

Modos de ver John Berger

La vista llega antes que las palabras. El niño mira e identifica antes de hablar.

Pero también hay otro sentido en el que la vista llega antes que las palabras. La vista establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero estas 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.



El pintor surrealista René Magritte comentaba esta brecha siempre presente entre las palabras y la visión en un cuadro titulado *La clave de los sueños*.

Un libro de

**John Berger, Sven Blomberg, Chris Fox,
Michael Dibb y Richard Hollis**

MODOS DE VER

basado en la serie de la televisión BBC en colaboración con

JOHN BERGER

Título original: *Ways of Seeing*, publicado originalmente por British Broadcast Corporation y Penguin Books, Londres, 1972.

Esta edición se basa en la versión original publicada por la British Broadcasting Corporation (BBC) y Penguin Books Ltd en 1972, y para ello se ha utilizado la pauta gráfica original diseñada por Richard Hollis.

Versión castellana: Justo G. Beramendi
Edición a cargo de Moisés Puente
Diseño: Richard Hollis
Imagen de la cubierta: René Magritte,
VEGAP, Barcelona, 2015

Tercera edición, 2016

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© John Berger, 1972, 2016
y para esta edición:
© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2016

ISBN: 978-84-252-2951-0 (PDF digital)
www.ggili.com

Editorial Gustavo Gili, SL

Via Laietana 47, 2º, 08003 Barcelona,
España. Tel. (+34) 93 322 81 61
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan,
México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

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 solo en lo que decimos en este libro, sino en cómo hemos procurado decirlo. La forma del libro es tan importante para nuestro propósito como su contenido.

El libro consta de siete ensayos numerados que pueden leerse en cualquier orden. En cuatro de ellos se utilizan palabras e imágenes; en los tres restantes, solo imágenes. Estos ensayos puramente pictóricos (sobre los modos de ver mujeres y los diversos aspectos contradictorios de la tradición de la pintura al óleo) están pensados para suscitar tantas preguntas como los ensayos verbales. En los ensayos pictóricos a veces no se da información alguna sobre las imágenes reproducidas, pues nos parecía que dicha información podría distraer la atención de los objetivos. No obstante, esta información puede encontrarse en la Lista de obras reproducidas que aparece al final del libro.

Ninguno de los ensayos pretende tratar más que algunos aspectos de cada tema, en particular aquellos que la conciencia histórica moderna ha puesto en relieve. Nuestro principal objetivo ha sido iniciar un proceso de cuestionamiento.

1

La vista llega antes que las palabras. El niño mira e identifica antes de hablar.

Pero también hay otro sentido en el que la vista llega antes que las palabras. La vista establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero estas 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, y sabemos que la Tierra gira a su alrededor. Sin embargo, el conocimiento, la explicación, nunca se adecua completamente a la visión. El pintor surrealista René 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 a cómo vemos las cosas. En la Edad Media, cuando la gente creía en la existencia física del Infierno, la vista del fuego seguramente debió de haber significado algo muy distinto de lo que implica hoy. No obstante, su idea del Infierno debía mucho a la visión del fuego que se consume y a las cenizas que permanecen, así como a su experiencia del dolor de las quemaduras.

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

Sin embargo, que la vista llegue antes que las palabras, y que estas nunca la cubran por completo, no es una cuestión de reacción mecánica a los estímulos. (Solo cabe pensar de esta manera si aislamos una pequeña parte del proceso, la que afecta a la retina.) Solo vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto de elección. Como resultado de este acto, lo que vemos está a nuestro alcance, aunque no necesariamente al 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 solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en constante movimiento, manteniendo siempre las cosas dentro de un círculo alrededor de ella, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos.

Poco después de ver, nos damos cuenta de que también podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con el nuestro para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible.

Si aceptamos que podemos ver aquella colina, estamos proponiendo que podemos ser vistos desde ella. La naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado. Y a menudo el diálogo es un intento de verbalizarlo, un intento de explicar, metafórica o literalmente, cómo “uno ve las cosas”; y de descubrir cómo “las ve el otro”.

En el sentido en el que utilizamos la palabra en este libro, todas las imágenes son artificiales.



Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o un conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el tiempo en que apareció por

primera vez y que se ha preservado durante unos momentos o unos siglos. Toda imagen incorpora 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 solo sea ligeramente, de que el fotógrafo escogió esa visión de entre una infinidad de otras posibles. Esto es válido incluso para la instantánea familiar más trivial. 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 incorpora un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen también depende de nuestro propio modo de ver. (Por ejemplo, puede ser que Sheila solo sea una figura entre veinte, pero para nosotros, y por nuestras propias razones, solo tenemos ojos para ella.)

Al principio las imágenes se hicieron para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue haciendo patente que una imagen podía sobrevivir a aquello que representaba; por tanto, mostraba la apariencia que algo o alguien había tenido, y, por implicación, cómo lo habían visto otras personas. Más tarde se reconoció que la visión específica de quien fabricaba imágenes también formaba parte del registro. Y así, una imagen pasó a ser un registro de cómo X había visto a Y. Esto fue el resultado de una creciente conciencia de la individualidad acompañada de una también creciente conciencia de la historia. Sería aventurado datar con precisión este último proceso, pero podemos afirmar con certeza que tal conciencia ha existido en Europa desde los inicios 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. Decir esto no significa negar las cualidades expresivas o imaginativas del arte al 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 condicionada por toda una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte. Hipótesis o suposiciones que se refieren a:

**la belleza
la verdad
el genio
la civilización
la forma
la posición social
el gusto, etc.**

Muchas de estas suposiciones ya no se ajustan al mundo tal como es. (El “mundo tal como es” es más que un hecho objetivo; incluye cierta conciencia.) Salidas de una verdad referida al presente, estas suposiciones oscurecen el pasado. Mistifican en lugar de aclarar. El pasado nunca está ahí, esperando que lo descubran, que lo reconozcan como es. La historia siempre constituye la relación entre un presente y su pasado. En consecuencia, el miedo al presente conduce a la mistificación del pasado. El pasado no es algo para vivir en él; es un pozo de conclusiones del que extraemos con el fin de actuar. La mistificación cultural del pasado entraña una doble pérdida: las obras de arte resultan innecesariamente remotas y el pasado nos ofrece entonces menos conclusiones para 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, en retrospectiva, justifique el papel de las clases dirigentes, cuando tal justificación ya no tiene sentido en términos modernos. Y de este modo, inevitablemente mistifica.

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 libro especializado de historia del arte, no es mejor ni peor que la media.

* Stive, Seymour. *Frans Hals (2 vols.)*. Phaidon/Lord/dfes, 1970-1974. mx

REGENTES DEL ASILO DE ANCIANOS,
FRANS HALS, 1580-1666.



REGENTAS DEL ASILO DE ANCIANOS,
FRANS HALS, 1580-1666.



Los dos últimos cuadros importantes de Frans Hals retratan a los gobernadores y gobernadoras de un asilo de pobres del siglo XVII en la ciudad holandesa de Haarlem. Se trata de retratos oficiales por encargo. Hals, un anciano de más de ochenta años, fue despedido. Vivió la mayor parte de su vida acosado por las deudas. En el invierno de 1664, año en

que empezó a pintar estos cuadros, consiguió tres carretadas de turba de la beneficencia pública, pues de otro modo hubiera muerto de frío. Quienes ahora posaban para él eran los administradores de esa institución benéfica.

El autor del libro registra estos hechos para más tarde afirmar de forma explícita que sería incorrecto leer en los cuadros crítica alguna a sus modelos. No hay prueba, dice, de que Hals los pintara con amargura. Sin embargo, el autor considera que son unas notables obras de arte y nos explica el porqué. Hablando 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 todas están conectadas mediante una firme disposición rítmica y por la tenue configuración diagonal formada por sus cabezas y sus manos. Sutiles modulaciones de los negros *hondos* y radiantes 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*. (Las cursivas son nuestras.)

La unidad compositiva de un cuadro contribuye en gran medida a la fuerza de su imagen. Es razonable, pues, tener en cuenta su composición, pero en este caso se habla de la composición como si en sí misma fuera la carga emocional del cuadro. Expresiones como *fusión armoniosa*, *contraste inolvidable*, **alcanzan un máximo de holgura y fuerza, transfieren la emoción provocada por la imagen desde el plano de la experiencia vivida al de la “apreciación desinteresada del arte”. Todo conflicto desaparece. No nos queda más que la inalterable “condición humana” y considerar el cuadro como un objeto maravillosamente hecho.**

Muy poco se sabe de Hals y de los regentes que le encargaron estas obras. Es imposible aportar pruebas circunstanciales para determinar cuáles fueron sus relaciones. Sin embargo, ahí están las pruebas de los cuadros: la evidencia de un grupo de hombres y uno de mujeres tal como los vio otro hombre, el pintor. Estudien esta prueba y juzguen por ustedes mismos.



El historiador del arte teme tales 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.

¿De qué “seducción” está hablando? No es más que la acción de los cuadros sobre nosotros. Actúan sobre nosotros porque aceptamos cómo 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. Es esto —y no la habilidad del pintor como “seductor”— lo que nos convence de que podemos conocer a las personas retratadas.

El autor continúa:

Para 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 melena larga y lacia, y cuya mirada está perdida, está borracho.



Esto, sostiene el autor, es una calumnia. Argumenta que por entonces estaba de moda llevar el sombrero ladeado. Cita opiniones médicas para demostrar que la expresión del regente 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 temas durante páginas y páginas. (Los holandeses del siglo xvii llevaban el sombrero ladeado para parecer aventureros y amantes de los placeres, beber en exceso era una práctica socialmente admitida, etc.) Sin embargo, tales discusiones nos alejarían aún más 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 anciano pintor desamparado que ha perdido su reputación y vive de la caridad pública; él los examina con ojos de indigente que, pese a todo, intenta ser objetivo; es decir, debe superar esa manera de ver 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 pintura lo que Honoré de Balzac haría dos siglos más tarde en literatura. Sin embargo, el autor de este libro autorizado resume los logros del artista refiriéndose

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

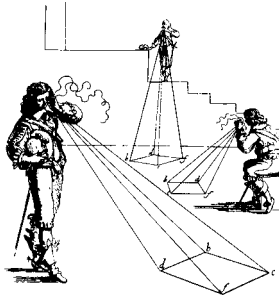
Esto es mistificación.

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

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

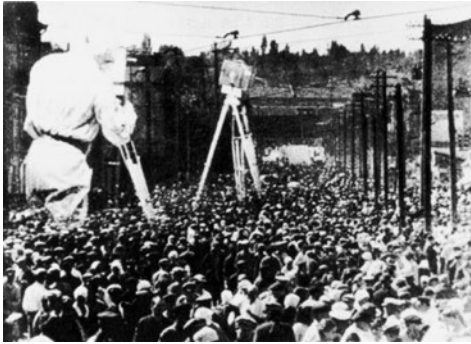
La diferencia puede ilustrarse en términos de lo que se ha considerado la perspectiva. La convención de la perspectiva, que es exclusiva del arte europeo y que se estableció por primera vez en el Alto Renacimiento, lo centra todo en el ojo del observador. Es como el haz luminoso de un faro, solo que en lugar de luz que se emite hacia fuera, las apariencias viajan hacia dentro. Las convenciones llamaban a estas apariencias realidad. La perspectiva hace que el ojo sea el centro del mundo visible. Todo converge hacia el ojo, como si este fuera el punto de fuga del infinito. El mundo visible está dispuesto para el espectador, como en otro tiempo se pensó que el universo lo estaba para Dios.

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



Tras la invención de la cámara cinematográfica, esta contradicción se hizo patente poco a poco.

FOTOGRAMA DE EL HOMBRE DE LA CÁMARA, DZIGA VÉRTOV.



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 y me alejo de los objetos. Me arrastro 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 manobra con movimientos caóticos, que registra un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas.

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