

## Ítem perspectiva

### Discurso ideológico, imagen y representación

A pesar del convencimiento de que nos movemos en una sociedad retórica que representa al cabo del día la realidad —lo que nos pasa, lo que debemos sentir ante lo que nos pasa, y que nos sugiere pensamientos y conductas—, los asuntos de la construcción de las imágenes y su lectura no encuentran su lugar dentro de los planes de enseñanza como materias elementales que todo alumno debe aprender. Siendo una forma de comprensión del mundo y de la realidad, las modernas formas de comunicación no gozan del estatuto que debieran: es como pensar que en una época de permanente desarrollo científico, la Física o la Biología no formarían parte de los planes de estudio.

**D**iscurso ideológico y medio de expresión constituyen la sustancia indisoluble de cualquier mensaje. Desde esta premisa resulta cuanto menos extraño que las materias relativas a la expresión plástica, la filosofía, o la historia del arte, sean menoscabadas por quienes deciden qué es lo que deben aprender nuestros alumnos. Y mientras hay «estamentos» en permanente producción de estrategias de comunicación y de creación de opinión, aún pensamos que las imágenes, en el más amplio sentido, son un objeto más de la naturaleza —y no un punto de encuentro de sensibilidades o intereses—, que aparecen inocentes en la esfera de lo contingente, sin que para nada afecten a lo que realmente es estructural en las sociedades modernas: la producción de bienes, el beneficio y el poder.

Desentrañar los mecanismos de comunicación y formación de opinión sólo es posible en el conjunto de experiencias históricas relacionadas con la producción de imágenes. Nadie como Román Gubern ha señalado el compromiso

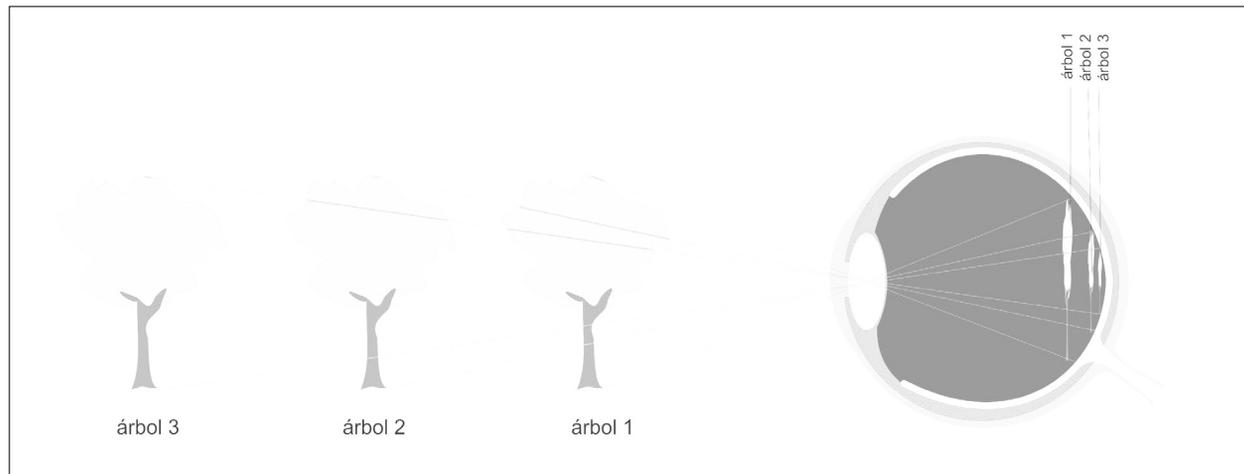
entre lo perceptivo y lo simbólico en el nacimiento de las imágenes (lo óptico y lo cultural) recordándonos que «se aprende a mirar —seleccionar e interpretar el campo de lo visible— antes de aprender a hablar» y que «lo sensorial precede biológicamente a lo conceptual». La Historia del Arte nos demuestra que cada sociedad, cada época, cada cultura tiene su manera de producir y consumir imágenes, de «ver». Y son los sentidos los responsables de transmitir, mediante complejos procesos electromagnéticos y físico-químicos, a ese algo tan complejo que llamamos «mente» la información para «percibir» mensajes, elaborar nociones y, consecuentemente, actitudes y comportamientos. En este sentido, desde una representación de las cavernas —si se hizo para ser vista...— hasta una película de Tarantino, las formas, su percepción, nunca fueron inocentes; son en sí información, comunicación, disfrute y retórica en su caso: tan espeluznante puede ser contemplar el *Infierno* de Brueghel como escuchar desde un púlpito la descripción del infierno que James Joyce pone en boca

ELÍAS  
PALMERO

LICENCIADO  
EN HISTORIA  
DEL ARTE.  
JEFE DE  
PROTOCOLO DE  
LA DIPUTACIÓN  
DE ALMERÍA

## distancia

### Ítem perspectiva



del jesuítico predicador en *Retrato de un artista adolescente*, o sufrir el sacrificio final de Marlon Brando en *Apocalypse Now*.

La historiografía del arte es prolífica en el estudio de la importancia que las tensiones intelectuales, las conquistas científicas y las producciones «estéticas» tienen en la percepción, con un paralelismo sorprendente entre ellas, produciéndose momentos en los que aparecen bajo una un mismo conjunto de preocupaciones, actitudes y sensibilidades, fundamentalmente orientadas a definir las relaciones espacio-temporales de la representación.

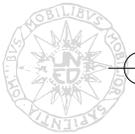
### ÍTEM PERSPECTIVA

*Mirar a través* es la traducción más correcta de este término que no hace sino indicar que toda representación del espacio y su contenido es como estar ante una ventana a través de la cual vemos la realidad. La ventana fue cuadro, retablo, fachada, disposición urbanística, sala de teatro o cine, televisión y, evi-

dentemente, móvil y ordenador portátil, la última y más íntima forma de «mirar a través» (no en vano a las sucesivas «pantallas» del ordenador se les suele llamar «ventanas», y uno de los más importantes programas del mercado precisamente lleva el nombre de *Windows*). Pero el espacio psicofisiológico propio de la visión y el espacio representado sobre una superficie plana no poseen las mismas características, ni en el cuadro, ni en la pantalla del ordenador, ni en la superficie del televisor, ni en una sala de cine.

El espacio representado, perspectivo, geométrico, tal y como se empezó a representar en el Renacimiento, es infinito, constante y homogéneo; es un *quantum continuum*, que decían los antiguos. Postula que desde cualquier punto pueden crearse construcciones iguales en todas las direcciones y situaciones, las paralelas tienen un punto de fuga común, todas las ortogonales se encuentran en el punto de vista..., es el sistema albertiano de representación que los artistas utilizaron durante bastantes siglos

Tales principios se contradicen a la

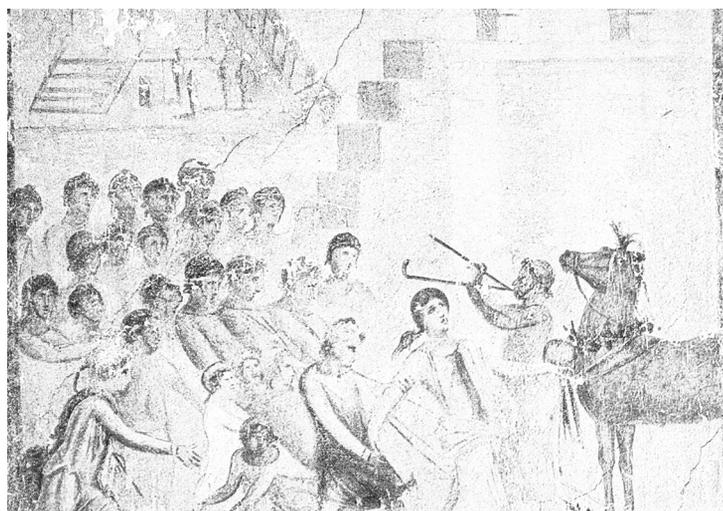


## distancia

### Colaboraciones

luz de la ciencia actual que nos indica que la percepción desconoce el concepto de lo infinito, tiene límites y por lo tanto no es homogénea. La percepción visual es un complejo mecanismo de reacciones físico-químicas a la excitación de las ondas electromagnéticas de la luz, cuyo fin último es el córtex cerebral, a través de sinapsis. De otra parte, la perspectiva central supone que tenemos un solo ojo y que la visión es estática. Nada más lejos de la realidad: ver es acción. A la luz de la moderna neurología percibimos primero el color, luego la forma y finalmente el movimiento, en espacios de milisegundos. La *Gestalt* demostró cómo en la percepción influyen mecanismos ajenos a la pura Fisiología (como la iluminación, el lugar, la forma, la memoria, la cultura, o la experiencia), y la Psicología nos ha mostrado la importancia de la interacción de los sentidos para aprender a percibir la realidad (si en una imagen vemos simplemente a un señor andando con un ramo de flores, el abanico de significaciones será muy amplio, pero si escuchamos el silbido de un tren comprenderemos inmediatamente que va a recibir a una mujer a la que aprecia; una playa de arenas blancas cruzada de un cocotero en primer plano, siempre nos hará pensar en el Caribe, aunque la imagen realmente sea de Singapur). Y de otra parte, en fin, que sepamos «el hombre es el único animal simbólico, es decir, cuyas producciones evocan a la mente ideas distintas a su existencia material», en palabras de Cassirer (una jauría de perros podrá darse un festín, pero nunca celebrarlo como un rito de caza o un cumpleaños).

Sin llegar a la definición de un espacio geométrico, la Antigüedad Clásica intuyó que en la representación plana del espacio y sus figuras las líneas convergían hacia el fondo; *omnium linea-*

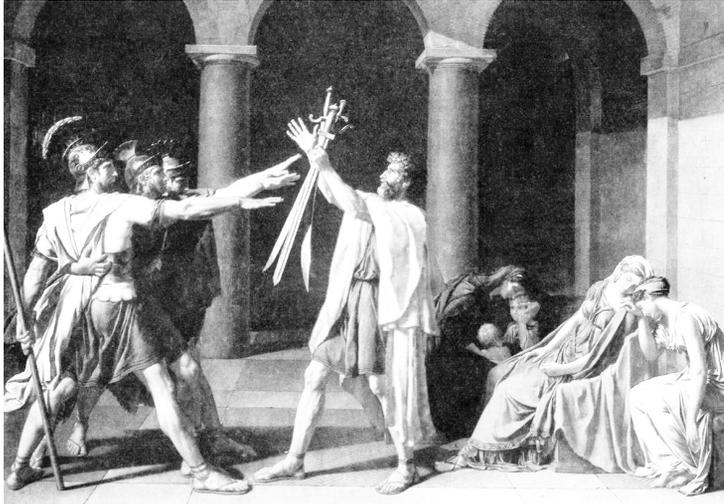


*rum ad cercini centrum*, decía Vitrubio. Evidentemente, los clásicos conocían la forma circular del ojo y el 8º teorema de Euclides expresa que las dimensiones visuales, en tanto que proyecciones sobre el fondo del ojo, no están determinadas por la distancia entre los objetos y el ojo, sino por la medida del ángulo visual al que afectan, expresada por la cuerda de ese arco. De tal manera que la representación resultante será a base de planos, correspondientes a esos arcos, una especie de imagen escenográfica con planos distintos y autónomos.

Los clásicos no eran tan torpes como para no haber reparado en algo tan elemental. ¿Qué ocurría? Probablemente por la cabeza de los artistas de la Antigüedad Clásica no se les pasaba la idea de un espacio uniforme, geométrico, matemático, como tampoco a sus pensadores, a tenor de que para Demócrito el vacío era la sustancia necesaria para que tuviera vida el mundo de partículas corpóreas, Platón era enemigo de las formas y Aristóteles, realizando una pirueta intelectual que asumía lo cuantitativo en lo cualitativo, presentaba un espacio

## distancia

Ítem perspectiva

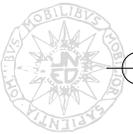


de seis dimensiones: arriba, abajo, delante, detrás, izquierda y derecha. Nada más escenográfico...

Aunque imprecisa, esta técnica de representación no puede dejar de considerarse como «mirar a través». Después de las concepciones pictóricas del helenismo romano, paulatinamente, esta forma de «ver» se irá cerrando, las figuras comenzarán a remitirse al plano, la superficie ya no es una estrategia para ver sino para ser llenada. Es necesario instaurar un nuevo orden de representación y un nuevo orden intelectual en el que las imágenes perderán su nexa para inscribirse en un espacio que es fiel reflejo de la Unidad. Proclo, máximo representante del neoplatonismo –después de Plotino– mantiene que el Uno da origen a todas las realidades (inteligencia, vida, alma...) de manera gradual, hasta llegar a la realidad ínfima material. «El espacio no es más que la sutilísima luz» dice. Y «la luz es la deidad, única luz concebible», afirmará el fundador de la escuela de Oxford, Robert Grosseteste. No podía ser de otra manera: para Plotino y los neoplatónicos ni el sentido de

la vista, ni la percepción de los colores, tienen sentido para tener conciencia de los objetos, del mundo material: la realidad sólo emana del Uno. Espacio y figura, pues, unidos sin solución, constituyen buena parte de la estética de la Edad Media. El arte y el mundo son ahora un *continuum*, homogéneo sí, pero privado de dimensiones y en el que la ubicación de personajes y objetos es meramente jerárquica en función de su significación. Esta unidad corresponde también a lo que se ha considerado «cultura no oficial» de la Edad Media, la cultura popular que no concibe las manifestaciones en términos de público ante un espacio. No es posible hablar de «representación»: el bufón no es bufón sólo cuando está delante del rey; también lo es cuando duerme. Carnavales, fiestas sacras y profanas son expresión de una participación popular unitaria, en muchas ocasiones de realismo grotesco, del que Bruegel dio tan buena cuenta. La máscara en Edad Media no es la ocultación de personalidad, como la entendía el carnaval del Romanticismo, sino la confusión con el todo en la unidad popular. El hombre no está frente al espacio sino en el espacio.

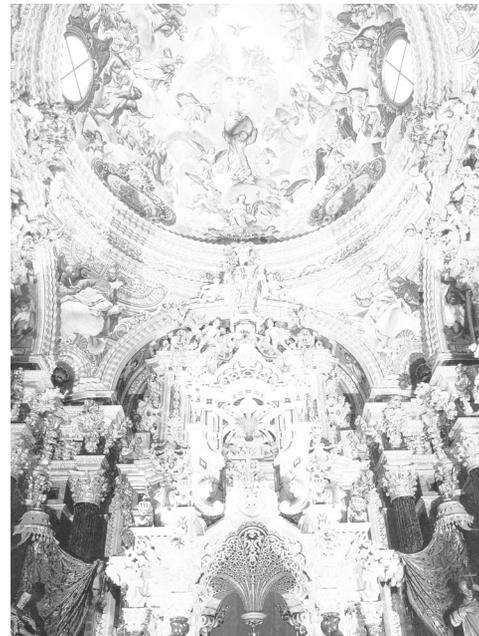
Tras la ruptura de la unidad de los principios de la escolástica –que constituyó el gran discurso ideológico medieval– lo fenoménico va a acceder al horizonte de las ideas, dando lugar a una serie de saberes que tienen como objeto el número, el tiempo, el espacio, la aritmética, la cronografía o la topografía, sustituyendo el dominio de las ideas teológicas por un conjunto de saberes destinados a la verificación cuantitativa de la realidad sensible. Este es al ambiente de la experiencia de los artistas del Renacimiento, paralela al desarrollo de los nuevos logros científicos que sirven de prólogo a la ciencia moderna.



## distancia

### Colaboraciones

Habitualmente se considera a Brunelleschi como el primero en elaborar una representación del espacio de forma matemática, continuando con las experimentaciones de Duccio y Giotto en suelos y techos, superficies que se prestaban de manera evidente a la investigación. Pero fue Alberti, el padre de la moderna representación perspectiva, cuando considere el plano como una intersección de la pirámide visual en cuya representación las circunstancias de figuras y espacio están determinadas por la geometría. Alberti formulará no solo los principios de representación de la realidad, sino que, junto al desarrollo de las siguientes generaciones de artistas, será responsable de la elaboración de toda una cultura visual válida hasta el siglo XIX, no ajena a la imagen de los poderes.



### LA CULTURA VISUAL DEL ANTIGUO RÉGIMEN

Pues más allá de cuestiones técnicas o puramente formales, artistas y pensadores definirán un conjunto de prácticas de carácter religioso y político que dominarán los siglos XV al XVIII, y que darán una unidad a los que habitualmente separamos como Renacimiento, Manierismo, Barroco, Rococó; espacios que tienen en sí una unidad intelectual: la cultura del Antiguo Régimen. Una cultura que es *alegórica*, pues construye un código de símbolos destinados a explicar los fundamentos ideológicos pretendidamente universales; *historicista*, pues esos fundamentos se teorizan a través de una selección y elaboración de repertorios formales de la Antigüedad Clásica, y *moral*, pues sus funcionamientos están destinados a imponer los valores éticos de los numerosos poderes. Una idea planea sobre estos con-

ceptos: la de representación. Las formas sustentarán discursos destinados a comunicar sobre la dignidad de los poderes, el origen de su legitimidad, sus capacidades, su misión, sus destinos...

Las grandes capitales de Europa, con Roma a la cabeza, se dispondrán a elaborar un nuevo urbanismo de carácter representativo y escenográfico destinado a imponer, mostrar y difundir los valores de la nueva cultura visual. Es el hombre frente al espacio. Ahora la plaza pública es un lugar regulado en sus manifestaciones y contenidos, convirtiéndose en el espacio de la cultura oficial, de procesiones, ceremonias, autos, fiestas, representaciones, etc. como lugar desde el que los ciudadanos miran a través, y para los que se construyen discursos de toda índole.

Los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola serán inspiración y *norma* para arquitectos y pintores: la situación de lugar, los modos de orar, ver

## distancia

Ítem perspectiva



con la imaginación («ojos interiores», «vista de la imaginación»), los gestos y actitudes; el entorno mágico místico del «interiorismo» (la Cartuja de Granada es uno de los más interesantes ejemplos de este discurso teatral).

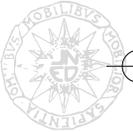
Esa teatralidad abarcará todos los órdenes de la vida –ya lo expresaba Calderón–, y los códigos y el lenguaje de la escena eran muy conocidos por las clases populares. El teatro pasará a los corrales de comedias, fuertemente controlados por la autoridad, y mostrará las pasiones de los héroes clásicos o los discursos de la Contrarreforma. La autoridad podrá estar en las gradas o en la propia obra, como ficción y realidad al mismo tiempo, como demiurgo o como *deus ex machina*.

En otro orden, el pretendido realismo de la pintura española del Siglo de Oro fue muy sabiamente puesto en entredicho por Julián Gállego en su obra *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*; afirma que «...es ilusorio cre-

er en el *realismo* de la pintura española del Siglo de Oro, sacra o profana, basado en una aparente afición al natural, ya que el objeto esconde, bajo sus cotidianas y hasta vulgares apariencias *materiales*, un sistema complicado y libre de referencias y alusiones a los valores de la sociedad de aquel tiempo...».

*Mirar a través* se convierte en un complicado juego más allá de las relaciones matemáticas de la perspectiva. Relacionar el conjunto de estrategias, referencias y símbolos que aparecen sobre la superficie del cuadro sería largo. A título de ejemplos bien podrían servir: el cuadro dentro de un cuadro explica el contenido, el primer plano es una circunstancia de la escena cuyo motivo principal está al fondo; el personaje que mira al espectador rompiendo la ilusión pictórica y confundiendo realidad y pintura –quien ve es visto, aparte teatral, o brechtianismo antes de Brecht–; naturalezas de fondo tipificadas para cada personaje o historia; las pinturas que diluyen espacio y tiempo contando secuencias de una misma historia; plano terrestre y plano celeste; tratamiento imposible de la luz; forma de colocar pies y, sobre todo, manos, de los personajes; tratamiento y utilización de trajes, objetos, símbolos corporativos, perros, caballos, espejos, etc., etc. Sin duda, Velázquez será el mejor especialista para conjugar todas estas tipologías.

Estas monarquías que miran con cuidado extremo y simbólico cada paso que dan y cada gesto como formas de imprimir la imagen de su poder, autoridad, grandeza y justificar la obediencia debida, tiene quizás su máxima expresión en Luis XIV, quien en su espléndida escenografía de Versalles (copiada por la mayoría de las cortes europeas) se hacía presentar a sus súbditos, más allá del retrato de Estado, en imágenes, textos,



## distancia

### Colaboraciones

piezas teatrales o ballets como héroe, Dios, Alejandro Magno, Apolo, San Luis, Buen Pastor, aplastando a la Fronda, mecenas de las artes y las ciencias, reconocido y homenajeado por la humanidad, defensor de la fe e, incluso, realizando milagros. Bossuet y Menestrier (un jesuita gran especialista en fiestas, representaciones y símbolos) fueron buenos estrategas de tales ardidés.

### LA CRISIS DE LA ESTÉTICA. LA DISPONIBILIDAD DE LAS FORMAS

Las prácticas artísticas del Antiguo Régimen presentan, pues, una gran unidad en cuanto a la idea del arte como agente al servicio de los poderes, adaptando lenguajes que, aunque formalmente distintos, cumplen un mismo fin. No puede decirse lo mismo, en cambio, a partir de las profundas transformaciones que la sociedad europea sufrirá con la Ilustración y las revoluciones burguesas. El conjunto de prácticas artísticas de diferente signo, la multiplicidad de discursos políticos e ideológicos, los sucesivos acontecimientos que se desarrollan después de 1789, los avances científicos y técnicos y, por fin, la aparición de los nuevos materiales en la ingeniería y la arquitectura hacen del siglo XIX uno de los periodos más interesantes de la historia del arte y determinante para comprender el panorama estético de la contemporaneidad. El hecho de que las formas puedan servir de igual manera a diferentes condicionamientos ideológicos hace que para buena parte de la historiografía se asista a la gran crisis del arte, una vez que pierde su histórica unidad entre lenguaje y contenido.

Próximo a los sentimientos de los ilustrados (jacobinos), el pintor David será



un exponente de los nuevos tiempos; su pintura *El Juramento de los Horacios* (1784) es una gran obra al servicio de los nuevos ideales moralizantes de la nueva cultura ciudadana, y *El Juramento en la sala de pelota* es uno de los primeros cuadros en el que un pintor de historia considera un hecho contemporáneo, sin plantearlo de manera simbólica o alegórica. Pero junto al *Juramento de los Horacios*, profundamente neoclásico, el *Atala* (1808) de Girodet muestra una sensibilidad muy distinta.

En efecto, en el interior de la Ilustración, por otra parte, ya desde la mitad del siglo XVIII comenzó a tener fuerza el sentimentalismo romántico, como expresión del subjetivismo de las nuevas clases –del cual Rousseau es en buena parte responsable–: se trata del interés por los sentimientos, del derecho a sentir y expresar las emociones. Ello es posible gracias al psicologismo empirista, a la Escuela Neoplatónica de Cambridge, con Shaftesbury a la cabeza. Igualmente, toda una serie de intelectuales se dedicarán a pensar sobre una serie de conceptos que, aunque muy co-

## distancia

Ítem perspectiva



munes en nuestro lenguaje actual, aparecen teorizados por primera vez (el genio, la obra, el entusiasmo, la originalidad, hasta la idea de lo sublime, a la que Kant dedicó bastante tiempo). A ello hay que añadir el interés casi morboso que la época empieza a sentir; una motivación por todo lo que fuese excepcional, pintoresco, fantástico, onírico, patético... Y una cuestión fundamental: la aparición del «gusto» (*taste*) como categoría. La función de la cultura ya no es expresar tesis políticas o religiosas como valor de referencia absoluto, sino defender el valor de la aceptación posterior: el gusto es subjetivo y arbitrario.

Más que de romanticismo hay que hablar de romanticismos, formas de respuesta diversificadas al nuevo concepto del hombre, de sus derechos y deberes, del hombre ahistórico que construye su futuro, de la Razón y del Progreso. Después del Iluminismo, el hombre será libre, pero también creyente (Chateaubriend), libre pero con Historia (Herder), Libre y sensible. ¿Quién iba a pensar que la «época de luz y de tinieblas» que Dickens presenta en *Historia de dos ciudades*

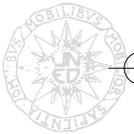
podría llegar hasta un régimen napoleónico que integraba el absolutismo de corte racional, la dictadura militar, el gobierno burgués, una legislación liberal y el funcionamiento de una aristocracia?

Época de transferencias; entre ellas, de la ética a la estética. En efecto, desde comienzos del siglo XIX el historicismo se convierte en una respuesta diversificada a las exigencias del diseño y del urbanismo. El Neogótico o *Gothick Revival* tendrá una importante caladura en la Inglaterra del XIX. Hasta tal punto que el Parlamento de Londres aprobó la famosa *Million Act* (Ley del millón) por la cual se adjudicaban un millón de libras esterlinas para la construcción de iglesias ¡en neogótico!, considerado el más espiritual de los estilos, dado que la depauperación del proletariado urbano era consecuencia de su lamentable situación espiritual. Y el Parlamento de Londres se construyó bajo discusiones de importante calado en las que no está ausente el cardenal Newman; es de planta renacentista y de alzado gótico.

Las soluciones de hierro por dentro e historicismo por fuera recorren Europa y llegan hasta la primera planta de los rascacielos americanos. Munich será un paradigma de los *revivals*, «neoestilos», y, por ejemplo, Violet Le Duc en Francia será responsable de la reconstrucción de buena parte de los castillos franceses en relación a una Edad Media muy próxima al universo de cartón piedra de un parque temático.

### LA RUPTURA DEL ESPACIO PERSPECTIVO

El hombre frente al espacio. Hasta el siglo XIX seguían vigentes los códigos de representación de la realidad de acuerdo con la perspectiva, pero la ob-

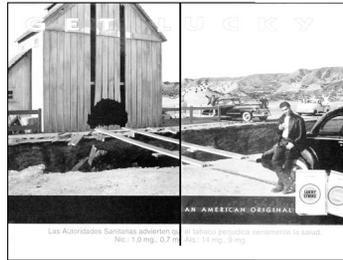


## distancia

### Colaboraciones

servación de la naturaleza, la salida del caballete al campo (durante el xvii y xviii toda la pintura era de estudio, incluido el paisaje que procedía de apuntes y de «repertorio»), la experiencia sensible de la influencia de la luz sobre la naturaleza y las cosas, las experiencias en la teoría del color, la fabricación de pigmentos industriales hacen posible una nueva forma de transferencia de la realidad a la superficie del lienzo. Con el Impresionismo se inicia una revolución en la manera de interpretar plásticamente el espacio, destinada a convertir la obra en un espacio mental más allá del objeto exterior y cuyo momento de mayor interés lo tiene la experiencia cubista. Se pone en duda que la superficie pictórica tenga que ser una ventana, para convertirse en un espacio de introspección que no tiene en el exterior sus motivaciones fundamentales

En 1907 Picasso andaba con *Les demoiselles d'Avignon* y Einstein anunciaba su teoría de la relatividad. Ambos desde ámbitos del conocimiento muy diferentes planeaban sobre la idea de la indisoluble unidad espacio-tiempo. Cezanne –que no sólo pintaba cosas reducidas a su forma geométrica fundamental, como se nos dice habitualmente– «intuyo» que vemos con dos ojos, abriendo la temporalidad a la superficie plana y al carácter matérico del objeto representado. Se dice que en alguna ocasión Picasso dijo algo así como «toda la vida aprendiendo a pintar para acabar pintando como un niño». Nada sería más cierto si tenemos en cuenta que la noción espacial en el niño le hace dibujar una escena desde puntos de vista distintos: concibe en el mismo dibujo el barco de perfil en el horizonte del mar junto al bañista tumbado en la toalla visto desde arriba. Igualmente, la escala de planos y angulación de Griffith rompe-



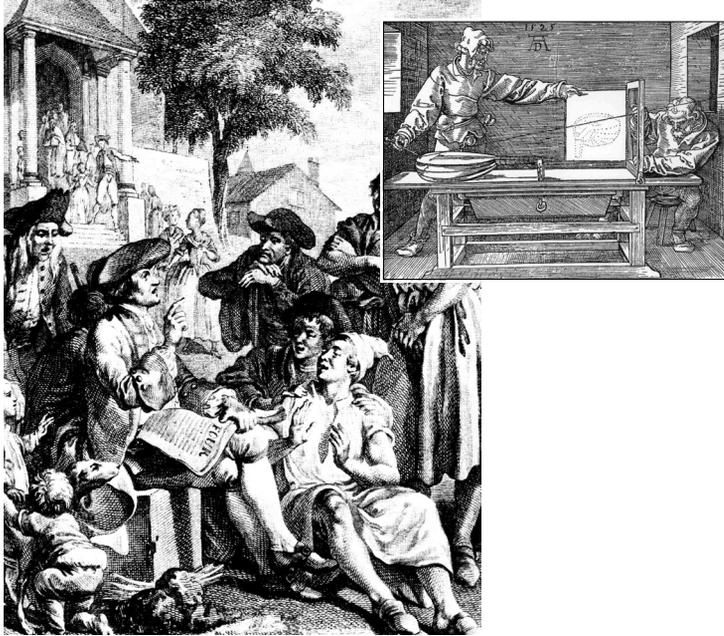
rá los planos generales fijos de las primeras filmaciones.

Con el movimiento uniformemente acelerado que sufren las técnicas de impresión, el periodismo, la fotografía y el cine, el siglo xx presenta un futuro insospechado. Walter Benjamín fue profeta del significado que la destrucción del «aura» de la obra de arte sufriría con la posibilidad de su reproducción masiva y del papel que desempeñarían los nuevos lenguajes de la fotografía y el cine. No pasarían muchos años antes de que la fotografía se desprendiera del lenguaje *pictorialista* del que había surgido y que el cine abandonara la retransmisión de escenas teatrales con cámara fija, para construir nuevos lenguajes narrativos, no tan fáciles de aprender para las nuevas masas por más comunes que hoy nos parezcan.

A través de revistas y periódicos, la realidad nacional e internacional se presenta, conoce, analiza e interpreta de manera cotidiana. A ello habrá que unir

## distancia

Ítem perspectiva



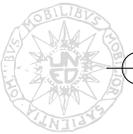
el lenguaje de las imágenes sonoras para completar un panorama de ruptura y de creación de unas nuevas relaciones espacio-temporales. E, inevitablemente, estas nuevas formas de mirar a través, acogen dos nuevos discursos: el de la propaganda y el de la publicidad. En su origen, el cartel de manos del vanguardismo cumplió grandes expectativas de concienciación en la Primera Guerra Mundial y la Revolución Soviética de 1917, y cedió su protagonismo al cine y la radio durante la Segunda Guerra Mundial. Los totalitarismos cuidaron mucho de la representación de sí mismos y de sus líderes. Las escenografías de los «espectáculos» soviéticos o la retórica del Realismo Socialista tienen el mismo valor de propaganda que la estética nazi. Qué más hubiera querido Goebbels que tener un Eisenstein nazi... Dicen que lo intentó.

Si el periódico, la radio o el cartel eran una aproximación de la mirada, la tele-

visión supone la definitiva invasión del discurso en el hogar, dando al traste con las formas de la cultura familiar, convirtiéndose en escaparate de una pretendida realidad, con una fuerza socializadora como la de ningún medio y, fundamentalmente, con la publicidad como la más importante estrategia de persuasión. Si reflexionamos detenidamente, en la actualidad la televisión –salvo excepciones– nos llama la atención sobre tres categorías de intereses: la legitimación de la actuación de los poderes públicos, la llamada permanente a la felicidad a través del consumo y la apelación a nuestros más bajos instintos (pornografía sentimental). Por todo ello, los modernos medios de comunicación proporcionan un nuevo concepto de lo que es real, de lo que sucede o ha sucedido.

Nunca como en la actualidad las personas estuvieron sometidas a tanta presión audiovisual, que es información –y desinformación a la vez–; nunca el ojo humano tuvo que procesar al cabo del día tantos signos lingüísticos ni aprender en tan poco tiempo histórico tantos lenguajes. Nunca hemos recibido tantos mensajes para manejarnos en nuestra vida diaria.

Si la omnipresencia de Dios se hacía evidente en la Cartuja de Granada a través de un juego de luces y contraluces, de columnas salomónicas que hacen liviano el espacio místico, no es menos cierto que *el alma* de una entidad financiera como la Caixa es «la obra social», como reza en su anuncio en televisión del pasado verano, y nos lo hacía evidente con imágenes de niños con cáncer, ancianos aparentemente inútiles, jóvenes con síndrome de Dawn, discapacidades, etc., en uno de los anuncios más perversos que he visto en mi vida. Manifiestar que el alma de una entidad financiera es su obra social es de juzgado.



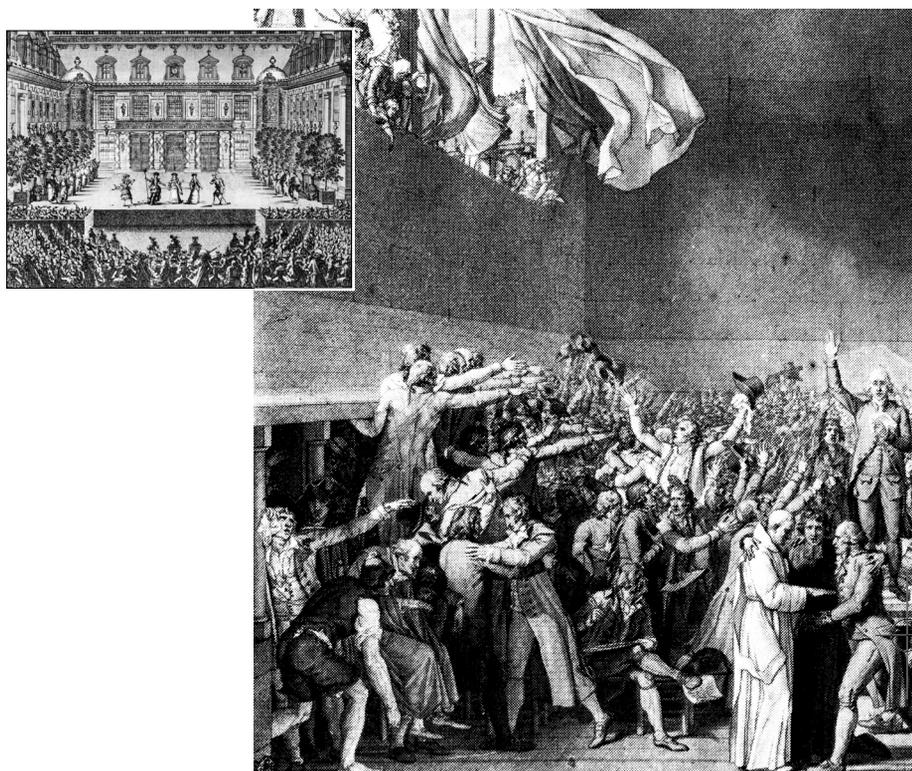
## distancia

### Colaboraciones

#### ¿HACIA UN NEOBARROCO?

La representación de la realidad a través de tropos continúa siendo la forma en que los poderes político y económico se comunican con los ciudadanos. La sustitución del objeto por su representación dicta las normas de la mercadotecnia cuyo fin último es apelar, bajo las más sutiles formas, al deseo innato del animal humano por atesorar, consumir. «Hacer la compra» no tuvo nunca el mismo significado –ni mucho menos– que «ir de compras». Los templos en los que se han constituido las áreas comerciales ofertan ambas opciones más una tercera: la del ocio. El espacio barroco de las nuevas iglesias se diseña concienzudamente en itinerarios, llamadas de atención y sugerencias, cuyo fin último es la representación de un microcosmos que nos hace supuestamente felices. Y mientras tanto la «tarjeta del centro comercial» es una fuente de datos estadísticos (domicilio, barrio, ciudad, arroz y aceite que consumimos al año, marca...) cuya venta es una gran fuente de ingresos para el área comercial.

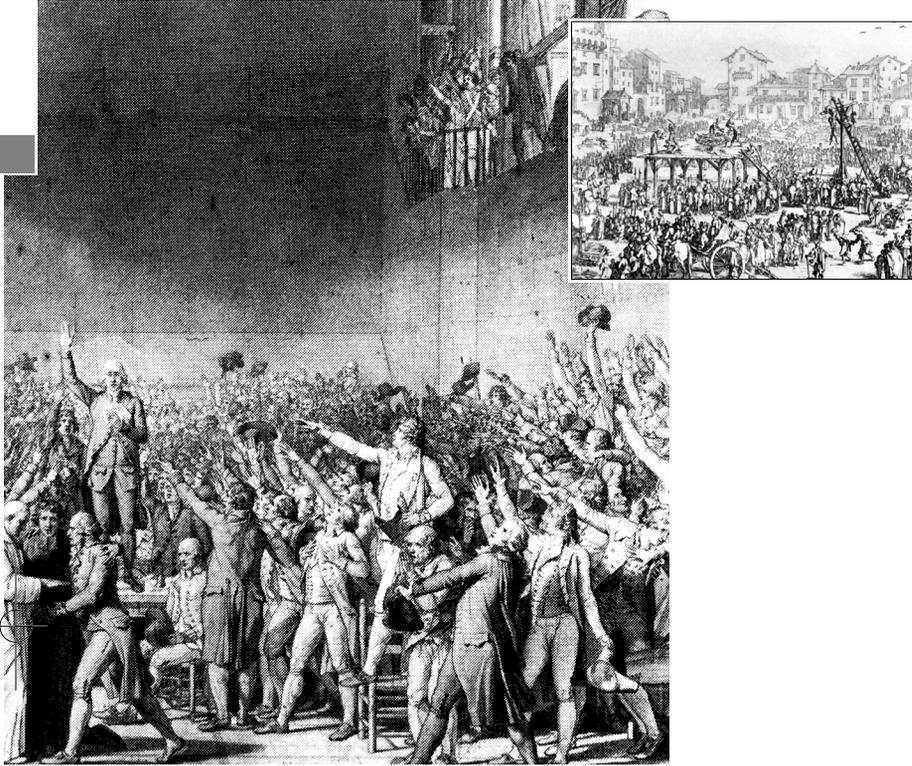
La realidad social y política nos es narrada unidireccionalmente de acuerdo con los intereses de los poderes. La crudeza de las narraciones visuales de la Guerra de Vietnam y su efecto fueron la reflexión para que la Guerra del Golfo se nos fuese contada como una representación en donde las personas no aparecían; no había heridos, no había sufrimiento, todo era un juego tecnológico: imágenes digitalizadas de bombardeos con sus crucetas de disparo, bombas que estallaban en lugares vacíos, urbanismos pixelazos de videoconsola; y el cielo, casi siempre de noche, un espectáculo de luces y sombras, cohetes que surcaban el espacio... y los reporteros siempre en primer plano, nunca en el lugar.



Por otra parte, en este discurso representativo la realidad ha comenzado a formar parte de la ficción. La ruptura de espacio-tiempo que supone la transmisión de la criminalidad y las guerras, en auténtico directo, ha pasado a formar parte de la representación mediante el distanciamiento que les proporciona el medio técnico. No es de extrañar que los espectáculos de la Fura dels Baus (en los que sus actores destruyen un coche en directo, comen pollo crudo, o se muestran en su más natural desnudez) resulten provocadores (e incluso censurados en el Reino Unido). En cambio, un telediario nos muestra «en directo» las más puras perversiones del ser humano mientras comemos antes de echarnos la siesta sin inmutarnos. ¿No es una paradoja que el teatro se haya convertido en el espacio de la realidad?

## distancia

Ítem perspectiva



Nunca más que ahora la sociedad fue de representación. Demasiadas pantallas y ventanas... Ahora, el marketing (mercadotecnia, prefieren los académicos), la empresa, el trabajo, la política económica, el poder, en fin, es el discurso ideológico que sustenta una permanente representación de la realidad, sin que nadie escape a ella. Lo que nos pasa a los españoles lo decide un director de informativos; lo que pasa en el mundo, un par de agencias. El público, ahora asiste a una grabación de televisión «como público», formando parte del espectáculo, sin ningún tipo de autonomía. La necesidad de ficción –inherente al ser humano– ahora está, en parte, muy bien ocupada por las producciones del corazón, los videojuegos, los *chats*, llegando, incluso, a estable-

cerse nuevas formas de relación personal e incluso sexual, basadas en la intimidad que ofrecen las nuevas tecnologías.

Llegados a este punto, sólo se puede afirmar que el poder ya no sólo se remueve con el voto sino con una nueva cultura crítica frente a un mundo pervertido por las imágenes. Y para ello lo que se ha convenido en llamar «educación visual» es determinante en una sociedad de ciudadanos libres. Educar visualmente es conocer los códigos de un lenguaje en el que se expresa el ser humano y sus instituciones. Hoy, como ayer, preceptos (visuales, auditivos), formas, colores, sintaxis, metáforas forman parte de una disciplina –de una lectura del mundo, por tanto– que debe tener el mismo estatuto que cualquier otra.

### BIBLIOGRAFÍA

Este artículo debe parte de su documentación a las siguientes obras:

- ANTAL, F. (1978): *Clasicismo y Romanticismo*. Madrid: A. Corazón Editor.
- ARIES, Ph. y DUBY, G. (1989): *Historia de la vida privada*. Madrid: Altea Taurus Alfaguara.
- ARNHEIM, R. (1979): *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- BURKE, P. (1995): *La fabricación de Luis XIV*. San Sebastián: Nerea.
- CHAUNU, P. (1976): *La civilización de la Europa Clásica*. Barcelona: Juventud.
- GALLEGO, J. (1972): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar.
- GUBERN, R. (2004): *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.
- PANOFSK, E. (1973): *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- RUSHKOFF, D. (2000): *Coerción. Por qué hacemos caso a lo que nos dicen*. Barcelona: La Liebre de Marzo SL.

