

modos de
ver

Editorial Gustavo Gili, SA

08029 Barcelona Rosselló, 87-89. Tel. 93 322 81 61

México, Naucalpan 53050 Valle de Bravo, 21. Tel. 55 60 60 11

Portugal, 2700-606 Amadora Praceta Notícias da Amadora, N° 4-B. Tel. 21 491 09 36

La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar.

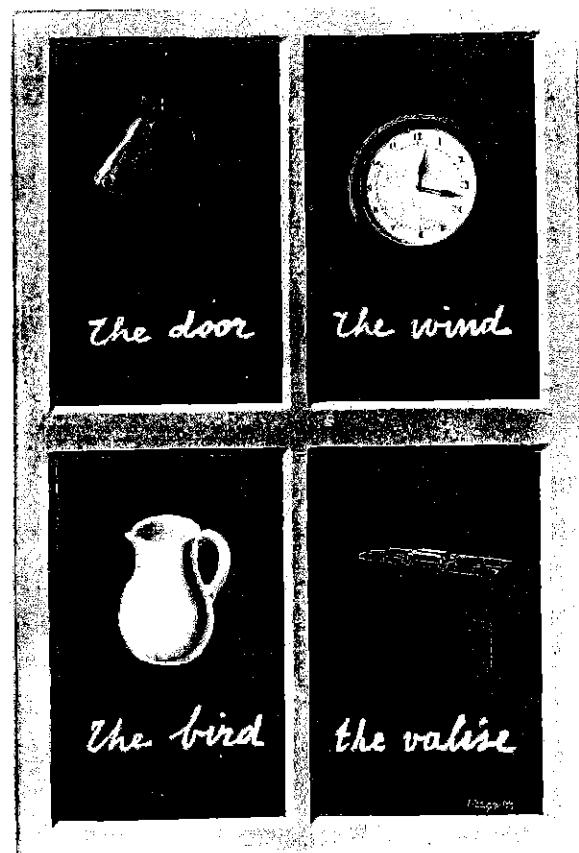
Pero esto es cierto también en otro sentido. La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él. Nunca se ha establecido la relación entre lo que vemos y lo que sabemos. Todas las tardes *vemos* ponerse el sol. *Sabemos* que la tierra gira alrededor de él. Sin embargo, el conocimiento, la explicación, nunca se adecua completamente a la visión. El pintor surrealista Magritte comentaba esta brecha siempre presente entre las palabras y la visión en un cuadro titulado *La clave de los sueños*.

Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas. En la Edad Media, cuando los hombres creían en la existencia física del Infierno, la vista del fuego significaba seguramente algo muy distinto de lo que significa hoy. No obstante, su idea del Infierno debía mucho a la visión del fuego que consume y las cenizas que permanecen, así como a su experiencia de las dolorosas quemaduras.

Cuando se ama, la vista del ser amado tiene un carácter de absoluto que ninguna palabra, ningún abrazo puede igualar: un carácter de absoluto que sólo el acto de hacer el amor puede alcanzar temporalmente.

Pero el hecho de que la vista llegue antes que el habla, y que las palabras nunca cubran por completo la función de la vista, no implica que ésta sea una pura reacción mecánica a ciertos estímulos. (Sólo cabe pensar de esta manera si aislamos una pequeña parte del proceso, la que afecta a la retina.) Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo. Tocar algo es situarse en relación con ello. (Cierren los ojos, muévanse por la habitación y observen cómo la facultad del tacto es una forma estática y limitada de visión.) Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo

a clave de los sueños,
Magritte 1898-1967



centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos.

Poco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible.

Si aceptamos que podemos ver aquella colina, en realidad postulamos al mismo tiempo que podemos ser vistos desde ella. La naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado. Y muchas veces el diálogo es un intento de verbalizar esto, un intento de explicar cómo, sea metaforica o literalmente, "ves las cosas", y un intento de descubrir cómo "ve él las cosas".

Todas las imágenes a que se refiere este libro son de factura humana.



Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto

de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver. Incluso una fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles. Esto es cierto incluso para la más despreocupada instantánea familiar. El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel. Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver. (Por ejemplo, es posible que Sheila sea sólo una figura entre veinte, pero para nosotros, y por razones personales, sólo tenemos ojos para ella.)

Las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado; por tanto, podría mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien, y por implicación como lo habían visto otras personas. Posteriormente se reconoció que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado. Y así, una imagen se convirtió en un registro del modo en que X había visto a Y. Esto fue el resultado de una creciente conciencia de la individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia. Sería aventurado pretender fechar con precisión este último proceso. Pero sí podemos afirmar con certeza que tal conciencia ha existido en Europa desde comienzos del Renacimiento.

Ningún otro tipo de reliquia o texto del pasado puede ofrecer un testimonio tan directo del mundo que rodeó a otras personas en otras épocas. En este sentido, las imágenes son más precisas y más ricas que la literatura. Con esto no queremos negar las cualidades expresivas o imaginativas del arte, ni tratarlo

como una simple prueba documental; cuanto más imaginativa es una obra, con más profundidad nos permite compartir la experiencia que tuvo el artista de lo visible.

Sin embargo, cuando se presenta una imagen como una obra de arte, la gente la mira de una manera que está condicionada por toda una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte. Hipótesis o suposiciones que se refieren a:

la belleza	la forma
la verdad	la posición social
el genio	el gusto
la civilización	etcétera

Muchas de estas hipótesis ya no se ajustan al mundo tal cual es. (El mundo-tal-cual-es es algo más que un puro hecho objetivo; incluye cierta conciencia.) Salidas de una verdad referida al presente, estas hipótesis oscurecen el pasado. Lo mistifican en lugar de aclararlo. El pasado nunca está ahí, esperando que lo descubran, que lo reconozcan como es. La historia constituye siempre la relación entre un presente y su pasado. En consecuencia, el miedo al presente lleva a la mistificación del pasado. El pasado no es algo para vivir en él; es un pozo de conclusiones del que extraemos para actuar. La mistificación cultural del pasado entraña una doble pérdida. Las obras de arte resultan entonces innecesariamente remotas. Y el pasado nos ofrece entonces menos conclusiones a completar con la acción.

Cuando "vemos" un paisaje, nos situamos en él. Si "viéramos" el arte del pasado, nos situaríamos en la historia. Cuando se nos impide verlo, se nos priva de la historia que nos pertenece. ¿A quién beneficia esta privación? En último término, el arte del pasado está siendo mistificado porque una minoría privilegiada se esfuerza por inventar una historia que justifique retrospectivamente el papel de las clases dirigentes, cuando tal justificación no tiene ya sentido en términos modernos. Y así es inevitable la mistificación.

Consideremos un ejemplo típico de esta
mistificación. Recientemente se ha publicado un estudio
sobre Frans Hals en dos volúmenes.* Es una obra bien
documentada que aporta muchos datos sobre este
pintor. Como monografía de la historia del arte no es
mejor ni peor que la media.

Los dos últimos cuadros importantes de
Frans Hals retratan a los gobernadores y gobernadoras
de un asilo de ancianos del siglo XVII en la ciudad

gentes del asilo de
cianos, Frans Hals
30-1666



gentes del asilo de
cianos, Frans Hals
30-1666



* Seymour Slive, *Frans Hals* (Phaidon, Londres)

holandesa de Haarlem. Se trata de retratos encargados oficialmente. Hals, un viejo de más de ochenta años, fue despedido. Vivió la mayor parte de su vida entrampado. En el invierno de 1664, año en que empezó a pintar estos cuadros, consiguió tres préstamos de turba de la caridad pública, pues de otro modo hubiera muerto literalmente de frío. Los que ahora posaban para él eran los administradores de esa caridad pública.

El autor del libro registra estos hechos y luego afirma explícitamente que sería incorrecto leer en los cuadros crítica alguna a sus personajes. No hay ninguna prueba, dice, de que Hals los pintara con resentimiento. Sin embargo, el autor considera que son unas notables obras de arte y nos explica por qué. Habiendo de las Regentas, dice:

Cada mujer nos habla de la condición humana con idéntica importancia. Cada mujer destaca con idéntica claridad sobre la *enorme* superficie oscura, pero están ligadas todas por una firme disposición rítmica y por la tenue configuración diagonal formada por sus cabezas y sus manos. Sutiles modulaciones de lo *profundo*, radiantes negros contribuyen a la *fusión armoniosa* del conjunto y forman un *inolvidable contraste* con los *poderosos* blancos y los vívidos tonos carne donde las pinceladas sueltas alcanzan un *máximo de holgura y fuerza*. (La cursiva es nuestra.)

La unidad compositiva de un cuadro contribuye mucho a la fuerza de su imagen. Es, pues, razonable tener en cuenta la composición. Pero aquí se habla de la composición como si constituyera en sí misma la carga emocional del cuadro. El empleo de expresiones como “*fusión armoniosa*”, “*contraste inolvidable*”, “*alcanzan un máximo de holgura y fuerza*”, transfiere la emoción provocada por la imagen del plano de la experiencia vivida al de la “*apreciación desinteresada del arte*”. Todos los conflictos desaparecen. Nos quedamos con la inalterable “*condición humana*” y hemos de considerar el cuadro como un objeto maravillosamente hecho.

Se sabe muy poco de Hals y de los Regentes que le encargaron estas obras. Es imposible



aportar pruebas circunstanciales para determinar cuáles fueron sus relaciones. Pero ahí están las pruebas de los cuadros mismos: la evidencia de un grupo de hombres y un grupo de mujeres tal como los vio otro hombre, el pintor. Estudien esta evidencia y juzguen ustedes mismos.

El historiador del arte teme estos juicios directos:

Como en tantos otros cuadros de Hals, las penetrantes caracterizaciones casi nos seducen hasta creer que conocemos los rasgos de la personalidad e incluso los hábitos de los hombres y mujeres retratados.

¿Qué “seducción” es esta de la que habla? Es simplemente la acción de los cuadros sobre nosotros. Pero ellos actúan sobre nosotros porque nosotros aceptamos el modo en que Hals vio a sus modelos. Y no lo aceptamos inocentemente. Lo aceptamos en la medida en que corresponde a nuestra observación de las personas, los gestos, los rostros y las instituciones. Esto es posible porque seguimos viviendo



en una sociedad de relaciones sociales y valores morales comparables. Y esto es precisamente lo que da a los cuadros una importancia psicológica y social. Esto es —y no la habilidad del pintor como “seductor”— lo que nos convence de que *podemos* conocer a las personas retratadas.

El autor continúa:

En el caso de algunos críticos la seducción ha sido un éxito total. Por ejemplo, se ha asegurado que el Regente del sombrero ladeado sobre la cabeza, que a duras penas cubre su larga y lacia melena, y cuya mirada está perdida, está borracho.

Lo cual, dice el autor, es un libelo. Arguye que en aquel tiempo estaba de moda llevar el sombrero ladeado. Cita opiniones médicas para demostrar que la expresión del Regente muy bien podía deberse a una parálisis facial. Insiste en que los Regentes no hubiesen aceptado el cuadro si se hubiese retratado a uno de ellos borracho. Podríamos seguir discutiendo estos aspectos durante páginas y páginas. (Los holan-

deses del siglo XVII llevaban el sombrero ladeado para parecer aventureros y amantes de los placeres. Beber en exceso era una práctica socialmente admitida. Etcétera.) Pero tales discusiones nos llevarían todavía más lejos de la única cuestión que importa, la confrontación que el autor está firmemente decidido a rehuir.

En esta confrontación, los Regentes y las Regentas miran fijamente a Hals, un viejo pintor despedido que ha perdido su reputación y vive de la caridad pública; él los mira con ojos de indigente que, pese a todo, debe intentar mostrarse objetivo, es decir, debe intentar superar ese verlos con ojos de indigente. Este es el drama de estos cuadros. Un drama de "inolvidable contraste".

La mistificación tiene poco que ver con el vocabulario utilizado. La mistificación consiste en justificar lo que de otro modo sería evidente. Hals fue el primer retratista que pintó los nuevos caracteres y expresiones creados por el capitalismo. Hizo en términos pictóricos lo que Balzac haría dos siglos después en términos literarios. Sin embargo, el autor de este "autorizado" libro resume los logros del artista hablando del

firme compromiso de Hals con su visión personal, que enriquece nuestra conciencia de los hombres y acrecienta nuestro pavor ante el creciente poder de los potentes impulsos que le permitieron ofrecernos una visión fiel de las fuerzas vitales de la vida.

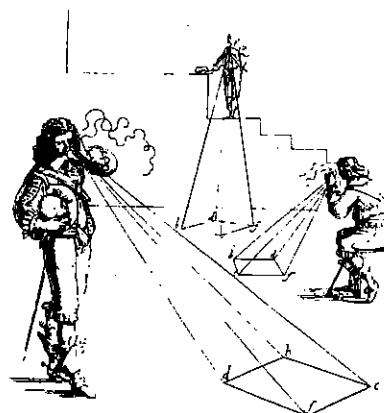
Esto es mistificación.

Para evitar la mistificación del pasado (que también puede sufrir mistificaciones seudomarxistas), examinemos ahora la particular relación que existe actualmente, en lo que a las imágenes pictóricas se refiere, entre el presente y el pasado. Si somos capaces de ver el presente con la suficiente claridad también lo seremos de plantearnos los interrogantes adecuados sobre el pasado.

Hoy vemos el arte del pasado como nadie lo vio antes. Lo percibimos de un modo realmente distinto.

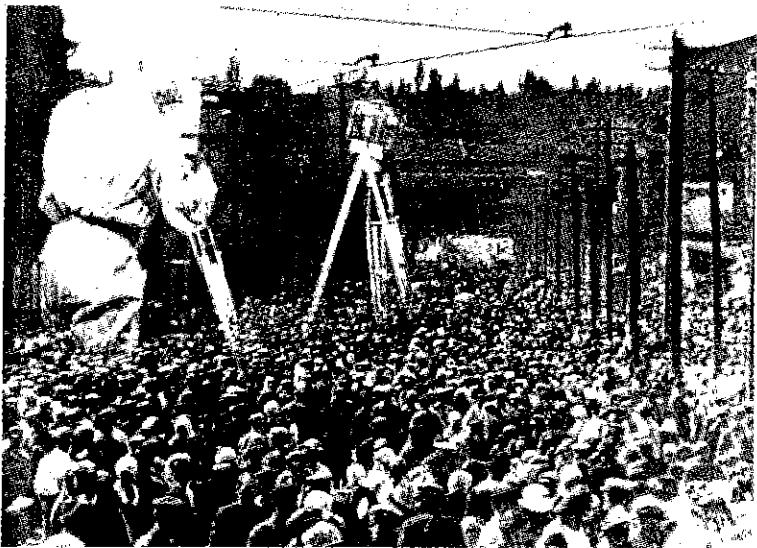
Podemos ilustrar esta diferencia con el ejemplo de la perspectiva. La perspectiva estaba sometida a una convención, exclusiva del arte europeo y establecida por primera vez en el Alto Renacimiento, que lo centra todo en el ojo del observador. Es como el haz luminoso de un faro, sólo que en lugar de luz emitida hacia afuera, tenemos apariencias que se desplazan hacia dentro. Las convenciones llamaban *realidad* a estas apariencias. La perspectiva hace del ojo el centro del mundo visible. Todo converge hacia el ojo como si este fuera el punto de fuga del infinito. El mundo visible está ordenado en función del espectador, del mismo modo que en otro tiempo se pensó que el universo estaba ordenado en función de Dios.

Según la convención de la perspectiva, no hay reciprocidad visual. Dios no necesita situarse en relación con los demás: es en sí mismo la situación. La contradicción inherente a la perspectiva era que estructuraba todas las imágenes de la realidad para dirigirlas a un solo espectador que, al contrario que Dios, únicamente podía estar en un lugar en cada instante.



Tras la invención de la cámara cinematográfica, esta contradicción se puso gradualmente de manifiesto

fija de hombre
cámara de cine
OV



Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, la máquina, os muestro un mundo del único modo que puedo verlo. Me libero hoy y para siempre de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me aproximo a los objetos y me alejo de ellos. Repto bajo ellos. Me mantengo a la altura de la boca de un caballo que corre. Caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Esta soy yo, la máquina, que maniobra con movimientos caóticos, que registra un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas.

Libre de las fronteras del tiempo y el espacio, coordino cualesquiera y todos los puntos del universo, allí donde yo quiera que estén. Mi camino lleva a la creación de una nueva percepción del mundo. Por eso explico de un modo nuevo el mundo desconocido para vosotros.*

La cámara aislabía apariencias instantáneas y al hacerlo destruía la idea de que las imágenes eran atemporales. O en otras palabras, la cámara mostraba que el concepto de tiempo que pasa era inseparable de la experiencia visual (salvo en las pinturas). Lo que veíamos dependía del lugar en que estábamos

* Cita tomada de un artículo escrito en 1923 por Dziga Vertov, el revolucionario director de cine soviético.

cuando lo veíamos. Lo que veíamos era algo relativo que dependía de nuestra posición en el tiempo y en el espacio. Ya no era posible imaginar que todo convergía en el ojo humano, punto de fuga del infinito.

Esto no quiere decir que antes de inventarse la cámara los hombres creyeran que cada cual podía verlo todo. Pero la perspectiva organizaba el campo visual como si eso fuera realmente lo ideal. Todo dibujo o pintura que utilizaba la perspectiva proponía al espectador como centro único del mundo. La cámara —y sobre todo la cámara de cine— le demostraba que no era el centro.

La invención de la cámara cambió el modo de ver de los hombres. Lo visible llegó a significar algo muy distinto para ellos. Y esto se reflejó inmediatamente en la pintura.

Para los impresionistas, lo visible ya no se presentaba al hombre para que este lo viera. Al contrario, lo visible, en un fluir continuo, se hacía fugitivo. Para los cubistas, lo visible ya no era lo que había frente a un solo ojo, sino la totalidad de las vistas posibles a tomar desde puntos situados alrededor del objeto (o la persona) representado.



Bodegón con asiento de rejilla, Picasso 188
1973

La invención de la cámara cambió también el modo en que los hombres veían los cuadros pintados mucho antes de que la cámara fuese inventada. Inicialmente, los cuadros eran parte integrante del edificio al que iban destinados. En una iglesia o capilla del Alto Renacimiento, uno tiene a veces la sensación de que las imágenes que hay en sus muros son como grabaciones de la vida interior del edificio, de tal modo que constituyen en conjunto la memoria del edificio, hasta tal punto forman parte de la singularidad de este.



Iglesia de San Francisco de Asís

En otro tiempo la unicidad de todo cuadro formaba parte de la unicidad del lugar en que residía. A veces la pintura era transportable. Pero nunca se la podía ver en dos lugares al mismo tiempo. La cámara, al reproducir una pintura, destruye la unicidad de su imagen. Y su significación se multiplica y se fragmenta en numerosas significaciones.

Lo que ocurre cuando una pintura es mostrada por las pantallas de los televisores ilustra nítidamente esto. La pintura entra en la casa de cada teleespectador. Allí está, rodeada por sus empapelados, sus muebles, sus recuerdos. Entra en la atmósfera de su familia. Se convierte en su tema de conversación. Presta su significación a la significación de ellos. Y al mismo tiempo, entra en otro millón de casas y, en cada una, es contemplada en un contexto diferente. Gracias a la cámara, la pintura viaja ahora hasta el espectador.

en lugar de ser al contrario. Y su significación se diversifica en estos viajes.

Cabría argüir que todas las reproducciones introducen una distorsión mayor o menor, y que por tanto la pintura original sigue siendo única en cierto sentido. Aquí tenemos una reproducción de *La Virgen de las Rocas*, de Leonardo da Vinci.



La Virgen de las Rocas
Leonardo da Vinci
1452-1519 National C

Después de verla, uno puede ir a la National Gallery y contemplar el original para descubrir qué le falta a la reproducción. O bien, es posible también que uno olvide las cualidades de la reproducción y recuerde simplemente, cuando vea el original, que se trata de un famoso cuadro del que ya ha visto en algún lugar una reproducción. Pero en ambos casos, la unicidad del original radica en ser *el original de una reproducción*. Lo que percibimos como único ya no es lo que nos muestra su imagen; su primera significación ya no estriba en lo que dice, sino en lo que es.

Este nuevo *status* de la obra original es una consecuencia perfectamente racional de los nuevos medios de reproducción. Pero, llegados a este punto, entra en juego de nuevo un proceso de mistificación: La significación de la obra original ya no está en la unicidad de lo que dice sino en la unicidad de lo que es. ¿Cómo se evalúa y define su existencia única en nuestra actual cultura? Se define como un objeto cuyo valor depende de su rareza. El precio que alcanza en el mercado es el que afirma y calibra este valor. Pero, como es pese a todo una "una obra de arte" —y se considera que el arte es más grandioso que el comercio— se dice que su precio en el mercado es un reflejo de su valor espiritual. Pero el valor espiritual de un objeto, como algo distinto de su mensaje o su ejemplo, sólo puede explicarse en términos de magia o de religión. Y como ni una ni otra es una fuerza viva en la sociedad moderna, el objeto artístico, la "obra de arte" queda envuelta en una atmósfera de religiosidad enteramente falsa. Las obras de arte son presentadas y discutidas como si fueran sagradas reliquias, reliquias que son la primera y mejor prueba de su propia supervivencia. Se estudia el pasado que las engendró para demostrar su autenticidad. Se las declara "arte" siempre que pueda certificarse su árbol genealógico.

Ante la *Virgen de las Rocas*, el visitante de la National Gallery se verá empujado por casi todo lo que haya podido oír y leer sobre el cuadro a pensar algo así: "Estoy frente a él. Puedo verlo. Este cuadro de Leonardo es distinto a cualquier otro del mundo. La National Gallery tiene el auténtico. Si miro este cuadro con la suficiente atención, de algún modo seré capaz de percibir su autenticidad. *La Virgen de las Rocas*, de Leonardo da Vinci: es auténtico y por tanto es bello".

Sería un completo error desechar estos sentimientos por ingenuos. Se ajustan perfectamente a la sofisticada cultura de los expertos en arte, que son los verdaderos destinatarios del catálogo de la National Gallery. El apartado de *La Virgen de las Rocas* es uno de los más largos. Consta de catorce páginas de apretada prosa. En ellas no se habla para nada de la

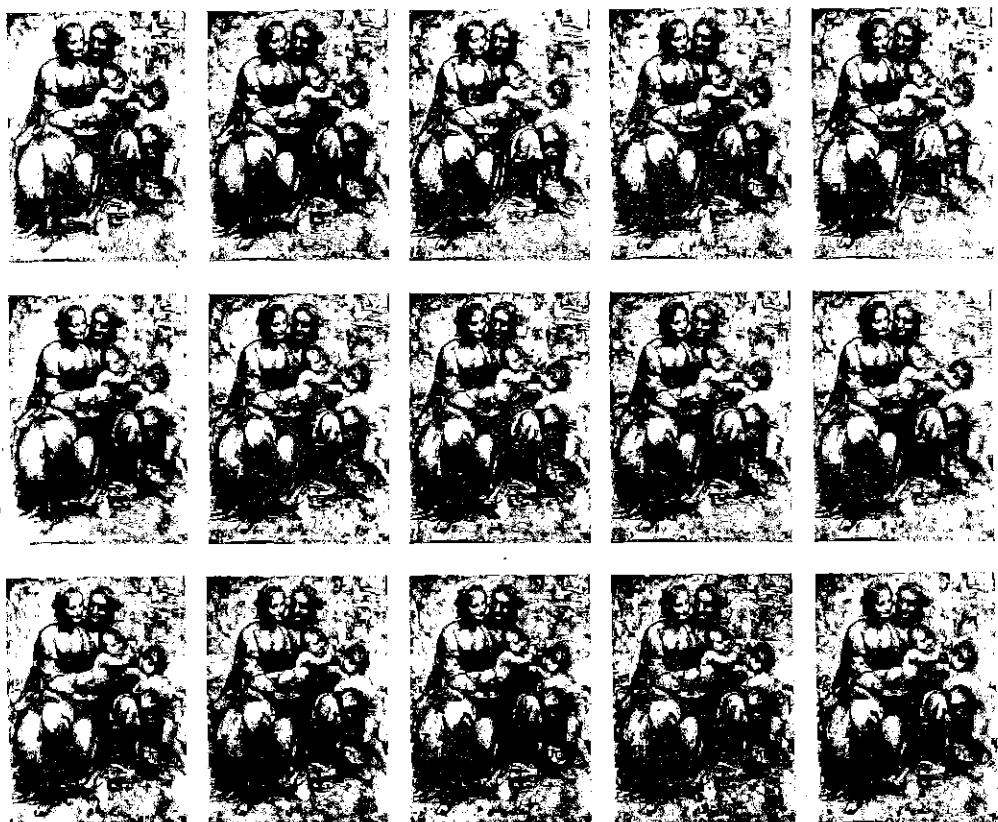
significación de la imagen. En cambio se describe minuciosamente quién encargó el cuadro, las querellas legales, quienes lo poseyeron, su fecha más probable y las familias de sus propietarios. Esta información implica años y años de investigaciones cuyo objetivo es probar, encima de cualquier sombra de duda, que el cuadro es un Leonardo auténtico. Hay también un objetivo secundario: demostrar que el cuadro casi idéntico que se conserva en el Louvre es una réplica de la versión de la National Gallery.



La Virgen de las Rocas
Leonardo da Vinci
1452-1519, Louvre

Los historiadores franceses intentan demostrar lo contrario.

Virgen, y el Niño con
Santa Ana y San Juan
Bautista, Leonardo da
Vinci 1452-1519



La National Gallery vende más reproducciones del cartón de Leonardo, *La Virgen y el Niño con Santa Ana y San Juan Bautista* que de cualquier otro cuadro de su colección. Hace unos años, sólo lo conocían los estudiosos. Pero hoy es famoso porque un americano quiso comprarlo por 2,5 millones de libras.

Ahora está colgado en una sala por derecho propio. La sala es como una capilla. El dibujo está protegido por una luna de plástico a prueba de balas. Ha adquirido la virtud de impresionarnos. Pero no por lo que muestra, no por la significación de su imagen. Ahora es impresionante, misterioso, por su valor en el mercado.

La falsa religiosidad que rodea hoy las obras originales de arte, religiosidad dependiente en último término de su valor en el mercado, ha llegado a ser el sustituto de aquello que perdieron las pinturas cuando la cámara posibilitó su reproducción. Su fun-

ción es nostálgica. He aquí la vacía pretensión final de que continúen vigentes los valores de una cultura oligárquica y antide democrática. Si la imagen ha dejado de ser única y exclusiva, estas cualidades deben ser misteriosamente transferidas al objeto de arte, a la cosa.

La mayoría de la población no visita los museos de arte. La siguiente tabla muestra hasta qué punto van unidos el interés por el arte y una educación privilegiada.

Proporción de visitantes de museos de arte en cada nivel educativo:

Porcentaje de cada categoría educacional que visita los museos

	Grecia	Polonia	Francia	Holanda
Sin estudios	0,02	0,12	0,15	—
Sólo estudios primarios	0,30	1,50	0,45	0,50
Sólo estudios secundarios	10,5	10,4	10	20
Estudios superiores	11,5	11,7	12,5	17,3

Fuente: Pierre Bourdieu y Alain Darbel, *L'Amour de l'Art*, Editions Minuit, París, 1969, Apéndice 5, tabla 4.

La mayoría da por supuesto que los museos están llenos de sagradas reliquias que se refieren a un misterio que los excluye: el misterio de la riqueza incalculable. En otras palabras, creen que esas obras maestras originales pertenecen a la reserva de los ricos (tanto material como espiritualmente). En otra tabla se indica la idea que las distintas clases sociales tienen de una galería de arte.

¿Cuál de los lugares enumerados a continuación le recuerda más un museo?

	Obreros manuales	Empleados y obreros cualificados	Profesionales y ejecutivos
	%	%	%
Iglesia	66	45	30,5
Biblioteca	9	34	28
Sala de conferencias	—	4	4,5
Grandes almacenes o vestíbulo de entrada a un edificio público	—	7	2
Iglesia y biblioteca	9	2	4,5
Iglesia y sala de conferencias	4	2	—
Biblioteca y sala de conferencias	—	—	2
Ninguno de estos	4	2	19,5
Sin respuesta	8	4	9

100 (n=53) 100 (n=98) 100 (n=99)

Fuente: Ibid, Apéndice 4, tabla 8.

En la era de la reproducción pictórica la significación de los cuadros ya no está ligada a ellos; su significación es transmisible, es decir, se convierte en información de cierto tipo, y como toda información, cabe utilizarla o ignorarla; la información no comporta ninguna autoridad especial. Cuando un cuadro se destina al uso, su significación se modifica o cambia totalmente. Y hemos de tener muy claro lo que esto entraña. No se trata de que la reproducción no logre reflejar fielmente ciertos aspectos de una imagen; se trata de que la reproducción hace posible, e incluso inevitable, que una imagen sea utilizada para numerosos fines distintos y que la imagen reproducida, al contrario de la original, se presta a tales usos.



Venus y Marte,
Botticelli 1445-1510

La reproducción aísla un detalle del cuadro del conjunto. El detalle se transforma. Una figura alegórica puede convertirse en el retrato de una joven.



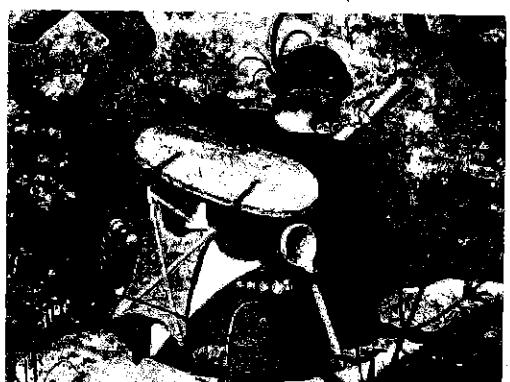
Cuando una cámara de cine reproduce una pintura, ésta se convierte inevitablemente en material para el argumento del realizador.

Un film que reproduce imágenes de un cuadro lleva al espectador, a través de la pintura, hasta

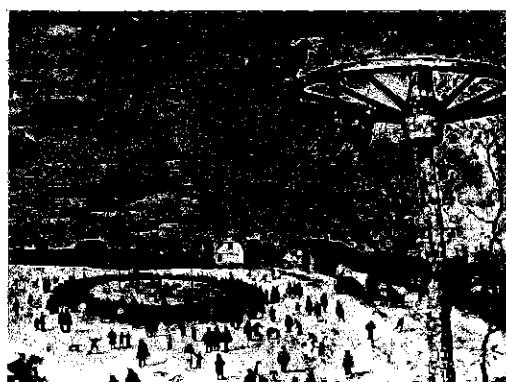
las conclusiones del realizador. El cuadro presta su autoridad al realizador del film.



Esto se debe a que el film se desarrolla en el tiempo, y el cuadro no.



El modo en que una imagen sigue a otra en un film, su sucesión, construye un argumento que resulta irreversible.



En cambio, todos los elementos de un cuadro se ven simultáneamente. El espectador puede necesitar cierto tiempo para examinar uno a uno los

elementos del cuadro, pero siempre que llega a una conclusión, la simultaneidad de la pintura toda está allí para refutarla o corroborarla. El cuadro conserva una autoridad propia.



Procesión al Calvario
Brueghel 1525-1569

A menudo se reproducen los cuadros acompañados de ciertos textos.

Aquí tenemos el paisaje de un trigal con pájaros que vuelan sobre él. Mírenlo unos instantes. Después vuelvan la página.



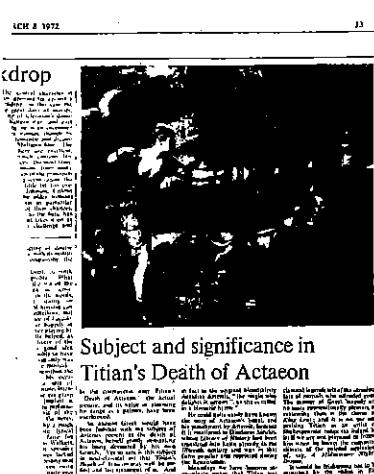
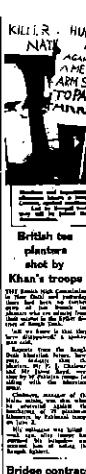
Trigo con cuervos,
Van Gogh 1853-1890



Este es el último cuadro que pintó Van Gogh antes de suicidarse.

Es difícil definir exactamente en qué medida estas palabras han cambiado la imagen, pero indudablemente lo han hecho. La imagen es ahora una ilustración de la frase.

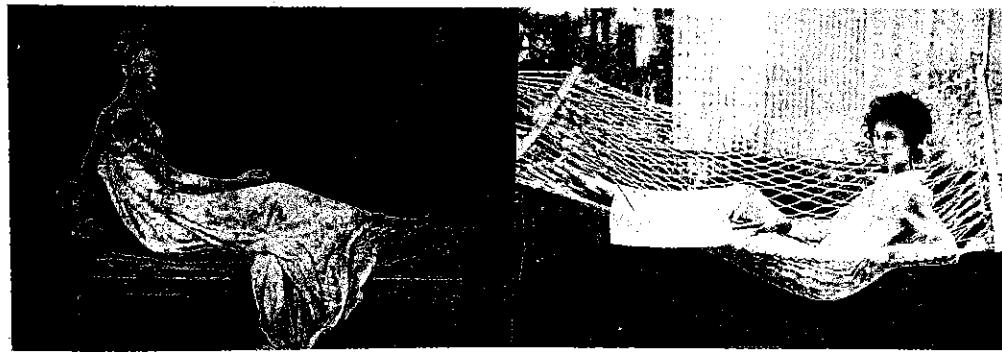
En este ensayo, cada imagen reproducida ha pasado a formar parte de un argumento que poco o nada tiene que ver con la significación inicial e independiente de cada cuadro. Las palabras han citado a los cuadros para confirmar su propia autoridad verbal. (Esta distinción resulta aún más clara en los ensayos sin palabras de este libro.)



Subject and significance in
Titian's Death of Actaeon

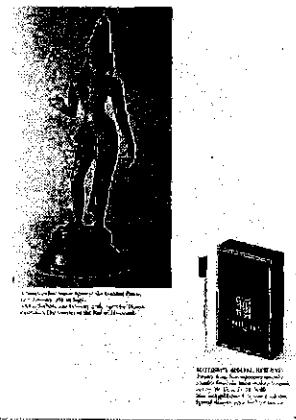
Los cuadros reproducidos, como toda información, han de defender su propia verdad contra la de toda otra información que se transmite continuamente.

En consecuencia, una reproducción, además de hacer sus propias referencias a la imagen de su original, se convierte a su vez en punto de referencia para otras imágenes. La significación de una imagen cambia en función de lo que uno ve a su lado o inmediatamente después. Y así, la autoridad que conserve se distribuye por todo el contexto en que aparece.



If women knew then... what they know now.

Now that women know
what they know,
they know what they need.
And there's a new
female hysteria
from the malaise of
Middle that folks that need
exactly.
A woman's love,
gentle boudoir, parties
which become activities
for the pleasure
of getting away.
So far the current
patriotism (a release)
we needed on on a longer
time span.



Como las obras de arte son reproducibles, teóricamente cualquiera puede usarlas. Sin embargo, la mayor parte de las reproducciones —en libros de arte, revistas, films, o dentro de los dorados marcos del salón— se siguen utilizando para crear la ilusión de que nada ha cambiado, de que el arte, intacta su autoridad única, justifica muchas otras formas de autoridad, de que el arte hace que la desigualdad parezca noble y las jerarquías commovedoras. Por ejemplo, el concepto de una Herencia Cultural Nacional aprovecha la autoridad del arte para glorificar el actual sistema social y sus prioridades.

Los medios de reproducción se usan política y comercialmente para enmascarar o negar lo que su existencia hace posible. Pero en ocasiones los individuos los utilizan de diferente modo.



Los adultos y los niños tienen a veces en sus alcobas o cuartos de estar tableros o paneles en los que clavan trozos de papel: cartas, instantáneas, reproducciones de cuadros, recortes de periódicos, dibujos originales, tarjetas postales. Todas las imágenes de cada tablero pertenecen al mismo lenguaje y todas son más o menos iguales porque han sido elegidas de un modo muy personal para ajustarse y expresar la experiencia del habitante del cuarto. Lógicamente, estos tableros deberían reemplazar a los museos.

¿Qué queremos decir realmente con esto? Permítannos antes aclarar lo que no estamos diciendo.

No estamos diciendo que, ante las obras de arte originales, no quede lugar alguno para la experiencia salvo la admiración por su supervivencia. El modo que se emplea normalmente para aproximarse a las obras originales — mediante catálogos de museo,

guías y cassettes alquiladas, etc. — no es el único posible. Cuando se deje de mirar nostálgicamente el arte del pasado, sus obras dejarán de ser reliquias sagradas, aunque nunca volverán a ser lo que fueron antes de que llegaran las reproducciones. No estamos diciendo que las obras originales sean inútiles hoy.



Mujer vertiendo lech
Vermeer 1632-1675

Los cuadros originales son silenciosos e inmóviles en un sentido en el que la información nunca lo es. Ni siquiera una reproducción colgada de una pared es comparable en este aspecto, pues en el original, el silencio y la quietud impregnán el material real, la pintura, en el que es posible seguir el rastro de los gestos inmediatos del pintor. Esto tiene el efecto de acercar en el tiempo el acto de pintar el cuadro y nuestro acto de mirarlo. En este sentido concreto, todos los cuadros son contemporáneos. De ahí la inmediatez de su testimonio. Su momento histórico está literalmente ante nuestros ojos. Cézanne dijo algo parecido

desde el punto de vista del pintor: "¡Pasa un minuto de la vida del mundo! ¡Pintarlo en su realidad y olvidarlo todo por eso! Transformar ese minuto, ser placa sensible... dar la imagen de lo que vemos, olvidando todo lo que ha aparecido antes de nuestro instante..." Y lo que nosotros hacemos de ese instante pintado cuando está ante nuestros ojos depende de lo que esperamos del arte, y esto depende hoy a su vez de cómo hayamos experimentado ya la significación de los cuadros a través de las reproducciones.

Tampoco estamos diciendo que todo arte sea comprensible espontáneamente. No pretendemos que recortar de una revista la reproducción de una cabeza griega arcaica —porque nos recuerde alguna experiencia personal— y clavarla sobre un tablero junto a otras imágenes dispares sea el mejor medio de percibir la plena significación de esa cabeza.

La idea de inocencia tiene dos vertientes. Quien se niega a participar en una conspiración permanece inocente. Pero también conserva su inocencia el que permanece ignorante. La cuestión no se dirime aquí entre la inocencia y el conocimiento (ni entre lo natural y lo cultural) sino entre una aproximación total al arte que intente relacionarlo con todos los aspectos de la experiencia y la aproximación esotérica de unos cuantos expertos especializados, clérigos de la nostalgia de una clase dominante en decadencia. (En decadencia, no ante el proletariado, sino ante el nuevo poder de las grandes empresas y el Estado.) La cuestión real es: ¿A quién pertenece propiamente la significación del arte del pasado? ¿A los que pueden aplicarle sus propias vidas o a una jerarquía cultural de especialistas en reliquias?

Las artes visuales han existido siempre dentro de cierto coto; inicialmente, este coto era mágico o sagrado. Pero era también físico: era el lugar, la caverna, el edificio en el que o para el que se hacía la obra. La experiencia del arte, que al principio fue la experiencia del rito, fue colocada al margen del resto de la vida, precisamente para que fuera capaz de ejercer

cierto poder sobre ella. Posteriormente, el coto del arte cambió de carácter y se convirtió en coto social. Entró a formar parte de la cultura de la clase dominante y fue físicamente apartado y aislado en sus casas y palacios. A lo largo de toda esta historia, la autoridad del arte fue inseparable de la autoridad del coto.

Lo que han hecho los modernos medios de reproducción ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo —o mejor, sacar las imágenes que reproducen— de cualquier coto. Por vez primera en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, carentes de corporeidad, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder por sí mismas.

Sin embargo, muy pocas personas son conscientes de lo que ha ocurrido porque los medios de reproducción son utilizados casi siempre para promover la ilusión de que nada ha cambiado, salvo que las masas, gracias a las reproducciones, pueden empezar ahora a saborear el arte de la misma manera que lo hacía en otro tiempo una minoría culta. Pero las masas siguen mostrando su desinterés y su exceptismo, lo cual es bastante comprensible.

Si el nuevo lenguaje de las imágenes se utilizase de manera distinta, éstas adquirirían, mediante su uso, una nueva clase de poder. Podríamos empezar a definir con más precisión nuestras experiencias en campos en los que las palabras son inadecuadas (la vista llega antes que el habla). Y no sólo experiencias personales, sino también la experiencia histórica esencial de nuestra relación con el pasado: es decir, la experiencia de buscarle un significado a nuestras vidas, de intentar comprender una historia de la que podemos convertirnos en agentes activos.

El arte del pasado ya no existe como existió en otro tiempo. Ha perdido su autoridad. Un lenguaje de imágenes ha ocupado su lugar. Y lo que importa ahora es quién usa ese lenguaje y para qué lo

usa. Esto afecta a cuestiones como el *copyright* de las reproducciones, los derechos de propiedad de las revistas y editores de arte, la política toda de los museos y las galerías de arte. Tal como usualmente se nos las presentan, estas cuestiones son asuntos estrictamente profesionales. Pero uno de los objetivos de este ensayo es precisamente mostrar que tienen un alcance mucho mayor. Una persona o una clase que es aislada de su propio pasado tiene menos libertad para decidir o actuar que una persona o una clase que ha sido capaz de situarse a sí misma en la historia. He aquí la razón, la única razón, de que todo el arte del pasado se haya convertido hoy en una cuestión política.

Muchas ideas del ensayo precedente han sido tomadas de otro, escrito hace más de cuarenta años por el crítico y filósofo alemán Walter Benjamin.



Su ensayo se titulaba *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*. La versión inglesa fue publicada en una colección llamada *Illuminations* (Cape, Londres, 1970).