



John Berger: looking for a Brexit
Una teleología de la mirada

Mauricio Espil¹

Recibido: 02/02/2017
Aceptado: 15/02/2017

Resumen

El presente trabajo revisa los artículos de John Berger publicados en el libro *Mirar*. En este sentido, se examina esa producción de modo cronológico. De esta manera se observarían tres momentos de producción. El primero signado por la impronta del cubismo –en tanto revolución simbólica– en la cultura moderna y los debates del marxismo británico acerca de la clase trabajadora, la cultura en los medios de comunicación masiva y el uso de un lenguaje adecuado a fin de lograr la mayor cantidad posible de adhesiones para la acción política democrática. Un segundo momento de activa participación en el debate social publicando en *New Society* y haciendo el programa de televisión emitido por la *BBC*. En esas intervenciones ya no sólo insiste en la necesidad de la acción política sino que trata de explicar el campo en el que se desarrolla esa acción (un esbozo de las teorías de Bourdieu acompañan esas argumentaciones) y, sobre todo, expone con claridad el rol del espectador como consecuencia de la revolución en lo simbólico que llevó adelante el cubismo. Por último, en un tercer momento, al andamiaje teórico del que se sirve para analizar el desarrollo de lo que llamamos cultura anexa los conceptos de aura y experiencia de W. Benjamin y hegemonía de A. Gramsci. De este modo describe el final de una época, la modernidad, y la continuidad de la historia en algo innominado que ve como consecuencia de la preeminencia de las “altas finanzas”.

Palabras clave

Berger – cultura – marxismo – cubismo –modernidad – política.

Abstract

This paper reviews the articles by John Berger published in the book *About looking*. In this sense, this production is chronologically examined. In this way three production moments would be observed. The first moment marked by the imprint of Cubism –in so much symbolic revolution– in modern culture and the debates of British Marxism about the working class, culture in the mass media and the use of a suitable language in order to achieve The greatest possible number of accessions for democratic political action. A second moment of active participation in the social debate publishing in *New Society* and making the program of television emitted by the *BBC*. In these interventions he not only insists on the need for political action but also tries to explain the field in which this action

¹ Estudiante del Profesorado y la Licenciatura en Letras (UNMdP). Escritor, editor. Se desempeñó, entre 2007 y 2015, como director en la secretaría de Cultura, MGP (2007-2015). Contacto: mauricioespil@yahoo.com.ar

takes place (an outline of Bourdieu's theories accompanies those arguments) and, above all, clearly exposes the role of the spectator as a consequence of the revolution in the symbolic that led to Cubism. Finally, in a third moment, the theoretical scaffolding used to analyze the development of what we call culture annexes the concepts of aura and experience of W. Benjamin and hegemony of A. Gramsci. In this way he describes the end of an era, modernity, and the continuity of history in something unnamed that sees as a consequence of the pre-eminence of "high finance."

Keywords

Berger – Culture – Marxism – Cubism – Modernity – Politics.

En el convencimiento de que algo terminaba –la modernidad– y la incertidumbre de lo próximo, John Berger (de aquí en más JB) publica en 1980 *About looking* como posicionamiento en su ahora al reunir una serie de artículos –ya publicados entre 1966 y 1979– que, entre otras cosas, darían cuenta de la importancia del observador, el público, durante la modernidad como parte de la obra de arte. Deudatario –partícipe sería más ajustado– del pensamiento marxista y postmarxista, JB plantea una serie de cuestiones que intentaremos abordar por considerarlas premisas del pensamiento actual. En este sentido, también observamos que esas “ideas” dialogan con teóricos que le son contemporáneos como Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Roland Barthes y Raymond Williams.

About looking aparece en castellano en 1998 –aunque es difusa la fecha– y desde la contundencia de la traducción, *Mirar*, nos sitúa en un aspecto problematizado por el postmarxismo: el hedonismo nihilista. Este posicionamiento resulta coincidente con la tesis de JB expuesta en reiteradas ocasiones: los conocimientos y/o creencias del espectador transforman la obra. Para Lacan el goce es primordialmente escópico y la idea de la relación mirada, goce, arte ya aparece en los *Manuscritos* de 1844. JB toma debida cuenta del asunto. En este sentido, retoma una práctica de escritura que permite, como lo hacía Marx, seguir las trayectorias individuales (*El Capital* es el mejor ejemplo) bajo el concepto rector de *Bildung* que es polisémico: subjetividad, encontrarse a sí mismo, crecimiento, identidad, autodesarrollo, autoconciencia (Berman 2002: 8). Se trata de una noción que da lugar a una proposición política que Berman denomina “humanismo marxista” (Berman 2002: 13).

Antes de comentar los artículos y su ordenamiento quisiera repasar una segunda cuestión inicial, la coincidencia de los lectores de JB en que ejerció una escritura amable alejada de la sentencia, la deontología y el pragmatismo editorial. Un tono de afabilidad que permite discurrir sobre qué arte se produjo, cómo y cuándo y, de todo eso, qué y cómo pueden ver/mirar los sectores populares tanto como qué y cómo pueden comprender de esos procesos quienes no forman parte de esa clase y que, con mucha frecuencia, se encuentran ejerciendo la política en *su* representación. En fin, una especie de didáctica mayéutica basada en el supuesto de que un movimiento político, que pretenda sumar adhesiones para legitimarse en un gobierno, tendrá que lograr un

vocabulario político que permita a los posibles adherentes poder pensar sus problemáticas en esos términos.²

Así, dentro del pensamiento marxista, JB introduce los modos de las diferentes prácticas de la producción y el consumo del arte a lo largo de la historia –su especialidad en tanto profesor de historia del arte– pero también su práctica activa en tanto artista plástico, novelista y productor de contenidos para medios masivos de comunicación como la BBC o la prensa gráfica. Cobran relevancia estos ¿oficios?, ¿profesiones? al tenerse en cuenta que, a principios de esa década del setenta, se afianzan los consumos culturales a escala planetaria con sus consecuentes misturas entre lo popular y lo masivo. Desde la posibilidad de desautomatizar mecanismos perceptivos JB indaga cómo lo popular –incluyéndose– comienza a apropiarse de los dispositivos de masificación y cómo dispositivos populares son sustraídos para completar la hegemonía.

En este sentido, resulta novedosa su mirada en tanto que hasta entrados los ochenta el tema no fue un asunto académico de la mano de los denominados estudios culturales. De este modo, observará JB que hay diferentes modos de producción de arte con sus diversos, y no siempre correspondidos, modos de consumo. Ante las perplejidades que estas cuestiones pudiesen ocasionar supo plantear como oportuna, y adecuada, la asunción de la perspectiva histórica a fin de elucidar malentendidos sobre los nudos problemáticos que hilvanan la cultura en las instituciones. Nunca pensará en versión de sainete lo que fue compuesto para coro y gran orquesta y si bien enunciara la cultura en términos nacionales tampoco dejará de señalar la diversidad que da forma a esa identidad desde los temas de clase, roles sociales, etnias y religiones. Por último, JB siempre verá la cultura en un rol predominante entre los factores de estabilidad o cambio en las tipologías del Estado o de los gobiernos y siempre la reconocerá como clave en el proceso democrático tan particular de la clase obrera británica.³

Una cronología, dos órdenes

Hay que, antes de iniciar el recorrido, tener la precaución de saber que en 1965 publica JB *The moment of Cubism and other essays* entre los que se cuentan los escritos sobre Lowry, Hals, Rodin y Giacometti que aparecen en *Mirar*. Creemos ver en esa escritura un momento inicial, que luego variará, signado por el entusiasmo de comunicar, por el optimismo de brindar novedades que despierten conciencias. Los artículos seleccionados se ordenan en una tríada temática (¿Por qué miramos a los animales?, Usos de la fotografía y Momentos vividos⁴) que trata de evitar equívocos. En este

² Resulta interesante analizarlo así teniendo en cuenta que con frecuencia la descalificación y desacreditación de los sectores populares se ejerce con la burla y el sarcasmo. En este sentido, en el Río de la Plata suele decirse “chamuyo” para invalidar proposiciones.

³ Vale señalar que en América del sur la democracia se constituyó en un proceso “democratizante” con movimientos y resistencias. La consolidación de la democracia fue cruzada por políticas económicas conservadoras (basadas en la preceptiva de la escuela de Austria, por lo general) que significó la reformulación de conceptos como cultura, partidos políticos, representación y, sobre todo, democracia.

⁴ Nótese que utiliza el participio *lived*, una forma no personal del verbo que, sin embargo, mantiene su naturaleza a pesar de funcionar como adjetivo.

sentido, la dedicatoria inicial a Anthony Barnett es clara:⁵ el intento de alcanzar interés por lo político y una constante preocupación por los usos del lenguaje.⁶

Así podríamos sistematizar los artículos en tres etapas (i) los cuatro artículos que forman parte de *Cubism...* que se publican en *New Society* (de aquí en adelante *NS*) entre 1966/7 más los artículos que publica hasta 1971 que se caracterizan por instar a la acción política desde un análisis entusiasta de las posibilidades; (ii) los publicados en *NS* durante 1972, el año de mayor participación en la esfera pública. Además realiza el programa de televisión en la BBC, publica *Ways of seeing* (la primera edición en castellano es del '74 como *Modos de ver*). Esos artículos reflexionan sobre las dificultades para la acción política –si se quiere limitada al ejercicio del pensamiento crítico– vinculadas, por un lado, a un proceso de estetización creciente de la crítica que se limita a “una técnica de tratar lo visual” y, por otro, a la relación entre cultura popular y cultura de masas. Estas dificultades se enmarcan en un esbozo de relaciones y comportamientos de los artistas y sus obras dentro de lo que Pierre Bourdieu dio en llamar “campo”. También JB analiza trayectorias y trata de explicar conductas sin llegar a elaborar una teoría de la acción. En este sentido se verifican similitudes con la teoría disposicional bourdeana que aparece en algunas miradas bergerianas (es claro cuando aborda los casos de la alienación y la despolitización); (iii) una etapa que se inicia con su segunda visita a Colmar donde señala la instalación del presente continuo y la tecnología como efectos de algo nuevo que comienza a suceder, a su entender, producto de un fracaso. Coincidente con las explicaciones dominantes hacia el final de la década del setenta acerca de los efectos de la ola liberal sus artículos insisten en la deshistorización como problema, la persistencia en ver el detalle (como Benjamin) y las preguntas sobre las posibilidades emancipatorias de la práctica política sobre la hegemonía (como Gramsci).

De este modo el ordenamiento dado a *Mirar* no sólo adelanta el tema de la relación capitalismo/cultura (la mercancía se mira en las vidrieras de los comercios también) sino que además trata de una organización dramática propia de un novelista que dispone intrigas, recorridos, conjuras sin la intención de obtener conclusiones como un homenaje a la gran novela del siglo XIX, *El Capital*. Una apelación al humanismo marxista para ayudar a las personas a encontrar un lugar en la historia e imaginar nuevas aventuras. Trataremos de analizar cómo fue conformándose un pensamiento que pudo ser ordenando en un libro siguiendo la alineación paradigmática en virtud de una teleología que va de la certeza de la incidencia del capitalismo sobre la relación hombre/naturaleza (el primer párrafo de “¿Por qué miramos a los animales?” es elocuente) a lo imaginario de “Un prado” donde plantea el goce lacaniano como salida emancipatoria.

⁵ Escritor y periodista británico integrante del comité editorial de *New Left Review*. Este espacio de debate –inaugurado en 1960– tiene su origen en la crisis de Suez (1956) conflicto que puso en cuestión al marxismo en tanto gran parte del partido laborista levantó las banderas del revisionismo.

⁶ Decía JB: “Hace poco escuché y miré al presidente de Francia dirigirse a la nación por casi tres horas durante una conferencia de prensa televisada. Y el suyo fue un discurso algebraico. Es decir, lógico y deductivo, pero casi sin referencias a una realidad tangible o una experiencia vivida”. *Revista Ñ*, número 578, Buenos Aires, 24 de octubre de 2014.

Mano única

Los artículos seleccionados de *Cubism...* tratan de las trayectorias de Lowry, Hals, Giacometti y Rodin en relación con fenómenos sociales, económicos y culturales y, a la vez, estos cuatro *artistas* son argumentos de su tesis: el cubismo fue una revolución comparable con el Renacimiento, en tanto, emergencia de una revolución simbólica que dejó en claro que nada se interpone entre el espectador y las obras. La novedad (o importancia) en el arte “está relacionada con el tiempo en que este vive” (Berger 2005: 71), es decir, con un proceso social. No sólo se explica el funcionamiento del arte –la dinámica interna a una estética– sino la racionalidad de esa revolución que involucra diferentes ordenes como lo urbano, la industrialización y la burocratización; en síntesis, la racionalidad de la modernización. Desde ya, admitirá JB, que cada uno hace lo que puede entre sus deseos individuales y las tensiones sociales. Así involucra a un nuevo sujeto, el espectador urbano –que homologa al del renacimiento– en tanto el cambio se dio en la perspectiva. Así articula capitalismo, estado, sociedad y territorio hacia adentro en la sociedad (integración social) y hacia adelante en el tiempo (idea de proyecto).

JB empieza a escribir como crítico de arte en un momento en que el estado de bienestar alemán –que había colapsado entre guerras– resultaba el modelo, cuasi hegemónico, para los Estados Unidos y la Europa de postguerra. Quizá el anhelo mayoritario de tener una vida luego de sobrevivir a una guerra, en la que participó como soldado, moderó las ansias revolucionarias esperables de un internacionalismo soviético victorioso ante el nazismo. Podríamos decir que lo hace en correlación a una serie de episodios de planificación urbana –vinculados en algunos casos a la reconstrucción de posguerra– que se asocia a la confrontación campo/ciudad como idea de urbanización generalizada vinculada al disfrute cultural productivo de la naturaleza. Luego del boom expansivo de la posguerra, cuando pareciera realizarse parte del programa modernizador, JB se introduce mostrando que la historia era una gran ausente en la visión modernizadora y escribe sobre Löwry al momento en que prima la idea de ciudad como texto o como espacio histórico-social singular de hechos y representaciones.

En este sentido, en el artículo “Löwry y el norte industrial” (publicado en *NS* en 1966)⁷ JB dice: “Es extraordinario el hecho de que, frente a unas obras cuya temática es casi siempre social, nunca nadie se haya detenido a comentar el significado social o histórico del arte de Löwry” (Berger 2005: 117). Observación que nos pone en el camino de una manera de hacer crítica, de pensar el problema de la legitimidad que excluye el tratamiento del tema con el léxico, la nomenclatura y la taxonomías vigentes

⁷ *New Society* fue una revista que se publicó entre 1962 y 1987. La línea editorial se propuso escribir sobre la cultura cotidiana intentando escapar del sentido común sociológico británico (Orwell, Hoggart). Desde ese espacio se cuestionó fuertemente la distinción entre alto/bajo en la cultura y la política de los medios de comunicación. JB deja de publicar en la revista al momento en que la línea editorial fue reemplazada por la impronta académica desarrollada en Birmingham (Williams). En ese inicio de los ochenta, se comenzó con un lenguaje más exigente en correlación al surgimiento del thatcherismo. Así, progresivamente, *New Society* se subsumió en *New Stateman*. Este giro se manifestó en cierta retórica que no era habitual: los sarcasmos e ironías –cuando no la burla y la sátira franca– armada en un aparato retórico sociológico disparaba fuerte y certero contra las políticas del nuevo liberalismo pero también entró de lleno sobre la base de legitimación del gobierno, el populismo cultural.

y, por el contrario, se propone examinar los elementos que pudiesen valorarse en la obra en tanto intervención en *su* momento como en *nuestro* momento.

Nos sitúa en el debate social cuando cita una descripción de la clase trabajadora de su contemporáneo Edward Mullins, autor del catálogo de la retrospectiva de Löwry en el Tate Museum, que lleva a JB a hablar de “paternalismo”.⁸ Por lo pronto, JB ve la obra de Löwry como la negación del progreso del capitalismo, como la evidencia de su fracaso, donde “sus virtudes son estoicas; su lógica, la de la decadencia” (Berger 2005: 121).⁹ Asegura que Löwry será valorado como el pintor de la decadencia industrial posterior a la primera guerra mundial aunque lo considera un pintor ingenuo, alguien que pudo dar cuenta de su situación histórica casi como un *medium*.

Lo que ve (o mira) JB es la cultura popular como problema y asume la perspectiva histórica para comentarla.¹⁰ Si bien para entonces todo era entusiasmo y oportunidades en los otros artículos de *Cubism...* que aparecen ese año, “Hals y la bancarrota” y “Giacometti”, traen una flexión metacrítica: aborda a Hals desde una metaobra de teatro –en *Ways of seeing* (1972) retomará el tema y lo expondrá modélico– y a Giacometti lo aborda mirando una fotografía que le hicieron al artista unos meses antes de morir. Dice: “Era el acto de mirar lo que lo hacía darse cuenta de que se encontraba permanentemente suspendido entre la existencia y la verdad (...) Giacometti propone que la realidad no se puede compartir” (Berger 2005: 221).

Con la intervención sobre Rodin –publicada en *NS* en el ‘67– demedia el discurso y al hablar de Rodin en *su* momento señala cierta capacidad de producción ligada a la “promesa Pigmalión” y en *nuestro* momento el cincuentenario de su muerte como un acontecimiento propicio para la venta de láminas. Esta disyunción entre antes y ahora son los operadores que permiten historizar la industria cultural, su afianzamiento, desde la producción de esculturas a la comercialización de reproducciones y, también, la historicidad de los conceptos teóricos y estéticos. En ese antes quiere evaporar la idea de sustancialidad: “dado que la arcilla y la carne son para él tan ambivalentes y guardan en su mente una relación funesta, el escultor se ve obligado a tratarlas como si supusieran un reto para su propia autoridad y potencia”

⁸ Dice el catálogo: “Se trata de la batalla librada por esos zafios e ignorantes homúnculos que salen en tropel de las fábricas al terminar sus jornadas”. En este punto el diálogo intra marxismo británico se intensifica. A ese momento Richard Hoggart sostiene que la cultura popular se forma en el espacio de la dinámica política de la clase obrera y la expansión de la industria cultural. En este punto observa que lo popular tiene un *taste* construido en la persistencia y el temor a la innovación que convive con la urgencia del jornal (salario diario) que tiende a la improvisación y la creatividad.

⁹ Dice JB: “Estas pinturas tratan de lo que le ha venido sucediendo a la economía británica desde 1918, y su lógica implica un colapso que está aún por llegar. Esto es lo que le ha sucedido al “taller del mundo”. Aparecen en ellas la llamada crisis de producción, las obsoletas plantas industriales, el mantenimiento de unos sistemas de transportes inadecuados y unas fuentes energéticas agotadas, el fracaso de la educación al no lograr correr pareja con los avances de la tecnología, la ineficacia de la planificación nacional, la falta de inversión de capital en el interior del país y la desastrosa confianza en la inversión en las colonias o neocolonias ultramarinas, el paso del poder del capital industrial al capital financiero internacional, los acuerdos esenciales en el seno del sistema bipartidista que bloquean toda iniciativa a la independencia política y, por consiguiente, a toda viabilidad económica” (Berger 2005: 121).

¹⁰ Según pudo saberse estos artículos, al momento de ser publicados en *Cubism*, contaron con la supervisión política de Orwell.

(Berger 2005: 229). Utiliza JB la palabra *fatally* (traducida por funesta)¹¹ como relación de otro significado de dominación que es sumisión. Luego por contigüidad con *ambivalently* y *challenge* propone la existencia de un designio (una determinación social o habitus si se prefiere) que junto a *fatally* pareciera preguntarnos qué maldad funesta es esta que pervive a todos los conjuros y hace que la práctica sexual sea algo más que la conjunción del deseo compartido y se convierta en dominación. Lo cotidiano, la cuota diaria que completa la tarea del capitalismo. Así fue cómo el capitalismo se inscribió en el orden de lo natural y por eso pareciera que sólo acciones heroicas o épicas pueden librarnos del perjurio.

Interesa notar que aquí apela a una noción del lenguaje con pretensión de certeza. A partir del intento de ser preciso se pretende evitar la ambigüedad y para eso se apela al uso de conceptos científicos con raigambre en lo natural; proposición que nos lleva a una idea de lenguaje basada en la pregunta de si el idioma que se conoce, la lengua dada, no se torna tautológica al develarse el truco de las combinaciones. En fin, ¿podremos generar sentido de modo emancipatorio sin saber cómo resulta la combinación de las estructuras morfosintácticas y semánticas en su articulación? Es claro que arriba a una formulación donde desvincula el saber del ver y, en todo caso, enlaza mirar con experiencia como forma de conocimiento, en el sentido del joven Marx de *bildung*, acordando que nuestro sistema de representación oral, el lenguaje, da cuenta de hechos que involucran algún aspecto semántico y que lleva a la representación. Pero, podría pensarse que se trate de “presentaciones”, es decir, contemplar la simultaneidad previa al sintagma. Y contemplar el hecho *in absentia* en una serie mnemónica virtual es contemplar la *absentia*, el que no está en el lugar que le corresponde. Recurre a decir ¿cómo llegó esto hasta nosotros? Intentaría decodificar una señal que explique la supervivencia de una obra. Es decir, sospecha que en la génesis de la elección de una estética se eligen las estrategias de legitimación, reproducción y perduración del arte.

El '68 será un año bisagra en Europa: el Mayo francés, la primavera de Praga. Cierta crisis de legitimidad –a izquierda y derecha– es coincidente con un nuevo actor político que se define en una abstracción: la juventud. Cincuenta años después del octubre ruso la revisión de la experiencia revolucionaria permite ponerlas en cuestión. Así publica en *NS* “Artículo de fe” sobre la revista holandesa *El estilo* que reunía un grupo propositivo acerca del entorno urbano. Quizá se trate del artículo con mayor lucidez de las posibilidades de la acción política –y en tal sentido el elegido para su reproducción adjunta– por centrarse en el análisis humanista: “Lo que sucedió es que la mayoría de la gente siguió siendo inocentemente política al precio de negar la experiencia, y esto contribuyó también a la inversión política-ideológica” (Berger 2005: 157). Es clara la impronta de la coyuntura y el artículo siguiente, según el ordenamiento del libro, “Entre los dos Colmar” habla sobre 1968. Pero, en rigor, se trata de un artículo datado en el '73.

Ahora bien, para JB coyuntura no es demérito, una filtración de las noticias en el pensamiento, por el contrario, tratar la coyuntura constituye un deber que ratifica en el siguiente artículo que publica en *NS* en el '69:

¹¹ En el original de la edición de New York: “But because clay and flesh are so ambivalently and fatally related in his mind, he is forced to treat them as though they were a challenge to his own authority and potency” (Berger 1980: 183).

Magritte acepta y emplea un lenguaje pictórico determinado. Un lenguaje que tenía quinientos años y (...) se cuestionó la idoneidad de este lenguaje para expresar lo que tenía que decir (...) rechazó siempre la idea de huir del presente, tal como éste es vivido, y refugiarse en el culto a la estética o a la personalidad. Lo que tenía que hacer en el presente lo hizo como artista (Berger 2005: 185/7).

De modo temprano nota la importancia del imaginario y el goce en relación al lenguaje no sólo como productor de significación. En “Un prado” (1971), que elige para cerrar el libro, plantea estos temas y los vincula al lenguaje y el probable rol social del artista, en tanto, que la experiencia del arte: “existe en un nivel de la percepción y de la sensación que es probablemente preverbal” (Berger 2005: 245). Se trata de un punto nodal, JB ve al arte como un acontecimiento que no entra en los tiempos de la narración –es decir, del lenguaje– como una experiencia única que sintetiza “El prado frente al que nos hemos detenido parece tener el mismo tamaño que nuestras vidas” (Berger 2005: 246). Idea moderna de praxis vital, casi de vanguardia tan vinculada al cubismo.

El debate público

En el '72, JB retorna a la esfera del debate público en una doble aproximación a la teoría disposicional y a la problematización del concepto de “cultura popular” y masificación para discutir, dentro del marxismo británico, alrededor del predominio de la idea de Thompson de “economía moral de la plebe”, que explica la historia de la clase obrera alrededor del concepto de cultura popular (contenidos rebeldes en formas conservadas), como algo contrario a la “economía política del mercado”. Es decir, se discute acerca de la pertenencia a un modo identitario y a la pertinencia de los espacios de protesta. En este contexto publica en *NS* seis artículos con diversos ejes. En *Fotografías de la agonía* analiza la cobertura de los bombardeos al Vietnam y expone una teoría de la comunicación con génesis moral: “Hay gente que las ignora. Sobre esa gente no hay nada que decir”. Se trata de un artículo escrito con la urgencia de la crónica de la gravedad aunque, a mi juicio, no fue favorecido en la traducción. Quizá sea que el inglés resulte más apropiado, en tanto idioma, para el desarrollo de ese género periodístico. La tesis central es la naturalización de los crímenes de guerra como efecto de la despolitización en la vida social. Se trata de una apelación a la acción política a fin de evitar los efectos de la enajenación del capital.

En ese sentido, ahonda el concepto en Paul Strand donde dice: “Está muy extendida la idea de que si a uno le interesa lo visual, su interés ha de limitarse a una técnica de *tratar* lo visual” (Berger 2005: 59) el cuestionamiento a la autonomía del arte en tanto especialización estética se torna una constante en el pensamiento de JB.¹²

¹² Esta posición tendrá su cuestionamiento años después en la escuela de Birmingham en los términos que expone Williams al decir que para comprender a la clase trabajadora sólo podríamos hacerlo entendiendo el lenguaje en el que se ha formado a través de los años (de sus calendarios, sus fiestas, sus tradiciones, sus prácticas) dentro de la práctica democrática. Así, al analizar la prensa, sostiene que se enmarca en la forma popular de lectura y de la organización social de su temporalidad y, por lo tanto, ese lenguaje proviene de los modos de narrar de esa prensa (oratoria, sermones, melodrama) y de las formas comercializadas de la cultura oral. Para entenderlo hay que asumir que ese lenguaje tiene más que ver con los modos de hablar en la fábrica y en el pub que con el mundo de los periodistas. Tengamos en cuenta la referencia a diarios de tiradas masivas denominados sensacionalistas como *The Sun*.

Deudatario de Walter Benjamin JB avanza en el análisis de la reproductibilidad técnica desde la perspectiva de la experiencia.¹³ Ve en la autonomía un proceso de estetización que anula –u obtura– lo político. Se sitúa en un momento de coyuntura histórica en que resulta imperativa la acción política para evitar la calamidad. Ese debate, que no termina de ser enunciado con claridad, se escucha en el énfasis en el que dice: “Strand en sus mejores retratos (...) nos presenta una prueba de vida [que es] una crítica social –Strand siempre fue coherente con su posición política de izquierda– pero, en otro nivel, la misma prueba sirve para sugerir una vida vivida” (Berger 2005: 60-61).

Para Strand, precursor del neorrealismo según JB, “el momento fotográfico es biográfico o histórico” (Berger 2005: 62). “dejando de lado la estética”, dice, “el propósito de la fotografía es el momento histórico que contiene una particular concepción del tiempo” (Berger 2005: 63). Como diría Benjamin, las cosas nos miran.

En “La Tour y el humanismo” comienza a operar un nuevo concepto: lo que Pierre Bourdieu entiende como razones prácticas, una teoría disposicional de la acción política en el campo del arte. Anota que el redescubrimiento de La Tour coincide con el momento del gobierno del frente popular de gran utilidad para anoticiarnos que la cultura francesa siempre fue popular y democrática. Postula que se encuentra sobredimensionado porque suelen leerse sus representaciones dentro de la moralidad humanista presentándolo como un antecesor: La perfección estética a la que aspiraba La Tour era su propia solución a ese problema social y religioso relacionado con el *significado* de los otros hombres: un problema que él, en sus propios términos, consideraba insoluble (Berger 2005: 137).

Dentro de este nuevo marco podemos leer también Francis Bacon y Walt Disney. Para JB el mundo de Bacon no ofrece alternativas ni salidas. No existe en él la conciencia del tiempo ni la del cambio: “Lo peor ya ha ocurrido (...). Lo peor es que el hombre es un ser sin inteligencia (...). Ambos hombres, Bacon y Disney, se plantean el mundo alienado y nos piden que lo aceptemos tal como es” (Berger 2005: 147).

Por último, aparece un artículo que primero publica en *Realities* (París) que concisa el nuevo planteo, “Turner y la barbería”: “Nunca ha habido otro pintor como Turner. Y esto se debe a la gran cantidad de elementos diferentes que concurren en su obra (...). Desde el inicio de su carrera Turner fue extremadamente ambicioso y abiertamente competitivo” (Berger 2005: 184).

En este contexto, definido por la trayectoria en el campo, publica “Rouault y los suburbios de Paris” donde sostiene que la esencia del arte de Rouault es psicológica y no estilística para poder demostrar que la complejidad de esa obra tiene su génesis en la problemática de los suburbios y la frustración de los individuos por no poder transformar.

¹³ En ese año publica *Modos de ver* cuya tesis central –y más polémica– es la de que “es un error considerar la publicidad como algo que viene a sustituir el arte de la Europa posrenacentista, por el contrario, se trata de la última y moribunda manifestación de este arte”. Para beneficio de quien pudiera ver en esta afirmación una muestra de reduccionismo –psicológico, sociológico– que tiende a considerar la producción cultural como un resultado mecánico de la acción de fuerzas naturales inaccesibles a la intervención de la libertad humana, conviene señalar que el tema de la mitificación de arte “en la época de su reproducción masiva” le viene a Berger –como él mismo dice– directamente de W. Benjamin.

La derrota y el después

El año siguiente, 1973, será un momento de meditación con “Entre los dos Colmar”. A partir de la experiencia de 1968 se preanuncia la imposición de la “normalización” cuyo efecto sería el presente continuo que permita el desarrollo tecnológico y, a la vez, JB vislumbra la difuminación del horizonte crítico donde las operaciones de intercambio mutaron a juegos de desplazamientos. En este sentido, utiliza una vez más la distinción entre *su* donde hablaban “la religión medieval, la peste, la medicina, el lazareto” (Berger 2005: 168) y el *nuestro* “Hoy soy yo quien se ve obligado a situarse históricamente (...) [E]n una época que ha de ser sobrellevada como se pueda, veo que, milagrosamente, la misma obra nos ofrece un angosto paso a través de la desesperación” (Berger 2005: 169).

En el convencimiento de que la historia no otorga privilegios, al año siguiente, '74, solo publica un artículo en *NS*, “Romaine Lorquet” (apareció primero en *The Guardian*) que cierra con una cita de Marx.¹⁴ En este artículo pretende concluir el debate vigente dentro del marxismo británico de la época, la distinción entre el campo y la ciudad. En definitiva, la explicación de lo que sucede estaría en ¿qué es lo social? Al parecer, no se trataría de algo que tenga una existencia en sí, ante todo sería una articulación entre la esfera económica y la esfera política. En las sociedades modernas, a partir de las revoluciones políticas del XVIII y la revolución industrial, existe una tensión entre el individuo libre en el mercado –libre pero constreñido a las relaciones de trabajo– y el ciudadano soberano en el orden político. Tensión fundamental: de un lado la economía de mercado, del otro la democracia política con esa noción de individuo constreñido, alienado, subordinado, explotado que, al mismo tiempo, es el soberano político, el fundamento de la legitimidad.

En 1976 se observa un acto de fe ante una duda epistémica. Veamos. En “Millet y el campesino” olvida la intervención en *su* momento y se centra en el *nuestro*: “Lo que originó el cambio de Millet de 1847 fue la revolución de 1848” (Berger 2005: 93). Esa mirada desde el ahora nos dice que Millet comprendió el cambio y supo hacer una versión *soft* de la revolución *hard* que se expresó en el realismo como lenguaje. El realismo fue el modo estético de afirmar el derecho de los ciudadanos a participar activamente en lo social a través de la democracia:

Y yo creo que Millet percibió algo que muy pocos supieron ver: que la pobreza de la ciudad y los suburbios y el mercado creado por la industrialización, a la que estaba siendo sacrificado el campesinado, un día podrían suponer la pérdida de todo sentido de la Historia (...) Así es como mira una novedad, la pintura iba en camino a convertirse en una visión personal que se caracterizaba por su “caligrafía”. El testigo era más importante que su testimonio (Berger 2005: 93-94).

¹⁴ Dice: “La esencia *humana* de la naturaleza primero sólo existe para el hombre social; pues solo existe ahí la naturaleza como *cimiento* de su propia existencia *humana*. Sólo ahí se convierte en *humana* lo que para él es su existencia *natural*, y la naturaleza se hace hombre para él. Así, la sociedad es la unidad de existencia del hombre con la naturaleza (la verdadera resurrección de la naturaleza), el naturalismo del hombre y el humanismo de la naturaleza llevados hasta su completa realización” (Marx citado en Berger 2005: 239).

Este punto merece una explicación: cuando habla de realismo y democracia no puede dejar de hablarse del cartismo y su petición en tanto movimiento político que confrontó contra la burguesía.¹⁵ Entonces, el realismo, el de Millet y su discípulo Van Gogh, no fue un accidente ineluctable de la historia anterior sino un lenguaje capaz de sumar adhesiones a partir del diagnóstico público.

Completa la situación JB incorporando al eje de la crítica al “espectador privilegiado” que es el sujeto burgués ante quien Millet no es complaciente y quiere retacearle “su visión de un mundo ordenado conforme a sus exigencias (...) y a no ser que modifiquemos radicalmente nuestros valores sociales y culturales, nada podrá hacerse” (Berger 2005: 95) frente al capitalismo y sus efectos. Así, se observa la asimilación de que lo popular debe ser entendido en términos relacionales y no sustanciales y, en este sentido, el detalle se torna un indicador capaz de develar certezas. Entonces en “Lo primitivo y lo profesional” esquematiza que las expresiones culturales no europeas anteriores al renacimiento y las producciones de los trabajadores fueron excluidas del dominio del arte por primitivas o no profesionales. En este sentido, la relación del artista profesional con la clase que detenta –o pretende detentar– es compleja, variada, y las convenciones cuando le son propias no se cuestionan y las que se enseñan tienen una relación tan íntima con la clase a la que se pertenece que se tornan el modo de representación. Lo que queda en cuestión es la reproducción social del capitalismo “corporativista”: “La torpeza del artista primitivo es la condición de su elocuencia. Lo que nos dice no podría haber sido dicho mediante unas técnicas convencionales o heredadas pues, de acuerdo con el sistema cultural de clases, nunca se pensó que pudiera decirse” (Berger 2005: 92).

Al año siguiente, 1977, con el artículo que da inicio a *Mirar*, “¿Por qué miramos a los animales?”, termina de dar forma a su posicionamiento desde criterios marxistas:

El siglo XIX conoció en Europa Occidental y en Norteamérica el inicio de un proceso, hoy prácticamente consumado por el capitalismo corporativista del siglo XX, que llevaría a la ruptura de todas aquellas tradiciones que habían mediado entre el hombre y la naturaleza (Berger 2005: 11).

Dedica este artículo a su amigo Gilles Aillaud creador de la neofiguración para mostrar que en esas obras que “la visibilidad, el espacio, el aire han quedado reducidos a símbolos (...) los zoológicos, los juguetes realistas de temática animal, todo ello comenzó cuando los animales empezaron a ser retirados de la vida cotidiana” (Berger 2005: 36-37). Es, también, el artículo con el que se inserta de pleno en el debate postmarxista sobre el capitalismo, donde ata los hilos:

Aquella mirada entre el hombre y el animal, que probablemente desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la sociedad humana y con la que, en cualquier caso, habían vivido todos los hombres hasta hace menos de un siglo, esa

¹⁵ En síntesis las peticiones expresadas en la *Charter* eran: sufragio universal masculino (a los hombres mayores de 21 años, cuerdos y sin antecedentes penales); voto secreto; sueldo anual para los diputados que posibilitase a los trabajadores el ejercicio de la política; elecciones anuales al parlamento que, aunque pudiera generar inestabilidad, evitaría el soborno; participación de los obreros en el Parlamento mediante la abolición del requisito de propiedad; establecimiento de circunscripciones iguales, que asegurasen la misma representación al mismo número de votantes.

mirada se ha extinguido (...). La cultura del capitalismo no puede reparar hoy esa pérdida histórica a los que los zoológicos erigen un monumento (Berger 2005: 40).

Se trata de un artículo desordenado “Usos de la fotografía”, 1978, tanto como un diálogo con *On Photograph* de Susan Sontag cuestionándole el rechazo por lo contextual y la interpretación. En ese desorden vale enumerar los argumentos: la fotografía, que en sus comienzos era un bien suntuario, para 1888 ya había desarrollado la primera cámara barata. A partir de entonces se liga a la vida cotidiana de la clase trabajadora y se observan usos políticos simultáneos en la Alemania nazi (aparato de propaganda) y en los EEUU con el lanzamiento de la revista *Life* (1936) que se sustenta en la venta de publicidad y no por las ventas. Pronto la imagen, en la prensa, reemplaza a la memoria. A esta altura distingue entre fotos privadas y públicas, unas como continuación del momento retratado (Barthes, un año después, en *La cámara lúcida* hablará del aoristo, de lo que fue y sigue siendo), la otra, no tiene que ver con nuestra experiencia y para entenderla necesitamos de los filtros de la cultura cuando no se ubica en ese espacio mezclado de información y entretenimiento que suelen ocupar los medios masivos de comunicación. Cierta cristianismo inicial en su formación redondea la idea: “La memoria encierra cierto acto de redención. Lo que recuerda ha sido salvado de la nada”. En tanto resulta necesario que la fotografía sea vista “en términos que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos” (Berger 2005: 83).

Durante ese 1978 vuelve a preguntarse acerca del realismo, sobre la relación entre arte y política desde una perspectiva en la que la problemática requiere preguntas sencillas y respuestas complejas. “Courbet y el Jura” permite ese debate y conlleva la inquisición ante la ausencia de escándalo en su obra como modo de generar transformaciones por tratarse de una operación simbólica dentro del grupo social (Bourdieu 2013, 17) JB lo ve como lucha de clase, la emergencia de los de abajo: “Puede parecer que estuviera tratando a Courbet como si fuera atemporal (...). No es esa mi intención. (...). Fue el único gran pintor que plantó cara a la ignorancia voluntaria de las clases cultas” (Berger 2005: 179). Ahora JB analiza el problema de la contradicción campo/ciudad, enunciada por Marx, dentro del debate del marxismo británico. Así construye un Courbet casi heresiarca que rompe un orden simbólico, el acuerdo implícito entre las estructuras cognitivas y las estructuras sociales, fundamento de la experiencia del mundo social (habitualmente presentadas como oposiciones binarias alta/baja, masculino/femenino campo/ciudad).

Por esa vía escribe “Ralph Fassanella y la ciudad” e interpreta la violencia urbana como síntoma de “una propuesta frontal contra lo que impone la ciudad moderna: una ahistoricidad impersonal” (Berger 2005: 132).

Salida

La crítica política al paradigma modernizador llega a sus análisis como una ideología de la modernización capitalista que relata el mito de la cultura urbana (el '68 es crucial en esta idea). En esa área comienza a operar la dialéctica campo/ciudad como homologación de modernidad. Deja claro JB que “ahistoricidad impersonal” fue el

lugar en que nos ubicaron las coordenadas de la modernidad y que se hace necesario entender el fenómeno, asumirlo y actuar en la revalorización de las ciudades, en la recuperación de sus historias y su cultura, en la posibilidad de contar las ciudades desde el ensayo y el arte. Para ser más claros, aparece la valoración de las ciudades en términos típicos y claros de la modernidad en un momento posterior a la vigencia del imperio del capital financiero. Estas apreciaciones son publicadas en momentos que el estado se retira y cede la iniciativa al sector privado en las renovaciones urbanas europeas apoyadas en los argumentos de Morse o Venturi desde el urbanismo. Curiosamente, las inversiones del sector financiero, a pesar de estar alejadas de las planificaciones programáticas, reinstalan temas propios a la modernidad como identidad, patrimonio, experimentación y ciudad sin rechazar la experiencia moderna – como sí ocurrió en los países no desarrollados, dependientes o periféricos (con pasado indígena y tradiciones coloniales) en el que se verificaron tipologías como “sobreurbanización”, “primerización” y “tradicional/moderno”¹⁶ – sino tratando de aprender y reelaborar el fracaso de la planificación, siempre vinculada a regímenes políticos totalitarios; es decir, cierto deconstruccionismo que ve a la modernidad como un fenómeno opresor.

El final de esta trayectoria es la asunción de una nueva época. Esa certificación se constata en supuestos teóricos que signarán el pensamiento crítico de las próximas décadas: un cambio epistemológico (relacionado con el primado del mundo de las “altas finanzas”) y la relectura de Walter Benjamin y Antonio Gramsci. Así en “Seker Ahmet y el bosque” postula un cambio ontológico en la pintura turca y lo vincula con Millet a partir del concepto de ahora de Heidegger. Y en “El traje y la fotografía” cita a Benjamin por el detalle y a Gramsci por la hegemonía cultural y los une en el análisis del uso del traje inventado en Inglaterra en la segunda mitad del XIX como ropa de los “sedentarios” frente a los campesinos. Es interesante notar que JB comienza a citar, en términos académicos, autores y obras. En términos de Bourdieu digamos que se involucra en la lucha por el monopolio del discurso legítimo (y legitimante). Y que esa innovación es coincidente, por un lado, con un giro academicista de *NS* y, por otro, con la prevalencia del discurso de los medios de comunicación en la construcción cotidiana del sentido común.

Luego, ya fuera del libro y más allá de JB, vendrán las imaginaciones distópicas, catastróficas y últimas. Como si no hubiese espacio transformador para la imaginación y se hubiese impuesto para siempre el capitalismo. Ya lo dijo Jameson, resulta más fácil imaginar el final del mundo que el final del capitalismo. O en términos del mismo JB, debemos negarnos a darle lugar a la utopía en el presente.

Referencias bibliográficas

- Altamirano, C. (2002), *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Berger, J. (1980), *About looking*. New York: Random House.

¹⁶Se trata de indicadores que, en primer término, señalan el desfasaje entre las tasas de urbanización e industrialización; en segundo, la presencia de grandes ciudades en lugar de redes urbanas articuladas; y, por último, el peso de la “cultura rural” en la extensión de un sector marginal de servicios urbanos como defecto, como caso normativo y ejemplar de la norma modernizadora.

- _____ (2005), *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Berman, M. (2002), *Aventuras marxistas*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2013), “El efecto Manet ¿qué es una revolución simbólica?”. *Le monde diplomatique* (cono sur), dic.: 9-16.