

¿ES LA PINTURA UN LENGUAJE? LA FALACIA DEL PARADIGMA LINGÜÍSTICO EN LOS MODELOS INTERPRETATIVOS DEL ARTE*

Daniel Lupión Romero
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El texto es una aproximación a los intrincados mundos del significado en la pintura. Aborda la relación entre las posibilidades de significación de la imagen pictórica contemporánea y los modelos interpretativos al uso basados en el paradigma lingüístico. Plantea la necesidad de revisar y actualizar nuestra forma de mirar y comprender una imagen pintada, revisando el uso del modelo lingüístico que da lugar a falacias interpretativas sobre todo cuando pretende exponer la totalidad del significado de una obra, por reductor y excluyente de otras posibilidades. La intención no es desbancarlo sino poner de manifiesto su inadecuación con el arte contemporáneo cuando se aplica en sentido estricto.

PALABRAS CLAVE: significado oculto, modelo lingüístico, formalismos, lenguaje visual, arte contemporáneo.

ABSTRACT

«Is painting a language? the fallacy of the linguistic paradigm in art interpretation models». The text is an approach to the intricate worlds of meaning in paintings. It tackles the relationship between the possibilities of meaning in contemporary pictorial imagery and standard interpretation models based on the linguistic paradigm. It highlights the need to revise and update our way of looking at and understanding a painted image, to review the use of the linguistic model that gives rise to interpretative fallacies, especially when intending to express the total meaning of a work, because it reduces and excludes other possibilities. The intention is not to dismiss it but to state its inadequacy for contemporary art when applied in its strict sense.

KEY WORDS: Hidden meaning, linguistic model, formalisms, visual language, contemporary art.

1. EL SIGNIFICADO OCULTO SEGÚN BOURDIEU

En un texto de los años 70¹, el sociólogo francés Pierre Bourdieu advertía que a la elite cultural le interesa dejar pensar que las obras de arte se fundamentan en un lenguaje oculto que sólo unos cuantos pueden descifrar de forma «natural»,



sugiriendo así que sólo aquellos que poseen una predisposición favorable —una sensibilidad y gusto innatos— pueden entender y apreciar las obras de arte. Este grupo minoritario no especifica la naturaleza de dicha predisposición, aunque eso sí, deja claro que no todos poseen dicha facultad de comprensión, ya que es patrimonio de una determinada clase social: la burguesía culta. Según Bourdieu, al no revelar los códigos convencionales que se manejan, disfrazándolos de naturalidad, como si de un don se tratara, se veta el acceso a la cultura a los grupos más desfavorecidos, preservando así las diferencias de clases, apropiándose de la producción artística como índice diferenciador. Esta observación le conduce a una de sus tesis más conocidas que asegura que la función primordial de las instituciones del arte es la de preservar las diferencias de clases. Podemos añadir que en la actualidad una parte considerable del arte contemporáneo contribuye con su complejidad y hermetismo deliberado a mantener en pie dicha lógica institucional, alimentando el mercado con artefactos sofisticados que ante todo rehuyen del sentido, que no se posicionan ni ideológica ni conceptualmente.

En otro texto de 1971 Bourdieu explica:

[...] no hay percepción que no incorpore un código inconsciente y que evoque radicalmente el mito del «ojo nuevo» como una concesión a la ingenuidad y a la inocencia. Si los espectadores menos cultivados de nuestras sociedades son tan propensos a exigir el realismo de la representación es, entre otras razones, porque, careciendo de categorías de percepción específicas, no pueden aplicar a las obras de la cultura erudita otra cifra que aquella que les permite aprehender los objetos de su entorno cotidiano como dotados de sentido².

Aquí Bourdieu extiende su idea de código convencional de lectura a otros grupos sociales, como los «espectadores menos cultivados», que, a pesar de no disponer de las «categorías específicas de percepción» de las clases dominantes, no dejan de utilizar códigos convencionales, como el realismo del entorno cotidiano, para apreciar y descifrar las obras de arte.

Sin embargo, este autor reconoce que para aquellos espectadores formados y no ingenuos, es decir, conscientes de los mecanismos culturales que facilitan la comprensión del arte, éste no se reduce a su función institucional, sino que es un agente imprescindible para mirar hacia el entorno cotidiano con una conciencia exigente, crítica y activa. Tras realizar estudios sociológicos aplicados a amplios sectores de población, concluye que la competencia en arte está directamente relacionada con la necesidad de frecuentar las obras de arte y visitar los museos, y que esta

* Parte de este texto procede de una conferencia que pronuncié en el seminario *Sensibilidad artística en la escuela y en la sociedad: enseñar a mirar*. Universidad Internacional de Andalucía. Septiembre 2004.

¹ Pierre BOURDIEU: «L'amour de l'art». Paris: Ed. Minuit.

² Pierre BOURDIEU: «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística» en A. SILBERMANN y otros: *Sociología del arte*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1971, p 47.

necesidad depende ante todo del nivel de educación artística. Por esta razón, la percepción e interpretación del especialista ante las formas y colores de una pintura abstracta de Mondrian, por ejemplo, suele ser distinta a la del profano, ya que el primero ha aprendido —a través de la escuela, la universidad, las lecturas, las discusiones en su entorno familiar y social, la frecuente visita a exposiciones, etc.— nuevos códigos y hábitos perceptivos que el segundo desconoce porque no ha tenido el mismo acceso a una cultura que los enseña, los utiliza y los manipula. Los grupos sociales dominantes, al ocultar que esta capacidad perceptiva e interpretativa es aprendida, refuerzan su posición privilegiada dentro del orden social existente.

El discurso de Bourdieu, puede parecer algo trasnochado por lo que suponen sus alusiones a las diferencias de clases, pero no deja de contener un trasfondo de verdad pragmática que sigue en vigor hoy en día, esta vez trasladado a intereses instigados por las leyes de mercado y las diferencias de poder adquisitivo.

La idea de que el arte sirve intereses que no son los que se le suele atribuir, como acabamos de ver, es una sospecha que afecta a todo el arte contemporáneo. Un gran sector del público lo considera como un fraude ya que «se ha vendido» al mercado, al espectáculo, la provocación, la gratuidad de intereses ajenos, desatendiendo su sentido, aquello de lo que realmente debería tratar.

Sin embargo la cuestión es, en mi opinión bastante más compleja, y creo sinceramente que el arte contemporáneo no es más fraude que el arte de cualquier otra época. La idea de un código oculto tras la obra de arte, además del interesante enfoque sociológico enunciado por Bourdieu, también tiene un componente falaz en los modos que tenemos de ver y pensar conceptualmente el arte —lo que llamaremos de aquí en adelante nuestros *modos de atención*. Es decir, que tiene que ver con una causa de índole epistemológica.

2. EL SIGNIFICADO FORMALISTA

Trataremos ahora de repensar la idea de *significado* en arte. En la mayoría de los casos se entiende como una cualidad inherente a la obra que no debe ser cuestionada sino dilucidada, como si todas las obras poseyeran por derecho propio un significado a la espera de ser interpretado o analizado. Es algo parecido a lo que ocurre con las señales de tráfico: una señal que prohíbe el paso significa «prohibido pasar», sin más. Es como si el significado de algo fuese simplemente aquello que entendemos convencionalmente que significa, independientemente del enfoque o interés que tengamos sobre la cuestión o de cómo hayamos adquirido el conocimiento de su significado.

En arte el problema se multiplica porque todos hablan de significado como si el concepto en sí fuese algo evidente, algo que se da naturalmente, algo que no requiere revisión. Por el contrario, la realidad nos muestra que el concepto de significado, tal y como lo entendemos, no tiene por qué darse siempre, no es compartido por todos, ni tampoco existe un método unificado para averiguarlo. Sucede que no es lo mismo tratar de comprender una obra por sí misma que interpretar su tema, o que encontrar su significado simbólico, o el sentido que quiso darle su autor, como



tampoco es igual interpretarla como síntoma de su época, o utilizarla como pretexto para la reflexión lingüística o filosófica, o incluso como hecho histórico fruto de una evolución estilística de las formas de la representación. Todos estos enfoques corresponden a miradas y expectativas muy distintas sobre el arte. De entre todos los significados que podemos construir a partir de una pintura, al historiador del arte, por ejemplo, le interesará principalmente aquel que la obra pretendía comunicar cuando fue realizada.

En el sentir general de un amplio sector de la población, sin embargo, el significado de una obra debería estar en ella misma y, además, coincidir con las intenciones del autor, independientemente del sentido que pudiésemos inferir de su aparición en un contexto histórico determinado y de las posibles influencias externas que le estuvieran afectando. Un espectador ante una obra debería poder descubrir su significado sólo con leerla detenidamente. Esta idea nos conduce directamente a la falacia del código oculto, que toma la obra como si fuese un lenguaje plástico que debemos descifrar. Esta metodología es propia de las escuelas formalistas.

Si nos atrevemos a preguntar: ¿qué significa el cuadro de Piet Mondrian *Composición con líneas amarillas* de 1933?³ (figura 1). Nos encontramos inmediatamente en una encrucijada de posibilidades interpretativas y, probablemente, surgirán muchos más interrogantes que respuestas.

Si el enfoque es formalista, lo primero que solemos hacer es un inventario de aquello que nos es dado a ver. Cuatro líneas amarillas sobre un fondo blanco en forma de rombo regular.

En segundo lugar solemos resaltar aquello que nos parece sobresaliente o poco convencional. La disposición en rombo del cuadro. La sobriedad formal.

En tercer lugar, ante el asalto de interrogantes, tratamos de enunciar algunas hipótesis y de inferir algunos significados.

A la pregunta ¿cuál es el significado de este cuadro?, constatamos inmediatamente que la simple observación no nos permite deducir una respuesta definitiva y eso por muchas razones, que veremos más adelante. De momento vamos a ver lo que podemos decir de él si nos atenemos sólo a lo que vemos.

A primera vista la *Composición con líneas amarillas* parece muy sencilla, por no decir simplista. Falsa impresión, ya que está llena de sutilezas.

Llama la atención la disposición del cuadrado sobre uno de sus vértices, como un rombo. Si no conectamos este dato con lo que sabemos de la historia del arte o con nuestra experiencia perceptiva previa, esta disposición formal quedará como un capricho estilístico o una anécdota. Pero si lo hacemos veremos que tenemos el hábito de ver cuadros en formatos cuadrados, lo que les confiere gran estabilidad. Mondrian genera una interferencia colocándonos el cuadrado sobre un vértice en un permanente potencial de movimiento basculante. Un primer dato interesante es que consigue dinamizar la composición dirigiendo nuestra mirada hacia el

³ Es un óleo sobre tela que mide en diagonal 1,13 m × 1,13 m.

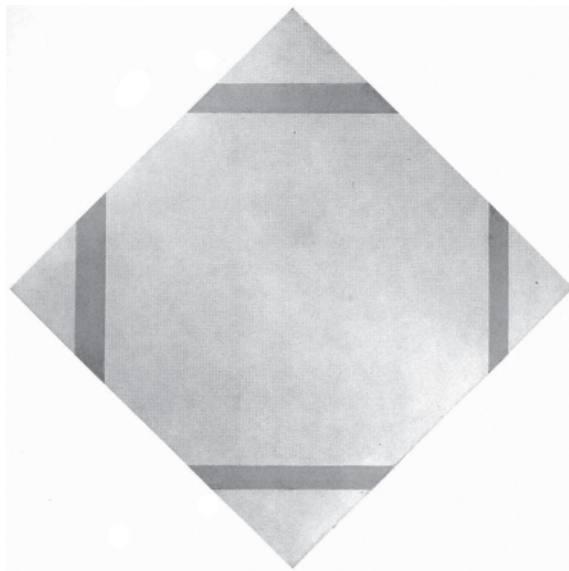


Figura 1. *Composición con líneas amarillas*. 1933.

soporte y no hacia el contenido pictórico (que es estable), hace entrar por lo tanto el soporte en el juego formal del cuadro, soporte que antes no era más que convención, una ventana en la que aparecía la representación.

Un historiador del arte también podría relacionar este hecho con un acontecimiento biográfico de la vida de Mondrian. En 1925 el artista dejó el grupo De Stijl, del que formaba parte, por estar en desacuerdo con aquellos que querían derogar los estrictos principios que debían observar, en particular la regla que dictaminaba el uso exclusivo de horizontales y verticales en las composiciones. Sin embargo, atrapado en un sistema excesivamente estático, y sensible tal vez a la aportación de la diagonal introducida por Van Doesburg, Mondrian decide inclinar el soporte, solución que no afecta a su rígido sistema pictórico ortogonal.

Por otra parte, si prolongamos virtualmente las bandas amarillas más allá de los límites del soporte (efecto perceptivo psicológico que describe «la ley de continuidad» de la Gestalt) se dibuja un cuadrado amarillo. Éste es aproximadamente equivalente en superficie al cuadrado del soporte, pero en cambio es estático. Si observamos con detenimiento advertiremos una nueva sutileza: las bandas de arriba y de la izquierda son más anchas que las otras dos, y la de la derecha es la más estrecha de todas.

Lo cual nos permite entrever que no se trata en realidad de un cuadrado delimitado por bandas amarillas sino de una trama que arroja algo más de incertidumbre sobre lo que creíamos percibir. Tendemos a percibir las bandas amarillas como barras sobre un fondo, el blanco se asemeja ahora más a un espacio que a un plano sólido, en este espacio las barras parecen alejarse a medida que se estrechan. Las bandas no se cruzan físicamente en el espacio, sino sólo visualmente, salvo la vertical de la izquierda y la horizontal de arriba. La sensación de estar viendo un

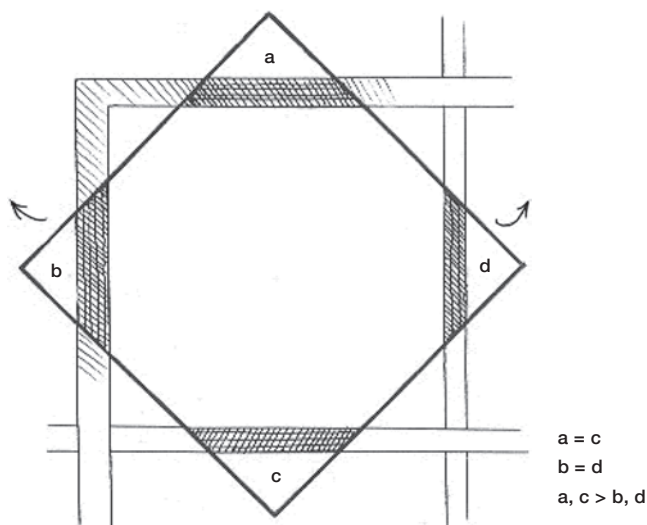


Figura 2.

cuadrado de contornos amarillos interfiere en el discernimiento del ancho de las bandas, tendemos a eliminar las pequeñas diferencias tal y como lo describe la «ley de la pregnancia», es decir, que tendemos naturalmente a simplificar las formas y nivelar las pequeñas diferencias (figura 2).

En este cuadro de Mondrian la mirada es solicitada por múltiples y dinámicas propuestas a pesar de su aparente sencillez. Lo que parecía obvio a primera vista se revela complejo e incierto. Poco más podríamos decir de aquello que se nos presenta a la vista, salvo tal vez que la composición está «equilibrada» a pesar de sus asimetrías. La explicación, de nuevo, según las teorías formalistas de la Gestalt, es que todo elemento que se sitúe a la izquierda del eje vertical del cuadro tiene un peso (psicológico) mayor que si se situase a la derecha. Este fenómeno se debe al hábito que tenemos en nuestra cultura de leer de izquierda a derecha, de modo que recorremos el cuadro en ese sentido arrastrando las formas de paso. El cuadro resulta por lo tanto estar equilibrado ya que la banda de la izquierda es más ancha pero se equilibra con una banda más estrecha pero psicológicamente más alejada del eje vertical, es decir, con mayor peso relativo debido al efecto palanca.

Hasta aquí con lo que vemos, también podríamos decir que hasta aquí llega el análisis formal estricto del cuadro⁴. Obviamente afirmar, como hacen ciertos teóricos formalistas, que el significado de un cuadro se infiere totalmente de su

⁴ Aunque en rigor podríamos seguir con una descripción exacta de pigmentos y materiales utilizados, pero no es necesario insistir en esta dirección para apoyar el argumento que quiero exponer.



análisis formal, resulta ser una falacia. ¿Qué significa este cuadro aislado de todo contexto histórico, fuera de las intenciones explícitas del autor, fuera de nuestros modos de atención? Nada. Nada podemos inferir si nos ceñimos al análisis formal por sí solo, a no ser que entendamos como significado el juego plástico que nos plantea el autor, colores, disposición y organización del cuadro. No obstante, este juego no es relevante sino como capricho estilístico mientras no se le conecte con los discursos estéticos y culturales de su época. De hecho, a pesar del esfuerzo por mantener el análisis en el plano estrictamente formal, no hemos podido evitar hacer referencia a hechos culturales externos al cuadro como los hábitos de ver pinturas en formatos cuadrados o de leer de izquierda a derecha, que influyen sobre nuestro modo de percibir las formas.

Algunos, como el crítico de arte norteamericano Clement Greenberg, sostienen que aquí acaba el discurso sobre el arte, que todo lo que podamos decir a partir de este punto es pura «retórica improductiva», que el arte es un discurso en sí mismo y para sí mismo, fiel al lema modernista del arte por el arte.

El teórico de la Gestalt⁵ Rudolph Arnheim, por su parte, sostiene que existe lo que él denomina un pensamiento visual y que el principal significado de una obra de arte se deriva de modo directo de la estructura de su esquema compositivo básico. Este enfoque es, en mi opinión, el más coincidente con el del público en general y con un amplio sector de la teoría del arte. Examinaremos a continuación lo que Arnheim entiende exactamente por significado.

En la introducción de su libro *El poder del centro*, dedicado al estudio de la composición en las artes visuales, podemos leer lo siguiente:

¿Para qué sirve la forma si no es para hacer visible un contenido? Este libro —continúa— se propone presentar algunos de los principios en virtud de los cuales se organizan las formas en la pintura, la escultura y la arquitectura, pero sólo para poner de manifiesto que el esquema visible representa en todos los casos un enunciado simbólico sobre la condición humana. [...] Mi trabajo descansa en el supuesto de que el portador de significado más potente es el impacto inmediato de la forma perceptual⁶.

Queda claro por tanto que para Arnheim el significado de una obra deriva del «impacto inmediato» que produce su organización formal. No obstante, al revisar sus análisis ni se advierte este «impacto» ni se encuentra en qué lugar explica el significado de las obras que comenta. Uno de los análisis formales y compositivos más completos del libro se lo dedica a un cuadro de Matisse titulado «Calabazas». (El análisis es de una naturaleza similar al que hemos hecho del cuadro de Mondrian, atendiendo sólo a lo que se ve en el cuadro.) Llama la atención la riqueza de relacio-

⁵ Escuela de la psicología de la forma.

⁶ Rudolph ARNHEIM: *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1984, pp. 12-13.



nes formales que Arnheim es capaz de describir; sin embargo, por más que examinamos su comentario, no advertimos dónde ni cómo se refleja lo que él mismo llama una «profusión de significados» reflejados en la estructura formal. A menos, naturalmente, que para Arnheim este aspecto se reduzca a un problema de pesos y contrapesos, lo cual no concuerda con su anterior definición del significado como «un enunciado simbólico sobre la condición humana».

No es mi intención desacreditar el importantísimo trabajo desarrollado por Arnheim u otros teóricos formalistas sobre las leyes perceptivas, trabajos que se han convertido en una herramienta imprescindible para entender los mecanismos perceptivos de las formas visuales. Simplemente quiero poner de manifiesto que, a pesar de que Arnheim anuncia reiteradamente que el significado de un cuadro se desprende de sus relaciones formales, jamás lo aborda directamente. Lo que en realidad es previsible, ya que las formas por sí solas no desvelan sus significados. Es cierto que éstos van unidos irremediamente a las formas, pero también a circunstancias externas a ellas. El error de las interpretaciones formales estrictas es que ignoran la intencionalidad, el contexto y otros parámetros que entran en juego en los procesos de significación.

Para interpretar el cuadro de Mondrian es imprescindible aportar elementos biográficos, históricos o culturales, sobre todo si queremos tener una idea más precisa de las intenciones del artista. El autor francés Bernard Rancillac, en *Voir et Comprendre la Peinture*⁷, compara «Composición con líneas amarillas» con otros cuadros anteriores producidos por el pintor, explicando así la genealogía formal de su obra. También nos inscribe al artista en el contexto de su época, relacionándolo con otros movimientos pictóricos como el cubismo. Mondrian lleva hasta sus últimas consecuencias las lecciones de Cézanne, dando un salto que ni Picasso, ni Braque, ni Juan Gris se atrevieron a dar: poner de manifiesto el esqueleto de lo visible, su estructura básica, reduciendo el cuadro a una composición abstracta y geométrica pura. Nos habla del anhelo de una belleza ideal del mundo que Mondrian busca más allá de la superficie visible de las cosas. Y esta búsqueda la entronca con una tradición de la pintura holandesa cuyo origen se remontaría hasta Vermeer. Una pintura del silencio, del recogimiento místico que el maestro de Delft expresaba en la luz íntima y en la composición perfectamente equilibrada de sus cuadros.

También se puede «utilizar» la pintura de Mondrian para ilustrar el nacimiento del arte abstracto, según el tradicional discurso de la historia del arte. Observándola desde la perspectiva de los desarrollos estilísticos, como si sus cuadros fuesen faros que iluminan y reafirman los discursos estéticos. De esta forma se extrae otro tipo de significado, probablemente más interesado pero no por ello menos interesante.

Sin embargo, a pesar de las numerosas posibilidades de interpretación, el problema persiste: no hay consenso sobre lo que debería ser el significado de una

⁷ Bernard RANCILLAC: *Voir et Comprendre la Peinture*. Paris: Dessain et Tolra, 2002.

pintura concreta. ¿Es acaso «el silencio» que se supone expresa el cuadro de Mondrian según Rancillac, o es la emancipación definitiva de la pintura de toda función servil al mundo visible, iniciando así la pintura abstracta como narran muchos historiadores del arte? ¿O tal vez es el concepto de pureza absoluta y universalidad de la pintura que perseguía el propio Mondrian? El hecho de que su propósito se revelara utópico e inexacto, ¿acaso le resta valor a ese tipo de significado?, ¿debe ser el significado siempre un valor de verdad como defiende la teoría heideggeriana de la «desocultación»? ¿o puede que esas mismas incoherencias y falacias sean significativas para entender «el espíritu de una época»? Probablemente el significado sea todo ello, y tal vez mucho más. Y esa apertura a la interpretación (entendida como riqueza semántica) es lo que precisamente confiere un valor excepcional a esta obra.

Hoy en día, nadie pretende ya averiguar el significado de un cuadro únicamente a partir de su análisis formal⁸. Pero, curiosamente, se mantiene la creencia en un significado oculto tras la imagen pictórica, en el sentido que describía al principio del artículo. Se mantienen los esquemas formales en pro del significado en obras sin intencionalidad formal, como si el análisis psicológico de la forma siguiera fundamentando el auténtico significado de la imagen. Y lo que es más grave aún, todo esto ocurre al margen de la cultura visual de la época en que se produce la obra. En los siguientes apartados trataremos de comprender por qué, a pesar de todo, se mantienen dichos esquemas.

3. LA FALACIA DEL RECORRIDO VISUAL

El hecho de que las formas determinen ciertas leyes perceptuales, a un nivel fisiológico y psicológico, como la certeza científica de que una forma de color rojo estimula más nuestro sistema nervioso que otra de color azul, no debe conducir obligatoriamente a la conclusión de que dichas formas tienen una vida autónoma e independiente del mundo que les rodea, y mucho menos que constituyen un lenguaje por sí mismas.

Las ilusiones ópticas son imágenes que generan efectos cinéticos (o de otra índole) aunque en realidad son estáticas (figura 3). El efecto no desaparece por más que sepamos que se trata de una ilusión, estamos bajo su control y eso nos fascina. Estos efectos psicológicos contribuyen a fortalecer la idea de que las formas plásticas poseen cualidades visuales propias que funcionan al margen de nuestra voluntad. Llegados a este punto, muchos teóricos del arte dan el paso y piensan que estas mismas formas son capaces de establecer un lenguaje no verbal por sí mismas, algo así como el lenguaje gestual de los sordomudos. Ante una de estas imágenes al

⁸ Incluso el propio Heinrich Wölfflin, el padre de la Historia del Arte formalista, se refirió a menudo a las circunstancias externas para intentar explicar los motivos del cambio de los estilos en el arte.

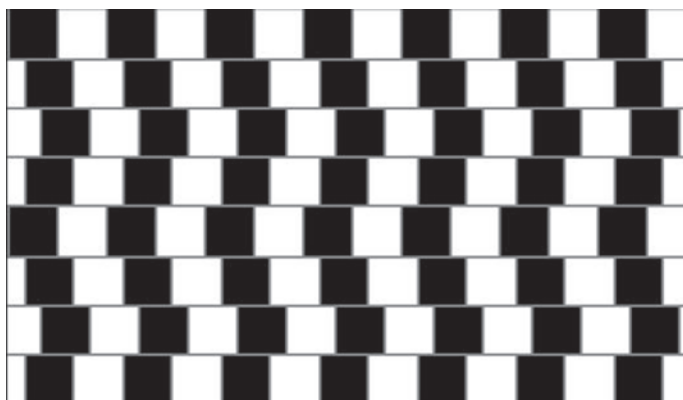


Figura 3. Todas las líneas horizontales son paralelas.

espectador sólo le quedaría abdicar y someterse sin resistencia al dictamen de lo visual. En este supuesto lo que vemos determina por completo lo que podemos saber de la imagen. La interpretación artística se convierte en una ciencia lingüística del signo pictórico (no forzosamente convencional), semejante al modo de conocimiento de la ciencia ante los fenómenos naturales, en el que el objeto o fenómeno se estudia a partir de sus cualidades intrínsecas.

Si fuese así, podríamos declarar que las formas plásticas someten nuestro intelecto a sus propias leyes. Una consecuencia de quienes han franqueado ese peligroso umbral se traduce en la arraigada creencia (repetida hasta la saciedad en los manuales de pintura) de que una imagen bien compuesta determinará el recorrido de la mirada del espectador, es decir, que la controlará de forma que éste leerá y comprenderá la pintura en un determinado orden dictado por las formas de la composición. El hecho de que el artista utilice recursos plásticos para destacar lo que estima importante o para equilibrar una composición relacionando formas de un mismo color, por ejemplo, no significa que la obra controle el recorrido de la mirada. Es un lugar común en la mayoría de los enfoques formalistas sobreestimar la capacidad de las líneas, formas y colores para guiar el ojo del observador y así determinar el resultado de la percepción. Pero nuestros ojos son más independientes y menos inocentes de lo que estas teorías quieren indicar.

De hecho desde hace ya cierto tiempo sabemos que no es así, como demuestran las investigaciones realizadas sobre los movimientos oculares fotografiados durante la exploración de imágenes. El estudio llevado a cabo por G.T. Buswell, y publicado en 1935 bajo el título *How people look at pictures*⁹, puso claramente de

⁹ G.T. BUSWELL: *How people look at pictures*. Chicago: The University of Chicago Press, 1935.

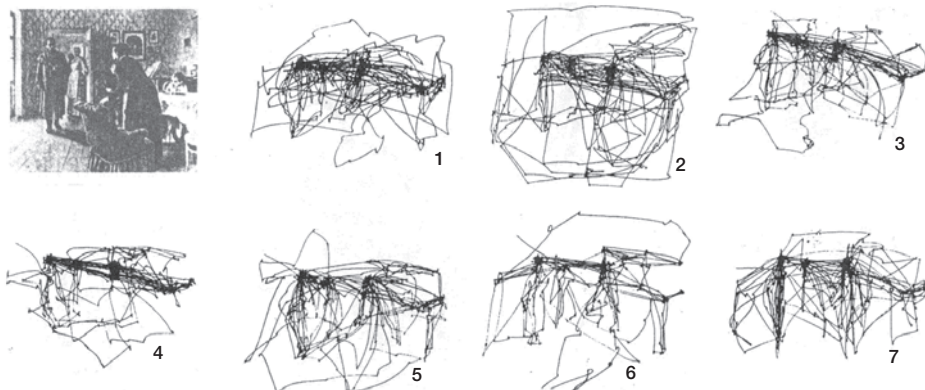


Figura 4. Cuadro de I.E. Repin titulado *Un visitante inesperado*, seguido de siete esquemas de movimientos oculares sacados del libro de G.T. Buswell de 1935.

relieve que los movimientos de los ojos son irregulares. Mostró también que las fijaciones oculares se dispersan por la imagen y que con frecuencia se concentran en determinados puntos de interés, pero que el orden de las fijaciones y el tiempo de las mismas eran completamente diferentes en cada sujeto. Los puntos que presentan mayor densidad de fijación son aquellos que ofrecen mayor densidad de información al observador, como por ejemplo los rostros de los personajes de una escena.

El esquema (figura 4) nos muestra los movimientos oculares de siete observadores al examinar libremente durante tres minutos el cuadro de I.E. Repin titulado *Un visitante inesperado*. Se perciben perfectamente los puntos de fijación en los siete rostros de la escena, pero queda patente que los recorridos son distintos. Incluso podríamos decir que algunos, como los números 3 y 4, hacen un recorrido relacional, barriendo la imagen en sentido transversal, conectando los personajes entre sí, mientras que el número 7, por ejemplo, hace un recorrido más nominalista, tratando de identificar los personajes uno tras otro en un movimiento ocular más vertical.

Lo que queremos destacar aquí es que percibir una imagen no es un proceso de lectura lineal controlado desde su fase de producción, como la frase que escribimos que sólo tiene un sentido de lectura. Las aptitudes y filtros mentales del observador determinan en gran medida el recorrido de esta peculiar «lectura» de una pintura. La percepción se plantearía básicamente desde el sujeto y no desde el objeto. El modo en que un espectador mira un cuadro depende tanto de sus competencias en arte, como de la información que busca.

Todos hemos comprobado alguna vez que una forma tiene que adquirir algún significado para que la recordemos. A este respecto Gombrich, de nuevo, nos dice que:

[...] es poco probable que avancemos hacia una mejor comprensión del funcionamiento de las imágenes si no partimos del supuesto de que nuestros sentidos nos fueron dados para aprehender, no formas, sino significados¹⁰.

Si esta afirmación es cierta serían las formas las que estarían condicionadas por los significados previos o encontrados, y no al revés. Lo que sabemos condicionaría lo que vemos de forma determinante.

Pero me temo que las cosas no son tan sencillas. Algunos pensadores del estructuralismo francés destacan que el significado no está en el objeto ni tampoco en un sujeto independiente, sino que es un efecto de la cultura. El significado se construye en este caso en los hábitos de lectura y de uso de las imágenes que hemos adquirido.

4. SIGNIFICADO E INTENCIÓN

No cabe duda de que nuestra mente interrogante siempre busca encontrar un sentido a lo que ve. Pero no es lo mismo encontrar un sentido a lo que vemos que encontrar el sentido que quiso darle su autor. Si la pregunta consiste en saber cuál fue la intencionalidad o el propósito de la obra cuando fue creada, la respuesta adecuada dependerá de que partiendo de nuestros conocimientos previos sepamos descifrar unas circunstancias y unos códigos particulares. La pregunta sobre cuál es el significado predominante o de si existe un significado oculto determinante en un cuadro, es una cuestión que no ha alcanzado el consenso entre los distintos teóricos del arte, ni entre los artistas. Aunque muchos coinciden con Gombrich, que en un artículo titulado acertadamente «La indefinición del significado»¹¹ afirma no estar de acuerdo con la idea demasiado fácil de considerar que una obra significa simplemente lo que significa para nosotros. Según él no cabe duda de que:

[...] una obra significa lo que su autor pretendió que significase, y que es esta intención la que el intérprete debe hacer lo posible por averiguar¹².

A pesar de esta tajante afirmación, Gombrich no es ingenuo y nos recuerda que una misma obra de arte se interpreta de maneras distintas a lo largo de la historia, que puede tener múltiples significaciones, incluso para su propio autor, y que por lo tanto reconstruir el propósito o significado que tuvo la obra en su contexto original no es una tarea fácil, ni comporta siempre resultados precisos. Pero es una tarea absolutamente necesaria para no caer en la actitud de subestimar la im-

¹⁰ E.H. GOMBRICH: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza, 1987, p. 271.

¹¹ En Ernst GOMBRICH: *Imágenes simbólicas. Estudios sobre arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza Forma, 1983, pp. 13-48.

¹² *Op. cit.*, p. 16.

portancia de las intenciones del autor, lo que fácilmente conduce a legitimar cualquier interpretación.

Mondrian perseguía en sus cuadros aspectos como equilibrio, orden, racionalidad, elementos y relaciones constantes y universales. Naturalmente podríamos seguir con todo tipo de asociaciones y metáforas verbales para traducir el significado de las formas plásticas, pero si queremos garantizar cierta proximidad con los objetivos reales del artista hemos de saber en qué campo tenemos que buscar equivalencias. Si se tratara de Kandinsky tal vez deberíamos dirigirnos hacia los estados de ánimo, pero el marco de referencias con el que trabajó Mondrian es de tipo más bien filosófico. Lo sabemos por sus propios escritos. En ellos el artista nos relata sus intenciones. Esta información nos permite precisar lo que un análisis de las formas sólo nos permite intuir o señalar genéricamente. A estas alturas a nadie se le ocurriría desvincular la interpretación de un cuadro de Mondrian de los contextos que enmarcan su ejecución. Toda su obra, tanto pictórica como escrita, es un intento de presentar y poner en obra un modelo de pensamiento y comportamiento: la actitud racional en el arte es un medio objetivo y universal de contactar con la verdad oculta tras las apariencias. El propio Mondrian escribe:

La visión plástica pura debe edificar una nueva sociedad, del mismo modo que, en arte, ha edificado una Nueva Plástica. Será una sociedad fundada en la dualidad equivalente de lo material y de lo espiritual. Una sociedad constituida por relaciones equilibradas¹³.

Conocemos el interés de Mondrian por ciertas corrientes de pensamiento, especialmente por la teosofía. Éste es un movimiento religioso-esotérico fundado a mediados del siglo XIX y que propugnaba la existencia de una única verdad que sólo sería accesible superando el individualismo y todo lo que es particular. Mondrian quiso poner en práctica esta ideología en su pintura para visualizar dicha verdad. Si lo logró es una cuestión de fe y cada uno puede opinar según sus creencias. Lo que importa destacar aquí es la compleja trama de significados que existe entre una pintura y las circunstancias que rodean su realización.

Puesto que las intenciones del artista —al igual que sus medios— están condicionadas por otras voluntades y circunstancias externas, cuando no supeditadas a ellas, el concepto de intencionalidad y de significado debe ampliarse del plano personal al social, o mejor dicho, debe considerarse su interrelación.

Más recientemente, en su libro titulado *Modelos de intención*, Michael Baxandall abogaba por una explicación histórica de los cuadros, partiendo de la base de que como objetos históricos que son «pueden ser explicados tratándolos como soluciones a problemas en determinadas situaciones». Asimismo Baxandall retoma el término «intención», advirtiendo que:

¹³ Piet MONDRIAN: *Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona: Seix Barral, 1973, (1919-1920), p. 49.

cuando hablamos de la intención de un cuadro no estamos narrando acontecimientos mentales [es decir psicológicos], sino describiendo la relación del cuadro con las circunstancias, sobre la base de que su creador actuó intencionadamente¹⁴.

Así pues, podemos referirnos al propósito o intencionalidad de una obra sin que ello suponga la pretensión de reconstruir la actitud y los procesos mentales de su autor, tarea que hubiese sido del todo irrealizable.

Esa postura referente al significado parece razonable para un historiador del arte, pero cabe preguntarse si el público en general tiene las mismas expectativas y exigencias ante las obras. Evidentemente las motivaciones que llevan a un espectador profano a colocarse ante un cuadro sean diferentes a las de un historiador, y diferente será también su proceso para inferir significado, pero no por diferente al del experto debe ser desautorizado. Sin caer en la actitud de subestimar las intenciones del autor que denunciaba Gombrich, puede ocurrir que un espectador no experto busque una experiencia cuyo significado se relacione sobre todo con su presente. Y aquí introduzco deliberadamente el término «experiencia» porque es un concepto fundamental que difiere sustancialmente de lo que los escritos de los historiadores o teóricos del arte pretenden explicar, porque precisamente una obra no es ningún texto escrito aunque se relacione con ellos, sino una cosa que siempre queda por definir.

Quedan aquí dos cuestiones de momento abiertas: el hecho de que el significado de una obra de arte visual debería ser de naturaleza distinta al de un texto escrito, y el hecho de que el enfoque epistemológico y metodológico, es decir, el tipo de mirada que portamos sobre una obra para determinar su significado, ya sea como un historiador de una determinada escuela o como un espectador profano de principios del siglo XXI, influye de manera decisiva en la significación de ésta. Para convencerse de ello basta con saber que el propio Mondrian, en paralelo a sus cuadros abstractos, también pintaba flores. Sin embargo, estas dos tendencias de su obra no se exponen lado a lado en los escritos teóricos, sino que las flores han sido sencillamente excluidas porque no ilustraban las ideas de pureza y abstracción que se habían atribuido al artista.

5. EL OTRO POLO DEL SIGNIFICADO: LA ICONOLOGÍA DEL ARTE

Hasta ahora hemos hablado sobre todo de corrientes teóricas de la estética y de la historia del arte que ponen el énfasis en las formas plásticas, en aquello que nos es dado a ver. Para la estética formalista tradicional la forma es la determinación de un contenido. Otras corrientes prestan mayor atención al contenido de las obras,

¹⁴ Michael BAXANDALL: *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume, 1989, p. 89.

que suelen equiparar al significado. La iconología es una disciplina que se interesa fundamentalmente por los temas y los significados de las imágenes del arte y por saber qué función desempeñaban en el contexto cultural de su época. Según Panofsky, uno de los padres de la iconología moderna, el método iconológico pasaría por tres etapas, correspondiendo cada una a un nivel de interpretación.

El primer nivel está ligado a la significación dicha «primaria» o «natural». Es una etapa descriptiva, que identifica formas con objetos o relaciones entre dichos objetos, constituyendo un acontecimiento. Acaba por caracterizar el motivo del cuadro dentro de un estilo determinado de la historia del arte.

En un segundo nivel, el análisis iconológico pone de manifiesto la significación «secundaria» o «convencional» del cuadro. Aquí se trata de identificar las historias y alegorías que encarnan temas y conceptos. El contraste de la obra con textos de la época u otras imágenes semejantes permite arrojar una luz esclarecedora sobre la temática representada.

Por fin, en un tercer nivel, interviene la búsqueda del «contenido» de la obra, que revelará la pertenencia del artista a un «pensamiento fundamental», es decir, que dicho pensamiento relaciona al autor, en el tiempo y en el espacio, con una situación particular que comparte en cierta medida con algún grupo humano o social contemporáneo suyo. El «pensamiento fundamental» podrá ser descifrado en el modo de composición o en las innovaciones iconográficas-formales. Panofsky opone así, por ejemplo, las composiciones medievales rigurosamente compartimentadas (el cielo queda radicalmente separado de la tierra) a las barrocas que, al contrario, unen y confunden ambos niveles, manifestando de este modo una transformación profunda de la sensibilidad religiosa y de la teología de la época.

Para la iconología tradicional la obra no es más que un síntoma cultural entre otros y no goza de ningún tipo de autonomía, no más por lo menos que un avance científico. Es evidente que este concepto del arte no corresponde con el del gran público, pero es probablemente más fiable e interesante desde el punto de vista del significado que el enfoque formalista estricto, ya que pone en juego múltiples aspectos culturales como elementos claves en el proceso de significación. El significado de un conjunto de obras de un autor o de una época será, por ejemplo, una ruptura epistemológica en la representación del espacio que muestra, poniendo así de manifiesto la diferencia que existe entre dos épocas en el modo de estar y entender el mundo.

Aquí el arte se entiende como objeto de conocimiento y la obra se lee como un síntoma cultural, poniendo así en entredicho todas aquellas teorías basadas en las leyes naturales de las formas. Según la iconología, las grandes oposiciones arquetípicas de Wölfflin —lo dibujístico frente a lo pictórico, lo plano frente a lo profundo, etc.— perderían su valor y fundamento como significado esencialista ya que se podrían reducir a esquemas culturales predeterminados.

Por su parte los formalistas han criticado duramente los métodos de interpretación iconológicos debido a la escasa atención prestada, en general, a las formas visuales como estructura compositiva significativa. Salvo algunas excepciones, como en el caso de Panofsky, la explicación que se da de los cuadros es en exceso narrativa o literaria, alejándose de la obra en sí y utilizando su imagen para ilustrar los textos

teóricos. Este hecho levantó la sospecha del abuso de discursividad textual aplicado a lo visual en las prácticas historiográficas de la iconología.

6. SIGNOS Y PALABRAS: LA SEMIÓTICA DEL ARTE

La semiótica del arte, por su lado, ha evitado la dicotomía forma/contenido, unificando ambos polos en la unidad superior del signo. Éste se define precisamente como la relación entre un significante y un significado. El significante sería la parte material-visible del signo mientras que el significado sería su parte conceptual.

Umberto Eco define como signo todo lo que a partir de una convención aceptada previamente pueda entenderse como alguna cosa que está en lugar de otra¹⁵. Admite la definición de Morris relativa a que «algo es un signo sólo porque un intérprete lo ha interpretado como signo de algo» y añade que un signo está constituido siempre por uno o más elementos de un plano de la expresión (plano material), relacionados con uno o más elementos de un plano del contenido (plano mental). En su opinión, siempre que exista una correlación de este tipo reconocida por seres humanos, existe signo.

De lo expuesto se deduce que un signo no es ni sólo una entidad física, ni sólo una entidad semántica, sino una combinación de ambas, el lugar de encuentro de elementos mutuamente interdependientes, procedentes de sistemas distintos (por ejemplo, plano de la expresión), asociados por una correlación codificadora¹⁶, es decir, por un código compartido por los distintos actores de la comunicación.

Hay que destacar también que los signos, y entre ellos los relacionados con la imagen, pertenecen al mundo de la cultura, por ello su significación cambia a medida que ésta evoluciona.

Los signos pueden ser diferentes en función del tipo de significante que posean: verbal, escrito, icónico, gestual, etc., y todos ellos, según su naturaleza, se pueden organizar en sistemas. A su vez, los signos se interpretan entre sí (a través de interpretantes) dibujando, como dice Eco, referencias circulares entre las diversas categorías y sistemas de signos, haciendo posible la comprensión de su significado. Por ejemplo, en la frase «el vecino duerme la siesta», el sistema sintáctico, que se refiere a las normas que rigen la colocación de las palabras, se refleja en el sistema semántico haciendo posible la comprensión de su significado. Al mismo tiempo, la imagen mental que suscita actúa como interpretante, estableciendo una referencia circular. Sin embargo, la contemplación de un personaje durmiendo, en pleno día, sobre un sillón, nos informará sobre las características físicas del mismo, el color de

¹⁵ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1985, p. 46.

¹⁶ Umberto Eco, *op. cit.*, pp. 99-100.



su ropa, el ambiente de la habitación, etc., pero no todo el mundo entenderá necesariamente que se trata de nuestro vecino y que lo que duerme es la siesta. Entre la frase y la representación visual existe complementariedad. La frase precisa la información de la imagen y ésta la enriquece.

Un conjunto organizado de signos, en función de una intención, constituye un texto¹⁷, que puede ser entendido como una unidad superior de significación, o sea como un supersigno, de manera que sólo en su interior cobran sentido, unos respecto de otros, los enunciados o posibles enunciados interpretantes¹⁸.

Para comprender un texto —al igual que para comprender un signo—, el receptor necesita descodificarlo, es decir, conocer las reglas que rigen entre significante y significado —lo que es lo mismo, el criterio de relación que se establece entre el orden sintáctico y el orden semántico—, así como las convenciones a las que está sujeto dicho texto en su marco referencial (o contexto). Este último es el que, en definitiva, legitima o descalifica toda representación. Gubern afirma que todo producto cultural adopta de su contexto sus convenciones, y a él remite. En su opinión, fuera de él, el interés y lectura del texto se transmutan, porque cada contexto contiene «las claves culturales de los productos que se regeneran en su seno y del que a su vez forman parte integrante»¹⁹.

Para la semiótica la representación pictórica también tiene un carácter referencial y se manifiesta en signos. Esta disciplina analiza el arte desde los procesos de significación, es decir, desde los modos específicos que tiene el arte de manifestar significados. Si aceptamos la idea del arte como lenguaje, es decir, como comunicación y representación a la vez, que subyace a todo enfoque semiótico, debemos diferenciar el lenguaje artístico, que comprende las artes plásticas pero también la poesía, del lenguaje común. Y gran parte de la labor de los teóricos de la semiótica consiste en analizar estas diferencias. La más destacable de ellas sea probablemente que el lenguaje plástico supone una desviación de las normas o de los aspectos habituales del lenguaje cotidiano. Esta modificación del código estándar, de su uso, y por lo tanto del tipo de comunicación habitual, genera una realidad cuya forma y pluralidad de sentidos enriquecen el lenguaje, nuestra experiencia y expresión del mundo y en definitiva, según la expresión de Nelson Goodman, crea nuevos mundos insospechados hasta entonces. Lo que se altera de forma definitiva es nuestra representación del mundo.

¹⁷ Tomamos la palabra en su sentido etimológico: del latín *textum*, tejido, y, por lo tanto, válido para cualquier clase de lenguaje.

¹⁸ Al igual que el signo, el supersigno es una unidad compleja. Para Moles, «toda imagen icónica constituye un sistema representativo que forma un conglomerado o constelación signica, teóricamente divisible, por ello mismo, en subsistemas significantes, pero sin que existan criterios canónicos fijados para tal divisibilidad. Toda imagen icónica nace de un sistema de interrelaciones formales que determina sus valores semánticos». En GUBERN, R., *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 118.

¹⁹ GUBERN, R., *op. cit.*, p. 127.



Para los semiólogos lo que se altera por lo tanto no es ni la forma ni el significado del signo artístico sino la relación que existe entre ambos, el modo en que la forma alude al significado, en definitiva, el modo que los lenguajes median en nuestra representación del mundo.

Ahora bien existen fuertes diferencias entre el modo de leer un texto escrito y el modo de interpretar una pintura. El propio Eco se ha encargado de poner de manifiesto algunas de estas diferencias fundamentales, como por ejemplo los modos de codificación.

Después de recordarnos que nos comunicamos «por medio de códigos potentes (como la lengua), y algunos muy potentes (como el alfabeto Morse), pero también por medio de códigos débiles, mal definidos, que mudan continuamente y en los que las variantes facultativas prevalecen sobre los rasgos pertinentes», señala que en una imagen «no se destacan unidades pertinentes discretas y catalogables»²⁰, como ocurre en los fonemas lingüísticos o las notas de un pentagrama. Termina afirmando que los códigos visuales, si existen, son códigos débiles. En otras palabras, una pintura puede considerarse globalmente como un supersigno, es decir, como la asociación de significantes visuales con significados que sólo en el marco del cuadro cobran sentido unos respecto de otros. Pero es muy problemático, si no imposible, aislar todas las unidades pertinentes de significación del continuum visual del cuadro. Es decir, que ante una imagen artística dos personas diferentes se detendrán en elementos y aspectos distintos de la imagen (como pudimos comprobar en los esquemas de movimientos oculares), ya que no existe una convención compartida de cuáles son las unidades pertinentes del cuadro (¿es acaso un color más importante que el rostro de un personaje pintado?, ¿y qué significa la relación entre ambos elementos?). En el caso de las de los signos visuales, cada espectador relacionará, además y de forma extraordinaria, los supuestos significantes con sus vivencias y conocimientos particulares, pero también con sus competencias artísticas y sus expectativas ante el cuadro.

En este sentido la semiótica arroja una luz esclarecedora sobre el defectuoso funcionamiento de la función comunicativa de una imagen como lenguaje codificado, y sobre todo si es artística. Sin embargo, nadie pone en duda que las obras de arte pueden interpretar y vehicular cierta concepción del mundo y de la sociedad, hechos culturales, ideas personales, es decir, pueden transmitir experiencias y conceptos que acostumbramos a formalizar a través del lenguaje verbal. En su función representacional, entendida como configuración de la realidad, podemos considerar la imagen artística como otro modo del lenguaje. Pero es importante resaltar que no tiene equivalencia exacta en otro medio de expresión como el lenguaje verbal, por ejemplo, porque vehicula una información de naturaleza distinta. Retomando la idea que Nelson Goodman desarrolla en su libro *Maneras de hacer mundos*, podemos decir que el arte es un lenguaje en su calidad de mediador entre la realidad y nuestras representaciones mentales²¹.

²⁰ Umberto ECO, *op. cit.*, p. 31.

²¹ Nelson GOODMAN: *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990

La pregunta sigue siendo: ¿cómo ocurre o aparece el significado en arte? Parte de la respuesta la he venido enunciando desde el principio de este artículo: por interrelación con los textos que enmarcan las obras en sus contextos, es decir, por aquello que sabemos a través de los escritos del arte. Pero, sobre todo, lo que quiero destacar aquí es que la idea de enfocar el arte como si se tratara de un lenguaje en sí mismo, no acaba de resolver el problema del significado, ya que si el lenguaje de las formas tiende hacia la autonomía, el significado es inefable, no se puede contar, y si se pone el acento en los textos interpretativos corremos el riesgo de confundir sus contenidos con el significado de las imágenes, por mucho que se advierta de que no es lo mismo. En general abordamos la obra como un texto, lo cual conduce a interpretaciones aberrantes, porque al saber que somos capaces de comprenderla del todo con la palabra, imaginamos que nos queda lo más importante por descifrar, aquello que realmente «quiso decir el autor», y precisamente ese «falso remanente» es lo que he llamado el *significado oculto*.

Todos somos conscientes de que el lenguaje verbal difiere en su sintaxis del visual, sin embargo no hemos resuelto si puede llegar a ser equivalente en su semántica, es decir, si tiene la misma capacidad de vehicular significados y conceptos. Según esta acepción deberíamos poder interrogar las formas visuales del mismo modo que lo hacemos con las palabras. A la pregunta: ¿qué significa la palabra «casa»?; solemos responder con una definición verbal de «casa»; pues lo mismo se espera de la interrogación de un cuadro: una definición verbal de su contenido, y ése es precisamente el error.

7. LOS FORMALISMOS COMO ORIGEN DEL ARTE COMO LENGUAJE

La idea de un significado oculto tras las imágenes, un significado que, tal y como sugiere Georges Didi Hüberman en «Derrière l'image» (Detrás de la imagen, 2003), nunca se da en el vistazo sino en la mirada pausada e inquieta, es una idea sugerente que parece resistir y por tanto contradecir el concepto que he venido desarrollando hasta el momento. Pero quiero aclarar que este tipo de ocultación es siempre de orden estratégico y no de codificación, detrás de una imagen bien construida siempre se encuentran nudos de significaciones que apelan a la imaginación y a los saberes/no saberes.

Mi intención no es acabar con la noción de significado oculto como tal, sino intentar desligar sus planteamientos lingüísticos, que me parecen erróneos, de su función poética, que me parece consustancial a las obras de arte. Esto debería permitirnos entender mejor los mecanismos históricos que lo han hecho posible y así revisar nuestros modos de entender el arte moderno y gran parte del arte contemporáneo.

El arte entendido como lenguaje es probablemente el modo de atención predominante que tenemos para interpretar la pintura. Ya desde las leyes de composición de Alberti, que marcarían siglos de discursos artísticos, el arte empieza a constituirse como un sistema con sus propias reglas, el cuadro empieza a «leerse» a partir de sus elementos formales. Inicia su andadura hacia su supuesta autonomía lingüísti-



ca, que acabará formalizándose en el discurso crítico moderno. Con la posición central del hombre en el Renacimiento, el artista tiene licencia para hablar de las cosas y utilizar el medio más adecuado para ello. Así Leonardo Da Vinci usa la pintura para estudiar y describir la naturaleza. La pintura es una nueva herramienta de investigación, un alfabeto que nos permite hablar de ciertas cosas a través de la imagen.

En occidente la teoría del arte, y por ende el artista, ha basado su trabajo en gran medida en el principio del arte como lenguaje, pero ahora, a la luz de las nuevas teorías semióticas y culturales, sabemos que el arte no habla por sí solo; es, según Umberto Eco, «un código débil». Deberíamos entonces empezar a prestar más atención al porqué y al cómo de esa función lingüística que se le atribuye. Si bien la idea de lenguaje atribuida al arte no es una cualidad intrínseca, sino un constructo histórico reafirmado una y otra vez por las diversas teorías formalistas²², pocas veces se ha revisado y lo que es peor, ni siquiera cuestionado. Lo cual ha impedido analizar en profundidad la compleja trama de interrelaciones existentes entre lo visual y lo verbal. Sin adentrarnos ahora en esta cuestión, si podemos adelantar que tal vez el hecho de que el arte apele siempre el comentario verbal, acaba confundiéndolo con el propio discurso. Sin embargo, una obra no es más que «una configuración con apertura al diálogo y al intercambio simbólico», retomando una expresión del artista plástico español Juan Luis Moraza.

Muchas teorías, como la iconografía, el formalismo y más recientemente la semiología o semiótica del arte (Y. Mukarovsky, L. Marín, U. Eco, O. Calbresse o R. Barthes) han adoptado la perspectiva lingüística del arte. Las obras se analizan como sistemas de comunicación no verbal. La especificidad del arte visual como lenguaje siempre se establece con referencia a la lengua natural, por sus semejanzas y diferencias con ella. La razón es obvia, el metalenguaje que usamos para describir otros lenguajes es siempre el verbal, porque es el que nos permite manejar conceptos de forma más o menos inequívoca. Mientras que los lenguajes no verbales siempre requieren traducción al discurso verbal para ser entendidos y utilizados como conceptos.

Recientemente muchos historiadores han problematizado la relación que existe entre la interpretación escrita y la experiencia de la pintura, entre ellos Michael Baxandall y Hubert Damisch. Este último, partiendo de los trabajos de Wölfflin, Saussure y Panofsky, constata que la iconografía²³ reconoce un sentido,

²² Según Catherine Mollet, la teoría marxista también ha contribuido a entender el arte como medio de comunicación, en el sentido de la lengua. En los años 60 la teoría se volvió sobreterminante para la práctica artística. «Podemos preguntarnos si no es el discurso marxista y las teorías sociológicas que se le asocian, los que han inventado el concepto de arte como medio de comunicación, y por lo tanto programado sus aplicaciones prácticas. Es el discurso de tendencia marxista el que principalmente ha emprendido la tarea de culpabilizar al artista por su distanciamiento de las masas. [...] El artista debe volver a encontrar una conexión, un diálogo con ellas». En *Opus Internacional*, núms. 70-71, p. 62. Yo prefiero adentrarme en las causas de orden epistemológico más que ideológico, por ello insisto en la teoría de la forma autónoma como motor de este constructo.

²³ Ciencia de la historia del arte que se centra en el estudio de las formas que aparecen en los cuadros, inventariándolas y clasificándolas en diversas categorías, pero sin ocuparse de la función

o por lo menos una denotación a las imágenes del arte. En su libro *Théorie du nuage* escribe:

Tratar la representación en términos de «escritura» viene a ser como replantear el sistema que sostiene el proceso figurativo y las constantes a partir de las cuales este se deja describir y analizar²⁴.

La iconografía se propone por ejemplo identificar las figuras de un cuadro según sus atributos, establece el repertorio terminológico de los temas y símbolos característicos de una época. Justifica de este modo la introducción de una problemática del signo en los estudios de arte, e impone la idea de que una imagen no debe ser únicamente contemplada sino que exige también un auténtico trabajo de lectura. El formalismo como la semiología beben de las fuentes de la iconografía, las tres teorías entienden la pintura como un texto que debemos descifrar.

Sin entrar en detalles diremos que el formalismo se diferencia de la iconografía porque busca constantes y leyes estructurales en las formas de los cuadros en un intento de definir la noción de estilo artístico, independientemente de los aspectos más narrativos del tema. Por ejemplo los binomios dibujístico/pictórico, claro/oscuro, planos/profundidad, unidad/multiplicidad, forma cerrada/forma abierta que Wölfflin utilizó para diferenciar el arte clásico del Renacimiento del arte del Barroco.

La iconografía también está en el origen de la semiología, pero esta última, al tener por objeto la vida de los signos y el funcionamiento de los sistemas significantes, se establece a otro nivel: allí donde la iconografía pretende sobre todo enunciar lo que representan las imágenes, es decir, declarar el sentido de éstas, la semiología se aferra, al contrario, en demostrar los mecanismos de la significación, en poner de manifiesto el lugar y los mecanismos del proceso significativo en la obra de arte²⁵.

La pintura se constituiría a la luz de estas teorías como un «efecto de lectura», como si la transformación de la *visibilidad* en *legibilidad* fuese la única salida posible para alcanzar la inteligibilidad de la obra, como si fuera del discurso no hubiera lugar para otro proceso de significación. Llegados a este punto entraríamos en el complejo problema de la traducción de lo visual en lo verbal, en sus limitaciones pero también en su interrelación. Sólo lo enuncio, ya que estas cuestiones desbordan el ámbito de este artículo.

Hablar del arte como lenguaje, o negar esa posibilidad, depende ante todo del enfoque teórico que hemos adoptado y no de la naturaleza de los medios artísticos puestos en obra. Sin embargo, el efecto de visibilidad que siempre infunden dichas teorías en el significado de una obra refuerza la dislocación que experimenta-

que ocupan en el contexto cultural en que nacieron. En ese sentido la iconografía es la madre del formalismo.

²⁴ Hubert DAMISCH: *Théorie du nuage*. Paris. Seuil, 1978, p. 141.

²⁵ Para más información sobre las diferencias entre estos tres enfoques teóricos ver Jean-Luc CHALUMEAU: *La lecture de l'art*. Paris: Klincksiek, 2002.

mos entre su sentido y su experiencia directa. Esta paradoja convierte, a su vez, esta interpretación indeterminada en parte inherente de la obra.

A pesar de todo lo dicho hasta ahora, intención y significado están íntimamente relacionados en el arte moderno en el sentido que describe Gombrich. Es decir, que el arte moderno parece configurarse como un lenguaje por sí mismo, donde una voluntad comunicativa (un emisor con una intención) encuentra expresión en un medio determinado, y un receptor recibe y reconoce dicha expresión. Pero ese proceso sólo puede darse si se articula de forma «natural» e insospechada con los discursos, como cuando decimos que los cuadros de Malevitch son suprematistas, arrojando sobre ellos toda la carga escrita de ese movimiento pictórico.

Ahora sabemos que la intención no se corresponde con el significado en las artes visuales, sin embargo, cuando interpretamos una obra de arte moderna, no debemos olvidar que todo el dispositivo técnico y socio-cultural en el que se generó se basaba en la idea del arte como lenguaje. Incluso el propio artista estaba convencido, como en el caso de Mondrian, de que sus intenciones serían vehiculadas por sus cuadros y que serían comprendidas por todos. En definitiva, nosotros no nos creemos este dispositivo artístico, pero así funcionó en su contexto, y de esa interpretación deberíamos partir si lo que pretendemos es comprender las obras como síntomas culturales.

8. *DIANA Y GRAN NÚMERO CINCO*. JASPER JOHNS Y LA CRISIS DEL PARADIGMA LINGÜÍSTICO

Con estas premisas, ¿qué debía haber ocurrido con el arte de corte conceptual que se produjo a partir de los años 60, y sobre todo tras sus consecuencias más destacables como la crisis de la representación? Pues sencillamente que todo el dispositivo lingüístico de la teoría del arte debería haberse venido abajo por sí solo. Es decir, que a partir de entonces considerar el significado del arte como lenguaje debía haber sido una aberración, a no ser que el propio artista definiera exactamente, o problematizara según sus propios criterios, el tipo de lenguaje con el que estaba trabajando, como lo hicieron Kosuth, Art and Language, Broodthaers o Buren, entre otros. Sin embargo, y de forma sorprendente, todo el edificio teórico basado en el efecto de legibilidad se ha mantenido hasta nuestros días, por lo menos en versiones más edulcoradas, pero no menos dañinas para la legitimación del propio arte como otra fuente de conocimiento.

Nos detendremos ahora en la obra de Jasper Johns, un artista norteamericano emblemático que contribuyó con su trabajo a poner en crisis la representación pictórica. Las banderas y dianas que empieza a pintar a partir de 1955 son cuadros que abren la práctica pictórica a una nueva dimensión de la representación.

De nuevo el enfoque teórico que adoptamos se revela fundamental para la interpretación. En los escritos que siguen «contándonos» una historia del arte evolucionista se mantiene el análisis formal porque es probablemente el punto de vista más cómodo y convincente. Pero en general muy poco aporta sobre el significado, a no ser que se contraste con otros enfoques. Al leer los comentarios del



propio Johns sobre su obra queda patente la irrelevancia del punto de vista evolucionista.

La propia pintura de Johns desarticula la idea de arte como lenguaje, tan arraigada al arte moderno. En una entrevista que concedió a la BBC en 1965, en contestación a una pregunta sobre su costumbre de escribir en la pintura, decía:

La pintura no es el lenguaje, sabemos que utilizar palabras significaría algo distinto. [...] si empezamos a trabajar con la idea de sugerir, digamos, un estado psicológico en concreto, estamos eliminando tantas cosas del acto de pintar que transmitimos un artificial, que en mi opinión no es deseable. Creo que debemos conservarlo todo en el proceso, y aceptar el extraño mensaje que resulta como una especie de fatalidad, o como una situación incontenible. [...] Pienso que en pintura buscamos una aprehensión de la vida. La sugerencia definitiva, el mensaje definitivo no debe ser calculado, sino ineluctable²⁶.

Cuando el entrevistador, David Silvester, recurriendo al tradicional esquema de intencionalidad en la obra, le pregunta sobre si tiene conciencia de perseguir objetivos claros en su trabajo, Johns le contesta:

Tal vez repita algo que ya dijo otro, pero creo que trabajo sobre la cosa en cuestión hasta que mi energía se agota. Cuando ya no me queda energía que entregarle, lo dejo²⁷.

Ante la sospecha de que Johns quiere eludir la cuestión, Silvester insiste y pregunta sobre la tradicional dicotomía entre intención e improvisación, a lo cual Johns contesta:

Ya, pero la intención sólo pone en juego una pequeña parcela de nuestra conciencia, de nuestro espíritu y de nuestra vida. Creo que una pintura debe dar a ver otra cosa que un simple mensaje intencional. En mi caso, me gustaría mantener la pintura en un estado de «esquiva del mensaje», de manera que, a fin de cuentas, cada uno pueda percibirla como lo entienda; es decir, tratar de no canalizar la atención en un sentido, sino dejar la situación como si fuese alguna cosa concreta, que será percibida de manera variable²⁸.

No deja de ser admirable la claridad conceptual con la que Johns habla del proceso de significación de su trabajo, sobre todo cuando sabemos la dificultad que experimentan los artistas en ese tipo de ejercicio.

²⁶ Extractos de una entrevista grabada para la BBC en Edito Beach (Carolina del Sur) en primavera de 1965; publicados en el catálogo *Jasper Johns Drawings*, Londres: Art Council of Great Britain. 1974-1975; también en *Artstudio, Spécial Jasper Johns*, núm. 12, primavera 1989, pp. 36-37.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

Al desmontar la idea de intencionalidad y sustituirla por la de energía que se agota, Johns pasa de la idea de arte entendida sólo como lenguaje a incluir la idea de que el arte es también producción de cosas concretas, todavía no mediadas por el lenguaje («aceptar el extraño mensaje que resulta como una especie de fatalidad, o como una situación incontenible»). El arte se situaría probablemente en la tensión entre esos dos polos.

Si no existe «mensaje intencional» identificable en la práctica de Johns, entonces tampoco puede ser un medio de comunicación. Pero si el significado de su obra no se desprende de la intención, ¿entonces estaría sujeto a la arbitrariedad de interpretación de cada espectador? Como parece decirnos el propio Johns. La cosa no es tan sencilla, porque existe un evidente y complejo juego de referencias en su obra que no permite cualquier interpretación, sino más bien delimita los modos de interpretación, marcando reglas del juego en vez de contenidos.

De hecho Johns nos habla de generar una «situación como si fuese alguna cosa concreta», es decir, que no se trata ni de un objeto concreto, ni de un medio de comunicación que pondría en «situación» a dos (o más) sujetos, sino de una situación o condición par la participación de los sujetos involucrados, según unas reglas que ellos mismos deberán ir definiendo, una situación «que será percibida de manera variable». Es como si nos encontráramos ante una percepción de la realidad aún no mediada por el lenguaje, sabiendo que se trata de un artificio. En definitiva es una paradoja que invita a la reflexión sobre qué es lo que estamos viendo.

Aceptaremos esta invitación de Johns y aventuraremos una breve reflexión a partir de una reproducción de su cuadro *Diana* de 1974 (figura 5). Se trata de un cuadro de formato cuadrado de 40.5 × 40.5 cm de lado, pintado a la encáustica y collage de papel impreso sobre tela. Según indica el título «la figura representada es una diana». Pero aquí aparece el primer problema: ¿representa una diana porque lo dice el título o porque nos convence la imagen de que es así? Johns nos conduce a una reflexión sobre el valor de la representación como lo haría un Magritte con *Ceci n'est pas une pipe*. En efecto, si prescindieramos del título el cuadro también podría ser una simple abstracción geométrica a la manera del pintor minimalista Hellsworth Kelly, contemporáneo suyo. Pero el propio tratamiento empastado y muy texturado evidencia que no es una diana sino una pintura, ni tampoco un cuadro de Kelly.

Hay que decir que cuanto más sabemos sobre los diferentes elementos puestos en obra en el cuadro, más rica y compleja se vuelve la interpretación. Así, por ejemplo, si conocemos las medidas exactas de una diana estándar comprobaremos que coinciden con las del cuadro, lo que nos hace pensar de que a pesar de que sólo sea una representación pictórica de una diana, sí se podría usar como tal.

Johns también pintó signos planos de uso común, como cifras o palabras, pero más que representarlos los duplicó pictóricamente respetando la tipografía estándar con precisión.

Sus cuadros de palabras y cifras, como *El gran cinco* de 1960 (figura 6), arrojan más ambigüedad, si cabe, sobre nuestra percepción: vemos un cinco pintado, pero ¿en qué podríamos distinguir el uso del cinco en la vida real de su uso en el cuadro? Johns nos presenta unas figuras abstractas y convencionales que sólo son aprehensibles globalmente, en su inmediatez de signos perfectamente codificados,



Figura 5. *Diana*. 1974.

y que sólo pueden significar en el contexto externo al cuadro, el de los números y de los textos. A pesar de estar pintados de forma gestual y un tanto resquebrajada, siguen siendo figuras que se recortan y se leen sobre un fondo. Estas figuras/signo, al estar inscritas sobre un plano, que es también el de la lectura y de la escritura, expresan la capacidad de literalidad de la pintura. Pintura y signo se muestran simultáneamente, hemos pasado de una pintura de la representación icónica a una «pintura-objeto» que genera «situaciones concretas». No se trata ya de la representación tal y como la concebíamos, es decir, algo representado por medio de la pintura, sino de una «presentación falsa», o mejor dicho de una «presentación de algo limitado por la representación».

La consecuencia inmediata de esta estrategia es un cambio en el modo de «lectura» de la obra. La pintura debe ser abordada aquí globalmente, con la misma evidencia que un objeto, pero a sabiendas de que se trata paradójicamente de una representación. No encontramos aquí una gestalt o composición interna formal en la cual una articulación jerarquizada de los distintos elementos plásticos se organizaría en una supuesta estructura lingüística. El marco del cuadro ya no sólo determina el espacio de una ficción plástica con sus referentes simbólicos, sino que también existe simplemente como los límites concretos de una bandera o de una diana.

Esta paradoja de la representación pictórica remite a la paradoja que enunciaron Abraham A. Moles y E. Rohmer en un texto de 1974 sobre la variabilidad de la concepción del espacio que tenemos según el enfoque filosófico adoptado. Enunciaron dos sistemas filosóficos que conducían a percepciones contradictorias: el



Figura 6. *El gran cinco*. 1960.

primero es la fenomenología que conduce a la evidencia de lo sensible, a la percepción inmediata, el sujeto es el centro del mundo y su cuerpo es la referencia de todas sus percepciones. Para él todo ocurre aquí y ahora. El segundo sistema subtiende el conocimiento que el hombre adquiere del espacio y conecta con el pensamiento cartesiano, creador de los ejes de coordenadas para medir y controlar el espacio. El sujeto observador no habita el mundo sino que lo estudia desde fuera, como objeto de conocimiento. Todos los puntos del espacio son a priori equivalentes, no existen lugares privilegiados, y mucho menos un centro. Estos dos autores nos dicen:

Los dos sistemas considerados aparecen, a la vez, como esenciales y contradictorios; irreductibles entre sí, nuestra manera de pensar el espacio va de uno a otro sistema, y esto se refleja tanto en nuestro vocabulario como en nuestro comportamiento²⁹.

La obra de Jasper Johns parece colocarnos justo ante esta paradoja de la percepción: a la vez que percibimos un objeto concreto desde nuestra experiencia como sujetos, estamos evaluándolo desde la perspectiva de la representación como un objeto externo construido por un medio pictórico. En definitiva, a Johns no le

²⁹ Abraham A. MOLES y E. ROHMER: *Psicología del espacio*. Madrid: Ricardo Aguilera, 1972, pp. 14-16.

importa tanto la interpretación de lo que significa su obra como el proceso reflexivo que generan las operaciones perceptivas y conceptuales puestas en juego por sus «pinturas-objetos», como él las suele llamar.

A la pregunta insistente del entrevistador sobre qué es al fin y al cabo su pintura, Johns responde:

Pues es todo lo que usted quiera decir de ella, es todo lo que usted dice que es. [...] En mi opinión quien «dice» mirar una pintura, empieza a utilizar la pintura, a tomar la pintura por algo que existe. Entonces, se supone que aquello que se ve lo ha querido el artista. No estoy seguro que eso sea cierto³⁰.

Es admirable en Johns el desapego de los comentarios justificativos sobre su trabajo, poniendo así de manifiesto la fractura de la obra con las explicaciones teóricas. La tarea interpretativa que debería explicar su trabajo la delega a quien corresponde, aquellos que «dicen» mirar una pintura, aquellos que utilizan el lenguaje como traducción de lo que ocurre sobre el lienzo. Pero lo que ocurre ahí, si bien está interrelacionado con los discursos, no «puede ser» esos discursos. Su sentido, y ya no su significado (término que remite al lenguaje), está en otra parte.

Para entender lo que está ocurriendo con gran parte del arte actual, y en particular con la pintura, es necesario comprender el modo en que artistas como J. Johns, Marcel Broodthaers y Daniel Buren, entre otros, derribaron los cimientos del arte como representación (en el sentido tradicional) y como lenguaje.

Es cierto que esta crisis de la representación se inició mucho antes, con artistas como Duchamp o Magritte, pero sólo en los sesenta se generalizó. En la actualidad, las profundas transformaciones epistemológicas que se produjeron, no sólo en arte, sino en todos los campos del conocimiento, desautorizan una interpretación del arte actual bajo el enfoque de las teorías modernistas.

Durante la primera mitad del siglo xx los teóricos del arte afirmaban que la mejor forma en que el comentario de arte podía cumplir su función era guardando las formas, limitándose a la elucidación y evaluación del arte. De este modo, el arte y la teoría formaban un circuito cerrado que se sostenía por sí mismo, eso sí, la mayoría de las veces al margen de la realidad que suponía el funcionamiento de la obra en su contexto social³¹.

³⁰ Extractos de una entrevista grabada para la BBC. *Op. cit.*, pp. 36-37.

³¹ En una serie de ensayos de gran calado que se publicaron entre 1930 y 1960, Greenberg afirmaba que los elementos constitutivos de la práctica artística moderna eran verificables objetivamente y se ceñían a ciertas reglas inmutables. En este sentido, veía en la modernidad el cumplimiento de la promesa ilustrada, de que las determinaciones racionales llegarían a establecer la división de la realidad en múltiples disciplinas que abarcarían todos los campos del conocimiento en áreas discretas de competencia. Este principio se aplicaba tanto a la ciencia, la filosofía y la historia, como al arte. En todos los campos, la marca de validez, la garantía de calidad, corría a cargo de la auto-crítica, la auto-definición y la eliminación de elementos de otras disciplinas. Tal y como escribe Greenberg: «La esencia de la modernidad reside, tal y como yo lo veo, en el uso de los métodos característicos de



A partir de la década de los 60, el propósito principal de la producción artística, la crítica y la teoría del arte fue dismantlar el monolítico mito de la modernidad.

Este cambio en el arte fue simultáneo a la publicación de numerosos escritos teóricos y ensayos críticos —como son los de la escuela de Frankfurt, de Roland Barthes, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Jacques Lacan, así como las teorías feministas, etc.— que tendrían una influencia considerable sobre los artistas.

Este extenso acervo de trabajos críticos y teóricos, surgido a partir de la quiebra del discurso moderno en distintas disciplinas (teoría literaria, psicoanálisis, ciencias sociales...), logró que el centro de atención se desplazara desde las obras, hasta las propias operaciones de la modernidad, que las divisiones de la cultura tradicional perdieran importancia, y que se favoreciera un enfoque interdisciplinar de los mecanismos de la representación. Estos escritos estudiaban específicamente la función de los mitos culturales en la representación, la construcción de las representaciones en los sistemas sociales y la perpetuación y el funcionamiento de estos sistemas a través de la representación³².

Al centrarse en el objeto mucho más complejo de la representación, el arte se convertía en otra posibilidad más de representación, y en algunos casos en metarrepresentación. Los artistas y los teóricos intentaban, en primer lugar, romper con la autoridad de ciertas representaciones dominantes, especialmente las que provenían del arte moderno y de los medios de comunicación a través de la fotografía, y en segundo lugar, empezar a construir representaciones menos limitadas y opresivas, tratando de crear un espacio para el espectador, a la vez que ponían de manifiesto su propia posición y filiación. Esta crítica de la representación fue la clave para una alianza de las posiciones prácticas y teóricas contra la idea de arte como lenguaje.

9. GERHARD RICHTER Y LAS TRAMPAS DE LA INTERPRETACIÓN

Durante los años 60 y 70 el pintor alemán Gerhard Richter realiza una serie de trabajos que investigan la pintura como medio de representación, o, mejor di-

una disciplina para criticar esa misma disciplina —no con vistas a subvertirla, sino para afianzarla con mayor firmeza en su área de competencia—» Clement Greenberg, «Modernist Painting», en *Arts Yearbook*, núm. 4, 1961, p. 48. En este sentido, Mondrian es uno de los máximos representantes de la pintura moderna, la pintura como composición autónoma, que según el formalismo equivale prácticamente a decir la pintura como lenguaje. En efecto, un proceso de trabajo que se basa en la exploración de las distintas combinaciones de un número reducido de formas y colores, refuerza el símil de la pintura con la lengua, donde un vocabulario delimitado se combina según unas reglas gramaticales para conformar proposiciones inteligibles.

³² Brian WALLIS, «Qué falla en esta imagen: una introducción», en Brian Wallis (ed.), *El arte después de la modernidad. Repensando la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 12.

cho, como objeto de reflexión sobre la producción y el valor de las imágenes. El interés de este artista por el medio pictórico es plural y multifocal, explora aspectos técnicos de la pintura como gesto y práctica artesanal (que ejemplifica con la alternancia de «Pinturas Abstractas» y cuadros figurativos), y aspectos conceptuales como el contraste que se produce entre la fotografía y la pintura como oferta visual. Si observamos sus trabajos figurativos, como *Captura* [2] (figura 7) o *Enfrentamiento* [2] (figura 8), ambos de 1988, constatamos una extraña semejanza con el medio fotográfico, y es que Richter siempre usa la foto como referente para sus cuadros. De hecho, según él, se trata de «copiar» todo tipo de imágenes, sin importarle ni el tema ni la procedencia, según un procesamiento uniformado de enfriamiento y distanciamiento con respecto a sus contenidos. Esta estrategia representativa cuestiona los modos de atención tradicionales del espectador que se ve obligado a reajustar sus expectativas en función de los enfoques habituales del arte, pero también de los medios de comunicación de masas. Como tantos otros artistas de su época, Richter, con este trabajo de copista, remite sin lugar a dudas a la muerte de la pintura como productora de imágenes significantes, y a su instauración como estimuladora de reflexiones sobre los modos de representación.

Entre las numerosas consecuencias que arrastran los procesos de hibridación de lo pictórico y lo fotográfico desarrollados en las últimas décadas, una de las que, pese a su obviedad, merece una mayor atención es la que se refiere a la pérdida de la realidad como referente. El filósofo francés Jean Baudrillard nos habla de ese proceso en la imagen fotográfica:

Hoy en día, el milagro es que las apariencias —reducidas durante tanto tiempo a una servidumbre voluntaria— vuelven sobre nosotros y contra nosotros, soberanas, a través de la misma técnica que nos sirve para expulsarlas [...] La intensidad de la imagen se mide por su negación de lo real, por la invención de otra escena. Hacer de un objeto una imagen es eliminar todas sus dimensiones una a una: el peso, el relieve, el perfume, la profundidad, el tiempo, la continuidad y, a buen seguro, el sentido. Es al precio de esta desencarnación que la imagen toma este poder de fascinación, que se convierte en el medio de la objetualidad pura...³³.

Podríamos añadir en el caso de las pinturas de fotografías de Richter que también han perdido el color y la nitidez de sus contornos. La fotografía, tal y como es analizada en estas líneas por Baudrillard, actúa no tanto como un medio —es decir, algo a través de lo cual se ve, se conoce, se accede a otra realidad— que como

³³ «Le miracle aujourd'hui c'est que les apparences, longtemps réduites à une servitude volontaire, se retournent vers nous, et contre nous, souveraines, à travers la technique même qui nous sert à les expulser [...] L'intensité de l'image est à la mesure de sa dénégation du réel, de l'invention d'une autre scène. Faire d'un objet une image, c'est ôter toutes ses dimensions une à une: le poids, le relief, le parfum, la profondeur, le temps, la continuité, et bien sûr le sens. C'est au prix de cette désincarnation que l'image prend cette puissance de fascination, qu'elle devient médium de l'objectualité pure...». J. BAUDRILLARD: *Car l'illusion ne s'oppose à la réalité*. París: Descartes & Cie, 1998. s/p.



Figura 7. *Captura* [2]. 1988.

un punto de oclusión, de opacamiento, en el que el medio se cierra sobre sí mismo, impidiendo contemplar aquello que se halla detrás o más allá de él. Y, siempre que la fotografía funciona como un «medio ocluido», la imagen deja de actuar como representación de un determinado referente para transformarse en un objeto en sí misma, en el emblema manifiesto de una realidad definitivamente borrada. A propósito de Gerhard Richter, Jean-Francois Chévrier señala que:

Al pasar de la imagen al cuadro, la fotografía se ha convertido en una cosa en sí misma, un objeto, un *artefacto*, situado en el mundo, el mundo que la fotografía producía inicialmente y que continúa produciendo la imagen objetiva³⁴.

La introducción de estos nuevos modos de proceder revisten una enorme importancia, porque suponen que las estrategias representativas no son ya sustitutas de la realidad o constructoras de otra nueva, sino más bien se manifiestan como el resultado de su desmesura, de su vivencia en el exceso, en ese *resto* de nula significación que queda una vez que lo real ha desaparecido en la oclusión del medio. Con Richter podríamos hablar de la transformación de la «realidad como construcción» en la «realidad como resto»³⁵.

³⁴ J-F. CHEVRIER: «El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica», en G. PICAZO y J. RIBALTA (eds.): *Indiferencia y singularidad.. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 209.

³⁵ Ideas recogidas en Miguel Ángel HERNÁNDEZ y Pedro A. CRUZ SÁNCHEZ: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia. 2004.



Figura 8. *Enfrentamiento* [2]. 1988.

Merece la pena subrayar, en este punto, que la relación que establece Richter entre la práctica pictórica y su objeto es de sumisión y pasividad; él mismo lo refleja en una de sus numerosas anotaciones:

[...] pinto y sigo pintando a partir de fotografías, porque no lo entiendo, porque lo único que se puede hacer con fotografías es pintar a partir de ellas, porque me gusta verme tan a la merced de una cosa, dominándola en un grado tan ínfimo³⁶.

Reflexionando acerca de una de sus más controvertidas series, *October 18, 1977* (1988), Richter manifiesta que su intención era:

no inventar nada —ni idea, ni composición, ni objeto, ni forma— y recibirlo todo: composición, objeto, forma, idea, imagen³⁷.

Pintar, tal y como se desprende de las «pinturas fotográficas» de Richter, constituye una práctica caracterizada por su mínima especificidad, por su extrema

³⁶ G. RICHTER: «Notas 1964-1965», en G. Picazo & J. Ribalta (eds.). *Indiferencia y singularidad*, p. 17.

³⁷ *Op. cit.*, p. 237.

debilidad, por la ausencia de «marcas de expresión» que pudieran singularizar la reproducción de la «imagen-objeto». En palabras de Richter:

la fotografía me liberó de la experiencia personal. No había nada más que la imagen pura. Por esta razón he querido apropiármela y enseñarla. No he querido utilizarla como un medio de hacer pintura; al contrario, he querido utilizar la pintura como un medio para la fotografía³⁸.

La carga subjetiva que habitualmente se atribuye a la pintura resulta por completo incompatible con la «imagen-objeto» que pretende reproducir. Porque, en este caso, reproducir la objetualidad de una imagen sin referentes es ponerla de manifiesto como tal. Pero el cuadro no es sólo un comentario sobre el medio fotográfico, también es un tipo de representación, es decir que, puesto al servicio de la fotografía, es otro modo de opacamiento. Lo pictórico termina por desaparecer, anulándose detrás de lo fotográfico. Nos encontramos de nuevo ante un «cuadro-objeto».

De hecho Richter siempre simultanea la producción de cuadros basados en fotografías con otros de aspecto totalmente distinto, cuadros con grandes empastes de color que suele arrastrar sobre la tela, como el titulado *Claudius* de 1986 (figura 9). Estas pinturas no son icónicas, no representan nada en concreto y, sin embargo, Richter las considera más reales que las fotográficas porque son lo que son, pintura sobre la tela, otro modo de ser cuadro-objeto, y no representación de representación.

10. LA INTERPRETACIÓN HOY

¿Qué está sucediendo con el «arte en la era contemporánea», como lo llama Paul Ardenne³⁹? Pues, por decirlo de forma sencilla, el arte está a la altura de la pluralidad y confusión características de la época en que vivimos.

Si a alguien se le ocurre acercarse a la pintura del denominado circuito del arte internacional, con la loable pretensión de encontrar un mensaje esclarecedor o revolucionario con respecto a ciertos valores de esta sociedad, a lo mejor descubre con horror que también la pintura puede participar de la misma banalidad, violencia, pornografía o abyección que se dan en su entorno visual.

Probablemente la decepción esté provocada por el hecho de que el espectador profano se equivoca en sus expectativas sobre la pintura, así como en el enfoque interpretativo que ha adoptado.

Con la crisis de la representación y del conocimiento de los 60 y 70, sobre la que deberíamos volver una y otra vez, el paradigma de la pintura como uno de los referentes de la verdad, dispensadora de valores éticos y revolucionarios, se viene

³⁸ Citado por J-F. CHEVRIER: «El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica», p. 208.

³⁹ Paul ARDENNE: *Art. L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*. Paris: Editions du Regard. 1997.





Figura 9. *Claudius*. 1986.

abajo definitivamente. La idea de arte como historia queda definitivamente abolida con la emergencia de tendencias como el *pop art*⁴⁰. El arte ya no se sucede a sí mismo, simplemente acontece en las escenas culturales que tiene a disposición (o que él mismo construye), se diversifica hasta límites inabarcables.

Paul Ardenne describe una doble determinación cuando habla de arte contemporáneo: por una parte la vocación de los artistas de hacer arte a toda costa, asumiendo el riesgo de la repetición con épocas pasadas, en este sentido la pintura sería una impertinencia que resiste a la crónica de todas sus muertes anunciadas; y por otra la clara conciencia de que las posturas estéticas están de capa caída, sin una real dimensión revolucionaria. Se pinta ya no para decir o cambiar las cosas, ni siquiera para expresar una posición, sino para habitar el mundo. Un artista eminentemente moderno como Barnett Newman decía «Forjamos [nuestra obra] de nosotros mismos»⁴¹, ahora la mayoría de los artistas dicen «nuestras obras nos construyen como sujetos»⁴².

A pesar de su naturaleza ahistórica, es decir, que el arte ya no se define por su inscripción en un tiempo histórico, la pintura contemporánea es un interminable comentario o deconstrucción de las problemáticas artísticas levantadas por el movimiento moderno. El arte del pasado no es abolido, sino todo lo contrario, se convierte en punto de referencia. La «banalidad» aparente puede no ser más que la fachada de un dispositivo más complejo; un dispositivo de puesta en perspectiva de

⁴⁰ Ver a este respecto DANTO, Arthur: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ed. Paidós. 1999.

⁴¹ Barnett NEWMAN: «Le sublime est maintenant» (1948). En *Art en théorie*. Paris: Hazan. 1997, p. 634.

⁴² Barry SCHWABSKY: «La peinture sur le mode interrogatif». En *Vitamine P. Nouvelles perspectives en peinture*. Paris: Phaidon, 2003.



lo moderno, de expresión de una memoria singular del arte. La pintura actual no representa sin más, sino que siempre implica la representación de una idea de la pintura. Ya no es, como deseaban los pintores modernos, la respuesta a la cuestión o la solución al problema presentado. Es como si, en vez de saber lo qué es la pintura para luego saber cómo pintar un cuadro, los artistas contemporáneos invirtiesen la relación, haciendo que el «qué» emerja del «cómo». Como si trabajando en el cómo pintar surgiera el qué y para qué pintar.

El dispositivo de entramados referenciales (históricos, conceptuales, perceptivos o emocionales) puesto en obra por Richter sólo es accesible e interpretable desde unos conocimientos previos, y en eso la obra se vuelve intensamente hermética a un público profano. Requiere una amplia competencia histórica para participar de ella. Se puede decir que es elitista en este sentido, pero en la misma medida que lo es un retablo del siglo XIII.

No es una condición necesaria ni suficiente leer una pintura contemporánea bajo el único enfoque teórico, en búsqueda de significados y reflexiones de orden histórico o filosófico; se pueden adoptar otros modos de atención. Es fácil, por ejemplo, dejarse llevar por el impacto que provocan las insólitas imágenes pictóricas de Richter, experimentarlas de forma más emocional, o dejarse arrastrar por la espiral de asociaciones que provocan. Debemos reconocer que el arte actual se distingue del de cualquier otra época por los múltiples modos de atención que es capaz de convocar. Pero si abordamos estas pinturas sin conocimiento previo sobre los dispositivos que el artista puso en obra, como la relación de sus pinturas con el hecho fotográfico o la alternancia de representaciones figurativas y no figurativas, o incluso el hecho de haber pintado durante un periodo de tiempo sólo en blanco y negro, entonces se corre el riesgo de caer en las categorías más al uso en los medios para describir e identificar el arte actual, como la banalidad, la espectacularidad, la provocación, la diversión o la gratuidad. Y lo que es peor, en muchos casos estas categorías acaban convirtiéndose en prejuicios del público para entrar a valorar cualquier producción cultural contemporánea.

A pesar de la creciente independencia del arte con los discursos teóricos justificadores, la relación de la pintura contemporánea con la teoría y la crítica del arte sigue siendo intensa. Una diferencia importante con la crítica moderna es que, en la actualidad, la relación teoría-práctica es la que sostiene la producción artística de forma explícita (a sabiendas de que existe dicha conexión): la misma relación articula unos marcos de referencia en los que se puede hablar de una pintura sin agotar su sentido, y sobre todo sin acudir a sus significados ocultos. (No me estoy refiriendo aquí a la relación de discursos y obras inscritos en la lógica del mercado, donde unos y otras legitiman su existencia mutuamente, sino a casos interesantes como el que acabamos de ver.)

La tarea de la interpretación hoy no debería tener nada que ver con la lectura, sino con tener una predisposición para aceptar el juego planteado por el dispositivo artístico de la obra. Y si nuestro modo de atención va de explicaciones, descripciones o crítica, entonces deberemos necesariamente interferir nuestra experiencia de la obra con los discursos y las teorías, aplicando conceptos a una configuración que está todavía por determinar.