

Prólogo

Incluir un libro de historia del arte dentro de una colección especializada en comunicación de masas es tan incongruente como incluir un libro de publicidad dentro de una colección de historia del arte. El libro de Berger, que el lector tiene en sus manos, se ocupa tanto de publicidad como de historia del arte; pero en realidad encajaría tan mal en una colección convencional de arte como en una colección convencional de comunicación visual.

Afortunadamente ésta no es — espero que el lector no la considere — una colección convencional: no son tanto las características específicas de un *campo temático* — la delimitación de la "comunicación visual de masas" como objetos de estudio especializado es una operación que suele venir acompañada de ese inevitable escapismo ideológico, del que el "macluhanismo" constituye un ejemplo bien conocido — las que dictan la selección de los títulos, como una *intención*: la crítica de la cultura contemporánea desde el punto de vista de los cambios que unas condiciones sociales nuevas imponen a los procesos de comunicación. Es esto lo que explica el hecho de que los títulos seleccionados procedan de campos temáticos tan diversos como la semiótica, la teoría del diseño, la sociología, la psicología y, en este caso, la historia del arte.

Es de la historia del arte de donde viene el presente libro de J. Berger; pero su encaje en esta disciplina — la más reaccionaria, dentro del campo de las humanidades, según se ha observado recientemente — es tan "normal" como lo sería la presencia de

un cocodrilo en los Pirineos. El contraste puede ser descrito, con las palabras del autor mismo, como el contraste entre "un enfoque totalizador del arte, que trata de ponerlo en relación con todos los aspectos de la experiencia, y el enfoque esotérico de unos pocos expertos especializados, que actúan como funcionarios de la nostalgia de una clase dominante en decadencia".

Por otra parte, puesto que "la historia constituye siempre la relación entre un presente y un pasado", el estudio de esas relaciones entre el arte histórico y la experiencia cotidiana se desdobra en dos grandes tópicos, que se entrelazan a lo largo del libro: a) la comparación entre la función sociocultural del arte en el pasado y la de la publicidad en el presente, y b) las nuevas condiciones impuestas a la "manera de ver" el arte por la aparición de los medios de comunicación de masas.

La tesis central —y más polémica— de J. Berger es la de que "es un error considerar la publicidad como algo que viene a sustituir el arte de la Europa posrenacentista: es la última y moribunda manifestación de este arte". Para beneficio de quien pudiera ver en esta afirmación una muestra de ese reduccionismo —psicológico, o sociológico— que tiende a considerar la producción cultural como un resultado mecánico de la acción de fuerzas naturales inaccesibles a la intervención de la libertad humana, conviene señalar que el tema de la mitificación de arte "en la época de su reproducción masiva" le viene a Berger —como él mismo dice— directamente de W. Benjamin.

El enfoque, esencialmente antirreducionalista, de la sociología crítica de la Escuela de Frankfurt, aparece, en filigrana, a lo largo del libro. Sin embargo, el tono es bastante distinto. Las circunstancias en que el libro se produjo —a partir de una serie de conferencias ante la televisión— lo explican. Pero es quizás el hecho mismo de haberse puesto en esas circunstancias lo que mejor puede caracterizar la actitud del autor.

Difícilmente puede imaginarse un discurso más comprometido en todos los sentidos —incluyendo la demolición de la valla de respetabilidad "doctoral" con que el intelectual suele (tiene que, muchas veces) defenderse de un entorno social hostil—, más generoso en afirmaciones polémicas, que se presentan sin justificación —y algunas de las cuales son, seguramente, injustificables—. El tono del discurso es, por decirlo con una palabra, el de un panfleto. Un panfleto que viene a sacudir saludablemente nuestra adormecida conciencia, no sólo en cuanto a lo que el arte histórico es y ha sido, sino también, y esto es en definitiva lo que importa, en cuanto a lo que es y de dónde viene la sociedad en que vivimos.

T. LI.

Nota al lector

Somos cinco los autores de este libro. Nuestro punto de partida fueron algunas ideas de la serie de televisión *Ways of Seeing*. Hemos procurado ampliar y matizar estas ideas, que han influido no sólo en lo que decimos en este libro sino en cómo hemos procurado decirlo. La forma del libro y su contenido son dos factores igualmente importantes respecto a nuestro propósito.

El libro consta de siete ensayos numera-
dos, que pueden leerse en cualquier orden. En cuatro
ensayos se utilizan palabras e imágenes; en los tres
restantes, sólo imágenes. Estos ensayos puramente vi-
suales (sobre los modos de ver mujeres y sobre los di-
versos y contradictorios aspectos de la tradición de la
pintura al óleo) están pensados para suscitar tantas
preguntas como los ensayos verbales. En los ensayos
visuales a veces no se da ninguna información sobre las
imágenes reproducidas porque nos parecía que tal in-
formación podría distraer la atención de lo verdadera-
mente esencial. Sin embargo, esta información se en-
cuentra en la *lista de obras reproducidas*, al final del
libro.

Ninguno de los ensayos pretende tratar
más que algunos aspectos de cada tema, y en parti-
cular aquellos que la moderna conciencia histórica ha
llevado a primer plano. Nuestro principal objetivo ha
sido iniciar un proceso de averiguación.

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

La clave de los sueños. Magritte 1896-1967



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 metafórica 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 tratario

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 misticación. 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

Regentes del asilo de ancianos, Frans Hals
1580-1666



Regentes del asilo de ancianos, Frans Hals
1580-1666



* 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 Regentes, 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 vividos 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

Foto fija de hombre con cámara de cine
Vertov



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 aislaba 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 1951-1973

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 en Assisi



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 telespectador. 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
1482-1519 National gallery

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 misticación: 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

ciosamente 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.



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 antidemocrática. 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 de 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 calificados	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.



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

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

conclusión, la simultaneidad de la pintura toda está allí para refutarla o corroborarla. El cuadro conserva una autoridad propia.



A menudo se reproducen los cuadros acompañados de ciertos textos.

Aquí tenemos el paisaje de un trigal con pájaros que vuelan sobre él. Mirenlo 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.)



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.



El women knew that... what they knew now.



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 conmovedoras. 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? Permitannos 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 leche,
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. — ¡Pintar un cuadro es vivir 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

cambios 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).



44

45



New Ladder-Stops
give up to
25% more wear
even in your sheerest
seamfree stockings

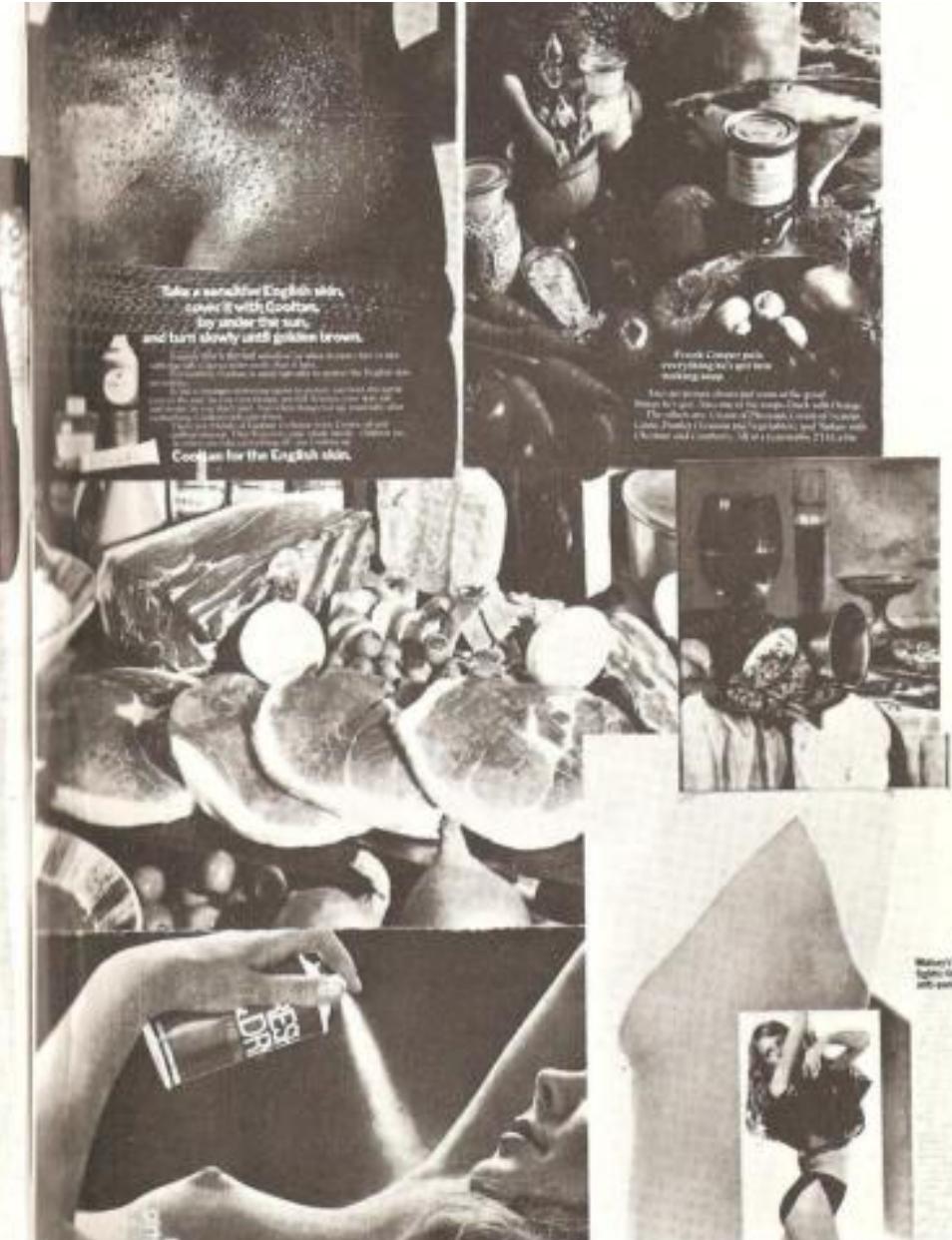
Almay's new lipsticks are a blaze of frosted colour.

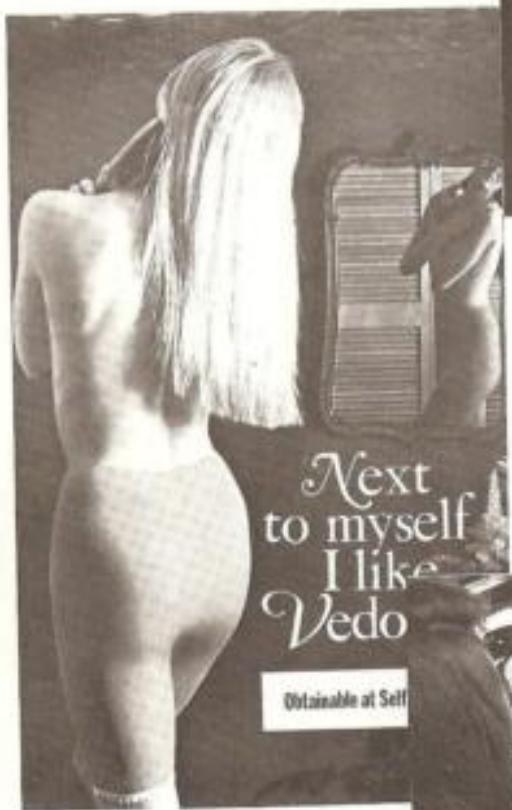


But that's only half the story.



ALMAY





50



51





Bacante recostada,
Trutat 1824-1848

Según las costumbres y las convenciones, que al fin se están poniendo en entredicho, pero que no están superadas ni mucho menos, la presencia social de una mujer es de un género diferente a la del hombre. La presencia de un hombre depende de la promesa de poder que él encarne. Si la promesa es grande y creíble, su presencia es llamativa. Si es pequeña o increíble, el hombre encuentra que su presencia resulta insignificante. El poder prometido puede ser moral, físico, temperamental, económico, social, sexual... pero su objeto es siempre exterior al hombre. La presencia de un hombre sugiere lo que es capaz de hacer para ti o de hacerte a ti. Su presencia puede ser "fabricada", en el sentido de que se pretenda capaz de lo que no es. Pero la pretensión se orienta siempre hacia un poder que ejerce sobre otros.

En cambio, la presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, y define lo que se le puede o no hacer. Su presencia se manifiesta en sus gestos, voz, opiniones, expresiones, ropas, alrededores elegidos, gusto; en realidad, todo lo que ella pueda hacer es una contribución a su presencia. En el caso de la mujer, la presencia es tan intrínseca a su persona que los hombres tienden a considerarla casi una emanación física, una especie de calor, de olor o de aureola.

Nacer mujer ha sido nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado. La presencia social de la mujer se ha desarrollado como resultado de su ingenio para vivir sometida a esa tutela y dentro de tan limitado espacio. Pero ello ha sido posible a costa de partir en dos el ser de la mujer. Una mujer debe contemplarse continuamente. Ha de ir acompañada casi constantemente por la imagen que tiene de sí misma. Cuando cruza una habitación o llora por la muerte de su padre, a duras penas evita imaginarse a sí misma caminando o llorando. Desde su más temprana infancia se le ha enseñado a examinarse continuamente.

Y así llega a considerar que la *examinante* y la *examinada* que hay en ella son dos elementos constituyentes, pero siempre distintos, de su identidad como mujer.

Tiene que supervisar todo lo que es y todo lo que hace porque el modo en que aparezca ante los demás, y en último término ante los hombres, es de importancia crucial para lo que normalmente se considera para ella éxito en la vida. Su propio sentido de ser ella misma es suplantado por el sentido de ser apreciada como tal por otro.

Los hombres examinan a las mujeres antes de tratarlas. En consecuencia, el aspecto o apariencia que tenga una mujer para un hombre puede determinar el modo en que este la trate. Para adquirir cierto control sobre este proceso, la mujer debe abarcar-

mujer trata a la parte examinada de tal manera que demuestre a los otros cómo le gustaría a todo su yo que le tratasen. Y este tratamiento ejemplar de sí misma por sí misma constituye su presencia. La presencia de toda mujer regula lo que es y no es "permisible" en su presencia. Cada una de sus acciones —sea cual fuere su propósito o motivación directa— es interpretada también como un indicador de cómo le gustaría ser tratada. Si una mujer tira un vaso al suelo, esto es un ejemplo de cómo trata sus propias emociones y, por tanto, de como desearía que la trataran otros. Si un hombre hace lo mismo, su acción se interpreta simplemente como una expresión de cólera. Si una mujer gasta una broma, esto constituye un ejemplo de cómo trata a la bromista que lleva dentro y, por tanto, de cómo le gustaría ser tratada por otros en cuanto mujer bromista. Solamente los hombres pueden permitirse el lujo de gastar una broma por el mero placer de hacerlo.

Todo lo anterior puede resumirse diciendo: *los hombres actúan y las mujeres aparecen*. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión.

Hay una clase de pintura europea al óleo cuyo tema principal y siempre recurrente son las mujeres. Esta clase es el desnudo. En los desnudos europeos encontramos algunos de los criterios y convenciones que han llevado a ver y juzgar a las mujeres como visiones.

Los primeros desnudos de la tradición representaban a Adán y Eva. Merece la pena recoger la historia tal como la relata el Génesis:

Vio, pues, la mujer que el árbol era bueno para comerse,

hermoso a la vista y deseable para alcanzar por el deseo, y tomó de su fruto y comió, y dio también de él a su marido, que también con ella comió.

Abriéronse los ojos de ambos, y viendo que estaban desnudos, cosieron unas hojas de higuera y se hicieron unos cinturones. (...) Pero llamó Yahvé Dios al hombre diciendo: "¿Dónde estás?" Y este contestó: "Te he oído en el jardín, y temeroso porque estaba desnudo, me escondí"...

Y dijo Dios a la mujer: "Multiplicaré los trabajos de tus preñeces. Parirás con dolor los hijos, Y buscarás con ardor a tu marido. Que te dominará."

¿Qué es lo más notable de esta historia? Que cobran conciencia de su desnudez porque se ven el uno al otro de manera distinta por culpa de haber comido la manzana. La desnudez se engendró en la mente del espectador.

El segundo hecho sorprendente es que se culpa a la mujer y se la condena a quedar supeditada al hombre. Con relación a la mujer, el hombre se convierte en agente de Dios.

En la Edad Media se ilustraba a menudo esta tradición, escena por escena, como en las historietas ilustradas.

Caída y expulsión del paraíso. Pol de Limbourg s. XV



cuencia narrativa y se representó únicamente el momento de la vergüenza. La pareja viste hojas de higuera o hace un pudoroso gesto con las manos. Pero ahora su vergüenza está más relacionada con el espectador que con el otro. •



Posteriormente, la vergüenza se convierte en una especie de exhibicionismo.



Adán y Eva, Mabuse s. XVI

La pareja, Max Slevogt 1868-1932

Anuncio de ropa interior

Al secularizarse la tradición de la pintura surgen otros temas que ofrecen también la oportunidad de pintar desnudos. Pero en todos ellos se conserva

la implicación de que es tema una mujer es la implicación de que la contempla un espectador.

Ella no está desnuda tal cual es.

Ella está desnuda como el espectador la ve.

A menudo este es el tema real del cuadro, como ocurre con el tan repetido de Susana y los Ancianos. Nosotros nos unimos a los Ancianos para espiar a Susana mientras se baña. Ella mira hacia atrás, hacia nosotros, que la miramos.

En otra versión, obras de Tintoretto, Susana se mira en un espejo. De este modo, se une a sus espectadores.

El espejo fue utilizado muchas veces como símbolo de la vanidad de la mujer. Sin embargo, hay una hipocresía esencial en esta actitud moralizante.

Tú pintas una mujer desnuda porque disfrutas mirándola. Si luego le pones un espejo en la mano y titulas el cuadro *Vanidad*, condenas moralmente a la mujer cuya desnudez has representado para tu propio placer.

Pero la función real del espejo era muy otra. Estaba destinado a que la mujer accediera a tratarse a sí misma principalmente como un espectáculo.

Susana y los ancianos,
Tintoretto 1518-1594



Vanidad, Memling
1435-1494

Susana y los ancianos,
Tintoretto 1518-1594



El Juicio de Paris, Cranach 1472-1563

El Juicio de Paris es otro tema basado en la misma idea: un hombre o varios mirando a unas mujeres desnudas.

Pero ahora se introduce un nuevo elemento: el juicio. París premia con la manzana a la mujer que considera más bella. De esta manera, la belleza se convierte en objeto de competición (El Juicio de París). Aquellas a las que no se juzga bellas *no son bellas*. Las que *son*, reciben el premio.

El juicio de París, Rubens 1577-1640



El premio ha de ser poseído por un juez, es decir, ha de estar disponible para él. Carlos II de Inglaterra encargó secretamente el cuadro a Lely. Es una imagen típica de la tradición. Nominalmente podría ser una *Venus y Cupido*. De hecho, es el retrato de una de las amantes del rey, Nell Gwynne. Nos la muestra mirando pasivamente al espectador que la contempla desnuda.

Nell Gwynne, Lely 1618-1680



Sin embargo, esta desnudez no es expresión de sus propios sentimientos; es un signo de sumisión a los sentimientos o las demandas del propietario (el propietario de la mujer y del cuadro). Cuando el rey lo mostraba a otras personas, el cuadro servía para probar esta sumisión y provocar la envidia de los invitados.

Conviene señalar que en otras tradiciones no europeas —el arte hindú, el arte persa, el arte africano, el arte precolombino— la desnudez nunca es supina de este modo. Y si el tema de alguna obra es la atracción sexual, lo más probable es que muestre un amor sexual activo entre dos personas, la mujer tan activa como el hombre, las acciones de uno absorbiendo al otro.



Rajasthan s. XVIII



Cerámica mochica



Viana y Lakshmi s. XI

Quizá empecemos ahora a comprender la diferencia que existe entre desnudez (*nakedness*) y desnudo (*nudity*) en la tradición europea. En su libro *The Nude* (El desnudo), Kenneth Clark afirma que estar desnudo es simplemente estar sin ropa, mientras que el desnudo es una forma de arte. Según él, un desnudo no es el punto de partida de un cuadro, sino un modo de ver propio del cuadro. Esto es verdad en cierta medida, aunque el modo de ver "un desnudo" no es ne-

cesariamente exclusivo del arte: hay también fotografías de desnudos, poses de desnudo, gestos de desnudo. Lo cierto es que el desnudo está siempre convencionalizado, y que la autoridad de sus convenciones procede de cierta tradición artística.



¿Qué significan estas convenciones? ¿Qué significa un desnudo? Para responder cabalmente a estas preguntas no basta con referirse a la forma-arte, pues está muy claro que el desnudo está relacionado también con la sexualidad vivida.

Estar desnudo es ser uno mismo.

Ser un desnudo equivale a ser visto en estado de desnudez por otros, y sin embargo, no ser reconocido por uno mismo. Para que un cuerpo desnudo se convierta en "un desnudo" es preciso que se le vea como un objeto. (Y el verlo como un objeto estimula el uso de él como un objeto.) La desnudez se revela a sí misma. El desnudo se exhibe.

Estar desnudo es estar sin disfraces.

Exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie de la propia piel, los cabellos del propio cuerpo. El desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez. El desnudo es una forma más de vestido.

En general, la pintura al óleo del desnudo europeo nunca presenta al protagonista principal, que

es el espectador que hay ante el cuadro, espectador que se supone masculino. Todo va dirigido a él. Todo debe parecer un mero resultado de su presencia allí. Por él asumen las figuras su desnudez. Pero él es, por definición, un extraño que aún conserva sus ropas.



Consideremos la *Alegoría del Tiempo y el Amor*, de Bronzino.

No debe preocuparnos ahora el complejo simbolismo que subyace a este cuadro, pues no afecta para nada a su llamada sexual, al menos en primera instancia. Por encima de cualquier otra cosa, es una pintura de la provocación sexual.

El duque de Florencia envió este cuadro como presente al rey de Francia. El muchacho arrodillado sobre el cojín que besa a la mujer es Cupido. Ella es Venus. Pero la actitud del cuerpo de ella no tiene nada que ver con el beso. Su cuerpo está colocado de tal modo que se exhiba lo mejor posible ante el hombre que mira el cuadro. El cuadro está pensado para atraer su sexualidad. Y nada tiene que ver con la sexualidad de ella. (En este caso, y en general en toda la tradición

La gran odalisca, Ingres
1780-1867



Compárense las expresiones de estas dos mujeres: una es la modelo de un cuadro famoso de Ingres; la otra, la modelo de una fotografía de una revista para hombres.

¿No hay una notable similitud entre ambas expresiones? Son las expresiones de una mujer que responden con un encanto calculado al hombre que ella imagina la está mirando... aunque no le conozca. Ella ofrece su feminidad para que la examine.

europea, la convención de no pintar el vello del cuerpo femenino contribuye al mismo objetivo. El vello se asocia con la potencia sexual, con la pasión. Y es preciso minimizar la pasión sexual de la mujer para que el espectador crea tener el monopolio de esa pasión.) Las mujeres han de alimentar un apetito, no tener sus propios apetitos.

cuadro un amante masculino.



Baco, Ceres y Cupido.
Von Aachen 1552-1615

Pero la atención de la mujer muy rara vez está centrada en él. A menudo, ella mira en otra dirección o hacia fuera del cuadro, hacia aquel que se considera su auténtico amante: el espectador-propietario.

Existe una categoría muy especial de cuadros pornográficos privados (especialmente del siglo XVIII) en los que aparece una pareja haciendo el amor. Pero incluso en estos casos está claro que el

espectador-propietario expusiera con la imaginación al otro hombre o se identificará con él. En cambio, la imagen de la pareja en las tradiciones no europeas suscita la idea de muchas parejas haciendo el amor. "Todos nosotros tenemos mil manos, mil pies y nunca iremos solos."

Casi toda la imaginería sexual europea posterior al Renacimiento es frontal —literal o metafóricamente— porque el protagonista sexual es el espectador-propietario que la mira.

Lo absurdo de esta adulación a la masculinidad alcanza su apogeo en el arte académico público del siglo XIX.

Les oréades, Bouguereau 1825-1905



Estadistas y hombres de negocios discutían debajo de cuadros como este. Cuando alguno tenía la sensación de haber sido superado en astucia por otro, miraba hacia arriba en busca de consuelo. Lo que veía le recordaba que era un hombre.

En la tradición europea de la pintura al óleo hay unos cuantos desnudos excepcionales a los que resulta difícil aplicarles lo que venimos diciendo. En realidad, ya no son desnudos, pues rompen las normas de la forma-arte; son cuadros de mujeres amadas y más o menos desnudas. Entre los cientos de miles de desnudos que constituyen la tradición hay quizás unas cien excepciones de este tipo. En todos los casos, la visión personal que tiene el pintor de aquella mujer concreta que está pintando es tan intensa que no hace concesión alguna al espectador. La visión del pintor vincula la mujer al artista con tal fuerza que se hacen tan inseparables como esas parejas talladas en piedra. El espectador presencia su relación..., pero nada más: se ve obligado a reconocerse como el extraño que es. No puede engañarse creyendo que ella se ha desnudado para él. No puede convertirla en "un desnudo". El pintor la ha representado de modo que la voluntad y las intenciones de

Danae, Rembrandt 1606-1669



la mujer formen parte de la estructura misma de la imagen, de la expresión misma de su cuerpo y su rostro.

Lo típico y lo excepcional dentro de la tradición puede quedar definido por la sencilla antinomia desnudez/desnudo, pero el problema del desnudo pictórico no es tan simple como puede parecer a primera vista.

¿Cuál es la función sexual de la desnudez en la realidad? Las ropa estorban el contacto y el movimiento. Pero puede parecer que la desnudez tiene un valor visual, positivo y propio: queremos ver al otro desnudo: el otro nos entrega la visión de sí mismo y nosotros nos apoderamos de ella, a veces sin parar mientes en si se trata de la primera vez o de la enésima. ¿Qué significa para nosotros esta visión del otro, cómo afecta a nuestro deseo en este instante de la desvelación total?

Su desnudez actúa como una confirmación y provoca una intensa sensación de alivio. Ella es una mujer como cualquier otra, o un hombre como cualquier otro; nos sentimos abrumados por la maravillosa simplicidad del conocido mecanismo sexual.

Naturalmente, no esperamos conscientemente que esto sea de otra manera: los deseos homosexuales inconscientes (o los deseos heterosexuales inconscientes si la pareja es homosexual) pueden llevar a cada cual a medio esperar algo diferente. Pero el "alivio" puede explicarse sin necesidad de recurrir al inconsciente.

No esperamos que sea de otra manera, pero la urgencia y la complejidad de nuestros sentimientos engendran una sensación de unicidad que se disipa al ver al otro tal cual es. Las similitudes con los restantes miembros de su sexo superan con mucho las diferencias. Y en esta revelación estriba el anonimato cálido y amistoso — como opuesto a frío e impersonal — de la desnudez.

En otras palabras: cuando se percibe la desnudez por primera vez entra en juego un elemento de banalidad, elemento que existe solamente porque lo necesitamos.

Hasta ese instante, el otro era más o menos misterioso. El protocolo del pudor no es algo meramente puritano o sentimental: es razonable para reconocer una pérdida de misterio. Y la explicación de esta pérdida puede ser mayoritariamente visual. El foco de la percepción se desplaza desde los ojos, la boca, los hombros y las manos — capaces todos ellos de tales sutilezas de expresión que la personalidad que expresan es múltiple — se desplaza desde aquí a las partes sexuales, cuya formación es un proceso extremadamente apremiante pero simple. El otro queda reducido o elevado — como prefiera cada cual — a su categoría sexual primaria: varón o hembra. Nuestro alivio es el alivio que produce encontrar una realidad incuestionable a cuyas demandas directas debe rendirse ahora nuestra conciencia anterior, altamente compleja.

Necesitamos esa banalidad que encontramos en el primer instante de la desvelación porque ella nos devuelve a la realidad. Pero hay algo más. Esta realidad, al prometer el mecanismo familiar, proverbial, del sexo, ofrece al mismo tiempo la posibilidad de la subjetividad compartida del sexo.

La pérdida de misterio se produce simultáneamente al ofrecimiento de los medios para crear un misterio. La secuencia es: subjetivo-objetivo-subjetivo al poder de los dos.

Ahora comprendemos la dificultad de crear una imagen estática de la desnudez sexual. En la experiencia sexual vivida, la desnudez es un proceso, más que un estado. Si se aísla un instante de ese proceso, su imagen parecerá banal y su banalidad, en lugar de servir de puente entre dos estados intensamente imaginativos, resultará fría. Esta es una de las razones de que las fotografías expresivas de la desnudez

dez sean más raras aún que los cuadros. La solución más fácil para el fotógrafo es convertir la figura en "un desnudo" que, al generalizar tanto el espectáculo como el espectador y reducir la sexualidad a algo no específico, torna el deseo en fantasía.

Examinemos ahora una excepcional imagen pintada de la desnudez. Es un cuadro en el que Rubens pintó a su segunda esposa, una joven que se casó con él cuando ya era relativamente viejo.

Helene Fourment con abrigo de pieles, Rubens 1617-1640



La vemos en el momento de volverse; envuelta en una piel que se le cae de los hombros. Es evidente que no permanecerá así más que un segundo. En un sentido superficial, la imagen es tan instantánea como la de una fotografía. Pero en un sentido más profundo, el cuadro "contiene" cierto tiempo

antes de echarse la piel por los hombros, ella estaba completamente desnuda. El cuadro trasciende a las sucesivas etapas que se han dado hasta y después del momento de la desvelación total. Ella puede pertenecer a cualquiera o a todas simultáneamente.

Su cuerpo está frente a nosotros, pero no como visión inmediata, sino como experiencia... la experiencia del pintor. ¿Por qué? Hay razones superficiales y anecdotáticas: sus cabellos desgreñados, la expresión de sus ojos —dirigidos hacia él—, la ternura con que ha sido pintada la susceptibilidad exagerada de su piel. Pero la razón profunda es de índole formal. Su aspecto ha sido literalmente refundido por la subjetividad del pintor. La parte superior de su cuerpo nunca encontraría a las piernas bajo aquella piel que ella sujetaba. Hay un desplazamiento lateral de unos veintitrés centímetros: sus muslos tendrían que estar al menos veintitrés centímetros más a la izquierda para poder unirse a sus caderas.

Probablemente Rubens no lo hizo intencionadamente; el espectador quizás no lo perciba conscientemente. El detalle no tiene importancia en sí mismo. Pero si la tiene lo que permite. Permite que el cuerpo resulte imposiblemente dinámico. Su coherencia ya no está en él sino en la experiencia del pintor. O más exactamente, permite que la mitad superior y la inferior del cuerpo giren por separado, y en direcciones contrarias, alrededor del centro sexual, que está oculto: el torso gira a la derecha; las piernas a la izquierda. Al mismo tiempo, ese centro sexual oculto está unido por medio del oscuro abrigo de pieles a toda la oscuridad circundante del cuadro, de modo que ella está girando alrededor y dentro de la oscuridad que se emplea como metáfora de su sexo.

Aparte de la necesidad de trascender al instante único y de admitir la subjetividad, hay, como ya hemos visto, un tercer elemento que es esencial para cualquier gran imagen sexual de la desnudez. Este elemento es la banalidad, que debe ser franca pero no

fria. Aquí radica precisamente la diferencia entre el *voyeur* y el amante. Y esta banalidad está presente en la compulsiva pintura de Rubens de la gorda blancura de la carne de Hélène Fourment que rompe continuamente todos los convencionalismos ideales sobre las formas y continuamente (le) ofrece la promesa de su extraordinaria particularidad.

En la pintura europea al óleo, el desnudo es presentado usualmente como una manifestación admirable del espíritu humanista europeo. Este espíritu era inseparable del individualismo. Y sin el desarrollo de un individualismo intensamente consciente nunca se habrían pintado esas excepciones de la tradición (imágenes extremadamente personales de la desnudez). Sin embargo, la tradición comportaba una contradicción que no podía resolverse por sí sola. Unos cuantos artistas individuales reconocieron intuitivamente esto y resolvieron la contradicción a su modo, pero sus soluciones nunca podían entrar a formar parte de los modos culturales de la tradición.

Podemos definir esta contradicción en términos muy sencillos. De un lado, el individualismo del artista, del pensador, del mecenas, del propietario; de otro, la persona objeto de sus actividades —la mujer— tratada como una cosa o como una abstracción.

Hombre dibujando a una mujer acostada, Durero 1471-1528



Ilustración de Dürer 1471-1528

Dürer creía que el desnudo ideal debía construirse tomando el rostro de un cuerpo, los pechos



cuarto, las manos de un quinto, etc.

El resultado glorificaría al Hombre. Pero esta práctica suponía una notable indiferencia hacia cualquiera que fuese realmente una persona.

En la forma-arte del desnudo europeo, los pintores y los espectadores-propietarios eran usualmente hombres, y las personas tratadas como objetos, usualmente mujeres. Esta relación desigual está tan profundamente arraigada en nuestra cultura que estructura todavía la conciencia de muchas mujeres. Hacemos con gusto mismas lo que los hombres hacen con ellas. Supervisamos, como los hombres, su propia feminidad.

En el arte moderno ha perdido importancia el desnudo. Los propios artistas empezaron a ponérselo en entredicho. En este, como en tantos otros aspectos, Manet supuso un punto de ruptura. Si comparamos su *Olimpia* con el original de Tiziano, veremos a una mujer, que representa el papel tradicional pero



La Venus de Urbino, Tiziano 1538-1540



Olimpia, Manet 1863-1865

que empieza a posar en estos sus propios pies, un desafío.

El ideal estaba roto. Pero había poca cosa para reemplazarlo, salvo el "realismo" de la prostituta, que se convirtió en la quintaesencia de la mujer en los primeros cuadros vanguardistas del siglo XX. (Toulouse-Lautrec, Picasso, Rouault, expresionismo alemán, etc.) La tradición continuó vigente en la pintura academicista.

Las actitudes y los valores que informan esa tradición se expresan hoy a través de otros medios de difusión más amplios: publicidad, prensa, televisión.

Pero el modo esencial de ver a las mujeres, el uso esencial al que se destinaban sus imágenes, no ha cambiado. Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador "ideal" es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle. Y si tienen alguna duda de que esto es así, hagan el siguiente experimento. Elíjan en este libro una imagen de un desnudo tradicional. Transformen la mujer en hombre, ya sea mentalmente, ya sea dibujando sobre la ilustración. Observarán entonces el carácter violento de esta trasformación. Violento no para la imagen, sino para las ideas preconcebidas del que la contempla.