

PROGRAMA CICLO LECTIVO 2020

Departamento Académico: ARTES VISUALES

Carrera/s: LICENCIATURA PLAN 2014 Y PROFESORADO 2017

Asignatura: CURSO DE NIVELACIÓN

Año curricular: 2020

Materia anual o cuatrimestral: 45 días de cursado

Equipo Docente:

Profesorxs Adjuntxs: Mgter. Carolina Senmartin, Prof. y Lic. Constanza Molina y Prof. Arq. Nadine Madelón.

Prof. Asistentes: Lic. Ana Pistone, Prof. y Lic Rocío Pérez

Adscriptxs: Prof. y Lic. Mariel Barberis, Lic. Eugenia Contreras, Prof. Julieta Diaz, María Eugenia Castillo.

Ayudantes Alumnxs: Andrés Bongiovani, Agustina Fassi, Paz Herrera Rezzonico, Lucía Manfredi, Florencia Piovesán, Kevin Sanchez, Juan Spolidor, Caterina Vignolo, Pilar Carranza Zatti y Joaquín Saavedra.

Distribución Horaria

Turno mañana: de 9:00 a 13:00 hs. Turno tarde: de 17:00 a 21:00 hs.

Día y Horario de Consulta: 05 y 10/03/2020 (horarios a confirmar)

Mail de contacto: ingresoartesvisuales@artes.unc.edu.ar

PROGRAMA

1- Fundamentación / Enfoques / Presentación:

El Curso de Nivelación es un espacio curricular inicial perteneciente a las carreras de Artes Visuales: Licenciaturas en Escultura, Grabado, Pintura, Nuevos Medios y Profesorado en Educación Plástica y Visual, que aborda algunos aspectos nodales de la disciplina, al mismo tiempo que promueve la ambientación a los estudios universitarios. El eje vertebrador del programa tiene a las imágenes como constructoras de conocimiento y es a partir de ellas que la cátedra se estructura en tres unidades: Percepción, Representación e Interpretación. La clave que vincula a las imágenes y al conocimiento es la continuidad entre experiencia visual y representación: se mira para conocer y se representa lo visible o lo experimentable. El hecho de imaginar no se opone a la realidad, ya que estamos condicionados por la experiencia visual. Pensamos a las imágenes en un sentido amplio, cambiantes y en permanente tensión: *gráficas* como pinturas, dibujos y diseños; *ópticas* como espejos y proyecciones, *perceptuales* como los datos sensoriales, *mentales* como los sueños, las ideas y recuerdos. A nuestro parecer las imágenes despliegan una multiplicidad de problemas. En este espacio proponemos problematizar sobre estas cuestiones: la idea generalizada de que representan de forma

directa y transparente lo que vemos y la creencia en que las imágenes son una copia fiel de la *realidad*, y por lo tanto se consideran *verdaderas*.

La propuesta metodológica abarca dinámicas de trabajo que tienen en cuenta el contexto diverso y masivo del ingreso, posibilitando intercambios de saberes previos y conocimientos nuevos, por medio de instancias articuladas de producción plástica-visual y de lecturas y debates sobre cuestiones teóricas.

Módulo Percepción

La experiencia visual que resulta de la observación de escenas de la vida cotidiana se inicia cuando las células fotosensibles que se encuentran en el fondo de los ojos son estimuladas por patrones bidimensionales de luz, los cuales comprenden sólo pequeñas porciones de los objetos que son percibidos. A partir de allí comienza todo un proceso de organización de la información que, llegado a determinada zona del cerebro, permite la Visión. ¿Cómo somos capaces de percibir tan rápido y sin esfuerzo, una escena significativa, coherente y tridimensional? Esta es la pregunta fundamental en el estudio de la visión para comprender de qué modo se traducen los estímulos visuales que nos permiten comprender nuestro contexto inmediato. En este curso introduciremos algunas ideas centrales para la comprensión del fenómeno perceptivo/visual. Un primer aspecto implicaría reconocer que la visión es un proceso que utiliza varios órganos especializados, los cuales implican diferentes transformaciones. El estudio de estas sucesivas transformaciones nos lleva a desarmar la confianza absoluta que en general tenemos del sentido de la visión. De qué modo el cerebro construye con los fragmentos percibidos de la realidad una imagen completa y con sentido? ¿Cómo se relacionan la percepción fisiológica con las experiencias de percepción aprendidas? ¿Cuánto influyen estas experiencias en el modo en que leemos y codificamos nuestro entorno? Nos parece sustancial no escindir los procesos fisiológicos de las experiencias de percepción visual considerando que los modos en que se percibe el contexto inmediato está influido por pautas culturales e ideológicas previas.

Unidad Representación

Representar es volver a hacer presente algo que se ha percibido o experimentado con anterioridad. En este proceso intervienen innumerables factores como la evocación, la memoria, la imaginación y la observación directa. Por esta razón **nunca** decimos que los dibujos, las pinturas e incluso las fotografías, sean descripciones directas de la realidad, aún menos copias o reproducciones. En ese sentido nos interesa abordar diversas maneras y sistemas de representación de las imágenes y sus convenciones. ¿Cuáles serían otros modos de la representación diferentes a las imágenes que están referenciadas en lo que vemos?

¿Las imágenes tienen que ser “realistas” o bien pueden ser de otra forma distinta?

Actitud del - la dibujante.

No dudamos que se aprende a representar (dibujar, pintar, fotografiar, hacer grabados o esculturas) como cualquier otra destreza que implique dedicación, como tocar un instrumento o bailar.

En este Curso de Nivelación nos interesa, por sobre otros aspectos, considerar que las imágenes están hechas de algún modo particular y que por esta razón, no son ni naturales, ni objetivas, ni neutras: son herederas de técnicas, prácticas y teorías históricamente determinadas. Las imágenes llamadas “realista” contienen una serie de “modos de hacer” que responden a un horizonte cultural particular. Poner en discusión este hecho, implica

comprender un tema substancial para las artes visuales: que todo lenguaje tiene sus códigos y que está constituido por convenciones.

Módulo Interpretación

Con frecuencia se piensa que las imágenes que vemos en la calle, en los medios masivos de comunicación, en el museo o impresas en cualquier objeto de nuestra vida cotidiana –una agenda, una remera, un calendario o un libro- son el resultado de la creación de un artista, un diseñador o un individuo cualquiera. Sin embargo, aun cuando efectivamente esas imágenes han sido elaboradas por una o varias personas concretas, las mismas son el resultado de una producción social. Las imágenes, como cualquier otro objeto cultural, son elaboradas, circulan y se interpretan socialmente y por eso forman parte de una cultura que elabora códigos y convenciones a la vez que los modifica y cuestiona.

¿Todos interpretamos de la misma manera? ¿de qué modo el contexto (el lugar del que venimos, las experiencias previas, las vivencias, nuestros aprendizajes, etc.) influye en nuestro modo de ver e interpretar? y a la vez, ¿de qué manera las imágenes que circulan cotidianamente nos condicionan el modo en que interpretamos nuestro contexto?

En este módulo nos centraremos en analizar las imágenes (artísticas y más ampliamente las de la industria cultural) en tanto discurso polisémico cuyos sentidos sólo pueden apropiarse desde una construcción colectiva que siempre está atravesada por disputas relacionadas a posiciones de poder. En este sentido proponemos reflexionar, analizar y brindar algunas herramientas que nos permitan interpretar y debatir sobre el uso de las imágenes, teniendo en cuenta el poder de las mismas como constructoras de subjetividades y como legitimadora de discursos hegemónicos, con el propósito de posicionarnos críticamente generando posturas propias.

2- Objetivos generales

1. Ambientar al ingresante en la vida académica aportándole herramientas que faciliten su inserción en la carrera, respecto a los hábitos, modalidades de trabajo y las lógicas del sistema universitario.
2. Reflexionar sobre los saberes, las expectativas y las creencias sobre el arte que los ingresantes traen como bagaje cultural.
3. Introducir a los estudiantes en el manejo de técnicas básicas y la adquisición de herramientas y procedimientos para resolver problemas plásticos-visuales.
4. Reflexionar sobre el poder de las imágenes, en su carácter polisémico en donde se construyen subjetividades y legitiman determinados discursos.
5. Incorporar estrategias para comprender textos académicos: aprender términos y vocabulario específico, sumar estrategias para clasificar información y conectar ideas.

3- Contenidos / Núcleos temáticos / Unidades

- **Módulo Percepción**

Objetivos Específicos:

1. Comprender básicamente las etapas del proceso de percepción visual.
2. Reflexionar en torno de la relación entre las condiciones fisiológicas y culturales del proceso de percepción visual
3. Experimentar con algunos procedimientos gráficos para la construcción de imágenes y que estos fomentan la apropiación de los conceptos teóricos.

Contenidos:

Ojo y sistema visual. Transformaciones ópticas. Transformaciones químicas. Transformaciones nerviosas. Percepción visual.

La percepción visual como procesos fisiológicos condicionados y construidos a través de la cultura.

Bibliografía obligatoria

- AUMONT, JACQUES (1992) La imagen, Barcelona: Paidós. (Cap. 1: El ojo y la imagen. Sección 1º: El funcionamiento del ojo. Pág. 18 a 23.

Bibliografía ampliatoria:

- CUBERO, Mercedes (2005) "Un análisis cultural de los procesos perceptivos". Revista Anuario de Psicología. Universitat de Barcelona, Facultat de Psicologia. Vol. 36, nº 3, 261-280
- VARGAS MELGAREJO, Luz María (1994) "Sobre el concepto de percepción" Revista Alteridades, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa México. Vol. 4, núm. 8 Págs. 47-53.

- **Unidad Representación**

Objetivos Específicos:

1. Comprender que la representación visual está sujeta a convenciones y que las mismas son el resultado de diversos constructos históricos.
2. Introducir en la noción de proceso que incluye la experimentación y la indagación acerca de los modos de representación.
3. Experimentar con algunos procedimientos gráficos básicos para la construcción de la imagen.

Contenidos:

Representación como convención.

Deconstrucción y reconstrucción procesual de la representación. Observación de las formas. Relación entre propósitos representativos y medios técnicos.

Anotación visual como conjetura condicionada histórica y socialmente.

Bibliografía obligatoria:

- JOYCE, PAUL; David Hockney y la fotografía. Entrevista con Paul Joyce. Revista "El Paseante" Nº 12, Ed. Siruela, Madrid, 1989. (versión editada para el curso de Nivelación)

Bibliografía ampliatoria:

- HOCKNEY, DAVID, Así lo veo yo, Ediciones Siruela, Madrid, 1993.

● Unidad Interpretación**Objetivos específicos:**

1. Reflexionar sobre el carácter cultural de la producción, circulación e interpretación de las imágenes.
2. Comprender las relaciones entre imagen, obra de arte, poder y reproductibilidad técnica.
3. Elaborar algunas estrategias y herramientas para analizar imágenes y "modos de ver" (individuales, socialmente construidos, interesados, históricos), que nos permitan posicionarnos críticamente ante las experiencias visuales que nos interpelan.

Contenidos:

Los modos de ver y las imágenes: Definiciones de imagen. Imágenes como obras de arte. La reproductibilidad técnica: multiplicación, estandarización y manipulación de las imágenes artísticas. La imagen polisémica: como lugar de disputa y construcción de sentido. Imágenes artísticas como bienes de consumo; usos y recepción en la cultura de masas.

Bibliografía obligatoria:

- BERGER, JOHN (1972) Modos de ver, Barcelona: Gustavo Gili (Ensayo 1, Págs. 13 a 42)

Bibliografía ampliatoria:

- FONTCUBERTA, JOAN (1997) El beso de Judas. Fotografía y verdad, Barcelona: Gustavo Gili (Introducción, pág. 9 a 17).

4. Propuesta metodológica:

Proponemos la modalidad de taller donde la construcción del conocimiento no esté separado de los saberes del ámbito privado y cotidiano y se conciba como una construcción colectiva interpelando conocimientos que se han 'naturalizado' y que deben ser re-pensados de manera crítica. Nos interesa concebir el trabajo de taller como un espacio que posibilite la experimentación, el descubrimiento y la colaboración en grupo. Generar estos acercamientos, diálogos y discusiones de manera grupal facilita nuevas búsquedas que pueden colaborar al enriquecimiento y complejización de las problemáticas en torno a las imágenes antes mencionadas.

5. Estructura del curso

Se divide en dos instancias:

- Actividades previas al cursado: lectura de la bibliografía y Ciudadanía Universitaria (aula virtual)

- Curso presencial (dos turnos: mañana y noche) con una duración total de seis semanas.

El curso de ingreso se organiza en cuatro bloques, el primero, ubica a los ingresantes en el contexto institucional y los otros tres, introducen dimensiones del conocimiento sobre las imágenes, conectados transversalmente.

<i>Ciudadanía Universitaria</i>	<i>Dimensión perceptiva</i>	<i>Dimensión representativa</i>	<i>Dimensión antropológica</i>
-------------------------------------	---------------------------------	-------------------------------------	------------------------------------

6- Aula virtual

El aula virtual es un espacio en el cual docentes y estudiantes se encuentran para desarrollar los contenidos y realizar diferentes actividades. El mismo permite acceder a los materiales de clases, a publicaciones, a sitios de internet, establecer cronogramas, actividades y comunicarse desde cualquier computadora conectada a Internet.

Para ser usuario del Aula Virtual el único requisito es contar con una cuenta de correo electrónico personal. La plataforma requiere de una dirección para distribuir la información a cada uno de los miembros de la comunidad educativa formada por cada curso.

Desde cualquier computadora conectada a Internet y mediante cualquier navegador web debe acceder a la dirección: www.artes.unc.edu.ar, allí en **Ingreso 2020** encontrarán el instructivo para realizar la matriculación en el Curso de Nivelación Artes Visuales 2020. El correo electrónico para realizar consultas acerca del curso es: ingresoartesvisuales@artes.unc.edu.ar

7. Evaluación:

Las evaluaciones se dividen por módulo. Cada módulo tiene un Parcial Práctico. Al promedio de los tres parciales se le suma la nota de Ciudadanía Universitaria. Se puede recuperar Ciudadanía Universitaria y un parcial correspondiente a uno de los tres Módulos.

Se evaluarán los parciales de forma cualitativa como cuantitativa, teniendo en cuenta la apropiación de los contenidos, la adecuación a las consignas y a los criterios de evaluación comunicados por el equipo docente en cada uno de los módulos.

8-Cronograma de clases:

Cronograma de clases y actividades del Curso de Nivelación de Artes Visuales 2020 – FA - UNC					
	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes
9 a 13	03/02 10 hs, Ambos turnos Bienvenida a la carrera / SAE Pabellón De Monte	04/02 Actividad Integradora Inicial - Turno Mañana Pabellón de Monte o Granero	05/02 Estudiantes Turno Mañana sin Clase	06/02 Unidad 1 Pabellón De Monte	07/02 Unidad 1 Pabellón De Monte
17 a 21		Estudiantes Turno Tarde sin Clase	Actividad Integradora Inicial Turno Tarde Pabellón de Monte o Granero	Unidad 2 Pabellón De Monte	Unidad 2 Pabellón Haití
9 a 13	10/02 Unidad 1 Pabellón De Monte	11/02 Unidad 1 Pabellón De Monte	12/02 Sin asistencia estudiantes	13/02 Unidad 3 Pabellón Haití	14/02 Unidad 3 Pabellón Haití
17 a 21	Unidad 2 Pabellón De Monte	Unidad 2 Pabellón De Monte		Unidad 1 Pabellón De Monte	Unidad 1 Pabellón De Monte
9 a 13	17/02 Unidad 3 Pabellón Haití	18/02 Unidad 3 Pabellón Haití	19/02 Sin asistencia estudiantes	20/02 Unidad 2 Pabellón De Monte	21/02 Unidad 2 Pabellón De Monte
17 a 21	Unidad 1 Pabellón De Monte	Unidad 1 Pabellón Haití		Unidad 3 Pabellón Haití	Unidad 3 Pabellón Haití
9 a 13	24/02 Feriado Carnaval	25/02 Feriado Carnaval	26/02 Unidad 2 Pabellón De Monte	27/02 Unidad 2 Pabellón De Monte	28/02 Entrega de Parciales / Prácticos Primera parte Turno mañana: 10 hs Turno tarde: 18 hs Pabellón De Monte
17 a 21			Unidad 3 Pabellón Haití	Unidad 3 Pabellón Haití	
9 a 13	02/03 Entrega de Parciales / Prácticos Segunda parte Turno mañana: 10 hs Turno tarde: 18 hs Pabellón De Monte	03/03 Actividad Integradora Asiste solo Turno Mañana Aula 2 Haití y Pabellón de Monte	04/03 Actividad Integradora Asisten solo Turno Tarde Aula 2 Haití y Pabellón de Monte	05/03 Evaluación Estudiantes no asisten	06/03 Evaluación Estudiantes no asisten
9 a 10	09/03 Notas y promedios en Aula Virtual	10/03 Día de estudio / Consultas Actividad organizada por Ayudantes Alumnos, Adscritos y Tutores. Pabellón De Monte	11/03 Recuperatorios Parciales Turno Mañana/Turno Tarde Pabellón De Monte	12/03 Promedios finales en Aula virtual Sin actividad estudiantes	13/03 12:00 a 14:00 hs Firma de libretas Pabellón De Monte Finalización Curso de Nivelación
17 a 18	Estudiantes no asisten				
9 hs	16/03 Exámenes regulares 2019 - Exámenes libres 2020 Pabellón Haití				

9- Requisitos de aprobación para promocionar, regularizar o rendir como libres:

Curso de Nivelación se regula por el régimen de alumnos.

Ver en <http://www.artes.unc.edu.ar/saca/autoridades-de-la-secretaria-academica>.

El Curso de Nivelación puede ser aprobado como:

Alumno promocional

Rendir y aprobar el 100% de los parciales con calificaciones iguales o mayores a 6 (seis) y un promedio mínimo de 7 (siete), incluyendo la instancia de recuperatorio.

Aquellos estudiantes que habiendo obtenido en tres de los cuatro parciales notas iguales o superiores a 7 (siete) y en uno de los parciales un 4 (cuatro) o un 5 (cinco), tienen derecho a recuperar ese parcial con una calificación igual o mayor a 6 (seis) en la instancia de recuperatorio, para acceder a la promoción.

Alumno regular

Rendir y aprobar el 80% de los parciales con calificaciones iguales o mayores a 4 (cuatro).

Tendrán derecho a recuperar uno de los 4 (parciales), únicamente estudiantes aplazados o ausentes con justificación certificada. Se entiende por aplazo una nota igual o menor a 3 (tres).

Si le estudiante queda libre, con una nota promedio igual o menor a 3 (tres) perderá la regularidad, pudiendo rendir en calidad de libre en las fechas de exámenes de mayo, julio, septiembre, noviembre y diciembre del mismo año.

Examen para alumnos libres

Se podrán presentar al examen libre aquellos estudiantes que habiendo cursado, no hayan aprobado el Curso de Nivelación o que no hayan cursado en ningún momento. Para rendir el examen libre deberán presentarse en la fecha de examen con los parciales de cada unidad completos y luego de aprobar estos trabajos, deberán realizar un examen escrito sobre los contenidos de los tres unidades.

Régimen de Alumno Trabajador y/o familiares a cargo y/o que se encuentren en situación de discapacidad: <http://artes.unc.edu.ar/estudiantes/estudiantes-trabajadores-o-con-familiares-a-cargo/>

10- Requisitos y disposiciones sobre seguridad e higiene (cuando corresponda). En los casos donde se presenten trabajos prácticos o exámenes con montajes de obras debe incorporarse el siguiente recuadro.

Las presentaciones de los trabajos prácticos y de los exámenes que requieran montaje de obras deberán respetar las normas de seguridad e higiene. No se pueden utilizar los espacios: escaleras, ascensor, techos, escaleras de emergencia, como así también obstruir puertas (oficinas, emergencias, ingreso, etc). Los espacios de tránsito de uso común deberán contar con las indicaciones pertinentes si interrumpen el paso.

Los espacios utilizados deben ser dejados en condiciones, retirando todos los elementos de montaje (cintas, tanzas, etc.). Si se utilizan muebles de la Facultad deben ser devueltos de donde han sido retirados.

Montajes que requieran autorización, los pedidos deben hacerse a la Dirección del Departamento de Artes Visuales y deben tener el aval del docente responsable.

Cualquier actividad que se realice fuera del ámbito de la Facultad deberá contar con el aval de la Dirección del Departamento.

11- Bibliografía:

Modulo Percepción

AUMONT, JACQUES:

(1991) *La imagen*. 1º edición, Barcelona: Paidós.

Ojo y sistema visual

La experiencia diaria, el lenguaje corriente, nos dicen que vemos con los ojos. Eso no es falso, por supuesto: los ojos son uno de los instrumentos de la visión. Sin embargo, hay que añadir enseguida que no son sino uno de sus instrumentos, y sin duda no el más complejo. La visión, en efecto, es un proceso que utiliza varios órganos especializados. En una primera aproximación podría decirse que la visión resulta de tres operaciones distintas (y sucesivas): operaciones ópticas, químicas y nerviosas.

1. Transformaciones ópticas

La figura 1 muestra lo que sucede cuando se quiere formar la imagen de un objeto en la pared posterior de una cámara oscura. Los rayos procedentes de una fuente luminosa (el sol, por ejemplo) vienen a incidir en el objeto (pongamos, un bastón blanco), que refleja una parte de ellos en todas direcciones; cierto número de los rayos reflejados penetra por la abertura de la cámara oscura y van a formar una imagen (invertida) del objeto sobre la pared posterior. Debido a la gran difusión de la luz, sólo una pequeña cantidad llega hasta esta pared: la imagen es, pues, extremadamente débil y, si se quisiera por ejemplo grabarla en una placa fotográfica, se necesitaría un tiempo de exposición muy largo. Para aumentar la luminosidad, se necesitaría aumentar la cantidad de luz que penetra en la cámara oscura ampliando la abertura; naturalmente, eso tendría como resultado el hecho de que los contornos de la imagen se difuminarían (tanto más difuminados cuanto más grande fuese la abertura). Para paliar este defecto, y a partir del siglo XVI, se inventaron las lentes convergentes: trozos de vidrio especialmente tallados para recoger la luz en toda su superficie y concentrarla en un punto único.

Este principio de la «captura» de gran número de rayos en una superficie y su concentración en un punto es el que utilizan muchos instrumentos ópticos (aunque hoy la mayor parte de ellos tienen objetivos más complejos que utilizan combinaciones de lentes). Este mismo principio es el que actúa en el ojo.

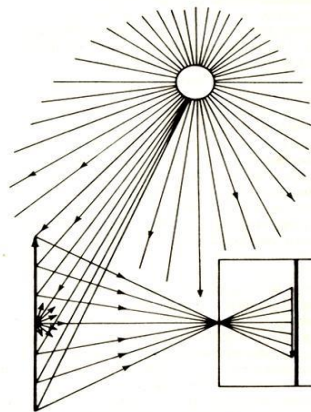


Figura 1. El principio de la cámara oscura.

El ojo, como se sabe, es un globo más o menos esférico, de un diámetro de unos dos

centímetros y medio, cubierto de una capa en parte opaca (la esclerótica) y en parte transparente. Esta última parte, la córnea es la que asegura la mayor parte de la convergencia de los rayos luminosos. Tras la córnea se encuentra el iris, músculo esfínter regido de modo reflejo, que en su centro delimita una abertura, la pupila, cuyo diámetro va de 2 a 8 milímetros aproximadamente.

La pupila se abre para dejar penetrar más luz cuando ésta es poco intensa, y se cierra en el caso contrario. Sin embargo, y contrariamente a lo que podría creerse a primera vista, la disminución de la pupila modifica la percepción, no a causa de la variación de la cantidad de luz que penetra en el ojo, sino a causa del efecto producido en términos de profundidad de campo: cuanto más cerrada está la pupila, más importante es la profundidad de campo (por eso se ve más nítidamente cuando hay mucha luz: la pupila está cerrada). Esto puede verificarse, por ejemplo, en las dilataciones artificiales de la pupila por un tratamiento con atropina (para examinar el fondo del ojo o mantenerlo en observación): no se ve «más claro» sino «menos nítido». El tamaño de la pupila, por otra parte, cambia, espontáneamente, en función de estados emocionales diversos: miedo, cólera, o estados inducidos por psicotropos.

Finalmente, la luz que ha atravesado la pupila tiene, además, que atravesar el cristalino, que aumenta o reduce la convergencia. El cristalino es, ópticamente hablando, una lente biconvexa, de convergencia variable; esta variabilidad es lo que se llama acomodación. Acomodar es hacer variar la convergencia del cristalino haciéndolo más o menos abombado en función de la distancia de la fuente de luz (para mantener la imagen nítida en el fondo del ojo, hay que hacer converger los rayos tanto más cuanto más cercana esté la fuente luminosa). Es también un proceso reflejo, bastante lento por otra parte, puesto que se necesita casi un segundo para pasar de la acomodación más próxima a la más lejana.

Se ha comparado muy a menudo el ojo con una cámara fotográfica en miniatura: eso es exacto a condición de advertir que esta comparación no puede aplicarse sino a la parte puramente óptica del tratamiento de la luz.

2. Transformaciones químicas

El fondo del ojo está tapizado por una membrana, la retina, en la cual se encuentran receptores de luz en número muy elevado. Estos receptores, cuyo papel tendremos ocasión de especificar algo más tarde, son de dos tipos: los bastones (unos 120 millones) y los conos (alrededor de 7 millones); estos últimos están sobre todo presentes en los alrededores de la fóvea, una especie de huequecillo en la retina, casi en el eje del cristalino, particularmente rico en receptores.

Bastones y conos contienen moléculas de pigmento (unos 4 millones de moléculas por bastón) que contienen una sustancia, la rodopsina, que absorbe quanta luminosos y se descompone, por reacción química, en otras dos sustancias. Una vez operada esta descomposición, la molécula en cuestión ya no puede absorber nada; por el contrario, si se deja de enviarle luz, la reacción se invierte y la rodopsina se recompone (es preciso permanecer unos tres cuartos de hora en la oscuridad para que todas las moléculas de rodopsina de la retina se recompongan, pero la mitad están ya recompuestas al cabo de cinco minutos): puede entonces empezarse de nuevo a hacer funcionar esta molécula.

Dicho de otro modo: la retina es ante todo un gigantesco laboratorio químico. Es muy importante comprender bien, entre otras cosas, que lo que se llama imagen retiniana no es sino la proyección óptica obtenida en el fondo del ojo gracias al sistema córnea + pupila + cristalino, y que esta imagen, que es aún de naturaleza óptica, es tratada por el sistema químico retiniano, el cual la transforma en una información de naturaleza totalmente diferente.

Es esencial, en particular, advertir que, contrariamente a lo que ha sugerido a veces el término «imagen», no vemos nuestras propias imágenes retinianas (sólo un oftalmólogo podrá percibir las utilizando un equipo especial). La «imagen retiniana» no es más que un estadio del tratamiento de la luz por el sistema visual, no una imagen en el sentido en el que hablamos de imágenes en este libro y en general. Encontraremos de nuevo esta observación algo más adelante.

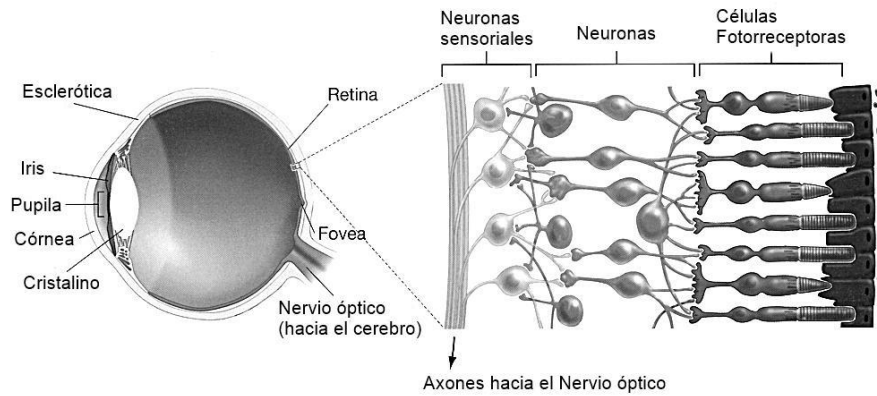


Figura 2. La Retina.

3. Transformaciones nerviosas

Cada receptor retiniano se enlaza con una célula nerviosa por un relé (llamado sinapsis); cada una de estas células está, por medio de otras sinapsis, enlazada a su vez con células que constituyen las fibras del nervio óptico. Las comunicaciones entre estas células son muy complejas: a los dos niveles sinápticos ya mencionados se añaden múltiples enlaces transversales que agrupan las células en redes (veremos algo más adelante algunas de las consecuencias de ello). El nervio óptico sale del ojo y termina en una región lateral del cerebro, el cuerpo geniculado, del que salen nuevas conexiones nerviosas hacia la parte posterior del cerebro, para llegar al Córtex estriado.

Podría decirse muy esquemáticamente que esta red, extremadamente densa y compleja, representa un tercer y último estadio del tratamiento de la información, tratada primero en forma óptica y después química. Por regla general, no hay correspondencia de punto a punto, sino, por el contrario, multiplicación de las correspondencias transversales: el sistema visual no se contenta con copiar información, la trata en cada etapa. Así, por ejemplo, las sinapsis no son simples enlaces; tienen, por el contrario, un papel activo, siendo algunas «excitadoras» y otras «inhibidoras».

Esta parte del sistema perceptivo es la más importante, pero también la menos conocida, puesto que no se han tenido ideas precisas sobre su estructura y su funcionamiento hasta hace apenas treinta años. Sigue sin saberse exactamente, en particular, cómo pasa la información del estadio químico al estadio nervioso (puesto que no es absolutamente clara la naturaleza misma de la señal nerviosa que sólo metafóricamente es comparable a una señal eléctrica). Lo importante, para los propósitos de este libro, es retener que, si el ojo se parece hasta cierto punto a una cámara fotográfica, si la retina es comparable a una especie de placa sensible, lo esencial de la percepción visual tiene lugar después, a través de un proceso de tratamiento de la información que, como todos los procesos cerebrales, está más cerca de los modelos informáticos o cibernéticos que de modelos mecánicos u ópticos (no pretendiendo al decir «más cerca» que estos modelos sean necesariamente adecuados).

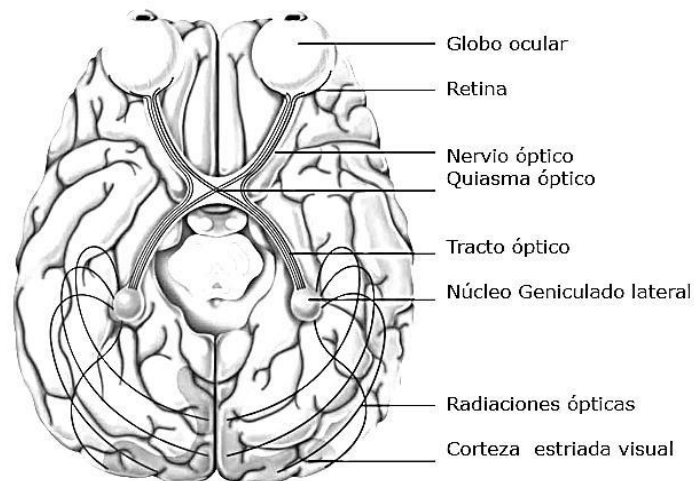


Figura 3. La senda visual: desde la Retina a la Corteza Visual.

4. Los elementos de la percepción: ¿qué se percibe?

La percepción visual es así el tratamiento, por etapas sucesivas, de una información que nos llega por mediación de la luz que entra en nuestros ojos. Como toda información, ésta es codificada, en un sentido que no es del todo el de la semiología: los códigos son aquí reglas de transformación naturales (ni arbitrarias ni convencionales) que determinan la actividad nerviosa en función de la información contenida en la luz. Hablar de codificación de la información visual significa, pues, de hecho, que nuestro sistema visual es capaz de localizar y de interpretar ciertas regularidades en los fenómenos luminosos que alcanzan nuestros ojos. En lo esencial, estas regularidades afectan a tres caracteres de la luz: su intensidad, su longitud de onda y su distribución en el espacio (consideraremos un poco más adelante después su distribución en el tiempo).

BRUCE, VICKY & GREEN, PATRICK:

(1991) *Percepción Visual. Manual de fisiología, psicología y ecología de la visión*, 1º edición, Barcelona: Paidós.

La organización perceptual

Cuando vemos el mundo no vemos una colección de bordes y manchas —a menos que adoptemos una actitud perceptual muy analítica—, sino que, en lugar de ello, vemos un mundo organizado en superficies y objetos. ¿Cómo se logra esta segregación perceptual? ¿Cómo sabemos qué partes de la información visual que alcanza nuestro aparato sensorial van juntas? Éstas son las cuestiones abordadas en el presente texto. La psicología de la percepción visual humana, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, estaba dominada por el asociacionismo. Se daba por supuesto que la percepción podía analizarse en lo referente a sus sensaciones componentes y que las ideas complejas eran el resultado de la asociación conjunta de las más simples. No obstante, como señalaron los psicólogos de la *Gestalt*, un análisis de la percepción en términos de sensaciones discretas pasaba por alto algunos aspectos importantes de la forma y la estructura.

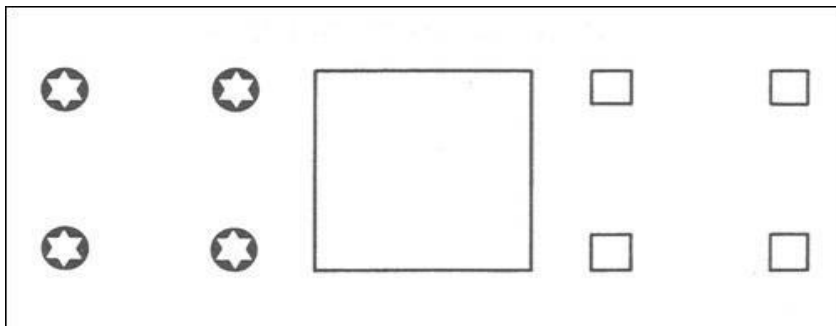


Figura 1. Cada una de estas tres formas se ve como si fuese un cuadrado, aunque estén compuestas de elementos muy diferentes.

Cada una de las configuraciones mostradas en la figura 1 posee la cualidad de «cuadratura», a pesar de estar todas ellas compuestas por elementos bastante diferentes. Un tono es reconocible a pesar de estar reproducido en una clave diferente o a una velocidad diferente. Las relaciones espaciales y temporales entre los elementos son tan importantes como el tamaño absoluto, la localización o la naturaleza de los elementos por sí mismos, y una explicación sobre la percepción que se base en la sensación falla a la hora de captar esto.

Incluso Wundt (1896) reconoció que un análisis estructuralista simple fracasaba en la captación de ciertos fenómenos perceptuales: *“Un ruido compuesto es más, en sus atributos ideacionales y afectivos, que la mera suma de sus tonos simples”* (Wundt, 1907: 368)

Pero fue con los psicólogos de la Gestalt, fundamentalmente Wertheimer (1923), Kohler (1947) y Koffka (1935), con quienes se identificó la muletilla de que *«la totalidad es más que la suma de sus partes»*. Primero describiremos las ideas de la Gestalt sobre la organización perceptual y después pasaremos a considerar explicaciones más recientes.

1. Figuras ambiguas

El mundo que vemos nos parece estar compuesto de objetos discretos de varios tamaños que se ven contra un fondo constituido por superficies texturadas. Normalmente, no tenemos dificultad en ver los límites de los objetos, a menos que éstos estén muy bien camuflados (véase más adelante) y, generalmente, no hay dudas acerca de qué áreas son «figuras» y cuáles constituyen el «fondo». Edgar Rubin, uno de los psicólogos de la Gestalt, utilizó la figura de la cara-copa (fig. 2) para ilustrar esto. La figura puede verse como un par de caras negras de perfil o como una copa blanca, pero es imposible mantener simultáneamente la percepción de las caras y la copa. El contorno que divide las regiones negra y blanca de la figura parece tener una función unilateral. «Pertenece» a cualquier región que se perciba como figura. La gente que ve esta figura encuentra

normalmente que su percepción cambia de una interpretación a la otra, algunas veces bastante espontáneamente.

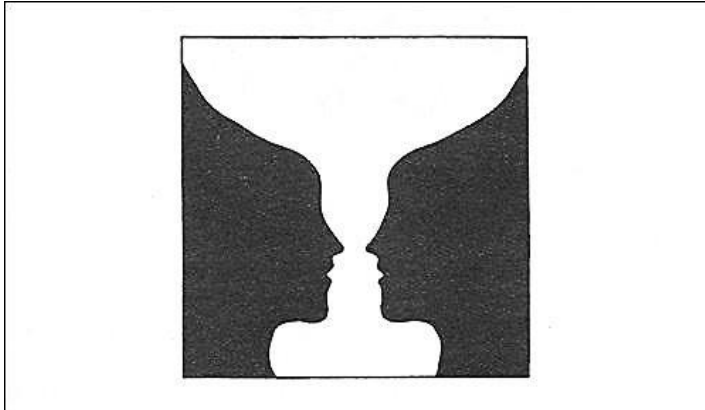


Figura 2. Esta imagen, ideada por E. Rubin en 1915, puede verse como dos caras negras de perfil, o bien como una copa blanca.

El artista M. C. Escher explotó este principio de la reversibilidad perceptual cuando produjo aguafuertes en los que hay ambigüedad figura-fondo (véase fig. 3).

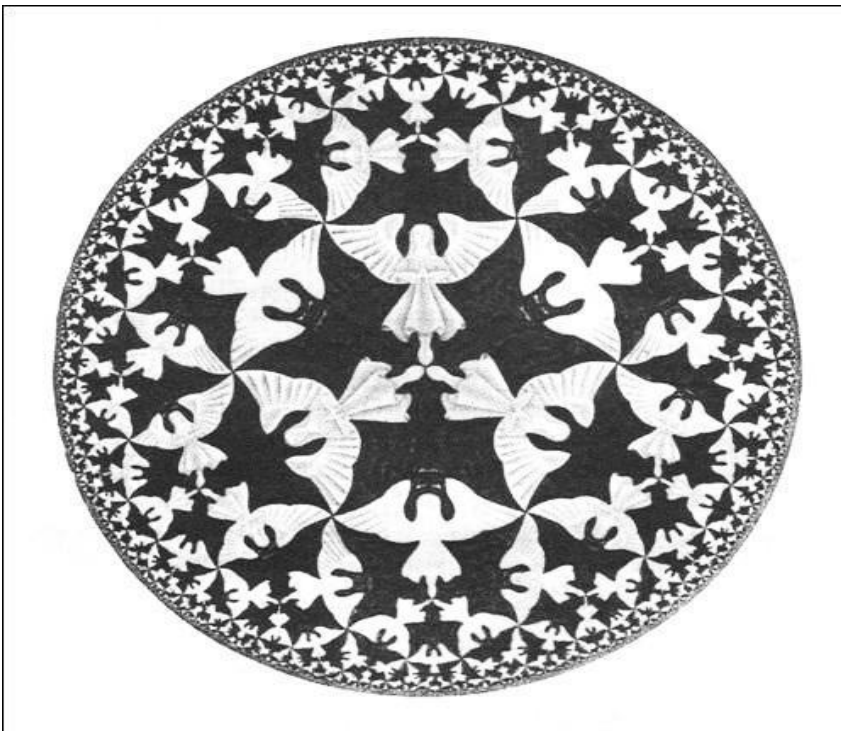


Figura 3. «Límite IV del Círculo» de M.C Escher © 1989 M.C Escher Heirs/Cordon Art-Baarn-Holland.

También es posible construir ilustraciones de modo que la organización interna de una figura particular sea ambigua. El dibujo de pato-conejo de puede verse como un pato o como un conejo, pero no como ambos simultáneamente.

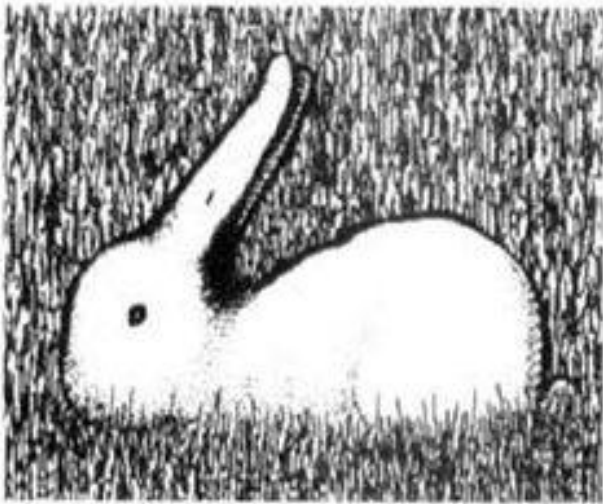


Figura 4. ¿Pato o conejo? Esta imagen ambigua fue reinterpretada muchas veces a partir de la imagen de Jastrow en 1900.

Algunas obras de arte abstracto y de «op»-art pueden ser confusas de ver, dado que no se manifiesta ninguna organización estable (véase fig. 5).

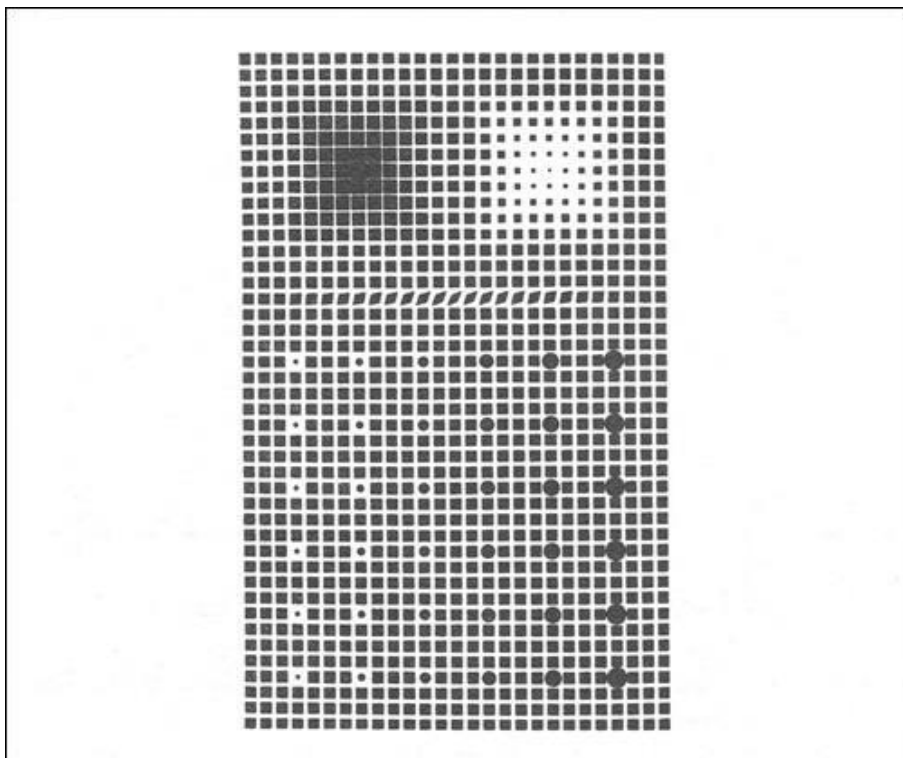


Figura 5. «Supernova» 1959-1961 por Víctor Vasarely. Copyright DACS 1990.

La percepción de estas demostraciones ambiguas es interesante por derecho propio y los psicólogos han investigado la influencia de los factores que serán preferentes en la organización de una figura ambigua y los factores que determinan la reversibilidad perceptual (véase Attneave, 1971; Hochberg, 1950; Pheiffer, Eure y Hamilton, 1956). En todos estos ejemplos los «datos» perceptuales siguen siendo los mismos, mientras que la interpretación de ellos varía, aunque parece como si debiera haber un fuerte componente «arriba-abajo» en tales percepciones. Los componentes de más alto nivel de la interpretación perceptual parecen estar continuamente sometidos y dirigidos por los niveles más bajos del análisis de la imagen.

No obstante, estas figuras ambiguas han sido inteligentemente construidas y nuestra percepción de ellas no es, necesariamente, propia de un procesamiento normal. Generalmente, la ambigüedad no surge en el mundo real en la mayor parte de las figuras. En vez de tener que cambiar constantemente de interpretaciones, normalmente vemos un mundo estable y organizado. Por ejemplo, al ver la figura 6a aisladamente, la mayor parte de la gente diría que está viendo un hexágono, mientras que aquellos que estuvieran viendo la figura 6b dirían que están viendo el dibujo de un cubo tridimensional, aunque la figura 6.6a es la perspectiva, igualmente legítima, de un cubo visto desde uno de los vértices.

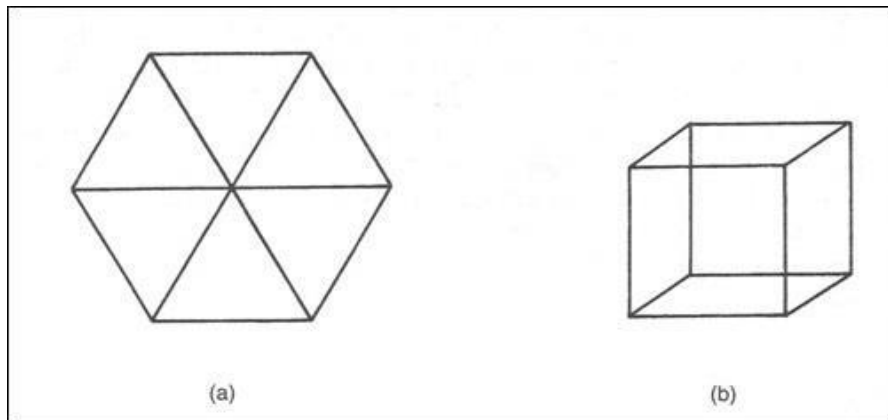


Figura 6. La forma en (a) parece un hexágono, mientras que en (b) parece un cubo. Desde luego (a) es también una perspectiva legítima de un cubo.

La figura 7 se ve como un conjunto de círculos que se solapan, en lugar de como un círculo que se toca con otras dos figuras adyacentes que son círculos a los que les falta un «trozo». ¿Por qué, dadas estas posibles percepciones alternativas, vemos estas ilustraciones de esa forma?

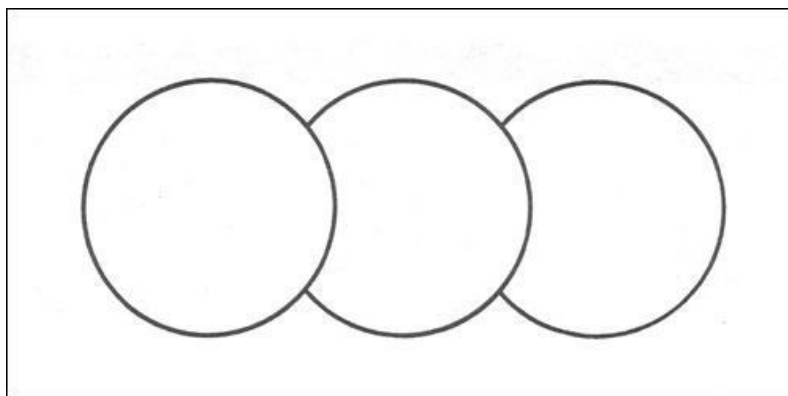


Figura 7. La mayoría de la gente verá esto como una serie de círculos solapados, aunque a dos de las formas podrían haberseles extraído dos «bocados».

2. Leyes de la organización de la Gestalt

Los psicólogos de la Gestalt formularon cierto número de principios de organización perceptual para describir cómo es más probable que ocurran ciertas percepciones que otras. Algunos de sus principios tuvieron que ver, ante todo, con el agrupamiento de las sub-regiones de las figuras, otros tuvieron que ver más con la segregación de la figura respecto al fondo. No obstante, dado que las sub-regiones de una figura necesitan agruparse para que una región mayor se vea que «va junta» como figura, analizaremos todos estos principios de manera conjunta.

2.1. Proximidad

Uno de los factores más importantes que determinan la organización perceptual de una escena es

la proximidad de los elementos dentro de ella. Las cosas que están próximas entre sí se agrupan conjuntamente. En la figura 8a se perciben columnas, porque el espaciamiento horizontal de los puntos es mayor que su espaciamiento vertical. En la figura 8b vemos filas porque el espaciamiento horizontal de los puntos es más pequeño y la figura 8c resulta ambigua; los puntos están igualmente espaciados en ambas direcciones. La proximidad en profundidad es un poderoso factor de organización. El cuadrado central en un estereograma de puntos aleatorios de Julesz no es visible hasta que las dos mitades del par estereoscópico se ven en un estereoscopio. Los puntos con los mismos valores de disparidad se agrupan conjuntamente y el cuadrado se ve como una figura distinta que flota por encima del fondo.

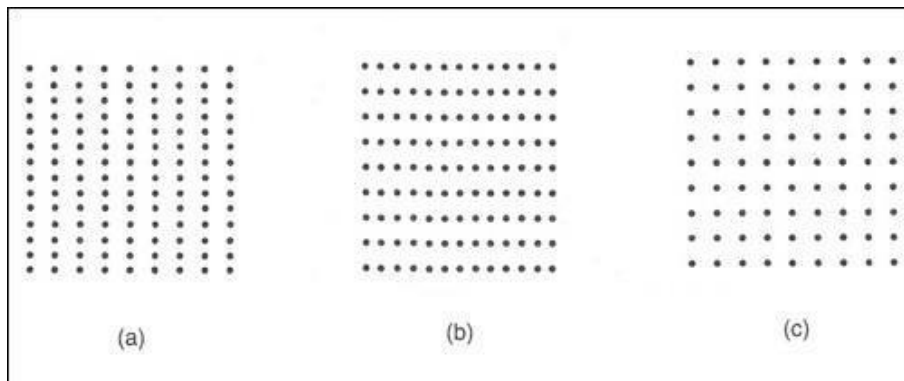


Figura 8. Los puntos en (a) forman columnas porque están más próximos verticalmente que horizontal-mente. En (b) vemos filas, los puntos están aquí más próximos horizontalmente; (c) es ambigua, los puntos están espaciados a la misma distancia en ambas direcciones

2.2. Similitud (o Semejanza)

Las cosas que parecen «similares» se agrupan entre sí. Los ejemplos mostrados en la parte superior de la figura 6.16 (pág. 189) parecen constituir dos regiones distintas, con un límite entre ellas. Los elementos que están a un lado de este límite tienen una orientación diferente de los del otro lado. En la figura 9 se perciben columnas, aunque la proximidad de la información sugiera filas, lo que ilustra el hecho de que la similitud se sobrepone a la proximidad de la información. La cuestión de cuan similares han de ser los ítem para que se agrupen entre sí es una cuestión empírica sobre la que volveremos.

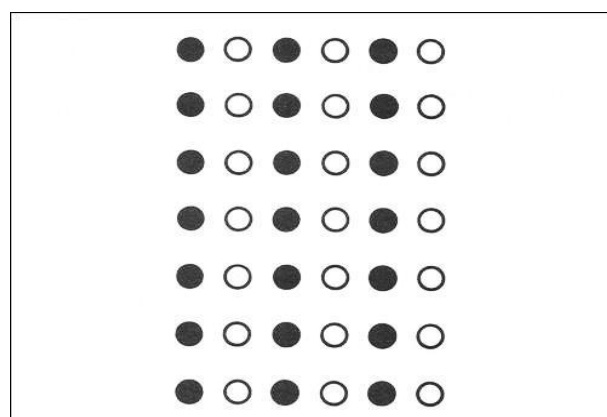


Figura 9. Esta imagen se ve como columnas. La similitud en el brillo de los puntos invalida la proximidad y ya no se ven como bloque.

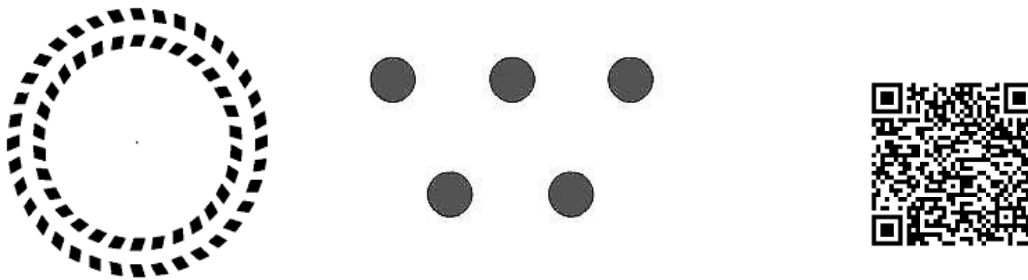
2.3. Destino común

Las cosas que parecen moverse conjuntamente se agrupan entre sí. Un animal camuflado sólo permanecerá bien escondido si permanece estacionario. Tan pronto como se mueva será más fácil verlo. Gibson, Gibson, Smith y Flock (1959) ilustraron el agrupamiento por destino común con una

simple demostración. Espolvorearon dos láminas de cristal y proyectaron la imagen del polvo sobre una pantalla. Mientras las láminas se mantenían inmóviles se veía una sola distribución de partículas. Tan pronto como una de las láminas se desplazaba sobre la otra, los observadores podían ver el polvo segregado en dos grupos independientes en virtud del movimiento de la exposición. Un ejemplo adicional lo proporcionan los kinematogramas de puntos aleatorios, en los que se revela una región central texturada a través de los movimientos aparentes de los elementos que contiene. Johansson (1973) hizo una demostración incluso más impresionante del poder del movimiento para dotar de organización. Colocó luces en las articulaciones de un actor vestido de oscuro y lo filmó, a medida que se movía, en una habitación oscura de modo que solamente fueran visibles las luces. Mientras el actor estaba quieto, los observadores decían percibir una colección de puntos desorganizados. Tan pronto como el actor caminaba, la percepción que tenían era la de una figura humana en movimiento.

Figura 10. En esta imagen se ve un ejemplo de destino común estático que genera la idea de movimiento debido a las formas y ubicación de las piezas.

Figura 11. A través del código QR está la imagen animada y agrupamos los círculos según la dirección en que se mueven.



2.5. Buena continuación

En una figura como la de la figura 12, uno tiende a percibir dos curvas suaves que se cruzan en el punto X, en lugar de percibir dos formas de V irregulares que se tocan en dicho punto. Los ggestaltistas sostenían que la organización perceptual tiende a preservar una continuidad suave en lugar de producir cambios abruptos. Puede percibirse que objetos bastante disímiles «van juntos» en virtud de una combinación entre la proximidad y la buena continuación (véase fig. 12). La buena continuación puede concebirse como la analogía espacial del destino común.

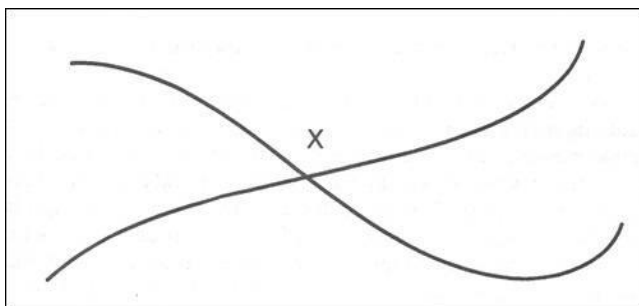


Figura 12. Esto se ve como dos líneas continuas que se cruzan en X, en lugar de como dos formas en V que se tocan en X.

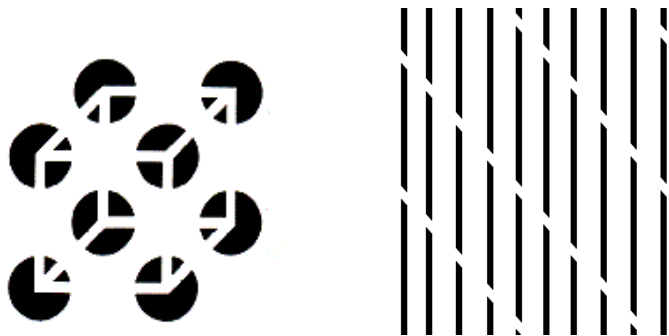


Figura 13 y 14. Podemos observar como se ve un cubo en la primera imagen y una serie de líneas verticales continuas en la segunda

2.4. Clausura (o Cierre)

De varias organizaciones perceptuales geoméricamente posibles, se verá mejor la que produce una figura «cerrada» antes que otra «abierta». De este modo, los patrones de la izquierda y la derecha de la figura 1 se ven como cuadrados más que como aspas, porque los primeros son cerrados. Los gualtistas sugerían que la constelación estelar de «la osa mayor» debía verse como un carro por la clausura y la buena continuación.



Figura 15. A partir de una serie de puntos el ojo cierra la figura para ver un perro.

2.5. Tamaño relativo, envolvimiento, orientación y simetría

En igualdad de condiciones, la más pequeña de dos áreas se verá como figura sobre un fondo mayor. Así, la figura 16a tenderá a percibirse como la forma de una hélice negra sobre un fondo blanco, ya que el área negra es más pequeña. Este efecto se realza si el área blanca, de hecho, rodea a la negra, como en la figura 16b, dado que las áreas envueltas tienden a verse como figuras. No obstante, si orientamos la figura de tal modo que el área blanca esté dispuesta sobre los ejes horizontal y vertical, entonces será más fácil ver esta área mayor como una figura (fig. 16c). Parece existir una preferencia por las regiones orientadas horizontal o verticalmente para que se vean como figuras.

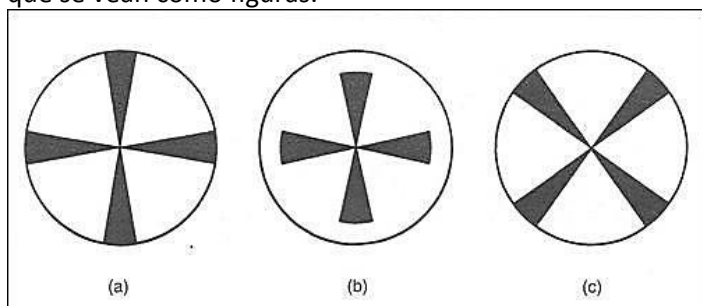


Figura 16. La percepción preferida de (a) es la de una hélice negra sobre un fondo blanco. Esta preferencia se intensifica si el área blanca rodea a la negra como en (b). Si la orientación de las formas se altera, de modo que el área blanca se oriente según los ejes horizontal y vertical como

en (c), entonces es más fácil ver el área blanca, más grande, como figura.

Observe también que ambos conjuntos de patrones son simétricos. La simetría es una propiedad perceptual poderosa y puede destacarse perceptualmente más que otra repetición que no constituya un reflejo (Bruce y Morgan, 1975). En la figura 17 se muestran ejemplos de simetría y repetición. Las áreas simétricas tenderán a percibirse como figuras, contra fondos asimétricos.

Figura 17. En (a) se repite una forma sin ser una reflexión de la otra en torno a un eje vertical. Esta disposición no es tan destacada perceptualmente como la que se muestra en (b), donde la repetición con reflexión en torno al eje vertical produce una simetría bilateral.

La figura 18 muestra cómo el tamaño relativo, la orientación, la simetría y el entorno pueden operar conjuntamente de modo que sea difícil, si no imposible, ver en esta ilustración otra cosa que no sean las áreas negras como figuras. El lector advertirá la estabilidad perceptual de esta ilustración si la compara con la ambigüedad de la figura 2, en la que los tamaños relativos, los entornos y las simetrías en la exposición no favorecen ni unas «caras», ni una «copa», de un modo particularmente intenso.

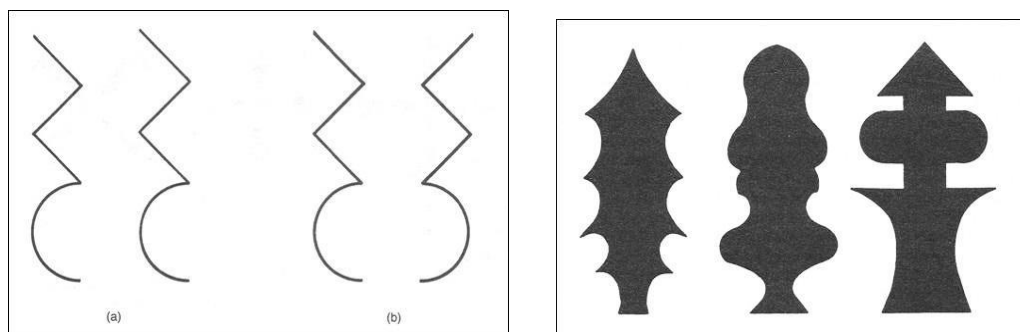


Figura 18. Estas imágenes muestran claramente formas negras sobre un fondo blanco. Las formas negras están orientadas verticalmente, son simétricas, pequeñas (en relación al fondo) y están rodeadas por el fondo.

2.6. La Ley de la Pregnancia

Para los psicólogos de la Gestalt, muchas de estas leyes fueron presentadas como manifestaciones de la Ley de la Pregnancia, introducida por Wertheimer. Koffka (1935) describe la ley: *“De varias organizaciones geoméricamente posibles, la que de hecho tendrá lugar será aquella que posea la mejor, la más simple y la más estable de las formas”* (pág. 138)

Así, una organización de cuatro puntos, dispuestos como si estuvieran en las cuatro esquinas de un cuadrado (fig. 1, derecha) se verá como un «cuadrado», ya que ésta es una «mejor» disposición que, digamos, un aspa o un triángulo con un punto adicional. El cuadrado es una forma cerrada, simétrica, y los gualtistas defendieron que era la más estable.

Aunque los gualtistas aceptaron que la familiaridad con los objetos del mundo y con su «disposición objetiva» podía influir en la organización perceptual, rechazaron una explicación hecha solamente en estos términos. Para ellos, el determinante principal de la organización perceptual se expresaba en función de ciertos «campos de fuerzas» que, pensaban, existirían dentro del cerebro. Los gualtistas defendieron la Doctrina del Isomorfismo, de acuerdo con la cual hay, bajo cada experiencia sensorial, un evento cerebral que es similar estructuralmente a esa experiencia. De este modo, cuando uno percibe un círculo, se ha establecido una «huella circular» y así sucesivamente. Se sostuvo que los campos de fuerzas actuaban para producir un resultado tan estable como fuera posible, del mismo modo que las fuerzas que intervienen en una burbuja de jabón son tales que su estado más estable es la esfera. Desafortunadamente, no ha habido evidencia para tales campos de fuerzas y la teoría psicológica de la Gestalt se ha quedado en el camino, dejándonos con un conjunto de principios descriptivos pero sin un modelo de procesamiento perceptual. Incluso algunas de sus «Leyes» de organización perceptual hoy suenan a vagas e inadecuadas. ¿Qué se quiere decir con una «buena»?

Modulo Representación

- JOYCE, PAUL; David Hockney y la fotografía. Entrevista con Paul Joyce. Revista "El Paseante" Nº 12, Ed. Siruela, Madrid, 1989. (versión editada para el curso de Nivelación)

David Hockney y la fotografía. Conversaciones con Paul Joyce.

Las obras de David Hockney siempre han sido tema de controversia. Pocos artistas han sabido mantener su prestigio durante las tres últimas décadas con tanta astucia. Pintor, escenógrafo, director y actor de cine, Hockney ha querido también abordar la fotografía sin evitar el desafío a sus fundamentos tradicionales.

Durante más de 4 años el fotógrafo y cineasta Paul Joyce mantuvo una serie de conversaciones con el pintor inglés cuando éste se encontraba experimentando nuevas formas de trabajar con la cámara. En las dos conversaciones que se reproducen en este número (Revista "El Paseante" Nro 12), Hockney hace un replanteamiento de la "manera de ver" el mundo, reexaminando los principios de la perspectiva clásica y china, la influencia en su propia obra de Picasso y la repercusión del cubismo y el arte renacentista en el arte de los años 80.

Paul Joyce: Siempre has usado la fotografía como un accesorio de tu pintura, como una herramienta. ¿Hubo un momento en que de pronto te diste cuenta de que tus fotografías tenían verdadera calidad en sí mismas?

David Hockney: Había estado sacando fotos durante años, y cuando hago algo lo hago en serio. Tengo miles y miles de fotografías, y están todas pegadas en álbumes, como las de todo el mundo. Nunca las publiqué. Simplemente las pegaba en un álbum. Iba al laboratorio a que me las revelaran; generalmente eran copias en color. No saco fotografías como lo haría un fotógrafo profesional, sacando, por ejemplo, 60 de un mismo tema. No archivaba los negativos. Simplemente los echaba en una caja, pero el hecho es que los guardaba. Cuando miras mis álbumes, puedes ver como hacia 1971 las fotos se hacen mucho mejores. Están sacadas mucho más cuidadosamente, más estudiadas. Fotografiaba desde un punto fijo, sin moverme, tratando muy poco a poco de encontrar un camino. Gradualmente se puede apreciar la labor de observación y cierta sensibilidad, pero llevó tiempo. Con muchas de las primeras fotografías simplemente miraba a través del visor y pensaba: la cámara sólo ve lo que tú ves. Pero si de entrada no ves nada, no puedes fotografiarlo. Caer en la cuenta de esto me hizo interesarme más y comprendí que algunas de las fotografías que pensaba utilizar para cuadros no tenían por qué convertirse en cuadros.

Llegó un momento con los cuadros en el que parecía como si me estuviera empezando a obsesionar con la verosimilitud, que sé que no es interesante en la pintura. Puede serlo técnicamente, pero la gran pintura no es eso. A medida que me apartaba de la pintura me di cuenta de que una fotografía es algo completamente distinto. Algunas de ellas eran imágenes lo suficientemente impactantes como para existir por sí mismas. Así que empezó a interesarme más la fotografía por la fotografía.

Paul Joyce: ¿Qué fue exactamente lo que te llevó a hacer los ensamblajes?

David Hockney: No planeé los ensamblajes, aparecieron solos. Hubo un periodo a finales de los sesenta en el que los fotógrafos abusaron mucho del gran angular, y las fotografías eran terribles; todo estaba distorsionado de una manera que no era real. Eso era lo que me desanimaba; las cosas *nunca* se ven así. Sabía que había algo profundamente equivocado en todo

aquello. Pensé que prefería ensamblar las fotografías; aunque no coincidieran era más interesante, más honrado, y te daba una mayor sensación de espacio. Si hubiera usado un gran angular para fotografiar esta habitación tan enorme, por ejemplo [los estudios Pembroke], no creo que se consiguiera la misma sensación en absoluto. Desde luego, estaba trabajando a ciegas, intentando recordar la fotografía que acababa de hacer, donde terminaba y esas cosas.

Poco antes de que Sayag llegara, había pintado un cuadro del salón de mi casa en Los Ángeles. El salón y la terraza combinados en un cuadro. Cuando se fue, simplemente lo rehice con película Polaroid y ensamblé las fotografías. ¡Ese fue el primero! Lo coloqué en la pared; y volvía a mirarlo con frecuencia. ¡Incluso a mitad de la noche! De alguna manera era diferente. Era una historia, una narración, te movías, el cuerpo del espectador se movía a través de la casa. Pero lo principal era que la lectura se hacía de otra manera. No era sólo una fotografía. Era una abstracción, una estilización; la idea estaba basada en el cubismo en la medida en que filtraba un concepto hasta llegar a su esencia. Eran sólo dieciocho fotografías (dos filas de nueve), pero funcionaba tan bien que no podía creer lo que estaba pasando cuando lo miraba. Veía todos estos espacios diferentes, y pensaba: ¡Dios mío!, nunca he visto *nada* igual en fotografía.

A partir de ahí me dediqué a la cámara noche y día. En el plazo de una semana había hecho cosas muy complejas. ¡Lo primero fue comprar mil dólares de película polaroid! Descubrí muy pronto que no tenía por qué hacer coincidir las fotografías en absoluto. De hecho, era imposible hacerlas coincidir, y ni siquiera era necesario. Los ensamblajes eran mucho más fieles a la manera en que observamos las cosas, se acercaban más a la experiencia real. En una semana habían progresado increíblemente. Entonces empecé uno gigantesco de un grupo de personas. Me llevó alrededor de dos horas, y cuando terminé casi me desmayo. Estaba boquiabierto porque lo notaba vivo, cuando normalmente una fotografía de grupo es el tipo de fotografía más estático que existe.

En ese momento me di cuenta de que todo esto era algo más que una novedad. Me decidí a abandonar la pintura una temporada para continuar con los ensamblajes, y dejarlos cuando me aburriera. El problema fue que no me aburrí; cada vez era más fascinante. Y el hecho de que la dificultad aumentara a medida que avanzaba hizo que me pareciera todavía más interesante. Tenía que hacer un gran número de cálculos mentales, y eso requería una enorme concentración. No podía dejar de trabajar e ignoré a todo el mundo. Me olvidé de todos porque estaba totalmente absorto en ello. ¡Christopher Isherwood dijo que parecía un científico loco!

Había empezado un cuadro, veinte pies de largo por siete de ancho, del bulevar Santa Mónica. Los solía recorrer de arriba abajo, y el principal problema era que siempre se veía desde un solo punto de vista. Había estado luchando con el cuadro durante seis meses, intentando que se percibiera como si se paseara por él. Pero cuando empecé los ensamblajes me di cuenta de que podía pintar el cuadro del bulevar Santa Mónica de *otra* manera. Fueron ellos los que me sugirieron cómo hacerlo.

Paul Joyce: Me parece que uno de los elementos que echas de menos en fotografía es el del tiempo. Pero si ensamblas tres fotografías, aún sacadas casi simultáneamente, eso inyecta...

David Hockney: Tiempo. Sí; me di cuenta de eso muy rápidamente. Parecía como si estas fotos hubieran aportado una nueva dimensión a la fotografía. Había querido introducir el tiempo en la fotografía de una forma más clara que con la sola evidencia de mi mano apretando el disparador; y ahí estaba, se podía hacer.

En los ensamblajes grandes de Kasmin, Spender y los demás, empleé alrededor de cuatro horas. Consecuentemente hay cuatro horas de tiempo superpuesto ahí encerradas. Nunca he visto una fotografía tradicional que contenga cuatro horas de tiempo superpuesto. ¡Es *mucho* más de lo que tardarías en mirarla! Esto es lo que se ha superado. Para mí el problema principal de la fotografía se reducía siempre a eso. Cualquier cuadro o dibujo contiene tiempo, porque sabes que se tardó

un tiempo en hacerlo. Sabes que no se hizo de un vistazo; si es un trabajo honrado sabes que se trata de un verdadero escrutinio de la experiencia de mirar.

En la exposición [galería Knoedler, junio de 1982] cada fotografía era sustancialmente distinta, o por lo menos lo era para mí. Algunas eran muy espaciales y otras no. La que hice de David [Graves]¹ es espacial porque estaba retrocediendo a mucha distancia detrás de él y haciendo fotos. Me acuerdo de que me di cuenta de lo mucho que me estaba moviendo. El espacio era mucho mayor que la habitación.

Paul Joyce: ¡Debiste dejar a tu modelo allí durante media hora!

David Hockney: Desde luego, pensó que estaba loco; ¡hacerle fotos a él cuando yo estaba allí atrás, fotografiando una planta!

Hay aspectos de los ensamblajes que todavía no entiendo en su totalidad, probablemente porque no sé lo suficiente sobre óptica. Alguien me sugirió que usara una cámara mejor, pero la única que me recomendaron sacaba fotos rectangulares, no cuadradas. Yo pensaba que las fotos para los ensamblajes tenían que ser cuadradas, porque así también funcionaban en diagonal. Es inevitable el relacionar cada cuadrado con otros ocho cuadrados; de esta manera tiene que haber una permutación numérica que se pueda ver.

Una cosa extraordinaria que descubrí es que se puede mirar y mirar estas composiciones, lo cual es muy poco corriente cuando se observan fotografías. Por muy buena que sea una fotografía, nunca te obsesiona de la manera en que puede hacerlo una pintura. Una pintura tiene verdaderas ambigüedades que uno nunca llega a resolver, y eso es lo que te atormenta. Siempre vuelves a mirarla. Una fotografía con un solo punto de vista no puede tener esa cualidad; cuando vuelves sobre ella sigue siendo la misma. Pero aunque había terminado esos ensamblajes seguía mirándolos días después. Una vez que empiezas a mirarlos te absorben y no puedes dejar de mirar a no ser que les des la espalda. Hay un movimiento que está en constante transformación. Es un proceso muy complicado: no se trata de mirar un número de fotos. Las combinaciones de fotografías ofrecen muchas más posibilidades. En mi opinión representa una total inversión de las propiedades tradicionales de la fotografía.

Después de tres semanas trabajando en los ensamblajes casi no podía dormir: solía levantarme a mitad de la noche, y sentarme a mirarlas para descubrir qué era lo que estaba haciendo. Toda la gente que vino a verme estaba igual de entusiasmada, por lo que me daba cuenta de que la cosa marchaba. ¡Después de todo siempre quieren saber a qué me estoy dedicando! Así que seguí y seguí, y finalmente la descarga de energía que había durado uno tres meses se agotó. Es mucho tiempo. Todos los artistas reciben estas descargas durante una inspiración, pero no suelen durar tanto.

En la exposición anterior en Nueva York uno o dos críticos estaban impresionados simplemente por el volumen de trabajo. Sabían en qué había estado trabajando durante tres meses, ¡pero lo que estaban viendo no era más que un tercio de mi producción durante aquel periodo, y no lo sabían! La primera reacción fue de un crítico de arte que pensó que era interesante, pero sólo una novedad. Una semana después un crítico de fotografía que no conocía (Andy Grunberg) escribió sobre ello y resultó ser mucho más interesante; había puesto más atención y al ser él mismo fotógrafo, se daba cuenta del proceso mental que eso suponía.

¹ David Graves, ayudante de Hockney (1980-87).

Desde el momento en que se inauguró la exposición de Nueva York, hubo mucha afluencia de público. Personas que salían y decían a otras: *tienes* que ir a verlos.

Paul Joyce: Así fue como yo fui a ver la exposición. Wendy [Brown] salió de allí y me dijo: tienes que ir a verla, es lo más importante que ha pasado en fotografía desde hace años. Nos fuimos directo al coche. Y se lo debí de decir a media docena de personas, personas claves...

David Hockney: ... que creían en tu palabra.

Paul Joyce: Desde luego. ¿Cuántas veces estás *realmente* entusiasmado con algo? Pero quizá haya alguna característica de los ensamblajes con la que todavía no te encuentras a gusto.

David Hockney: Sí. Desde luego estaba lo suficientemente entusiasmado como para tratar de analizar las cosas, como uno hace cuando toma un respiro y se sienta. Descifré bastantes cosas porque conozco bien las teorías sobre el cubismo. Por ejemplo, en el arte occidental durante 350 años, por lo menos, la cámara ha dominado la experiencia de *mirar*. Por lo tanto la cámara es mucho más antigua que la fotografía. La cámara oscura se descubrió alrededor de 1580, y era una cámara, aunque sólo fuera una habitación con un agujero a través del cual se proyectaba una escena. Canaletto, Vermeer, muchos artistas la utilizaron y naturalmente, quedaron fascinados por lo que ocurría.

Me di cuenta de que en el arte occidental las imágenes siempre se detienen en los bordes superior e inferior y en los laterales. Con la invención de la cámara oscura, floreció la pintura de caballete. Antes se pintaba siempre en áreas mucho más grandes, como paredes o techos, y de este modo los bordes quedaban lejos: la pintura no tenía nada que ver con los bordes. Pero con esta idea de la ventana, la cámara conduce inevitablemente hacia un interés por la verosimilitud. Hacia el siglo XIX muchos artistas se dieron cuenta de que algo fallaba en esta visión. No era veraz. Y en el arte europeo algunos artistas empezaron a escaparse cuando descubrieron el arte oriental, en particular el arte japonés que está basado en el arte chino. Está claro que los japoneses y los chinos no conocieron la cámara hasta el siglo XIX. Tengo que suponer que no la conocían porque no está presente en su arte, no hay pruebas de que se tratara de un arte con un solo punto de vista (tuerto). Pero cuando piensas en el Renacimiento, ves que esos artistas siempre miraban con un ojo, por un agujero. Los artistas orientales tenían ideas diferentes. Podían representar un paisaje como un *pergamino* que se despliega. Y entonces Manet y Van Gogh vieron algunos grabados japoneses que les debieron de parecer increíbles en el siglo XIX. Sencillos y maravillosos. Era un arte que se ocupaba de la esencia, no de la verosimilitud, que sólo se preocupa de las superficies. Y esto les fascinó y les influyó. Las formas de Manet se simplificaron y se hicieron más audaces. Acusaron a Manet de ser como un niño, que es lo mismo que dijeron de Picasso. Ahora no pensamos así.

Pero la ruptura más importante vino con el cubismo –es un nombre poco afortunado adjudicado sin ninguna razón legítima-. Esencialmente es una nueva forma de mirar, y tiene que ver con la realidad y la percepción. En el mundo del arte, el cubismo ha sido muy mal entendido al ser interpretado como abstracción, cuando no lo es. Los últimos teóricos del cubismo nunca dicen que es una abstracción, saben que tiene que ver con nuestra percepción de lo físico, con cómo vemos lo que vemos y qué es lo que vemos. Lo que los cubistas hicieron era difícil de apreciar, pero cualquier persona inteligente reaccionaba a ello inmediatamente. En un plazo de diez años tenía

influencia enorme, y en veinte años había influido en todo, mostrando un camino para hacer las cosas más sencillamente. Por muy oscuro que resultara al principio, el que tuviera o no un público masivo no era lo importante. Llegó a las suficientes personas como para que las ideas trascendieran. Como señaló Clement Greenberg, uno de los problemas del cubismo, y especialmente del cubismo analítico, era que los cubistas tenían problemas con las esquinas de sus cuadros. Él dijo: “hacían cuadros redondos”. Pero es ahora cuando me doy cuenta de porque tenían problemas con las esquinas. Lo he descubierto haciendo este tipo de fotografías. En un cuadro que tiene cuatro bordes, los bordes son lo más importante, sobre todo los laterales, porque la parte superior es el cielo, el infinito, o un tejado, y la parte inferior eres tú, tus pies, tu cuerpo. Pero no lo vemos así en absoluto. Me di cuenta de que con este tipo de fotografía estaba haciendo que las cosas fueran más fieles a la realidad de cómo las vemos. Todo lo vemos con nitidez, todo, pero no lo vemos todo al mismo tiempo; ésa es la cuestión. Necesitamos tiempo. La cámara, la cámara de un solo punto de vista, puede regularse para abarcar muchas cosas con nitidez, pero es difícil si hay algo muy cerca de ella y otra cosa a treinta pies de distancia.

Técnicamente esto se puede hacer. Si te miro a la cara también puedo ver esta grabadora. No está borrosa; nada se ve borroso. Si muevo los ojos y miro la grabadora puedo ver mucho más, pero ahora tu cara cambia. No es que la vea borrosa; nunca se ve nada borroso, a no ser que tengas algún defecto en la vista, y entonces llevarías gafas. Las cosas borrosas son antinaturales, nunca vemos así las cosas, nadie lo hace. En las fotografías a menudo hay contornos borrosos, y por lo tanto con el tiempo llegarán a ser vistas como imágenes algo primitivas, estoy seguro. De nuevo se trata de esa necesidad de verosimilitud, una necesidad natural porque parece que ahí reside una verdad. Me di cuenta de que aunque parecía que los cubistas estaban abstrayendo, lo que realmente trataban de hacer era preguntarse: ¿qué es lo que veo cuando miro tu cara y cómo me enfrento a ello?

Hubo un momento en que dije que iba a sacar fotos con visión periférica, pero eso no puede hacerse, ¡te volverías loco! Pero en la pintura sí que es posible, por supuesto, y éste quizá sea el ámbito en que la visión se combina con otros sentidos –la memoria por ejemplo– y se complica mucho. Estas ideas me animaron a volver a mirar cuadros cubistas, que empecé a considerar bajo una luz diferente. Cada vez me sentía más fascinado. El cubismo, que es un gran concepto sobre la realidad, no ha influido mucho en la pintura figurativa aparte de Picasso, Braque y la gente que estaba interesada. Creo que por eso Picasso es un artista de tales dimensiones. Es difícil enfrentarse a estos gigantescos seres humanos, tendemos a dar un rodeo. Se puede ver en la pintura de hoy, que hace como si Picasso no hubiera existido. Pero este gigante existió y hay que enfrentarse a él. La influencia de Picasso fue superficial porque la gente no entendió completamente lo que estaba haciendo. Sabían que era interesante, pero sólo podían enfrentarse a los aspectos superficiales de lo que había ocurrido. Por lo tanto surgió la pintura picassiana. Entonces me di cuenta de que estaba intentando hacer fotografía usando los dos ojos; y de que mientras hacía las fotos pasaba mucho tiempo observando, pero no a través de la cámara.

Normalmente el fotógrafo emplea mucho tiempo mirando a través de la cámara porque necesita un encuadre. Me empecé a dar cuenta de que estaba haciendo fotografías de una forma muy extraña porque cuando empezaba no sabía dónde iba a colocar los bordes. Ahora bien, en cualquier dibujo o cuadro sabes dónde está el borde porque empiezas en un pedazo de papel, un lienzo o lo que sea, algo que siempre tiene cuatro bordes. Hagas lo que hagas los cuatro lados lo convierten en algo, y de esta manera unas cuantas líneas pueden, por ejemplo, sugerir un paisaje. Por extraño que parezca, esto no es lo mismo que una ventana, aunque se asemeje mucho,

porque tu ojo está entrando y saliendo sin parar, como hace instintivamente. Yo puedo estar absolutamente inmóvil, pero mi ojo se mueve por la habitación, y allí donde mira todo se ve con nitidez. Estoy tomando, literalmente, una fotografía, y el ojo del observador lo percibe, y esta es la razón por la cual las cosas parecen entrar y salir. Se podría utilizar un teleobjetivo para hacerlo. Pero esta Pentax 110 no lo tiene; sólo tengo este otro pequeño objetivo. Literalmente, vas andando por ahí, y el ojo del espectador hace lo mismo, provocando esta increíble sensación de espacio. Los ensamblajes producen más sensación de espacio que cualquier fotografía estereoscópica, ¿no?

Paul Joyce: Bueno, es que esas fotografías están muertas y paralizadas. Y tienen que tener los contornos muy marcados para conseguir ese efecto tridimensional.

David Hockney: Me di cuenta de repente: ¡me estaba moviendo! Y, al contrario que en una fotografía común, la composición del resultado final de los ensamblajes no era tan importante en lo que se refiere a *hacerte observar*. En una fotografía normal, con un solo punto de vista, en muchos sentidos la composición lo es todo, y lo único que puede superarla es una cara. Si has representado una cara, sus rasgos y las cosas que te dice, son más interesantes que lo que está pasando al lado. Algo fuertemente erótico también tiene este efecto. En los demás casos, son los bordes los que te hacen mirar, y desde ahí hay líneas que por lo General te conducen hacia la imagen; eso es lo que utiliza el fotógrafo. El pintor también utiliza estos recursos para hacerte mirar aquí o allá. Yo me di cuenta de repente de que podría haber continuado poniendo otro límite aquí, otro arriba, otro abajo, y no habría afectado en exceso a la calidad ya conseguida. Por supuesto que cada una de las fotografías esta cuidadosamente compuesta. Se trataba de un nuevo descubrimiento relacionado con los problemas que el cubismo sacó a la luz. El cubismo era la visión total: se refería a la visión de los dos ojos, y a la manera en que vemos las cosas. La fotografía tenía el defecto de mirar sólo con un ojo; ésa era la sensación que yo tenía, pero que no podía concretar. En el momento en que superas eso surgen posibilidades extraordinarias.

Ahora estoy convencido de que no existe una visión objetiva. Siempre elegimos lo que vemos, y hay diferentes cosas que llaman nuestra atención. Nos damos cuenta de que siempre nos atrae determinadas cosas. En cualquier fotografía, si hay una figura lo suficientemente grande nos sentimos obligados a mirarla; pero si hay una cara, entonces no hay posibilidad de *no* mirarla. Y si en una pintura o en una fotografía hay unos ojos profundos, te ves atraído por ellos.

Otra cosa hacia lo que nos sentimos atraídos es la luz, hasta que llega al punto en que se hace demasiado fuerte, y entonces nos rechaza y tenemos que apartar la mirada. Aparte de esto, hay otras razones por las que miramos las cosas. ¿*Qué* vemos? ¿*Cómo* vemos? Me doy cuenta de que la mayor parte de la gente que viene aquí a visitarme está interesada por el arte visual, es gente curiosa que mira mucho a su alrededor. Yo también lo hago, me fijo en las cosas. En un primer momento cada persona fija su atención en cosas diferentes, pero todo el mundo se fija primero en las personas. Miras a las personas o deliberadamente evitas mirarlas. Si no las miras, se trata de una decisión muy consciente por tu parte. Y además, por supuesto, si eres pintor, mirarás la pintura y si eres librero, mirarás los libros, y así sucesivamente. Cada personaje elige cosas diferentes, según sus intereses e ideas. De alguna manera toda la visión debe ser así; algunas cosas nos atraen y otras nos repelen. En cuanto abandonas el cubismo y todo ese campo, aparece el problema de la visión de un solo ojo, y todo vuelve a basarse en un punto fijo. Mi chiste era que todas las fotografías corrientes han sido tomadas ¡por un hombre congelado y tuerto! Pero los

ensamblajes tienen que ver con el movimiento. Me estoy moviendo al hacerlos. Por ejemplo, no es posible usar un trípode; no con este método de trabajo.

Paul Joyce: Bueno, tendrías que quedarte durante tres días, ¿no es así?

David Hockney: ¡Oh, sí! ¡Increíble! Te volverías loco. No habría manera de hacerlo.

Paul Joyce: Dices que has llegado al final de tres meses de intenso trabajo con esto, pero ¿te ves continuándolo?

David Hockney: Bueno, sí, pero ahora quiero utilizar estas ideas en la pintura; puede que me cueste varios meses de duro trabajo, pero podría descubrir otro tipo de cubismo. El cubismo no es un estilo; es una actitud. Al tratarlo como un estilo, la gente simplemente imitó lo que Picasso había experimentado, pero si utilizas tu propia experiencia finalmente llegas a proponer algo diferente. Su ejemplo es demasiado bueno, demasiado difícil de evitar, pero si lo observas con más detenimiento, te das cuenta de lo que estaba pasando. Este trabajo me ha obligado a hacerlo. Sabía que los ensamblajes estaban relacionados con el dibujo porque hay que saber dónde colocar las cosas. Hay que saber de dibujo.

Paul Joyce: ¿Podemos hablar sobre las diferencias entre las nociones de perspectiva orientales y occidentales? Si la perspectiva convencional occidental congela el momento, sin duda tiene que detener el flujo del tiempo.

David Hockney: Tiene que hacerlo. En ese libro chino² que encontré tan fascinante se dice que la perspectiva debe ser leída lateralmente. En una superficie plana, eso es todo lo que el ojo puede hacer, pero la superficie puede sugerir cosas, crear ilusiones. La perspectiva surge un espacio tridimensional en una superficie plana. Pero el problema es que la perspectiva no tiene ningún movimiento. Para nosotros el punto de fuga sólo existe durante una fracción de segundo. En cuanto el ojo realiza el más ligero movimiento, ha desaparecido, está en otro lugar. En la pintura, la mano se mueve, se deja un rastro; estas cosas discurren en el tiempo. ¿Por qué razón a la gente le interesa e impresiona tanto lo que llaman “hecho a mano”? La cámara es sólo una máquina, pero un dibujo hecho por una máquina humana les fascina mucho más que cualquier fotografía. Es interesante el hecho de que la perspectiva en pintura sea menos importante que en una fotografía, que necesariamente tiene perspectiva. Yo llegué a hacer una fotografía sin perspectiva, pero para eso hay que moverse, literalmente. Los ensamblajes ofrecen muchas perspectivas dentro de la perspectiva general. Si estás inmóvil tienes la sensación de abarcar una perspectiva general, pero en cuando mueves la cabeza descubres muchas más.

Paul Joyce: ¿Cómo en tu fotografía de los jardines Ryoanji?

David Hockney: Sí... ahora estoy seguro de que lo que vemos depende también de nuestra memoria. La idea renacentista de fijar el espacio perdura; ¡posar para una fotografía es una idea renacentista! Cuando posas te inmovilizas e imitas ese tiempo detenido. Pero ése es el único

² *Principios de la pintura china (Principles of Chinese painting)*, George Rowley. Princeton University Press.

momento en que lo hacemos, para un artista o una fotografía. El resto del tiempo estamos en constante movimiento. Planeé la fotografía que tomé en Ryoanji. Después de todo, la idea que tenemos del jardín es un rectángulo. Como está en un plano diferente, a noventa grados de nosotros, sólo podemos saber que es un rectángulo si lo recorremos. Si visitarás el jardín y no estuvieras sacando fotos recorrerías sus bordes, te sentarías, contemplarías, harías lo que se suele hacer. Después de que te hubieras ido, si alguien te pregunta qué forma tenía, dirías que era rectangular. Ahora bien, si lo vieras desde un punto fijo, como en la otra fotografía que tomé, pensarías que era triangular. O sea que volvemos a la extraña cuestión de ¿cuándo sucede el presente?, ¿cuándo terminó el pasado y empezó el presente, y cuándo comienza el futuro? Ésta es un área extraña y tiene que afectar a todo. Ciertamente afecta a la forma. Te conduce hacia algo extraño e inquietante porque todavía no hemos *visto* de esa forma. Las únicas personas que nos pueden hacer ver así no son científicos, sino los artistas. Por eso Picasso es tan interesante. Siempre se cuestionó cómo veíamos las cosas. Casi todas las demás artes simplemente aceptan una forma de mirar. Ciertamente la fotografía tradicional sólo conoce una forma de mirar, que está fijada como si existiera una realidad objetiva, lo que es sencillamente imposible. Me estoy dando cuenta de que ahora podemos avanzar hacia otro conocimiento. Creo que es ésa la dirección en la que iba Picasso. Por eso estaba tan entusiasmado y no podía dejar de trabajar. Sabía que siempre que uno mira aparece algo distinto. Ahí *fuera* hay muchas cosas, pero no las vemos, ése es el problema. Yo estoy convencido de que estamos avanzando hacia una nueva experiencia que va más allá del arte.

Desafortunadamente la ciencia, con el propósito de aclarar las cosas, sigue integrada en el mecanismo de los descubrimientos del arte, y así ha ocurrido desde que la ciencia y el arte se fusionaron en el Renacimiento. Por ello, tenemos máquinas para representar las cosas; la misma cámara por supuesto. La única forma que los científicos tienen para representar algo es la computadora, pero en esencia se sigue adoptando un punto de vista fijo. La computadora no puede ver, sólo puede ser programada.

Paul Joyce: Me pregunto si te estás adelantando en algo que va más allá del arte, o del arte como nosotros lo conocemos, o adentrando en un área de la representación en la que ni siquiera hemos pensado.

David Hockney: ¿No crees que es posible? Tiene que ser posible porque cada vez somos más y más conscientes; estamos avanzando. Pero hay veces en que creo que debo de estar volviéndome loco de lo extraño que es todo esto. Por otro lado, todo lo nuevo es siempre extraño al principio. Gran parte del arte del pasado no se concibió como arte. Ahora tenemos conciencia de ello. Decimos que es arte pero los artistas no siempre pretendían eso; simplemente nos estaban hablando de las cosas que veían. Hay un arte de que la gente considera primitivo, pero que en realidad es muy sofisticado, y está mucho más cerca de la realidad de lo que pueda estarlo la fotografía.

Paul Joyce: En realidad, el arte primitivo representa a menudo a personas trabajando y viviendo, los problemas cotidianos de la existencia en un mundo hostil. También trata aspectos mitológicos, y la fotografía casi nunca hace eso.

David Hockney: La experiencia del arte es mucho más real; el momento es más largo y podemos sentirlo, pero en una fotografía no podemos. Quizá por eso hay tan pocas fotografías

buenas, y las que hay son casi accidentales, una fracción de segundo que parece durar más de lo que dura en realidad. No sabemos lo que es una fracción de segundo, detenida y aislada. No podemos aislar un segundo de nuestras vidas, ¿verdad? O sea que la fotografía tiene que ser una imagen mucho más primitiva que una pintura. Pero si le preguntases a una persona cualquiera cuál le parece más real te contestaría que la fotografía. Estoy convencido de que eso no puede ser cierto.

Paul Joyce: La llamada realidad concuerda con una forma programada de mirar, que se remonta a lo que decías antes; que la fotografía ha influido en la manera de mirar. Si se nos enseña una fotografía decimos: ahí está, eso es la vida. Pero quizá la fotografía no ha sido la única responsable. Las películas también han influido en nuestra manera de ver, pero no tienen nada que ver con la vida. Nos presentan un mundo artificial, retocado, transformado.

David Hockney: Creo que es cierto que todas las representaciones tienen que ser estilizadas, o, lo que sería lo mismo, estetizadas. Es inevitable. Después de todo no son la realidad. Son estilizaciones de algún tipo presentadas sobre una superficie plana. Escucha esto [citas de Leo Steinberg³]:

“Al estudiar la dedicación de por vida de Picasso al tema de la mujer como realidad sólida –una dedicación que sólo descuidó en la época cubista- se llega a una conclusión inquietante. Y es que Picasso, el gran aplanador de la pintura del siglo XX, tuvo que hacer frente en su interior a la imaginación más intransigentemente tridimensional que haya tenido jamás un pintor. Y que aplanó el lenguaje de la pintura durante los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial porque los medios tradicionales de representación tridimensional heredados del pasado le resultaban demasiado unilaterales, al contentarse de forma demasiado parcial con la simple apariencia. En otras palabras, no eran lo suficientemente tridimensionales.”

¡Asombroso!, ¿verdad? Picasso muestra tanto la parte anterior como la posterior, y esto debe de tener que ver con la memoria, porque...

Paul Joyce: Tienes que acordarte una cuando estás mirando la otra. Por supuesto, cuando damos vueltas alrededor de un objeto, como por ejemplo una chaqueta colgada de la percha, también estamos haciendo frente al aspecto que esperamos que tenga. Hemos visto una chaqueta en otras ocasiones, y nuestra imaginación y memoria se sienten estimuladas por algo ya visto y conocido.

David Hockney: Sí, cuando has visto algo anteriormente permanece en tu memoria. Y, con el paso del tiempo, lo ocurrido hace unos segundos *ya* es tu memoria. Todo se acumula dentro de nosotros, ¿no es verdad?

“La representación de esa figura se ha convertido en algo tan fácil y conveniente que desmiente el peso de la empresa. Concuerda con la observación tantas veces citada de Picasso: ‘No busco, encuentro’. Pero este tipo de declaraciones eufóricas deben leerse a la luz de estas otras más frecuentes: ‘Nunca se deja de buscar porque nunca se encuentra nada’ o ‘Nunca pinto un cuadro

³ *Otros criterios (Others criteria)*, Leo Steinberg. Oxford University Press. 1975.

como si fuera una obra de arte. Todo son búsquedas. Busco constantemente, y hay un orden lógico en toda esta búsqueda. Es un experimento con el tiempo.”

Nunca lo había leído antes, pero desde luego debe ser así, porque si pones juntas la parte anterior y la posterior para hacer una sola cosa, funcionan como una sola cosa. Recuerda que hace sólo treinta años mucha gente, gente inteligente, criticaba los dibujos de Picasso diciendo que estaban distorsionados y eran horribles. Pero en realidad no están distorsionados. No hay tal distorsión. Nos enseñó a ver mucho más, por lo menos a mí. Pero hace treinta años todo el mundo decía: “Eso no se parece a una persona”. Lo decían porque sólo podían dedicarle un momento, como cuando miras algo desde una perspectiva fija. Pero después de crearlo en 1904, se pasó casi setenta años trabajando todos los días, investigando los problemas de la representación de una manera en que nadie lo había hecho. Y si a él le llevó setenta años... La obra de Picasso está ahí: tenemos que aprender de ella. Creo que el arte que no toma en cuenta su obra es una pérdida de tiempo, aunque pueda resultar agradable. Sé que su obra es importante, aunque puede resultar difícil de comprender.

Paul Joyce: Antes decías que la fotografía no era el principio de algo, sino más bien el final.

David Hockney: En este momento para mí eso está claro. Se lo expliqué a Colin Ford⁴ y me dijo que era muy interesante, pero que, después de todo, ¡él tenía un museo de fotografía, y una gran cantidad de fotografías antiguas! Bueno, le dije, ¡no te estoy pidiendo que las tires! Son interesantes, son documentos, y, si tienes un museo, exponlas. Pero se trata del final de algo, y no del principio. No quiero decir que la fotografía no valga para nada. Pero es el final, porque es el colofón de una manera de ver que se desarrolló hace quinientos años.

Cuanto más lo piensas, más evidente te parece. La perspectiva es una abstracción teórica desarrollada en el siglo XV. Alteró bruscamente la pintura, proporcionándole una fuerte ilusión de profundidad; hizo que algo se perdiera y algo se ganara. Al principio lo que se ganaba resultaba emocionante; pero lentamente, muy lentamente, nos dimos cuenta de lo que se había perdido. Esa pérdida era la representación del paso del tiempo. Creíamos que esta manera de mirar era tan real que, cuando apareció, la fotografía parecía confirmar la perspectiva. Desde luego que la confirmaba, porque era exactamente la misma forma de mirar, desde un punto de vista central y con un ojo fijo en el tiempo.

Sabemos que la perspectiva es irreal, que las líneas no se encuentran; sabemos que si las recorremos todo es paralelo. La fotografía obedece claramente al esquema renacentista. El cubismo es lo único que ha escapado del dominio de la antigua perspectiva. Cuando observas las primeras obras cubistas, te das cuenta de lo primitivas que eran, pero evidentemente pueden evolucionar. El hecho de que hayan pasado todos estos años sin que nos hayamos dado cuenta de lo que estaba pasando no viene al caso. En muchos sentidos no importa.

He tratado de romper la vieja perspectiva con los ensamblajes, pero aun así hay veces en que lo consigo y otras en que no. Lo importante es que esos experimentos con la fotografía me llevaron de nuevo a la mano. Si fragmentas la perspectiva, luego tienes que reunir las piezas. Necesitas la mano para reunir las piezas porque, esencialmente, estás dibujando. No tiene nada que ver con ese pequeño instrumento mecánico que utilizas; si estás dibujando hay muchas opciones, puedes ensamblar las fotografías de muchas formas. Hay gente que las ensambla con gran simplicidad porque no sabe dibujar; el problema se reduce a eso.

⁴ Colin Ford, conservador del Museo Nacional de Fotografía, Cine y televisión, Bradford

Picasso, por ejemplo, evolucionó. No retornó a las viejas formas de representación del paso del tiempo, como la del pergamino chino. Y aparte de Picasso, estos pergaminos son las imágenes más sofisticadas que he visto en mi vida. ¡Maravilloso! ¡Qué experiencia tan intensa! Fue uno de los días más emocionantes en mi vida.

Estábamos en el suelo, recorriendo el pergamino, y el galerista empezó a hablarme de ciertos cortesanos especiales que llevaban unos sombrerillos rojos. Yo le dije: ¡Sí, hemos pasado por la tienda donde los vendían un poco más atrás en el pergamino! Eso no se podría decir de un Canaletto. Uno no hace un recorrido por un cuadro corriente de esa manera. No te adentras en él. Sigues siendo esencialmente un espectador viéndolo desde afuera.

Con los pergaminos *estás* dentro, como si hubieras pasado por la tienda en esa calle de ahí atrás, un pequeño comercio con sombreros apilados. ¡Increíblemente vívido! Y es interesante que se utilice así el lenguaje, que se diga: sí, he pasado por la tienda, porque literalmente has pasado por allí y has seguido tu camino. ¿De cuántas imágenes se puede hablar así? Incluso en una película el fotógrafo tiene que enseñarte cosas, pero aquí eliges dónde pararte, y esa acción demuestra que es una forma enormemente diferente de concebir un cuadro.

No creo que Picasso hubiera visto esos pergaminos en su vida. Muy poca gente los ha visto. Para verlos tienes que pedir permiso en el British Museum de Londres, o en el Metropolitan de Nueva York. La National Gallery acaba de comprar un cuadro cubista. Es muy diferente del resto de los cuadros que hay allí, que en su mayoría están relacionados con las antiguas formas de ver, y este hecho tendrá que ser explicado en la propia National Gallery. Es un problema para especialistas; a primera vista parece que hay una relación, pero la manera de ver ha cambiado. Una fotografía estaría tan en su lugar en ese museo como lo están los cuadros del Renacimiento.

Paul Joyce: De hecho, en la National Portrait Gallery, a la vuelta de la esquina, hay una colección enorme de fotografías, y no desentonan con los cuadros en absoluto.

David Hockney: Y no desentonan porque la mayor parte de los retratos fotográficos ha sido planteada exactamente de la misma manera.

Paul Joyce: Y, por desgracia, actualmente la mayoría de los retratos fotográficos es mejor que la mayoría de los retratos pintados, sencillamente porque hay muy pocos artistas buenos.

David Hockney: Y la mayoría de los pintores baratos utiliza fotografías, no hay más que verlo. Tienen todos los defectos de los retratos fotográficos y todos los defectos de las malas pincladas, lo que los hacen todavía peores. Por ejemplo, el tipo que retrata al príncipe Carlos...

Paul Joyce: Orchid, o algo así, Organ...

David Hockney: Eso es, Bryan Organ. Es terrible, absolutamente terrible.

Paul Joyce: No entiendo por qué encargan retratos a esa gente.

David Hockney: Porque nadie se preocupa por ello. La tradición les enseña que un retrato pintado debería ser mejor. Algunos retratos pintados son magníficos. Si Rembrandt estuviera aquí, no habría punto de comparación. Pero Organ no tiene nada que ver con Rembrandt; sería mucho

mejor que colgaran las fotografías. Pero nadie lo admitiría: primero tendrían que ponerse a pensar. No puedes esperar que alguien del Palacio Buckingham se ponga a meditar sobre esto. Su forma de pensar está completamente anquilosada. Yo intento hablar a la gente, pero nunca me responden. Digo cosas, con la esperanza de que resulten escandalosas. Escribí un pequeño ensayo para una exposición llamada "La mirada del artista" (The Artist's Eye), el año pasado, y en él sugería provocadoramente que la fotografía sólo sirve para reproducir dibujos y cuadros; pero nadie me lo discutió.

Paul Joyce: Toda esa conferencia tuya es provocadora. La gente prefiere ignorar esas cosas. Yo soy un fotógrafo muy tradicional, pero reconozco que esto es demasiado importante como para ignorarlo. Hay que seguir investigando. Las consecuencias van mucho más allá de la fotografía.

David Hockney: Lo sé.

Paul Joyce: La fotografía es sólo la excusa; pero, de algún modo, es también la fotografía la que nos impide llegar más allá en la conversación.

David Hockney: Por supuesto. Cuando ataco a la fotografía en realidad estoy atacando al punto de vista tradicional. Estoy seguro de que la gente no cree realmente que la fotografía sea la realidad objetiva, ¿verdad?

Paul Joyce: Bueno, depende. Aquellos que se dedican a la fotografía como un arte no compartirían esa opinión; pero mucha gente diría: eso es un objeto real que en ese momento se percibía de esa manera, así que tiene que ser un registro objetivo.

Por ejemplo, si pensamos en fotógrafos como W. H. Jackson, Eadweard Muybridge o Timothy O'Sullivan, los pioneros de la fotografía norteamericana; muchos de ellos salían a fotografiar paisajes cuando se estaban instalando las líneas del ferrocarril. Y esas fotografías se presentaban como ejemplos de la realidad objetiva. De hecho, están entre las mejores fotografías de paisajes que se han hecho nunca, porque fueron hechas con mucha sencillez. Hermosas fotografías de gran formato. Esos fotógrafos reciben ahora la consideración de artistas, y desde luego algunos de ellos sabían ver magníficamente, pero simplemente habían recibido el encargo de registrar lo que vieran.

David Hockney: Hay que recordar que una gran parte del arte del pasado no fue concebido como arte.

Paul Joyce: Bueno, estas fotografías desde luego que no lo fueron; eran simples registros documentales.

David Hockney: Pero sabemos que quienes las hicieron eran artistas. Podemos decir que estas fotografías todavía son válidas para nosotros, aunque no se tratara de hacer arte conscientemente. Esta consciencia aparece a finales del siglo XIX o principios del XX.

Paul Joyce: ¿Por qué crees que Picasso, que estaba rodeado de gente que hacía fotografías, y que por supuesto conocía a Man Ray, nunca se dedicó a la fotografía?

David Hockney: Bueno, Alain Sayag me dijo, cuando yo había empezado con las Polaroid, que Picasso había dicho que lo único que había que hacer con la cámara era moverla de un lado para otro.

Paul Joyce: Como haces tú.

David Hockney: Creo que es verdad. Como he dicho, la idea de la cámara sobre un trípode es una idea renacentista, como la máquina de dibujar con un agujero por el que se mira. Crea un efecto de distancia. La gran diferencia entre los pintores humanistas chinos y los del Renacimiento es ésta: si el pintor chino tiene un jardín, por muy pequeño que sea, querrá pasearse por él, así que hará un sendero que le permita trazar el recorrido más largo posible. Así que se pasea por el sendero de su jardín y luego va y pinta un cuadro de ese jardín o de la experiencia de andar por él. Pero el humanista del renacimiento se sienta en una habitación y mira por una ventana, luego pinta su cuadro.

Está ahí clavado a su cuadro-ventana, y por lo tanto piensa en la perspectiva. Los chinos no lo harían porque su experiencia es dinámica; fluye con el tiempo. Y por lo tanto las posiciones de partida de los dos son muy diferentes; uno está sentado y el otro no. Es posible que se siente para pintar su cuadro, pero el tema de su cuadro no es estar sentado sino pasear por el jardín. Entonces, de repente ves la diferencia, y ves hacia dónde se dirige uno y hacia dónde se dirige el otro. ¡Ojalá los chinos hubieran inventado una cámara, hubiera sido digno de verse!

Paul Joyce: Hemos hablado de la cámara oscura, que fue un invento temprano, anterior en cientos de años a la primera emulsión capaz de reproducir las apariencias; pero, antes de eso ¿siguió el artista mirando por la ventana?

David Hockney: No antes del siglo XV; antes de los llamados primitivos había movimiento lateral; la historia se cuenta mediante un desplazamiento. Te vas moviendo a lo largo, y así de esa manera las cosas parecen menos sólidas.

Paul Joyce: ¿Bidimensionales?

David Hockney: Sí, pero parece sólido, así que pensamos que es más semejante a la realidad. Bueno, hay algo en ello que es verdad en parte, pero hay que sacrificar la experiencia del flujo del tiempo, que en último término es más importante para nosotros. ¡Así es la vida!

Paul Joyce: Pero ¿qué hay de un cuadro como *Los Embajadores*⁵ de Holbein, que debe de ser la apoteosis de ese punto de vista?

⁵ *Los embajadores* es una pintura de Hans Holbein el Joven, actualmente en la National Gallery de Londres. Es una de las obras maestras del pintor y de la pintura en general. Triplemente importante por sus resonancias históricas, por su riqueza simbólica y por su excelencia plástica, incluye un raro objeto en primer plano que fue algo misterioso durante mucho tiempo. Fue en el siglo XX cuando un historiador del arte, Jurgis Baltrušaitis, descubrió que esta forma que ocupa

David Hockney: Holbein tiene que haber utilizado la cámara oscura, porque ese cráneo presenta la distorsión que se consigue con una cámara. No puedes inventarte eso. Es perfecto cuando lo observas desde arriba.

Paul Joyce: Sí, yo lo he visto a través de una cámara de cine que es capaz de enfocarlo.

David Hockney: Es fácil. Holbein estaba jugando, divirtiéndose con lo que parecía ser un instrumento nuevo y maravilloso que ayudaba a representar la realidad. Es cierto, las figuras parecen más sólidas de repente, incluso hoy en día; se diría (y yo casi lo estoy diciendo) que más reales. Pero no debemos decir eso, simplemente porque no es verdad.

Paul Joyce: Quizá sea una de las escasas excepciones. Y se trata de un cuadro excepcional.

David Hockney: ¡Oh, es un cuadro muy hermoso! La otra extraña conclusión a la que llegué, y que puede parecer verdaderamente contradictoria, era que la abstracción no provenía del cubismo, sino de la pintura renacentista. En realidad el cubismo retoma la narrativa: trata del tiempo, pero se nos ha dicho que es al revés. Si se piensa, la fijación de las formas a causa de la perspectiva de hecho limitó la narrativa en la pintura cada vez más a partir del siglo XV. Y así, contar una historia resultaba cada vez más difícil. Había que elegir una parte de la historia: había que detenerla. De acuerdo, había gente sólida en ella; pero fíjate por ejemplo en *Baco y Ariadna* de Tiziano, en la National Gallery, en la que las figuras están congeladas, con el gran manto ondeando en el cielo. Sólo puede contener uno, o como máximo dos acontecimientos. Con la perspectiva la gente empezó a posar, como posan incluso hoy en día para el fotógrafo. ¡Y lo llaman “sentarse”! Y, poco a poco, la narrativa se fue haciendo cada vez más difícil de representar pictóricamente, hasta que, finalmente, se llega a un tipo de acción ilustrativa; eso es lo máximo a lo que se puede hacer frente. Mientras que el cubismo abrió paso a unas posibilidades narrativas tan increíbles que creo que puedo comprender el frenesí del trabajo de Picasso.

Paul Joyce: ¿En tu opinión, en qué ha fallado la fotografía? ¿Es qué tiene un defecto de base?

David Hockney: La fotografía *ha* fallado. En la conferencia sobre Picasso hablé de la naturaleza documental de la fotografía, precisamente porque creemos que es un buen medio documental. Bueno, es ahí donde ha fallado. Yo ya lo había visto en el pergamino chino del viaje. Dije que una película no podía llegar a ser tan buena, y que ninguna documentación fotográfica podría llegar a ser tan buena como ese pergamino. Las fotografías no se perciben de esa manera. La fotografía ha fallado casi por completo en el intento de captar nuestro tiempo en el mundo. Después de todo, una fotografía verdaderamente buena funciona fijando una imagen en nuestra cabeza. Diferentes fotografías quedan fijadas en las cabezas de diferentes personas. Una fotografía de mi madre y de mi padre, una pequeña instantánea bastante corriente, puede quedar fijada en mi cabeza mientras que no quedará fijada en la tuya. No se trata necesariamente de la

calidad, de la forma en que fue tomada la imagen; es otra cosa. Sencillamente yo les añado algo en mi mente, y cada fotografía provocará reacciones diferentes en cada persona.

¿Cuántas fotografías hay que sean verdaderamente *memorables*? En relación con los millones de fotografías que se toman hay pocas imágenes memorables en este medio; y esto debería darnos que pensar. Hay un número mucho mayor de imágenes hechas de esta manera que la suma de todas las imágenes anteriores a la fotografía.

El arte del siglo XX es tan consciente de sí mismo que se ha aislado, como si se tratará de una actividad completamente aparte. He oído a gente muy seria decir cosas extrañas. Una vez tuve una discusión con Suzi Gablik⁶, que me dijo: “Bueno, el arte no es para todo mundo”. ¡Y yo dije que si yo pensara así, me pegaría un tiro! No puede ser cierto. Le dije: sinceramente, lo has rebajado a la altura de las joyas. Las joyas no son para todo el mundo; y no importa, no tiene tanta importancia. Pero el arte no está en ese nivel, sino en uno mucho más elevado. Quizá simplemente quería decir que la gente es demasiado estúpida, pero esto tampoco puede ser verdad. ¿Cómo se explica entonces el hecho de que todas las sociedades, incluso las sociedades primitivas, tengan un arte? Todos lo necesitamos. Puede que la inmensa mayoría de la gente sólo aprecie el arte más vulgar, pero sigue siendo arte.

Sin imágenes, ¿cómo podría saber lo que tú ves? Yo no sé qué es lo que tú ves. Nunca lo sabré, pero estas imágenes planas son las únicas cosas que nos ponen en contacto. El hecho de que no choquemos uno contra otro no implica que veamos todos la misma cosa, ¿verdad? No hay duda de que hay gente que ve más; puede que su profesión les haga ver más; es posible que eso sea todo. Creo que Picasso veía más que cualquier otra persona. Las pruebas son concluyentes.

Propongo que se ataque la fotografía, en parte porque disfruta de una posición oficial. Si no tuviera esta posición oficial quizá fuera ligeramente distinta, pero el hecho es que es así en todo el mundo. Las fotografías se han hecho necesarias para la identificación de las cosas. Esto impone una manera de ver que se supone que es la manera oficial y correcta. Bueno, eso es en esencia lo que yo critico. La fotografía no proporciona una percepción más cercana. La pintura se acerca más porque puede hacer mucho más. Su forma de ver puede alargar todo el tiempo, porque está relacionada con *nosotros*. Y ahí es donde entra en juego la mano; entonces sabemos que nuestro propio cuerpo está haciéndole frente. No creo que la gente haya atacado verdaderamente la fotografía hasta ahora, ¡les da lo mismo! Y seguramente hasta ahora no había razones para ello. Yo no tenía razones para ello, pero cuanto más lo piensas más razones encuentras para atacarla. Cuando digo atacar, en realidad, estoy proponiendo un debate. Empecemos a discutirlo. El mundo de la pintura estuvo a punto de acabar con el debate. Se desvaneció por sí solo. Ahí está el comentario de Man Ray: “Yo fotografío lo que no se puede pintar, y pinto lo que no se puede fotografiar”. Eso está muy bien. ¡Es un punto de partida!

Además, aparte del otro problema relativo a la fotografía, hay un defecto pictórico: la ausencia de la mano; todo se reduce a eso. Cuando dije que no se puede mirar una fotografía durante mucho tiempo de la misma manera que se puede mirar un cuadro, que la fotografía no tiene las ambigüedades del arte, todo eso surgió a raíz de mi comprensión de lo que yo llamo el defecto. Y este defecto se hace cada vez más evidente cuanto mayor es la fotografía. En el Museo Antropológico de Ciudad de México hay unas fotografías muy, muy grandes; y cuanto más grandes son más planas. En parte tiene que ver con la escala, porque el ojo tiene que moverse de una esquina a otra. Te mueves en el tiempo, pero la imagen no. Pero cualquier imagen *dibujada* se

⁶ Suzi Gablik, escritora y crítica.

mueve en el tiempo, a causa del trabajo de la mano. Así que creo que ese defecto es muy serio, aunque puede superarse con las técnicas que yo utilizo, y entonces la experiencia de estar mirando algo es mucho más similar a la experiencia real. Pero en el trabajo que yo hice desde luego que no son completamente iguales. Creo que se produce una clara progresión en la complejidad, a medida que te vas dando cuenta de lo que puedes hacer con ello. En mi opinión, las últimas obras son las más complejas y las más satisfactorias. Se van acercando más a la experiencia; cada vez me muevo más y más, lo que quiere decir que tienes que recordar no sólo dónde has estado y lo que has fotografiado, sino también dónde estabas cuando hiciste la fotografía. Tienes que entrenar la memoria para hacer esos ensamblajes. Con las enormes fotografías del Gran Cañón mi visión se entrenó para ver las cosas de una determinada forma. Al fotografiar el agujero más grande del mundo, estás fotografiando el espacio. No podemos comprender el espacio en sí mismo; es infinito, pero podemos vislumbrarlo en el enorme agujero del Gran Cañón.

Evidentemente, este trabajo presenta limitaciones: el fotógrafo no puede hacer la fotografía como yo estoy haciendo ese cuadro de ahí. Tengo que ir a algún sitio con una cámara para fotografiar algo. Con la pintura no hace falta, y eso requiere decir que hay algo más que está ocurriendo en tu cabeza. Eso es lo que me apasiona, y por eso dejé de utilizar la cámara y volví a pintar.

Por supuesto, la fotografía cambió completamente mi forma de pintar. Aunque dije que estaba dibujando cuando hice los ensamblajes, mi trabajo también era fotográfico. Estaba hecho con una cámara y mis conocimientos de fotografía. En otro sentido es dibujo, porque estás haciendo elecciones todo el rato, y me parecía que eran el tipo de elecciones que se hacen cuando se está dibujando. Puede parecer que estás reduciendo lo que hay allí; pero, por el contrario, estás descubriendo más cosas sobre lo que hay. En realidad es como montar [una película].

Con estos circunloquios lo que quiero decir es que la fotografía no puede llevarnos a una nueva forma de ver. Puede presentar otras posibilidades, pero sólo la pintura puede ampliar la manera de ver. Creo que ahora esto está empezando a ser evidente para algunas personas.

Paul Joyce: Es evidente para mí, y por eso estoy llevando esto con tanto rigor. Sé que hay un defecto de base en la fotografía, pero nunca he sido capaz de entenderlo debidamente. Lo comprendo mucho mejor ahora que tú has explicado tus ideas y has defendido tu postura con una obra tan revolucionaria.

David Hockney: No podría haber hecho esas afirmaciones sin la obra. ¡He oído decir a la gente: “la fotografía no me parece gran cosa”! Alan Bowness, de la Tate Gallery, me lo dijo. Por otra parte, no era capaz de explicar por qué. Sería difícil defender mi postura sin presentar algo tangible. Yo di a entender que mi obra era una crítica de la fotografía construida a partir de la fotografía. Después de todo, es inútil utilizar el lenguaje para hacerlo. Tienes que utilizar el lenguaje fotográfico.

Por supuesto, las fotografías son difíciles: el verdadero arte puede ser difícil. El cubismo tiene que haberle resultado muy difícil y extraño a un gran número de personas; parecía como si las cosas estuvieran rotas en pedazos, cuando en realidad ocurría todo lo contrario. Las cosas tenían un aspecto extraño porque se trataba de una forma diferente de ver, una manera diferente de realizar una representación. La gente se había acostumbrado a otra manera que parecía ser real. Ahora nos parece mucho menos extraño, aunque hay mucha gente que piensa que eso no es la

realidad. Pero el cubismo tiene que recorrer un largo camino. Mis fotografías tendrían que hacer que la gente considerara el cubismo de una manera algo diferente.

Paul Joyce: Es fácil observar superficialmente lo que haces y tratar de reproducirlo, pero no creo que esas fotografías tengan nada que ver con la superficie.

David Hockney: Hablo mucho sobre la superficie en el folleto de “La mirada del artista”. Pero allí sugerí que lo que hay por debajo de la superficie también puede empezar a formar parte de la reproducción. Es una verdad muy simple, pero había que decirlo, y ésa es la razón por la cual una reproducción puede producir placer; el arte sigue funcionando.

Paul Joyce: Lo que dices va a ser mucho más importante para los pintores, o quizá debería decir para los verdaderos artistas; y eso excluye a la mayoría de los fotógrafos. Creo que estás utilizando la fotografía para dirigirte a un público mucho más amplio.

David Hockney: Así es, estoy dando a entender que la pintura debería volver a hacer determinadas cosas, debería hablarnos del mundo visible. Picasso siempre estaba hablándonos del mundo visible, nunca se alejó de él. Esto no es accidental, ¿sabes?; hay una razón buena, firme y sólida para ello. Me estoy hablando a mí mismo, para mi propia pintura, pero también les estoy hablando a los demás.

Siempre he sostenido que el problema de una gran parte de la pintura moderna es que no se interesa por el mundo visible. Eso supone sencillamente que los artistas tienen que entrar en sí mismos, y su arte se hace interno. Está bien, pero puede ser algo simplemente terapéutico, y entonces se sale del campo del arte. Ése es el defecto teórico. No quiero decir que el arte emocionante no se creara de esta forma. Desde luego que hay arte abstracto muy emocionante, pero creo que sus pretensiones eran muy exageradas, en particular la idea de que el mundo visible desaparecería del arte. Me parece una idea realmente ingenua. Es *imposible*. El mundo visible nos resulta demasiado interesante y fascinante, especialmente la figura. La figura no puede desaparecer del arte de hecho, sólo desaparece cuando esta proscripta, como en el arte musulmán o el judío, que son abstractos, altamente desarrollados y de gran belleza; pero que inevitablemente se hacen ornamentales.

Nunca me ha parecido que el arte abstracto fuera “nuevo”. ¡Es muy anterior a 1910! Sus principios, desde luego, lo son; se conocen desde hace siglos. Pero un arte que no está basado en la observación por fuerza acaba siendo repetitivo y menos interesante, mientras que un arte basado en la observación encuentra el mundo infinitamente interesante, y siempre da con maneras nuevas de observarnos a nosotros mismos. Yo mismo me he visto complicado en algunas discusiones en el mundo del arte acerca de esta teoría, pero *sabía* que la pintura volvería a tratar del mundo físico. Desde luego, sin el dibujo los resultados que se obtienen son muy toscos; estas técnicas son necesarias para llevar las cosas a cabo. Sin embargo, llegará a ocurrir; hay señales de que la pintura está recobrándose, volviendo a tener en cuenta el mundo físico.

Hace algunos años hubo una crisis durante la cual la gente se pasó al arte conceptual, y a la idea de que podía haber arte sin un objeto. Pero todo eso llevaba a un punto muerto. Siempre ha habido arte no objetual: se llama poesía o música. Siempre ha estado ahí. ¡Pero la idea de ser capaz de crear arte *visual* sin un objeto es absurda! Necesitamos representaciones. Por desgracia, la gente estaba abandonando las representaciones a causa de la fotografía. Las representaciones

que se *estaban* haciendo se hacían con la cámara. Estupendo, pensaron, ahora la cámara se encarga de ese campo.

Mira lo que pasó hace unos pocos años con lo que llamaban “neoexpresionismo”; entonces parecía que la gente quería hacer representaciones. Pero todos queremos hacer representaciones; es un deseo muy profundo que no desaparecerá. En cuanto las representaciones volvieron a aparecer en la pintura, la gente tuvo que tener en cuenta la obra de Picasso. No podían ignorarla. Por supuesto, en cuanto se observa su obra, está claro que es mucho más interesante que las llamadas nuevas representaciones, que en su mayoría siguen obedeciendo a una antigua manera de ver.

Por desgracia, según la historia del arte, el cubismo influyó en la abstracción, y no en el realismo. Se dijo que el realismo siguió por su propio camino; pero el cubismo *era* realismo, ése es el problema. Es muy difícil: Picasso lo puso muy difícil, pero no se desvanecerá; hay que enfrentarse a ello. Yo, desde luego, tengo que enfrentarme a ello, y no sé si soy capaz, no tengo esa clase de talento. ¡Nadie tiene la clase de talento que tenía Picasso, por no hablar del espíritu! Él ha abierto el camino a muchas cosas, de manera que puedan ser desarrolladas, y en ese sentido sus logros son increíbles y únicos. Pero su obra es imprevisible; es capaz de desarrollarse de una forma que en la obra de Mondrian, por ejemplo, resultaría imposible. Mondrian llevó su arte a una especie de conclusión.

Estoy convencido de que la única manera de renovar el contenido del arte es volver a la naturaleza. No es que observes a Picasso sin más; es que al observarlo te está diciendo que vayas a la naturaleza. La naturaleza es infinita. La idea de que ya hemos asimilado la naturaleza, y que la pintura puede dedicarse a otras cosas, ahora me parece ingenua. Por supuesto, muchos pintores abstractos nunca dijeron tal cosa; dijeron: esto trata del mundo visible. Por lo menos los expresionistas abstractos lo dijeron; pero después, en los sesenta, la gente pretendía otra cosa. Frank Stella, por ejemplo, dijo: “Es simplemente lo que se ve ahí; no hay nada más”. Básicamente estaba diciendo que sólo existía esa superficie, y eso es todo. Pero eso es prescindir de lo que podría llamarse la magia del arte. Utilizo la palabra “magia” porque no sé qué otra utilizar, pero la magia está allí. No me cabe duda. La magia es eso tan difícil de definir.

Paul Joyce: Resulta interesante que la pintura se apartara del llamado naturalismo en el momento en que la fotografía se desarrollaba en ese campo. La fotografía tiene una gran responsabilidad en ese punto, ¿verdad?

David Hockney: Sí. Y probablemente tampoco es una coincidencia que por la misma época se estuviera inventando el cubismo, cuando muy poca gente lo había visto todavía; y también apareció el cine. Y se diría que la imagen en movimiento es mucho más radical que la imagen cubista; pero aunque por un lado se parece más a la vida, por otra parte no es así. La película sigue utilizando la misma forma de ver. Produce una ilusión de movimiento, pero el tiempo que se experimenta es lineal. No se puede volver atrás; sólo se puede fingir que se vuelve atrás, mientras esa rueda sigue girando hacia adelante inexorablemente. Y eso jodió el flujo de ideas que puede que estemos empezando a ver ahora... Pero el cine era tan apasionante, y se estaban haciendo cosas tan maravillosas con él que, ¿qué importaba? Podrían hacerse películas de otra manera. Todos los ensayos de cine tridimensional (3D) o fotografía tridimensional son intentos de hacer las cosas más reales. Ponen pantallas a tu alrededor. Se han hecho distintos experimentos, y todos fracasaron porque no te daban una sensación de más proximidad.

Los ensamblajes sí que te hacen sentir una mayor proximidad. Se podría hacer una película mucho más tridimensional sobre la misma pantalla plana de siempre utilizando una representación. Todos esos intentos de incluir todo lo que te rodea son parte de la ingenua creencia de que es posible recrear el mundo entero. Bueno, pues no se puede. ¿Dónde lo pondrías? ¿Junto al mundo entero? Quiero decir que no hay sitio, no hay forma de hacerlo. Es una idea absurda. Tiene que ser una representación, y se pueden conseguir representaciones más vívidas con la tecnología actual. Podrían haber sido más vívidas hace cincuenta años. Pero lleva tiempo darse cuenta de estas cosas. Desde luego podrían hacerse ahora. ¿Viste ese pequeño experimento que hice para la televisión?

Paul Joyce: El *South Bank Show*⁷. Sí, iba a preguntarte por eso, porque me pareció que ahí emprendiste algo que deberías continuar.

David Hockney: Lo que pasa es que no puedes hacerlo solo, a diferencia de las pinturas y las fotografías. Bueno, hay una o dos personas que me ayudan. Pero hace falta un equipo de gente para hacer una película. Me encantaría intentarlo.

Paul Joyce: Creo que sería estupendo. Pero creo que Bragg debería haber vuelto a retransmitir tu película y quizá haber reducido la velocidad...

David Hockney: Oh, se lo dije. Les dije...

Paul Joyce: La *echaron a perder*. Debiste de tardar horas para hacer...

David Hockney: Bueno, duró cuarenta y cinco segundos.

Paul Joyce: Es una locura. No puede verse en tan poco tiempo.

David Hockney: Sabía que funcionaría de una manera extraña. Se iban a ver las cosas con una profundidad que no es la habitual en la pantalla de televisión. Dije que sencillamente deberían volver a emitirlo, y se quejaron de que sería demasiado caro, así que les dije: simplemente retransmítanlo por el jodido video. La primera persona que les llamó después de ese programa fue el tipo que hizo la película *El contrato del dibujante*.

⁷ Una edición del *South Bank Show*, realizada y presentada por Melvyn Bragg, sobre la creciente preocupación de Hockney sobre la fotografía, fue transmitida por la London Weekend Television el 13 de noviembre de 1983. El programa terminaba con una "película ensamblaje" experimental de Hockney. Utilizó una cámara de 16 mm. para filmar a un hombre descendiendo una escalera y sentándose en una silla. Esta acción se repitió nueve veces, y en cada ocasión Hockney eligió un punto de vista diferente para rodar. Luego se ampliaron fotogramas de cada película y Hockney hizo un fotocollage preliminar con ellos. Cuando estuvo satisfecho con la yuxtaposición de los fotogramas, las tomas seleccionadas se combinaron ópticamente en una sola película. En tiempo real la acción parecía ocurrir una sola vez. Pero se producían repeticiones accidentales (aunque muy oportunas) entre fotogramas contiguos. Esto producía la impresión de que cada imagen llevaba una especie de "eco" de la otra cercana, realizada por el hecho de que la acción repetida (hombre bajando escalera y sentándose en la silla) nunca duraba exactamente lo mismo. Aunque esta incursión en el cine fue muy elogiada, Hockney no ha seguido los experimentos con el cine o con el video.

Paul Joyce: Peter Greenaway.

David Hockney: Sí. Quería saber cómo estaba hecho. Bueno, a mí me parece que si sabes de cine es verdaderamente fácil darse cuenta. Pero es que *El contrato del dibujante* trataba sobre mirar a través de agujeros, ¿verdad?

Paul Joyce: Trataba, por lo que recuerdo, de la reacción pasiva ante el paisaje, y era irritantemente pretenciosa.

David Hockney: Sí que tenía algo, aunque no era una gran película. Pero, al haber visto su película, me daba cuenta de por qué podría estar interesado en mis ideas. ¡El tonto de Melvyn! Le dije: pásalo tres veces, porque la gente sencilla apenas habrá visto nada en tan poco tiempo, aunque puede que la gente muy sofisticada lo esté grabando en el video de todas formas, para poder volver a verlo. Pero tiene que haber mucha gente lo suficientemente inteligente como para darse cuenta de que estaba ocurriendo algo diferente que no lo grabó o no tenía video. Podríamos haberlo puesto tres o cuatro veces. Sólo dura cuarenta y cinco segundos, y era interesante. Lo que ocurrió fue que yo había rodado esa sencilla escena del hombre bajando los escalones, y la había dividido en nueve secciones, llevando la cámara en la mano.

Paul Joyce: Y eso es lo que causaba ese ligero movimiento en los bordes.

David Hockney: Sí.

Paul Joyce: Nunca usas el trípode.

David Hockney: No. Tuvo que hacerlo nueve veces; cada toma dura cuarenta y cinco segundos. Pero estás viendo cuatro minutos y medio de tiempo en cuarenta y cinco segundos, y nada está acelerado. Por lo tanto, se produce una sensación de profundidad. Lo hice de manera muy sencilla; tomé todas estas películas, y les dije: hacedme una foto fija de cada una; y luego uní los trozos de una forma determinada. Pero si existiera una cámara con doce objetivos que pudiera combinarse de alguna forma con una cámara de video, y todo eso estuviera conectado a algo que tuviéramos aquí...

Paul Joyce: Entonces seguramente tendrías que tener una longitud focal diferente en cada objetivo, ¿no?, para poder acercarte a un objeto cada vez más. Tendrías que tener un zoom sofisticado con varios objetivos.

David Hockney: Parece posible hacerlo...

Paul Joyce: Sí, técnicamente es posible.

David Hockney: Por lo menos no es imposible...Quiero decir que hay un montón de técnicos y de fábricas de cámaras, ¿verdad? Uno de los efectos que producía el hacerlo nueve veces era que algunas partes del hombre se sentaban antes que otras. Eso me gustaba. Les pedí que lo dejaran. Era como si hubieras apartado la mirada y entonces otro trozo se sentara. Lo

importante es *meterte* en la imagen. Eso es lo que intentan hacer todos. Todos los ensayos tridimensionales intentan meterte en la imagen. La técnica china del pergamino te mete dentro de la imagen; puedes pasearte por ahí con la imaginación. En la pantalla de cine plana necesitas algo así para que el público pueda meterse más en lo que contempla. Ese experimento mío hacía más vívida la acción, y también trataba la narración de una manera mucho más sutil. Tienes que hacer que el espectador observe literalmente toda la pantalla. Tiene que reconocer la superficie de la pantalla antes de poder ver más allá de ella; mientras que en la perspectiva convencional el espectador tiene que hacer como si la superficie no estuviera allí para poder ver más allá de ella. Por lo tanto, la fotografía sencilla te aparta de la vida.

Paul Joyce: Así es como acabas interesándote demasiado por la superficie, como cineasta o fotógrafo, tratando siempre de hacer que parezca más bonito, más real, más esto, más aquello. Pero en realidad la verdad está más allá de la superficie.

David Hockney: Para conseguir el efecto de mi película, el ojo tiene que observar. Y funcionó, incluso en esa pequeña pantalla de televisión. Te veías obligado a moverte por ella de la misma forma que con las fotografías. El ojo se ve obligado a moverse, lo que te vuelve a dar una sensación de vida.

Paul Joyce: Bueno, ya sabes que John Berger⁸ dice que la fotografía trata siempre sobre la muerte.

David Hockney: Hay algo en eso, en el sentido de que la duración es la vida, y la fotografía no tiene duración. En ese sentido está muerta. Olvídate de los críticos de arte y de los críticos de fotografía; sería interesante saber lo que opina un fisiólogo o un psicólogo de esas fotografías.

Paul Joyce: Yo salía de tus exposiciones, especialmente de aquella en la que estaba la fotografía de tu madre⁹, y la de la guitarra amarilla, sintiéndome más emocionado y deseando volver a la vida; mucho más que con ninguna otra exposición de fotografía que haya visto nunca. Estaban llenas de vida, y en todas las otras fotografías que conozco sólo hay muerte.

David Hockney: Todas las fotografías tienen el mismo defecto: falta de tiempo. La pintura nunca ha tenido este problema. Con la fotografía, la forma de ver es un problema, pero además siguen existiendo esos productos químicos que arrebatan el tiempo para que todo se vea en un instante. Todo se relaciona.

Paul Joyce: ¡Sólo para los que tienen ojos para ver!

Traducción de Marta Heras.

⁸ John Berger, novelista y crítico de arte, autor de diversas obras sobre la fotografía.

⁹ "Mi madre", Bradford, Yorkshire, 4 de mayo de 1982.

Modulo Interpretación

- BERGER, JOHN (1972) Modos de ver, Barcelona: Gustavo Gili (Ensayo 1, Págs. 13 a 42)

Ensayo 1.

*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 el 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, muévase 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 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 el las cosas".

menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles. Esto es cierto incluso para la más despreocupada instantánea familiar. El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel. Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver. (Por ejemplo, es posible que Sheila sea sólo una figura entre veinte, pero para nosotros, y por razones personales, sólo tenemos ojos para ella.)

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

Ningún otro tipo de reliquia o texto del pasado puede ofrecer un testimonio tan directo del mundo que rodeó a otras personas en otras épocas. En este sentido, las imágenes son más precisas y más ricas que la literatura. Con esto no queremos negar las cualidades expresivas o imaginativas del arte, ni tratarlo como una simple prueba documental; cuanto más imaginativa es una obra, con más profundidad nos permite compartir la experiencia que tuvo el artista de lo visible.

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

La belleza	La forma
La verdad	La posición social
El genio	El gusto
La civilización	Etcétera

Muchas de estas hipótesis ya no se ajustan al mundo tal cual es. (el mundo-tal cual- es 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 esté 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 situáramos en la historia. Cuando se nos impide verlo, se nos priva de la historia que nos pertenece. ¿A quién beneficia esta privación? En último término, el arte del pasado está siendo mistificado porque una minoría privilegiada se esfuerza por inventar una historia que justifique retrospectivamente el papel de las clases dirigentes, Cuando tal justificación no tiene ya sentido en términos modernos. Y así es inevitable la mistificación.

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



Regentes del asilo de ancianos, Frans Hals 7580-1666. 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 ancianos del Siglo XVII en la ciudad 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. 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 están ligadas todas por una firme disposición rítmica y por la tenue configuración triangular 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 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.

¿De qué "seducción" está hablando? 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 vistos aspectos 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. 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 virales de la vida.

Esto es mistificación.

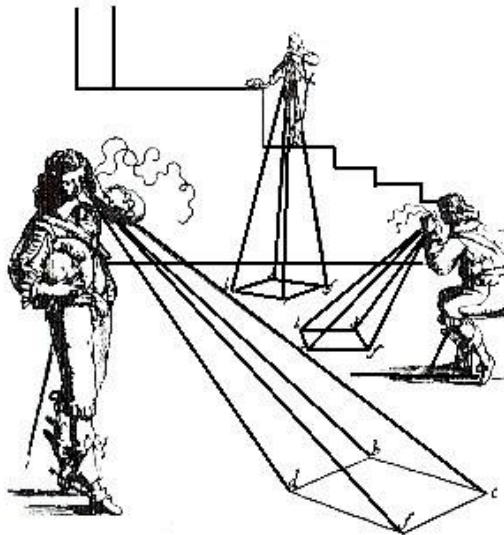
Para evitar la mistificación del pasado (que también puede sufrir mistificaciones seudomarxistas), examinemos ahora la particular relación que existe actualmente, en lo que a las imágenes pictóricas se refiere, entre el presente y el pasado. Si somos capaces de ver el presente con la suficiente claridad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

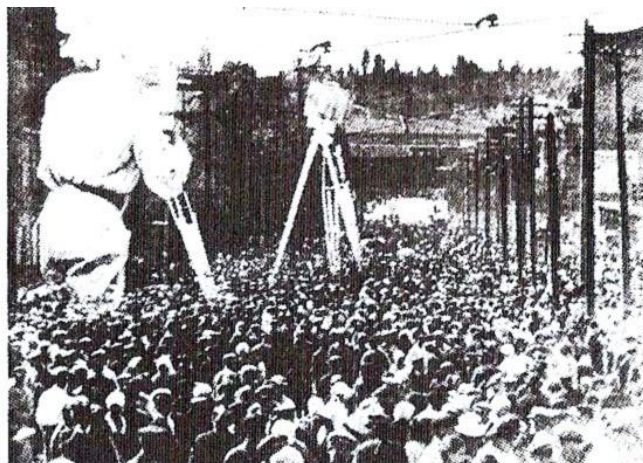
Podemos ilustrar esta diferencia con el ejemplo de la perspectiva. La perspectiva estaba sometida a una convención, exclusiva del arte europeo y establecida por primera vez en el Alto Renacimiento, que lo centra todo en el ojo del observador. Es como el haz luminoso de un faro, Sólo que en lugar de luz 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 un 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 dirigir las 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. (Cita tomada de un artículo escrito en 1923 por Dziga Vertov, el revolucionario director de cine soviético).

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 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 tornar desde puntos situados alrededor del objeto (o la persona) representado.



*Bodegón con asiento de rejilla,
Picasso, 1881-1973*

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



Iglesia de San Francisco de Asís.

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

Lo que ocurre cuando una pintura es mostrada por las pantallas de los televisores ilustra nítidamente esto. La pintura entra en la casa de cada 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. 1452-1519. 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 mistificación: La significación de la obra original ya no está en la unicidad de lo que dice sino en la unicidad de lo que es. ¿Cómo se evalúa y define su existencia única en nuestra actual cultura? Se define como un objeto cuyo valor depende de su rareza. El precio que alcanza en el mercado es el que afirma y calibre este valor. Pero, como es pese a todo 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 simplificación de la imagen. En cambio se describe minuciosamente quién encargó el cuadro, las querellas legales, quienes lo poseyeron, Su fecha más probable y las familias de sus propietarios. Esta información



implica años y años de investigaciones cuyo objetivo es probar, encima de cualquier sombra de duda, que el cuadro es un Leonardo auténtico. Hay también un objetivo secundario: demostrar que el cuadro casi idéntico que se conserva en el Louvre es una réplica de la versión de la National Gallery.



La Virgen de las Rocas. Leonardo da Vinci. Louvre (izquierda) y National Gallery (derecha).

Los historiadores franceses intentan demostrar lo contrario.



La Virgen y el Niño con Santa Ana y San Juan Bautista, Leonardo da Vinci.

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 función 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.

Proporción de visitantes de museos de arte en cada nivel educativo: Porcentaje de cada categoría educativa 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 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.

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

¿Cuál de los lugares enumerados a continuación le recuerda más un museo?			
	Obreros manuales	Empleados y obreros cualificados	Profesionales y ejecutivos
	%	%	%
Iglesia	66	45	30,5
Biblioteca	9	34	28
Sala de conferencias	—	4	4,5
Grandes almacenes o vestíbulo de entrada a un edificio público	—	7	2
Iglesia y biblioteca	9	2	4,5
Iglesia y sala de conferencias	4	2	—
Biblioteca y sala de conferencias	—	—	2
Ninguno de estos	4	2	19,5
Sin respuesta	8	4	9
	100 (n=53)	100 (n=98)	100 (n=99)

Fuente: Ibid, Apéndice 4, tabla 8.

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



Venus y Marte. Sandro Botticelli. 1445-1510

La reproducción aísla un detalle del cuadro del conjunto. El detalle se transforma. Una figura alegórica puede convertirse en el retrato de una joven. Cuando una cámara de cine reproduce una pintura, esta se convierte inevitablemente en material para el argumento del realizador.

Un film que reproduce imágenes de un cuadro lleva al espectador, a través de la pintura, hasta las conclusiones del realizador. El cuadro presta su autoridad al realizador del film.



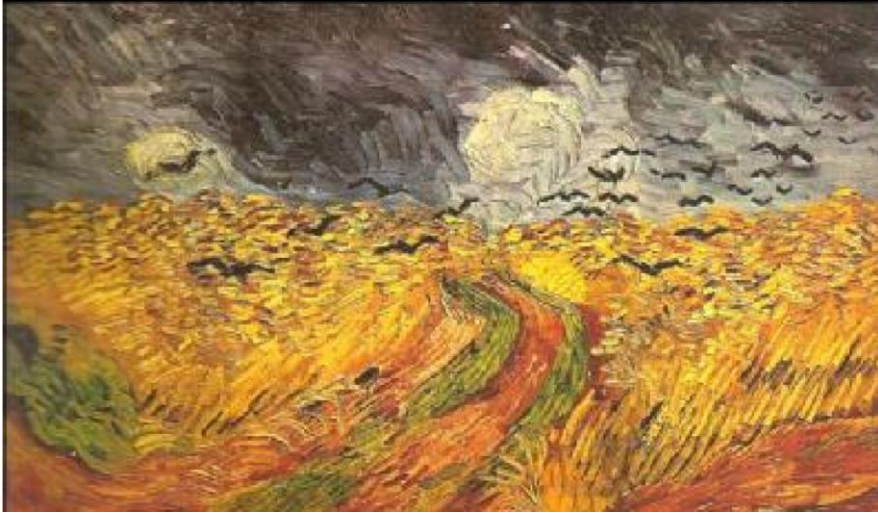
Esto se debe a que el film se desarrolla en el tiempo, y el cuadro no. El modo en que una imagen sigue a otra en un film, su sucesión, construye un argumento que resulta irreversible.



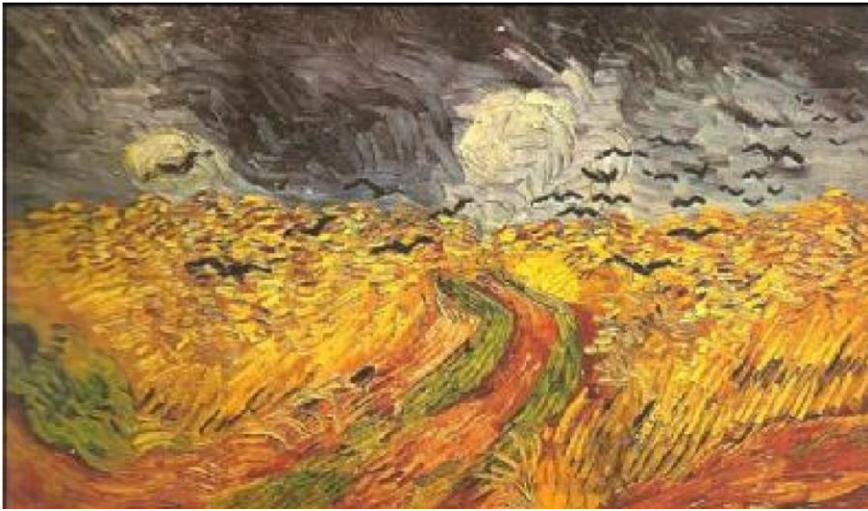
Procesión al Calvario. Bruegel. 1525-1569.

En cambio, todos los elementos de un cuadro se ven simultáneamente. El espectador puede necesitar cierto tiempo para examinar uno a uno los elementos del cuadro, pero siempre que llega a una conclusión, la simultaneidad de la pintura toda está allí para refutarla o corroborarla. El cuadro conserva una autoridad propia.

A menudo se reproducen los cuadros acompañados de ciertos textos. Aquí tenemos el paisaje de un trigal con pájaros que vuelan sobre él. Mírenlo unos instantes. Después vuelvan la página.



Trigal con cornejas. 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.



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? Permítannos antes aclarar lo que no estamos diciendo.

No estamos diciendo que, ante las obras de arte originales, no quede lugar

alguno para la experiencia salvo la admiración por su supervivencia. El modo que se emplea normalmente para aproximarse a las obras originales —mediante catálogos de museo, guías y cassettes alquiladas, etc.- no es el único posible. Cuando se deje de mirar nostálgicamente el arte del pasado, sus obras dejarán de ser reliquias sagradas, aunque nunca volverán a ser lo que fueron antes de que llegaran las reproducciones. No estamos diciendo que las obras originales sean inútiles hoy.



Mujer Vertiendo Leche. Veermer. 1632-1675

Los cuadros originales son silenciosos o 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 impregnan el material real, la pintura, en el que es posible seguir el rastro de los gestos inmediatos del pintor. Esto tiene el efecto de acercar en el tiempo el acto de pintar el cuadro y nuestro acto de mirarlo. En este sentido concreto, todos los cuadros son contemporáneos. De ahí la inmediatez de su testimonio. Su momento histórico está literalmente ante nuestros ojos. Cézanne dijo algo parecido desde el punto de vista del pintor: “¡Pasa un minuto de la vida del mundo! ¡Pintarlo en su realidad y olvidarlo todo por eso! Transformar ese minuto, ser placa sensible... darla imagen de lo que vemos, olvidando todo lo que ha aparecido antes de nuestro instante...” Y lo que nosotros hacemos de ese instante pintado cuando está ante nuestros ojos depende de lo que esperamos del arte, y esto depende hoy a su vez de cómo hayamos experimentado ya la significación de los cuadros a través de las reproducciones.

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

La idea de inocencia tiene dos vertientes. Quien se niega a participar en una conspiración permanece inocente. Pero también conserva su inocencia el que permanece ignorante. La cuestión no se dirime aquí entre la inocencia y el conocimiento (ni entre lo natural y lo cultural) sino entre una aproximación total al

arte que intente relacionarlo con todos los aspectos de la experiencia y la aproximación esotérica de unos cuantos expertos especializados, clérigos de la nostalgia de una clase dominante en decadencia. (en decadencia, no ante el proletariado, sino ante el nuevo poder de las grandes empresas y el Estado.) La cuestión real es: ¿A quién pertenece propiamente la significación del arte del pasado? ¿A los que pueden aplicarle sus propias vidas o a una jerarquía cultural de especialistas en reliquias?

Las artes visuales han existido siempre dentro de cierto coto; inicialmente, este coto era mágico o sagrado. Pero era también físico: era el lugar, la caverna, el edificio en el que o para el que se hacía la obra. La experiencia del arte, que al principio fue la experiencia del rito, fue colocada al margen del resto de la vida, precisamente para que fuera capaz de ejercer cierto poder sobre ella. Posteriormente, el coto del arte cambió de carácter y se convirtió en coto social. Entró a formar parte de la cultura de la clase dominante y fue físicamente apartado y aislado en sus casas y palacios. A lo largo de toda esta historia, la autoridad del arte fue inseparable de la autoridad del coto.

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

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