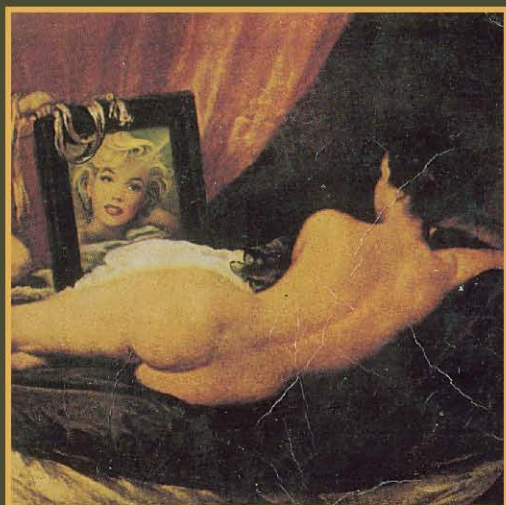


Román Gubern



*Del bisonte a
la realidad virtual*

La escena y el laberinto



ANAGRAMA
Colección Argumentos

Del bisonte a la realidad virtual

Román Gubern

Del bisonte a la realidad virtual

La escena y el laberinto



EDITORIAL ANAGRAMA

BARCELONA

www.esnips.com/web/Sociologia

Portada:

Julio Vivas

Ilustración: collage de Julio Vivas a partir de «La Venus del espejo», de Velázquez, y una foto de Marilyn Monroe, según idea del autor

© Román Gubern, 1996

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 1996

Pedró de la Creu, 58

08034 Barcelona

ISBN: 84-339-0534-1

Depósito Legal: B. 25591-1996

Printed in Spain

Liberduplex, S.L., Constitució, 19, 08014 Barcelona

I. FRENTE A LA ESCENA

La progresiva difusión de la tecnología de la realidad virtual, irradiada desde los centros de investigación informática de las sociedades posindustriales, ha coincidido con una creciente colonización del imaginario mundial por parte de las culturas transnacionales hegemónicas, que presionan para imponer una uniformización estética e ideológica planetaria. La rápida difusión de la realidad virtual en manos de laboratorios universitarios, gabinetes militares, industrias del entretenimiento y del espectáculo y talleres de ciberartistas, está iluminando con nueva luz, inesperadamente, el sentido y la evolución de las imágenes a lo largo de la historia occidental, movida por su aspiración hacia el ilusionismo referencial más perfecto posible. La difusión generalizada de la realidad virtual podrá hacer que percibamos en el futuro nuestras representaciones icónicas tradicionales –desde la pintura al fresco hasta la televisión– como imperfectos y poco satisfactorios artificios planos, tal como hoy suelen percibirse generalmente las pinturas de la era preperspectivista.

A la luz de esta evolución, se detecta sin mucho esfuerzo que la producción de imágenes en Occidente ha estado dominada por una doble y divergente preocupación intelectual. Por una parte, por la voluntad de perfeccionamiento cada vez mayor de su función mimética, por la exaltación de la capacidad ostensiva de la imagen como copia fidelísima de las apariencias ópticas del mundo visible, en una ambición que culmina en el hiperrealismo de la realidad virtual. Esta ambición ha sido la del engaño a los sentidos y a la inteligencia, como ya avanzó Platón, pues quiere hacer creer al observador colocado ante la imagen que está en realidad ante su referente y no ante su copia.

Pero en contraste con esta función de la imagen como doble ostensivo, como simulacro y como imitación realista, nos encontramos también con otra tradición no extinguida de la imagen críptica, como símbolo intelectual y como laberinto, una tradición hermética cultivada por el simbolismo del arte paleocristiano, por los alquimistas, por las sociedades secretas y por los códigos pictográficos de muchos profesionales actuales (arquitectos, ingenieros, geólogos, meteorólogos, etc.), que constituyen verdaderos sociolectos icónicos cerrados de estas nuevas hermandades profesionales que han reemplazado, en parte, a las sociedades secretas de antaño. De manera que frente a la transparencia ostensiva e isomórfica de la imagen-escena en la cultura de masas, se abriría un inmenso territorio ocupado por la imagen-laberinto, por aquella que no dice lo que muestra o lo que aparenta, pues ha nacido de una voluntad de ocultación, de conceptualidad o de crip-

tosimbolismo. Y la hemos llamado imagen-laberinto porque, a diferencia de la explicitud sensorial y simbólica de la escena, el laberinto (del griego y del latín, *labirinthus*) es definido por el diccionario como «construcción llena de rodeos y encrucijadas, donde era muy difícil orientarse».

Para entender esta evolución resulta útil recordar la leyenda, recogida por Plinio el Viejo en su *Historia natural*, acerca del invento del arte de la pintura. Según esta leyenda fundacional, una doncella de Corinto trazó sobre una pared la silueta del rostro de su amado, proyectada como sombra, para gozar de la ilusión de su presencia durante su ausencia (este episodio, de fuerte impregnación mágica, sería inmortalizado por el pintor David Allan en su lienzo *The Origin of Painting* en 1775). No habrá de extrañar, por tanto, que algunas lenguas antiguas, como el latín, utilicen la misma palabra (*imago*) para designar la imagen, la sombra y el alma. Ni que en griego *eidōs* signifique a la vez idea (como proyecto o modelo) y apariencia (como imagen u objeto), convertida en el origen etimológico de ídolo, idolatría, idolomanía y de las imágenes eidéticas. Y del gesto fundacional de la doncella de Corinto derivaría la práctica de pintar lo ausente mediante su imagen virtual, ya sea su reflejo (la imagen de los reyes en el espejo de *Las Meninas* de Velázquez), o su sombra (en el primer término del lienzo *Coming Events*, de William Collins, de 1833).

En el mismo libro relató Plinio también la famosa anécdota acerca de los pájaros que iban a picotear las uvas pintadas por Zeuxis, engañados por su perfección

mimética, y la del posterior desquite de Parrasios contra Zeuxis, al ofrecerle un cuadro oculto por una cortina, que cuando Zeuxis fue a retirarla descubrió que estaba pintada. Estas leyendas fundamentarían la crítica de Platón hacia la pintura, a la que reprochaba su engaño a los sentidos y a la inteligencia, y aunque esta constatación ilusionista no sería negada, en muchas ocasiones sería luego valorada como una virtud, como hizo Lessing en su *Laocoonte*, al escribir en su introducción que la pintura «nos agrada engañándonos». Pero aquellas leyendas griegas eran menos simplistas de lo que aparentaban, pues la historia de las uvas de Zeuxis prosigue con el reproche de que los pájaros no fueron ahuyentados en cambio por la imagen pintada del niño que las transportaba, delatando así su fracaso mimético, o tal vez sentenciando que toda imagen está condenada a una ambigüedad esencial.

El psicoanálisis se ha extendido acerca de la *pulsión escópica*, acerca de ese irresistible apetito de ver que es tan característico de la inteligencia humana y que, como toda fuerza biológica, sería contemplado con sospecha por todos los rigorismos religiosos, como ejemplariza el castigo bíblico infligido a la mujer de Lot. Leonardo Da Vinci, que tanto nos ha ayudado a entender la visión humana, expresó antes que Freud la naturaleza de esta pulsión, al relatar su sueño entrando en una cueva oscura: «Al cabo de un momento –escribe Leonardo–, dos sentimientos me invadieron: miedo y deseo, miedo de la gruta oscura y amenazadora, deseo de ver si no contiene alguna maravilla extraordinaria.» Este natural apetito de ver, que cuando se ha

convertido en excluyente ha dado origen a la patología del voyeurismo, mironismo, escopofilia, escopolangia o mixoscopia, ha sido a veces hiperbolizado poéticamente por algunos artistas, con claras connotaciones mágicas, como hace Godard con sus protagonistas de *Les carabiniers*, quienes acumulan fotos, grabados y postales de todos los lugares del mundo para poseerlos vicarialmente, en un acto que confunde su glotonería óptica y su deseo de posesividad de todas las bellezas del mundo. Mientras en la novela *El crimen del señor E. Karma*, de Abe Kobe, un hombre absorbe con su mirada un paisaje representado en una fotografía. En estos ejemplos nos hallamos, en realidad, ante casos extremos de iconomanía, iconofilia o idolomanía, pues se trata de imágenes representadas sobre un soporte.

Pero el apetito visual humano posee todavía un grado más elevado de formalización cognitiva, manifestada en la que podríamos denominar *pulsión icónica*, que hace que veamos formas figurativas en los perfiles aleatorios de las nubes, en los puntos luminosos de las constelaciones o en las manchas de las paredes. Confirmando esta conducta, la autoridad de Plinio el Viejo nos explica, de nuevo, que el rey Pirro poseía una piedra ágata en cuyos meandros aparecía representado sin que hubiera intervenido ningún artificio humano, Apolo con una cítara y las nueve musas con sus atributos. La pulsión icónica revela la tendencia natural del hombre a imponer orden y sentido a sus percepciones mediante proyecciones imaginarias, si bien tales orden y sentido aparecen ampliamente diversificados según el grupo cultural al que pertenezca

el sujeto perceptor y según la historia personal que se halla tras cada mirada. Basta con inventariar todas las interpretaciones icónicas que ha recibido el conjunto sideral que nosotros identificamos como Osa Mayor (pero que en otras épocas o culturas ha sido el Carro del Rey Arturo, la Pata Delantera para los egipcios, o el Jabalí para los sirios). O analizar el aprovechamiento por el artista rupestre primitivo de las formas naturales en las paredes de las cuevas del paleolítico superior para construir la imagen de un bisonte o un jabalí. Mientras que la litolatría, focalizada a veces hacia la adoración de piedras de origen meteorítico como enviadas por la divinidad, invitaba a generar a partir de sus formas arbitrarias percepciones icónicas sacras en sus fieles adoradores. Y el propio Leonardo observaría que cuando se arroja un trapo embebido de pintura contra una pared, se forma en ella una mancha en la que puede descubrirse un hermoso paisaje. La pulsión icónica surge de la necesidad de otorgar sentido a lo informe, de dotar de orden al desorden y de semantizar los campos perceptivos aleatorios, imponiéndoles un sentido figurativo. La aplicación clínica más conocida de este principio psicológico en la actualidad lo constituye el famoso test proyectivo de Rorschach, utilizado para el diagnóstico psicopatológico. Pero varios siglos antes de que Hermann Rorschach desarrollara en Zurich su famoso test, esta imperiosa facultad proyectiva era ya bien conocida por quienes, en el lejano Kyoto, erigieron el Templo de los Mil Budas (Sanjūsagendō), en el que el visitante es invitado a reconocer entre las mil estatuas su doble búdico y a identificarse con él,

operación que sólo puede efectuarse con un ejercicio proyectivo muy refinado.

Todas estas consideraciones psicológicas valen para la especie humana y no sabemos a ciencia cierta hasta qué punto pueden ser válidas también para algunos primates, como el chimpancé, el gorila y el orangután. Los paleontólogos, los antropólogos y los etólogos concuerdan hoy en que las fronteras psicológicas entre el ser humano y algunos póngidos son extremadamente frágiles. De hecho, el tránsito del homínido primitivo al *homo sapiens* aparece todavía envuelto en brumas y atribuido a numerosas hipótesis, que van desde la marcha erecta y el consiguiente ensanchamiento de la base cerebral, o los cambios de alimentación, hasta la actividad motriz y prensil del dedo pulgar. Pero algunas hipótesis aparentemente contradictorias resultan a la postre coincidentes. Así, si Ashley Montagu sostiene que la cooperación solidaria del grupo permitió, con la coordinación del trabajo de sus individuos, su desarrollo cerebral, Richard Leakey sostiene en cambio que fue la rivalidad y las estrategias de la lucha por el poder en la manada las que aceleraron el desarrollo cerebral de sus miembros, base de la hominización. Estas dos hipótesis parecen a primera vista contradictorias –la de la cooperación y la de la rivalidad–, pero si se examinan desprejuiciadamente, ambas revelan algo fundamental en común, a saber, la actividad de interacción social como base del proceso de hominización.

Sea como fuere, los experimentos efectuados por el doctor Gordon Gallup con ejemplares a los que se les ha pintado una mancha roja en la frente, han revelado

que sólo el chimpancé y el orangután reconocen su propia imagen reflejada en el espejo, delatando con ello que poseen una conciencia de su identidad como individuos, como la poseen los seres humanos. Lo que contribuye a arrojar nuevos interrogantes acerca de las fronteras perceptivas y cognitivas entre ellos y el hombre.

En el ser humano, el hemisferio derecho del cerebro, especializado en el procesamiento de la información sensorial y espacial, parecería ser el interesado en el significante, en la *res extensa* de las formas visuales, mientras que el hemisferio izquierdo, especializado en lo verbal, lo conceptual y lo analítico, sería principalmente responsable de los significados de dichas formas. Aunque la exposición que acabamos de hacer resulte extremadamente simplificadora, permite avanzar que la percepción visual es el *output* psíquico de unas descargas de energía bioeléctrica en unos circuitos de neuronas cerebrales, lo que ha impulsado a los neurocientíficos a trabajar en la localización del correlato neuronal en la corteza cerebral de la percepción y de la conciencia visual.

Comencemos por establecer que la percepción visual es un fenómeno cognitivo y emocional a la vez, activado por un potentísimo procesador fisiológico de información luminosa. Percibir es una operación neurofisiológica, psicológica y semántica de desciframiento cognitivo, de investidura de sentido del objeto percibido, que transportado volátilmente por su luz reflejada hacia el aparato ocular, para su perceptor pasa de ser una mera forma a constituirse en conocimiento, de

modo que la información sensorial se estructura como adquisición cognitiva con la identificación del objeto y de sus partes. El sinónimo de identificar es reconocer, re-conocer (volver a conocer) presupone un capital gnósico acumulado por el pasado del sujeto, con el que se confronta cada nuevo percepto. En este sentido la visión, de los tres tipos de memoria catalogados –la episódica (para recordar episodios específicos), la implícita (para habilidades de ejecución automática) y la semántica (para el reconocimiento)–, activa específicamente el último de ellos. Y tanto más eficazmente lo activa cuanto mayor es la implicación emocional del estímulo para el sujeto, lo que obedece a la lógica adaptativa de la evolución, pues recordar peligros o amenazas ayuda a la supervivencia. Al fin y al cabo, la función biológica de los sentidos no es la de aprehender formas, sino la de descifrar significados. En consecuencia, el percepto es una vivencia subjetiva surgida de la activación de un significado por parte del estímulo visual contemplado por el sujeto, quien invierte a tal estímulo de sentido y lo inserta con congruencia en su mapa de conexiones conceptuales (su instalación intelectual en un sistema de conceptos coordinados y subordinados) y afectivas.

Por otra parte, percibir visualmente implica una dimensión espacial, debido a la extensión de las formas recorridas con los movimientos sacádicos de la mirada, y también una dimensión temporal, en razón de la duración del barrido exploratorio o análisis secuencial efectuado por tal mirada. Como cada percepción se basa en la activación temporal de un conjunto de neu-

ronas cerebrales, se ha llegado a afirmar que el tiempo, y no el espacio, constituye la base de la percepción y de la conciencia. Y son las discontinuidades, inflexiones y contrastes de las formas, texturas y/o colores las que proporcionan el esqueleto sensorial para articular el sentido de la percepción, pues donde no hay diferenciación no hay información.

De todo lo dicho puede inferirse que la percepción visual no es un automatismo sensorial, sino una compleja elaboración cognitiva de los datos sensitivos recibidos. El reconocimiento de categorías visuales –de sujetos y de objetos– es un reconocimiento de una identidad estable a pesar de sus mutaciones accidentales, porque el valor informativo de los rasgos invariantes es mayor que el de los rasgos mudables. Así, la interpretación de una imagen por su espectador se basa en operaciones consecutivas de discriminación semántica, que van desde los rasgos invariantes de lo genérico o categorial (identificación de categorías gnósticas a través de sus esquemas visuales), a la diferenciación singularizada de los sujetos u objetos particulares representados, a través de sus propias invariantes singulares. Es decir, la discriminación semántica opera de lo genérico a lo individualizado, del esquema categorial a lo concreto y singular.

Pero el ojo humano no es un perceptor neutro, pasivo, automatizado e inocente, sino un instrumento condicionado y sujeto a un aprendizaje cultural y a un autoaprendizaje. En nuestra cultura, se aprende a leer las imágenes casi al mismo tiempo que se aprende a hablar, gracias a la inmersión social del niño. La lectu-

ra de imágenes se aprende con la ayuda de una pedagogía *suave* por parte de los padres, que identifican verbalmente para el menor las formas impresas en las publicaciones ilustradas, mientras que el aprendizaje del lenguaje verbal se produce por la repetición de fonemas y la incitación de los mayores. Y a veces las imágenes sirven de apoyo al aprendizaje verbal, y viceversa. Mucho más laborioso y difícil resulta el aprendizaje de la producción lingüística e icónica mediante la escritura y el dibujo, que requieren otras habilidades neuromotrices, demostrando que la competencia icónica activa moviliza estructuras neurales más complejas que la competencia icónica pasiva.

Però, además de estar sometida a una pedagogía en el seno familiar, la visión humana tiene una historia, como ya intuyó Riegl, y sus percepciones han estado en buena parte condicionadas por las convenciones culturales de cada época, entre ellas las convenciones adoptadas por sus pintores, como demostró admirablemente Gombrich en *Arte e ilusión*.

Las claves determinantes de la percepción visual humana, tanto como la de sus sistemas de representación figurativa, derivan de tres factores. Del factor fisiológico, programado por el capital genético, el equipamiento sensorial y el determinismo biológico y de cuya universalidad para cada especie sólo cabe excluir sus desviaciones patológicas (como los sujetos afectados de daltonismo). El factor cultural o sociocultural, determinado por las tradiciones, convenciones y hábitos compartidos y que remiten a la historia del grupo social al que pertenece el sujeto perceptor (tal es el

caso del lenguaje como modelizador de la percepción, en las tesis de Sapir, Whorf y Luria). Y, por último, el factor individual, determinado por los condicionamientos personales y subjetivos, por las singularidades derivadas de la historia personal del sujeto, tanto en el plano orgánico como en el psicológico, generando determinadas escalas de valores, expectativas, preferencias, aversiones, etc. Así, aunque el blanco es en las culturas occidentales un símbolo positivo de paz y de pureza, para quien haya padecido un accidente grave en la nieve podrá convertirse en un inquietante agente cromatófobo. Estos tres niveles podrían designarse como *fisioperceptual* (caracterizado por su determinismo biológico y su automatismo), *etnoperceptual* (propio de cada cultura) e *idioperceptual* (propio de cada sujeto singular).

Rudolf Arnheim ha escrito que la visión es «un acto de inteligencia», pues para que un sujeto perceptor produzca su desciframiento cognitivo, como antes dijimos, debe operar una jerarquización de los estímulos, según su relevancia informativa, desde los más relevantes y genéricos (que corresponden a los patrones invariantes de cada categoría gnósica), a los que revelan los rasgos más específicos y accidentales del sujeto u objeto. Por eso se aprende a ver (en rigor, a percibir visualmente) y no todo el mundo sabe ver, como se demuestra empíricamente colocando a varios sujetos ante una misma escena y recabando sus resultados. Así, el indígena cazador sabe leer mucho mejor los datos visibles de su bosque que el turista que lo visita transitoriamente. Y el dermatólogo lee con más pro-

ductividad y riqueza los signos de la piel que el lego, como el campesino hace con las nubes del cielo, mientras que el tintorero profesional es capaz de distinguir en una tela más matices de color que sus conciudadanos.

Admitiendo que el equipamiento sensorial humano para la percepción visual sea universal, entonces los condicionamientos socioculturales y los personales desempeñan un papel fundamental en la estructuración de las percepciones visuales. Tan importantes resultan, que determinan actitudes, expectativas y prejuicios ante el mundo visible. Los psicólogos se refieren, en efecto, a la *prepercepción* para designar un estado psíquico que precede a la percepción, cuando un sujeto espera percibir un determinado estímulo visual. Este estado genera un cuadro de expectativas, que a su vez determina una atención selectiva del sujeto y una mínima resistencia psicológica para metabolizar el estímulo que concuerda con sus expectativas. Empleando un símil físico, podría decirse que el sujeto en fase de prepercepción dispone su aparato psíquico en estado de superconducción nerviosa en relación con el estímulo esperado. Pero si tal estado facilita la percepción cuando el estímulo es concordante con las expectativas, por la misma razón dificulta la percepción en caso contrario, favoreciendo la percepción de lo esperado y obstaculizando la de lo inesperado, como han revelado numerosos experimentos de laboratorio, como el de Bruner y Potter sobre interpretación de imágenes desenfocadas y el de Kolligs con pantallas en penumbra.

Todo lo dicho hasta aquí vale para la percepción de

imágenes icónicas esos artefactos plásticos portadores de sentido que pueblan hoy nuestra densa iconosfera, alimentada por los diversos medios tecnográficos que configuran el paisaje de nuestra comunicación de masas. También una imagen puede suscitar lecturas y valoraciones distintas, como saben los críticos de pintura y de cine, y un cuadro contemplado por un historiador del arte y por un lego puede dar lugar a muy diversas interpretaciones.

A pesar del interés hipercrítico de Platón hacia el mundo de las imágenes, lo cierto es que, durante siglos, la reflexión teórica en torno a la imagen (al margen de la querella iconoclasta, que examinaremos en el siguiente capítulo) fue extremadamente pobre. Todavía a principios del siglo XVII, para Galileo, la lente astronómica de su anteojo «acercaba» el objeto al observador. Galileo no concebía la magnificación óptica en términos de imagen o de representación, pues para él la imagen se formaba sólo en la retina del observador. La falacia óptica de Galileo era, también, una falacia semiótica, en una época en que la Italia posrenacentista acababa de efectuar una contribución gigantesca a la creatividad y a la invención icónica. A pesar de las aportaciones teóricas fundamentales de Brunelleschi, Alberti, Leonardo y Vasari, todavía no se entendía en aquella época que la singularidad de la imagen icónica reside en que es una representación que se ofrece a su espectador de dos maneras simultáneas, transitiva y reflexiva: transitiva porque representa algo con sus formas y colores, y reflexiva porque se representa a sí misma representando algo. Esto es lo que los

semiólogos denominan hoy *la doble realidad de las imágenes*, pues toda imagen es a la vez un soporte físico de información y una representación icónica.

La imagen icónica es una categoría perceptual y cognitiva, una categoría de representación que transmite información acerca del mundo percibido visualmente, en un modo codificado por cada cultura, lo que autoriza a referirse a una dialectización de la expresión icónica en la cultura humana. En 1987 publiqué una definición antropológica un poco prolija de la imagen icónica, pero que ahora me parece oportuno refrescar: la imagen icónica es una modalidad de comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico (percepto), o reproduce una representación mental visualizable (ideoescena), o una combinación de ambos, y que es susceptible de conservarse en el espacio y/o en el tiempo para constituirse en experiencia vicarial óptica: es decir, en soporte de comunicación entre épocas, lugares y/o sujetos distintos, incluyendo entre estos últimos al propio autor de la representación en momentos distintos de su existencia.

Está claro que pueden ofrecerse muchas otras definiciones de la imagen icónica, como se comprueba con un somero repaso a los manuales de arte o de semiótica que circulan por las escuelas y facultades universitarias. Cada definición privilegia uno de los muchos aspectos que ofrece interés para caracterizar la imagen, como su dependencia de las percepciones visuales, su isomorfismo, su sujeción a las convenciones culturales contingentes de cada época o lugar, etc.

Se puede postular, recordando la leyenda de la muchacha de Corinto, por ejemplo, que la imagen es la presencia simbólica de una ausencia, representada vicarialmente sobre un soporte y destinada a interpelar visualmente con sus formas, texturas y colores la función semiótica de su observador.

Pero más que proponer catálogos de definiciones más o menos operativas de la imagen icónica, aquí nos interesa fijarnos en algunos de los núcleos teóricos que han resultado más polémicos, y por ello más productivos, al reflexionar acerca del estatuto cultural de la imagen. Por ejemplo, en los conceptos de similitud y de isomorfismo. Umberto Eco desmontó definitivamente la teoría anglosajona clásica que afirmaba que la imagen era un signo *parecido* al objeto que representaba, señalando que, en todo caso, el parecido no es con el objeto, sino con el percepto visual del objeto, que es cosa bien distinta. Asumida esta necesaria clarificación, hay que recordar que en geometría se utiliza el término *similitud* para definir las formas que, teniendo tamaños diferentes, conservan las mismas proporciones, pues todas sus medidas han aumentado o disminuido en la misma proporción. Este concepto es enteramente aplicable para definir una modalidad de imágenes icónicas tan conocida y útil como las *maquetas*, imprescindibles en el trabajo de arquitectos, urbanistas y escenógrafos. Y también es extrapolable, con la transformación planaria impuesta por la bidimensionalidad de la hoja de papel, a las proyecciones geométricas de los objetos tridimensionales.

El concepto de *isomorfismo*, en cambio, se utiliza

corrientemente en álgebra, geometría, química y cristalografía. En este último ámbito fue introducido a principios del siglo XIX por Mitscherlich, cuando calificó de isomorfos los cuerpos de diferente composición química pero con la misma estructura molecular e igual forma cristalina, estructura cristalina que se determina en la actualidad por la difracción de los rayos X. El concepto de isomorfismo fue importado de estos campos científicos por la semiótica y se designa comúnmente como simulación icónica al modelo isomórfico planario que representa simbólicamente la percepción visual de una realidad referencial determinada. O; si se quiere y de un modo mucho más simple, la simulación isomorfa hace que el parecer sustituya simbólicamente al ser. Y a partir de este concepto se puede establecer que la imagen icónica es un artefacto social que transmite un significado a través de una estructura isomorfa, que inviste a cada una de sus partes con un sentido en relación con las otras. Esta definición podría calificarse de «orgánica», pues todo organismo constituye una unidad hecha de diversas partes.

Pero el debate más prolongado y profundo acerca de la naturaleza de la imagen icónica se ha centrado en dilucidar si se trata de una representación motivada, nacida de una voluntad imitativa o analógica que pretende *copiar* las apariencias ópticas del mundo visible o, por el contrario, se trata de una representación enteramente arbitraria, producto de una convención social según la cual, en palabras de Nelson Goodman, «cualquier cosa puede representar cualquier cosa»,

como ocurre con los signos del lenguaje verbal. El más ilustre opositor de las tesis convencionalistas de Goodman ha sido el historiador del arte E. H. Gombrich, cuyas teorías, como puede inferirse por lo que ya llevamos expuesto acerca de la similitud y el isomorfismo, nos parecen más razonables y convincentes. Gombrich nunca ha negado que las representaciones icónicas estén formalizadas con convenciones propias de cada cultura, de cada época, de cada género y de cada escuela, pero de su estudio perspicaz de la historia del arte (estudio que Goodman ignora olímpicamente) y de la observación del comportamiento de los animales, deduce que la iconicidad no es una pura arbitrariedad social.

Especialmente interesantes resultan las investigaciones de los etólogos acerca de la percepción animal, sobre todo las realizadas con *señuelos* (simulacros visuales de animales), como las efectuadas por Niko Tinbergen. En efecto, los animales reaccionan ante simulacros icónicos adecuados (la imagen de la madre, de la pareja sexual, o del enemigo) y algunos poseen eficaces mecanismos de camuflaje para engañar a sus depredadores con sus cambios de imagen, simulando una roca o una rama y corroborando que la iconicidad no es una convención humana arbitraria y artificial. Los señuelos utilizados por los cazadores, tanto como algunos espantapájaros campesinos, confirman esta realidad de la naturaleza, que se ha sometido a prueba experimental por parte de los etólogos, utilizando representaciones visuales progresivamente abstractas o simplificadas de estímulos desencadenantes para cada especie, a fin de establecer, a través de sus reacciones o

ausencia de ellas, los umbrales de similitud o de iconicidad funcional para cada especie, más allá de los cuales el estímulo visual deja de activar el instinto del individuo por haber perdido su propiedad icónica para él.

Cuando postulamos que la imagen es una convención motivada (o una convención no enteramente arbitraria), afirmamos que los significados son universales, pero no así las convenciones, por lo que son los significados los que motivan las convenciones y no al revés. Es menester afirmar, por lo tanto, que la imagen icónica es una convención plástica motivada (es decir, una convención plástica no arbitraria), que combina en diferente grado el principio del isomorfismo perceptivo y ciertas aportaciones simbólicas de tipo intelectual, propias de cada cultura, que plasman propiedades de los sujetos u objetos representados.

Referirse a las convenciones de una imagen significa referirse a lo que Eco ha llamado su «sentido contextual», pues un punto puede representar sobre un papel la pupila de un ojo o un ombligo. Y un desnudo puede ser admirado como obra de arte en un museo europeo y ser quemado en una cultura islámica integrista como provocación obscena. Y una pictografía azteca resultar incomprensible para un europeo, tanto como un cuadro de Magritte para un aborigen australiano. Porque, además de que no hay texto sin contexto, la lectura de una imagen es cosa de tres: de su productor, del texto icónico y de su lector. Es necesario, en primer lugar, que la competencia icónica activa del primero sea culturalmente congruente con la competencia icónica pasiva del lector. Pero, aun supuesta

tal congruencia cultural, ¿dónde reside la soberanía semántica del texto icónico: en la intención de su productor o en el desciframiento de su lector? Duchamp dejó establecido que «quien mira es quien hace el cuadro». Y nosotros, dándole un pequeño vuelco a un conocido refrán, podemos añadir que el artista propone y el espectador dispone.

Los antropólogos nos han enseñado que la humanidad comparte necesidades psicológicas, temores y esperanzas universales, pero las expresa de modo diverso en cada cultura, con motivo de los ritos de nacimiento, del acceso a la vida adulta, del matrimonio, de la siembra y de la cosecha, de la enfermedad, de la guerra o de la muerte. Y algo parecido ocurre en el campo del arte, en esas prácticas estéticas que Heidegger calificó poéticamente como «los domingos de la vida». Lo que nos invita a hablar de una fragmentación dialectal particularista de las expresiones humanas universales, modeladas por convenciones distintas en cada cultura. La energía inspiradora es la misma en todas partes, como ha demostrado el mitólogo Joseph Campbell al referirse a las diferentes «máscaras de Dios». Pero aunque la energía sea la misma, sus manifestaciones formales son distintas, contribuyendo cada una de ellas a definir y reforzar una identidad grupal. Esto también ocurre con el arte, que es una de las muchas actividades que sirven para la fijación y transmisión de valores en una comunidad y por eso existen los estilos colectivos (de un país, de una región, de un grupo), que contrastan con los estilos individuales.

Debe admitirse por consiguiente que la imagen es

un producto social e histórico, de manera que el relativismo de sus convenciones representacionales es inherente a su propia naturaleza semiótica. Y por eso la forma icónica es un concepto que sólo puede ser cabalmente entendido en sus mutaciones diacrónicas (históricas) o sincrónicas (territoriales), que preservan lo permanente (el significado) a través de opciones significantes muy variadas, tan variadas que pueden resultar indescifrables para los sujetos de otras culturas.

Históricamente, las imágenes comenzaron siendo públicas –en las superficies de las rocas o las paredes de las cuevas– y pasaron muchos milenios hasta que se produjo, en las teocracias del Medio Oriente, el fenómeno de su apropiación privada. Pero ya en aquel lejano paleolítico superior los cánones de la representación icónica vivieron unas mutaciones muy importantes, que Leroi-Gourhan ha secuencializado con los estilos figurativo geométrico, figurativo sintético, figurativo analítico yuxtapuesto y figurativo analítico encaadenado. Por otra parte, en las pinturas rupestres de aquellos espacios sagrados no había fondos ni paisajes, pues se basaban en el esencialismo del sujeto, pero no como sujeto singular (fundamento del arte del retrato), sino como sujeto categorial (el bisonte, el caballo, el cazador). Para aquellos artistas el concepto de retrato, como imagen específica de un sujeto singular, debía resultar simplemente impensable. Como seguiría ocurriendo en el arte de muchos pueblos primitivos hasta nuestros días.

Pero aquellos remotos antepasados, aparentemente tan distintos culturalmente de nosotros, cumplieron ya

con una norma que aparecería formulada milenios más tarde en la leyenda fundacional de la muchacha de Corinto, cuando trazó en la pared el perfil del rostro de su amado. La muchacha de Corinto no trazó el perfil frontal del joven, porque, a pesar de ser el contorno de su óvalo facial, el resultado no habría sido la imagen de su cara, sino la silueta poco expresiva de su cabeza. El mayor número de inflexiones lineales del rostro de perfil lo convertía en más informativo y, para ella, en más expresivo y emotivo. Pues bien, los cazadores del paleolítico superior recurrieron también al mismo principio de optimización de la información y los animales representados de perfil fueron coronados con cuernos vistos frontalmente, porque así se identificaban mejor. Este principio optimizador de la información visual seguiría siendo utilizado por los antiguos egipcios, que representaban de perfil el rostro y las cuatro extremidades de la persona, mientras el ojo y el tórax se representaban frontalmente.

Lévi-Strauss ha explicado que cada cultura es un conjunto de sistemas simbólicos. Y en cada cultura los sistemas icónicos establecidos constituyen una pedagogía de la visión, orientada hacia el desciframiento de las formas canónicas de su iconosfera. Los psicólogos de la Gestalt, en la estela de un neokantismo perceptivo, han demostrado que las formas simples y equilibradas se perciben mejor que las complejas y desequilibradas, pero también que las formas conocidas se perciben mejor que las desconocidas. Esta economía psíquica del sistema perceptivo apuntala la vigencia histórica de una normativa en cada cultura, que garantiza la

producción de imágenes canónicas, fácilmente reconocibles y no extravagantes, en su iconosfera. Así por ejemplo, el canon de proporciones para la figura humana en el antiguo Egipto era el de una altura de siete cabezas y media, y tal canon no podía transgredirse. En Mesopotamia era de cuatro cabezas. Mientras que el canon helenístico era de ocho cabezas de altura, lo que producía figuras más esbeltas. Y los historiadores del arte han establecido una taxonomía para la pintura occidental posrenacentista, encuadrándola en géneros, escuelas y estilos, caracterizados por la estabilidad prolongada de sus códigos. Los géneros, en efecto, constituyen tradiciones temáticas, de modo que los bodegones o desnudos constituyen variaciones en torno a una permanencia. Y las escuelas pictóricas agrupan afinidades, caracterizadas por una sistematización homogénea de procedimientos formales. Y así sucesivamente, hasta llegar a los movimientos de indisciplina vanguardista de nuestro siglo. De manera que las convenciones expresivas de las producciones icónicas quedan enmascaradas por su reiteración y familiaridad, legitimadas por unos códigos de representación colectivamente aceptados. Y de una producción acaba por afirmarse que es realista cuando sus convenciones no son percibidas como tales.

Por eso, en la contemplación de la obra artística, que es un proceso dinámico, la mirada del observador recorre los meandros del texto icónico y organiza su lectura con su atención selectiva y con los movimientos sacádicos de su mirada, que le conducen de lo perceptivo (la identificación semántica de las formas) a

lo iconográfico (su anclaje del género y aprehensión de sus convenciones propias) y a lo iconológico (su simbolismo y sus figuras retóricas), proceso dinámico de lectura o desciframiento en un recorrido de niveles de complejidad intelectual creciente que completa el sentido global de la representación, verdadera epifanía de su sentido, y genera a la vez un placer o displacer estético, pues esta vivencia está inextricablemente asociada a la peripecia de la lectura de una imagen. Esta conversión del significante icónico en percepción y en sentido es comparable al proceso de conversión de la materia en energía, en este caso energía psíquica.

Entre las convenciones desarrolladas por la cultura icónica occidental que han hecho correr más tinta en los debates teóricos, figura la perspectiva central, geométrica, lineal o albertiniana, así llamada porque aunque era ya conocida por griegos y romanos, fue difundida en el Renacimiento por el arquitecto Leon Battista Alberti, como una aplicación de las leyes de la matemática, de la geometría y de la óptica a la representación del espacio tridimensional sobre una superficie de dos dimensiones. La perspectiva se convirtió desde su nacimiento en un artificio fundamental para la construcción y la constitución de la imagen-escena en el dibujo y la pintura occidentales, y su emergencia en la Florencia del siglo XV ha recibido muchas explicaciones, en el ámbito artístico y fuera de él. En el primero, se ha señalado la labor precursora de Giotto, quien reemplazó los fondos dorados planos por paisajes o arquitecturas situados tras los personajes, sugiriendo la profundidad de sus representaciones. Entre

los factores extrapictóricos de la sociedad florentina se ha hecho notar que la matemática aplicada se vio favorecida entonces por las necesidades de una pujante sociedad mercantil; que la perspectiva lineal fue también una consecuencia del encuentro entre la sabiduría práctica de los artesanos y el legado artístico y geométrico recuperado de la Antigüedad clásica, que ya practicaba intuitivamente esta técnica; y que la perspectiva central, que imponía un punto de vista único ante la representación, respondía perfectamente a la nueva concepción antropocéntrica e individualista del mundo renacentista, en contraste con la visión simbólica sagrada y despersonalizada, propia del espacio pictórico medieval.

La perspectiva central constituye un modelo ilusionista, destinado a simular un espacio tridimensional representado en una superficie plana, gracias principalmente a los tamaños aparentes de las figuras que decrecen con la distancia y a la convergencia de las líneas longitudinales paralelas en un punto de fuga en el horizonte, a la altura de los ojos del pintor y del observador de la imagen. El efecto ilusionista de la perspectiva resultó tan impactante para sus contemporáneos, que suscitó leyendas no muy distintas de las de las uvas de Zeuxis y la cortina de Parrasios. Así, Dezaillier d'Argenville, en su *Abregé de la vie des plus fameux peintres* (1745-1752), describe que en los jardines del castillo de Rueil una perspectiva pintada por Jacques Rousseau «era tan natural, que los pájaros, queriendo pasar bajo las arcadas fingidas, se rompían la cabeza».

Uno de los elementos de fascinación que la perspectiva ejerció para los pintores del Renacimiento era su determinismo *científico* como garantía de su infalible capacidad ilusionista, que llegó a subyugar enfermizamente a Paolo Uccello. Y esta atribución científica condujo inevitablemente a la invención de «máquinas de dibujo» como los *perspectógrafos*, que aparecieron a principios del siglo XVI y que utilizaron artistas del fuste de Alberto Durero.

Pero el carácter científico de la perspectiva ha sido cuestionado acerbamente en nuestro siglo por autores como Panofsky y como Francastel, para quien cada cultura humana crea su propio espacio plástico, que nace y muere con ella. La opinión de Francastel acerca del relativismo normativo en arte viene avalada por la pluralidad de sistemas, todos definidos por su rigurosa coherencia interna, que se han inventado y utilizado a lo largo de la historia para representar sobre un soporte bidimensional las formas en el espacio tridimensional, generando una amplia tipología de imágenes-escenas.

Sin pretender ser exhaustivos al evocar sistemas diversos de representación perspectiva, recordemos la composición en registro de los antiguos egipcios, con líneas de tierra paralelas, como eco de los surcos de su cultura agraria, que fingían diferentes niveles de profundidad; la perspectiva aérea o luminosa, inventada por Leonardo para fingir el enfriamiento de los colores por la profundidad, que ofrecía la ilusión de «volumen atmosférico» y que los impresionistas llevarían a su extremo, pues sus efectos de profundidad y relieve se

obtendrían sólo mediante colores, eliminando la línea; la perspectiva anamórfica, con un punto de fuga excéntrico al cuadro, para crear criptoimágenes que debían descifrarse desde puntos de vista extravagantes; la perspectiva paralela, con líneas ortogonales paralelas, frecuente en Extremo Oriente; la perspectiva militar, derivada de la anterior; la perspectiva china, con el punto de fuga situado detrás del observador y las líneas ortogonales divergentes; la perspectiva caballera, habitual en el dibujo técnico, con un punto de vista alto, de jinete; la perspectiva descriptiva de Gaspard Monge, también derivada de la perspectiva paralela; la axonometría usada por los arquitectos, etc.

¿Puede afirmarse de alguno de estos sistemas perspectivos que sea «incorrecto»? Cada uno de los sistemas citados ofrece una representación distinta de las figuras en el espacio tridimensional, pero sujeta siempre a una lógica interna rigurosa y coherente, derivada de sus premisas. Y cada uno de estos sistemas implica diferentes modelos de desciframiento icónico, corroborando que la perspectiva albertiana es sólo una opción o un sistema entre otros muchos que han sido utilizados históricamente.

Dicho esto, es menester afirmar con Gombrich, Gibson y Martin Kemp, y en contra de Nelson Goodman, que la perspectiva albertiana no es una convención arbitraria, sino la solución técnica que plasma con mayor aproximación científica el modo como el hombre ve realmente el espacio tridimensional, aunque se trate de una visión artificial y mutilada por ser una visión monocular, centrada y estática. En pocas pala-

bras, aunque carece de exactitud y de veracidad científicas en razón de las citadas mutilaciones, la perspectiva central es la que ofrece una mayor verosimilitud perceptiva. Corrobora lo dicho las investigaciones de campo recientes en culturas primitivas no familiarizadas con este sistema de representación, en las que, en contra de lo que se creía a raíz de pruebas etnográficas apresuradas y hoy desmentidas, con las adecuadas explicaciones preliminares acerca del sentido de la imagen, los sujetos la interpretan correctamente. Y en este punto hay que concordar con Francastel en que la perspectiva central supuso un triunfo del «empirismo plástico», y con Panofsky cuando constata que supuso una «objetivación de la visión subjetiva». Por eso la perspectiva albertiana será la estructura topográfica elegida para poner en pie la ilusión óptica hiperrealista de la realidad virtual inmersiva, de la que en cierto modo fue su precursora, mientras ésta constituye su culminación ilusionista necesaria en la era informática.

Roger de Piles, en su *Dialogue sur le coloris* (1673), afirmó que la finalidad de la pintura no es tanto la de convencer al espíritu como la de engañar a los ojos, y este aserto es enteramente aplicable al ilusionismo de la perspectiva central, que propone una escisión entre la percepción (que es engañada) y el conocimiento, una escisión entre la ilusión sensorial y el saber del sujeto, contradicción que se convertiría en fuente de prolongadas controversias que han llegado hasta la era del cine. La paradoja técnica de la perspectiva reside en que, al representar la profundidad y el relieve en una superficie plana, vincula e integra todavía más, si

cabe, sus formas en la prisión de la superficie plana. Por otra parte, a poco de nacer y apenas asentada, se reveló la fecundidad de las transgresiones de su normativa. Las grandes imágenes multitudinarias del arte barroco, como las de Paolo Veronese, se construyeron con estructuras policéntricas, con figuras representadas desde diferentes puntos de vista y con varios puntos de fuga, para que resultaran más verosímiles al espectador. La perspectiva central había dejado de ser un dogma.

Las Meninas clausuró en 1656 las certezas del dogma geométrico perspectivista, proponiendo un punto de fuga inestable (¿el espejo o la puerta del fondo?) y cuestionando la posición del observador ante la imagen-escena. Si el arte barroco alentó la experimentación formal y la sofisticación técnica, raramente esta experimentación llegó hasta el ensimismamiento lingüístico del propio texto plástico. Y si a alguien le desagrada la palabra ensimismamiento, la sustituiré con gusto por la más moderna de autorreflexividad. ¿Qué mayor manifiesto de autorreflexividad pictórica existe en el mundo que *Las Meninas*, que constituye una verdadera operación de metapintura –pintura de la pintura–, el más extraordinario, agudo y turbador texto ensimismado de la historia del arte? *Las Meninas* cuestionó la geometría que había estado en la base de la invención del efecto ilusionista del espacio perspectivo. Y sería también la geometría la que dinamitaría, menos de tres siglos después, este espacio ilusionista por obra de la pintura cubista de otro artista español, Pablo Picasso.

El ejemplo de la perspectiva ilustra a la perfección el relativismo cultural de las normas y convenciones icónicas, mostrando que lo que en una cultura es canónico, en otra distinta puede ser transgresión. De hecho, allí donde existe una normativa, allí existe una invitación a transgredirla, y Freud ya ilustró a la perfección que toda prohibición invita a su transgresión. Incluso en culturas icónicas que percibimos tan homogéneas e inmutables como la antigua cultura egipcia se hallan ejemplos de desviación de la norma y, si antes explicamos que en aquella cultura los rostros y las extremidades se representaban de perfil, en 1995 se descubrió un atípico Osiris totalmente frontal en bajo relieve, en la tumba de Aper-El, visir del faraón herético Akenatón, en Saqqara, a 25 kilómetros al sur de El Cairo (*El País*, 31 de mayo de 1995). Porque incluso dentro de la homogeneidad es inevitable la heterogeneidad.

Delacroix escribió que «en arte, todo es mentira», en una declaración que primaba su capacidad de invención sobre su función mimética y reproductora. En efecto, el arte es, antes que nada, artificio, de manera que el razonable reproche de Platón al arte se metamorfosea fácilmente en elogio cuando se considera bajo el ángulo de la habilidad de la producción del engaño, o de la belleza de su fabricación. Como el artista, por otra parte, no puede duplicar mecánicamente la realidad visible, sino interpretarla y representarla, hay que concluir que el arte se define por su carácter mediador y necesariamente manipulador, y que toda imagen es una representación plástica de una representación mental o sensorio-mental del artista.

Interpretar y manipular significa inventar. Según Leroi-Gourhan, la actividad creadora se compone de cuatro elementos: la tradición, el préstamo, la invención y la difusión. Antes de fijarnos especialmente en el dipolo tradición-inventi3n, retrocedamos hacia el capital genético humano a trav3s de las observaciones de los psic3logos de la percepci3n y de los et3logos, como Irenäus Eibl-Eibesfeldt. Seg3n tales experimentos, efectuados con chimpanc3s, con ni3os y con miembros de tribus contempor3neas que viven en la edad de piedra, existen ciertas preferencias est3ticas universales hacia formas o estructuras visuales caracterizadas por su simetría, equilibrio, etc., en consonancia con los postulados de la Gestalt. Pero, admitidas tales tendencias naturales, tambi3n de la transgresi3n de estas pautas se puede derivar una originalidad, expresividad y sorpresa que suscite una excitaci3n est3tica. La irrupci3n del barroco en el arte europeo, desplazando al clasicismo, parece corresponder a esta segunda opci3n, as3 como la de las vanguardias plásticas en nuestro siglo. Y ello permitiría distinguir una belleza «natural», fiel a aquellas leyes de la percepci3n, y una belleza «cultural», basada en c3digos artificiales de voluntad transgresora, aunque sea inconsciente.

Por lo tanto, en cada 3poca las normas imperantes han homogeneizado las representaciones ic3nicas, mientras sus transgresiones las han singularizado y personalizado, de manera que muchas veces los artistas han buscado –sobre todo desde el Romanticismo– un compromiso o equilibrio entre la norma, que adscribía su obra a su cultura, y cierto grado de desviaci3n

(la *inventio* latina, la *phantasia* griega), que la individualizaba y la dotaba de originalidad, sin convertirla en extravagante. Aunque, claro está, lo extravagante también acabó por abrirse paso en el arte occidental. La palabra *vanguardia* fue introducida, tomándola del léxico militar, por el socialista francés Gabriel-Desiré Lavedan en 1845, es decir, poco antes de la eclosión del impresionismo. Y la voluntad de las vanguardias dignas de tal nombre ha sido la de llevar su transgresión o su atipicidad hasta los límites del terrorismo artístico. Lo atípico es el terreno de juego propio de la originalidad y de la invención, el campo fecundo de los *efectos de extrañamiento* que tanto interesaron a los formalistas rusos. Pero las políticas de consumismo comercial de la novedad, entre otros factores, han hecho que la duración de los periodos de hegemonía de las vanguardias (cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, suprematismo, expresionismo abstracto, op-art, pop-art, arte conceptual, *arte povera*, *minimal art*, etc.) se han ido acortando a lo largo de nuestro siglo, hasta llegar a durar una o dos temporadas, como la longitud de las faldas de las señoras.

La voluntad estética subversiva de la experimentación y de las vanguardias tuvo con frecuencia sus consecuencias sociales. El director de la Galería Nacional de Berlín, Tschudi, fue destituido por el emperador por haber adquirido lienzos de la escuela impresionista, una escuela que irritaba profundamente a la burguesía de su tiempo, por su disolución de la forma en un magma colorista. Pero medio siglo después, cuando la burguesía empezaba a aceptar la transgresión impre-

sionista, el violento colorismo de los *fauves* y de los expresionistas, así como la resurrección de la forma contorneada en las provocaciones geométricas del cubismo, suscitó nuevos escándalos. Las novedades desestabilizadoras de un sistema de valores consolidado suelen ser percibidas como subversión. Baste recordar el dictamen de los censores británicos que en 1930 prohibieron la exhibición del film surrealista *La coquille et le clergyman*, de Germaine Dulac y sobre un guión de Antonin Artaud: «Es tan críptico que casi no tiene sentido –escribieron–. Y si tiene alguno, sin duda es objetable.» No debe extrañarnos, por consiguiente, que la policía clausurase en 1989 la primera muestra de arte vanguardista en China en el mismo día de su inauguración (ABC, 6 de febrero de 1989).

Que la transgresión de un código formalizado afecta al sentido es algo obvio, que se puede comprobar con un experimento tan inocente como el de colorear un mapa familiar con azul para el territorio terrestre y con marrón para las superficies acuáticas, con lo que se convierte en completamente extraño e irreconocible. Pero la transgresión de los códigos administrativos de representación icónica también puede acarrear turbulencias jurídicas. Así, en enero de 1995, el municipio belga de Beringen (Anvers), que había negado a la hija de unos inmigrantes turcos su tarjeta de identidad porque en la foto aportada por ella figuraba cubierta con un *shador*, perdió su recurso de apelación, que había fundamentado en la atipicidad cultural-administrativa de la representación fotográfica (*La Repubblica*, 25 de enero de 1995).

A lo largo de nuestra reflexión no hemos mencionado la pintura abstracta o informal, porque su transgresión radical la aleja del ámbito de la iconicidad o de la representación. Las imágenes icónicas se caracterizan, en efecto, por su semánticidad, por representar algo que un observador puede reconocer, mientras que la producción abstracta o informalista ofrece significantes sin referente, dinamitando el principio de la imagen-escena. Por eso Gustave Courbet pudo afirmar que «todo lo que no se dibuja en la retina está fuera del ámbito de la pintura». Pero estas afirmaciones tradicionales también deben ser hoy relativizadas y reexaminadas. Porque una imagen anamórfica, por ejemplo, observada frontalmente, es percibida como una imagen abstracta, despojada de todo valor semántico. Pero cuando se la observa desde el punto de vista adecuado se transfigura en una imagen icónica canónica, reiterando con ello la soberanía del punto de vista en la interpretación de las imágenes. Y ya dijimos que el perfil de una nube o una mancha de humedad en la pared pueden articularse como percepciones icónicas, gracias a las proyecciones del observador. Pero, al margen de ejemplos extrapictóricos tan extremos, resulta evidente que el proyecto de pintura abstracta latía ya subyacente en la propuesta del impresionismo, que aspiraba sólo a pintar la luz, más que sus soportes de reflexión, que eran mero pretexto. Y muchos críticos y teóricos de la pintura han hecho notar que las macroestructuras y microestructuras de la materia, desde la observación geológica a la microfísica, legitiman el iconismo o realismo referencial de la pintura abstracta de nuestro siglo.

El ejemplo de la escuela impresionista resulta modelico, por la fecha de su nacimiento, para revelar que la llamada «pintura anecdótica» (y a veces «realismo burgués» o «pintura académica») ha privilegiado especialmente la función semántica de la pintura, por encima de su experimentación estética. Mientras que para otras escuelas pictóricas la semanticidad icónica ha sido un mero pretexto para una producción textual que enfatiza su experimentación estética, de modo que el bodegón o el desnudo venían a ser una percha temática al servicio de otros valores expresivos, que se juzgan más importantes. Al fin y al cabo, el arte constituye una modalidad de comunicación en la que la transmisión semántica y de conocimiento no agota su función, de manera que la comunicación estética constituye su forma de comunicación metasemántica privilegiada, ya que las imágenes «dicen» no sólo a través de su expresión icónica, sino también a través de su expresión plástica (composición, color, etc.). Y en esta subordinación de valores, en favor de la plástica, se basó la lógica de la pintura abstracta.

Hace años, William Ivins explicó elocuentemente que la mediación técnica entre la percepción visual y la producción icónica impone unos *filtros* que suponen unos límites severos a toda representación. En efecto, una imagen no puede darnos más información que la que su medio técnico pueda transmitir y, así, una reproducción de un Matisse con un sistema de impresión bicromático estará fatalmente condenada a un desolador reduccionismo cromático. La imagen icónica se manifiesta y expresa a través de la forma, el color y la

textura, una cualidad reivindicada por Gibson por su poder informativo y que las tecnografías modernas traducen en forma de tramas de puntos regulares (fotografado, imagen televisiva). Pero la forma más primitiva de plasmación de las imágenes fue, acorde con la leyenda de la muchacha de Corinto, la línea de contorno de las figuras, traducción gráfica del *borde visual*, que designa la frontera entre dos superficies de luminancia diferente.

El artista del paleolítico superior inventó la convención del contorno, como línea de delimitación del ser vivo, cual frontera ontológica en unos conjuntos figurativos heterodireccionales. Se ha comprobado que los bebés y los monos reconocen las siluetas de objetos que les son familiares, lo que fundamenta fisiológicamente la funcionalidad perceptiva del contorno, pese a su artificiosidad, pues en la naturaleza no existen líneas de contorno. Milenios más tarde, también por razones de optimización perceptiva, en Europa y Asia los rostros acromáticos de las medallas y monedas se representaron de perfil, debido al alto valor informativo de su contorno con inflexiones abundantes. Y esta convención posicional fue adoptada luego por el arte del retrato, pintado ya en colores pero siempre de perfil, por Pisanello, Botticelli, Uccello, etc. Habría que esperar hasta el impresionismo para que se erradicara la línea de contorno, haciendo de la forma una función del color.

El color es también un percepto de gran potencia informativa, que se genera, debido a la limitación de nuestras células fotorreceptoras, por combinación de

sólo tres matices: rojo, amarillo y azul. El ojo humano puede percibir entre diez y once millones de colores distintos, siempre que no se vean aislados, ya que el sentido de la vista discrimina por referencia y sólo distingue treinta o cuarenta colores aislados, lo que, por cierto, revela nuestra desoladora pobreza verbal para la designación de sus diferentes matices. Por otra parte, cada color determina diferentes acomodaciones del cristalino del ojo para su visión nítida y es verosímil que estos cambios de acomodación generen una sensación de espacialidad. La dilatación del cristalino se acomoda, como es sabido, a las distancias, pero también es reactivo al matiz de los colores, porque la impresión cromática se produce en planos distintos de la retina, más próximo para el rojo y más lejano para el azul, reacción que ofrece un obvio interés semiótico y artístico. Como observó ya Delaunay: «La profundidad del color reemplaza la perspectiva lineal del antiguo artesanado.»

En 1839, el químico francés Michel-Eugène Chevreul, director de tintes de la fábrica de tapices de Gobelins, formuló la ley del contraste simultáneo de los colores, según la cual, cuando se contemplan simultáneamente dos colores contiguos, aparecerán distintos por efecto de la complementariedad cromática, de modo que el rojo, por ejemplo, hace aparecer más verdes, por contraste, todas las superficies adyacentes, y viceversa. Inspirándose en este principio y en la manera como la luz se difunde en la atmósfera, los pintores impresionistas quisieron inaugurar una estética del cromatismo posnewtoniano, más acorde con la

fisiología de la visión humana. Mucho antes que el invento de la fotografía *autocroma* de Lumière, de las tramas fotomecánicas, de la televisión en color y de la imagen digital, los impresionistas y los puntillistas utilizaron la síntesis aditiva de los colores, de manera que las manchas vecinas de colores puros, vistas a la debida distancia, se mezclaban en la retina y producían la impresión de un tercero (rojo más amarillo produce naranja, etc.). Seurat llevó más lejos todavía su voluntad científica, con su *chromoluminairisme* (más conocido por puntillismo o divisionismo), sustituyendo la mezcla de los colores en la paleta del pintor por la mezcla en la retina del observador, mediante un mosaico de colores primarios que interactuaban entre sí. Pero se trataba de una simplificación teórica y cualquiera puede darse cuenta de que no vemos el mundo como si fuera un cuadro puntillista de Seurat (ni tampoco como si fuera un lienzo impresionista). Todo lo cual corrobora hasta qué punto la producción de imágenes está basada en artificios técnicos, incluso las que pretenden ser más fieles a las leyes de la percepción humana.

El ejemplo de los colores, tan abundantes en la naturaleza y tan pocos en el vocabulario humano, ilustra hasta qué punto la expresión icónica obedece a principios distintos de los que rigen para el lenguaje verbal. Por eso, los intentos de «gramaticalizar» la estructura de la imagen han fracasado, porque su naturaleza semiótica es muy distinta de la del enunciado lingüístico, de carácter lineal y basado en la doble articulación. Así, una imagen nunca es asertiva, no puede afirmar ni negar algo, como puede hacer el

lenguaje. Y la imagen no se conjuga, pues su representación siempre se nos aparece en presente, por su presencia contemporánea a nuestra percepción (y esto ocurre también con los flash-backs cinematográficos que se desarrollan ante nuestra mirada).

La construcción lingüística sujeto-verbo-predicado es representable por medios icónicos, pero en tales medios y soportes no es segmentable analíticamente, como en la cadena sintagmática del texto literario, debido a la copresencia simultánea y solidaria de sus figuras. Digamos, a título de ejemplo, que la adjetivación gramatical, como adición secuencial al sustantivo, no es equiparable a la adjetivación icónica, que es insegmentable del sustantivo, de modo que en el bello desnudo pintado no podemos separar lo «bello» del «desnudo», pues el uno es el soporte sémico sincrónico del otro en el marco de su imagen-escena.

Por otra parte, la imagen tiene una función ostensiva y la palabra una función conceptualizadora; la imagen es sensitiva, favoreciendo la representación concreta del mundo visible en su instantaneidad, y la palabra es abstracta. Si en la poesía las lágrimas se suelen comparar con el rocío, con perlas o con gotas de ámbar, las lágrimas de San Pedro que El Greco pinta, al expresar el arrepentimiento del santo por su flaqueza ante Cristo, son ante todo *humedad ocular*, es decir, pura sensibilidad. Habremos de llegar a la cultura *kitsch* de ciertas vírgenes dolorosas andaluzas para que las lágrimas sean, literalmente, rocío, perlas o gotas de ámbar, pero ahora dotadas de tactilidad.

La imagen, que a diferencia de la palabra tiene una

función ostensiva, cuando tiene que narrar una historia la narra *mostrando*, es decir, provoca la ilusión de diégesis (en cómics, fotonovelas o films) mediante tal función ostensiva, fundiendo así solidariamente sus propiedades narrativas e iconográficas en el seno de su imagen-escena. Y la representación de acontecimientos mediante la imagen estática con vocación narrativa, como en ciertos dibujos o pinturas, transforma su instantaneidad ontológica en lo que Fresnault-Deruelle ha llamado *instantes durativos*, que contienen implícitamente un antes y un después.

Puesto que la percepción humana está necesariamente filtrada por una subjetividad y por una codificación cultural y lingüística, la imagen producida, que mutila la riqueza informativa de la realidad representada, suele añadir en cambio un nuevo *plus* de información que expresa por medios retóricos el punto de vista o la actitud del artista y/o de su contexto cultural ante el objeto representado. Durante la mayor parte de la historia del arte occidental, en efecto, el pintor ha perseguido un equilibrio entre la exigencia imitativa, que era garantía de la ilusión referencial y de la eficacia psicológica de su representación, y el idealismo o estilización que suponían un placer estético para el observador. Ambas funciones requerían, obviamente, habilidades distintas pero complementarias.

Las representaciones icónicas no pueden renunciar, en efecto, a la doble y simultánea función de imitación y de expresión, de copia y de invención, siendo precisamente la segunda una consecuencia necesaria de que la imitación o copia nunca será técnica-

mente perfecta, es decir, nunca será un doble idéntico a su modelo. En esta doble función pueden reconocerse las huellas de lo que los griegos llamaban *mimesis* (copia, reproducción) y *phantasia* (imaginación, invención). La imagen cinematográfica de los films de ficción, que imita el movimiento de la vida y aparece investida de la autenticación fotográfica, pero que nace de una puesta en escena, parece situarse a medio camino entre ambas. Pero en toda imagen icónica existe simultáneamente cierta voluntad de imitación e inevitable invención, en diferentes grados.

Cuando se contemplan, por ejemplo, los famosos paisajes-estados de ánimo de la pintura romántica (como los de Constable y Turner, por ejemplo), en los que la naturaleza era antropomorfizada por la coloración afectiva del pintor mediante operaciones de manipulación connotativa (paisajes afectivos reactualizados fotográficamente en nuestro siglo por Michelangelo Antonioni), podemos percibir tales textos pictóricos como representaciones de paisajes vistos por el pintor, o bien como manifiestos o discursos acerca de su estado psíquico cuando los estaba pintando. Su antropomorfización de la naturaleza, mediante la composición, el color o el claroscuro, permitía al pintor investir su paisaje con sus afectos y sus aversiones, con su melancolía o su euforia, dando lugar a paisajes deprimentes o a paisajes exultantes. Esta producción de sentido mediante la subjetivización de lo objetivo transmutaba la observación en interpretación afectiva, transfigurando la experiencia óptica a través de su filtro emocional.

La doble significación del paisaje-estado de ánimo

romántico no es parangonable a la de la imagen de la balanza, que es a la vez balanza y símbolo de la justicia, según una convención cultural formalizada que sanciona su dualidad semántica. Ante aquellas imágenes-escenas románticas nunca sabremos si la melancolía o el arrebató del pintor guiaron su mano al querer representar objetivamente un paisaje o si, como hacen nuestros publicitarios actuales, agazapó o incrustó intencionalmente su discurso en torno a la felicidad o la infelicidad humana en los pliegues de su paisaje representado. Aquí ya no existe la rígida formalización cultural y simbólica dualista de la balanza. No sabemos, a ciencia cierta, cuál es el sentido central y el sentido parásito de la representación. O, empleando el léxico de la simbiosis zoológica, cuál es el huésped y cuál es el parásito sémico en el texto pictórico, si el paisaje o el estado de ánimo iconizado por el pintor.

En un plano morfogenético, por otra parte, la ambigüedad y la incertidumbre subsisten, pues la pincelada del artista cumple a la vez la función denotativa (o referencial) y la función connotativa de modo indivisible. No existe un grado cero de la expresión pictórica, pues su trazo o su mancha denota y connota a la vez, como ya dijimos, asociando solidariamente lo óptico a lo semántico y a lo afectivo. Por lo tanto, las significaciones semánticas y las significaciones emotivas están adheridas indisolublemente en el texto pictórico por la unidad del trazo y por la unicidad de los signos, es decir, por su unidad espacial y su unidad sémica, que funden en el mismo fragmento de soporte su función representativa y su función simbólica. Extrapolando

por ello la terminología gramatical, diríamos que en ese texto el sustantivo es a la vez adjetivo, verbo y adverbio, sin posibilidad de segmentación entre ellos. Por eso las imágenes se resisten tan tercamente a su gramaticalización y a su verbalización.

En suma, la hipoformalización de la imagen, su labilidad semántica, su capacidad de transgresión y de seducción, su carga afectiva, su facilidad metamorfoseadora y la acumulación de sus estratos de sentido la aproximan turbadoramente a los textos oníricos, al depósito misterioso de nuestros sueños. Aquí vale la pena recordar a aquel paciente de Freud que le decía: «Doctor, no sabría explicarle mi sueño, pero podría dibujárselo.» La imagen-escena habla el mismo lenguaje que los sueños y de ahí deriva su capacidad paradójica, su turbador ilusionismo, su eficacia para la comunicación emocional, su sugestión libidinal y sus enormes potencialidades para el engaño y la confusión.