

# Siempre rojo

Ensayos sobre el mirar

**John Berger**

Traducción de Moisés Puente

[www.editorialgg.com](http://www.editorialgg.com)

**GG<sup>®</sup>**

Título original: *Permanent Red*, publicado originalmente por Writers and Readers Publishing Cooperative Society Ltd, Londres, 1979.

Diseño de cubierta y de la colección: Setanta  
Revisión de estilo: Iñaki Domínguez Gregorio

Fotografía de la cubierta:  
© Jean Mohr, Beverly's collection, John Berger Estate.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© John Berger, 1960, y John Berger Estate  
© de la traducción: Moisés Puente, 2024  
y para esta edición:  
© Editorial GG, SL, Barcelona, 2024

*Printed in Spain*  
ISBN: 978-84-252-3513-9  
Depósito legal: B. 8649-2024  
Impresión: Estella Print, Madrid

**Editorial GG, SL**  
Vía Laietana 47, 3.º 2.ª, 08003 Barcelona, España. Tel. (+34) 933 228 161  
[www.editorialgg.com](http://www.editorialgg.com)

7	<b>Prefacio</b>
11	<b>Agradecimientos</b>
13	<b>Sobre un bronce de una bailarina de Degas</b>
15	<b>Introducción</b>
21	<b>¿Quién es artista?</b>
24	<b>Dibujar</b>
31	<b>La dificultad de ser artista</b>
54	<b>Artistas vencidos por las dificultades</b>
75	<b>Artistas que luchan</b>
94	<b>La evolución del arte del siglo XX</b>
97	<b>Maestros del siglo XX</b>
122	<b>Vida y muerte de un artista</b>
128	<b>Lecciones del pasado</b>
170	<b>El futuro</b>
172	<b>Algunas definiciones útiles</b>
176	<b>Una moraleja</b>
180	<b>Índice alfabético</b>



Este libro se publicó por primera vez en 1960.<sup>1</sup> La mayor parte fue escrita entre 1954 y 1959. Me parece que he cambiado mucho desde entonces. Cuando releía hoy el libro, me dio la impresión de que por entonces estaba atrapado: atrapado en tener que expresar todo lo que sentía o pensaba en el lenguaje de la crítica de arte. Puede que un sentido inconsciente de estar atrapado ayude a explicar el puritanismo de algunas de mis opiniones. En muchos aspectos hoy soy mucho más tolerante, pero en lo que se refiere a la cuestión central podría ser todavía más intransigente. Hoy creo que el arte y la propiedad privada son completamente incompatibles, y también lo son el arte y la propiedad estatal, a no ser que el Estado sea una democracia popular. La propiedad ha de ser destruida para que la imaginación pueda seguir desarrollándose. Por lo tanto, hoy encontraría imposible de aceptar la función de la actual crítica de arte, una función que, al margen de las opiniones del crítico, sirve sobre todo para mantener el mercado del arte. Y por eso hoy soy más tolerante con aquellos artistas que se ven reducidos a ser en gran medida destructivos.

Pero no solo yo he cambiado. La perspectiva del mundo ha cambiado fundamentalmente. A inicios de la década de 1950, cuando empecé a escribir crítica de arte, había dos polos, y solo dos, a los que conducía inevitablemente cualquier idea o acción política. La polarización se encontraba entre Moscú y Washington. Mucha gente hacía todo lo posible por escapar a esta polarización, pero era imposible, en términos objetivos, porque no dependía de las opiniones, sino que era una consecuencia de una lucha mundial crucial. Solo cuando la Unión Soviética consiguió (o se reconoció que había conseguido) una paridad nuclear con Estados Unidos, pudo dejar de ser esta lucha el factor político primario. La consumación de esta paridad precedió justamente al XX Congreso de Partido y a los levantamientos en Polonia y en Hungría, a los que seguiría la victoria de la revolución cubana. Los ejemplos y las posibilidades revolucionarias se han multiplicado desde entonces. La *raison d'être* del dogmatismo polarizado ha sucumbido.

Siempre me mostré abiertamente crítico con la política cultural de Stalin, pero durante la década de 1950, mi crítica era más contenida que ahora. ¿Por qué? Desde que era estudiante no he dejado de ser consciente

de la injusticia, la hipocresía, la crueldad, el despilfarro y la alienación de nuestra sociedad burguesa, tal como se refleja y expresa en el terreno del arte. Y mi meta ha sido, por pequeño que fuera el intento, destruir esa sociedad. Existe para frustrar al mejor de los hombres. Lo sé profundamente y soy completamente inmune a las disculpas de los liberales. El liberalismo va siempre a favor de la clase dirigente alternativa, nunca de la clase explotada. Pero uno no puede pretender destruir sin tener en cuenta el estado de las fuerzas existentes. A principio de la década de 1950, la Unión Soviética, pese a todas sus deformidades, constituía una gran parte de la fuerza del desafío que representaba el socialismo para el capitalismo. Ya no lo es.

Merece la pena mencionar, quizás, un tercer cambio, aunque trivial. Tiene que ver con mis condiciones de trabajo por entonces. La mayor parte de este libro fue escrito primero en forma de artículos para el *New Statesman*. Los escribí, como ya he explicado, en el momento cumbre de la Guerra Fría, durante un período de estricto conformismo. Tenía veintitantos años (en una época en la que ser joven suponía que te trataran siempre con cierta condescendencia). Así pues, todas las semanas, después de escribir el artículo tenía que pelearlo, línea por línea, adjetivo por adjetivo, frente a los constantes reparos de los editores. Durante los últimos años de la década, tuve el apoyo y la amistad de Kingsley Martin, pero para entonces ya se había formado mi propia actitud con respecto a escribir para la revista y ser publicado en ella. Era una actitud de beligerante recelo. La presión no provenía solo de la dirección de la revista. Los intereses creados del mundo del arte ejercían su propia presión a través de los editores. Cuando reseñé una exposición de Henry Moore, diciendo que revelaba un retroceso con respecto a sus logros anteriores, el British Council telefoneó al artista para pedirle excusas porque algo tan lamentable hubiera sucedido en Londres. El mundo del arte ha cambiado desde entonces y, cuando escribo ahora sobre arte, tengo la suerte de poder escribir con la mayor libertad.

Releyendo el libro, me veo atrapado y tengo la sensación de que muchas de mis afirmaciones están codificadas, y, sin embargo, he aceptado que se volviera a publicar el libro en formato bolsillo. ¿Por qué? El mundo ha cambiado. La situación en Londres ha cambiado. Algunas de las cuestiones y algunos de los artistas sobre los que escribo ya no tienen un interés inmediato. Yo he cambiado. Pero precisamente por las presiones bajo las que escribí el libro —profesionales, políticas, ideológicas, personales— me parece ahora que en ese momento necesitaba formular unas

generalizaciones rápidas y tajantes y cultivar algunas ideas a largo plazo a fin de trascender las presiones y salirme de los confines del género. Hoy me sorprenden como todavía válidas la mayor parte de esas generalizaciones e ideas. Y todavía más, me parecen coherentes con lo que he pensado y escrito desde entonces. El breve artículo sobre Pablo Picasso es, en muchos sentidos, un esbozo de mi libro posterior sobre el pintor.<sup>2</sup> El tema recurrente del presente libro es la desastrosa relación entre el arte y la propiedad, y este es el único tema relacionado con el arte sobre el que todavía me gustaría escribir un libro entero.

El título *Siempre rojo* no implica que nunca fuera a cambiar. Quería decir con ello que nunca comprometería mi oposición a la cultura y la sociedad burguesas. Al aceptar la reedición del libro, reitero mi afirmación.

John Berger, 1968/1979





## Agradecimientos

Quisiera agradecer al *New Statesman* que me permitiera volver a publicar gran parte del material que ahora forma la base de este libro.



# Sobre un bronce de una bailarina de Degas

Dices que la pierna sostiene el cuerpo  
pero ¿nunca has visto  
la semilla en el tobillo  
de donde el cuerpo crece?

Dices (si eres el constructor de puentes  
que creo que eres) que cada pose  
debe guardar su equilibrio natural  
pero ¿nunca has visto  
los tercos músculos de las bailarinas  
mantener el suyo tan poco natural?

Dices (si eres tan racional  
como espero que seas) que la evolución del bípedo  
hace ya tiempo que concluyó  
pero ¿nunca has visto  
ligeramente metido en la cadera  
el signo milagroso aún  
que predice la bifurcación de los cuerpos  
un palmo más abajo?  
Contemplemos pues juntos  
(sabemos los dos  
que la luz es mensajera  
del espacio y el tiempo)  
contemplemos esta figura  
para verificar  
yo mi diosa  
tú el esfuerzo.

Imagínate un puente.  
Mira: la carretera de la pierna y la espalda  
articulada a la cadera y al hombro  
se sostiene firme de la palma al talón  
como pilar una sola pierna

el muslo sobre la rodilla  
un miembro en voladizo.

Imagínate un puente  
sobre lo que antaño los hombres llamaron el Leteo.  
Mira: el cuerpo normal que atravesamos  
vulnerable, habitado, cálido  
también aguanta la tensión.  
Peso muerto, peso vivo  
y resistencia aerodinámica lateral.

Que el puente que esta bailarina nos tiende  
soporte el peso de todos nuestros viejos prejuicios  
verifiquemos pues de nuevo,  
Tú mi diosa  
y yo el esfuerzo.

\*\*\*

# El crítico ideal y el crítico combativo

Considerándolo desde una perspectiva histórica amplia, es evidente que nuestro tiempo es un tiempo de amaneramiento y de decadencia. La subjetividad excesiva de la mayor parte de nuestro arte y de nuestra crítica lo confirma. No es difícil encontrar explicaciones históricas y sociales. Puede que esta óptica no tenga una aceptación unánime, pero no es una estupidez condenar una obra por burguesa, formalista o escapista.

Por otra parte, adoptando una perspectiva muy limitada, entenderás a cualquier artista. Cuando se acepta lo que están intentando hacer los artistas, resulta posible admirar su esfuerzo. La obra deja entonces de ser una prueba de la validez de las intenciones del artista: son sus intenciones las que deben probar la validez de su obra. Si quieres saber lo que se siente siendo X, sus cuadros te informarán mejor que cualquier otra cosa. Acepta que para él es preciso crear un tipo de mundo fluido en el que han desaparecido la solidez, el peso y la identidad, y entonces sus cuadros te causarán una profunda impresión.

La limitación que tiene la primera óptica es que tiende a ser demasiado mecánica. Para adoptar la perspectiva histórica del plazo largo, tienes que situarte fuera de tu tiempo y de tu cultura. Has de poner tu base en el pasado, en un futuro imaginario o en el centro de una cultura alternativa. Tu opinión será probablemente acertada. Pero casi con toda certeza no verás los procesos que transforman tu tiempo. Tenderás a ver la dramática ruptura que existe entre la cultura con la que te identificas y la cultura que te rodea más claramente que la dialéctica que conduce hacia esa ruptura y desde ella. Te habrás dado cuenta, por ejemplo, de que el surrealismo era decadente, pero no habrás conseguido entender la manera en la que alimentó a Paul Éluard, quien se opuso después a cualquier tipo de decadencia. Es una perspectiva que da por supuesto que el período de uno está cerrado, en lugar de considerarlo un continuo.

La limitación de la segunda óptica es su subjetividad. Las intenciones cuentan más que los resultados. Juzgas la distancia recorrida en lugar de la distancia que aún es necesario recorrer. Piensas como si la historia comenzase de nuevo con cada individuo. Tienes la mente abierta pero cualquier cosa puede entrar en ella y parecer un factor positivo. Admitirás al genio y al necio, pero no serás capaz de distinguir al uno del otro.

De modo que lo necesario es combinar ambas perspectivas. Estarás entonces plenamente equipado para reconocer la peculiar transformación, cuando tiene lugar, que hace que la búsqueda de sus necesidades personales por parte de un artista se convierta en una búsqueda de la verdad. Tendrás la perspectiva histórica necesaria para valorar la verdad que el artista descubre; y también la capacidad imaginativa para apreciar el camino que deberá recorrer hasta su descubrimiento. En teoría, una combinación así constituiría el equipamiento óptimo del crítico ideal. Pero esto es en realidad imposible.

Las dos perspectivas se oponen mutuamente. Estás exigiendo que el crítico esté al mismo tiempo en un lugar (la imaginación de X) y en todas partes (la historia). Le estás adjudicando el papel de Dios, que es, claro está, el papel que la mayoría de los críticos se asignan a sí mismos. Su única preocupación y su único temor es no comprender al próximo genio, el último descubrimiento, la corriente más novedosa. Y es que no son Dios. De modo que caminan sin rumbo, buscando no saben bien qué, pero siempre convencidos de que lo acaban de encontrar.

La crítica que hace falta es más modesta. Deberás contestar, en primer lugar, a una pregunta: ¿para qué sirve el arte aquí y ahora? Podrás entonces practicar la crítica considerando si las obras de las que tratas sirven o no a esos objetivos. Debes guardarte mucho de creer que siempre lo hacen directamente. No estás pidiendo pura propaganda. Pero tampoco hace falta extremar la moderación para evitar que quienes vengan después adviertan que te equivocaste. Cometerás errores. Tal vez se te escape el genio que finalmente consigue ser reconocido. Pero si contestas a la pregunta inicial con lógica y con justicia históricas, habrás contribuido a acercar un futuro desde el cual se pueda juzgar cabalmente el arte de tu tiempo.

Lo que yo pregunto es lo siguiente: ¿contribuye esta obra a que las personas conozcan y reivindiquen sus derechos sociales? Permítaseme explicar en primer lugar a qué no me refiero con esta pregunta. Cuando entro en una galería no valoro las obras por el grado de efectividad gráfica que logran para presentar, por ejemplo, la situación de los pensionistas. Es evidente que ni la pintura ni la escultura son el medio más apropiado para presionar al Gobierno para que nacionalice la tierra. Tampoco estoy sugiriendo que el artista pueda o deba, mientras trabaja, preocuparse prioritariamente por la justicia de una reivindicación social.

Cerrad la puerta de la capilla papal,  
que no entren los niños.  
Ahí arriba, en el andamio, se reclina  
Miguel Ángel.  
No hace más ruido que un ratón

Al mover la mano.  
Como en la alberca la mosca patilarga,  
su pensamiento camina sobre el silencio.<sup>3</sup>

W. B. Yeats comprendía las preocupaciones necesarias del artista.

A lo que sí me refiero es a algo menos directo y menos general. Después de responder a una obra de arte, nos separamos de ella llevándonos en la conciencia algo que no teníamos antes. Algo que es más que el recuerdo del incidente representado y también más que nuestro recuerdo de las formas y de los colores y espacios que el artista ha utilizado y dispuesto. Lo que nos llevamos —en el nivel más profundo— es el recuerdo de la manera que tiene el artista de mirar el mundo. La representación de un incidente reconocible (aquí un incidente puede no ser sino un árbol o una cabeza) nos ofrece la posibilidad de relacionar nuestra manera de mirar con la del artista. Confirma la verdad de esto el hecho de que a menudo seamos capaces de recordar la experiencia de una obra después de haber olvidado su tema específico o su disposición formal exacta.

Sin embargo, ¿por qué habría de tener un sentido para nosotros la manera que tiene un artista de mirar el mundo? ¿Por qué nos proporciona placer? Creo que porque incrementa nuestra conciencia de nuestra propia potencialidad. Por supuesto, no la conciencia de nuestra potencialidad como artistas. Pero una manera de mirar el mundo supone cierta relación con el mundo y toda relación implica una acción. El tipo de acciones implícitas varía mucho. Una escultura clásica griega incrementa la conciencia de nuestra dignidad física potencial; un Rembrandt, de nuestro coraje moral potencial; y un Matisse, la conciencia de nuestra potencial sensualidad. Sin embargo, cada uno de estos ejemplos es demasiado personal y demasiado estrecho para contener toda la verdad sobre la cuestión. Una obra puede, hasta cierto punto, incrementar la conciencia de diferentes personas en relación con diferentes potencialidades. Lo importante es que una obra de arte válida promete de uno u otro modo la posibilidad de crecimiento, de mejora. No hace falta que la obra sea optimista para conseguir esto; el tema de la obra puede,

# GG

Encuentra este libro en tu librería habitual o en la página [web de la editorial](http://www.editorialgg.com)

**John Berger**

# Siempre rojo

Ensayos sobre el mirar

“El tema recurrente del presente libro es la desastrosa relación entre el arte y la propiedad, y este es el único tema relacionado con el arte sobre el que todavía me gustaría escribir un libro entero.”



**GG**

[www.editorialgg.com](http://www.editorialgg.com)

Siempre rojo  
**John Berger**

[www.editorialgg.com](http://www.editorialgg.com)