Ali Shariati, en un idioma que tal vez resulte extrañamente familiar, la libertad sexual forma «parte de una nueva explotación, un tipo de engaño ilimitado, producido por el sistema impuro del capitalismo occidental». Tras la apariencia seductora de la sexualidad mercantilizada radican «grandes ídolos y los tres rostros de la trinidad religiosa contemporánea: la explotación, el colonialismo y el despotismo»⁴.

Al mezclar la terminología islámica con la de la teoría política marxista, a la que critica a pesar de usarla contra el capitalismo, Shariati resacralizó y se apropió de un discurso que en sí se apropiaba de elementos judeocristianos y los transformaba. Los actuales fundamentalistas de la Ilustración europeos y estadounidenses, especializados en usar la crítica al islam y a las sociedades musulmanas para desviar la atención de las destructivas operaciones políticas, militares y económicas de Occidente, intentan negar cualquier relación entre la religión y los «valores occidentales» que ellos afirman representar. Sin embargo, la Ilustración es difícil-

⁴ Ali Shariati, *Fatima is Fatima*, Teherán, 1981, cap. 5.

mente pensable sin la crítica monoteísta a la idolatría; como tampoco lo son, por ejemplo, la teoría crítica y la práctica artística contemporáneas. El gesto simbólico de «desvelar la verdad», tan popular desde la Ilustración, está en deuda con esta herencia; y el uso del velo en el islamismo actual, por paradójico que parezca, puede en sí mismo verse como una continuación, no una ruptura de la lógica de desvelar⁵. ¿No se está usando efectivamente el velo para desenmascarar y desnudar los límites del liberalismo occidental; para revelar que es una falsedad, una ideología al servicio de las potencias capitalistas?

Como alegremente señalan teóricos e historiadores de la iconoclasia, los iconoclastas también crean nuevas imágenes; practicantes contemporáneos como los talibanes conocen suficientemente los medios de comunicación como para ser perfectamente conscientes de esta dialéctica y aprovecharla⁶. Tal y como lo usan los islamistas, el velo es iconoclasta, un ataque a la adoración idólatra del cuerpo humano que se da en Occidente. Cuando la artista Lidwien van de Ven inició la ubicua iconografía del velo en su obra, se desplegaron dos formas de iconoclasia. En una exposición organizada en París en 2006, Van de Ven mostraba una foto que había tomado delante de la embajada de Francia en Londres, en la que se mostraba a una mujer tapada con un velo protestando contra la prohibición de esta prenda en los colegios franceses. Ésta y otras imágenes se encolaron directamente sobre la pared; en la segunda fase de la exposición, se les añadió por encima una fina capa de pintura blanca que permitía que las imágenes resaltasen al transparentarse. A un tiempo oscureciendo los velos fotografiados y dándoles una nueva visibilidad, Van de Ven dotó al mito de los medios de un carácter ambiguamente físico y al mismo tiempo irreal y etéreo. La ligera iconoclasia artística de Van de Ven hace nuevamente visible la imagen subyacente: visible al no representar el atraso obcecado o estúpido, sino un acto iconoclasta por derecho propio; un acto cuya naturaleza religiosa y política debe abordarse, no sociologizarse ni patologizarse.

De un espectáculo a otro

Las protestas ocasionadas por las viñetas danesas del profeta Mahoma reflejaban ira (si bien manipulada) no sólo por el hecho de que se caricaturizase a Mahoma, sino por el mero hecho de representarlo. Después de todo, es un incumplimiento de la prohibición de representar al profeta, derivada de una cierta interpretación de la prohibición mosaica de la idola-

⁵ Acerca de la iconografía ilustrada de desvelar a Isis (la naturaleza misteriosa), véase Jan Assmann, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, Frankfurt, 2000, pp. 188-196.

⁶ Respecto a una consideración rutinaria y un tanto agotadoramente provocativa de los terroristas islámicos como iconófilos que refuerzan la creencia en las imágenes, en lugar de atacarla, véase Boris Groys, «The Fate of Art in the Age of Terror», en Bruno Latour y Peter Weibel (eds.), *Making Things Public*, Karlsruhe, 2005, pp. 970-975.

tría. Las actuales guerras de imágenes representan una nueva oleada de la crítica monoteísta a la idolatría contemplada en el Segundo Mandamiento que recoge el *Éxodo*, 20:4, que establece «no te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra». Esto se elabora más en Deuteronomio 4:15-19, donde a los israelitas se les recuerda que «no visteis figura alguna el día en que Yahveh os habló en el Horeb de en medio del fuego», y que las representaciones de personas y animales deberían evitarse porque podrían conducir a la «perversión», a adorar a estas imágenes (un peligro similar al que existe en el caso del sol, la luna y las estrellas)⁷. Hay, en efecto, dos prohibiciones: Dios no debe ser representado; y tampoco criaturas vivientes, planetas o todo lo demás que pudieran ser adorado, para evitar la idolatría. Pero el primer error, o pecado, es también idolatría. La idolatría no es sólo adorar a dioses falsos, sino también adorar a Yahveh en una imagen; la propia imagen se convierte en un dios falso⁸. Al principio, adorar a otros dioses era una verdadera tentación; después, cuando ya no había ese peligro, las tendencias idólatras dentro del monoteísmo judío se consideraron un riesgo.

En la práctica, la medida en la que se hacían imágenes y el modo en que se usaron durante siglos varió ampliamente en la religión judía, así como en el cristianismo y en el islam. La doctrina cristiana de la Encarnación mitigaba la prohibición de representar a Dios y a su creación; Dios se había hecho hombre, la palabra se había hecho carne, y por lo tanto estaba abierta a la representación. Por supuesto, los iconoclastas bizantinos y los protestantes alegaron que tales imágenes aún podían recibir un uso idólatra, añadiendo a veces que las imágenes de Cristo sólo representaban una de sus dos naturalezas: la física, no su divinidad. El temor musulmán a recaer en el *shirk*, en la «asociación» de otras deidades u otros poderes con Dios, se manifiesta en una prohibición muy extrema de las *taswir*; imágenes que podrían estimular dicha idolatría. Sin embargo, aunque tanto ideólogos occidentales como islamistas contemporáneos pretenden dar una apariencia monolítica al islam, la prohibición de representar a Mahoma ha estado también sometida a sucesivas oleadas de radicalización y relajación; es menos absoluta de lo que sugieren algunos ideólogos contemporáneos, como demuestra un buen número de miniaturas antiguas⁹. La represión de tales complejidades históricas poco gratas permite a los fundamentalistas establecer una dicotomía maniquea entre el islam y el Occidente idólatra: la nueva *yahilía*. Este discurso puede interpretarse como la forma más radical de crítica cristiana a la cultura occidental.

⁷ Las diferentes religiones cuentan los Mandamientos de modo distinto. En el judaísmo y en la mayoría de las Iglesias protestantes, la prohibición de la idolatría forma parte del Segundo Mandamiento; el catolicismo la incluye en el Primero.

⁸ Edwin Bevan, *Holy Images. An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*, Londres, 1940, p. 39.

⁹ Véase el «archivo de Imágenes de Mahoma», en www.zombietime.com.

Para los cristianos, el imperio romano seguía siendo el paradigma de sociedad idólatra. Los juegos romanos en particular habían sido atacados por Tertuliano en *De Spectaculis* como principales ejemplos de *eidolatreia*, y la fascinación por el espectáculo y la decadencia de Roma en la cultura de finales del siglo XIX y comienzos del XX, desde las pinturas de Gérôme y Alma-Tadema a posteriores producciones cinematográficas, sugería que la sociedad moderna podría ser una Roma retornada: el triunfo de la idolatría disfrazada de retórica cristiana. Sin embargo, la crítica cristiana a la modernidad capitalista fue crecientemente sustituida por un discurso laicizado que derivaba de la Ilustración y modelado por sus raíces monoteístas, aunque también modelándolas y trascendiéndolas. En *Du culte des dieux fétiches* (1760), un texto que resume la transformación ilustrada de los *topoi* monoteístas en instrumentos de crítica laica, Charles de Brosses afirmaba desvelar la forma más primitiva de religión, los primeros movimientos embrionarios de la idolatría: el fetichismo, o adoración de objetos aleatorios, sin necesidad de estatuas ni otras imágenes creadas por el hombre. Aunque la Ilustración sometió el dogma religioso a una crítica abierta, esta oposición de dogma y crítica no debería oscurecer el hecho de que los gestos de «revelar» que los dioses son ídolos y que verdades sostenidas desde hace mucho tiempo son supersticiones son fundamentalmente lo mismo, y que el discurso monoteísta sobre la religión pagana constituyó una forma de crítica naciente, una crítica a la idolatría transformada por la crítica moderna a las religiones y a la sociedad. El dogmatismo religioso ya contenía las semillas de la crítica, al igual que la crítica tal vez dependa aún crucialmente del dogma.

En una carta escrita poco después de la muerte de Adorno, en la que intentaba explicar por qué su amigo no había sido enterrado por el rito judío, Max Horkheimer afirmaba que la teoría crítica se basaba en el Segundo Mandamiento: la prohibición de representar a Dios o, en interpretaciones más fundamentalistas, de representar a cualquier ser vivo¹⁰. La teoría crítica moderna, en otras palabras, analizaba y se oponía al fascismo y a la industria de la cultura por considerarlos la idolatría más reciente. Aunque Horkheimer hizo su comentario obviamente en unas circunstancias muy emotivas, es cierto que la crítica moderna a la representación es en muchos aspectos una transformación del discurso monoteísta sobre la idolatría: el Mandamiento divino fomentó una mentalidad desconfiada y crítica que finalmente se volvió contra el propio dogma. Desde De Brosses a Marx y otros autores, el concepto del fetiche como precursor primitivo del ídolo sigue derivando de la crítica monoteísta a la idolatría; Marx, por supuesto, convirtió el protoídolo africano de De Brosses en un fetiche de la mercancía capitalista, igual de irracional y falseador. Sin embargo, en contraste con la consideración que el monoteísmo da a los «ídolos», tales fetiches se consideran una traición a lo que pudiera ser la verdadera

¹⁰ Max Horkheimer, carta a Otto Herz, 1 de septiembre de 1969, en Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, vol. 18: *Briefvechsel 1949-1973*, Frankfurt, 1996, p. 743.

humanidad, no una trasgresión de la ley divina. La diferencia entre diatribas paleocristianas como la de *De Spectaculis* de Tertuliano y *La sociedad del espectáculo*, el tratado marxista de Debord, es inmensa, aunque ésta le deba mucho a aquella, si bien indirectamente.

La película *Of Three Men* (1988) de Jeroen De Rijke y Willem De Rooij, constituye un montaje –un posible diálogo– entre ambas formas de crítica, religiosa y laica, a la idolatría. La película muestra el interior de una mezquita de Ámsterdam que antes fue iglesia católica, construida en la década de 1920 con un estilo historicista moderno bastante recio y sobrio. El interior ha sido despojado de su parafernalia católica; candelabros y un suelo desnudo completan la transformación visual. La película se centra principalmente en los efectos cambiantes de la luz que entra por las ventanas; esta luz es en gran parte artificial, y cambia con rapidez. Hay una conexión obvia con los cuadros del siglo xvii, de Saenredam y otros pintores, que representan interiores encalados de iglesias protestantes que en otro tiempo habían sido católicas, con muchas pinturas. Mientras que las representaciones de tales espacios purificados se contemplan sin esfuerzo por sus cualidades estéticas, la imagen de una mezquita sabotea dicha contemplación. Al tratar el espacio de manera formal, como receptáculo de un espectáculo de luces, De Rijke y De Rooij sugieren que también una mezquita es un potencial lugar de tolerancia –o Ilustración– y reflexión, al igual que las anteriores iglesias holandesas que ahora se usan de centros culturales o espacios de debate.

Además de superponer una iglesia y una mezquita con sus diferentes connotaciones, *Of Three Men* también yuxtapone representaciones pictóricas efectuadas en el siglo xvii de espacios creados por la furia iconoclasta con la actualización de la iconoclasia artística moderna mediante la pantalla negra. Antes de mostrar la mezquita, al comienzo de la película, la imagen está en negro; después resulta que la visión de la cámara está bloqueada por unos hombres vestidos con túnicas negras. Aunque esto recuerda la ocasional práctica hollywoodiense de disfrazar los cortes haciendo que una prenda negra o algún objeto negro bloqueen momentáneamente la visión, su duración y posición al comienzo de la película también recuerdan la iconoclasia artística moderna, como por ejemplo, la primera película de Debord, *Hurléments en faveur de Sade* (1952), que contiene largos tramos de completa negritud. No hace falta aceptar la historia de Clement Greenberg sobre los orígenes kantianos y el avance continuo del arte de las vanguardias para reconocer la veta autocrítica de éste, que también le permite reflexionar sobre sus propios elementos iconoclastas y sobre la iconoclasia en general¹¹. Una instalación creada en 2006 por Krijn de Koning y Gert Jan Kocken combinaba tres de las fotografías efectuadas por Kocken de vestigios de la furia iconoclasta en las iglesias holandesas, mostrando re-

¹¹ Clement Greenberg, «Modernist Painting» [1960], en C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism with a Vengeance*, Londres y Chicago, 1993, pp. 85-93.

lieves en piedra mutilados, con un mural de De Koning rodeando dichas fotos. Realizado en un patrón geométrico irregular y serpenteante en azul y blanco, el mural se extiende sobre las paredes y el techo como un recio adorno vanguardista. De nuevo se efectúa el montaje de iconoclasias y críticas, preparando la escena para un posible debate que conmocionase las verdades de la «guerra contra el terrorismo».

Contra la visibilidad

Si la doctrina cristiana de la Encarnación legitimaba la creación de una rica cultura visual, la creciente autonomía de esta cultura respecto a la religión y su integración en la emergente industria cultural capitalista del siglo XIX alimentó el temor a recaer en la idolatría. Lew Wallace, autor de *Ben-Hur*, historia de un príncipe judío cuya vida se entrecruza en varios puntos con la de Jesús, se manifestó contrario a que las versiones dramatizadas de su novela retratasen directamente a Jesús. Así, en la adaptación cinematográfica de 1925, vemos una escena de la Última Cena directamente inspirada en cuadros renacentistas, el fresco de *La Última Cena* de Leonardo en especial, excepto por el hecho de que la visión de Cristo sentado en el centro está bloqueada por un apóstol solitario sentado delante de él. Todo lo que espectador ve de Jesús es un halo y unas manos. Posiblemente la figura situada en primer plano sea Judas, que en los cuadros medievales y renacentistas se representaba a menudo apartado de los demás, pero que no estaba, por supuesto, situado delante de Cristo. Lo que hacía especialmente delicadas las representaciones de Cristo en el contexto de las proyecciones de *Ben-Hur* era su carácter de espectáculos comerciales —aunque devotos—, carreras de carros incluidas. No sorprende que los directores de cine musulmanes adoptasen una actitud aún más radical acerca de la cuestión de representar a Mahoma: en *El mensaje*, una versión cinematográfica sobre la vida de Mahoma y el ascenso del islam realizada en 1976, el director Mustafá Akkad cumplió escrupulosamente la prohibición de representar al profeta, en lugar de escoger un método muy arriesgado de integrarlo en el relato: en ciertos momentos, el uso de ángulos de cámara subjetivos hace que el espectador vea las cosas *a través de los ojos de Mahoma*.

No sólo los musulmanes, sino también los protestantes estrictos luchan desde hace tiempo contra el ascenso de la reproducción de imágenes contemporánea; la «dictadura de la visibilidad» en la actual sociedad saturada de medios, multiplica el riesgo de idolatría. La oposición calvinista radical a esta dictadura se conmemora en un vídeo realizado en 2003 por Arnoud Holleman, que muestra a unas niñas en el enclave calvinista holandés de Staphorst apartándose y ocultando el rostro cuando se dan cuenta de que las están filmando. En esta apropiación y edición de metraje cinematográfico de la década de 1950, Holleman recuerda con elegancia que el rechazo radical a ser retratado, a ser sometido a la dictadura de la visibilidad, no es una extraña y exótica importación reciente desde

Oriente. Y por supuesto, las sentencias o *fatuas* de los eruditos musulmanes moderados se oponen desde hace tiempo al rechazo fundamentalista de la fotografía, el cine o el vídeo por razones teológicas:

La fotografía como medio de comunicación o para la simple e inocente conservación de recuerdos, sin el defecto de la *reverencia/sbirk*, no entra en la categoría de *taswir* prohibido. Encontramos una serie de tradiciones del Profeta, la paz y las bendiciones sean con él, que condenan a quienes practican el *taswir*, que denota pintar o esculpir imágenes o estatuas. Estaba estrechamente asociado con el paganismo o *sbirk* [...] En otras palabras, el *taswir* se prohibió precisamente porque era un medio que conducía al *sbirk*. La función de la fotografía hoy no entra en la categoría anterior. Incluso algunos de los eruditos que en otro tiempo se oponían con vehemencia a la fotografía con el pretexto de que era una forma de *taswir* prohibido han cambiado posteriormente su postura al respecto, y hasta acceden a que los fotografíen y publiquen sus fotos en los periódicos, a grabar en vídeo conferencias y presentaciones; mientras que en el pasado sólo lo habrían permitido en casos excepcionales tales como pasaportes, permisos de conducir, etcétera. Su cambio de opinión respecto a la fotografía se basa en la evaluación que hacen de la función de ésta¹².

Sin embargo, ciertamente se puede abusar de la fotografía: «tomar fotos de líderes y héroes y colgarlas en las paredes tal vez no pertenezca a la misma categoría de permiso. Puede dar lugar a un sentimiento de reverencia y adoración del héroe, que era precisamente la principal razón para prohibir el *taswir*». De hecho, el culto a los «mártires» (terroristas suicidas) cuyas imágenes se difunden ampliamente como modelos indica que los terroristas islamistas contemporáneos participan plenamente del espectáculo, produciendo con afán imágenes de destrucción y adoptando la dialéctica de la iconoclasia, en la que la destrucción engendra imágenes nuevas, aunque perturbadoras. Los talibanes mediofóbicos e iconofóbicos se preocuparon por documentar la destrucción de las esculturas de los budas gigantes de Bamiyan. Sin embargo, el artista Sean Snyder ha hecho la intrigante sugerencia de que la producción de imágenes por los islamistas radicales quizá sea de todos modos deliberadamente iconoclasta; la mala calidad técnica de los vídeos producidos por Al-Qaeda tal vez sea intencionada; lejos de primitivos, estos vídeos serían activamente primitivistas, oponiendo las «malas» imágenes al deslumbrante espectáculo occidental¹³.

En 2002 Arnoud Holleman fue uno de los editores de un número de *Re-Magazine* a modo de número de Primavera de 2007. En una serie de entradas que databan del pasado distante hasta las décadas de 1980 y 1990 y se dilataba hacia el futuro (desde una perspectiva de 2002), unos «no-

¹² *Fatua* del jeque Ahmad Kutty, del Instituto Islámico de Toronto, disponible en www.islamonline.net.

¹³ Sean Snyder, «Some Byproducts. Thoughts on the Visual Rhetoric of PSYOP», Maria Hlavajova y Hill Zinder (eds.), *Concerning War. A Critical Reader*, Utrecht y Frankfurt, 2006, p. 185.

sotros» no mencionados reflexionaban sobre diversos acontecimientos públicos y privados, culminando con la decisión de evitar las fotos; una decisión fechada, reveladoramente, en el año 2001, año del 11-S y comienzo del fin del iconofóbico régimen talibán. «No soportamos la ausencia de imágenes. Creaba temores irracionales. No veíamos lo que ocurría en Afganistán. *Necesitábamos* las imágenes». Aunque esto sigue reflejando la actitud general en Occidente, el «nosotros» pronto adopta un giro iconoclasta propio: «todo era imagen y nadie se preguntaba por qué se había incumplido la prohibición. Como experimento, nosotros cubrimos o retiramos todas las imágenes de casa. Nos aclaró la mente. Les pedimos a los amigos que hiciesen lo mismo». Al final, esa aparente iconofobia puede estar al servicio de una percepción más intensa de las imágenes: «necesitamos la ausencia de imágenes para apreciar la calidad de un imagen cuando la vemos»¹⁴. Esta iconoclasia, una «forma interiorizada del Segundo Mandamiento» que no es explícitamente religiosa, busca «una alternativa al remolino de la cultura visual»¹⁵.

De acuerdo con el análisis marxista efectuado por Debord, el espectáculo no es cuestión de imágenes ni de las tecnologías de los medios en sí, sino del modo de producción capitalista que conduce a la proyección fetichista de la vida social en las mercancías, realidad vivida que se convierte en representación cosificada. Como para demostrar que no era iconofobo, Debord convirtió el segundo volumen de *Panegírico*, su libro autobiográfico, en una colección de fotografías, señalando que apreciaba las imágenes que no habían sido «artificialmente separadas de su significado». Aunque su intención declarada de usar las fotos como «prueba iconográfica» para ilustrar un «discurso verdadero» traiciona un deseo cristiano laicizado de impedir que las imágenes adquieran demasiada independencia respecto a la palabra, las fotos de *Panegírico*, todas relacionadas con la vida y la obra de Debord, desarrollan no obstante un atractivo propio¹⁶. Al minimizar la cantidad de imágenes en el número 2007 de *Re-Magazine*, que sólo contiene unas cuantas secuencias fotográficas dispersas por las páginas del texto, Holleman y sus colaboradores cuestionan precisamente la producción de imágenes separadas de su significado; imágenes que velan en lugar de revelar, o que velan al revelar.

Recientemente, Bruno Latour y otros autores han profundizado en la relación entre la crítica monoteísta a la idolatría y la moderna crítica laica para desacreditar a ambas: si, por una parte, la crítica monoteísta conduce a la violencia iconoclasta mientras que, por otra, la crítica laica ha experimentado inflación y conducido a un hábito, ¿no habría que mirar a la propia crítica con suspicacia? ¿No es dudosa y peligrosa toda la retórica

¹⁴ Todas las citas anteriores de este párrafo proceden de *Re-Magazine* 23 (primavera 2007) (2002), sin paginación.

¹⁵ Arnoud Holleman, «The Second Commandment», texto distribuido en el Stedelijk Museum como parte de la contribución de Holleman a la exposición de grupo *Just in Time*, 2006.

¹⁶ Guy Debord, *Panegyric*, Londres, 2004 [ed. cast.: *Panegírico*, Madrid, Acuarela, 1999].

de desvelar la verdad y destruir los ídolos, los fetiches y los mitos¹⁷. Aun siendo innegable que «críticamente» tiende a convertirse en su propia simulación, sería el colmo de la inoportunidad abandonar la crítica en un momento en el que tanto fundamentalistas religiosos como autoproclamados defensores de la Ilustración usan sus respectivas versiones de la crítica a la idolatría para desviar la atención de su incapacidad para resolver los acuciantes problemas sociales, económicos y ecológicos de la actualidad. Obras como *Of Three Men* de De Rijke y De Rooij, *Figures* de Killars, las fotos sobrepintadas de Van de Ven y la revista de Holleman sugieren firmemente la necesidad de efectuar un montaje de diversas formas de crítica –religiosa y laica además de «occidental» y «musulmana»– para evitar que se conviertan en lemas en las guerras de culturas escenificadas por reaccionarios laicos y religiosos.

¹⁷ Bruno Latour, «Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern», *Critical Inquiry*, vol. 30, n.º 2, 2003-2004. Véase también Bruno Latour, «What is Iconoclasm? Or Is There a World Beyond the Image Wars?», en Bruno Latour y Peter Weibel (eds.), *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Karlsruhe, 2002, pp. 14-37.