

LA IDEA DE CONVENCION EN LA FILOSOFÍA Y LA HISTORIA DEL ARTE

El convencionalismo de las imágenes en la obra de E.H. Gombrich

Ana GARCÍA VARAS¹
Universidad de Zaragoza

Nuestras actitudes mediadas socialmente ante lo que vemos determinan la forma en que lo vemos y la manera cómo lo representamos. Así, el mundo de las imágenes de los museos, de los libros, de las revistas ilustradas, de la publicidad, etc., muestra las intenciones, formas de pensar y sistemas de valores de los que produjeron las imágenes, las encargaron o las poseen. (John Berger: *Ways of Seeing*, Rowohlt, 1974)

La mirada inocente ha desaparecido, como todos sabemos, y con ella, sería de esperar, las imágenes inocentes, unas imágenes cuyo significado «natural» es facilitado, pretendidamente, sin mediadores. Durante siglos, la definición de la imagen en términos de signo natural ocultaba su radical inscripción en un sistema de representaciones caracterizado histórica y socialmente. La metáfora del espejo asociaba de manera directa imagen y copia, reflejos de una realidad dada *delante* de las imágenes, que es sin más transmitida en el significado icónico, «reproducida» naturalmente. La representación sería así un «volver a poner» literal basado en el parecido y la semejanza, relaciones «fieles» que dan «testimonio» de una escena. En la actualidad, las apelaciones a la naturalidad de las imágenes (al menos a la de las imágenes pasadas) se multiplican para criticar el entorno artificial que la ya famosa «inundación de imágenes» en la que vivimos provoca a nuestro alrededor. Esto es, la idea de una imagen cuyo significado se establece como copia de la auténtica realidad permanece como ídolo tanto en las nuevas teorías críticas con el mundo de las imágenes digitales, como en alguna de las teorías más conocidas e influyentes acerca del convencionalismo de la imagen.

La idea de convención ha sido considerada clave en una amplia serie de ámbitos teóricos para plantear cuestiones como la codificación del significa-

1. Departamento de Filosofía, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Zaragoza. anagar@unizar.es

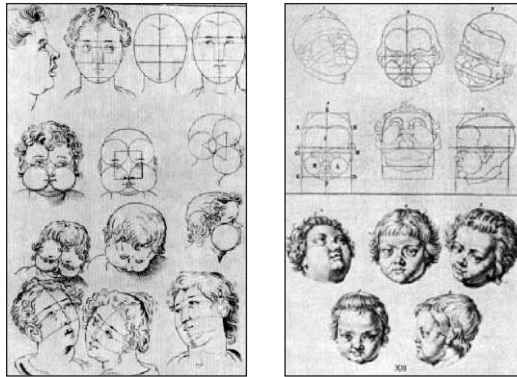
do de la imagen o la relación que ésta tiene con la realidad, tal y como hacen, por ejemplo, Panovsky desde la iconología, Goodman y Eco desde la semiótica, o Arnheim desde la psicología. Dentro de la historia del arte, este concepto es sin duda básico a la hora de poner de manifiesto la relación de las imágenes con su ámbito histórico. En concreto, la obra de E. H. Gombrich es un referente obligado y ejemplar a este respecto, porque muestra con claridad, por un lado, el esfuerzo necesario para definir con precisión esta noción, y por otro, las numerosas dificultades a las que dicha tarea se ve expuesta.

A lo largo de su obra Gombrich ha definido de maneras muy distintas lo convencional en la imagen y su relación con el arte, posicionándose frente a esta idea de una forma u otra según el periodo de su vida y, fundamentalmente, según el entorno teórico en el que tal posición se desarrolle. Su actitud ante la convención es ambivalente: con frecuencia utiliza este término como sinónimo de «arbitrario» por oposición a lo natural –describiendo el arte medieval– pero en la misma página puede describir las «convenciones naturalistas» del arte de la antigüedad. A pesar de este uso inconsistente del término presentado en distintos lugares, su visión más influyente y popular es la que propone entre los años 50 y 60 en trabajos como *Art and Illusion*², visión que han adaptado y generalizado otros historiadores del arte porque asume el hecho de que el artista se implica en la historia del arte y ofrece de esta forma una base teórica para la investigación de relaciones históricas más amplias.

En *Art and Illusion* Gombrich defiende que cuando un pintor pretende pintar un cuadro que se parezca a la realidad, no lo hace dibujando sin más en el mismo lo que ve ante él, pues el mundo que tenemos ante nosotros es demasiado rico y demasiado variado para poder ser reproducido a voluntad. Así, la reproducción en el cuadro ha de estar mediada por un *código*, por una fórmula que pueda ser recordada mucho más fácilmente y con mucha más precisión que el complejo conjunto de datos visuales que ofrece lo que llamamos mundo real. De esta forma, según Gombrich, el pintor usará como punto de partida un «esquema convencional», con el cual pueda producir una obra que se acerque lo más posible a la apariencia visual del objeto que quiere representar. Este tipo de convención pictórica consiste así en un método ampliamente aceptado para pintar o representar una clase particular de objeto, como puede ser una cara, un árbol, un pájaro o una oreja, y en numerosas obras recibe el nombre de «esquemas»; esto es, cualquier cuadro producido de esta forma será un dibujo esquemático o una imagen esquemática.

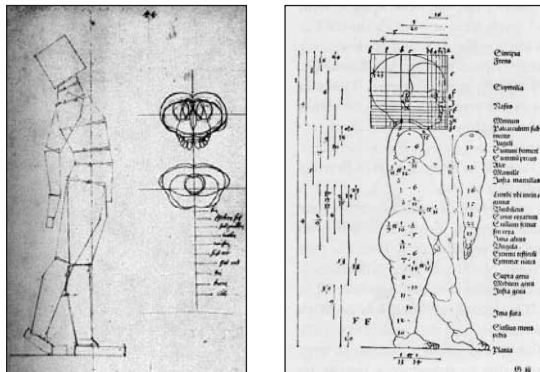
Un esquema, por tanto, no es una clase de cuadros, sino una fórmula o un método para disponer líneas y colores de una manera tal que configuren un cuadro de un objeto particular o de una clase particular de objetos. Determinados esquemas, además, son aceptados como soluciones am-

2. E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, London, Phaidon, 1960.



Esquemas convencionales de De Wit, 1660 (izquierda), y de Van de Passe, 1643 (derecha), para representar ángeles

plianamente reconocidas a problemas específicos de representación, y considerados por tanto como *convenciones pictóricas*. Algunos de los esquemas más influyentes y reconocidos de la historia de la pintura son, por ejemplo, aquellos para dibujar ángeles desarrollados por De Wit o Van de Passe, o los de Durero para el dibujo del cuerpo humano. Los esquemas pueden ser más o menos complejos, pueden ser procedimientos muy simples para producir un cuadro de un objeto, o pueden por el contrario ser extremadamente complicados, utilizados así para construir intrincadas composiciones que integrarán una gran cantidad de información. En el caso límite, tendremos un punto de complejidad no especificado en el que la imagen en cuestión no puede seguir siendo un esquema, pues deja de servir como modelo para toda una clase de objetos, representando únicamente los de un solo objeto.



Durero: Estudios sobre las proporciones humanas, 1513 (izquierda), y sobre las proporciones de un niño (derecha), 1532

Por otro lado, las convenciones en cuestión no son aprendidas como tales en un acuerdo determinado dentro del grupo de los pintores o de los que se dedican a la representación de objetos, sino que cada uno de los individuos las aprende al observar y estudiar el trabajo de otros artistas, es decir, las aprenden mediante ejemplos y demostraciones (modelos o *prototipos*). En la amplia mayoría de los casos un pintor sencillamente se *familiariza* con obras importantes tanto de la historia del arte como, en especial, de su época, aprendiendo así una *forma de mirar las representaciones* y por tanto de representar, y con ello, adopta y apoya una convención pictórica particular sin articular o definir los principios de la misma, y sin entrar en ningún proceso de decisión al respecto de ella.

De esta forma, utilizando en primer lugar un esquema conocido y aceptado, el artista presenta un simple bosquejo de la obra que quiere realizar. Pero éste únicamente posee una parte de la información visual pertinente sobre el objeto a representar, y así el autor toma nota de una serie de deficiencias en su obra al observar determinadas características *relevantes para él* (encontramos por tanto ya un principio de relevancia)³ en las que la imagen esquemática no concuerda con el objeto. Por esta razón, Gombrich afirma que una vez realizado el primer esquema, el pintor va a seguir un proceso de prueba y error, o, según sus palabras, un proceso de «realización y ajuste» («*making and matchings*») en el que, fijándose en el mundo, irá corrigiendo las deficiencias de su obra hasta producir un cuadro satisfactorio a su gusto. Este punto final no puede estar dado ni por su cuadro ni por la realidad; es decir, si la obra no se terminara hasta que el cuadro se pareciera *en todos los aspectos* a la realidad, no habría forma de terminarla. De acuerdo por tanto con la teoría de Gombrich, el proceder de un artista –él se centra exclusivamente en ejemplos occidentales, pero extiende sus conclusiones a todo estilo artístico– se determina entre dos polos fundamentales: el arte (las creaciones pasadas que son las que han enseñado al artista los esquemas) y la naturaleza visual. Dado un impulso de imitación de la naturaleza que Gombrich toma como evidente, él no llega a afirmar que la pintura sea únicamente copia de lo natural. En vez de ello, el pintor comenzará su obra con imágenes convencionales relevantes, que serán comparadas con la clase del objeto que se pretende representar, a la que *corresponde*, y corregidas de acuerdo con ella. Así, los *kouros* griegos comenzaron como esquemas frontales, estáticos, que, a través de distintas «correcciones» a lo largo de varias generaciones de actividad artística, fueron cada vez más similares a la descripción de las figuras rea-

3. Dicho principio de relevancia sería el que definiría la relación de semejanza entre imagen y mundo (en la terminología de Peirce, sería el que definiría el *ground* de dicha relación). Por lo tanto, esta descripción del proceso de creación vendría a solucionar, al menos para el caso del autor de la obra, la cuestión acerca del significado icónico de la imagen (ver al respecto las críticas de Goodman y Eco en los sesenta y setenta en *Languages of Art* o en *Tratado de semiótica general*).

les. En opinión de Gombrich, no es posible el acercamiento de realidad y representación de ninguna otra manera.

Tenemos así que, dentro de la teoría de Gombrich, el convencionalismo inicial de la imagen es requisito indispensable para la representación pictórica, y en este sentido, su idea sigue de cerca al pensamiento de Henrich Wölfflin,⁴ quien insistía en que la pintura trata fundamentalmente de la pintura: de esta forma, un paisaje se refiere tanto a otros paisajes anteriores representados por artistas como a una escena real o imaginaria. Esta definición de la pintura como una tradición autónoma era esencial para la teoría del estilo de Wölfflin, teoría que desarrolló mediante argumentos psicológicos. El planteamiento de Gombrich está también basado en la psicología, pero sus *esquemas* están mucho más ampliamente implicados en la historia de lo que estaban las formas que Wölfflin sugería. Así, además de la influencia de la historia de las imágenes, son muy relevantes otros aspectos históricos en su génesis: los esquemas son fácilmente generalizables, y no tienen que ser exclusivamente visuales, como sucede en el ejemplo de los estudios realizados por Leonardo sobre las proporciones y el dibujo del cráneo humano. Durante décadas estos estudios fueron considerados milagros de la observación empírica, con una perfección asombrosa. Pero este mismo juicio era proyección de la extendida opinión sobre Leonardo da Vinci, considerado como uno de los grandes patrones de los estudios empíricos. Los dibujos, sin embargo, representaban algo más complejo que lo que muestra una visión directa de la naturaleza.

Leonardo probablemente comenzó con la cabeza por ser ésta la parte más importante del cuerpo, y sus exploraciones de las cavidades del cráneo,



Leonardo, Estudio sobre el cráneo, 1489

4. Ver, por ejemplo, H. Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte, 1600-1750*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

según señala él mismo en sus notas, eran un intento de descubrir las bases fisiológicas de lo que parece haber sido una versión privada de los estudios medievales de psicología. El resultado por tanto de esta actividad era una combinación de una definición anterior y de la configuración natural del cráneo humano, que era el límite de sus explicaciones y correcciones posteriores, y de las que otros harían más tarde. De esta forma, el esquema original en cuestión no es simplemente visual, y no es únicamente la historia de la ilustración anatómica anterior a Leonardo la responsable de la determinación de sus primeros estudios, sino que también es fundamental una consideración general de la psicología de su época para comprender el punto de partida desde el que se dispuso a observar la realidad.

Ahora bien, aunque Gombrich hace hincapié en que este proceso de «realización y ajuste» es fundamental en el desarrollo de los estilos pictóricos, señala también que no es necesario en la producción de cada obra. Para comenzar un cuadro sí es preciso utilizar un esquema, pues, como él mismo subraya, «no se puede crear una imagen fiel desde la nada».⁵ Pero esta «realización» no tiene que estar seguida por un «ajuste», el pintor puede considerar que su cuadro ya está terminado en ese momento. Y este hecho es especialmente relevante dentro de la teoría del arte definida por Gombrich, porque, tal y como ha señalado Richard Wollheim,⁶ en esta teoría los diferentes periodos en la historia del arte son diferenciados de acuerdo con la importancia en la obra final de los «ajustes» que siguen a las «realizaciones». En el arte egipcio, por ejemplo, apenas había ajustes o retoques sobre las primeras imágenes respecto al motivo de las mismas, mientras que en el arte naturalista griego, cualquier obra requería una serie de alteraciones y de revisiones. Así, si nos atenemos a las ideas de Gombrich, todo lo necesario para pintar una imagen sería el proceso de «realización»: el proceso de generar una imagen de acuerdo con un esquema particular.

Sin embargo, aunque Gombrich no exija este procedimiento de ajuste a la realidad en todos los casos de la pintura, en todas las obras que se realicen, precisamente porque lo que le ocupa es el estudio del desarrollo histórico de los estilos artísticos (y para ellos sí lo exige), sigue atado a un modelo muy determinado de arte: *aquel que es definido en función de su parecido con la realidad*. Así, aquí encontramos la primera, y posiblemente la más importante, de las dificultades que presenta la teoría de los esquemas modelo de Gombrich. No se trata de que este autor afirme en ningún momento que tal parecido es el canon con el que juzgar dichas obras, o que el valor de la pintura dependa de su semejanza con los objetos representados, algo que obviamente no sucede, pero asume que una de las

5. Cfr. E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, London, Phaidon, 1960, p. 73.

6. Cfr. R. Wollheim, «Reflections on Art and Illusion», en R. Wollheim, *On Art and the Mind*, Allen Lane, London, 1973, p. 274.

directrices fundamentales del arte, directriz que por tanto determina el proceder de los artistas en muy diversas épocas y lugares, es que las imágenes se *parezcan* de alguna forma a la realidad. Es decir, Gombrich, a pesar de afirmar que el arte debe sustentarse sobre imágenes convencionales, no se aparta sin embargo de la idea de que estas imágenes fundamentalmente *copian* la realidad, y es el grado de perfección que en esta tarea de copia alcancen las obras de cada época lo que distinguirá los estilos más desarrollados de los estilos más básicos. Aquí, de nuevo, al igual que había sucedido durante siglos, un paradigma epistemológico determina una descripción estética.

La teoría de Gombrich sobre las imágenes convencionales esquemáticas y las correcciones de las mismas respecto al objeto modelo está fundada y construida en realidad desde el estudio de los cambios estilísticos en tradiciones en las que la imitación de la naturaleza era un objetivo central, objetivo que definía en tales tradiciones la idea de arte, y que Gombrich generaliza sin más para describir el proceso de creación de toda actividad artística. Pero en tanto la imitación de la naturaleza no es una meta básica en otras muchas culturas, e incluso en la mayoría de las culturas, y por lo tanto no es un elemento a tener en cuenta en el desarrollo (o falta de desarrollo) de las realizaciones artísticas de las mismas, no puede considerarse que la descripción de Gombrich sea la más adecuada para definir en general ni la idea de arte ni la de desarrollo histórico artístico.

Pero, además, la idea que Gombrich propone no puede dar cuenta tampoco adecuadamente del desarrollo de los estilos occidentales, y de los cambios y alteraciones que se producen al pasar de uno a otro. Según la teoría de Gombrich, los cambios de estilo que encontramos desde los dibujos esquemáticos egipcios al naturalismo griego, y desde este naturalismo al arte medieval, que a su vez fue transformado por Giotto y Massaccio en lo que ahora llamamos el naturalismo renacentista, se explican sencillamente por el efecto acumulativo de las alteraciones en los «vocabularios pictóricos». Estos vocabularios son los mecanismos convencionales a disposición de cada autor en cada estilo artístico: el conjunto de esquemas que puede utilizar para construir su pintura.

De acuerdo con las explicaciones de Gombrich, cuando un esquema convencional no sirve ya al autor para conseguir sus propósitos, cuando ya no puede codificar la información que el pintor quiere codificar, o cuando ya no tiene los efectos que él desearía, este autor lo modificará o lo «corregirá» hasta que responda a sus necesidades. Con el tiempo, este esquema alterado puede convertirse en un esquema convencional y formar parte así de un nuevo y alterado «vocabulario pictórico». Con ello, el estilo basado en este vocabulario y especificado por él habrá «crecido» o «evolucionado», todo lo cual resulta, en palabras de Gombrich, del mecanismo de «esquema y corrección». De esta forma, de acuerdo con él, todos los cambios radicales en un estilo son el resultado de pequeñas y discretas alteraciones en los esquemas convencionales.

Sin embargo, hasta que no sepamos *qué clase* de alteraciones son las que producen los cambios en un estilo, la descripción de Gombrich es insuficiente. Es obvio que no se trata de cualquier tipo de alteración, ni se trata de transformar un solo esquema convencional, pero en ninguna parte específica Gombrich a qué se refiere en concreto o qué es lo que puede producir tal alteración. Un pintor naturalista, por ejemplo, «ajustará» el esquema convencional para representar una cara humana con una cara real. Y este ajuste implica transformar el esquema hasta que pueda ser utilizado para dibujar una imagen de la persona en cuestión más parecida al natural. Pero este proceso, subraya Gombrich, es parte básica de la tarea naturalista. Tales cambios *no* producen cambio ninguno en el estilo, y así ni «mejoran» (ni «estropean») el mismo, ni pueden ser descritos como alteraciones en el naturalismo. Por el contrario, según Gombrich, es esencial tanto para el naturalismo griego como para el renacentista que se produzcan estos «ajustes». Y si esto es verdad, no tenemos forma de caracterizar las alteraciones o «correcciones» que *no* forman parte del desarrollo común de un estilo, aquellas que sí producirán una ruptura con el mismo.

Y Gombrich no menciona ni explica qué entiende por tales cambios, y así, su fórmula de «esquema más corrección» únicamente complica las cosas a la hora de explicar los cambios en los estilos artísticos. Gombrich tiende a olvidar, a hacer desaparecer, la distinción entre mejorar y refinar un estilo particular por un lado, y, por otro, alterar o cambiar radicalmente un estilo. Ambos elementos son explicados por él en términos de su repetido mecanismo «esquema y corrección», admitiendo entre ellos sólo una diferencia de grado. Así, dentro de su perspectiva, una revolución en un estilo es sólo efecto de la acumulación de refinamientos en el estilo.

Y esto no sucede, al menos, en todos los casos. Es conocido que Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael son responsables conjuntamente de un gran número de «mejoras», de refinamientos del naturalismo del Renacimiento. Y sin embargo, ningún historiador del arte afirmaría que tales innovaciones, tomadas en conjunto, marquen una ruptura con este estilo. Aunque las invenciones de estos maestros asombraron posiblemente a sus contemporáneos, no supusieron una brecha en el naturalismo de su época. Por otra parte, si Leonardo hubiera pintado o dibujado una sola de las imágenes de Blake, esto representaría sin duda un radical alejamiento del estilo naturalista. Así, la acumulación de refinamientos o transformaciones parciales no es ni necesaria ni suficiente para que se produzca un cambio de estilo, y consecuentemente no es verdad que la diferencia entre refinamientos y cambios sea sencillamente de grado.

Para Gombrich, de acuerdo con esto, los cambios de estilo se producen por el «desarrollo» continuado de los mismos a través de las correcciones parciales de los esquemas convencionales. Por lo tanto, hablar de «revoluciones» en el estilo, o de rupturas o de transformaciones radicales de una tradición pictórica, sería sencillamente emplear una metáfora conve-

niente para describir lo que en realidad es un laborioso y largo proceso de prueba y error. Según él, el punto inicial de una representación visual es el mencionado esquema convencional, y esto es un «intento condicionado por el hábito y la tradición».⁷ Utilizando el esquema, el pintor intenta acercarse a la apariencia visual del objeto que quiere representar. A medida que las deficiencias van siendo más llamativas en su cuadro, el autor comienza un procedimiento de «conjetura y refutación», y esto es lo que finalmente dará lugar a un cambio de estilo. El uso de la fórmula de Popper no es casual, pues el mismo Gombrich modela conscientemente su explicación del cambio entre estilos sobre la teoría de Popper acerca del aumento de conocimiento científico. En una de las páginas de su obra, al describir la percepción visual en términos pictóricos, Gombrich indica que pintar es «el ritmo de esquema y corrección. Es un ritmo que presupone una actividad constante de nuestra parte realizando intentos de representación y modificando los mismos a la luz de nuestra experiencia».⁸ Y esto es una consecuencia evidente del comentario que refleja en las primeras páginas acerca de que él «se sentiría orgulloso si la influencia del profesor Popper se sintiera a lo largo de todo el libro».⁹

De esta forma, Gombrich claramente rechaza las ideas cercanas a Kuhn, y por tanto el concepto de revolución y todo lo que éste implica para la explicación del desarrollo histórico en términos de cambios radicales. Kuhn mantiene que la descripción de Popper del crecimiento del conocimiento científico sólo da cuenta de lo que sucede en la ciencia «normal» (aquella que sigue un mismo paradigma), no lo que sucede en un periodo de cambio. De acuerdo con Kuhn,¹⁰ los cambios genuinos dentro de la ciencia se producen cuando los científicos abandonan las creencias, las reglas y los procedimientos generales que definen la ciencia «normal», y los sustituyen por otras creencias, otras reglas y otros procedimientos radicalmente diferentes, ayudando de esta manera a solucionar una situación de «crisis». Esto es lo que Kuhn llama una «revolución científica»: la sustitución de un paradigma por otro. Y desde tal punto de vista subraya que Popper no puede explicar adecuadamente el progreso científico, pues en su teoría no hay espacio para las transformaciones radicales y sus consecuencias. De forma similar, Gombrich tampoco puede dar cuenta de los cambios radicales que se producen en el paso de un estilo a otro. Sus ideas se basan en refinamientos, mejoras o transformaciones parciales que se van produciendo a lo largo del tiempo poco a poco, y sin embargo, como acabamos de ver, no especifica ni aclara qué es lo que convierte a tales transformaciones en la causa de un cambio radical, ni dónde está el punto o la

7. Cfr. E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, London, Phaidon, 1960, p. 77.

8. Ib, p. 231. Ver también pp. 271-75.

9. Ib, p. ix.

10. Cfr. T.S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, México, FCE, 1975.

línea que diferencia la mejora dentro de un estilo de la que provoca el abandono del mismo por otro.¹¹

Por otro lado, es precisamente el continuo énfasis de Gombrich en la idea de corrección de la imagen y su ajuste con «la realidad», énfasis que remite sin duda a una exigencia final de copia de la naturaleza, lo que une y atraviesa como núcleo central las distintas opiniones que expresa sobre la idea de convención. Como dijimos más arriba, Gombrich define de formas distintas a lo largo de su vida la convención en la imagen: años después de publicar *Art and Illusion*, Gombrich escribirá otras obras donde ese primer convencionalismo en la descripción de las imágenes artísticas queda muy matizado, y en ocasiones negado. El lugar donde expresamente se dedica a esta cuestión años más tarde es la conferencia que publica con el nombre de «Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation»,¹² donde afirmará que las imágenes sí son signos naturales, que por tanto significan y se refieren a la naturaleza de forma independiente de las convenciones humanas. Parece de esta forma que las ideas de Gombrich dan un giro muy marcado con el paso de los años, llegando a la posición totalmente contraria.

Sin embargo, tal y como señala W.T. Mitchell,¹³ posiblemente este giro no se produce dentro de sus ideas, sino que más bien es el cambio del entorno teórico donde las expone lo que lleva a Gombrich a presentarlas de forma radicalmente distinta. En los años cincuenta y sesenta, cuando publica por vez primera su *Art and Illusion*, Gombrich hace hincapié en el convencionalismo de la imagen ante un público que considera la semejan-

-
11. Este primer paralelismo entre Gombrich y Popper y entre la historia de la ciencia por un lado y la del arte o la de los estilos artísticos por otro ha de ser abordado con precaución, pues, si bien es cierto que hay una semejanza en los planteamientos, también lo es que se trata de entornos muy distintos. Como subraya David Novitz, las diferencias son importantes: en primer lugar, Kuhn define a la comunidad científica como un grupo de eruditos que no cuestionan y no deben cuestionar los paradigmas que configuran su campo de investigación, mientras que dentro del arte no puede hablarse de un tipo de comunidad semejante, ni de un compromiso ideológico tan fuerte por parte de los artistas. Por otro lado, Kuhn afirma que los paradigmas científicos suelen competir: así, un científico competente no oscilará entre el paradigma copernicano y el ptolemaico, pues el compromiso con uno de los dos excluye el compromiso con el otro (y aunque esto no suceda siempre, Kuhn subraya que sucede *normalmente*). Sin embargo esto no ocurre así con las formas de representación: un mismo autor puede perfectamente utilizar diferentes formas de representar, distintas convenciones, dentro de distintos estilos. (D. Novitz, *Pictures and their Use in Communication*, The Hague, Martinus Nijhof, 1977, pp. 62-63). Conscientes de estas diferencias, a nosotros únicamente nos interesa la semejanza en el planteamiento respecto a un punto concreto, el de la indeterminación mencionada de los cambios esquemáticos significativos para la «revolución» en los estilos.
 12. E.H., Gombrich, «Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation», en W. Steiner, *Image and Code*, Michigan Univ., Ann Arbor, 1981, pp. 10-42.
 13. Cfr. W.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, Chicago Univ. Press, p. 81.

za y el parecido de la imagen a su modelo las únicas raíces del significado icónico. Por el contrario, ya en los años ochenta, tras la publicación de obras como *Languages of Art*¹⁴ y cuando toda una generación de historiadores del arte y filósofos, tomando como punto de partida sus argumentos a favor de la «lingüística de la imagen», han llevado a sus últimas consecuencias esta metáfora de manera sistemática, Gombrich quiere enfrentarse a las ideas de los que denomina «relativistas radicales», pues dichas consecuencias exceden sin duda los límites que él tenía en mente al escribir su defensa del convencionalismo.

Así, menciona expresamente a Nelson Goodman y a Marx W. Wartofsky, ilustrando la concepción de la imagen que quiere criticar con una anécdota: en una conferencia, el profesor Wartofsky realizó un dibujo de un perro en la pizarra y escribió la palabra «dog» bajo el dibujo, dando a entender de esta forma que el parecido con un perro real era tan poco importante en el caso del dibujo como en el de la palabra. Este ejemplo extremo del convencionalismo de la imagen es totalmente inadmisibles para Gombrich, y ante tal postura, su respuesta consiste sencillamente en recuperar el modelo criticado, el modelo de la semejanza como copia: «la iconicidad es la base de la imagen visual. Podemos leer la imagen porque la reconocemos como una imitación de la realidad dentro de su medio». ¹⁵ Es decir, entiende que la iconicidad es sencillamente imitación de la realidad, y retoma esta idea, reconociéndose «culpable por haber minado este plausible punto de vista» en su obra *Art and Illusion*, donde subrayaba repetidamente que hay algo así como un lenguaje de la representación pictórica.



Fig. 1. Picasso, *Cabeza de mujer*, 1904.

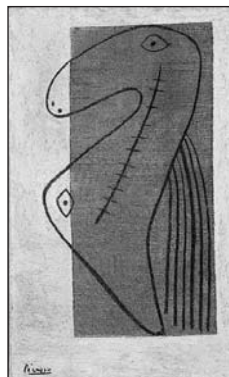


Fig. 2. Picasso: *Cabeza de mujer*, 1927.

14. N. Goodman, *Languages of Art*, London, Oxford University Press, 1968.

15. Cfr. E.H. Gombrich, «Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation», en W. Steiner, *Image and Code*, Michigan Univ., Ann Arbor, 1981, p. 11.

De esta forma, decide reconstruir un pensamiento que ve acosado por una crítica que lleva, a su juicio, a consecuencias absurdas, y afirma así irónicamente que «si Picasso representó la cabeza de una mujer en 1904 (Fig. 1) y en 1927 (Fig. 2), sólo un filisteo podría decir que las mujeres son más parecidas a la primera que a la segunda».¹⁶

Gombrich da comienzo a sus argumentos subrayando que el poder epistemológico de la imagen y su universalidad como medio de comunicación es superior al de otras formas de significado porque puede ser decodificado con un número menor de herramientas, con mayor facilidad por tanto y por un grupo más amplio de seres, entre los que se encuentran seres iletrados, como los salvajes, los niños o los animales. Para ilustrar esta posición hace hincapié en el ejemplo del famoso mosaico de Pompeya en el que se advertía del peligro de un perro: «...cuando las estudies [las imágenes] de acuerdo a su funcionamiento en la comunicación, pronto te darás cuenta de la diferencia radical entre las imágenes y las palabras. Hay un famoso mosaico en Pompeya, *Cave Canem*, cuidado con el perro. Para comprender las palabras hay que saber latín, para comprender el cuadro hay que saber sobre perros».¹⁷



Mosaico de Pompeya con la inscripción *Cave Canem*

Para Gombrich, el artificio del lenguaje verbal hace que su significado sólo sea conocido de forma indirecta a través de un código arbitrario por unos pocos que dominan la clave del mismo. Y por el contrario, la imagen es accesible a un público mucho más amplio, porque en algún sentido «llega» al objeto que representa, el observador sólo tiene que conocer dicho objeto para poder *reconocerlo* en el cuadro, y por lo tanto comprender el significado icónico. De esta forma la imagen es un signo natural porque no depende, al menos en el mismo grado que la palabra, de un conocimiento adquirido, y esto le permite «llegar» al objeto de una forma que el lenguaje verbal no es capaz. «Estoy convencido», dice Gombrich, «de que no tenemos que adquirir conocimiento sobre los dientes y las garras

16. *Ib.*, p. 12.

17. *Ib.*, p. 18.

[para entender el cuadro] de la misma manera en que aprendemos un lenguaje».18

Si la imagen tiene algo propio de un código, Gombrich no admitirá que éste sea convencional o arbitrario (términos que emplea indistintamente y como sinónimos), sino que será algo así como un «programa biológico»: «nuestra supervivencia depende con frecuencia de nuestro reconocimiento de características significativas, y lo mismo sucede con la supervivencia de los animales. Por ello estamos programados para registrar el mundo buscando objetos que debemos encontrar o evitar».19

Estas afirmaciones de Gombrich son especialmente llamativas por ser él uno de los más afamados defensores del carácter convencional de las imágenes décadas atrás. Dada tal posición, podríamos esperar que defendiera más bien la idea de que para entender la imagen del perro que pone como ejemplo, necesitaríamos desde luego algo más que un conocimiento sobre «dientes y garras», algo que tiene que ver con las condiciones pictóricas de representación. Tales expectativas cobran una mayor relevancia en especial en este caso en concreto: una representación realizada en un mosaico, técnica que el mismo Gombrich menciona como ejemplo del convencionalismo icónico unas líneas más arriba. Gombrich dice: «cualquier historiador del arte recordará ejemplos [de convenciones] en otros campos; así, en otro lugar [en *The Heritage of Apelles*²⁰] he discutido acerca de la convención de la construcción de imágenes con rocas [*rendering rocks*], que se extiende desde la antigüedad tardía, como en los mosaicos de Ravena, hasta el arte del *cuatrocento* y más tarde».21

Gombrich sí describe las imágenes como convencionales al ocuparse de la historia del arte y de los distintos estilos que la atraviesan, y afirma que estas categorías son «especialmente obligatorias» en el estudio de los estilos «cerrados e hieráticos» como es el arte egipcio o en «las convenciones comparables a éstas de la pintura del lejano oriente».22 Todos los historiadores del arte estarían de acuerdo con que las convenciones son fundamentales para el estudio de los estilos antiguos, pero para Gombrich esto no parece igual de necesario en el arte actual, en las imágenes actuales.

Es decir, la representación egipcia nos resulta verdaderamente antinatural, y es obvio que los hombres que la utilizaban estaban siguiendo una serie de reglas convencionales; pero aceptar lo mismo para nuestra cultura y forma de representación es mucho más difícil de justificar: Gombrich hará hincapié un poco más adelante en que «nunca afirmé que las pinturas

18. Ib., p. 20.

19. Ib., p. 20.

20. E.H. Gombrich, *The Heritage of Apelles*, Oxford, Phaidon Press, 1976.

21. Cfr. E.H. Gombrich, «Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation», en W. Steiner, *Image and Code*, Michigan Univ., Ann Arbor, 1981, p. 12.

22. Ib., p. 12.

de Leonardo no representaran la naturaleza mejor y más de cerca que las convenciones anteriores, ni que ninguna imagen de un paisaje –como por ejemplo la imagen de una postal– pudiera ser una mejor presentación de una vista que el trasfondo de la *Mona Lisa*. Si le damos la vuelta a esta frase, entendemos que Gombrich considera que los dibujos de Leonardo representan la naturaleza mejor que las convenciones anteriores, y que hay ciertas imágenes, como por ejemplo las postales (que además son fotografías automáticas), que reflejarían aún mejor el trasfondo del cuadro de da Vinci.

Las convenciones parecen así ir desapareciendo: estaban presentes en el arte del cuatrocento y en el anterior a éste, incluso Leonardo hizo uso de ellas, pero en algún momento (difícilmente se podrá decir dónde), lo convencional perdió su control sobre la representación pictórica. ¿Sería en las obras de da Vinci? ¿Sería en las postales? ¿o no será más bien que dicho convencionalismo continúa, pero bajo otra forma, incluso en estas imágenes relativamente naturalistas? Esto es, ¿es quizás posible, en contra de Gombrich, que el naturalismo de estas imágenes venga dado por un tipo determinado de convenciones?

Si este fuera el caso, no estaríamos ante los límites del convencionalismo en la representación, sino que veríamos que determinadas convenciones tienen el poder de definir representaciones especialmente fieles o *naturales*. Todos los conjuntos de imágenes están dentro y pertenecen a lo convencional, pero algunas de estas convenciones están planteadas con ciertos propósitos, como el de definir el «realismo», y otras lo están con otras finalidades, como puede ser la inspiración religiosa, por ejemplo. La Naturaleza de estas imágenes no es antitética a la convención, sino que es otra clase de convención: aquella que encontramos en las postales o en la *Mona Lisa*. Así, la naturaleza es sólo una «segunda naturaleza», tal y como el empirismo inglés definía a la costumbre y la convención, y no una necesidad física.

Esta postura y, en concreto, la descripción de la naturaleza que Gombrich ofrece a lo largo de este artículo, originan la crítica de Mitchell, quien considera que «esta noción de imagen como signo natural es un fetiche o un ídolo de la cultura occidental».²³ Mitchell enumera las características que en su opinión posee la idea de signo natural que Gombrich utiliza: (1) en primer lugar, y según veíamos más arriba, esta clase de signo surge, para Gombrich, a partir de la exigencia para sobrevivir en un mundo hostil, como una especie de «programa biológico»; (2) en segundo lugar, se desarrolla progresivamente hacia una representación de la realidad cada vez más objetiva, racional y científica, haciendo hincapié en su validez universal frente a otras formas «menos avanzadas» de representa-

23. W.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, Chicago Univ. Press, 1986, p. 90.

ción basadas en la tradición; y (3) su objetivo final es la representación mecánica, automática y sin esfuerzo, cuyo máximo exponente estaría en la cámara fotográfica.²⁴

Estas características, claramente, revelan una visión muy particular de la representación, una visión determinada por una ideología concreta: la idea de naturaleza implícita en estos rasgos que Gombrich atribuye a las imágenes no es en absoluto inocente, y mucho menos universal. Esta idea de naturaleza es la perteneciente a una sociedad y una cultura dadas, una formación histórica que, como señala Mitchell, «está asociada con el auge de la ciencia moderna y con la emergencia de las economías capitalistas en Europa occidental durante los últimos cuatrocientos años».

El signo natural no es neutral. Por el contrario, en este contexto se constituye como herramienta de dominio, perfectamente *adecuada* a su objeto (*corresponde* a él), que permite de esta manera su corrección y *verificación* ante los *hechos que vemos*, ante la *auténtica* apariencia de las cosas. Y dichas ideas de «adecuación», «correspondencia», «hechos que vemos directamente» o «autenticidad» cobran significado exclusivamente dentro de un paradigma determinado, que conocemos bien y que ellas *justifican* como inmediato y dado, y por tanto, como referencia única. Pero la imagen natural, inocente y objetiva no es más que un totem de una cultura concreta. Las imágenes no son copias, no ofrecen de forma pura la naturaleza o la realidad, y la verdad en su entorno no se determina como adecuación a algo externo. Antes bien, presentan, como la representación en general, un punto de partida para el diálogo, para la confrontación de diversas imágenes y miradas, y es en este diálogo, construido y convencional, donde se encuentra su criterio de validez, *dentro*, y no por referencia a una naturaleza ajena.

24. *Ib.*, p. 89.