

## Ocampo, Estela, Ver y pintar. El problema de la representación artística.

Kalías, I.V.A.M., Valencia, año VII, nº 14, semestre II, 1995.

En *El sol del membrillo* Antonio López se dispone a representar según los cánones de la mimesis más estricta. Utiliza un complicado aparato de marcas en los frutos y las hojas del árbol de membrillo que se propone representar, una plomada y una línea que le sirven de referencia, marcas en el suelo para fijar el eje de su cuerpo y puntos para marcar la situación del caballete. Esta compleja *mis-en-scène* parecería indicar que la representación consiste en tomar todas las medidas para transportar a un lienzo una serie de relaciones y formas presentes en la naturaleza. Parecería confirmar la teoría de la mimesis clásica. Sin embargo, en una escena en que López comenta con un amigo el resultado de varios días de trabajo le pregunta ¿no te parece que le falta un poco de aire? A lo que el amigo, también pintor, responde: efectivamente, deberías situar toda la composición bastante más abajo. Vale decir que el orden al que el pintor se refiere, las leyes que sigue no son las de la naturaleza, las del membrillo y su espacio real, sino las de la composición, las de un orden representativo.

Algo similar a lo que nos transmite la secuencia que he referido puede desprenderse de una anécdota de Whistler. En una clase de pintura el artista critica el trabajo de una alumna, a lo que ésta responde: yo pinto lo que veo. Whistler, a su vez, contesta: mejor sería que viera usted lo que pinta. Nuevamente, el pintor remarca la diferencia entre un orden natural y otro artístico, que no poseen identidad. Por último, no resisto la tentación de agregar otra cita, esta vez de Matisse. Una señora que visitaba su taller le dijo: “Me parece que esta mujer tiene un brazo demasiado largo”, a lo que el artista repuso: “Señora, se equivoca usted: esto no es una mujer, es un cuadro”.

Los ejemplos anteriores apuntan todos a diferenciar entre arte y realidad, y consideran que el pintor ha de referirse al orden representativo. Podríamos oponerlos a los ejemplos clásicos, los que tienen su origen en Plinio, como la anécdota, tomada de Duris de Samos, del pintor Zeuxis. Cuenta Plinio que Zeuxis pintó unas uvas y unos gorriones acudieron a picotearlas. Entonces Parrasio le rogó que le acompañase a su estudio donde le demostraría que él también podía hacer algo similar. Una vez allí, Zeuxis pidió a Parrasio que recorriera la cortina que cubría la pintura. Pero la cortina era una pintura. Zeuxis admitió que Parrasio era superior a él, puesto que si él había engañado a los gorriones, Parrasio lo había engañado a él mismo. Esta anécdota, cambiando los protagonistas, se repite gran cantidad de veces en la antigüedad clásica, y reaparece a partir del Renacimiento. Así, Vasari dice que Tiziano hizo un retrato del papa Pablo III y lo puso a secar en una ventana. La gente que pasaba lo saludaba como si fuese el propio Papa. Algo similar se cuenta del retrato que pintó Rembrandt de su sirvienta y Zuccaro dice que un cardenal ofreció papel y pluma al retrato de Leon X pintado por Rafael con el fin de que

firmase. Si bien es muy poco probable que en otras épocas el ilusionismo produjera tales efectos de confusión, si es cierto, en cambio, que la teoría de la representación se basaba en la idea de que había una identidad entre el objeto representado y su imagen, y que el pintor lograba su objetivo si conseguía realizar una copia fiel del modelo.

Los ejemplos con lo que he comenzado están en las antípodas de esta postura. Consideran que entre los objetos a representar y la representación no existe un acoplamiento, una identidad, sino una fractura, una cesura que el artista suple de distintas maneras. La representación artística tiene un orden propio, que no es el de la naturaleza, que es independiente del objeto. Es indudable que el comienzo de este nuevo enfoque de la representación pictórica se encuentra en la crítica a la teoría del arte clásica que llevó a cabo el arte contemporáneo. Las distintas citas de artistas que he mencionado, y otras muchas que se podrían aducir, se sintetizan en la frase de Maurice Denis: “Un cuadro, antes que un caballo, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota es una superficie plana cubierta de colores en un cierto orden”.

Los distintos movimientos de vanguardia basaron gran parte de su nuevo ideario artístico en la crítica de la mimesis. La conciencia de que el arte poseía un lenguaje propio que era independiente de aquello que representaba alejaba al objeto del punto central. Como dice Braque “no se trata de la representación de un objeto sino de la constitución de un hecho pictórico”. Es evidente que en primer término el objetivo del ataque vanguardista es el naturalismo como único sistema representativo, pero en segundo lugar, y de mayor trascendencia para la teoría del arte contemporánea, abre un campo de reflexión acerca de los sistemas representativos y, más aún, sobre la índole misma de la representación. No podríamos plantearnos en qué consiste representar sino estuviéramos acostumbrados, por la práctica del arte contemporáneo, a distintas maneras de representar. Ya no se trata de dar la imagen más o menos fiel de un objeto exterior sino de realizar un cuadro.

Pero la lección de la vanguardia en lo que respecta a la teoría de la representación tiene otra vertiente: la revalorización de los sistemas de representación “conceptuales”. Conocemos el aprecio que tienen los artistas de principios de siglo por el arte primitivo, europeo preclásico y oriental. Estas formas de arte están alejadas del naturalismo, y utilizan un lenguaje abstracto en distintos grados. Acompasadamente con la práctica artística de la vanguardia la teoría modifica sus criterios para hacer un sitio no jerárquico a los recién llegados. Mientras la teoría del arte clásica consideró que el naturalismo producto de la actitud mimética era el grado de mayor excelencia de la representación artística, el patrón de medida, los sistemas conceptuales fueron situados como pasos previos al logro del naturalismo. Eran, en un esquema darwiniano, unos antepasados imperfectos de la representación clásica. Sin embargo, la práctica artística de los artistas vanguardistas orientó la teoría por otros senderos, de los cuales es pionera la obra de autores como Riegl, Wölfflin o Worringer.

Riegl y Wölfflin tienen un papel relevante a la hora de sostener que los distintos estilos no son formas mejores o peores de representar la naturaleza sino formas distintas, y que lo importante es el concepto de estilo, es decir esa particular red conformada por una época, una escuela y una personalidad para enfrentarse a la naturaleza. La teoría debe fijarse tan sólo en esos esquemas visuales que constituyen la historia del arte. Worringer, por su parte, tiene un papel destacado en esta discriminación cuando caracteriza el sistema de representación abstracto y el naturalista como dos respuestas a distintas maneras de enfrentarse el hombre al mundo. La abstracción ya no es cuestión de desconocimiento, torpeza o primitivismo en el manejo de los medios artísticos, sino de una actitud ante las cosas diferente.

Es necesario distinguir, porque múltiples factores nos llevan a ello, la representación “conceptual” de la “naturalista”<sup>1</sup>. Y creo que desde el punto de vista cultural, en cuanto a función de la imagen y vocabulario formal empleado, son enfoques muy dispares, puesto que la actitud conceptual se expresa en prácticas estéticas imbricadas en el entretejido cultural íntegro y la naturalista en el arte. Sin embargo, una interrogación subsiste: si admitimos, como ya lo hace abiertamente la teoría contemporánea, que los sistemas conceptuales no son un paso previo ni necesario hacia el naturalismo sino otro sistema de representar ¿qué tienen en común ambos sistemas?. Mientras existía una sola manera aceptable, la naturalista, la pregunta no se planteaba. Pero en la medida en que el discurrir de nuestro siglo ha conmocionado tanto la práctica del arte y su teoría, el interrogante acerca de la índole de la representación en general, y de la artística en particular, se ha convertido en una pieza clave.

La teoría clásica de la mimesis suponía que la visión era un acto meramente receptivo, pasivo, y que el pintor registraba en su mente una serie de estímulos visuales que reproducían las características que poseía el objeto. Así, representar consistía simplemente en observar atenta y detenidamente el objeto para luego plasmarlo en una imagen. Se pensaba que se producía una adecuación mecánica entre un objeto exterior y la visión del artista, como si se tratara de una máquina de fotografiar. Suponer que no puede haber reproducción mecánica, y que entre el objeto representado y el artista que representa se interpone ese esquema visual que Wölfflin llama estilo, supone también decir que la visión no es pasiva, receptiva, sino configuradora. Este giro en la teoría, esta concepción de la visión como un proceso activo en el cual el artista organiza una serie de estímulos visuales que son una masa informe, es el punto de partida de una moderna teoría de la representación.

Y ese punto de partida está en el libro de Hildebrand *El problema de la forma en la obra de arte*, una obra que, como ocurre muchas veces, tiene una extraordinaria trascendencia debido a un par de ideas revolucionarias más que a su elaboración teórica.

---

<sup>1</sup> . Así lo he intentado en *Apolo y la Máscara*, Barcelona, Icaria, 1985.

Hildebrand parte de la idea de que la coherencia y unidad de la imagen artística no tiene nada que ver con la coherencia de la naturaleza y, anticipándose a las teorías gestaltistas, sostiene que todo lo que aparece en el plano de la imagen se condiciona mutuamente constituyendo una unidad cerrada, la de la representación. Este recíproco condicionamiento de los elementos formales de la obra es lo que produce la unidad de la apariencia, y no tiene nada en común con la unidad orgánica o con la de los fenómenos naturales. La concepción que posee Hildebrand de la unidad de la obra de arte lo aleja de la teoría clasicista en tanto dicha unidad no es la adecuación a las supuestas proporciones de un objeto sino que se produce en relación a la mirada de un sujeto. Es por ello que el artista ha de referirse exclusivamente al orden de la imagen, que es paralelo y no idéntico al de la naturaleza. Para representar el artista ha de utilizar un esquema visual, producto de la elaboración artística, que le permite enfrentarse a la naturaleza y traducir sus objetos a formas artísticas. Este esquema visual es, según Hildebrand, imprescindible para todas las artes visuales en tanto representativas, pues organiza la percepción. Por otro lado, suministra un orden jerárquico a los elementos de la composición, introduciendo un orden artístico. El artista no puede enfrentarse a la representación sin este mediador. En el proceso de percibir organizamos según nuestros condicionantes mentales una serie de percepciones que son relativas y dependen de gran cantidad de factores. Hildebrand critica la que él denomina concepción positivista, que busca la verdad en la percepción del objeto mismo y considera la representación como si fuera una cámara fotográfica, y le opone una “experiencia de la representación”, vale decir un proceso activo de organización. Sostiene que estos esquemas visuales mediante los cuales el hombre organiza sus percepciones no son aleatorios y dice: “se olvida que el hombre es totalmente incapaz de abandonar sus representaciones porque ve precisamente a través de ellas”.<sup>2</sup> Lo que el artista reproduce es su modo habitual de representar un objeto, no su percepción del objeto, y cita como ejemplo la rueda, de la que no se perciben los rayos cuando gira y que preferimos representar con sus rayos. O, podríamos añadir, el ejemplo de la representación de las patas de los caballos en movimiento que no coinciden con lo que la máquina fotográfica refleja. Vale decir que lo que el artista representa no es el movimiento de las patas del caballo al correr sino la representación que el arte ha hecho de las patas del caballo al correr, que, para nosotros, expresa mejor la sensación de velocidad y movimiento. Hildebrand dirá: “la representación domina la conciencia de un modo infinitamente más fuerte que la imagen óptica”.<sup>3</sup> En una afirmación que la psicología de la percepción se ocupará de desarrollar, fundamentar y ejemplificar, Hildebrand nos dice que no vemos los objetos sino las representaciones que de ellos nos hemos hecho, es decir, formulándolo con elaboraciones

---

<sup>2</sup> Hildebrand, von A, *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Visor, 1989, p. 40.

<sup>3</sup> Hildebrand, von A., op. cit., p. 13

posteriores, en nuestra percepción del objeto cuenta tanto lo que efectivamente vemos como lo que sabemos acerca de él o nuestra expectativa, aquello que esperamos ver.

Las ideas esbozadas por Hildebrand adquieren toda su fuerza argumentativa en la teoría de la representación de Gombrich. La obra de este autor es una buena plataforma desde la cual plantear una moderna teoría de la representación artística. Entre otras cosas porque es un punto medio entre los formalistas y psicólogos de cuyas teorías él ha partido y formulaciones posteriores como la de Goodman, con las cuales se ha establecido una fructífera polémica.

Gombrich parte de la idea de que la representación no puede ser nunca una copia, en primer lugar por la obvia consideración de que lo que vemos tiene profundidad mientras que la superficie en que se pinta es plana, y el mundo que vemos tiene una infinidad de matices de color que en la composición habrán de reducirse a unos pocos. Esta idea es, como veremos más adelante, retomada por Nelson Goodman y fundamentada con argumentos filosófico-psicológicos de mayor peso que lo amplían al campo de la representación en general, no solamente la bidimensional. Pero la representación no puede ser una copia no solamente porque se requiere un proceso de traducción de unas magnitudes a otras, sino también porque la percepción es siempre un proceso activo que está condicionado por nuestras expectativas y adaptado a las situaciones. Ver es un proceso de interacción y de integración de una extrema complejidad, que existe en el artista tanto como en el no artista. Ver es siempre interpretar, y como dice Gombrich, para una teoría de la representación puede obviarse la polémica que siempre ha enfrentado a filósofos y psicólogos de si interpretamos en base a estructuras innatas o aprendidas. Tanto sea porque estamos condicionados genéticamente para ello, o porque lo aprendemos laboriosa e inconcientemente en nuestra educación, somos capaces de interpretar, organizar y traducir los estímulos que provienen del mundo exterior. Ver, percibir, se ha convertido a la luz de las coincidentes investigaciones de psicólogos, filósofos y teóricos del arte, en un proceso de una extrema complejidad que dista muchísimo de poder ser representado por la ingenua metáfora de la cámara fotográfica. Es en este sentido que Gombrich critica el postulado de Ruskin, formulado en 1856, de que el artista debe encontrar un “ojo inocente”, es decir “una especie de percepción infantil de esas manchas de color, meramente en cuanto tales, sin conciencia de lo que significan, como las vería un ciego si de pronto recobrara la vista”<sup>4</sup>. Para Gombrich, el postulado de un ojo sin prejuicios equivale a pedir lo imposible. El ojo inocente es un mito porque la visión siempre debe organizar según conocimientos, conjeturas, expectativas, miedos, previsiones, discriminando entre los mensajes recibidos, organizándolos hasta darles forma. Y esa actividad de formalización depende del conjunto de elementos innatos y culturales que el ser humano posee.

---

<sup>4</sup> cit. por Gombrich, E., *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p.258

Está claro que si representar no es un proceso mecánico y que si, por el contrario, consiste en un complejo procedimiento elaborado por la cultura humana para dar equivalentes de los objetos del mundo exterior harán falta esquemas visuales que hagan posible ese proceso. En la formulación y desarrollo de esos esquemas visuales con los cuales el artista encara la representación radica la principal aportación de Gombrich a una moderna teoría de la representación. Su punto de partida es lo que él llama en su libro *Arte e ilusión* la *patología* de la representación, es decir imágenes en las cuales se han falseado los datos que existían primariamente en el objeto representado. Así, para citar un solo ejemplo, mencionaré una litografía del s.XIX inglés que reproduce la catedral de Chartres convirtiendo los ventanales románicos redondeados de la fachada oeste en formas ojivales, porque el autor no concibe que la catedral de Chartres, quintaesencia del estilo gótico francés, tenga alguna forma que no sea ojival. Es evidente que ha prevalecido su “idea” del objeto que iba a representar sobre lo que la realidad del objeto estaba diciéndole. Este es el punto de partida del núcleo central de la teoría de la representación de Gombrich: “el artista no parte de su impresión visual sino de su idea o concepto”.<sup>5</sup> La información que el artista recibe del objeto, sus rasgos individuales, se inscriben en la grilla previa que éste posee. Es fácil percibir en esta tesis los ecos de Hildebrand, así como en la consecuencia que de ella saca Gombrich: los artistas se basan para representar en anteriores representaciones. El caso más famoso es el del rinoceronte representado por Durero en un grabado en madera. Para realizarlo tuvo que basarse en informes de segunda mano y en las referencias de los animales exóticos más famosos en su época, como el dragón cubierto de fuertes corazas. Así, su rinoceronte tiene la piel cubierta con una serie de corazas articuladas que, desde luego, no corresponde a ninguna especie de rinoceronte catalogada por la zoología. Sin embargo, este rinoceronte fue el prototipo de todos los rinocerontes representados luego hasta el s.XVIII y figura incluso en un libro de viajes por Africa, ligeramente modificado, como una imagen tomada por el artista del natural. Este ejemplo, y muchos otros que podrían aducirse, sustenta la aseveración de que el punto de partida para el artista a la hora de representar es una representación previa y que ésta siempre prevalecerá sobre sus esfuerzos por registrar el objeto natural. Como dice Gombrich: “No existe un naturalismo neutral. El artista, no menos que el escritor, necesita un vocabulario antes de poder aventurarse a una “copia” de la realidad”.<sup>6</sup> Para describir las imágenes del mundo exterior, y por ende, para representarlas, necesitamos un bien desarrollado sistema de esquemas. El interés por la estructura de las cosas que demostraban los artistas del renacimiento no era más que la necesidad de formular nuevos esquemas para poder asir el mundo tan cambiante de la naturaleza.

---

<sup>5</sup> Gombrich, E., *Arte e ilusión*, op. cit., p. 75

<sup>6</sup> Gombrich, E., *Arte e ilusión*, op. cit., p. 88

La confrontación con otras culturas es un ámbito que permite ver con mucha claridad los esquemas visuales aplicados, incluso en mayor medida que cuando son utilizados dentro de la propia cultura. Así, por ejemplo cuando en el s. XVIII se representan ciudades chinas o elementos pertenecientes a la cultura china, lo que vemos son personajes, formas y maneras del estilo rococó europeo. Inversamente, cuando vemos un paisaje occidental pintado por un artista chino nos parece estar viendo un típico paisaje montañoso chino. En estos casos, el extrañamiento cultural nos permite apreciar perfectamente el esquema visual que ha utilizado el artista para representar.

A esta altura de nuestro desarrollo es evidente que estamos rozando todo el tiempo el concepto de “estilo”. En efecto, el estilo puede definirse como un particular esquema visual que utiliza el artista para representar. Así también lo entiende Gombrich cuando dice que “el estilo manda incluso cuando el artista desea reproducir fielmente la naturaleza”<sup>7</sup>. Y bajo este prisma adquiere toda su importancia la influencia que Wölfflin ha ejercido en Gombrich. No deja de ser paradójico que el alimento de una teoría de la representación fuertemente culturalista sea el más puro formalismo, aunque quizás no sea tan paradójico si tenemos en cuenta el marcado componente relativista de la concepción wölffliniana. La siguiente cita de Wölfflin podría ser la base de sustentación de Gombrich: “Es una idea de diletante la de que el artista pueda sin supuestos previos enfrentarse a la Naturaleza. Y, desde luego, lo que recibió como concepto de representación y la manera de seguir trabajando en él dicho concepto es mucho más importante que todo lo que obtiene de la observación directa. La observación de la naturaleza es un concepto vacío mientras no se sabe bajo qué forma hay que contemplarla. Toda intuición artística va unida a ciertos esquemas decorativos o, para repetir la frase, la visualidad cristaliza en determinadas formas para la vista.”<sup>8</sup> “La visión no es precisamente un espejo, idéntico siempre, sino una forma vital de comprensión.”<sup>9</sup>

Está claro ahora que el orden artístico es el orden representativo y que éste tiene poco que ver con la naturaleza, dado que aquello que conforma la representación es la ejecución de una serie de esquemas, complejamente estructurados en lo que llamamos estilo. Hemos podido discernir, en la imagen, un sutilísimo entramado en el que el objeto exterior ha sido atrapado. Es por esto, y no por otra cosa, que Whistler le sugería a su alumna que viera lo que pintaba. El pintor es un traductor, su interpretación de la naturaleza se da siempre en términos de pintura. Sus referentes son siempre pinturas y, como decía Wölfflin, todo cuadro debe más a otros cuadros que a la observación directa.

---

<sup>7</sup> Gombrich, E., *Arte e ilusión*, op. cit., p.69

<sup>8</sup> Wölfflin, H., *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 351

<sup>9</sup> Wölfflin, H., *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, op. cit., p. 346

Si la imagen no puede ser una copia de la naturaleza, sino una interpretación, es más preciso entonces plantearla en términos de equivalente. La imagen es un equivalente de la cosa. Esto es lo que piensa R. Arnheim cuando dice que “la producción de imágenes, artísticas o no, no parte de la proyección óptica del objeto representado sino que es un equivalente, dado con las propiedades de un medio concreto, de lo que se observa en el objeto”<sup>10</sup>. La equivalencia, para Arnheim, se produce mediante los “conceptos representacionales” que utiliza el artista, siendo esta categoría de “concepto representacional” otra formulación de la misma idea que Gombrich expresa con su “esquema visual”. Aunque, naturalmente, la palabra *equivalente* es lo suficientemente abierta como para que debamos analizar en qué consiste la equivalencia, y cuales han de ser los requisitos para que una determinada representación sea un equivalente de la cosa representada.

La representación no es una réplica. No necesita parecerse al motivo. Puesto que siempre tenemos equivalentes de los objetos, estos equivalentes pueden ser de distintos tipos, naturalistas o no. En este momento de nuestro desarrollo de la teoría de la representación tenemos ya elementos de interés para la comparación de los sistemas conceptuales con los naturalistas, es decir de las culturas no occidentales o el arte contemporáneo con el arte naturalista europeo. En efecto, las imágenes conceptuales, abstractas, y las naturalistas tienen el mismo *status* como equivalentes del objeto representado. La diferencia entre ellas no estriba en la sustancia del acto de representar, que es el mismo: producir un equivalente del objeto, sino en los medios por los cuales esa equivalencia se produce. En este sentido, el criterio a seguir en la consideración de una imagen no puede ser un supuesto parecido con el modelo sino su adecuación a las expectativas de un determinado contexto. Vale decir, que aquellos a quienes va destinada la imagen la reconozcan como equivalente. Por ejemplo, una tribu australiana representa un pájaro mediante una formalización abstracta de la huella que dicho pájaro deja en la arena. El resultado, la imagen representada, es una forma abstracta que no tiene parecido alguno con el animal, pero sin embargo es reconocida por los integrantes de la tribu como una representación de ese pájaro, como un equivalente. Dado que toda imagen sólo puede captar algunos rasgos de su prototipo, puesto que sino sería un doble y no una imagen, las imágenes naturalistas y las conceptuales solamente difieren en los rasgos que quieren reflejar. Las imágenes pueden ser convincentes sin ser objetivamente realistas, pueden evocar el objeto a través de procedimientos muy alejados del naturalismo. Este poder de evocación de las imágenes sin ser realistas no solamente se observa en el arte de las culturas no europeas sino también en el arte contemporáneo. Basta confrontar los retratos que Picasso realizó de sus mujeres, o sus autorretratos, con las personas retratadas para ver cómo encontramos en ellos unos buenos equivalentes de las personas retratadas sin que

---

<sup>10</sup> Arnheim, R., *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1989, p. 160



exista naturalismo alguno. Se cuenta que cuando Picasso realizó el célebre retrato de Gertrude Stein le objetaron que no se parecía a la modelo, a lo que Picasso respondió: "no importa, ya se parecerá". Con lo cual estaba diciendo 'ya aprenderéis a considerar su retrato como un equivalente y a otorgarle poder de evocación'.

Es evidente que una teoría de la representación como la que estoy dibujando, alejada de la mimesis clásica, otorga al contemplador un papel fundamental en la apreciación de la obra. Dado que la obra no tiene unas características objetiva y universalmente establecidas el contemplador es la otra cara de la moneda del proceso artístico, el otro polo del artista, sin que esto suponga que exista una armonía necesaria entre artista y contemplador. Lo que sí está supuesto cuando incluimos al contemplador en el proceso de percepción y significación de la obra es que la obra es de una determinada manera para un determinado contemplador.

Siempre estuvo presente en el pensamiento occidental la idea de que atrapamos las formas del mundo exterior en unas categorías previamente establecidas por nuestra mente. Recordemos solamente la sugerencia de Leonardo de que se miraran los desconchados o manchas de humedad de las paredes o las nubes en el cielo para descubrir formas en ellas. En estos procesos, en los cuales el artista pasa de la mancha o de lo informe a la forma, ampliamente mencionados en la historia del arte, lo que aparece actuante es la capacidad de proyección. En el arte contemporáneo este método de trabajo es la base de muchos artistas surrealistas y, sin duda, de su poética. Las imágenes encontradas al azar (tanto sea por obra de métodos determinados como el *frottage* de Ernst o por un proceso que deje al artista abierto a las sugerencias de su inconciente) son configuraciones que proporcionan al artista una imagen sobre la cual trabajar, convirtiendo un fantasma en una representación. De la misma manera opera la mente del contemplador. Ya un filósofo helenista decía respecto de la mimesis que "quienes miran obras de pintura y dibujo tienen que poseer la facultad imitativa" y que "nadie podría entender el caballo o el toro pintados si no supiera cómo son esas criaturas". Si no ponemos en marcha nuestra capacidad de proyección guiada por nuestro conocimiento previo no podemos entender la representación. Un ejemplo de ello son las primeras obras impresionistas, en las que los espectadores veían manchas de colores discordantes, pero nunca paisajes o figuras. Sin embargo, pasado un tiempo y acostumbrado al código de representación del impresionismo, es decir poseyendo la clave para la lectura, el contemplador reconocía perfectamente paisajes, ciudades o personajes.

Por otra parte, también está establecido por los psicólogos que en base a nuestros conocimientos completamos o corregimos las imágenes, pasamos por alto las erratas en un libro o completamos las frases de un interlocutor oídas parcialmente. Pero tan importante para el proceso de proyección es el conocimiento previo como la expectativa, aquello que estamos esperando ver. La psicología de la visión relata multitud de ejemplos de ilusiones visuales

producto de la expectativa de un sujeto, incluso a veces colectivas. Pero en el proceso de contemplación artística esto es fundamental, porque vemos según lo que esperamos ver. Dado un cierto margen de ambigüedad, es más probable que interpretemos unas formas como geométricas en un cuadro de un pintor abstracto y como objetos en el de uno figurativo. Estos supuestos son mucho más importantes de lo que parece porque casi todas las imágenes son ambiguas. No percibimos las ambigüedades porque estamos acostumbrados a verlas e interpretarlas, y por lo tanto desechamos inconscientemente el margen de duda. Pero sin esta capacidad de proyección y configuración visual no podríamos entender las representaciones artísticas.

Gombrich concibe la parte del contemplador de manera muy similar a la del artista. El contemplador también tiene que utilizar unos esquemas visuales para atrapar en una forma una serie de estímulos visuales. El proceso es inconsciente y muy rápido, y consiste en ensayar interpretaciones hasta quedarse con una. En general este procedimiento se realiza sin que nos percatemos de ello, pero en los casos de confusión, en aquellos momentos en que no podemos distinguir en una configuración qué es lo que está representado hasta que se nos aclara mentalmente la imagen, se hace manifiesto el procedimiento que constantemente llevamos a cabo. Vemos e interpretamos al mismo tiempo. En este sentido es evidente que los condicionantes culturales juegan un papel determinante.

Si aceptamos las premisas que hemos venido anudando hasta ahora debemos concluir que todo arte es “conceptual”, tanto el que utiliza criterios abstractos de representación como el naturalista. Como hemos visto, el artista no puede enfrentarse al mundo sin un sólido sistema de esquemas que le permita apresar los objetos en una red de relaciones formales. Y, desde este punto de vista son equivalentes el canon que utiliza el arte egipcio, con sus rígidos preceptos de descomposición y recomposición de la figura humana para combinar aspectos del perfil y el frente, y el canon renacentista que pretende dar la ilusión de presencia de la figura humana. Todo arte se origina en la mente humana, depende de ella y no de los objetos del mundo exterior, y precisamente porque todas las formas de arte son conceptuales (en este sentido que venimos comentando) podemos reconocer estilos, podemos decir a simple vista si se trata de una representación egipcia, china, griega o europea barroca.

En el arte naturalista, lo cual parece más difícil de aceptar de primera intención, también el procedimiento es conceptual. En la enseñanza académica esto siempre estuvo claro, en tanto se sostenía que primero era preciso saber dibujar hombres para luego poder dibujar a un hombre en concreto. Es decir, el universal, la idea representativa, era previo a la representación de los objetos del mundo exterior, lo particular. Es curioso, por otra parte, al realizar el estudio de pintores de un período dado reparar en la cantidad de formas fijas de cabezas, de manos, de ropajes que utilizan, que parecen absolutamente individualizadas y son, en realidad, esquemas universales del objeto.

Afirmar que todo arte es conceptual desde el punto de vista de la teoría de la representación supone incluir un elemento de relativismo manifiesto. Como dice Gombrich “ si todo arte es conceptual, la cuestión resulta bastante simple. Porque los conceptos, como las pinturas, no pueden ser ni verdaderos ni falsos. Sólo pueden ser más o menos útiles para la formulación de descripciones.”<sup>11</sup> Esto llevaría a afirmar, al mismo tiempo, que no existe parecido objetivo, que las imágenes naturalistas y las que no lo son están igualmente distantes o próximas de los objetos que representan. Aquí se produce una inflexión en la teoría de la representación no mimética. Gombrich no puede identificarse con las tesis relativistas y quiere salvar cierto resto de objetivismo en términos de parecido entre el objeto y su representación, de lo que él llama dominio de los medios de representación para lograr un parecido. Esta cuestión es una especie de encrucijada, por un lado de la teoría de Gombrich, pero por otro de la teoría de la representación en general que se encuentra en un atolladero cuando quiere mantener el criterio del parecido, de la semejanza entre representación y objeto representado. A la pregunta por el parecido Gombrich, aún contradiciendo muchas de sus premisas, apuesta por el naturalismo. Es como si no se atreviera a seguir hasta sus últimas consecuencias los razonamientos a los que su teoría de la representación no mimética le llevan.

Es por esto que el aceptar que las imágenes, independientemente de que sean naturalistas o conceptuales, representan con igual eficacia un objeto dado en el marco de la cultura en la que han sido elaboradas, que son igualmente equivalentes del objeto, lleva a una profundización de la teoría de la representación, o al menos a una formulación más coherente. Estas premisas son las que sostiene Arnheim, aunque no haya desarrollado, en realidad, una teoría de la representación acorde con ellas. Son, sin embargo, un punto de apoyo muy importante para poder avanzar más allá del punto muerto al que lleva el seguir considerando los sistemas de representación según criterios de parecido.

Arnheim analiza el método de representación egipcio, que más de una vez es utilizado como ejemplo en la teoría de la representación al ser notoria y coherentemente conceptual y un buen contrapunto del naturalismo. Durante mucho tiempo fue opinión generalizada que los egipcios, al igual que babilonios, griegos preclásicos, etruscos, en general las culturas anteriores a los griegos del clasicismo, no representaban las figuras en escorzo por ser un procedimiento de representación muy complicado. Sin embargo, estudios más recientes han demostrado que existen distintos relieves en los que aparecen figuras tratadas según el método perspectivo que Occidente considera “correcto”. Lo cual prueba que los egipcios descartaron dicho sistema de representación, por cuestiones culturales que ahora no tenemos oportunidad de detallar. Esto lleva a Arnheim a sostener que “ la representación pictórica se basa en el concepto visual del

---

<sup>11</sup> Gombrich, E., *Arte e ilusión*, op. cit., p. 90

objeto total tridimensional. El método que consiste en copiar un objeto o una disposición de objetos desde un único punto de observación - más o menos el procedimiento de la cámara fotográfica- no es más fiel al objeto que el método de los egipcios. Si las figuras del arte egipcio le parecen “antinaturales” a un observador moderno, no es porque los egipcios no hayan sabido representar el cuerpo humano “como es en realidad”, sino porque ese observador juzga su obra conforme a los criterios de un procedimiento diferente.”<sup>12</sup> Y, aún más tajantemente: “el problema de representar objetos tridimensionales dentro de un plano bidimensional admite diferentes soluciones. Cada método tiene sus ventajas y sus inconvenientes, y cual de ellos sea preferible dependerá de las exigencias visuales y filosóficas de un tiempo y un lugar concretos: es una cuestión de estilo.”<sup>13</sup> Por otra parte, dice Arnheim, hemos de admitir que, a juzgar por los testimonios que se poseen, cada cultura considera su método de representación absolutamente fiel y representativo del objeto, aunque a un observador habituado al naturalismo no se lo parezca. En conclusión, para Arnheim lo que fundamenta el parecido no es la adecuación de la representación al objeto representado sino la concordancia de la representación con el estilo habitual de representación de una cultura. Si este acuerdo se produce no vemos el esquema representativo utilizado en la representación sino que la imagen nos parecerá una reproducción fiel del objeto mismo. El observador occidental frente a un paisaje renacentista no ve “la perspectiva de punto fijo aplicada a un segmento de naturaleza” sino un prado de la Toscana.

Arnheim, como vemos, descarta el parecido como elemento a tomar en cuenta en la teoría de la representación y sostiene un relativismo que está en la base de poder trazar una teoría de la representación abarcativa de todos los sistemas, conceptuales o naturalistas. Este mismo camino adopta el filósofo Nelson Goodman.

Hemos visto que la definición de la representación en tanto semejanza con el objeto es la piedra clave de la teoría de la representación mimética y a la vez el escollo más difícil de salvar para una teoría de la representación no mimética. Goodman parte de la idea habitual de que “para obtener un cuadro fiel hay que tratar de copiar lo más exactamente posible el objeto tal cual es”. Esta fórmula que parece muy simple es en realidad imposible de llevar a cabo, porque una persona puede ser, por ejemplo, muchas cosas a la vez: un hombre, un militar, un esposo, un coleccionista de sellos, un enjambre de átomos, un complejo de células... Goodman sostiene que “hay tantos modos de ser del mundo como los hay de describirlo, verlo, pintarlo, etc., verdaderamente, y que no existe algo así como el modo de ser del mundo”<sup>14</sup>. Por otra parte, si nos referimos a una pura apariencia captada por el ojo, Goodman recuerda los argumentos de Gombrich respecto a la inexistencia de un ojo inocente. El ojo selecciona, rechaza, organiza,

---

<sup>12</sup> Arnheim, R., *Arte y percepción visual*

<sup>13</sup> Arnheim, R., *Arte y percepción visual*, op. cit., p. 133

<sup>14</sup> Goodman, N., *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix-Barral, 1976, p. 24

discrimina, asocia, clasifica, construye. No actúa como una superficie reflectante sino que en el mismo acto que recibe los estímulos los organiza en alimentos, gente, amigos, enemigos, estrellas, coches. La captación y la interpretación no son operaciones separables, son completamente interdependientes. Para Goodman, la teoría de la representación como copia del objeto queda descartada desde el inicio por no poder especificar qué es lo que debe copiarse. Por otra parte, los problemas que presenta la teoría de la representación entendida como copia de un objeto muchas veces se atribuyen al hecho de que el artista tiene que trasladar una realidad tridimensional a un plano bidimensional. Sin embargo, la imitación como proceso no resulta más esclarecedora en escultura. Retratar una persona en un busto de bronce supone enfrentarse a una persona móvil, plurifacética, que está sometida a cambios de luz y contrastes de relaciones de magnitudes variables. Además, a ello debemos sumar el equipo mental del artista, porque el objeto se le aparecerá de una manera u otra no solamente según su orientación, distancia o iluminación sino también de lo que sabe de él, de sus expectativas e intereses. Este conjunto es imposible de apresar sino es en términos de traducción, de equivalentes, con lo cual vemos que el problema de fondo no es el de la bidimensionalidad o de la tridimensionalidad sino el de la imposibilidad de la copia.

Representar no sería, entonces, imitar los objetos, porque como hemos visto esto es imposible, sino clasificarlos, caracterizarlos. Una representación, en función de cómo ordena los objetos y de lo que resalta de ellos establece conexiones y organiza el mundo. “La representación o descripción es apropiada, eficaz, iluminadora, sutil, intrigante, en la medida en que el artista o el escritor capten relaciones frescas y significativas e ideen medios para ponerlas de manifiesto”<sup>15</sup> Es decir, una representación o una descripción exigen invención. Son creativas. Establecen relaciones y distinguen los objetos.

Desde lo dicho precedentemente la respuesta a la índole del realismo de la representación no puede ser ningún tipo de semejanza con la realidad, evidentemente. Gombrich había intentado dar respuesta a este asunto diciendo que el cuadro realista es aquel que proporciona la mayor cantidad de información fidedigna acerca del objeto. Sin embargo, Goodman refuta esta hipótesis planteando el siguiente caso: puede imaginarse un cuadro realizado según la perspectiva de punto fijo y los criterios de representación realista occidentales y otro exactamente igual al anterior en el que la perspectiva haya sido invertida y los colores sustituidos por sus complementarios. El segundo cuadro, debidamente interpretado con la clave adecuada, nos suministra la misma información que el primero, pero no produce ninguna sensación de realismo. De aquí podemos deducir que los cuadros realistas o no realistas pueden ser igualmente informativos, cuando por otro lado sabemos que la información que se ofrece siempre será

---

<sup>15</sup> Goodman, N., *Los lenguajes del arte*, op. cit., p.48

parcial. Este ejemplo sirve para ahondar más en el problema del realismo, puesto que pone de manifiesto que si para el segundo cuadro necesitamos una clave y para el primero no, se debe simplemente a que ya poseemos la clave para interpretar el primero. Conocemos, tenemos interiorizada la clave de la representación con perspectiva de punto fijo y los esquemas del naturalismo. La práctica ha convertido las formas simbólicas en transparentes y por ello no nos percatamos del esfuerzo realizado para resolver la ambigüedad, ni de estar haciendo interpretación alguna. Dice Goodman, y en estas palabras resuenan, claramente, las de Arnheim: “El realismo es relativo, viene determinado por el sistema de representación normal de una cultura o una persona dadas en un tiempo dado. Los sistemas más recientes, demasiado viejos o extraños, se consideran artificiales o torpes”.<sup>16</sup> La relatividad está oscurecida por nuestra tendencia a omitir la especificación de un marco de referencia cuando se trata del nuestro propio. Cuando los esquemas visuales son sustituidos por otros pensamos que el artista consiguió un nuevo grado de realismo, pero en realidad lo que ha ocurrido es que se ha cambiado de esquema normativo, poniendo de manifiesto nuevas relaciones o expresándolas de otra manera. El realismo no es una relación constante y absoluta entre un cuadro y su objeto sino una relación entre el sistema de representación empleado en el cuadro y el sistema normativo. Goodman llega así a la formulación radical de su tesis: “La representación realista no depende, en una palabra, de la imitación, la ilusión, o la información, sino de la inculcación. Casi cualquier cuadro puede representar cualquier cosa; esto es, dado un cuadro y un objeto, suele darse un sistema de representación, un plan de correlación, en el que el cuadro representa al objeto.”<sup>17</sup> Que un cuadro se parezca a la naturaleza significa que se parece a la manera como habitualmente se representa la naturaleza. La representación es, para Goodman, una relación simbólica, relativa y variable entre un objeto y su imagen.

Una teoría de la representación en los términos que hemos ido delineando es un espacio desde el cual puede plantearse la representación en términos homólogos para todas las formas en que los hombres han representado objetos, reales o imaginarios. Los sistemas occidentales y orientales, pasados y presentes, pueden ser explicados con los mismos instrumentos, en términos de teoría de la representación.

Por otro lado, desaparece la jerarquización entre sistemas representativos, o estilos, o culturas. Ya no podemos hablar de progreso en el arte. Solamente tenemos diferentes versiones de las relaciones que establecen las culturas con el mundo. Y la excelencia o la torpeza son valores relativos a los marcos de un sistema dado o al gusto. Es evidente que el arte “primitivo”, el antiguo preclásico o el contemporáneo son quienes más se benefician de ello, puesto que han

---

<sup>16</sup> Goodman, N., *Los lenguajes del arte*, op. cit., p. 52

<sup>17</sup> Goodman, N., *Los lenguajes del arte*, op. cit., p. 54

sido tradicionalmente menospreciados por su anti-naturalismo, considerado como una falta de maestría.

Por último, proporciona una gran importancia a la cultura a la que pertenecen las imágenes, porque es en ese ámbito en el que se encuentran las explicaciones a las características de los sistemas simbólicos que constituyen el entramado de las imágenes.

Una teoría de la representación no mimética y relativista es un ámbito en el que confluyen enriquecedoramente disciplinas como la filosofía, la historia y la teoría del arte, la psicología, la antropología, dando respuesta a muchos problemas derivados de la profunda convulsión que supuso la irrupción del arte de vanguardia y de las culturas no occidentales y primitivas en el panorama artístico de nuestro siglo.