

*El tamaño de una bolsa*

John Berger

Madrid, Taurus, 2004, 280 páginas

ANÍBAL SALAZAR ANGLADA

*Departamento de Filologías Integradas (Universidad de Sevilla)*

Sin duda alguna, una de las mayores sorpresas editoriales que en el ámbito hispánico nos deparó el pasado 2004 fue la traducción al castellano del último ensayo de John Berger, *The Shape of a Pocket* (New York, Pantheon Books, 2001). El escritor y crítico de arte londinense, que afianza en los últimos años el reconocimiento de público y crítica, recoge en este libro un conjunto variado de artículos que ha ido publicando, en ocasiones con otros títulos y algunas modificaciones, entre los años 1993 y 2000 en distintos periódicos y revistas especializadas, principalmente de ámbito europeo (*El País*, *Independent*, *Guardian*, *Die Weltwoche*, *Frankfurter Rundschau*, *Le Monde Diplomatique*, etc. Tan sólo escapa a este ámbito *La Jornada*, que se edita en Ciudad de México). La procedencia originaria de los 24 textos que componen *El tamaño de una bolsa* queda signada, siguiendo el orden de aparición en el libro, en un apéndice final bajo el título de “Agradecimientos” (págs. 269-271). Es un requisito se diría que necesario en un trabajo compilatorio de estas características, pues facilita al estudioso (y en general, al lector interesado) establecer el modo en que han ido madurando ciertas ideas sobre las que el autor realiza un *atteggiamento* sostenido, como diría Edgar Morin.

El tema que recorre transversalmente los textos reunidos en esta obra es, como en otras ocasiones, la pintura, y de un modo puntual la escultura. Dicho esto, conviene señalar que *El tamaño de una bolsa* es algo más (o mucho más) que una serie de ensayos sobre arte. La propia forma epistolar que el autor elige no pocas veces –cartas dirigidas a Miquel Barceló, Juan Muñoz o Leon Kossoff, amén de otros destinatarios más íntimos y desconocidos– elimina cualquier rictus academicista en favor de un discurso más íntimo, no necesariamente riguroso pero indudablemente rico en matices y apreciaciones que, debemos celebrarlo, tal vez no superarían una prueba científica. No es un libro fácil de clasificar de hecho, más allá de los cauces expresivos y de su esencia ensayística, género este que en los últimos decenios no en vano liberaliza sus márgenes para acercarse no pocas veces a la ficción. Y no es fácil de clasificar dados los campos temáticos que reúne, esencialmente dos, que podríamos cifrar como: a) las distintas significaciones del arte a través de los tiempos,

teniendo en cuenta el doble vector *objeto-espectador*; y b) la preocupación por el mundo actual, teniendo en cuenta la pervivencia del capitalismo en las tesis neoliberales. El título en sí es una cifra –el original vendría a decir literalmente “La forma de un bolsillo”– que el autor desvela oportunamente: “La bolsa en cuestión es una pequeña bolsa de resistentes. Una bolsa se forma cuando dos o más personas se ponen de acuerdo y se unen. Se unen para resistir contra un nuevo orden económico mundial que no puede ser más inhumano”. Ciertamente es que estas palabras, que pueden leerse en la contraportada (lugar, recordemos, reservado para la sinopsis argumental), quizá dejen aturcido al lector que desconozca la trayectoria intelectual de Berger; un lector (un estudioso de las Bellas Artes, pongamos) que acaso conoce, tal vez de un modo superficial, las aportaciones de Berger en el campo de la percepción artística, abstraídas de la pragmática socio-política, histórica y cultural que las rodea, y que espera sin más un genuino ensayo sobre pintura. ¿Pero acaso alguien puede hoy dudar que el arte, como otras manifestaciones culturales –la literatura, la filosofía, el folklore...–, no supone sino una constante respuesta a una problemática actual que nos atañe? La pregunta clave, a la que quiere dar respuesta esta reseña crítica, debe orientarse necesariamente al modo en que Berger conecta sus tesis sobre la percepción del arte (tesis que se concretan en una “pequeña teoría de lo visible”) y sus reflexiones sobre la sociedad contemporánea y actual.

Mucha menos extrañeza sentirán aquellos lectores familiarizados con algunas de las ideas reveladoras que el crítico británico desarrolla en sus anteriores ensayos sobre arte y percepción; en concreto *Ways of Seeing* (1972) –la versión española es del 74–, obra de cabecera para los estudiosos del Arte y la Comunicación Visual que lanzó a la fama a su autor; *The Look of Things* (1974), *About Looking* (1980) y *The Sense of the Sight* (1985), libros todos ellos en donde Berger deja entrever su visión antiacadémica del arte en favor de una lectura antropológica, humanizada, no canonizante, que devuelve al arte su viveza y su verdad al replantear la mirada del espectador sobre el objeto de arte (una mirada, desde luego, no determinada por ideas preconcebidas que acaban siendo tópicos). Si a sus ideas estéticas unimos el valor de compromiso social y político que muestra el escritor británico en algunas de sus novelas –*A Painter of Our Times* (1958), *A Fortunate Man* (1967), *G.* (1972), ganadora del prestigioso England’s Booker Prize; o la trilogía *Into Their Labours* (1979-1990), entre otras obras–, se entenderá que su reconocida teoría de la percepción posee un trasfondo humanístico el cual supone no sólo un “modo de ver”, sino, más interesante aún, una manera de estar y relacionarse con el mundo circundante. Y es esta manera de estar la que Berger expresa y asume como resistencia. Una resistencia que no es sino una forma declarada de denuncia, tal y como el propio autor señala en *El tamaño de una bolsa*: “Resistir no significa

sólo negarse a aceptar la absurda imagen del mundo que se nos ofrece, sino también denunciarla. Y cuando el infierno es denunciado desde dentro, deja de ser infierno”. Una de las partes más visiblemente comprometidas con esta idea de resistencia la representa el tríptico final que, bajo el título “Correspondencia con el subcomandante Marcos”, tiene como trasfondo la problemática que hace algunos años se destapó en la provincia mexicana de Chiapas.

Desde su formación de juventud en Oxford y en la Central School of Arts londinense, pasando por su apego a las tesis marxistas (aunque empeñado en actualizarlas) y el consecuente rechazo del feroz capitalismo, Berger ha ido forjando una acusada conciencia crítica que ha impregnado y sigue impregnando cada una de sus proyecciones intelectuales: en el terreno de la novela, en el ensayo, la crítica de arte, la poesía, también como guionista de cine y televisión. Ya octogenario –nace en Londres en 1926–, aunque de espíritu floreciente, recluso voluntariamente desde hace algún tiempo en una pedanía de los Alpes franceses, Berger es aclamado hoy como una de las mentes preclaras indispensables de la contemporaneidad.

Por lo que al terreno de la pintura se refiere, *El tamaño de una bolsa* abarca distintos periodos del arte que van desde los retratos necrológicos de la provincia egipcia de Fayum, datados en el siglo I de la era cristiana, hasta la actualidad representada en la obra deslumbrante de Miquel Barceló, pasando, cómo no, por Miguel Angel, Rembrandt, Van Gogh, Degas, Frida Kahlo o Kossoff. El apunte certero de Berger en torno a estos autores, verdaderamente iluminador en las apreciaciones referidas, por ejemplo, a la forma en que representan el cuerpo femenino, el rostro de la ausencia o la imagen pretendidamente inacabada, tan representativa esta última de la modernidad estética, todo ello cobra sentido en la teoría de la visibilidad que elabora Berger a golpe de mirada y que puede hallarse condensada en el ensayo que lleva por título “Unos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible” (págs. 17-28), sin duda uno de los textos más arriesgados en lo referente a la percepción estética. No es la primera vez, sin embargo, que se da a conocer dicho texto al público español. Publicado originalmente en 1995, fue traducido pronto al castellano para un libro homónimo de 1997 que sacó a la luz la madrileña editorial Ardora. La “pequeña teoría de lo visible” esbozada por Berger parte de este axioma: “La razón de ser de lo visible es el ojo”. Una frase que irremediamente nos lleva a pensar en el Renacimiento, donde la imagen representada centra toda su capacidad en el ojo del espectador, pero que sigue teniendo vigencia en el siglo XX. Decía Marcel Duchamp que el movimiento del cuadro está en el ojo del espectador, y que es este quien, a través de su mirada, dota de movimiento lo que está aparentemente quieto. Berger había empezado a desarrollar su particular poética

de la mirada en sus anteriores ensayos, entre los que cabe destacar el primero de la serie que componen el ya citado libro *Ways of Seeing*. Esta obra tiene su origen en una serie de televisión realizada por Berger para la BBC a principios de los años 70, en donde se propiciaba un acercamiento del espectador a la imagen. Por decirlo de un modo pedagógico, lo que Berger y su equipo pretendían, a través de una espléndida conjunción de texto e imagen, era enseñar al espectador a mirar un cuadro, y en definitiva las cosas que nos circundan; y ello desde una nueva óptica, deshaciendo viejas creencias que nuestra contemporaneidad ha engendrado sobre el pasado y que se hallan enquistadas en la Historia del Arte. Sobre todo, Berger ha mostrado siempre su rechazo a la mistificación del Arte, algo que había inquietado varias décadas antes al crítico y filósofo alemán Walter Benjamin, de quien Berger toma prestadas algunas ideas. Dados los avances en la producción industrial a lo largo del siglo XIX, y en este marco, la inserción del objeto artístico en la lógica mercantil, la obra de arte empieza a adquirir un nuevo “status” en donde ya no interesan tanto los valores estéticos y semióticos primigenios como el valor histórico derivado de su unicidad irreplicable frente a las muchas copias existentes (en manuales, serigrafías, carteles...). “La falsa religiosidad que rodea hoy las obras originales de arte –señala Berger–, 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”. En definitiva, se produce una sustitución perniciosa de lo que *dice* la obra por lo que *es* o *representa* en términos de canonicidad historiográfica. Y es precisamente ese *decir* originario del cuadro lo que trata de rescatar Berger a través de sus ensayos sobre arte. Trata de rescatarlo, no para la mirada del especialista, sino para un público amplio y actual, rompiendo así el coto privativo de unos pocos entendidos. “La cuestión real es: ¿A quién pertenece propiamente la significación del arte del pasado?”, “¿... a una jerarquía cultural de especialistas en reliquias?”.

En el texto que sirve de introducción a *Ways of Seeing* puede leerse una frase análoga a la que citábamos unas páginas atrás, perteneciente a *El tamaño de una bolsa*, que pone el énfasis en la mirada del espectador y su construcción perceptiva de la realidad: “Lo visible no existe en ninguna parte. No sabemos de ningún reino de lo visible que mantenga por sí mismo el dominio de su soberanía. [...] Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar”. Pero sin duda es el *Ensayo 1* con que da comienzo *Ways of Seeing* el que mayor peso teórico posee y el que más estrecha relación guarda con la “teoría de lo visible” que Berger esboza en *El tamaño de una bolsa*. En el perspectivismo que desarrolla el Alto Renacimiento, nos dice Berger, la imagen no se dirige desde el fondo del cuadro hacia afuera; sino, todo lo contrario, desde la mirada del espectador hacia el fondo del cuadro en una perspectiva única y

perfecta, pura convención estética de la época. “Todo dibujo o pintura que utilizaba la perspectiva proponía al espectador como centro único del mundo”, señala el autor. Algunos siglos después, el cubismo vendría a romper esta perspectiva monolítica al instaurar una mirada multiperspectivista de la realidad.

La mirada renacentista sobre el cuadro comportaba, no obstante, una perspectiva sin reciprocidad. Este hecho, nos recuerda Berger, ha sido una constante en el modo de relación entre el espectador y la obra de arte. Pero no debe olvidarse que ello tiene su origen en la creación misma, esto es, en el modo en el que el artista se acerca a la realidad. “¿Qué tiene en común toda la pintura desde el paleolítico hasta nuestros días? –se pregunta Berger–. Toda imagen pintada anuncia algo. Lo que anuncia es: *Yo he visto*; o cuando la creación de la imagen estaba incorporada a un rito tribal: *Nosotros hemos visto esto*”. Es precisamente este aspecto unidireccional de la creación/recepción el que Berger trata de superar a través de una nueva poética de la mirada esbozada en *El tamaño de una bolsa*. Enuncia para ello un “principio de colaboración” necesario entre objeto-sujeto (artista/modelo, obra/espectador) donde la cosa representada toma un papel activo, cobra voz propia. “Cuando la imagen pintada no es una copia, sino el resultado de un diálogo, la cosa pintada habla, si nos paramos a escuchar”. Se trata, sin más, de la voluntad que expresa cada realidad representada: la necesidad de ser vista, ser sentida, partiendo de la idea nietzscheana de que todas las cosas tienen voluntad de vida, antes que nada quieren vivir. Por su parte, tanto al artista, en su trabajo de captación, como al espectador en su tarea de mirar e interpretar, se les exige saber escuchar, sentir la cosa, preguntarle. Colaborar con el objeto. Pero la pregunta primordial ya no es “¿qué veo en esta cosa?”, o “¿qué veo en este cuadro?”; sino “¿qué me está diciendo esto?, ¿cómo quiere ser visto?”. Berger nos recuerda, hablando de los retratos de Fayum, que hubo un tiempo en que la relación artista/modelo fue a la inversa de lo que suele pensarse: era el artista el que se sometía a la mirada del representado. En cierta manera, esta poética de lo visible rescata el animismo ocultista de finales del siglo XIX, con su idea rítmica del universo (una idea ancestral, por cierto), en donde se nos daba la idea de una naturaleza viviente, sentida, con alma y ritmo propios. Valle Inclán definió al artista moderno como aquel que busca dar a su arte la emoción intensa y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que saber mirar y comprender. Berger, por su parte, señala que todo artista desea encontrar la cara de lo que busca: “Persigue que la cosa le devuelva la mirada, persigue su expresión: un signo por pequeño que sea de su vida interior. Igual da que esté pintando una cereza o una rueda de bicicleta o un rectángulo azul, un animal abierto en canal, un río, un arbusto, una colina o su propia imagen en el espejo”.

La pintura hoy, como lo demuestra en la actualidad la obra del pintor catalán Miquel Barceló, no quiere seguir siendo mera representación de la realidad, con la inoportuna mediación de una distancia entre la *imagen* y la *cosa*. “El secreto de los cuadros de Barceló no reside en su temática, sino en su manera de escuchar. Escuchan la protesta de las cosas pintadas contra la forma en que se las representa”. Nos acercamos con ello al fondo humanístico de las tesis de Berger sobre el modo de ver en el arte. Porque, y esto no debe escapar al lector avisado, este “principio de colaboración” sobre el que se sostiene la “pequeña teoría de lo visible” diseñada por el crítico británico no sólo atañe al ámbito de la pintura. Se nos habla, en todo caso, de distintas formas de mirar y representar el mundo. Y en este sentido, la denuncia de Berger es clara: bajo la impúdica alianza de Información y Poder se nos está mostrando una imagen falsificada del mundo, una idea mentirosa frente a la realidad de las cosas. “Vivimos en un espectáculo de ropas y máscaras vacías”, una *imago mundi* que no es sino reflejo de nuestras apetencias capitalistas. Un mundo discontinuo y sin horizonte. Ello, tal y como denuncia el autor, es consecuencia directa de las necesidades socioeconómicas que se generan del sistema neoliberal, un orden político sujeto a intereses económicos que poco o nada tienen que ver con la problemática social y humana, el cual ha creado un mundo de apariencias. Así, en el artículo que lleva por título “Contra la gran derrota del mundo”, uno de los textos más abiertamente comprometidos, al comentar el famoso tríptico *El jardín de las delicias*, en concreto la parte del Infierno, Berger señala: “Lo que nos recuerda la pintura de El Bosco –si se puede decir que las profecías recuerdan– es que el primer paso en la construcción de un mundo alternativo ha de rechazar la imagen del mundo que nos han impuesto y todas las falsas promesas...”. De algún modo, lo que une definitivamente al conjunto de ensayos dispares que componen *El tamaño de una bolsa* es la necesidad de devolver al mundo su verdad, tanto si esta se muestra a través de un relato –un telediario o un periódico, pongamos– como de una representación. Este es el compromiso firme que expresan los textos de Berger. Un compromiso con el Arte y con el Mundo; un compromiso desde dentro (dentro del cuadro y dentro del mundo, como un habitante). Del mismo modo que debemos aprender a mirar (y habitar) un cuadro y hallar su significación más allá de los impuestos académicos y las historias del Arte, así también debemos ensayar una nueva mirada sobre el mundo. Un sueño, una revuelta romántica o marxista, en fin, que Berger cifra en estas palabras: “Imaginémonos que de pronto el mundo material, sustancial (los tomates, la lluvia, los pájaros, las piedras, los melones, los peces, las anguilas, las termitas, las madres, los perros, el moho, el agua salina) se revolvió contra la inagotable corriente de imágenes que mienten sobre él. Imaginémonos que reaccionara y reivindicara que dejasen de manipularlo gramatical, digital y pictóricamente; imaginémonos una rebelión de lo representado”.