

**06069027**  
**13 copias**  
**Historiografía**

E. H. Gombrich

Arte  
e ilusión

*Estudio  
sobre la psicología  
de la representación  
pictórica*

GG Arte

## Introducción: La psicología y el enigma del estilo

Dado que la creación artística es un proceso mental, la ciencia del arte tiene que ser psicología. Será también otras cosas, pero psicología lo es sin falta.

Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerchaft*

### I

La ilustración que el lector puede ver en la página de enfrente debería bastar para explicar, mucho más aprisa de cuanto yo podría lograr con palabras, lo que se entiende aquí por el «enigma del estilo». El chiste de Alain formuló rotundamente un problema que ha obsesionado a los historiadores del arte a lo largo de muchas generaciones. ¿Por qué diferentes épocas y diferentes naciones han representado el mundo visible de modos tan distintos? Las pinturas que aceptamos como fieles a la naturaleza, ¿parecerán a futuras generaciones tan poco convincentes como nos parecen a nosotros las pinturas egipcias? ¿Es acaso enteramente subjetivo todo lo que afecta al arte, o se dan criterios objetivos en tales materias? Si los hay, si los métodos usados hoy en las clases de modelo producen imitaciones de la naturaleza más fieles que las convenciones adoptadas por los egipcios. ¿por qué los egipcios no los siguieron? ¿Es posible que, como insinúa nuestro caricaturista, percibieran la naturaleza de modo diferente? Tal variabilidad de la visión artística, ¿no nos ayudará también a explicar las desconcertantes imágenes creadas por los artistas contemporáneos?

Son cuestiones éstas que conciernen la historia del arte. Pero sus respuestas no pueden hallarse por métodos sólo históricos. El historiador del arte ha cumplido una vez ha descrito los cambios que tuvieron lugar. Su asunto son las diferencias de estilo entre una y otra escuela artística, y refina sus métodos con miras a agrupar, organizar e identificar las obras de arte supervivientes del pasado. Recorriendo la variedad de ilustraciones que encontramos en este libro, todos reaccionamos, en mayor o menor medida, como el historiador en sus estudios: asimilamos el tema de un cuadro juntamente con su estilo; vemos ahí un paisaje chino y allá un paisaje holandés, una cabeza griega o un retrato del siglo XVII. Tales clasificaciones nos parecen cosa tan sentada que apenas nos detenemos ya a preguntarnos por qué es tan fácil distinguir entre un árbol pintado por un maestro chino y otro holandés. Si el arte fuera sólo, o principalmente, la expresión de una visión personal, no podría haber historia del arte. No tendríamos razón alguna para presuponer, como hacemos, que tiene que haber un parecido como de familia entre pinturas de árboles producidas en proximidad. No podríamos dar por descontado el que los muchachos aprendices en la clase del natural representada por Alain producirían una típica figura egipcia. Mucho menos todavía podríamos esperar descubrir si una figura egipcia fue en efecto hecha tres mil años.

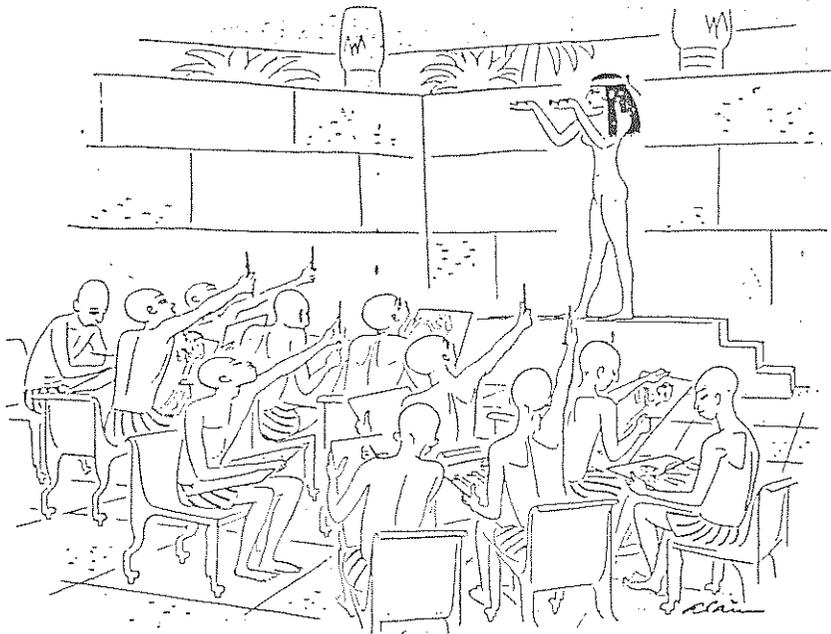


Fig. 1. Dibujo de Alain © The New Yorker Magazine, Inc.

atrás o si es una falsificación de ayer. El oficio del historiador del arte descansa en la convicción, un día formulada por Wölfflin, de que «no todo es posible en toda época». Explicar este curioso hecho no es el deber del historiador del arte, pero ¿a quién incumbe este deber?

## II

Hubo un tiempo en que los métodos de representación eran legítimo tema de reflexión para el crítico de arte. Acostumbrado como estaba a juzgar las obras contemporáneas, ante todo, por criterios de exactitud representativa, no ponía en duda que esta habilidad había progresado desde unos toscos comienzos hasta la perfección de la ilusión. El arte egipcio adoptó métodos infantiles porque los artistas egipcios no habían aprendido nada mejor. Sus convenciones podían tal vez excusarse, pero no cabía avalarlas. Uno de los logros permanentes que debemos a la gran revolución artística que barrió Europa en la primera mitad del siglo XX es que nos hemos librado de aquel tipo de estética. El primer prejuicio que los profesores de apreciación del arte procuran ordinariamente combatir es la creencia de que la excelencia artística coincide con la exactitud fotográfica. La postal de un paisaje o de una muchacha apetitosa se utiliza como fondo en contraste con el cual el estudiante aprende a apreciar el logro creador de los grandes maestros. La estética, en otras palabras, ha abandonado su pretensión de que tiene algo que ver con el problema de la representación convincente, el problema de la ilusión en arte. En ciertos respectos esto es realmente una liberación, y nadie desearía volver a la antigua confusión. Pero ya que ni el historiador ni el crítico de arte quieren ocuparse de aquel problema perenne, el problema queda huérfano y desdénado. Se ha formado la impresión de que la ilusión, ya que no viene a cuento para el arte, tiene que ser un hecho psicológico muy rudimentario.

No tenemos ni siquiera que volvernos hacia el arte para mostrar que esta opinión anda equivocada. Cualquier manual de psicología nos presentará desconcertantes ejemplos que sugieren la complejidad de las cuestiones involucradas. Considérese cierto dibujo con truco que ha llegado a los seminarios filosóficos desde las páginas del semanario humorístico *Die Fliegenden Blätter* (fig. 2). Podemos ver en el dibujo o un conejo o un ganso. Es fácil descubrir las dos «lecturas».



Fig. 2. ¿Conejo o ganso?

No es tan fácil describir lo que ocurre cuando pasamos de una interpretación a otra. Está claro que no sufrimos la ilusión de tener ante nosotros un ganso o un conejo «real». La forma en el papel no se parece gran cosa a ninguno de ambos animales. Y sin embargo no cabe duda de que la forma se trasmuda de cierto sutil modo cuando el pico del ganso se vuelve orejas de conejo y destaca cierta mancha antes desdénada convirtiéndola en la boca del conejo. He dicho «des-

deñada», pero, ¿acaso penetra de ninguna forma en nuestra experiencia, cuando regresamos a la lectura «ganso»? Para contestar a esta pregunta, estamos obligados a buscar lo que «está ahí de verdad», a ver la forma aparte de su interpretación, y esto, pronto nos convencemos, no es realmente posible. Ciertamente podemos pasar de una lectura a otra con creciente rapidez; también lograremos «recordar» el conejo cuando vemos al ganso, pero cuanto más atentamente nos observamos, con tanta mayor certidumbre comprobamos que no podemos tener a la vez la experiencia de lecturas alternativas. Veremos así que la ilusión es difícil de describir o de analizar, ya que, aunque intelectualmente podamos tener conciencia del hecho de que toda experiencia dada tiene que ser una ilusión, no somos, estrictamente hablando, capaces de observarnos a nosotros mismos en cuanto presa de una ilusión.

Si este aserto deja al lector un poco perplejo, siempre tenemos a mano un instrumento de ilusión con el que verificarlo: el espejo del cuarto de baño. Específico el cuarto de baño porque el experimento a que invito al lector sale mejor si el espejo está un poco empañado por el vapor. Un fascinador ejercicio de representación ilusionista es el de seguir el contorno de nuestra propia cabeza vista en la superficie del espejo, y luego limpiar el área encerrada por el contorno. Una vez hecho esto, en efecto, nos damos cuenta de lo pequeña que es la imagen que nos da la ilusión de vernos «cara a cara». Para ser precisos, tiene que tener exactamente la mitad del tamaño de la cabeza. No tengo la intención de aburrir al lector con la demostración geométrica de esto, aunque básicamente es sencilla: ya que el espejo parecerá siempre situarse a la mitad de la distancia entre mí y mi reflejo, la dimensión en su superficie será una mitad de la dimensión aparente. Pero por muy convincente que resulte la demostración mediante triángulos semejantes, el aserto es generalmente acogido con franca incredulidad. Y a pesar de toda la geometría, yo mismo sostendría tozudamente que realmente me veo la cabeza (de tamaño natural) al afeitarme, y que el tamaño de la figura en la superficie del espejo es el fantasma. No puedo nadar y guardar la ropa. No puedo disfrutar de una ilusión y observarla.

Las obras de arte no son espejos, pero comparten con los espejos esa inaprehensible magia de transformación, tan difícil de expresar en palabras. Un maestro de la introspección, Kenneth Clark, nos ha descrito recientemente con la mayor viveza el modo cómo incluso él se vio derrotado cuando quiso «cazar por sorpresa» una ilusión. Mirando una gran obra de Velázquez, intentó observar lo que ocurría cuando las pinceladas y las manchas de pigmento en la tela se transformaban en una visión de realidad transfigurada, cuando él se alejaba del cuadro. Pero por mucho que probara, acercándose y alejándose, nunca consiguió tener las dos visiones a la vez, y por consiguiente parecía escapársele siempre la respuesta a ese problema, el de cómo se hace aquello. En el ejemplo de Kenneth Clark, se entrelazan sutilmente las cuestiones de estética y de psicología; en los ejemplos que traen los manuales de psicología, evidentemente no. En este libro me ha parecido a menudo útil aislar la discusión de los efectos visuales entre el comentario a obras de arte. Ya me doy cuenta de que esto puede producir a veces una impresión de irreverencia; espero que la verdad sea lo contrario.

La representación no es necesariamente arte, pero no por eso es menos misteriosa. Recuerdo muy bien que el poderío y la magia del hacer imágenes me fueron revelados por primera vez, no por Velázquez, sino por un sencillo juego de dibujo que encontré en un libro de mi parvulario. Un versito explicaba cómo puede

uno dibujar primero un círculo representando un pan (porque los panes eran redondos en mi Viena natal); una curva añadida arriba convertiría el pan en una bolsa de la compra, dos angulitos en el mango la achicarían a dimensiones de portamonedas; y, por fin, añadiendo una cola, ahí teníamos un gato (fig. 3). Lo que me intrigaba, al aprender el juego, era el poder de metamorfosis: la cola destruía el portamonedas y creaba el gato; no podemos ver el uno sin obliterar el otro. Con lo lejos que estamos de comprender completamente este proceso, ¿cómo podemos esperar acercarnos a Velázquez?

lg  
GMO

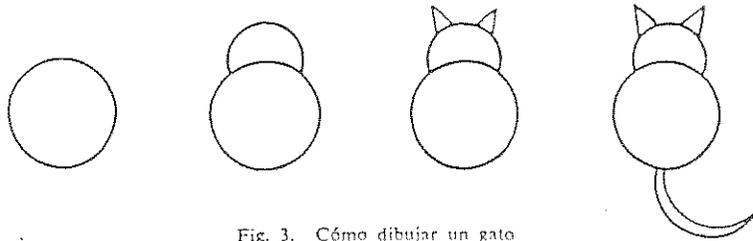


Fig. 3. Cómo dibujar un gato

Poco podía prever, al embarcarme para mis exploraciones, a qué remotos campos me llevaría el tema de la ilusión. Al lector que desee unirse a esta cacería del Snark, sólo puedo suplicarle que se adiestre un poco en el juego de la observación de sí mismo, y no tanto en los museos como en su trato cotidiano con fotos e imágenes de toda especie, tanto en el autobús como en la sala de espera. Lo que verá allí es evidente que no cuenta como arte. Serán cosas menos pretenciosas, pero también menos embarazosas, que las malas obras de arte que imitan los trucos de Velázquez.

nta  
e  
Ilus.

Al enfrentarnos con los maestros del pasado que fueron a la vez grandes artistas y grandes «ilusionistas», no siempre pueden separarse el estudio del arte y el estudio de la ilusión. Por esto tengo particular interés en recalcar, tan explícitamente como pueda, que este libro es ajeno a toda intención de prédica, disfrazada o no, en favor del uso de técnicas ilusionistas en la pintura de hoy. Descartaría evitar tal ruptura de comunicación entre yo y mis lectores y críticos, porque el hecho es que he tomado una actitud más bien crítica ante ciertas teorías del arte no-figurativo, y he aludido a cuestiones de éstas siempre que me ha parecido venían a cuento. Pero arrojarse por esta pendiente sería perder la dirección del libro. Ni por un momento voy a negar que los descubrimientos y los efectos de representación, orgullo de artistas de antaño, se han hecho hoy triviales. Pero creo que corremos un real peligro de perder el contacto con los grandes maestros del pasado si aceptamos la doctrina, ahora de moda, de que dichas cuestiones no tienen nada que ver con el arte. Precisamente, al historiador debería interesarle sumamente por qué razón podemos ahora considerar que es trivial la representación de la naturaleza. Nunca se ha dado antes una época como la nuestra en que la imagen visual fuera tan barata, en todos los sentidos de la palabra. Nos rodean y asaltan carteles y anuncios, comics e ilustraciones de revista. Vemos aspectos de la realidad representados en la pantalla de televisión y en el cine, en sellos de correo y en latas de conservas. La pintura se enseña en la escuela y se practica en casa como terapéutica y pasatiempo, y muchos modestos aficionados

dominan artificios que a Giotto le parecerían pura magia. Tal vez incluso los grotescos colorines de una caja de galletas dejarían sin aliento a los contemporáneos de Giotto. No sé si hay personas que sacan de ahí la conclusión de que la caja es superior a un Giotto. Yo no soy de ellas. Pero pienso que la victoria y la vulgarización de las habilidades representativas plantean un problema tanto para el historiador como para el crítico.

Los griegos decían que el asombro es el principio del conocimiento, y si dejamos de asombrarnos corremos el riesgo de dejar de conocer. El propósito principal que me he propuesto en estos capítulos es el de reinstaurar nuestro sentimiento de asombro ante la capacidad que tiene el hombre de conjurar, mediante formas o líneas o sombreados o colores, esos misteriosos fantasmas de realidad visual a los que llamamos «imágenes» o «cuadros». «¿No deberíamos decir —escribió Platón en el *Sofista*— que hacemos una casa mediante el arte de la albañilería, y que mediante el arte de la pintura hacemos otra casa, una especie de sueño que el hombre produce para los que están despiertos?» No sé otra descripción que mejor pueda enseñarnos el arte de volver a asombrarnos, y la definición de Platón no pierde nada por el hecho de que a muchos de estos sueños producidos por el hombre para los que están despiertos los expulsamos nosotros del reino del arte, tal vez con razón, porque son casi demasiado eficaces como sustitutivos del sueño, sean *pin-ups* o sean comics. Pero incluso *pin-ups* y comics, bien mirados, pueden nutrir el pensamiento. Así como el estudio de la poesía se queda incompleto si no se tiene conciencia del lenguaje de la prosa, pienso que el estudio del arte tendrá que complementarse cada vez más con una investigación de la lingüística de la imagen visual. Entrevemos ya los contornos de la iconología, que estudia la función de las imágenes en la alegoría y el simbolismo, y su referencia a lo que podría llamarse el «invisible mundo de las ideas». El modo como el lenguaje del arte se refiere al mundo visible es a la vez tan obvio y tan misterioso, que todavía es desconocido en gran parte, excepto por los propios artistas, que saben usarlo tal como usamos todos los lenguajes, sin necesidad de conocer su gramática y su semántica.

Platón

ANTE  
7  
LENGUA  
SE

Grandes dosis de conocimiento práctico se almacenan en los muchos libros escritos por artistas y profesores de arte para uso de estudiantes y aficionados. No siendo yo mismo artista, me he abstenido de adentrarme en tales asuntos técnicos más allá de lo necesario para mi argumentación. Pero me alegraría mucho de que cada capítulo de este libro pudiera mirarse como una pilastra provisional para el muy necesario puente que hay que tender entre el campo de la historia del arte y el dominio del artista practicante. Tenemos que reunirnos en la clase del natural dibujada por Alain, y discutir los problemas de los muchachos en un lenguaje inteligible tanto para ellos como para nosotros, e incluso, si tenemos suerte, para el científico que estudia la percepción.

### III

El lector a quien guste le zambullan *in medias res* hará bien pasando ahora directamente al primer capítulo. Se da, sin embargo, una buena y vieja tradición (tan buena y tan vieja, de hecho, como Platón y Aristóteles), que pide que quienes se enfrentan con un problema filosófico y proponen una nueva solución empiecen

presentando una exposición crítica de la historia del problema. En las tres próximas secciones de esta introducción, por consiguiente, examinaré con brevedad la evolución de nuestras ideas sobre el estilo y explicaré cómo la historia de la representación en el arte se confundió progresivamente con la psicología de la percepción. La sección última se dedicará a la situación actual y al programa del presente libro.

La palabra «estilo», como es sabido, deriva del *stilus*, el instrumento de escritura de los romanos, que hablaban de un «estilo excelente» más o menos como generaciones posteriores hablaban de «fluencia de pluma». La educación clásica se centraba en la capacidad de expresión y persuasión del estudiante, y por ello los antiguos maestros de retórica meditaron mucho todos los aspectos del estilo en el habla y en la escritura. Sus comentarios proporcionaron un acervo de ideas sobre el arte y la expresión que tuvo duradera influencia sobre la crítica. La mayoría de aquellos esfuerzos se orientaban hacia el análisis de los efectos psicológicos de varios artificios y tradiciones estilísticos, y hacia el desarrollo de una rica terminología descriptiva de las «categorías de la expresión», la adornada y la humilde, la sublime y la enfática. Pero caracteres de esta especie son notoriamente difíciles de describir, excepto a través de metáforas: hablamos de «chispeantes» o «apagados». Sin esta necesidad, sería posible que la terminología del estilo no se hubiera extendido nunca a las artes visuales. En busca de vívidas metáforas de caracterización, los antiguos escritores sobre retórica gustaban de hacer comparaciones con la pintura y la escultura. Quintiliano, en particular, inserta una breve historia del arte, desde la manera «dura» de la escultura arcaica hasta la «suavidad» y la «dulzura» de los maestros del siglo IV, para ilustrar el progreso de la oratoria latina y su cambio de carácter, desde el vigor rústico al liso pulimento. Por muy fascinadoras que sean tales discusiones, sufren a menudo de una confusión que hemos heredado. Los problemas de los modos expresivos se embrollan casi siempre con los de la variación en las habilidades técnicas. Así, lo que puede mirarse como un progreso desde el punto de vista del dominio de un vehículo puede mirarse también como una decadente caída en el hueco virtuosismo. Las polémicas entre las varias escuelas de retórica usan profusamente de tales argumentos morales. El énfasis asiático es estigmatizado como signo de decadencia moral, y el retorno a un puro vocabulario ático es saludado como victoria moral. Tenemos un ensayo de Séneca en el que la corrupción del estilo en manos de Mecenas es analizada despiadadamente como manifestación de una sociedad corrupta en la que la afectación y la oscuridad se estiman más que la expresión directa y clara. Pero argumentos de tal especie no quedaron sin respuesta. Tácito, en su diálogo sobre la oratoria, presenta un alegato contra los Jeremías de su tiempo, que desdeñaban los estilos contemporáneos. Los tiempos han cambiado, y también nuestros oídos. Pedimos un estilo de oratoria diferente. Esta referencia a las condiciones de la época y a la diversidad de los «oídos» es tal vez el primer contacto fugaz entre la psicología del estilo y la de la percepción. No conozco otra referencia explícita entre los escritos antiguos sobre arte. Lo cual no significa que a la antigüedad le pasara inadvertida la relación entre las habilidades del pintor y la psicología de la percepción. En uno de los diálogos filosóficos de Cicerón, los *Academica*, la discusión versa sobre el valor de las percepciones sensorias en cuanto fuente de conocimiento. Al escéptico que niega la posibilidad de todo conocimiento se le recuerda la agudeza y la perfectibilidad de nuestra mirada: «¡Cuántas cosas ven los pintores, en materia de sombras y de volúmenes, que nosotros no

veamos!», exclama un interlocutor, pero sólo logra que más adelante se le recuerde que su argumento no demuestra más que lo muy imperfecta que tiene que ser la visión de un romano ordinario, ya que ¿cuántos pintores son romanos?

No hay testimonios, sin embargo, de que la antigüedad clásica apreciara plenamente el alcance de tal observación. Hablando estrictamente, plantea una cuestión no resuelta todavía. ¿Tienen éxito los pintores, en punto a imitar la realidad, porque «ven más», o ven más porque han adquirido la habilidad de imitar? En cierto modo, ambas opiniones son corroboradas por la experiencia del sentido común. Los artistas saben que aprenden mirando intensamente a la naturaleza, pero es obvio que el mirar no ha bastado nunca para enseñarle a un artista su oficio. En la antigüedad, la conquista de la ilusión por el arte era un logro tan reciente que el comentario sobre la pintura y la escultura se centraba inevitablemente en la imitación, la *mimesis*. Y en verdad puede decirse que el progreso del arte encaminado a tal meta fue para el mundo antiguo lo que el progreso de la técnica es para el moderno: el modelo del progreso en sí. Plinio contaba la historia de la escultura y de la pintura como historia de inventos, asignando a artistas individuales logros definidos en la copia de la naturaleza: el pintor Polignoto fue el primero que representó personas con la boca abierta y con dientes, el escultor Pitágoras fue el primero que representó nervios y venas, el pintor Nicias se ocupó de luces y sombras. En el Renacimiento, fue Vasari quien aplicó la misma técnica a la historia de las artes en Italia, desde el siglo XIII al XVI. Vasari nunca deja de pagar tributo a los artistas del pasado que aportaron una contribución señalada, según lo miraba él, a la maestría en la representación. «El arte se elevó desde humildes comienzos hasta la cumbre de la perfección» porque genios naturales como Giotto roturaron el terreno y así otros pudieron edificar sobre los primeros cimientos. Por ejemplo, leemos del misterioso Stefano: «Aunque los escorzos que hizo son defectuosos en la manera [...] a causa de la dificultad de ejecución, sin embargo, como primer investigador de estas dificultades, merece una fama mucho mayor que los que le siguen con un estilo más ordenado y regular.» Vasari, en otras palabras, veía la invención de los medios de representación como una gran empresa colectiva de dificultad tal que era inevitable una cierta división del trabajo. Así, dice de Taddeo Gaddi: «Taddeo siguió siempre la manera de Giotto pero sin mejorarla mucho excepto en el colorido, que hizo más fresco y más vivo. Giotto había dedicado tanta atención a perfeccionar otros aspectos y dificultades de su arte que, aunque en el colorido era correcto, no era más que eso. Por lo cual Taddeo, que vio y aprendió lo que Giotto había hecho fácil, tuvo tiempo de añadir algo por su parte, mejorando el colorido.»

Espero mostrar en el curso de este libro que tal manera de ver no es ni mucho menos tan ingenua como a veces se dice. Sólo parece ingenua porque tampoco Vasari lograba desenmarañar la idea de la invención de la de la imitación de la naturaleza. Esta contradicción aflora casi a la superficie cuando Vasari habla de Masaccio, a quien otorga el mérito de haber descubierto que «la pintura es únicamente el simple retrato de todas las cosas vivientes en la naturaleza mediante el dibujo y el color, según las produce la propia naturaleza». A Masaccio, por ejemplo, «le gustaba pintar los ropajes con pocos pliegues y con una caída suave, exactamente como son en la vida natural, y esto ha servido mucho a los artistas, de modo que merece se le alabe como si lo hubiera inventado él».

En tales momentos el lector no puede menos de preguntarse qué dificultad podía haber para tan simple retrato, que impidió que antes de Masaccio los artistas

miraran con sus propios ojos la caída de los ropajes. Costó mucho tiempo para que esta cuestión se formulara de modo coherente, pero su formulación y las primeras tentativas de respuesta se ligan todavía con la tradición académica de la enseñanza del arte.

La cuestión de todo lo que viene involucrado en el «mirar a la naturaleza» —lo que hoy llamamos la psicología de la percepción— se introdujo primeramente en la discusión del estilo, como problema práctico, en la enseñanza del arte. El profesor académico volcado hacia la exactitud de la representación descubrió, como todavía descubre ahora, que las dificultades de sus pupilos no se debían sólo a una incapacidad de copiar la naturaleza, sino a una incapacidad de verla. Comentando esta observación, Jonathan Richardson observó, a principios del siglo XVIII: «Porque es una máxima constante que nadie ve lo que son las cosas si no sabe lo que deberían ser. Que esta máxima es cierta, lo demostrará una figura académica dibujada por un ignorante de la estructura y las junturas de los huesos, y de la anatomía, comparado con otro que entiende perfectamente de todo esto [...] ambos ven la misma vida, pero con diferentes ojos.»

Desde tales observaciones, sólo había que dar un paso hasta la idea de que los cambios de estilo como los descritos por Vasari no se basaban sólo en una mejora de la habilidad, sino que resultaban de diferentes maneras de ver el mundo. El paso se dio ya en el siglo XVIII y, según correspondía, lo dio un profesor académico, James Barry, en una de sus conferencias en la Royal Academy. Barry se sentía perplejo ante lo referido por Vasari, que la Madonna Rucellai de Cimabue (fig. 4) (ahora generalmente atribuida a Duccio) fue aclamada como una obra maestra en el siglo XIII. «Tan grandes defectos en esta obra de Cimabue», dijo Barry, «pudieran tal vez inducir a muchos a pensar que es imposible que el pintor aprovechara la inspección de la naturaleza cuando la pintó. Pero las imitaciones del arte temprano son exactamente como las de los niños; nada vemos incluso en el espectáculo que está ante nosotros, a menos que en cierta medida lo tengamos previamente conocido y buscado, e innumerables diferencias observables entre las épocas de ignorancia y las de saber muestran hasta qué punto la contracción o la extensión de nuestra esfera de visión dependen de consideraciones distintas de la simple aportación de nuestra mera óptica natural. Las gentes, pues, de aquellas épocas sólo veían ese tanto, y lo admiraban, porque no sabían más.»

Estimuladas por el desarrollo de la ciencia y por el nuevo interés en la observación de los hechos, tales cuestiones de visión fueron muy debatidas por los artistas a principios del siglo XIX. «El arte de ver la naturaleza», dijo Constable a su modo mordiente, «es una cosa que hay que adquirir casi tanto como el arte de leer los jeroglíficos egipcios.» La frase está dotada de un nuevo filo, porque esta vez se dirige al público más bien que a los artistas. El público no tiene derecho a juzgar la veracidad de un cuadro, sugiere Constable, porque su visión está nublada por la ignorancia y el prejuicio. Es la misma convicción que llevó a Ruskin, en 1843, a publicar sus *Modern painters* en defensa de Turner. Este vasto tratado es tal vez el último y más persuasivo libro en la tradición, partiendo de Plinio y Vasari, que interpreta la historia del arte como un progreso hacia el verismo visual. Turner es mejor que Claude y Canaletto, sostiene Ruskin, porque se puede demostrar que sabe de los efectos naturales más que sus predecesores. Pero «esta verdad de la naturaleza no cabe que la disciplinan los sentidos sin educar». Que el crítico escéptico analice la estructura de olas y nubes, de rocas y vegetación, y tendrá que admitir que Turner acierta cada vez. El progreso del



Fig. 4. *Madonna Rucellai*, ca. 1285

la mirada inocente

arte se convierte en un triunfo sobre los prejuicios de la tradición. Es un progreso lento, ya que tan difícil se nos hace desenmarañar lo que realmente vemos de lo que sólo sabemos, y así recobrar la mirada inocente, término que Ruskin puso en circulación.

Sin tener conciencia de lo que hacía, Ruskin colocó de este modo la carga explosiva que había de volar el edificio académico. A Barry «la simple aportación de nuestra óptica natural» le había parecido insuficiente para producir nada mejor que la Madonna Rucellai. Para Ruskin y los que le siguieron, el objetivo del pintor es el regreso a la verdad no-adulterada de la óptica natural. Los descubrimientos de los impresionistas, y los acalorados debates que provocaron, aumentaron el interés de los artistas por tales misterios de la percepción. ¿Tenían realmente los

Impresionismo y percepción

impresionistas derecho a pretender que veían el mundo tal como lo pintaban, que reproducían «la imagen en la retina»? ¿Era aquélla la meta hacia la cual había ido avanzando toda la historia del arte? ¿Resolvería la psicología de la percepción, finalmente, los problemas del artista?

IV

Aquel debate reveló lo que fatalmente tenía que revelar: la ciencia es neutral, y si el artista apela a sus descubrimientos lo hace por cuenta y riesgo propios. La distinción entre lo que realmente vemos y lo que inferimos mediante la inteligencia es tan vieja como la meditación sobre la percepción. Plinio dejó concisamente resumida la posición de la antigüedad clásica al escribir que «la mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de vasija que recibe y transmite la porción visible de la conciencia». Ptolomeo ahonda mucho en su *Óptica* (c. 150 d. C.) en el papel del juicio en el proceso de la visión. El más grande estudioso árabe del tema, Alhazen († 1038), enseñó al Occidente medieval la distinción entre los sentidos, el conocimiento y la inferencia, todo lo cual entra en juego en la percepción. «No comprendemos nada visible mediante tan sólo el sentido de la vista», dice, «excepto la luz y los colores». El problema suscitado por esta tradición cobró renovada urgencia cuando John Locke vino a negar la existencia de ideas innatas y sostuvo que todo el conocimiento nos llega a través de los sentidos. Si, en efecto, el ojo sólo reacciona a la luz y el color, ¿de dónde nos viene el conocimiento de la tercera dimensión? Berkeley fue quien, en su *New theory of vision* (1709), exploró de nuevo el terreno y llegó a la conclusión de que todo nuestro conocimiento del espacio y de los cuerpos sólidos tenemos que haberlo adquirido a través de los sentidos del tacto y del movimiento. El análisis en «datos sensorios», iniciado por los empiristas británicos, siguió dominando la investigación psicológica en el siglo XIX, cuando gigantes como Helmholtz desarrollaron la ciencia de la óptica psicológica. Pero ni Berkeley ni Helmholtz cayeron en el error de confundir el «ver» con la sensación visual. Por el contrario, la distinción entre lo que llegó a designarse por «sensación» —el mero registrar «estímulos»— y el acto mental de percepción, basado, según la formulación de Helmholtz, en la «inferencia inconsciente», era un lugar común de la psicología del siglo XIX.

Loew  
Inddy  
Paul  
S 214

No era pues difícil oponer, a las argumentaciones psicológicas de los impresionistas en el sentido de que sus cuadros presentaban el mundo «tal como lo vemos realmente», argumentaciones psicológicas igualmente válidas en favor del arte tradicional, apoyado en el conocimiento intelectual. En el curso del debate, que se inició hacia el fin del siglo XIX, se desintegró toda la reconfortante idea de la imitación de la naturaleza, dejando perplejos a artistas y críticos.

Dos pensadores alemanes son protagonistas en aquella historia. Uno es el crítico Konrad Fiedler, quien insistía, oponiéndose a los impresionistas, en que «incluso la más simple impresión sensoria, que parece sólo materia prima para las operaciones de la mente, es ya un hecho mental, y lo que llamamos el mundo exterior es en realidad el resultado de un proceso psicológico complejo».

Pero fue un amigo de Fiedler, el escultor neoclásico Adolf von Hildebrand, quien se arrojó a analizar dicho proceso, en un librito titulado *El problema de la*

forma en el arte figurativo, que apareció en 1893 y dominó a toda una generación. También Hildebrand oponía a los ideales del naturalismo científico una apelación a la psicología de la percepción: si intentamos analizar nuestras imágenes mentales para descubrir sus constituyentes primarios, encontraremos que se componen de datos sensorios derivados de la visión y de recuerdos del tacto y del movimiento. Una esfera, por ejemplo, aparece ante el ojo como un disco plano; el tacto es lo que nos informa de las propiedades de espacio y forma. Es fútil toda tentativa que haga el artista por eliminar este conocimiento, ya que sin el mismo no percibiría el mundo de modo alguno. Su tarea es, por el contrario, compensar la ausencia de movimiento en su obra dando claridad a su imagen, y comunicando con ello no sólo sensaciones visuales sino también los recuerdos táctiles que nos permitirán reconstruir mentalmente la forma tridimensional.

Difícilmente puede darse como accidental el hecho de que el período en que tales ideas se debatían con tanto interés fuera también el período en que la historia del arte se emancipó de la curiosidad de anticuario, de la biografía y de la estética. Cuestiones que se habían dado por sentadas durante mucho tiempo parecieron de pronto problemáticas y requirieron nuevo examen. Cuando Bernard Berenson escribió su brillante ensayo sobre los pintores florentinos, aparecido en 1896, formuló su credo estético en términos del análisis de Hildebrand. Con su don de hallar la frase memorable, resumió casi todo el libro algo farragoso del escultor al decir: «El pintor sólo puede cumplir su tarea si da valores táctiles a impresiones retinales.» Para Berenson, Giotto o Pollaiuolo exigen que les otorguemos atención porque hicieron precisamente esto. Como a Hildebrand, le interesaba más la estética que la historia.

Tres años más tarde, en 1899, Heinrich Wölfflin pagó tributo a Hildebrand en el prefacio a su clásico libro sobre *El arte clásico*. El ideal de claridad y de orden espacial presentado por Wölfflin en sus descripciones de las obras maestras de Rafael muestra señas de la influencia de Hildebrand tan vívidas como las que hay en la imagen que Berenson se forma de Giotto. Pero Wölfflin vio que las categorías de Hildebrand no eran aprovechables únicamente como ayuda a la apreciación, sino también como instrumento para el análisis de distintos modos de representación. Las «polaridades» finales que Wölfflin había de elaborar en sus *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, la distinción entre la sólida claridad de los modos del Renacimiento y las complejidades «pictóricas» del Barroco, deben todavía mucho al enfoque de Hildebrand. Wölfflin puso en circulación el lema de la «historia del ver» en la historia del arte, pero fue él mismo quien previno que tal metáfora no tenía que tomarse demasiado en serio. Lo cierto es que Wölfflin nunca se confundió tomando una descripción por una explicación. Pocos historiadores tenían una conciencia más viva que la suya del problema planteado por la mera existencia de estilos de representación, pero, con la cautela que heredó de su gran predecesor Jakob Burckhardt, nunca se metió en especulaciones sobre las causas últimas del cambio histórico.

Quedó así reservado para el tercero entre los fundadores de la historia estilística, Alois Riegl, el casar las ideas de Hildebrand con el estudio de la evolución artística. La ambición de Riegl era la de convertir la historia del arte en ciencia respetable, eliminando todos los ideales de valor subjetivos. Tal enfoque resultó favorecido por su labor en un museo de artes aplicadas. Estudiando la historia del arte decorativo, de esquemas y de ornamentos, se convenció de lo inadecuadas que eran las presuposiciones hasta entonces predominantes: la presuposición «ma-

terialista» de que los esquemas formales dependían de técnicas tales como las del tejido y de la cestería y la presuposición tecnológica de que lo que cuenta en arte es la habilidad manual. Después de todo, los esquemas decorativos de muchas tribus llamadas «primitivas» atestiguan una asombrosa dexteridad manual. Si los estilos diferían, tenía que ser porque las intenciones cambiaban. En su primer libro, *las Stillfragen* de 1893, Riegl demostró que cuestiones de tal índole podían y debían discutirse de manera puramente «objetiva», sin introducir las ideas subjetivas de progreso y decadencia. Pretendió demostrar que la ornamentación en forma de planta evoluciona y cambia a lo largo de una única tradición continua, desde el loto egipcio hasta el arabesco, y que tales cambios, lejos de ser fortuitos, expresan una reorientación general de las intenciones artísticas, de la «voluntad de forma» que se manifiesta en la menor palmeta no menos que en el más monumental edificio. Ante aquel enfoque, la noción de una «decadencia» no tenía sentido. La función del historiador no es juzgar sino explicar.

Dio la casualidad de que otro historiador de arte de Viena, el gran Franz Wickhoff, se ocupaba también, por las mismas fechas, de absolver a una época del estigma de decadencia. En 1895 publicaba el *Génesis de Viena*, un precioso manuscrito de la antigüedad tardía, y deseaba demostrar que aquello que era considerado como estilo degenerado y descuidado del arte romano imperial merecía semejante acusación tan poco como los modernos impresionistas, cuyos tan calumniados cuadros Wickhoff había aprendido a amar. El arte de los romanos, concluía Wickhoff, era tan progresivo en la dirección de la subjetividad visual como el arte de su propia época.

Riegl hizo suya aquella interpretación, como base para una generalización todavía más audaz. En 1901 definió su posición frente a las muy discutidas doctrinas de Hildebrand: el historiador podía aceptar el análisis psicológico de Hildebrand, pero no compartir sus valoraciones artísticas. Basarse en el tacto no es mejor ni peor que basarse en la visión; cada proceder estaba justificado en sí mismo y en su propia época. Habiéndosele encargado la publicación de hallazgos arqueológicos del período de la antigüedad declinante, Riegl escribió su famoso libro sobre *Arte industrial romano tardío*, que representa el más ambicioso intento jamás hecho de interpretar el curso entero de la historia del arte en términos de cambiantes modos de percepción.

El libro es difícil de leer y todavía más difícil de resumir, pero la tesis principal de Riegl es que al arte antiguo le interesó siempre la representación de objetos individuales, y no la infinidad del mundo en conjunto. El arte egipcio muestra esta actitud en su forma extrema, ya que en él sólo se concede a la visión una función muy subsidiaria; los objetos se traducen según se presentan al sentido táctil, el más «objetivo» de los sentidos, que comunica la forma permanente de las cosas, con independencia del mudable punto de vista. Es también la razón por la que los egipcios evitaron el expresar la tercera dimensión, ya que la perspectiva y el es-corzo hubieran introducido un elemento subjetivo. Un avance hacia la tercera dimensión, otorgando a la mirada su parte en la percepción del modelado, se hizo en Grecia. Pero se requirió la fase tercera y última del arte antiguo —la antigüedad declinante— para desarrollar un modo puramente visual de expresar los objetos según aparecen desde una cierta distancia. Lo paradójico es que aquel avance le parece una regresión al observador moderno, porque da a los objetos un aspecto plano e informe, y ya que sólo se representan objetos individuales, sin consideración del ambiente, aquellas figuras amazacotadas parecen tanto más

violentas al destacarse sobre un indefinido fondo de umbría hondura o de suelo dorado. En el contexto de la historia artística universal, sin embargo, el tardío arte antiguo no fue una decadencia, sino una necesaria fase de transición. La intervención de las tribus germánicas, a las que Riegl consideraba más inclinadas a la subjetividad, hizo posible que el arte prosiguiera sus transformaciones en un plano superior, desde una concepción táctil del espacio tridimensional, según lo concibió el Renacimiento, hasta otro acrecentamiento de la subjetividad visual en el Barroco, y de allí hasta el triunfo de las sensaciones puramente ópticas en el impresionismo: «Todo estilo aspira a una traducción fiel de la naturaleza y no a otra cosa, pero cada estilo tiene su propia concepción de la naturaleza [...]».

Hay un toque de genio en la obstinación, ajena a toda duda, con que Riegl intenta explicar mediante un principio unitario todos los cambios estilísticos en la arquitectura, la escultura, la pintura y la decoración. Pero esta carencia de dudas, que para él era el distintivo del enfoque científico, le entregó indefenso a aquellos hábitos mentales precientíficos gracias a los cuales proliferan los principios unitarios, los hábitos de los mitólogos. La «voluntad de forma», el *Kunstwollen*, se convierte en un fantasma dentro de la máquina, que da vueltas a las ruedas de los desarrollos artísticos siguiendo «leyes inexorables». La verdad es que, como ha señalado Meyer Schapiro, en Riegl «la motivación del proceso y la explicación de sus oscilaciones en el tiempo y en el espacio son vagas y a menudo fantásticas. Cada fase mayor corresponde a una predisposición racial [...]. Cada raza desempeña un papel prescrito y se retira una vez hecho su número en la función [...]».

No es difícil ver en tal cuadro de la historia universal una resurrección de aquellas mitologías románticas que culminaron en la filosofía de la historia de Hegel. Para la antigüedad clásica y el Renacimiento, la historia del arte reflejaba el aumento de la habilidad técnica. En tal contexto, se decía a veces que las artes pasan por una infancia, una madurez y una senectud. Pero los románticos vieron la historia entera como un gran drama, en el que la humanidad evoluciona desde la infancia hasta la madurez. El arte se convirtió en la «expresión de su Edad» y en síntoma de la fase que el Espíritu del Universo había alcanzado en cada punto determinado. En el contexto de tales especulaciones, el médico romántico alemán Carl Gustav Carus se anticipó realmente a Riegl en su interpretación de la historia del arte como un movimiento desde el tacto a la visión. En un alegato pidiendo se reconociera que la pintura del paisaje era el gran arte del futuro, Carus basó su discurso de leguleyo en las leyes de la inevitabilidad histórica: «El desarrollo de los sentidos en todo organismo empieza con el palpar, con el tacto. Los más sutiles sentidos del oído y de la mirada no emergen hasta que el organismo se perfecciona. Casi del mismo modo, la humanidad empezó con la escultura. Lo que el hombre formaba tenía que ser macizo, sólido, tangible. Por esta razón la pintura [...] pertenece siempre a una fase posterior [...]. El arte del paisaje [...] presupone un grado superior de desarrollo.»

En otro lugar he explicado por qué me parece tan peligroso esto de apoyar la historia del arte en explicaciones mitológicas. Al inculcar el hábito de hablar en términos de entidades colectivas, de «humanidad», de «razas» o de «épocas», debilita la resistencia frente a las mentalidades totalitarias. No hago tales acusaciones a la ligera. Puedo exhibir los documentos que me justifican, simplemente enumerando las lecciones que Hans Sedlmayr quería que el lector sacara de la lectura de los ensayos de Riegl, para cuya edición en volumen escribió una introducción en 1927.

Una vez expuesto lo que él consideraba como la «quintaesencia» de la doctrina de Riegl, Sedlmayr pasaba a enumerar las falsas posiciones intelectuales que deben abandonar por insostenibles quienes se adhieran a la visión de la historia según Riegl. Entre las convicciones que se nos pide que echemos por la borda está la idea de que «sólo son reales las personas individuales, mientras que los grupos y las colectividades espirituales son meros nombres». Se sigue para Sedlmayr que también debemos rechazar «la creencia en la unidad e inmutabilidad de la naturaleza y de la razón humanas», así como la idea de que «la naturaleza es permanentemente la misma y sólo se la "representa" de modos distintos». Finalmente, tenemos que dar por difunto el análisis causal de la historia «que concibe el cambio histórico meramente como resultado de cadenas de causación ciegas y aisladas». Existe algo real que es nada menos que «el movimiento propio, dotado de sentido, del Espíritu, originando totalidades de acontecimientos genuinamente históricas».

Ocurre que soy un creyente apasionado en todas esas ideas pasadas de moda que en 1927 Sedlmayr pedía a un público fácil de embaucar las descartara en favor de un historicismo a lo Spengler. Al igual que K. R. Popper, cuyas palabras en *The poverty of historicism* no sabía yo mejorar, «no tengo la menor simpatía por semejantes "espíritus", ni por su prototipo idealista ni por sus encarnaciones dialécticas y materialistas, y siento toda la simpatía por quienes los tratan con desprecio. Pero sin embargo, siento que indican, por lo menos, la existencia de un vacío, de un lugar que sería tarea de la sociología llenar con algo más sensato, tal como un análisis de los problemas que surgen dentro de una tradición». Los estilos, creo, son ejemplos de tales tradiciones. Mientras no tengamos ninguna hipótesis mejor que ofrecer, la existencia de modos uniformes de representar el mundo tendrá que invitar a la fácil explicación de que tal unidad se debe fatalmente a algún espíritu supraindividual, al «espíritu de la época» o al «espíritu de la raza».

No es que yo niegue que los historiadores, como los demás estudiosos de los grupos humanos, encuentran a menudo actitudes, creencias o gustos compartidos por muchas personas, y que podrían muy bien describirse como la mentalidad o el punto de vista dominante en una clase, una generación o una nación. Tampoco pongo en duda el que los cambios del clima intelectual y los de la moda y del gusto son muchas veces sintomáticos de un cambio social, y que una investigación de tales conexiones puede merecer la pena. Tanto en los escritos del propio Riegl como en los de sus seguidores e intérpretes como Worringer, Dvorák y Sedlmayr, se encuentra un acervo de provocativos problemas y sugerencias históricos, pero si quisiera afirmar que lo que constituye el gran orgullo de todos ellos es en realidad su grieta fatal: al echar por la borda la idea de la habilidad técnica, no sólo han renunciado a una evidencia de importancia capital, sino que han hecho imposible el logro de su ambición, una válida psicología del cambio estilístico.

La historia del gusto y de la moda es una historia de preferencias, de variados actos de elección en determinadas alternativas. Es un ejemplo el de los prerafaelitas rechazando las convenciones académicas de su día, y otro ejemplo es el japonésismo del Art Nouveau. Tales cambios en el estilo y en el prestigio de los estilos podrían describirse (aunque sin duda no exhaustivamente) en términos de «voluntad de forma»; nadie pone en duda que fueron sintomáticos de toda una constelación de actitudes. Pero lo que aquí importa desde un punto de vista

metódico es que un acto de elección sólo tiene interés sintomático, y sólo expresa algo a condición de que podamos reconstruir la situación en que se eligió. El capitán en su puente que pudo dejar el barco que se hundía, pero prefirió quedarse, es decididamente un héroe; el hombre a quien el naufragio pilló durmiendo y que se ahogó era tal vez también heroico, pero nunca lo sabremos. Si realmente deseamos examinar los estilos como sintomáticos de alguna otra cosa (lo cual, ocasionalmente, puede tener un gran interés), no podemos hacerlo sin disponer de una teoría de las alternativas. Si todo cambio es inevitable y total, nada hay que se pueda comparar, ninguna situación que se pueda reconstruir, ningún síntoma o expresión que se pueda investigar. El cambio se convierte en síntoma del propio cambio, y para esconder esta tautología hay que echar mano de algún grandioso esquema de evolución, que es el caso no sólo de Riegl sino de muchos sucesores suyos. Pocos historiadores, y todavía menos antropólogos, piensan hoy que la humanidad haya experimentado ningún cambio biológico de alguna monta dentro de los períodos históricos. Pero incluso los que podrían admitir la posibilidad de cierta leve oscilación en la constitución genética de la humanidad no aceptarían nunca la idea de que el hombre ha cambiado, en los últimos tres mil años, en un centenar escaso de generaciones, tanto como han cambiado su arte y su estilo.

## V

El evolucionismo ha muerto, pero los hechos que engendraron aquel mito siguen tozudamente presentes, requiriendo explicación. Uno de estos hechos es un cierto parentesco entre el arte de los niños y el arte primitivo, que arrojó a los incautos a la falsa alternativa entre creer que aquellos primitivos no podían hacer nada mejor porque eran torpes como niños, y creer que no querían hacer otra cosa porque todavía tenían la mentalidad de los niños. Pero tales conclusiones son obviamente falsas. Se deben a la tácita premisa de que lo que a nosotros nos es fácil tiene que haber sido siempre fácil. Me parece a mí que una de las adquisiciones permanentes derivadas de los primeros contactos entre la historia del arte y la psicología de la percepción es que ya no necesitamos creer eso. En el fondo, aunque deploro el mal uso de la psicología en su forma historicista, confieso sentir cierta nostalgia por la audacia especulativa de los optimistas del siglo XIX. Tal vez se deba ello a que todavía tuve la suerte de que fueran mis profesores aquellos espíritus audaces que, a principios del siglo, probaron a enfrentarse con el problema de por qué el arte tiene historia. Uno de ellos fue Emanuel Loewy, cuyo estudio famoso sobre *La reproducción de la naturaleza en el arte griego temprano* apareció en 1900. Este libro, me parece a mí, encierra casi toda la parte del evolucionismo que merece conservarse.

También Loewy pasó por la influencia de Hildebrand y de la psicología de los datos sensorios. Como otros críticos de su época, Hildebrand atribuía las peculiaridades del arte de los niños a que se basaba en vagas imágenes memorísticas. Se concebía a tales imágenes como un residuo de muchas impresiones sensibles que, una vez depositadas en la memoria, habían cuajado en formas típicas, de modo muy parecido a como pueden crearse imágenes típicas mediante la superposición de muchas fotografías. En tal proceso, pensaba Loewy, la memoria tamiza

y guarda los rasgos característicos de los objetos, los aspectos que los presentan en su forma más distintiva. El artista primitivo, como el niño, toma por punto de partida dichas imágenes memorísticas. Tenderá a representar el cuerpo humano frontalmente, los caballos de perfil, y los lagartos vistos desde arriba. El análisis hecho por Loewy de aquellos modos «arcaicos» se acepta todavía básicamente, aunque su explicación es en realidad circular: como está claro que el artista primitivo no copia el mundo exterior, se le imputa el copiar algún invisible mundo interior hecho de imágenes mentales. Para la existencia de estas imágenes mentales, a su vez, no hay más evidencia que las típicas figuras de los primitivos. Ninguno de nosotros, creo yo, acarrea en el cerebro semejantes figuras esquemáticas de cuerpos, de caballos o de lagartos, según las postula la teoría de Loewy. Lo que palabras como éstas puedan evocar será diferente para cada cual, pero será siempre una inaprehensible complicación de huidizos acontecimientos, que nadie podrá comunicar con plenitud. Pero esta crítica no puede rebajar el valor del análisis dado por Loewy de los rasgos que tienen en común las obras de niños, de adultos sin instrucción y de primitivos. Al tomar por tema, no la evolución de la humanidad, sino la primera ocasión histórica en que aquellos rasgos fueron eliminados lenta y metódicamente por el arte griego primitivo, Loewy nos enseñó a apreciar las fuerzas que tiene que superar un arte orientado hacia la ilusión realista. Cada paso aparece como la conquista de un territorio hasta entonces ignorado, al que hay que proteger y fortificar mediante una nueva tradición de formación de imágenes. De ello resulta la tenacidad de los nuevos tipos, una vez inventados, hecho que no lograba explicar ninguna teoría del arte en términos de «impresiones sensorias».

Se dio la casualidad de que mi profesor de historia del arte, Julius von Schlosser, se interesaba también particularmente por la función del tipo, e incluso del estereotipo, en la tradición. Su terreno de partida había sido la numismática, y pronto se encaminó hacia el estudio del arte medieval, donde tan marcado es el imperio de la fórmula. El problema del uso de los «precedentes» o «similes» en el arte medieval no dejó nunca de fascinar a Schlosser, a pesar de que la influencia de Croce le infundió una creciente desconfianza frente a las explicaciones psicológicas. Los que conocen sus meditaciones sobre tales problemas reconocerán en este libro algunos de sus temas recurrentes.

Lo que Schlosser hizo para la Edad Media, su coetáneo Aby Warburg lo hizo para el Renacimiento italiano. En pos del problema que orientó su vida, el problema de qué era exactamente lo que el Renacimiento buscaba en la Antigüedad clásica, Warburg se vio llevado a investigar el crecimiento de los estilos renacentistas en términos de la adopción de un nuevo lenguaje visual. Descubrió que los préstamos tomados por los artistas del Renacimiento a la escultura clásica no se daban al azar. Ocurrían siempre que un pintor necesitaba una imagen de movimiento o de gesto particularmente expresiva, o sea, lo que Warburg dio en llamar *Pathosformel*, «fórmula de patetismo». Su insistencia en que los artistas del Quattrocento, antes considerados como campeones de la observación pura, recurrieran con tanta frecuencia a una fórmula prestada causó gran impresión. Ayudados por el interés en los tipos iconográficos, sus seguidores corroboraron cada vez con más fuerza el hecho de que el depender de la tradición es la regla, incluso en obras del arte del Renacimiento y del Barroco consideradas hasta entonces como naturalistas. Las investigaciones de tales continuidades han reemplazado ahora, en gran medida, la anterior preocupación por el estilo.

Ha sido André Malraux quien ha captado lo significativo de estos descubrimientos en sus cautivadores volúmenes sobre *La psicología del arte*. Hay mucho de Hegel y de Spengler en los rapsódicos himnos que Malraux dedica al mito y al cambio, pero él ha acabado por fin con el malentendido que recibe su merecido ridículo en el chiste de Alain, la idea de que los estilos del pasado reflejan literalmente el modo como los artistas «veían» el mundo. Malraux sabe que el arte nace del arte, no de la naturaleza. Y sin embargo, con toda su fascinación y sus brillantes digresiones psicológicas, el libro de Malraux no da lo que su título promete, una psicología del arte. No tenemos todavía una explicación satisfactoria del acertijo que representa el dibujo de Alain. Pero tal vez nos encontremos mejor preparados que Riegl para intentar tal explicación. Hemos aprendido mucho sobre la presión de las convenciones y el poderío de las tradiciones, en más de un terreno. Los historiadores han investigado cómo la fórmula constriñe al cronista cuyo propósito es registrar acontecimientos recientes; los estudiosos de la literatura, como Ernst Robert Curtius, han demostrado la función del «topos», del tradicional lugar común, en la textura más concreta de la poesía. Los tiempos parecen maduros para encarar una vez más el problema del estilo, fortificados por este conocimiento de la fuerza de las tradiciones.

Me doy muy buena cuenta de que tanta insistencia sobre la tenacidad de las convenciones, sobre el papel en arte de tipos y estereotipos, será recibida con escepticismo por quienes no han trabajado en este terreno. Se ha convertido casi en acusación tópica contra la historia del arte el que sólo se fija en buscar influencias y que con ello pierde de vista el misterio de la creatividad. Pero no tiene que ocurrir esto necesariamente. Cuanto mayor conciencia adquirimos del tremendo tironeo que arrastra al hombre a repetir lo que ha aprendido, tanto mayor será nuestra admiración por los seres excepcionales que consiguieron exorcizar aquella magia y realizar un avance importante del que otros pudieron partir.

A pesar de todo, me he preguntado a veces si mis premisas vienen realmente justificadas por los hechos de la historia artística, si la necesidad de una fórmula es tan universal como la he postulado. En tales momentos he recordado un hermoso pasaje de Quintiliano, en el que habla de la creatividad de la mente humana, y da al artista como ejemplo:

«No todo lo que el arte logra puede transmitirse. ¿Qué pintor aprendió nunca a representar todo lo que existe en la naturaleza? Pero una vez ha asimilado los principios de la imitación, retratará todo lo que se presente. ¿Qué alfarero no ha hecho una vasija de una forma que nunca había visto?»

Es un importante recordatorio, pero no explica el hecho de que incluso la forma de la nueva vasija pertenecerá en algún sentido a la misma familia de formas de las que el alfarero vio, que la representación hecha por el artista de «todo lo que existe en la naturaleza» se enlazará sin embargo con las representaciones que sus maestros le propusieron. Una vez más, lo que hay que explicar es el tenaz e inamovible hecho de los chicos egipcios de Alain, y ningún historiador del arte se sentirá inclinado a menospreciar la fuerza del estilo, y menos que nadie el historiador que delinea el mapa de la larga ruta hasta la ilusión.

Para atacar estos problemas centrales de nuestra disciplina, no creo que pueda bastar el reiterar la antigua oposición entre «ver» y «saber», o insistir de un modo general en que toda representación se basa en convenciones. Tenemos que ir a lo concreto, y analizar desde el inicio, en términos psicológicos, lo que efectivamente se involucra en el proceso de la formación y la lectura de las imágenes. Pero aquí se levanta un obstáculo formidable. Ya no tenemos para guiarnos el simple tipo de psicología en el que tanta confianza depositaron Barry y Ruskin, Riegl y Loewy. La psicología ha adquirido conciencia de la inmensa complejidad de los procesos de percepción, y nadie pretende ya entenderlos completamente.

Bernard Berenson podía introducir su incursión por tales terrenos con las palabras «la psicología ha demostrado [...]». Quienes consulten libros más recientes no encontrarán el mismo tono de autoridad segura. J. J. Gibson, por ejemplo, escribe en su apasionante estudio *The perception of the visual world*: «Cómo se aprende a atender a nuevos rasgos del universo, a explorar éste, es cosa que los psicólogos no entienden hoy día» —y al suelo se vienen las esperanzas del historiador. D. O. Hebb, en su bien conocido libro *The organization of behavior*, dice incluso que «la percepción del tamaño, de la claridad y de la altura sonora tienen que contabilizarse por ahora entre las cosas no explicadas por ninguna teoría». Y esta perplejidad no se limita a las cuestiones básicas. Discutiendo el llamado «efecto de expansión», la inesperada manera como colores yuxtapuestos pueden afectarse mutuamente, lo cual tan importante es para el pintor, Ralph M. Evans dice en su básica *Introduction to color*: «El presente autor opina que mientras tal efecto no pueda explicarse sin premisas rebuscadas no podremos decir que entendemos la manera como funciona el proceso visual.»

En tales circunstancias puede parecer temerario el invocar resultados de un incierto campo de estudio para la explicación de nuestras propias incertidumbres. Sin embargo, una exhortación a aventurarse sin desánimo nos viene precisamente de uno de los mayores pioneros en el campo de la psicología de la percepción, Wolfgang Köhler. En sus conferencias sobre *Dynamics in psychology* (1940), Köhler alaba la virtud de «la invasión del campo ajeno como técnica científica»:

«Los momentos más afortunados en la historia del conocimiento se dan cuando hechos que hasta entonces no eran más que datos especiales se encuentran de pronto referidos a otros hechos en apariencia distantes, y con ello aparecen bajo una nueva luz. Para que esto ocurra en psicología tenemos que mantenernos informados de más que nuestro tema de estudio en el sentido estricto.» Y Köhler pregunta: «Si la situación actual de la psicología nos ofrece una razón excelente —o tal vez debería decir un maravilloso pretexto— para extender nuestra curiosidad más allá de nuestro campo limitado, ¿no deberíamos estar impacientes por aprovechar en seguida la ocasión?»

Por lo menos uno de los seguidores de Köhler ha aprovechado la ocasión y se ha aventurado desde la psicología a entrar en el campo del arte. El libro de Rudolf Arnheim *Art and visual perception* estudia la imagen visual desde el enfoque de la psicología de la Gestalt. Lo he leído con mucho provecho. Su capítulo sobre el crecimiento, que trata del arte de los niños, me ha parecido tan instructivo que he podido excluir de mi terreno de estudio ese tan debatido ejemplo. Para el historiador y sus problemas de estilo, en cambio, el libro rinde menos.

Acaso el autor está demasiado propenso a seguir a Riegl en su «objetividad», y demasiado propenso también a vindicar los experimentos del arte del siglo xx para que pueda ver en el problema de la ilusión algo más que un prejuicio de burgués ignorante. El hecho de que sabemos que épocas diferentes han tenido distintos criterios de «parecido» le lleva a esperar que «otro desplazamiento del nivel de la realidad artística» hará que las obras de Picasso, Braque o Klee «se parezcan exactamente a las cosas que representan». Si lleva razón, en el año 2000 los catálogos de artículos en venta en los grandes almacenes representarán las mandolinas, los jarrones, o las máquinas titilantes en ese nuevo nivel de realidad.

El libro de W. M. Ivins, Jr., *Prints and visual communication*, es un astringente antidoto contra tales modas intelectuales. Ivins ha mostrado en efecto que la historia de la representación puede tratarse en el contexto de la historia de la ciencia sin referencia a debates estéticos.

Precisamente en este contexto quisiera mencionar también el libro de Anton Ehrenzweig, *The psychoanalysis of artistic vision and hearing*. La aducida especulativa con que el autor intenta encajar los hallazgos de la psicología de la Gestalt dentro de un sistema de ideas derivadas de Freud merece atención y respeto. Ehrenzweig no cae de ningún modo en el error de menospreciar las fuerzas que tiene que superar el naturalismo científico en arte. Nos da estimulantes descripciones del caos visual que el arte procura dominar, pero también él, creo, estropea su análisis al negarse a discutir los criterios objetivos de realidad y al escapar hacia especulaciones evolucionistas.

Los tres libros que acabo de mencionar demuestran lo que todos sabemos, que ciertos problemas están «en el aire» y claman por su resolución. Como yo estaba ya metido en mi trabajo cuando los libros aparecieron, no puedo asegurar que mi juicio sobre ellos esté exento de prevención. Pero a mí me pareció que demostraban del modo más palmario la necesidad de que el historiador del estilo organizara un *raid* de réplica atravesando la frontera del psicólogo. Lo que espero traer de vuelta de tal expedición predatoria es algo más que algunos resultados aislados de experimentos psicológicos. Es la noticia de que se está produciendo una reorientación radical de todas las ideas tradicionales sobre la mente humana, lo cual no puede dejar indiferente al historiador del arte. Tal reorientación se encuentra implícita en el estudio por Arnheim del arte de los niños y en las ideas de Ehrenzweig sobre la percepción inconsciente, pero la insistencia de ambos en los conceptos y la terminología de una particular escuela de teoría psicológica han enturbiado tal vez un poco la generalidad y la importancia de aquella reorientación. Los términos básicos que críticos, artistas e historiadores han usado hasta ahora con confianza han perdido buena parte de su validez, una vez contrastados. La entera idea de la «imitación de la naturaleza», la «idealización» o la «abstracción», descansa sobre la premisa de que lo que llega primero son «impresiones sensoriales» a las que subsiguientemente se elabora, deforma o generaliza.

K. R. Popper ha motejado tal premisa «la teoría de la mente como balde», o sea la fantasía de que la mente es un receptáculo donde se depositan y elaboran los «datos sensorios». Ha demostrado la irrealidad de dicha premisa básica en el campo de la metodología científica y la teoría del conocimiento, desarrollando lo que él llama la «teoría del foco de luz», destacando la actividad del organismo vivo que nunca cesa de explorar y contrastar su medio ambiente. La fecundidad de tal enfoque se deja sentir progresivamente en muchos terrenos de la psicología. Por mucho que unas teorías difieran de otras, el interés de todas ellas va

contrándose en la reacción del organismo y no ya en el estímulo. Se va poniendo en claro que dicha reacción será vaga y general al principio y se hará progresivamente más articulada y diferenciada.

«El progreso en el aprender va desde lo indefinido a lo definido, no desde la sensación a la percepción. No aprendemos a tener percepciones, sino a diferenciarlas», escribe J. J. Gibson, a propósito de la visión.

«La investigación moderna presenta como probable que al principio no hay más que totalidades desorganizadas y amorfas, que se diferencian progresivamente», escribe L. von Bertalanffy sobre sus problemas de biología teórica.

Sería fácil encontrar citas paralelas en los escritos de Jean Piaget sobre el crecimiento intelectual de los niños, o en los de Freud y sus discípulos sobre el desarrollo emotivo de los niños. Incluso los estudios recientes sobre la manera en que puede decirse que las máquinas «aprenden» destacan la misma dirección: de lo general a lo particular. En el curso de este libro me he referido a veces a tales paralelismos. Lo he hecho con timidez, ya que en estos campos no soy siquiera un invasor del terreno. Además, tengo muy presentes los peligros del diletantismo, y las variaciones de la moda en materias semejantes. En último término sólo puede hallarse una justificación para el enfoque que propugno en este libro: el de que resulte útil para la labor cotidiana del historiador. Pero en un estudio sobre la ilusión, difícilmente podía prescindir de una teoría de la percepción. Y precisamente en este orden lo que más provechoso me resultó fue el seguir las líneas indicadas, formulando las cuestiones en términos de clasificación y categorización, y no en términos de asociación. El modelo teórico de este enfoque, que en definitiva se remonta a Kant, se encuentra desarrollado con la máxima consecuencia en el libro de F. A. Hayek, *The sensory order*. Pero lo que más me ha aprovechado ha sido la insistencia de Popper sobre el papel de la anticipación y de las pruebas corroboratorias. En psicología tal enfoque orienta la teoría de Bruner y Postman, que «todos los procesos cognitivos, ya tomen la forma de percepción, de pensamiento o de recuerdo, representan "hipótesis" que el organismo sienta [...]. Las hipótesis exigen "respuesta" en forma de alguna experiencia ulterior, respuestas que las confirmarán o desmentirán».

Forma parte de la lógica de esta situación, como ha mostrado Popper, el que aquellas «hipótesis» nunca pueden ser más que provisionales, en tanto que su refutación será final. No se da ninguna distinción rígida, por consiguiente, entre percepción e ilusión. La percepción emplea todos sus recursos para desarraigar las ilusiones nocivas, pero a veces no logrará «refutar» una hipótesis falsa, por ejemplo, cuando tiene que enfrentarse con obras de arte ilusionista.

Creo firmemente que alguna teoría de ese estilo, sobre el método de ensayo y error en la percepción, resultará fecunda en terrenos distintos del mío, pero me he esforzado por mantener en el trasfondo la teoría general. Mi asunto principal era el análisis de la formación de imágenes, o sea el modo como los artistas descubrieron algunos de esos secretos de la visión por el método de «hacer y comparar». Lo que los muchachos egipcios de Alain tenían que aprender antes de que pudieran crear una ilusión de realidad no era a «copiar lo que veían», sino a manipular esas ambiguas indicaciones en las que tenemos que confiar en la visión estacionaria, hasta que su imagen no se distinguiera de la realidad. En otras palabras, en vez de jugar al «conejo o ganso» tenían que inventar el juego de «tela o naturaleza», jugado con una configuración de tierra coloreada que —a una cierta distancia por lo menos— pudiera resultar en una ilusión. Artístico o no, es

éste un juego que sólo podía hallarse como resultado de ensayos y errores sin cuento. Como un experimento secular en la teoría de la percepción, el arte ilusionista merece tal vez atención incluso en una época que lo ha abandonado en favor de otros modos de expresión.

Corriendo el riesgo de revelar de antemano en qué va a parar la intriga, confesaré al lector o crítico apresurado que estas conclusiones, anticipadas aquí, no se presentarán por extenso hasta el capítulo noveno del libro, donde se reanudará el desarrollo de ciertos problemas discutidos en esta introducción. No puedo ahora impedir que pasen en seguida a aquellas páginas, pero creo tener derecho a argüir que un libro dedicado a argumentar una tesis sólo puede estar construido como un arco. La piedra que lo cierra tiene que parecer colgada en el aire, mientras no se ve que la sostienen las piedras vecinas. Cada capítulo de este libro tiene a su manera una tendencia centrípeta, hacia el centro del problema, pero los resultados de un capítulo necesitan el apoyo de la estructura entera. Los límites del parecido impuestos por el medio y por el esquema, las conexiones en la formación de imágenes entre forma y función, y sobre todo el análisis del papel del contemplador en la resolución de ambigüedades, son imprescindibles para hacer plausible el mundo aserto de que el arte tiene historia porque las ilusiones del arte no son sólo fruto del análisis de las apariencias que el artista practica, sino instrumento indispensable para dicho análisis. Espero que el lector no se detendrá en este punto, sino que me seguirá, contrastando la idea en su aplicación a la expresión fisonómica y, más allá, hasta las fronteras de la estética, aquella tierra prometida que sólo divisará de lejos.

Tengo perfecta conciencia de que esa lenta marcha por las arenas movedizas de la teoría de la percepción tiene que fatigar mucho al lector apresurado por llegar al corazón emotivo del arte. Pero creo que en la discusión de cuestiones vitales las posibilidades de obtener un resultado son mayores cuando antes se ha desbrozado un poco el terreno. Me confirma en esta convicción un pasaje de las *Psychoanalytic explorations in art*, de mi difunto amigo y mentor Ernst Kris, con quien tan a menudo comenté esos temas y que no vivió hasta leer la versión final del presente libro:

«Hace tiempo que hemos llegado a darnos cuenta de que el arte no se produce en un espacio vacío, que ningún artista es independiente de predecesores y modelos, que él, no menos que el científico y el filósofo, es parte de una tradición específica y trabaja en una estructurada zona de problemas. El grado de maestría dentro de este marco y, al menos en ciertos períodos, la libertad de modificar estas exigencias, es de presumir que formen parte de la compleja escala por la que se mide el logro. Sin embargo, poco ha contribuido hasta ahora el psicoanálisis a una comprensión del sentido del propio marco; la psicología del estilo artístico está por escribir.»

El lector no debe esperar que los siguientes capítulos llenen el vacío señalado por Kris. La psicología de la representación, por sí sola, no puede resolver el enigma del estilo. Están presentes las no exploradas presiones de la moda y los misterios del gusto. Pero si queremos comprender alguna vez la acción de estas fuerzas sociales sobre nuestra actitud frente a la representación en el arte —el cambiante prestigio de la maestría o el súbito hastío por la trivialidad, la atracción de lo primitivo y la frenética busca de alternativas, que pueden determinar las fluctuaciones del estilo—, primero tenemos que probar a contestar las sencillas preguntas planteadas por el chiste de Alain.