

2. LA GÉNESIS SOCIAL DE LA MIRADA

Yo no interpreto, porque me siento cómodo en la imagen presente.

LUDWIG WITTGENSTEIN

El libro de Michael Baxandall *L'Œil du quattrocento*¹ me pareció desde el primer momento una realización ejemplar de lo que debe ser una sociología de la percepción artística, y también una ocasión de borrar los rastros de intelectualismo que podían persistir en el informe que, hace unos años, escribí sobre los principios fundamentales de una ciencia de la percepción artística.² Al describir la comprensión de la obra de arte como un acto de *desciframiento*, planteaba que la ciencia de la obra de arte tenía como fin reconstruir el *código* artístico, entendido como sistema de clasificación (o de principios de división) históricamente constituido³ que se cristaliza en un conjunto de *palabras* que permiten nombrar y percibir las diferencias;⁴ es decir, con mayor precisión, hacer la historia de esos códigos, instrumentos de percepción que varían en el tiempo y en el espacio, particularmente en función de las transformaciones de los instrumentos materiales y simbólicos de producción.⁵ Me basaba en un análisis estadístico de las variaciones de las preferencias del público de los museos europeos según diferentes variables sociales (como el

1. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1972; traducción francesa de Y. Delsaut, *L'Œil du quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, París, Gallimard, 1985.

2. Ver P. Bourdieu, «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística», *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XX, n.º 4, 1968, págs. 640-664.

3. *Ibid.*, pág. 648.

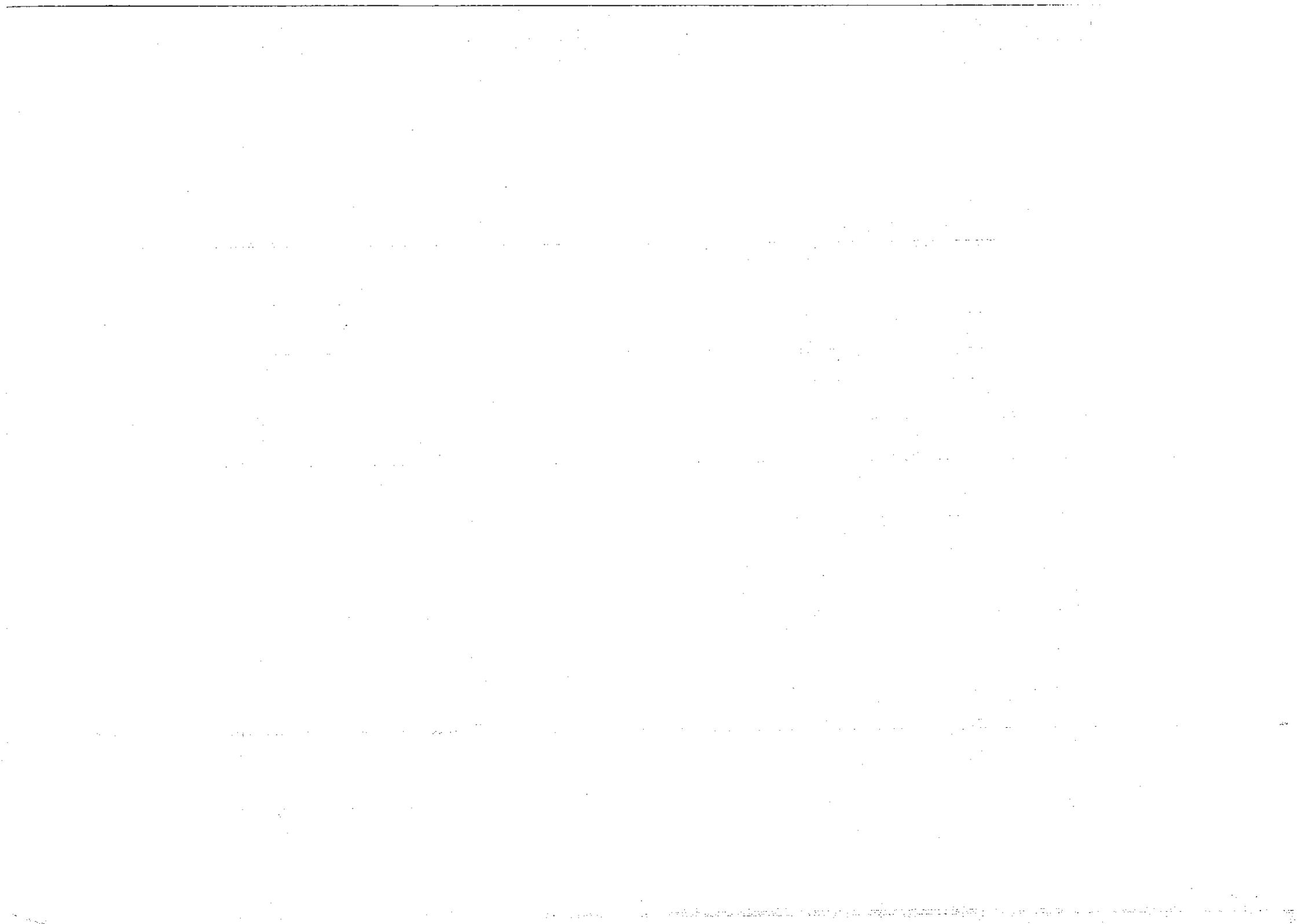
4. *Ibid.*, pág. 656.

5. *Ibid.*, pág. 649.

nivel de instrucción, la edad, la residencia, la profesión, etc.) para mostrar que las categorías de percepción, ingenuamente consideradas como universales y eternas, que los aficionados al arte de nuestras sociedades aplican a la obra de arte, son categorías históricas de las cuales hay que reconstruir la filogénesis, mediante la historia social de la invención de la disposición «pura» y de la competencia artísticas, y la ontogénesis, mediante el análisis diferencial de la adquisición de esta disposición y de esta competencia. Dicho de otro modo, recordaba que el juego desinteresado de la sensibilidad y el ejercicio puro de la facultad de sentir, de los que hablaba Kant, suponen unas condiciones históricas y sociales de posibilidad absolutamente particulares, ya que el placer estético, ese placer puro «que debe poder ser experimentado por todo hombre», es el privilegio de quienes tienen acceso a la condición económica y social en la que la disposición «pura» y «desinteresada» puede constituirse duraderamente.

Una vez dicho lo que antecede, pese a que mi propósito, desde el inicio, consistiera en tratar de explicitar la lógica específica del conocimiento sensible, cuyo análisis proseguía, más o menos simultáneamente, a propósito de objetos empíricos muy diferentes (como el ritual kabil), me costó mucho romper con la concepción intelectualista que, incluso en la tradición iconológica fundada por Panofsky, y sobre todo en la tradición semiológica, entonces en su apogeo, tendía a concebir la percepción de la obra de arte como un acto de desciframiento, o, como se solía decir entonces, una «lectura», a través de una ilusión típica de *lector* espontáneamente inclinado a lo que Austin llamaba el «punto de vista escolástico». Este punto de vista constituye el fundamento del «filologismo» que, según Bajtin, induce a tratar el lenguaje como letra muerta destinada a ser *descifrada* (y no a ser hablada o comprendida en la práctica), y, más generalmente, del hermeneutismo que conduce a concebir todo arte de comprensión sobre el modelo de la *traducción* y a convertir la percepción de una obra cultural, fuere cual fuere, en un acto intelectual de descodificación que supone la puesta al día y la utilización consciente de unas reglas de producción y de interpretación.

Así es, de hecho, la paradoja de la comprensión histórica de



una obra o de una práctica del pasado —la de Piero della Francesca por ejemplo— o de una práctica o de una obra que emana de una tradición extranjera —el ritual kabil: para suplir la ausencia de la comprensión (verdadera) que le resulta inmediata al indígena contemporáneo, hay que llevar a cabo una labor de *reconstrucción* del código que está integrado en él; pero sin olvidar por ello que lo propio de la comprensión original estriba en que en modo alguno supone un esfuerzo intelectual de construcción y de traducción semejante; y que el indígena contemporáneo, a diferencia del intérprete, integra en su comprensión unos esquemas prácticos que jamás afloran como tales a la conciencia (como por ejemplo las reglas de gramática)—. Resumiendo, el analista debe involucrar en su teoría de la percepción de la obra de arte una teoría de la percepción primera como práctica, sin teoría ni concepto, de cuyo sustituto se dota mediante la labor pensada para establecer una pauta de interpretación, un modelo capaz de dar razón de las prácticas y de las obras. Lo cual en modo alguno significa que trata de *imitar* o de reproducir prácticamente (en la lógica, tan querida de Michelet y de muchos otros, de la «resurrección del pasado») la experiencia práctica de la comprensión, incluso cuando el dominio explícito de los esquemas involucrados en la práctica en la producción, y en la comprensión, puede conducir a la posibilidad de sentir la experiencia práctica del indígena contemporáneo *en clave de casi*.

De este modo el análisis de Michael Baxandall me animó a llevar hasta el final, pese a todos los obstáculos sociales que se oponen a semejante transgresión de la jerarquía social de las prácticas y de los objetos, la trasposición al ámbito de la percepción artística de todo lo que mis análisis de los actos rituales de los campesinos kabilés o de las operaciones de evaluación de los profesores o de los críticos me habían enseñado a propósito de la lógica específica del sentido práctico, del que el sentido estético representa un caso particular. La ciencia de la modalidad de conocimiento estético se fundamenta en una teoría de la práctica como práctica, es decir como actividad basada en operaciones cognoscitivas que emplean una modalidad de conocimiento que no es la de la teoría y el concepto sin ser por ello,

como pretenden a menudo quienes perciben su especificidad, una especie de participación inefable en el objeto conocido.

Del mismo modo que hoy en día los más desamparados culturalmente parecen inclinarse por un gusto que se llama «realista» porque, a falta de poseer en el *estado práctico*, como el aficionado al arte, las *categorías específicas* fruto de la autonomización del campo de producción que permiten percibir de forma inmediata las diferencias de factura y de estilo¹ sólo pueden aplicar a las obras de arte los esquemas prácticos que emplean en la existencia cotidiana² del mismo modo, los contemporáneos de Piero della Francesca introducen en la percepción de sus pinturas unos esquemas fruto de su experiencia cotidiana del sermón, del baile o del mercado. La comprensión inmediata que de este modo se les ofrece no tiene sin duda mucho que ver con la que proporciona al aficionado culto de nuestros días la mirada «kantiana» que se inventó en y a través del empeño de los pintores por afirmar su autonomía, especialmente al afirmar su dominio sobre lo que les corresponde por derecho propio en la división del trabajo de producción simbólica, es decir la factura, la forma, el estilo.

LA MIRADA DEL QUATTROCENTO³

La relación de falsa familiaridad que mantenemos con las técnicas de expresión y los contenidos expresivos de la pintura del Quattrocento, y en particular con el simbolismo cristiano cuya constancia nominal oculta profundas variaciones reales a lo largo del tiempo, nos impide percibir toda la distancia entre los esquemas de percepción y de valoración que aplicamos a esas obras y los que éstas suscitan objetivamente y que les aplicaban

1. Ver P. Bourdieu, «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística», *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XX, n.º 4, 1968, pág. 646.

2. *Ibid.*, pág. 642.

3. Las páginas que vienen a continuación son la versión modificada de un artículo escrito en colaboración con Yvette Delsaut (ver P. Bourdieu e Y. Delsaut, «Para una sociología de la percepción», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 40, 1981, págs. 3-9).

sus destinatarios inmediatos. No hay duda de que la comprensión que podamos tener de esas obras, a la vez demasiado cercanas para desconcertar y obligar a un desciframiento en toda regla y demasiado lejanas para ofrecerse de forma inmediata a la captación prerreflexiva, casi corporal, del habitus ajustado, puede, por muy ilusoria que sea, ser fuente de un goce absolutamente real. Ello no es óbice para que sólo una verdadera labor de etnología histórica pueda permitir corregir los errores de enfoque que tienen más posibilidades de pasar desapercibidos que en el caso de las artes llamadas primitivas —y en particular del arte africano—, donde la discordancia entre el análisis etnológico y el discurso estético no puede pasarseles por alto ni a los estetas más empedernidos. Existen en efecto pocos casos en los que la construcción científica del objeto suponga de una forma tan manifiesta como en este tipo de intrepidez intelectual, tan insólito, que resulta necesario para romper con las ideas recibidas y desafiar las conveniencias, y pensar unas obras tan sacralizadas como las de Piero della Francesca o Botticelli en su verdad histórica de pinturas para «tenderos» (el siglo XIX, que inventó nuestra estética, decía en voz alta lo que no se formula hoy en día).

Para romper con la semicompreensión ilusoria que se basa en la negación de la historicidad, el historiador tiene que reconstruir la «mirada moral y espiritual» del hombre del Quattrocento, es decir en primer lugar las condiciones sociales de esta institución —sin la cual no hay demanda, por lo tanto mercado de la pintura—, el interés por la pintura y, con mayor precisión, por tal o cual género, tal o cual factura, tal o cual tema: «El goce de la posesión, una piedad activa, una determinada conciencia cívica, una tendencia a la autoconmemoración y tal vez a la autopublicidad, la necesidad para el hombre rico de dar con una forma de reparación a través del mérito y de lo ameno, la afición por las imágenes: de hecho, el cliente que efectuaba un pedido de obras de arte no tenía ninguna necesidad de analizar sus motivaciones íntimas, pues, por lo general, solía tratarse de formas de arte institucionalizadas —el retablo, el fresco en la capilla familiar, la virgen en la alcoba, el mobiliario mural en el gabinete de trabajo— que, implícitamente, racionalizaban sus motivaciones en su lugar, y de forma más bien halagadora,

y, en gran medida, dictaban a los pintores lo que tenían que hacer.»¹

La brutalidad, o la ingenuidad, con la que las exigencias de los clientes, y sobre todo su preocupación por conseguir el máximo por su dinero, se plasmaban en los contratos constituye por sí sola una primera información importante, tanto sobre la actitud de los compradores del Quattrocento respecto a las obras, como, por contraste, sobre la mirada «pura» —y en primer lugar de cualquier referencia al valor económico— con que el espectador culto de hoy en día, fruto de un campo de producción más autónomo, se siente obligado a contemplar tanto las obras «puras» del presente como las obras «impuras» del pasado. Mientras la relación entre el patrón y el pintor pueda plantearse como una mera relación comercial en la que el financiador impone lo que el artista debe pintar, y en qué plazo, y con qué colores, el valor propiamente estético de las obras no puede verdaderamente ser pensado como tal, es decir independientemente del valor económico: todavía a veces calculado prosaicamente en función de la superficie pintada o del tiempo invertido, éste resulta cada vez con mayor frecuencia determinado por el coste de los materiales empleados y el virtuosismo técnico del pintor,² que debe quedar bien manifiesto en la propia obra.³ Si, como demuestra Baxandall, el interés por la técnica no deja de crecer en detrimento de la atención prestada a los materiales, ello se debe sin duda a que el oro va escaseando y que el afán por distinguirse de los nuevos ricos induce a rechazar el despliegue ostentoso de la riqueza, tanto en la pintura como en el vestir, mientras la corriente humanista refuerza el ascetismo cristiano. También es debido a que, a medida que el campo de producción artística va adquiriendo una mayor autonomía, los pintores se vuelven cada vez más aptos para hacer ver y hacer valer la técnica, la factura, la *manifattura*, por lo tanto la *forma*, todo lo que, a diferencia del tema, las más de las veces impuesto, les pertenece propiamente.

1. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, op. cit., pág. 3.

2. *Ibid.*, pág. 16.

3. *Ibid.*, pág. 23.

Pero el análisis de las «respuestas más o menos conscientes de los pintores a las condiciones del mercado», y del partido que pudieron sacar, para afirmar la autonomía de su *oficio*, de la propensión creciente de sus clientes a privilegiar el aspecto técnico de la obra y las manifestaciones visibles de la «mano del maestro», remite a un análisis de las capacidades visuales de los clientes, y de las condiciones en las que los meros profanos podían adquirir los conocimientos prácticos que les garantizaban un acceso inmediato a las obras pictóricas y les permitían valorar el virtuosismo técnico de sus autores.

Reconstruir una «visión del mundo», este proyecto, aparentemente banal, resulta absolutamente insólito, incluso imposible, cuando uno trata de dar sentido a la vieja noción de *Weltanschauung*, sin duda una de las más gastadas de la tradición científica. En primer lugar porque, como observa el propio Michael Baxandall, «la mayor parte de los hábitos visuales de una sociedad no se registra naturalmente en los documentos escritos»;¹ después, porque la utilización, que parece imponerse, de «testimonios de la actividad visual» tales como las pinturas o los dibujos supondría el problema resuelto que se les pide que contribuyan a resolver. De hecho, en este mismo círculo se basa el historiador al postular que los factores sociales «propician la constitución de disposiciones visuales que a su vez se traducen en elementos claramente identificables en el estilo del pintor».² El conocimiento de las disposiciones inseparablemente cognoscitivas y evaluativas del que el historiador se dota al basarse en unas fuentes escritas referidas a los usos de la aritmética, a las prácticas de las representaciones religiosas o a las técnicas de danza del siglo XV italiano le permite comprender las pinturas en su lógica histórica y, con ello, tratarlas como documentos sobre una visión histórica del mundo, encontrar en las propiedades visibles de la representación pictórica indicaciones respecto a los esquemas de percepción y de valoración que el pintor y los espectadores involucraban en su visión del mundo y en su visión de la representación pictórica del mundo.

«Mirada moral y espiritual» moldeada por la «religión, la edu-

1. M. Baxandall, *op. cit.*, pág. 109.

2. *Ibid.*, Prefacio.

cación, los negocios»,¹ la «mirada del Quattrocento» no es más que el sistema de los esquemas de percepción y de valoración, de juicio y de goce que, adquiridos en las prácticas de la vida cotidiana, en la escuela, en la iglesia, en el mercado, asistiendo a clases, oyendo discursos o sermones, midiendo pilas de trigo o cortes de paño o resolviendo problemas de intereses compuestos o de seguros marítimos, son utilizados en toda la existencia corriente y también en la producción y en la percepción de las obras de arte. En contra del error intelectualista que siempre acecha al analista, Baxandall trata de restituir una «experiencia social» del mundo, entendida como la experiencia práctica que se adquiere con la frecuentación de un universo social particular, es decir, en el caso considerado, un *habitus* de comerciante o, como dice él mismo en un resumen intencionadamente esquemático de sus análisis, de «hombre de negocios que frecuenta la iglesia y tiene afición por el baile».²

Estos esquemas prácticos, adquiridos en la práctica del comercio e integrados en el comercio de las obras de arte, no pertenecen al tipo de categorías lógicas cuyo cuadro la filosofía es aficionada a establecer. Incluso en el caso de un profesional del juicio de los gustos, el crítico Cristoforo Landino, los términos que se emplean para caracterizar a los pintores y que pueden ser comprendidos como la expresión de sus «reacciones ante las pinturas, por supuesto, pero también como el principio latente de sus esquemas de juicio»,³ se organizan según una estructura, pero que no tiene el rigor formal de una construcción propiamente lógica: «Puro, facilidad, grácil, adornado, variedad, presto, alegre, pío, relieve, perspectiva, colorido, composición, concepción, es-corzo, imitación de la naturaleza, aficionado a las dificultades, así es el utillaje conceptual que propone Landino para aprehender la calidad pictórica del quattrocento. Estos términos tienen una estructura: se oponen o se alían, se solapan o se engloban. Resultaría fácil trazar un diagrama en el que figuraran estas relaciones, pero significaría introducir una rigidez sistemática que los

1. *Ibid.*, pág. 109.

2. *Ibid.*, pág. 109.

3. *Ibid.*, pág. 110.

términos *no tenían* y tampoco debían de tener en la práctica.»¹ Las diferentes dimensiones que el análisis aísla inevitablemente para las necesidades de la comprensión y de la explicación están íntimamente relacionadas en la *unidad de un habitus*, y las disposiciones religiosas de un hombre que ha frecuentado la iglesia y escuchado sermones se confunden completamente con las disposiciones mercantiles del hombre de negocios experto en el cálculo inmediato de las cantidades y de los precios, como pone de manifiesto el análisis de los criterios de evaluación de los colores: «Tras el oro y la plata, el azul ultramar era el color más valioso y más difícil de utilizar. Había tonos caros y otros baratos, y existía incluso un sustituto todavía más económico que se llamaba el azul alemán. [...] Para evitar las desilusiones, los clientes precisaban que el azul empleado sería el azul ultramar; los clientes todavía más prudentes estipulaban un matiz particular: ultramar de uno o de dos o de cuatro florines la onza. Los pintores y su público estaban muy atentos a todo eso, y las connotaciones de exotismo y de peligro que se asociaban al azul ultramar constituían un medio de poner algo en evidencia, lo que corre el peligro de pasársenos por alto ya que para nosotros el azul marino apenas es más llamativo que el escafiata o el bermellón. Alcanzamos a comprender cuándo el azul ultramar se utiliza sencillamente para designar al personaje protagonista, Jesús o María, en una escena bíblica, pero los empleos realmente interesantes son más sutiles. En el panel de Sassetta, *San Francisco renunciando a sus bienes*, la ropa que san Francisco rechaza es azul ultramar. En la *Crucifixión* de Masaccio, de muy variado colorido, el gesto esencial de la narración, el del brazo derecho de san Juan, es un gesto azul ultramar.»²

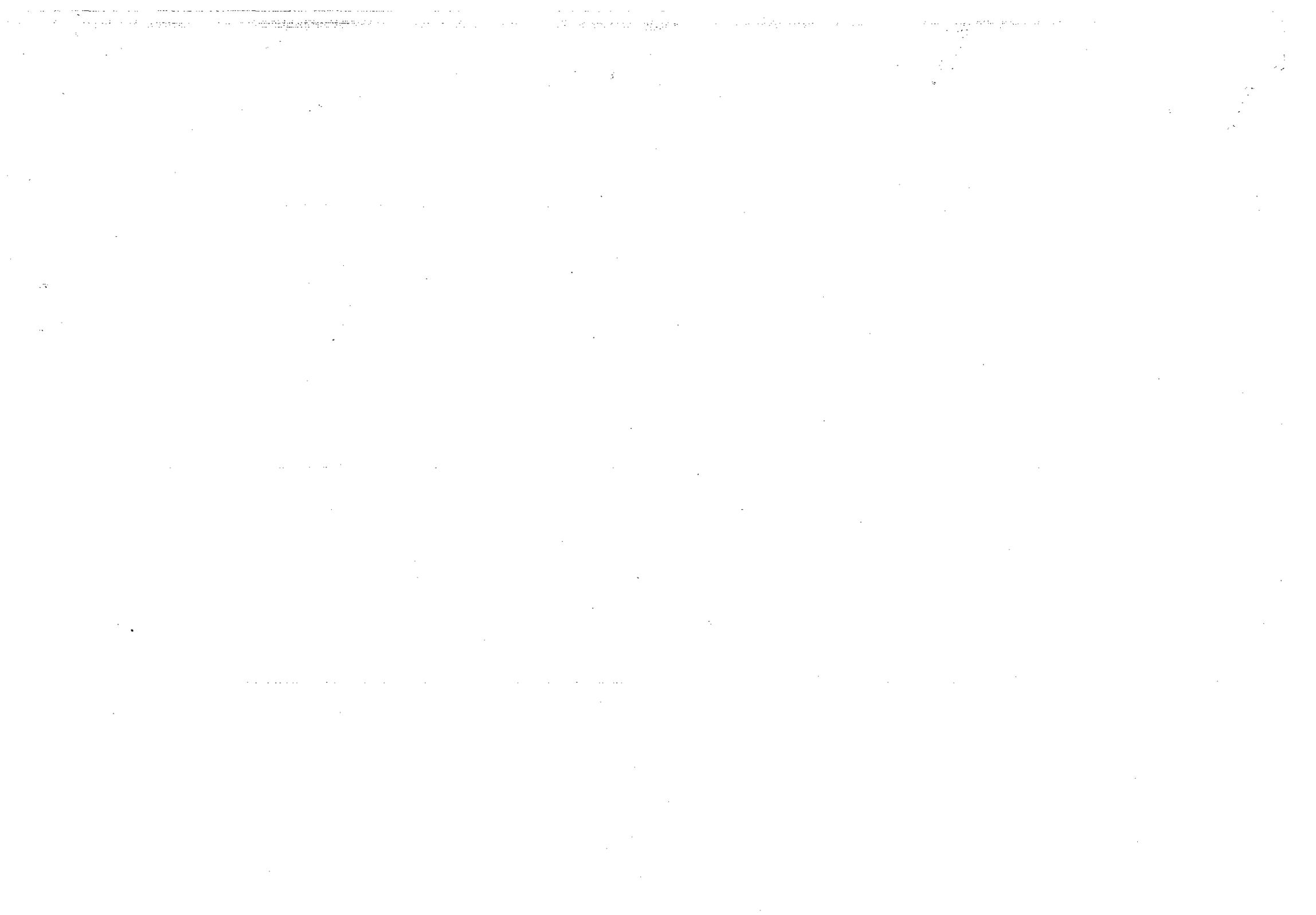
1. *Ibid.*, pág. 150. Este afán por evitar la confusión entre las cosas de la lógica y la lógica de las cosas queda manifiesto en la prudencia con que Baxandall trata cualquier investigación de las fuentes históricas, especialmente filosóficas, de las palabras con que los pintores o sus amigos expresaban sus «ideas» acerca de la pintura y el arte. (Ver M. Baxandall, «On Michelangelo's Mind», *The New York Review of Books*, vol. XXVII, n.º 13, 8 de octubre de 1981, págs. 42-43.)

2. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, op. cit., pág. 11.

EL FUNDAMENTO DE LA ILUSIÓN CARISMÁTICA

Amar un cuadro, en el caso del comerciante del Quattrocento, significa *que le salgan los números*, amortizar la inversión, quedar satisfecho por su dinero, bajo la forma de los colores más «ricos», más visiblemente caros, y de la técnica pictórica más manifiestamente exhibida; pero también significa —lo que podría ser una definición premoderna del goce estético— hallar esa satisfacción adicional que consiste en reconocerse del todo, en encontrarse a gusto, en sentirse como en casa, en recuperar el mundo propio y la relación propia con ese mundo: el *bienestar* que proporciona la contemplación artística podría resultar de eso que la obra de arte permite conseguir, bajo una forma intensificada por la gratuidad, esos actos conseguidos de comprensión que dan la felicidad como experiencia de un acuerdo inmediato, preconsciente y prerreflexivo, con el mundo, como coincidencia milagrosa entre el sentido práctico y los significados objetivados. Lo que significa que la ideología carismática que describe el amor por el arte en el lenguaje del flechazo es una «ilusión bien fundada»: describiendo correctamente la relación de mutua solicitud entre el sentido estético y los significados artísticos de los cuales el léxico de la relación amorosa, incluso sexual, es una expresión aproximada, y sin duda la menos adecuada, obvia las condiciones sociales de posibilidad de esta experiencia.

El habitus solicita, interroga, hace hablar al objeto, que, por su parte, parece solicitar, llamar, provocar al habitus; los conocimientos, los recuerdos o las imágenes que, como observa Baxandall, acaban fundiéndose con las propiedades directamente percibidas sólo pueden surgir evidentemente porque, para un habitus predispuesto, parecen mágicamente invocados por esas propiedades (la eficacia mágica que se suele atribuir a la poesía surge de esa especie de acuerdo casi corporal que confiere a las palabras, y a sus connotaciones, el poder de hacer despertar experiencias enterradas en los pliegues del cuerpo). Resumiendo, si, como no dejan de proclamar los estetas, la experiencia artística es una cuestión de sentido y de sentimiento, y no de desciframiento y de razonamiento, es porque la dialéctica entre el acto constituyente y el objeto constituido que se solicitan mutuamente se



efectuaba en la relación esencialmente turbida entre el habitus y el mundo.

El contrato por *La adoración de los reyes magos* entre Ghirlandajo y el prior del hospital de los Inocentes de Florencia evidenciaba que la pintura en la que al sentido económico le salen las cuentas también es la que colma el sentido religioso, proporcionando el valor económico de los colores al valor religioso de sus soportes iconográficos, dándole el oro a Jesús y a la Virgen o utilizando el azul ultramar para *realizar el valor* de un ademán de San Juan. Pero sabemos, gracias a los trabajos de Jacques Le Goff, que el espíritu de cálculo del comerciante también se aplicaba en el ámbito propiamente religioso, ya que la aparición del purgatorio, que introduce la contabilidad en el orden espiritual, coincide con el nacimiento de la banca. Basta con sumar las satisfacciones morales (y políticas) que proporciona la percepción de una representación armónica y armoniosa, equilibrada y tranquilizadora, del mundo visible y, sencillamente, el placer de tirar por la ventana gratuitamente una competencia hermenéutica, para ver que, en el caso del hombre del Quattrocento, la experiencia de la belleza en lo que puede tener de mílagroso surge de la relación de intronización recíproca que se establece entre el cuerpo socializado y un objeto social que parece hecho para satisfacer todos los sentidos socialmente instituidos, sentido de la vista y sentido del tacto, pero también sentido económico y sentido religioso.

El análisis histórico que repudia las generalidades verbales del análisis de esencia para sumergirse en la particularidad histórica de un lugar y de un momento representa un paso obligado, un momento inevitable (contra el teorismo vacuo) y destinado a ser superado (contra el hipercampitismo ciego), para cualquier investigación propiamente científica de los *invariantes*. Concebido de este modo, el conocimiento de las condiciones y de los condicionamientos históricos de los gozces de la «mirada del Quattrocento» puede conducir a lo que sin duda constituye el princí-

1. J. Le Goff, «The Usurer and Purgatory», en *The Dawn of Modern Banking*, Los Angeles, Yale University, 1979, págs. 25-52; también, *La Naisance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.