

MATERIAL DIDÁCTICO DE LA ASIGNATURA ***SEMINARIO DE ESTÉTICA***

Inmaculada Murcia Serrano
Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz

Coordinadores Académicos de la Asignatura
Edición a cargo de Marta Zamora Troncoso

Facultad de Filosofía
Universidad de Sevilla

**MATERIAL DIDÁCTICO DE LA
ASIGNATURA
*SEMINARIO DE ESTÉTICA***

Inmaculada Murcia Serrano

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz

(coordinadores académicos de la asignatura)

Edición a cargo de Marta Zamora Troncoso

Universidad de Sevilla

© Autores

Edita: Facultad de Filosofía

Sevilla 2023

ISBN: 978-84-127583-0-6

Maquetación, diseño y producción: Marta Zamora Troncoso

Impreso en España

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de esta edición mediante alquiler o préstamos públicos.

ÍNDICE

PRÓLOGO	10
INTRODUCCIÓN	11
1. FORMALISMO	12
1. ¿Qué es la forma?	12
2. El formalismo	14
3. La escuela de la <i>Gestaltpsychologie</i>	14
3.1. Principios y leyes de la <i>Gestaltpsychologie</i>	16
3.1.1. Leyes básicas para la formación perceptiva	16
3.1.2. Organización del campo: fondo y figura	16
3.1.3. Leyes para la formación de la figura	17
3.2. Rudolf Arnheim y la percepción visual	17
Bibliografía	19
2. SEMIÓTICA VISUAL	20
1. Introducción: las palabras y las cosas	20
2. Elementos del signo icónico según C.S. Peirce	22
3. Elementos del signo icónico según Umberto Eco	23
4. Roland Barthes	24

4.1. Funciones del mensaje lingüístico	24
4.2. Elementos de retórica visual	24
Bibliografía	26

3. MARXISMO **27**

1. Introducción: la estética marxista	27
2. El materialismo histórico: la imagen como el producto de una época	27
3. El realismo y la teoría del reflejo	28
3.1. Georg Lukács	29
3.2. Bertolt Brecht y el realismo crítico	30
4. Imagen-ideología	31
4.1. Forma y contenido	32
5. La sociología del arte	32
6. La Escuela de Frankfurt y la industria cultural	33
6.1. Los mecanismos de la industria cultural: <i>alta cultura y desublimación represiva</i>	34
6.2. <i>Apocalípticos e integrados</i> : una amplitud de miras sobre la imagen mediática	35
6.3. Los tres niveles culturales de Dwight MacDonald	36
Bibliografía	37

4. FENOMENOLOGÍA **38**

1. Introducción. ¿Qué es una estética fenomenológica?	38
2. La fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty	39
2.1. El modelo asociacionista de la percepción. Exposición y crítica	39
2.1.1. Importancia histórica de estas teorías	40

2.1.2.	Crítica del asociacionismo	41
2.1.3.	Conclusiones	42
2.2.	La explicación intelectualista de la percepción. Exposición y crítica	42
2.2.1.	Una percepción tutelada por la razón	42
2.2.2.	Importancia histórica de estas teorías	43
2.2.2.1.	La crítica de la apariencia	43
2.2.2.2.	La reflexión individual	43
2.2.3.	Insuficiencias de la concepción intelectualista de la percepción	44
2.2.3.1.	Los límites de la mente: la consciencia siempre llega tarde al trabajo del cuerpo	44
2.2.3.2.	El intelectualismo ignora la capacidad simbolizadora de la percepción	45
2.2.3.3.	La percepción como apertura	45
2.2.4.	Conclusiones	45
2.3.	Propuesta: cuatro características de nuestro modelo de percepción	46
2.4.	El cuerpo y la ordenación perceptiva	46
2.5.	La atención	47
2.5.1.	Atención intensiva	48
2.5.2.	Atención selectiva	48
2.6.	El modelo fenomenológico de la atención	49
2.6.1.	Atención y cuerpo. <i>Sobre-reflexión</i>	49
2.6.2.	Pertenecer al mundo, dotar de sentido al mundo	51
2.6.3.	La forma como unificación de prácticas y conexión simbólica	52
3.	Mikel Dufrenne	53
3.1.	Introducción	53
3.2.	Intencionalidad	53
3.3.	El objeto estético	54
3.4.	El objeto utilitario	55

3.5.	El público	55
3.6.	El juicio de gusto y la universalidad de la experiencia estética	56
3.7.	La percepción estética y el papel del cuerpo	57
3.8.	El proceso estético en Dufrenne	57
	Bibliografía	59

5. HERMENÉUTICA **61**

1.	Introducción: la imagen en la hermenéutica filosófica	61
2.	<i>Verdad y Método</i>: Prólogo	61
3.	<i>Verdad y Método</i>: Primera parte	62
3.1.	Conocimiento metódico y extrametódico	62
3.2.	El diálogo y el valor de verdad de la obra de arte	63
3.2.1.	La obra de arte como acontecimiento	63
3.3.	La crítica a la conciencia estética	64
3.3.1.	Propuesta de una no-diferenciación estética: el carácter abierto de la obra de arte	64
3.4.	Lo clásico	65
3.5.	El prejuicio	65
3.5.1.	El reconocimiento	66
	Bibliografía	67

6. FILOSOFÍA DE LA IMAGEN **68**

1.	Introducción: el giro pictórico y sus escuelas representativas	68
1.1.	¿Qué significa <i>imagen</i> ?	69
1.1.1.	El árbol genealógico de las imágenes	70
1.2.	Hitos de la marginación de lo icónico según Gottfried Boehm	71
1.3.	La lógica interna de las imágenes	71
2.	Los Estudios Visuales	72

2.1.	<i>Visualidad</i>	73
2.2.	Thomas Mitchell	74
2.2.1.	Antecedentes	74
2.2.2.	El giro pictorial	74
2.2.2.1.	La iconografía (Erwin Panofsky)	75
2.2.2.1.1.	Iconología crítica	76
2.2.2.2.	Cultura visual e Historia del arte	76
2.2.2.3.	Estética de los Medios	76
2.2.3.	Crítica al concepto de imagen. Imágenes e imágenes materiales	77
2.2.3.1.	Dialéctica palabra/imagen. <i>Imagentexto</i>	78
3.	El giro icónico en la Bildwissenschaft	80
3.1.	Gottfried Boehm y la diferencia icónica	80
3.1.1.	Mecanismos de la diferencia icónica	81
3.2.	Horst Bredekamp	81
3.2.1.	<i>Teoría del acto icónico</i>	81
	Bibliografía	83

<u>GUIONES E INSTRUCCIONES PARA LAS PRÁCTICAS DE</u>	
<u>SEMINARIO DE ESTÉTICA</u>	84

PRÓLOGO

El material docente que tiene el lector¹ en sus manos está basado en el temario de la asignatura ‘Seminario de estética’ del Grado de Filosofía, materia que se imparte como optativa en el 4º curso y que desde hace ya bastante tiempo imparto, coordino y trabajo para ir puliendo, en lo que no puedo calificar más que como un auténtico “work in progress”, de cara a su oferta en futuros cursos académicos. Una parte del temario, fundamentalmente la primera mitad, nace de la adaptación al Grado de Filosofía del trabajo realizado previamente en el Grado en Publicidad y Relaciones Públicas de la Universidad de Sevilla, en donde me responsabilicé, con la ayuda inestimable de mi compañero Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, de una asignatura titulada “Fenomenología de la percepción estética”, que él había trabajado a fondo y que con mucha amabilidad compartió y discutió conmigo. Aquella asignatura estaba muy orientada a la comunicación publicitaria, así es que, en el Grado en Filosofía, se ha adaptado a un alumnado con perfil filosófico muy interesado, además, por el arte moderno y contemporáneo. La asignatura compagina asimismo los trabajos filosóficos en torno a la percepción con las directrices que en los últimos años se han dado en el campo de los Estudios Visuales y en la *Bildwissenschaft* después del llamado “giro icónico”, tema que aglutina, desde el año 2018, una de mis principales líneas de investigación y que copa, además, el temario de la segunda parte de la materia.

El material que se publica en este volumen debe entenderse como un resumen de las líneas principales de argumentación que se siguen en cada bloque temático, pero que se desarrollan en profundidad durante las clases teóricas y que se acompañan, además, con numerosas imágenes que son, en realidad, las que dan sentido a una materia cuyo tema genérico pretende ser la “filosofía de la imagen”. Se ha aprovechado el material adaptado que he tenido que elaborar algunos

¹ Utilizaremos a lo largo del presente trabajo el género masculino como género gramatical no marcado cuando sea necesario hacer referencia a colectivos.

cursos para estudiantes con necesidades especiales, de ahí que el volumen esté pensado, particularmente, para facilitarles a ellos el seguimiento de la asignatura.

Agradezco a la Facultad de Filosofía la oportunidad de publicar este volumen dentro de las acciones contempladas en el Plan de Orientación y Acción Tutorial del centro, y a Marta Zamora Troncoso por ocuparse, con tanta delicadeza, de la edición; por último, agradezco a Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz el haberme introducido en el ámbito de la teoría de la percepción y por compartir conmigo tantas horas de trabajo hecho magistralmente para las asignaturas del área de estética de nuestra universidad. Sin Bosco esta asignatura no habría tenido razón de ser.

Inmaculada Murcia Serrano

Junio de 2023

INTRODUCCIÓN

En los últimos años hemos asistido a un cambio de paradigma en el ámbito de la estética hacia uno más diverso, donde la tendencia para muchos autores ha pasado a ser la dedicación a la *imagen* como objeto de estudio, en lugar del tradicional y quizá obsoleto concepto de *arte*.

El objetivo de esta asignatura será tratar de comprender cómo la imagen es, en sí misma, generadora de sentidos. Para conseguirlo, se estudiarán las herramientas de análisis de imágenes que nos ofrecen las grandes escuelas que se han acercado a este fenómeno: el formalismo; la semiótica visual; el marxismo; la fenomenología de la percepción; la hermenéutica; y, por último, la filosofía de la imagen —conformada, principalmente, por los Estudios Visuales (*Visual Studies*) en el ámbito anglosajón y la *Bildwissenschaft* o filosofía de la imagen en el alemán—. Estas escuelas (en especial, la *Bildwissenschaft*) suponen un intento de elaborar teorías sobre el sentido de las imágenes que se separen del *logocentrismo*, pues consideran que dichos sentidos se han entendido históricamente bajo paradigmas lingüísticos. A pesar de que es de gran relevancia estudiar propuestas como la semiótica, donde se trasladan los instrumentos lingüísticos al plano de lo visual, veremos que estas herramientas no siempre funcionarán, ya que las imágenes poseen características ontológicas y no propias del lenguaje; iconológicas, y no logocéntricas.

Con todo ello, se pretende hacer un acercamiento serio a las imágenes, preguntándonos, aunque la propia pregunta ya esté mediatizada por el lenguaje, *qué es lo que nos quieren decir*.

1. FORMALISMO

1. ¿Qué es la forma?

El término *formalismo* es difícil de examinar, debido, principalmente, a lo problemático de su propia etimología.

La voz de la que nace, *forma*, puede prestarse a ambigüedades, ya que ha asumido gran variedad de significados, algunos de ellos contradictorios, tanto en la tradición filosófica como en la cultura. Dos fueron las palabras griegas que se tradujeron con el mismo morfema en latín: *morphe*, la cual se refiere a las formas visibles; y *eidos*, que corresponde a las formas conceptuales. Como podemos comprobar, aunque se aúnen en un mismo vocablo, ambas acepciones se encuentran en las antípodas. Así pues, esta doble herencia que se recoge en el término *forma* es la causante de que dicha palabra posea tantos significados.

Asimismo, si pensamos en el término opuesto a *forma*, por un lado, obtendríamos el concepto *contenido* —aquello que se encuentra en la forma y le da su entidad—; y, por otro, el *tema* —el asunto que se trata de una determinada forma—. Por tanto, lejos de aclararla, podría concluirse que concebir el opuesto de este concepto hace que la ambigüedad semántica se complique aún más.

A lo largo de la historia de la filosofía ha habido diferentes intentos de delimitación de los usos de la palabra *forma* que resultan fundamentales para adquirir una adecuada comprensión del arte. Seguiremos la sistematización de este concepto en cinco grandes definiciones que propone W. Tatarkiewicz en su *Historia de seis ideas* (1975):

Forma A. Este concepto refiere a la forma como la *disposición de las partes*. Sus opuestos serían los *elementos*, *componentes* o *partes*. Por ejemplo, la forma de un pórtico es la disposición que tienen sus columnas, aquellos elementos que lo constituyen; la de una melodía, el orden en el que aparecen sus sonidos.

Esta forma A ha tenido gran importancia en el estudio del arte. Recordemos que durante muchos siglos el ideal de belleza era la belleza como *armonía* o proporcionalidad entre las partes de la obra de arte; haciendo referencia, en efecto, a cómo éstas se disponen. De hecho, de esta concepción proviene el término latino *formosus*, que traducimos como ‘hermoso’.

Forma B. En este caso, el término forma se aplicaría a *lo que se da directamente a los sentidos*. Pese a que tiene que ver con la forma A, su opuesto o correlativo sería el *contenido*. Si pusiéramos de ejemplo un poema, el número, longitud, rima y ritmo de versos y estrofas, es decir, cómo se encuentran colocadas las palabras, constituirían la forma; y el contenido, su significado.

Su diferencia con respecto a la forma A sería que, mientras que la forma A hace referencia a la *disposición*, la B nos remite a la *apariciencia* de las cosas.

Forma C. Aquí la idea de *forma* apunta al *límite* o *contorno* de un objeto. Su correlativo u opuesto sería la *materia* con la que está hecho dicho objeto. Un ejemplo, siguiendo a Aristóteles, sería el de una escultura, donde el material (mármol, bronce, etc.) se da en una determinada forma.

Hasta ahora hemos visto tres usos que guardan relación directa con el ámbito de la estética. A continuación se presentan dos acepciones que han sido utilizadas tradicionalmente por la ontología:

Forma D. Este concepto fue el que acuñó Aristóteles para referirse a la *esencia conceptual* de un objeto. Otro término aristotélico con el que se puede identificar es el de *entelequia*. Este uso de la palabra no ha tenido mucha raigambre en la historia de la estética, aunque podemos encontrar definiciones de la belleza en Santo Tomás de Aquino donde esta es concebida como la expresión de la *idealidad* del objeto. De esta manera, la forma de un objeto sería la mostración del ser de dicho objeto: su entelequia, su *claritas*, su plenitud ontológica. Encontramos el correlato de la forma D en los rasgos *accidentales* de los objetos.

Forma E. Immanuel Kant llamó *forma* a la *contribución de la mente a la conformación del objeto percibido*. Así, las formas *a priori* de la sensibilidad (espacio, tiempo) son las que constituyen aquello que se nos da mediante la experiencia de los sentidos. Su correlato sería aquello que no es producido por la mente, sino que se da desde fuera, *a posteriori*, a través de la experiencia.

Muchas escuelas formalistas neokantianas parten de este concepto de forma E. Del uso de este término como herencia de las nociones de la filosofía trascendental kantiana surgió la Escuela Historiográfica Europea, en la que se plantearon análisis de las corrientes históricas en la historia del arte en términos estrictamente formales; llevando, así, estas formas apriorísticas a dicha disciplina. Por influencia, asimismo, de G. W. F. Hegel, establecieron que los estilos artísticos poseen un *a priori* formal en el espíritu de ese pueblo que determina cómo serán las manifestaciones artísticas de dichas corrientes; unos *a priori* de la

sensibilidad de un sujeto trascendental que comparte la colectividad de un pueblo. Como ejemplo de esto, el crítico suizo Heinrich Wölfflin, en *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915), caracterizó la historia del arte como una historia de tendencias que, como un péndulo, oscilan entre dos ideales: *Renacimiento* y *Barroco*, estableciendo unos *a priori*s colectivos como lo *lineal* frente a lo *pictórico*, lo *plano* frente a la *profundidad*, o la forma *cerrada* frente a la forma *abierta*. Wölfflin aspiraba a hacer una historia del arte² *sin nombres*, esto es, sin necesidad de conocer la autoría ni la fecha en la que se concibió una obra, privilegiando, así, el análisis de la forma por encima de su contenido e, incluso, del autor.

2. El formalismo

Habiendo conocido la ambigüedad del término *forma*, nos podemos preguntar por una posible definición del formalismo. A grandes rasgos, el formalismo se define como el conjunto de corrientes y escuelas de pensamiento que a lo largo de la historia han puesto el acento en la parte formal de la obra de arte. Estas se encuentran relacionadas con la defensa tradicional de la *autonomía del arte*. Desde la *Crítica del juicio* kantiana, podemos ver acercamientos a las imágenes desde el punto de vista intrínsecamente formal, esto es, como un aspecto separado de la ética, la autoría, e, incluso, del contenido; que ponen el acento en las cualidades formales de la obra independientemente de su creador o de sus observadores, es decir, en la obra tal y como es en sí misma.

Los formalismos se enfrentan en general a todo concepto intelectualista, idealista o contenidista —para los discípulos de Hegel, por ejemplo, el contenido era más importante que la forma— del arte. Con todo, la interpretación del contenido no es ignorada, pero este se encontraría subordinado a su forma.

3. La escuela de la *Gestaltpsychologie*

A principios de la década de 1910 nació la escuela de la *Gestaltpsychologie* o “Psicología de la Forma” bajo el objetivo de abandonar las teorías asociacionistas de la percepción, las cuales seguían una filosofía con raigambre empirista que

² Es preciso aclarar que la teoría de Wölfflin se enfocaba principalmente, en el arte pictórico.

consideraba que la percepción se conseguía a través de la suma de pequeños átomos sensoriales que van llegando hasta nuestra mente hasta que formamos la imagen, construyendo una totalidad. La *Gestalt*, por el contrario, considerará el fenómeno perceptivo como algo más activo, pues, para ellos, la percepción es producida de objetos globales y no es una suma de sensaciones atómicas; es decir, *el todo es más que la suma de las partes*, preceptivamente hablando.

La *Gestalt* no sólo tendrá una gran influencia en el campo de la psicología perceptiva, sino también en la forma de abordar el arte, ya que proporciona herramientas interesantes para analizarlo. Sus autores más importantes son Max Wertheimer y sus alumnos Wolfgang Koehler y Kurt Koffka.

Como se ha advertido, la percepción se concebirá en la *Gestalt* como un fenómeno global. Por ello, uno de sus conceptos fundamentales será el de *campo perceptivo*, el cual pone en pie que la percepción es un fenómeno que se nos da de una vez por todas a través de un campo con elementos que se aprehenden de varias maneras, pero no como fenómenos aislados. Los estímulos de los que consta un campo perceptivo se nos presentan de forma interrelacionada, no separada. Es el sujeto perceptivo el que activa esos modos de interrelación de los estímulos de los que se compone el campo: el sujeto no espera que las cosas lleguen a sus ojos, sino que es activo. Asimismo, este sujeto permite que algunas partes de ese campo obtengan más atención que otras. Esto da cuenta de la complejidad del concepto de percepción, pues, para los autores de la *Gestalt*, se trata de un fenómeno dinámico.

La noción de *campo perceptivo* implica:

- a) La sustitución del estímulo aislado por la situación estimular en la que los estímulos se organizan por relaciones mutuas de fuerza;
- b) La sustitución del concepto de *conducta*, que prescindía de las disposiciones internas del organismo perceptivo, por el de *acción*, que las tiene en cuenta;
- c) La necesidad de inscribir el fenómeno perceptivo en un contexto global que tiene en cuenta a la vez la complejidad del medio y la actividad del organismo: los psicólogos de la *Gestalt* hablan, por eso, de la percepción como de un fenómeno *masivo*.

3.1. Principios y leyes de la *Gestaltpsychologie*

Aunque a veces no resuelvan problemas perceptivos en ciertas imágenes por su carácter genérico, la aplicación de estas leyes al análisis de una imagen permite comprender mejor su significado; de ahí la utilidad de su estudio.

3.1.1. Leyes básicas para la formación perceptiva

1. Ley de la Primacía: el todo aparece antes que las partes y percibir totalidades es más primario que percibir partes.

2. Ley de la Pregnancia: las totalidades tienden a configurarse de la forma más completa, simétrica y sencilla posible. Es quizá la ley central de la *Gestalt*, que a veces se enuncia como *principio de simplicidad*. Hay que entender bien, sin embargo, qué se quiere significar con este término: puede ser la forma más sencilla y también la mejor articulada. En términos estrictos, es la forma que con menos elementos ofrece la mayor cantidad de información, de ahí que algunos llamen a esta ley *Principio de economía perceptiva*.

3. Ley de la Autonomía: las formas se articulan por factores intrínsecos.

4. Ley de la flexibilidad del contorno: las partes derivan sus propiedades de su posición o función en el todo, por ello las fuerzas internas que, según la ley de autonomía, articulan cada forma, pueden entrar en conflicto con formas vecinas.

3.1.2. Organización del campo: fondo y figura

1. Ley de Persistencia de la figura: en los casos de una relación reversible entre fondo y figura, la estructuración de campo hecha por el observador en un momento dado tiende a dominar en las percepciones siguientes.

2. Ley de Orientación: la figura se organiza en las principales direcciones del espacio: la vertical y la horizontal.

3. Ley del Tamaño relativo: en igualdad de condiciones, la forma más pequeña se convierte en figura y la mayor en fondo.

4. Envoltente Envuelto: la segunda será figura, la primera, fondo.

5. Ley de la Densidad de la energía perceptiva: la densidad de actividad psíquica es mayor en la percepción de la figura que en la del fondo. La ley quiere decir que la modificación de una figura es más difícil que la del fondo.

6. Ley de la Simplicidad: la diferenciación entre figura y fondo tiene lugar en la manera más simple.

7. Ley del Destino común: En un conjunto de elementos que pueblan el campo perceptivo hay formas seriales, quizá complicadas, que se articulan como figura por diseñar una dirección común.

3.1.3. Leyes para la formación de la figura

1. Ley de la proximidad: en igualdad de circunstancias, los estímulos más próximos tienden a percibirse como formando parte de un mismo objeto. Esto se cumple para las percepciones visuales y las auditivas.

2. Ley de la semejanza: en igualdad de circunstancias, los estímulos más semejantes tienden a percibirse como formando parte de un mismo objeto.

3. Ley de la buena continuidad: En igualdad de circunstancias, tendemos a percibir como formando parte de una misma figura los estímulos que guardan entre sí una continuidad de forma. La continuidad preferente será la que venga dada por las trayectorias más simples.

4. Ley de la clausura: hace que las formas cerradas las percibamos con más facilidad que las abiertas.

5. Ley de la simetría: una figura simétrica puede prevalecer sobre la que agrupa elementos semejantes o próximos.

3.2. Rudolf Arnheim y la percepción visual

Rudolf Arnheim fue un psicólogo y filósofo en la órbita de la escuela de la *Gestalt* cuya aportación fue aplicar las leyes de dicha escuela al análisis artístico. Destaca su obra *Arte y percepción visual* (1954), un intento de sistematizar el análisis formalista en las artes visuales.

Basándose en estudios experimentales, Arnheim muestra la universalidad de elementos como:

1. Equilibrio: es aquello que nos permite ver con calma las imágenes.

2. Fuerzas perceptuales: son aquellas fuerzas psicológicas (a veces, también físicas) que nos permiten percibir *tirones* o empujones dentro del esquema visual (remitimos el objeto al esquema perceptual).

3. Peso: es la intensidad de la fuerza gravitatoria que tira los objetos hacia abajo. En una representación pictórica, viene determinado por el tamaño, la

ubicación en el espacio con respecto al armazón estructural, la ortogonalidad, la distancia, la forma, la compacidad, etc.

4. Percepción de la forma: Arnheim constata que, efectivamente, la percepción humana es activa y no pasiva, es decir, implica crear conformaciones, totalidades, para poder comprender la imagen. Percibir supone activar conceptos perceptuales; no es una operación mera o estrictamente intelectual, sino mental, que trae consigo la comprensión de lo que vemos. Además, en esta conformación de formas influye la totalidad de las experiencias visuales que hemos tenido de ese objeto a lo largo de nuestra vida.

Bibliografía

- Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual*. Alianza.
- Jahoda, G. (2005). Theodor Lipps and the shift "sympathy" to "empathy".
Journal of the History of the Behavioral Sciences, 41(2), 151-163.
- Noriega, S. (2006). Heinrich Wölfflin y la pura visualidad. Presente y Pasado.
Revista de Historia, 11(21), 174-195.
- Ocampo Martín, E. (1991). *Teorías del arte*. Icaria Editorial.
- Perniola, M. (2008). *La estética del siglo XX*. Visor.
- Raquejo, T. (1990). Wilhelm Worringer, el mensajero del arte de Fin de Siglo y los inicios de la abstracción. Anales de Historia del Arte, (2), 193-207.
- Shoul, M. (2003). Empathy and the innate response to architectural forms and spatial arrangements. En *Proceedings, 4th International Space Syntax Symposium*, London, 15 octubre de 2011.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de las seis ideas. Arte, belleza, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos.
- Wölfflin, H. (1985). *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Espasa-Calpe.

2. SEMIÓTICA VISUAL

1. Introducción: las palabras y las cosas

El problema que rodea a la semiótica visual es la compleja relación, aún sin esclarecer del todo, entre el objeto percibido y el objeto significativo, es decir, entre lo que percibimos y lo que significa aquello que percibimos. Esa relación se aprecia de forma más evidente en las imágenes artísticas, que generalmente poseen una gran densidad perceptiva. Sin embargo, cómo se establece esa relación entre lo que se percibe y la imagen significativa sigue sin clarificarse, pues toda imagen artística —toda imagen en general, pero, sobre todo, la imagen artística— posee un *carácter enigmático* que hace que sea difícil de entender.

Durante mucho tiempo esta dificultad no fue tan abismal, ya que las imágenes habían estado vinculadas a textos, fundamentalmente religiosos, mitológicos y literarios, y, por tanto, presentaban la ayuda y el esclarecimiento de una parte verbalizada. Es decir, la existencia de códigos iconográficos permitía saber de qué nos hablaba esa imagen³. Este problema, por tanto, se agudizó cuando las imágenes artísticas perdieron estos códigos, fenómeno cuyo epítome se encontraría en el arte moderno.

A lo largo de la historia han existido múltiples intentos de eliminar la densidad del signo artístico y facilitar la conexión entre objeto y significado. Las *Lecciones sobre la estética* (1834) de Hegel son un ejemplo de la empresa de atrapar esta densidad a partir de un discurso racional basado en la idea de que el arte va a ser superado por la filosofía. Este intento de Hegel sería criticado desde la fenomenología, pues esta corriente ha reivindicado, en lugar del discurso *racional*, la parte *sensible* de la experiencia estética, defendiendo que en el propio modo de ver se activan connotaciones que le atribuyen significados.

El convencimiento acerca de la imposibilidad de captar el significado de una imagen de una vez por todas se encontrará, en cambio, alineado con el

³ Esto no quiere decir que, pese a esto, los abismos interpretativos no hayan seguido existiendo en toda obra artística, pues resulta tarea imposible abarcar en su totalidad el significado de una imagen.

pensamiento de Kant, quien hablaba de las ideas estéticas como *ideas sin concepto*, y de H. G. Gadamer, quien apostaba por la idea de la *apertura infinita* de la obra.

La semiótica es una ciencia que nacerá de este mismo reconocimiento de que, frente a la imagen artística, y en especial, frente a la imagen artística moderna, nos encontramos en una situación de incompreensión. Sin embargo, donde el modelo de análisis semiótico de las imágenes ha experimentado un mayor desarrollo ha sido en el ámbito de la imagen mediática y publicitaria, ya que proporciona unos recursos que resultan de especial utilidad para provocar determinados efectos —como puede ser adquirir un producto—; y, a diferencia a la publicitaria, la imagen artística no tiene por qué mostrarse de manera clara.

Ferdinand de Saussure, semiólogo y filósofo suizo, padre de la lingüística estructural, definía en su *Curso de lingüística general* (1916) la lengua como “el sistema de signos que expresa ideas”; y la lingüística como “la ciencia que estudia la vida de los signos en el marco de la vida social”. Este aspecto es lo que resulta de interés del modelo semiótico: la semiótica visual superará los márgenes del formalismo elaborando un modelo de acercamiento a las imágenes que contempla *prácticas sociales*, en lugar de un análisis inmanente de estas.

En este libro se establecen tres conceptos clave para estudiar los procesos de significación:

- a) *significante* (entendido como el sistema de los signos);
- b) *significado* (las ideas expresadas a través de los signos);
- c) y el *contexto global* en el que la relación entre significante y significado se cumple: la vida social.

Según esta teoría, la significación de un signo está unida a un conjunto de prácticas reconocidas socialmente. A ello podemos añadir que existen relaciones entre lo que se comparte socialmente y la percepción de ese signo: eso es lo que llamaremos *semiótica visual*.

La idea base de la semiótica visual, expresada por autores como Umberto Eco, es que la inclusión de un signo en el marco de la vida social supone una inclusión de significado, pues las prácticas sociales alteran el significado de los signos. Es decir, la diversificación de contextos en los que se dan los signos los separa de la percepción natural y los inscribe en un proceso social: a nivel perceptivo, *el uso cambia el significado*.

Este paradigma va a resultar de gran utilidad para analizar una imagen artística, pues en ella, el signo, más que remitirnos a un estado del mundo que

pueda precisarse empíricamente (referencia), suele remitir a un uso reconocido socialmente.

2. Elementos del signo icónico según C.S. Peirce

Al considerar insuficiente el esquema clásico de significante, significado y referencia propuesto por Odgen y Richards debido a las limitaciones con las que éste cuenta para el análisis de imágenes —como puede ser no tener en cuenta su base social—, se propone el esquema de C. S. Peirce para dilucidar los procesos de significación de las imágenes. Este está compuesto por:

1. Signo: es *algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter*.
2. Representamen: es *algo que representa algo* (la noción clásica de signo).
3. Objeto del signo: es *aquello a lo que el signo representa*.

Existen dos tipos de objeto:

a. Dinámico: aquel objeto al que remite el signo, que intenta interpretar, pero que nunca se conoce realmente. El objeto completo y total al que representa, que, por ser precisamente eso, no se puede resolver. Al ser una concreción de un concepto, el objeto dinámico es un límite negativo en el proceso de significación

b. Inmediato: es el objeto al que representa, vinculado a una experiencia concreta y posible; la perspectiva bajo la cual se nos presenta el signo, ese es el objeto inmediato.

4. Interpretante: es el significado final del signo que puede ser despertado por su aspecto inmediato y suele ir unido a valores y emociones que suscita (no tanto el objeto, sino la imagen concreta de este, esto es, el signo).

5. Interpretante final: pretende ser la articulación unitaria y plausible de todos los aspectos del objeto que se pudieran contar, o de todos los interpretantes que se pueden establecer en el proceso de significación. No es algo que se debe hacer, sino que más bien es un ideal interpretativo.

6. Universo de discurso: es el ámbito en el que se mueve la reflexión que se hace acerca de la imagen, compuesta por los supuestos culturales compartidos, los interlocutores del discurso, etc.

Desde la postura de Peirce, la *semiosis* es un proceso que no termina nunca y que expresa una forma de entender la vida más amplia, ya que, a partir de una imagen, se desenfrena un proceso semiótico que nos puede llevar a interpretaciones más extensas acerca de lo que vivimos. El proceso de interpretación queda siempre abierto, y es el interpretante el aclimatador de la

significación, el que ofrece posibilidades de nuevas comunicaciones y de creación de nuevos signos.

3. Elementos del signo icónico según Umberto Eco

Umberto Eco ha tratado de demostrar que *todo signo icónico es convencional*, es decir, que el significado de una imagen viene determinado por su uso social.

Con todo, a pesar de remitir a ideas codificadas dentro de una cultura, los diferentes significados que pueda tener no necesariamente llegan a la univocidad. El signo icónico se encontraría relacionado con la percepción, pero a) teniendo en cuenta las transformaciones de significados en una cultura; b) sin la univocidad de un *código fuerte* (como puede ser, por ejemplo, el de la seguridad vial).

Frente a posiciones naturalistas, Eco sitúa el signo icónico en un *medio social* que define los aspectos significativos de un objeto, es decir, hay que tener en cuenta el uso sociocultural del signo para poder comprenderlo y determinar su discurso de acuerdo con las experiencias posibles que son compartidas y esclarecen el significado del signo icónico.

Las grandes aportaciones de su modelo icónico son la crítica a la noción ingenua de *iconismo* —que se limita a constatar el parecido del signo con su referente objetual—, y su insistencia en el carácter convencional de todo signo icónico. Así pues, el signo icónico tiene que ser relacionado con la percepción del objeto teniendo en cuenta que se hace a través de selecciones o transformaciones que remiten a formas más codificadas dentro de una cultura, mas sin llegar a la univocidad de un código fuerte. De esta manera, el signo debe tener valores compartidos susceptibles de identificación por parte del interpretante.

Una pregunta que se hace Eco es: ¿cómo se justifica la existencia de distintas imágenes sobre un mismo referente dentro de una misma cultura? Eco lo explica con lo que denomina *hipocódigos*, que son aquellos códigos no entendidos en sentido fuerte, que no llegan a establecer significados unívocos, pero establecen unos mínimos de coherencia que hace que queden delimitados sus universos de discurso. Bajo esta categoría entran, por ejemplo, los tópicos culturales o *clichés*: aunque no poseen un significado establecido, moviéndose en el terreno de la indeterminación —lo cual dificulta a veces su detección y, por ende, el análisis

del signo—, sí que se pueden extraer unos elementos mínimos que facilitan la interpretación. Este es un recurso frecuentemente utilizado en publicidad.

Sin embargo, en una obra de arte no siempre ha de haber un código instaurado para poder interpretarla correctamente. ¿Cómo acercarnos a ellas, pues? Eco nos da algunas claves a través del concepto de *imagen de nueva invención*. Bajo esta categoría se encontrarían ejemplos históricos de obras en las que el mismo tema se representa con códigos diferentes, como es el caso del paso de las representaciones góticas del pasaje bíblico de la Anunciación a las renacentistas: estos cambios de códigos también transformaron el significado de la representación, ya que aluden a valores diferentes asociados con el momento histórico.

4. Roland Barthes

4.1. Funciones del mensaje lingüístico

Una de las tesis básicas de Roland Barthes es que toda imagen, en general, es polisémica; pero implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados con los cuales combatir el temor que nos producen los signos inciertos:

1. El mensaje lingüístico de las imágenes tiene una *función de anclaje*, nominadora: ayuda a identificar los elementos de la escena y ancla los posibles sentidos denotados de la imagen para que esa denotación de la imagen quede más fijamente asegurada. Por ejemplo, un pie de foto.

2. La *función de relevo* tiene que ver con una interpelación entre la imagen y el texto en la cual no se trata de identificar, gracias al texto, lo que la imagen denota; sino ir relevando imagen-texto para avanzar en el significado de una imagen. Un ejemplo de ello sería el cómic.

4.2. Elementos de retórica visual

Barthes, quien trabajó sobre la relación entre el mensaje lingüístico y el signo icónico, se dio cuenta de que es posible encontrar en las imágenes los mismos juegos retóricos que en la literatura partiendo del lenguaje visual. Así creó lo que llamamos *retórica visual*.

Algunos recursos de la retórica visual son:

1. Metáfora visual;
2. Calambur;
3. Prosopopeya o personificación;
4. Comparación o paralelismo;
5. Gradación;
6. Anáfora o repetición;
7. Epanadiplosis;
8. Hipérbole;
9. Préstamo;
10. Elipsis.

Bibliografía

- Barthes, R. (1967). *Système de la mode*. Seuil.
- Calabrese, O. (1973). *Cómo se lee una obra de arte*. Cátedra.
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Paidós.
- Diderot, D. (1988). *Pensamientos sueltos sobre la pintura* (Ed. T. Marí, Trad. M. Planes). Tecnos.
- Eco, U. (1979). *Obra abierta* (Trad. R. Berdagué). Ariel y Planeta-de Agostini.
- Eco, U. (1981). *Tratado de Semiótica general* (2ª ed., pp. 97-255, 325-360 y 416-436). Lumen.
- Groupe µ. (1993). *Tratado del signo visual* (Trad. M. Talens). Cátedra.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica* (Trad. J. Martín Arancibia, Vol. I, pp. 77-187). Fundamentos.
- Morris, C. (1962). *Signos, lenguaje y conducta* (Trad. J. Rovira Armengol, Ed. A. Klein). Losada.
- Peirce, Ch. S. (1987). *Obra Lógico-Semiótica*. Altea-Taurus-Alfaguara.
- Pérez Carreño, F. (1988). *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Visor.

3. MARXISMO

1. Introducción: la estética marxista

Para examinar a los aposentos teóricos fundamentales de los Estudios Visuales es ineludible explorar la crítica literaria marxista aplicada a las imágenes. Aunque Karl Marx y Friedrich Engels no desarrollaron un pensamiento estético, es cierto que esparcieron su obra de comentarios literarios y artísticos, hasta el punto de que se podría hablar de la existencia de una estética marxista en ambos. Sin embargo, la estética marxista como tal, enfocada en el arte, y el realismo literario como práctica literaria, fueron desarrolladas en el ámbito soviético. Por último, fueron las universidades anglosajonas las que han recuperado el marxismo como modelo de interpretación de imágenes.

En este tema, haremos un sucinto acercamiento hacia las ideas de los textos originales del marxismo y las implicaciones que estas han tenido.

2. El materialismo histórico: la imagen como el producto de una época

Los conceptos básicos del materialismo histórico que construirán posteriormente el asiento para producciones y crítica literaria son:

a) *Relaciones de producción*: este concepto alude a las relaciones materiales y objetivas que se dan en toda sociedad a nivel de producción. Son independientes de la conciencia del hombre, aunque influyen en ella, pues las relaciones de producción tienen que ver con las relaciones que establecen los individuos en el momento en el que van creando productos en una sociedad.

b) *Modos de producción*: son formas históricamente condicionadas cada una de las cuales constituye la base determinante del régimen social del momento histórico. Cada sociedad depende del modo de producción (capitalista, comunista, etc.). De ahí proceden las ideas dominantes en cada momento histórico y la superestructura.

c) *Superestructura*: es el conjunto de conformaciones ideológicas de un momento determinado; las ideas e instituciones características de dicho momento. Se encuentra en una relación recíproca y dialéctica con los modos de producción, aunque no se condicionan. Es, más bien, la forma de conciencia

social que refleja de un modo u otro las condiciones económicas, algunas de manera inmediata (política, leyes) y otras más mediadas (educación, filosofía). La superestructura depende de los modos de producción, pero no hay una relación causa-efecto, hay reciprocidad. Si no se comprende esto, que es lo que querían decir en los textos, se hace una lectura determinista del marxismo.

d) *Infraestructura*: es el conjunto de relaciones de producción que constituye la organización económica de una sociedad en un momento histórico determinado. Tiene una relación dialéctica y recíproca con la superestructura.

La infraestructura es la base de una sociedad que está relacionada con los modos de producción; mientras que la superestructura la conforman la ideología, la cultura, la educación y la política; las cuales dependen de la base económica, pero también influyen en la misma.

3. El realismo y la teoría del reflejo

El realismo es una de las claves artísticas del materialismo histórico. Fue un modelo de creación desarrollado desde la perspectiva marxista que tiene que ver con las ideas de Lenin en *Materialismo y empiriocriticismo* (1906) sobre la existencia de una realidad objetiva exterior al ser humano, el cual comienza a captar los elementos fenomenológicamente de modo sensorial para después ser capaz de captar las relaciones (internas) entre los objetos, alcanzando un paso más elevado en lo conceptual —que es lo que llama el paso de lo *cuantitativo* a lo *cualitativo*—.

En suma, a partir de una percepción inmediata, se establecen las relaciones internas entre los objetos que se tienen delante, incluso de los procesos dialécticos en donde están inmersas estas cosas; captando, finalmente, una realidad no fragmentada, una totalidad como conjunto. Esa es la realidad objetiva exterior al ser humano que nosotros podemos percibir y aprehender, y se va accediendo a ella a través de una cadena de verdades concretas, relativas, pero pasando después a un nivel mucho más conceptual y completando todos los procesos con la intervención práctica en el mundo. Por lo tanto, la visión de la totalidad tiene que ver con la forma en la que actuamos en la realidad.

A partir de estas tesis de Lenin se desarrolla la teoría del reflejo, la cual se encuentra relacionada con el realismo artístico. Se ha hablado de varios tipos de reflejos, que podemos sintetizar en tres:

a) El de la *vida cotidiana*, que es modo en que accedemos a la verdad objetiva exterior. En nuestro trabajo cotidiano tenemos un modo de conocimiento y nuestro propio trabajo es un reflejo de cómo es la sociedad en la que vivimos.

b) El reflejo *científico*, que es el intento de conceptualizar ese mundo exterior a través de leyes, sobre todo de tipo sociológico, que explican cómo está conformada una sociedad. Es el modo en el que accedemos al conocimiento de esa verdad en el terreno de la ciencia.

c) El reflejo *estético/artístico*, que viene marcado por la interpretación que el artista hace en la obra de la sociedad o totalidad en la que se inserta. Según esta idea, el artista imprime en la obra la visión que tiene de la sociedad que le ha tocado vivir, y esto se refleja en ella.

Según el realismo, y siguiendo la teoría del reflejo, un arte realista es el estilo idóneo para reflejar la realidad, es decir, para descifrar la visión de la sociedad que tiene un artista, que viene marcada por la interpretación que este tiene del mundo que le ha tocado vivir. Para Marx, el arte es otra forma de trabajo. Está relacionado con la producción (que es lo que hace el artista) para darlo al mundo. Aquí se uniría el reflejo cotidiano con el artístico, y no habría manera de separarlo. La teoría del reflejo artístico estético nos da las claves para entender que el arte es una forma de conocimiento más de la sociedad, ya que, de algún modo, la refleja; así como un modo de entender ese proceso. Contrariamente a los principios del formalismo y la semiótica, la subjetividad del artista, por tanto, cobra aquí un papel importante.

3.1. Georg Lukács

Georg Lukács es uno de los autores más importantes del realismo. Trabajó la idea del realismo en la ciencia —con el par universal-singular— y en el arte —con la idea de tipicidad—. Algunas de sus ideas sobre el arte son:

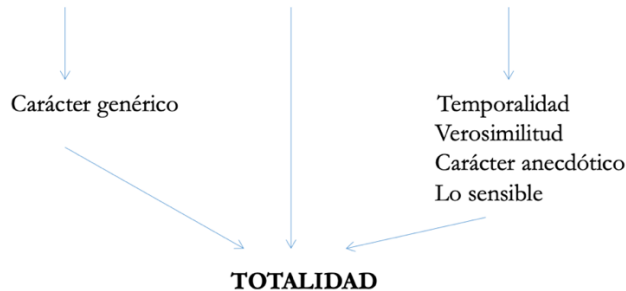
a) El arte es un *reflejo* de la sociedad.

b) *Particularidad o tipicidad*. Lo típico o particular tiene que ver con la idea de mimesis o verosimilitud aristotélica; quedando a medio camino entre lo *universal* y lo *singular* de la ciencia, siendo lo *universal* a lo que aspira la ciencia, con un carácter genérico; y lo *singular*, aquello de donde parte la ciencia en su trabajo, con un carácter transitorio. Así pues, lo particular porta en sí lo típico, no sólo es lo singular. En lo universal-particular-singular se llega a la totalidad. Así pues, la verosimilitud porta un carácter anecdótico: el elemento sensible. Por ejemplo,

Francisco de Goya es un artista que ha representado lo típico en sus obras, demostrando que un caso típico es capaz de llevar la ley universal a casos concretos.

c) Por tanto, existe una pretensión de convertir el arte en un *modo de conocimiento a través de lo particular*.

Universal-----Particular-----Singular



1. Esquema de la diferencia de conocimiento de la realidad que proporcionan la ciencia y la literatura según Lukács.

Sin embargo, esta visión recibió críticas al ser considerada demasiado reduccionista.

3.2. Bertolt Brecht y el realismo crítico

Bertolt Brecht modificó la propuesta de Lukács, i.e., la teoría del reflejo, hacia un *realismo crítico*, más acorde con las vanguardias que se estaban dando en la época.

Para Brecht, el arte refleja la vida con espejos especiales, los cuales son deformantes. La realidad se *extraña*, buscando romper con las expectativas del espectador frente al reflejo de una escena. Un ejemplo de ello puede ser utilizar el recurso del silencio, en lugar del grito, para expresar el carácter doloroso de una escena de asesinato en una representación de una obra teatral. Si se evita simpatizar con lo que el personaje está sintiendo, distanciando al espectador de la escena, al producirse ese extrañamiento, dice Brecht, se adquirirá un mayor conocimiento de la realidad por el impacto que eso produce en el espectador.

A partir de la discusión dialéctica entre Lukács y Brecht, surgieron dos corrientes marxistas que han llegado hasta la actualidad:

a) Arte como producción. Dejando a un lado la cuestión del realismo, se ha orientado por la idea del arte como producción, y, por tanto, del arte como forma de intervenir en la realidad. El arte, pues, sería un producto más, al igual que el trabajo. Esta es la senda que han recorrido los autores de la escuela de Frankfurt.

b) Por otro lado, existe una corriente que acepta la capacidad cognoscitiva del arte (es decir, la teoría del reflejo), mas intentando no caer en el dogmatismo que está presente en las manifestaciones de las teorías y del arte imperante del comunismo soviético, ya que se dieron cuenta de que el realismo era la forma más fácil de poner el arte bajo el poder.

4. Imagen-ideología

Conforme se avanza en los escritos de los primeros autores marxistas, se va descartando la idea de libertad en el arte. Esto después tendrá su reminiscencia en la idea de Lenin acerca de que los escritores son los *ingenieros del espíritu*.

Dentro de los estudios marxistas, una ideología expresa una relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia. No porque sea inventada, sino porque pretende integrar a todos los individuos para asegurar la cohesión de sus miembros. Como factor social, la ideología se encuentra en factor de la clase dominante, al buscar la adhesión y, por tanto, la dominación.

Toda ideología produce una estética, es decir, sus formas de representación. Todo arte, al encontrarse en íntima relación con la visión que tiene su autor, es portador de ideología, más aún, en las sociedades con diferencias de clase marcadas. Aquello que se interpone entre la obra y el autor es una *mediación*. Toda obra de arte, por tanto, al poner de manifiesto la ideología del autor, es un cuadro subjetivo de un mundo objetivo. Lo importante es saber ver esas mediaciones que introducen los valores ideológicos y las visiones subjetivas de la realidad. Estas pueden ser de clase, familiares, educativas, etc., y determina, consciente o inconscientemente, la selección de los materiales, el género o los elementos que componen la escena. Esto hace que las obras sean irrepetibles, al estar condicionadas por esa subjetividad.

No es una mera cuestión de estilo, sino que, más bien, esas mediaciones que se introducen en lo artístico dialécticamente rechazan o afirman una ideología imperante.

4.1. Forma y contenido

Con respecto a la dialéctica entre la obra y su contenido, se ha hablado mucho desde el análisis marxista de que la forma cobra importancia al tratarse de la *forma del contenido*. El realismo artístico es una forma que porta un contenido, no su mero marco. Para el materialismo no hay formas eternas e inmutables, sino que son también históricas, y, por ello, cambiantes. Los nuevos temas que van surgiendo conforme avanza el progreso recurren de nuevas formas. Con todo, desde el punto de vista de la crítica marxista sí los podemos analizar por separado. Así evitamos caer en dos extremos contrarios:

- a) el mero *formalismo*, que expresaría que el contenido existe a través de la forma;
- b) el *contenidismo* o marxismo vulgar, una lectura reduccionista según la cual analizar una obra es limitarse al contenido de la obra.

5. La sociología del arte

Dentro de la corriente marxista existe un campo de estudio que se conoce como sociología del arte, un modelo de análisis con un desarrollo significativo en el que se escribió sobre la historia del arte desde la sociología, desde el contexto, y no desde un punto de vista inmanente, es decir, la historia del arte que fue heredada hasta entonces del idealismo, en la que se defendía la *autonomía del arte* (motivo principal de la Estética desde el siglo XVIII).

Lo que sostiene la sociología del arte es que a cada momento histórico social corresponde —aunque sin caer en mecanismo— una forma específica de arte y unas relaciones entre artista, la clase dominante y el público. Por ejemplo, en el cambio del feudalismo al capitalismo se produjo la sustitución de un cliente colectivo a un cliente individual (noble, burgués, mecenas); estas relaciones marcan el recorrido de las formas artísticas en un contexto económico diferente.

Este enfoque trae como consecuencia que, para la sociología del arte, cobre especial relevancia el tener en cuenta aspectos como la procedencia social del escritor (artista), la situación nacional del lugar en el que ha tenido lugar la obra, económica, política, el efecto que ha tenido en el público (ha sido o no ha sido exitosa), quién es el público que consume y accede a la obra, etc.

Dentro de la sociología del arte, hay autores que ponen el foco en datos positivistas, analizando el contexto desde este enfoque; y hay quienes lo analizan

desde punto de vista ideológico. Otros autores, como Medvedev, sostenían que sociología del arte debía referirse a la vida concreta de una obra de arte particular.

Sin embargo, este campo de estudio ha sido criticado por considerarse que la puesta en práctica de esa búsqueda del contexto o contenido ideológico del arte se ha dado de una forma más reduccionista que el materialismo histórico clásico. Sea como fuere, la sociología del arte tuvo su auge en el momento en el que la obra de arte se convirtió en un objeto más de consumo, y esto influye en el modo en el que nos enfrentamos a ella: las obras ya no son no objetos de culto, sino que terminan siendo objeto de consumo como cualquier otra mercancía dentro del capitalismo avanzado, y de eso se dieron cuenta estos autores.

Esto ha conducido a trabajar desde el marxismo los aparatos culturales, otro gran tema se encuentra dentro del estudio de los aparatos educativos, institucionales, que configuran también el carácter ideológico que van a tener las obras; ya que, cuando el arte pasa a formar parte de estos aparatos culturales, la ideología pasa por ser natural, es decir, el arte se convierte en una manifestación de la ideología dominante.

6. La Escuela de Frankfurt y la industria cultural

La Escuela de Frankfurt centra sus estudios sobre la imagen principalmente en las *imágenes de masas* enmarcadas en la industria cultural.

Como hemos indicado, esta industria de la cultura constituye un aparato dentro del sistema capitalista, y su lugar en dicho sistema ejerce una acción legitimadora sobre este.

Además de respaldar la definición social de “necesidades”, la industria cultural no sólo *crea* artificialmente esas necesidades, sino que incorpora al ciudadano al sistema productivo en categoría de consumidor, no de productor. En los años 40, las industrias del cine, la radio, las revistas, las editoriales, etc., ya no necesitan darse como arte, porque han devenido en negocio:

La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada uno de éstos está armonizado en sí mismo y todos entre ellos (Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 165).

Además, es un negocio cargado ideológicamente, legitimando el funcionamiento de la totalidad del sistema: gracias a la ideología que venden, facilitan el funcionamiento de la totalidad:

Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto —el armazón conceptual fabricado por aquél— comienza a dibujarse. Los dirigentes ya no están en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente (ibidem, p. 166).

Por lo cual, la industria cultural se aborda desde un doble enfoque:

- a) Como un subsistema dentro del sistema capitalista (la industria cultural no se puede separar del sistema de producción empresarial);
- b) Desde su poder legitimador (porque fabrica, produce y distribuye ideología o conjunto de ideas que justifican y prácticamente consolidan el funcionamiento del sistema).

6.1. Los mecanismos de la industria cultural: *alta cultura* y *desublimación represiva*

Para hacer efectiva esta forma de poder, la industria cultural se sirve de dos mecanismos eficaces:

a) La *alta cultura*, compuesta no sólo por las grandes obras maestras de literatura arte y pensamiento universal con prestigio indiscutible, sino también por el arte de la vanguardia, es utilizada por las grandes empresas, incluso los Estados, para legitimar y dar credibilidad a sus actividades. Aunque sus contenidos suelen estar trabajados por especialistas, estos productos son populares porque han sido disfrutados por la industria de la cultura; y los organismos y empresas que hacen uso de la alta cultura se benefician del prestigio que tienen para apropiárselas a sí mismas. La cuestión, por tanto, radica en que la alta cultura es un medio para afianzar no sólo el rédito económico que tenga la empresa, sino la pervivencia del sistema. Esto demuestra que el arte está impregnado de ideología como cualquier otra empresa.

b) La *desublimación represiva*, que es el mecanismo a través del cual la industria cultural crea y difunde en circuitos populares imágenes que, pese a que, a primera

vista, pueden resultar transgresoras, ya sea por su contenido erótico o por quebrantar el estatuto de realidad; al darle al sistema la apariencia de ser permisivo, de hecho, provoca que este se afiance más. Esta es una de las formas de dominación de las conciencias y afianzamiento del *status quo* más sutiles:

El principio del sistema impone presentarle todas las necesidades como susceptibles de ser satisfechas por la industria cultural, pero, de otra parte, organizar con antelación esas mismas necesidades de tal forma que en ellas se experimente a sí mismo sólo como eterno consumidor, como objeto de la industria cultural (ibidem, p. 186).

6.2. *Apocalípticos e integrados*: una amplitud de miras sobre la imagen mediática

Sin embargo, existen otras propuestas de reflexión acerca del arte de masas que pueden resultar útiles, como la que supuso el texto, ya canónico, de Umberto Eco, titulado *¿Apocalípticos o integrados?* (1965). En él se añade un matiz distinto al hecho de la efervescencia del fenómeno de las masas como propio de las sociedades modernas: esa masa, ahora, accede al disfrute de los bienes culturales, los cuales habían sido tradicionalmente producidos para la élite. Este hecho logra que la masa imponga un *ethos* propio que haga valer las exigencias propias de esta y que ponga en circulación un lenguaje suyo en formas artísticas de abajo a arriba que denoten el gusto de ese nuevo colectivo; el cual hace que, culturalmente hablando, también se legitime el gusto de la masa.

Ante este fenómeno novedoso, lo interesante del libro, dice Eco, surgen dos actitudes contrapuestas:

a) una progresista, que valora esta situación cultural, *democratizando*, así, la cultura —es indiferente si ha venido de arriba o abajo, el caso es que ahora disponible para todo aquel que tenga interés en ella; a cultura de masas es cultura—; protagonizada por los llamados *integrados*;

b) una retrógrada, que abomina de este fenómeno y manifiesta hostilidad al entender que se da cabida a productos culturales de ínfima calidad que ni siquiera deben tener el rótulo de producto cultural; cuyos representantes serían los *apocalípticos*. Estos parten de una concepción de la cultura como hecho *aristocrático*, refinado, con lo cual, una cultura compartida supone vulgarizar la cultura; la

cultura de masas es la anticultura que contamina la pureza de las formas genuinamente culturales.

Sin embargo, Eco considera que las posturas no se encuentran tan alejadas la una de la otra, máxime si tenemos en cuenta que ciertos productos artísticos que creemos que son alta cultura eran en un pasado arte de masas. Además, les unen otros elementos, como compartir la misma *pasividad* o comodidad ante el sistema, el partir de un mismo concepto de *masa*, y el ser dos *conceptos-fetiche* sin correspondencia empírica exacta.

6.3. Los tres niveles culturales de Dwight MacDonald

Al no existir una clara la demarcación entre los conceptos de *cultura de masas* y *alta cultura*, se torna necesario introducir un concepto acuñado por Dwight MacDonald: el concepto de *midcult*. MacDonald establece, así, tres niveles culturales, en lugar de dos:

1. La *cultura de élite*, representada por el arte de *vanguardia* o *elevado*;
2. La *cultura de masas*, representada por el rock, las revistas, la oferta televisiva, *Hollywood...*;
3. Un nivel intermedio denominado *midcult* (*cultura media*), representado por productos de entretenimiento que suelen tomar prestados giros estilísticos de la cultura elevada, de manera que se revisten de una excelencia que para MacDonald era engañosa y fraudulenta. Esto muestra, según MacDonald, la capacidad rupturista de arte elevado con la difusión a escala planetaria, así como su pérdida de exclusividad.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (2015). *Teoría estética: Obra completa 7*. Ediciones Akal.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración* (Vol. 63). Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (1973). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.
- Berger, J. (2023). *Modos de ver*. Fósforo.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. La Rosa.
- Carroll, N. (2002). *Una filosofía del arte de masas*. Visor.
- Eco, U. (2008). ¿Apocalípticos o integrados? *Lo sublime y lo vulgar: la cultura de masas" o la pervivencia de un mito*, 4, 49.
- Macdonald, D. (2011). *Masscult and midcult: Essays against the American grain*. New York Review of Books.
- Manzano, J. (1999). *De la estética romántica a la era del impudor. Diez lecciones de estética*. Editorial Horsori.
- Perniola, M. (2008). *La estética del siglo veinte*. Visor.
- Sánchez Vázquez, A. (1980). *Estética y marxismo* (Vol. 2). Ediciones Era.
- Shusterman, R. (2000). *Pragmatist aesthetics: Living beauty, rethinking art*. Rowman & Littlefield Publishers.

4. FENOMENOLOGÍA

1. Introducción. ¿Qué es una estética fenomenológica?

La fenomenología de la percepción nace de la idea de que desde la aparición, en el arte occidental, de la perspectiva renacentista, se ha institucionalizado un arte hecho para los ojos —o, más bien, para un solo ojo—, que responde a una entronización de la mirada como contacto y percepción del mundo.

Puesto que la fenomenología, entendida como la visión de lo que se da, presta atención al modo de aparecer de los objetos en la conciencia, podemos comprender el interés que para esta cobra elaborar una filosofía de la imagen.

Si se lleva a la reflexión estética el hecho de que la fenomenología presta atención al cómo del aparecer de los objetos, esto va a suponer un alejamiento de las estéticas modernas hijas del idealismo; ya que estas suelen construir reflexiones a partir de deducciones de sistemas filosóficos preestablecidos, es decir, no van a *las cosas mismas*. En el caso del arte, las estéticas idealistas modernas extrajeron sus principios de una instancia ajena al propio arte o a la propia experimentación del arte. Esto no va a ser así en la fenomenología, porque les interesa ir directamente a las obras y, sobre todo, recuperar la *experiencia directa inmediata y concreta* con las obras de arte o imágenes en cuestión.

Bajo los paradigmas de Edmund Husserl, esto se traduce en abordar la imagen desde la *intuición eidética*, es decir, poner entre paréntesis su existencia excluyendo cualquier aspecto de tipo psicológico; ir a las cosas tal como se nos presentan en la conciencia, al margen de su existencia. Esto guarda relación con el concepto de *epojé*, la suspensión mundana del objeto, que a su vez tiene mucha relación con el concepto de *desinterés* kantiano. Lo que se tratará es hacer surgir al puro objeto de conciencia en la contemplación. De ahí que se haya dicho que las estéticas fenomenológicas son objetivistas —aunque no se puede hacer tampoco una distinción tajante entre objeto-sujeto porque lo que existe es *intencionalidad*, esa relación de co-pertenencia del sujeto con el objeto—.

Más bien, la estética fenomenológica supone un intento de describir el modo de aparecer de la figura en la conciencia, describiendo, además, la experiencia estética que se deriva en ese dejar que la obra surja en la conciencia.

Los autores más representativos de esta corriente serán Moritz Geiger, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, Mikel Dufrenne, Morpugo Tagliabue, José Camón Aznar y Maurice Merleau-Ponty.

2. La fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty

Merleau-Ponty ha dedicado muchos escritos a la percepción. La influencia fundamental de este autor es Husserl, habiendo una continuidad de los planteamientos. La fenomenología de Merleau-Ponty se centrará, en concreto, en el *momento pre-consciente de la percepción*, es decir, el momento inicial de contacto perceptivo de la realidad sin una conceptualización (la cual vendría después).

Merleau-Ponty elaborará una crítica al dualismo alma-cuerpo, el cual ha formado toda la filosofía occidental, y a su modo de entender la percepción humana. Su principal objetivo fue unir estos dos elementos, lo sintiente y lo sensible, superándolos y entrelazándolos como origen de toda percepción y reflexión. De ahí la importancia que cobrará la *corporalidad*. El cuerpo no es sólo el componente físico, puesto que hay una preconciencia, sino que, mediante la proyección de la superación de este hiato entre alma-cuerpo, este último ya no es paciente, sino que se convierte en *agente* de las percepciones.

No podemos decir que la suya sea una teoría estética, sino que, más bien, se trata de una teoría del conocimiento del mundo: una demostración de cómo otorgamos sentido a lo que percibimos más allá de las imágenes.

Para introducir el modelo fenomenológico de Merleau-Ponty, partiremos de las críticas que el autor se propuso hacer a los dos grandes modelos perceptivos de la historia de la filosofía occidental: el empirista o *asociacionista* y el racionalista o *intelectualista*, dos modelos que, aunque puedan parecer opuestos, comparten el mismo mecanismo de percepción.

2.1. El modelo asociacionista de la percepción. Exposición y crítica

Bajo este modelo, se considera la percepción como el estadio final de un proceso a partir del cual el ser humano recibe mensajes del exterior que son puntuales e indivisibles (sensaciones o impresiones) que posteriormente se componen hasta formar percepciones completas. Es el origen del empirismo, de

la primera filosofía positiva y del neopositivismo. Muchas de las ideas cotidianas provienen de este enraizamiento en la cultura occidental.

Este tipo de teorías tiene dos supuestos fundamentales:

a) *Atomismo sensorial y composición de ideas*: el organismo humano viene al mundo con una notable sensibilidad, pero vacío de contenidos. Desde que nace se ve sometido a multitud de impactos sensoriales provenientes del mundo que le rodea y que llamamos *sensaciones*, las cuales son elementales, indivisibles, atómicas, irreducibles a otras más pequeñas. Las sensaciones o *impresiones* (Locke) se guardan en el organismo para organizar *perceptos*: la imagen mental de un objeto exterior. Cómo se organicen esas ideas simples depende de un autor u otro, pero suelen hablar de leyes de asociación de impresiones (Hume, en su caso, establece tres: *semejanza, contigüidad, causa-efecto*). A través de las leyes de organización (Hume) de ideas, quedaría organizado el percepto y lo podemos someter a una reflexión más profunda, convertirlo en un concepto, etc. Más que percepción, es reflexión sobre lo que hemos percibido previamente.

b) *La mente como receptáculo de impresiones*. Locke concibe la mente como un cuarto oscuro donde se organizan esas impresiones para formar *perceptos* (no conceptos, pues estamos en la fase pre-reflexiva). La imagen mental de algo que no tiene por qué ser conceptualizada todavía. Se someten a una serie de leyes de composición por las cuales formamos esos perceptos. También se ha hablado de la mente como visión interior (*inner eye*), entendiéndose todavía como algo que cumple una función semejante a la vista.

2.1.1. Importancia histórica de estas teorías

El atomismo sensorial tuvo mucha influencia ya que, mediante esta teoría, se puede organizar experiencia del mundo separada de lo sagrado; por tanto, es susceptible de ser compartida por todo ser humano, puesto que se compone de un organismo. Además, fue fundamental para la secularización de la ciencia, puesto que el mundo exterior y la experiencia del entorno son contrastables por cualquier ser humano. Además la percepción aparece descrita como un acontecimiento natural que no tiene que recurrir a instancias divinas, superiores, para explicar cómo entramos en contacto con la realidad. Da cuenta de la capacidad crítica y analítica del conocimiento humano, base para la ciencia moderna.

2.1.2. Crítica del asociacionismo

Sin embargo, el asociacionismo no permite una verdadera comprensión del fenómeno de la percepción porque:

a) No parece tan claro que la percepción se pueda explicar a través de sensaciones aisladas en el espacio y el tiempo que luego componemos (Idea que recibe Merleau-Ponty de la Gestalt). Lo que se propone es que *percibimos a través de campos perceptivos, no a través de átomos sensoriales*.

b) Es criticable el que se haya demostrado por estudios filogenéticos que *la percepción es fundamentalmente un fenómeno de orientación en el mundo a través del cual el organismo se relaciona con objetos de necesidades*. El proceso perceptivo hay que concebirlo, más que como el resultado de una recepción del sujeto de átomos sensoriales, como el efecto de la acción del organismo que busca fundamentalmente orientación y que está movido por necesidades. El agente no es un receptáculo, sino que es activo en el medio. Uno percibe lo que quiere, y uno se mueve por necesidades —fundamentalmente, de orientación—.

En suma: cambiamos pasividad por actividad, una actividad tiene que ver con las necesidades y, sobre todo, con la búsqueda de orientación. Por tanto, la percepción no puede separarse de *componentes afectivos* que modelan el entorno ni de una actividad que señala, acerca o aleja el objeto de percepción.

Merleau-Ponty se ha dedicado a estudiar el cuerpo, una construcción sumamente compleja que podemos estudiar y conocer. No es solamente esa parte biológica de nuestro organismo (*cuerpo objetivo*), sino que es también algo que vivimos desde dentro. Ese es el *cuerpo fenoménico*. Nuestra forma de comportarnos es un paso incesante de uno a otro. Por tanto, el cuerpo posee una inteligencia propia al margen de mi conciencia. Entramos en contacto con el mundo no a través de nuestros ojos, sino de nuestro cuerpo. Somos seres carnales. El cuerpo organiza a nivel perceptivo cada vez que entablamos relaciones a través de gestos, posturas, movimientos, y, en definitiva, hacia un modo de relación con lo que nos rodea que permite que nos orientemos en él. Esta sabiduría corporal no es tenida en cuenta por el modelo asociacionista de la percepción.

2.1.3. Conclusiones

Merleau-Ponty va a considerar:

a) Una percepción que no es suma de sensaciones sino que, vinculada, como actividad humana, al medio, se enfrenta a éste organizándolo en *campos*.

b) Una percepción que es la de un ser de necesidades que no por eso confunde el percepto con el objeto del deseo, sino que, precisamente porque éste no se satisface mecánicamente ni compulsivamente, crea un espacio en el que se recorta el objeto.

c) Que la percepción es la de un cuerpo inteligente que lejos de ser un mecanismo se comporta como una instancia capaz de tender en torno suyo una red orientadora gracias a la indiferenciación de sus circuitos sensoriomotores.

d) Que la percepción, finalmente, es activa: busca, selecciona y modela.

2.2. La explicación intelectualista de la percepción.

Exposición y crítica

2.2.1. Una percepción tutelada por la razón

El modelo intelectualista o racionalista constituiría el polo opuesto al anterior, aunque realmente lo que hay son diferencias de matices.

Al estudiarlo, nos remitimos a los textos de Descartes donde denuncia las dudas e inexactitudes sobre el conocimiento que nos aportan los sentidos, así como los textos donde propone estrategias que propone para situar esa inexactitud. Hay informaciones tan oscuras y confusas, llamadas cualidades, que hasta se ignora si son verdaderas o falsas, como la luz y el color. No se sabe si esas cualidades llegan a decir algo de las cosas. Lo que encuentra Descartes para superar esto es el *espacio mental/inteligencia*, que presenta diferencias funcionales con el que definía Locke, porque en este caso ese espacio la mente no está a la espera, no se limita a guardar la información, sino que se ocupa activamente incluso de corregirla, para formar una imagen clara del objeto contemplado.

A diferencia de Locke, en Descartes existe una mayor actividad de la mente con respecto a lo que nos aportan los sentidos. La habitación oscura sería un salón de proyecciones, y el espacio de Descartes sería como un laboratorio para construir conocimientos claros y distintos. La percepción puede ser corregida, y eso es decisivo para que pueda ser entendida en términos de abstracciones. Una percepción que es intervenida por el entendimiento lo que hace es quitarle las

propiedades que no puedan ser controladas por la medida o la abstracción. El conocimiento, por tanto, en este modelo, es cognitivamente más activo, pero lo sensorial pierde fuerza. Como apariencia, lo sensorial se muestra como algo sospechoso y frente a ella se prefiere la desnudez de la abstracción, porque ahí no hay cabida para el engaño.

2.2.2. Importancia histórica de estas teorías

Este modelo ha tenido una gran influencia en la cultura occidental. En palabras de Adorno, “el intelectualismo puede condenarnos a un mundo privado de color, pero fue fundamental para el desarrollo del conocimiento”. De hecho, se suele confiar más en lo abstracto de una imagen, que en dejarse seducir por la apariencia de ella.

2.2.2.1. La crítica de la apariencia

Este modelo permite una crítica a las apariencias en aras de una fundamentación racional. Este análisis lógico y racional ha demostrado ser una forma de eludir la ilusión, la superstición y el encantamiento de lo meramente apariencial.

Gracias al modelo intelectualista se secularizó la naturaleza, al despojarse de las explicaciones mágicas y teocráticas, para hacer del mundo objeto desnudo de conocimiento científico.

El intelectualismo añadió al asociacionismo (que le había dado importancia a la observación) los elementos básicos para ordenar esas observaciones (geometría, abstracción...). Desde el punto de vista de la crítica apariencial, este modelo presenta una carga liberadora.

2.2.2.2. La reflexión individual

Asimismo, el método cartesiano, al llevar la crítica de la apariencia a la conciencia individual, permitió un avance en el camino de la autonomía de los seres humanos —la cual se encumbraría en la Ilustración con la idea de la *mayoría de edad*—, pues la persona es capaz de pensar por sí misma. Por herencia del cartesianismo, posiblemente por la razón accederemos al conocimiento; no por el lado del sentimiento.

2.2.3. Insuficiencias de la concepción intelectualista de la percepción

A pesar de sus avances, este modelo de la percepción no deja de tener aspectos que Merleau-Ponty criticará como insuficiencias.

2.2.3.1. Los límites de la mente: la consciencia siempre llega tarde al trabajo del cuerpo

La primera será la crítica a la excesiva confianza en la abstracción, pues esta no va a hacer justicia al *percepto*. Cuando pretendemos comprender con los procedimientos de la geometría, las matemáticas, etc., las cosas y los cuerpos son desterrados del campo perceptivo —el medio por el cual entramos en contacto en relación con ellos—.

Eso no quita que la abstracción sea útil, pero el precio que hay que pagar es, quizá, muy alto:

Hemos desatendido el don de ver las cosas a través de nuestros sentidos. El concepto aparece divorciado del percepto, y el pensamiento se mueve entre abstracciones. Nuestros ojos han quedado reducidos a instrumentos de identificación y medición; de ahí que padezcamos una escasez de ideas susceptibles de ser expresadas en imágenes y una incapacidad de descubrir significaciones en lo que vemos... nos sentimos perdidos en presencia de objetos que sólo tienen sentido para una visión no diluida, y nos refugiamos en el medio más familiar de las palabras (Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, p. 13).

El no perder de vista que ya nos encontramos inmersos en el *entorno* en el que habitamos, el cual ya es significativo, lleva a la conclusión de que dicho entorno no puede ser considerado como una pantalla en la que nos situamos como espectadores; somos *seres-en-el-mundo*, y nos incorporamos a él a través de los sentidos, de nuestra corporalidad. El entorno, más que pantalla, es el mundo que habitamos.

La mente, la consciencia, siempre llegan tarde al trabajo del cuerpo: nuestro primer contacto con el mundo es corporal. El propio concepto de no deja de ser una metáfora, porque la mente también es nuestro cuerpo. Las cosas no ocurren como las describe Descartes. No somos primero yo y luego conozco el mundo. Somos conscientes porque antes hemos sido cuerpo; y es el entorno el que nos

hace conscientes de la propia corporalidad. Es el cuerpo el que va sirviendo de guía, estableciendo *puntos de anclaje* en el entorno que percibimos, los cuales se construyen inconscientemente; el trabajo de la conciencia llega después. A este saber corporal, por tanto, no le presta justicia el intelectualismo al condenar como fuente de ilusión o inexactos los datos que nos aportan los sentidos.

2.2.3.2. El intelectualismo ignora la capacidad simbolizadora de la percepción

Este modelo no tiene en cuenta la densidad simbólica del objeto sensible, es decir, que percibamos siempre más de lo que vemos. Los perceptos y su densidad simbólica van juntos en el momento de la percepción. Esto es lo que hace valioso el arte, lo que nos desconcierta: el hecho de que percibamos más que una mera imagen. En lo que vemos siempre hay algo más. En los rasgos de un cuerpo vemos quizá belleza. En un rostro podemos percibir dolor, crispación. Esta simbolización es un elemento decisivo que acompaña a todas las percepciones.

2.2.3.3. La percepción como apertura

Todo esto nos lleva a afirmar el carácter abierto de la percepción, es decir, que no se puede encerrar en un concepto definitivamente, pues puede interpelarnos de distintas maneras y experimentar cambios, aspecto del que tampoco da cuenta el intelectualismo.

2.2.4. Conclusiones

La crítica de la concepción intelectualista ofrece elementos de la noción de percepción que podemos ahora poner en positivo y que completarán las características que se señalaban con anterioridad:

a) La percepción no puede entenderse como algo que ocurre en la consciencia, sino que tiene lugar en la interacción con el entorno, con un *mundo*. En esa interacción adquieren pleno sentido los *campos perceptivos*.

b) La percepción humana no es la de una inteligencia aislada sino la de un cuerpo entre los cuerpos que, al sentirse afectado por el entorno, puede organizarlo. La abstracción es una consecuencia de esa tarea del cuerpo.

c) La percepción asocia las dos vertientes de *sentir*: tener sensaciones y encontrar sentido. De este modo el objeto sensible adquiere la densidad del símbolo.

d) Finalmente, la percepción es apertura: modela, busca y selecciona, como decíamos antes, pero en contacto con la presencia de las cosas, del mundo, de un entorno que saca de sí al ser humano.

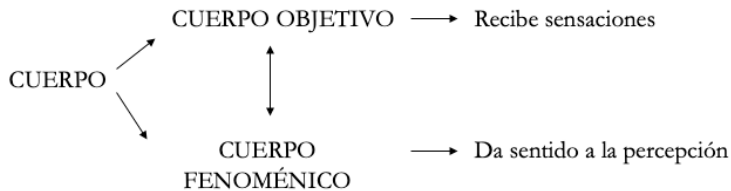
2.3. Propuesta: cuatro características de nuestro modelo de percepción

Percepción organizada en campos	En interacción con el entorno que tiene la densidad del objeto y la complejidad de un mundo
Percepción, experiencia vivida desde el cuerpo	Que, afectado por las cosas sensibles, logra relacionarse con ellas y ordenar el entorno
Percepción que tiende a objetos y no se queda en meros estados de consciencia	El objeto de la percepción posee una densidad simbólica
Percepción activa y modeladora	Percepción abierta a la interpelación del medio

2.4. El cuerpo y la ordenación perceptiva

Se ha señalado que la corporalidad tendrá un lugar central. Así se puede explicar que en un medio de complejidad que es el de nuestro ambiente, no nos perdamos, desorientemos o vivamos con imposibilidad de percibir dada la cantidad de impresiones que nos rodean, sino todo lo contrario: estando inmersos en esa complejidad, somos capaces de establecer distancias y ordenarlo gracias, según Merleau-Ponty, a nuestra corporalidad.

En este modelo, se asume la idea heideggeriana de *Dasein* (ser-en-el-mundo). Partiendo de esta constatación y yendo más allá de ella, se llega a la noción de corporalidad como herramienta para comprender el mundo. Somos, por tanto, presencia activa en el mundo, y es a través de esa corporalidad como conseguimos orientación. El cuerpo tiene una doble hoja (no es un dualismo, dimensiones no pueden separarse ni se oponen entre sí): por un lado, el cuerpo físico, objetivo, mecánico, sensible, en sí (*Körper*); por otro, el cuerpo fenoménico vivido, para sí, sintiente, propio (*Leib*).



2. Esquema del cuerpo según Merleau-Ponty.

Percibir es sumergirnos en el entorno y abrir caminos en él. Es un incesante ejercicio de entrenamiento y ordenación, por el cual nuestro cuerpo establece una suerte de estructura fronteriza con lo que le rodea. Es esto lo que se denomina *arquitectura perceptiva*. Somos capaces de estructurar el mundo perceptivamente hablando, además, con la virtualidad de que es tan permeable como queramos. Esta arquitectura fronteriza es obra del cuerpo como unidad que vincula esta doble dimensión. Desconcierta nuestra conciencia (no somos conscientes de que la hacemos todos los días), pero la hacemos.

2.5. La atención

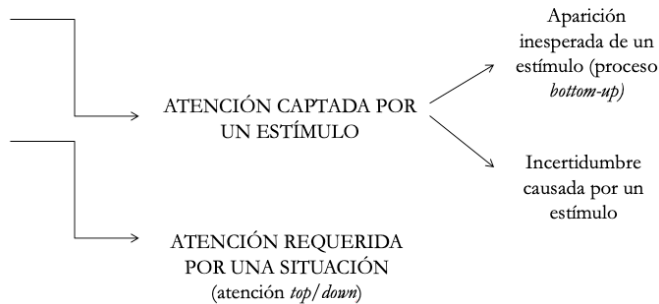
Dentro de este proceso de indagación en la arquitectura perceptiva, hay un fenómeno fundamental: la atención. Este es un fenómeno complejo que consistiría en la *activación de procesos perceptivos, cognoscitivos y de comportamiento para obtener la mejor información de un objeto o de una situación*, es decir, supone una activación del organismo que se dirige a un objeto y que supone una anticipación a ese objeto. La atención se manifiesta diferentes formas: examen, indagación, búsqueda, expectación, orientación, vigilancia... cada una conlleva mecanismos psíquicos diversos para ponerse en funcionamiento.

Para poder estudiar el aporte que se hace desde la fenomenología, veremos a continuación los dos enfoques de explicación que ofrece la psicología de la percepción.

2.5.1. Atención intensiva

Este concepto explica el fenómeno de prestar atención cuando viene determinado o provocado por un estímulo repentino o por una aplicación consciente del organismo a determinada situación. Ese primer momento de fijar vista u oído es una respuesta inmediata del cuerpo biológico ante estímulo, posteriormente se llegaría el conocimiento superior (razón). Puede darse como simplemente la intensidad de un estímulo, su aparición inesperada —este es el tipo de atención que se llama *bottom-up* (de abajo arriba; corporal que luego se racionaliza)—, o también puede aparecer como incertidumbre que reclama una aclaración (*top-down*) y baja a los niveles de corporalidad para intentar calmarla.

ATENCIÓN INTENSIVA

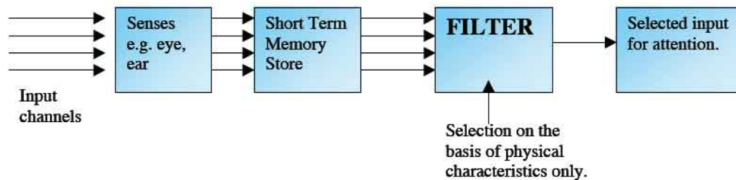


3. Esquema de la atención intensiva.

2.5.2. Atención selectiva

El cognitivismo, por el contrario, contempla la atención como una actividad de selección: no es que un estímulo provoque una reacción, sino que se selecciona aquello a lo que se quiere o no atender. Lo que desencadena ese movimiento no es la intención del estímulo, sino la creencia en la escasez de recursos para procesar toda la información que tenemos. Así, se presenta la atención como resultado de ciertos filtros para seleccionar sólo los aspectos relevantes de un fenómeno.

El proceso funciona de la siguiente manera: los sentidos recogen información, pero sólo parte de ella, la cual se destina a un almacén de corto plazo (*short-time memory store*); la información que llega se queda unos 30 segundos y, si no pasa el filtro, simplemente, se degrada. Si atraviesa este primer paso, la información aún tiene que cruzar una instancia selectiva, el filtro, de modo que selecciona qué información es relevante y cuál no. Los filtros superiores de procesamiento perceptivo almacenan la relevante en la *long time memory*. Esto se manifestará en órganos efectores, formas de comportamiento, etc. La alta relevancia ideológica, la novedad, la mayor intensidad, o las señales sensoriales que el organismo tiene ya codificadas (que sabemos ya cómo se comportan en una imagen), son algunos de los criterios que pasan dicho filtro.



4. Esquema de la atención selectiva según Donald Broadbent.

2.6. El modelo fenomenológico de la atención

“En la atención encontramos la conciencia en acto de aprender, y es, por ello, una atención vacía, pero determinada.” En esta cita de Merleau-Ponty sale a relucir la idea de que hay un movimiento de la conciencia (mas no en términos intelectualistas) que desea conocer, aprender, y que, a la vez, comprueba su ignorancia. A diferencia del deseo según Freud, el cual no se controla, simplemente, ocurre; para Merleau-Ponty, el deseo es el de una conciencia en acto de aprender. Del proceso atencional resulta una nueva relación de la conciencia con los objetos, las situaciones y los entornos a los que ha prestado atención, la cual es novedosa, pues es como si fueran dominados por el sujeto, que es quien los controlara y los dominara.

2.6.1. Atención y cuerpo. *Sobre-reflexión*

La atención, pues, no es una mera clarificación, sino que se realiza en los datos preexistentes de una arquitectura que está en constante cambio. Por ejemplo, la

distinción figura-fondo, que para el formalismo pertenecía al trasfondo perceptivo, ahora pertenecerá a la relación del cuerpo con el espacio: es la figura es a lo que prestamos atención; y puede ser que cosas que estaban en el fondo, que formaban parte del contexto, se conviertan en figura. Merleau-Ponty habla de *libertad* en la conciencia, porque es posible configurar todas las arquitecturas perceptivas que se deseen, es decir, estamos abiertos a cualquier determinación; la conformación perceptiva de las cosas no es fruto de unas asociaciones mecánicas, ni tampoco de conceptos que nos den el sentido racional del objeto, sino que nuestra relación con el espacio es de *cuerpos existentes unos con otros*.

Por tanto, la atención culmina en la constitución de un nuevo objeto que enriquece nuestra arquitectura perceptiva.

En resumen, el objeto atencional es esa conciencia en estado de apertura que realiza una suspensión de la percepción habitual, lo cual le posibilita una libertad de elección. Así pues, podemos realizar una instauración de un espacio mental como una suerte de hipótesis (que descartamos o no) hasta que finalmente conformamos una nueva articulación que convierte ese objeto en figura. Esa



5. Esquema del fenómeno atencional para Merleau-Ponty.

conversión de objeto a figura puede seguir dos derroteros: el de la *habitualización* (que ese objeto se inscriba en mi hábito) o *sobre-reflexión*.

Un concepto primordial en este contexto es la *sobre-reflexión*. Con este, nos referimos a que ese instante de atención que modifica nuestra arquitectura

perceptiva no es algo que se pueda reducir a algo racional donde se explique el proceso. Intentar recuperar ese momento va más allá de la reflexión y alude a la *sobre-reflexión*, a esas experiencias que trascienden nuestra relación natural con el entorno. Al ser una pura vivencia del cuerpo fenoménico, no es susceptible de racionalizarse o controlarla. Fenomenológicamente hablando, desborda las significaciones usuales que podamos decir. Esto no quiere decir que caigamos en algo irracional o automático. Estos instantes apuntan a un sentido, pero se pueden especificar de forma racional.

Es en la experiencia estética donde mejor se pone en práctica este fenómeno de sobre-reflexión. Con respecto al arte, se ha tratado de trasladar esa experiencia sobre-reflexiva a una descripción: la vivencia de un acorde, la impresión de una luz, pueden suponer algo que escapa a la capacidad racional, encontrándose más allá de la reflexión, pero que no solamente evoca un estado de ánimo. Así pues, podría decirse que la experiencia estética está, de hecho, basada en el proceso atencional: si no abrimos nuestros sentidos, no podemos percibir nuestra atención (por ejemplo, si sólo reafirmamos lo que ya sabemos sobre cierto cuadro). La actitud fenomenológica de Husserl es una descripción de la experiencia estética: ante una obra, se necesita encontrarse abierto, dejarse llevar, predisponer en cierta medida el cuerpo.

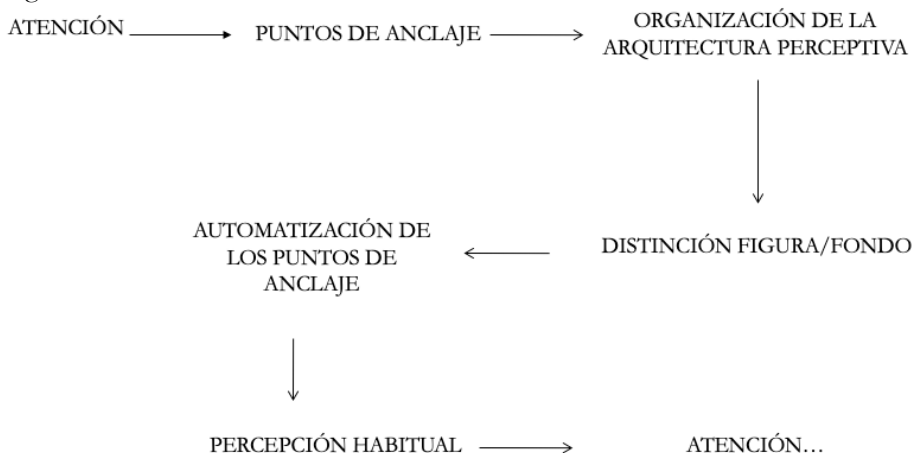
2.6.2. Pertenecer al mundo, dotar de sentido al mundo

El análisis fenomenológico, haciendo hincapié en esa doble dimensión del cuerpo, nos recuerda nuestra pertenencia al mundo. Previo a la autoconciencia se encuentra el hecho de que estamos ya inmersos en el mundo de forma material-corporal y vamos componiendo campos perceptivos.

En ese establecimiento de relaciones con el entorno, utilizamos una serie de *puntos de anclaje* que no son fáciles de establecer y que no obedecen tampoco a un control racional pero que son fundamentales en nuestra vida cotidiana. Esta es una tarea compleja que compromete a nuestro cuerpo entero en cada situación en la que se requiere construir una arquitectura perceptiva. Estos puntos forman parte de nuestra vida práctica y son fundamentales para la percepción.

Los puntos de anclaje, basados en la distinción figura-fondo, se quedan como parte de la arquitectura perceptiva hasta que alguna situación requiera iniciar otra vez el proceso de atención. Solamente se vuelven evidentes o bien cuando los

establecemos por primera vez, o bien cuando nos fallan las expectativas —en ese momento se pondría en marcha otro proceso atencional para reconstruir el significado—:



6. Esquema de los puntos de anclaje en el proceso atencional.

La dualidad del cuerpo, esa doble hoja fenoménica y objetiva, posibilita que, perteneciendo al mundo como cuerpo que somos, podamos, asimismo, ordenarlo con el fin de orientarnos en él. Esto lo hacemos gracias a diversas tomas de posición que pertenecen a la actividad atencional. Cuando maduran esas posiciones el cuerpo, se asimilan de modo que ponen sus cimientos, direcciones, etc. De esta manera se organiza la arquitectura perceptiva, siendo una forma en la que el cuerpo se vincula al mundo y viceversa; un doble movimiento muy importante.

2.6.3. La forma como unificación de prácticas y conexión simbólica

Vista la importancia que el cuerpo fenoménico cobra en el proceso de percepción, no debemos obviar que, en toda percepción, un objeto de sentido posee, además, una carga significativa para cada uno. Esto es, el objeto no es neutral, siempre va cargado de no sólo un significado, sino también una afección.



7. Ejemplo de percepción según el punto de vista fenomenológico.

3. Mikel Dufrenne

3.1. Introducción

Mikel Dufrenne aportará un sesgo esteticista a la teoría de Merleau-Ponty. Hermanado con psicología de la fenomenología de la percepción de Sartre —pues ambos parten de la deriva francesa de la fenomenología de Husserl, enfocada más a la imaginación y la percepción—, Dufrenne, en *La fenomenología de la percepción estética* (1953), describe la experiencia estética teniendo en consideración el papel del *espectador* y no tanto en el del *creador*, otorgándole, tras una tradición marcada por la idea de genio del romanticismo e idealismo, la importancia al punto de vista al espectador y la recepción de la obra. Estas ideas son propias del post idealismo del siglo XX, y, en concreto, el fenomenológico.

3.2. Intencionalidad

Parte de la importancia de la *intencionalidad*. En el acto de recepción estética se pone en juego la acción de un *objeto* que se nos viene a la percepción y un *sujeto* que permite que ese objeto le llegue perceptivamente. Es a lo que Husserl llamaba *solidaridad de noema y noesis* —siendo la *noesis* el acto de percibir o pensar en un

contenido, y el *noema*, el contenido de esa percepción. La solidaridad de *noema* y noesis consiste en que es el sujeto es lo que hace que el objeto sea objeto; pero, a su vez, necesita al objeto para percibirlo. Es una relación íntima: “No puedo decir que yo constituya el objeto estético, sino que él se constituye en mí en el acto mismo por el cual lo contemplo, porque no lo miro como algo exterior al mí, sino viéndome en él”.

No obstante, en alguna cita parece indicar que en gran parte la importancia de la experiencia estética es del sujeto: “sin mí, el objeto ese no es nada, pero yo solo soy el modo en que hago cumplir su finalidad estética”.

3.3. El objeto estético

Dufrenne tratará de especificar en qué consiste el objeto estético, el cual, como veremos, no necesariamente es una obra de arte. Para el autor francés, este es el “correlato de la experiencia estética”, es decir, se define por la propia experiencia estética; por lo cual, no existe objeto estético hasta que no está constituida en la experiencia estética.

Por eso distinguimos entre objeto estético y obra de arte: son el mismo noema, pero difieren en la noesis. Una obra de arte puede estar en el mundo sin ser percibida como objeto, o bien puede ser percibida estéticamente y, por tanto, convertirse en objeto estético.

Una obra de arte puede ser captada en una posición que no es estética, mientras que el objeto estético no puede ser captado más que estéticamente, porque es el objeto estéticamente percibido. La obra de arte es lo que queda del objeto estético cuando no es percibido. Es un objeto que está a la espera de una *epifanía* como objeto estético a través de la percepción o, por otro lado, la ejecución —por ejemplo, en las artes escénicas, la ejecución es condición de posibilidad para que la obra de arte se convierta en objeto estético en su totalidad—.

OBJETO ESTÉTICO	OBRA DE ARTE
Ante él no puede descuidarse la cualidad estética porque el objeto estético es el objeto estéticamente percibido.	En tanto que está en el mundo, puede ser captada por una percepción que descuida su cualidad estética Obra de arte es lo que queda del objeto estético cuando no es percibido. Está en espera de su epifanía Ejecución Percepción del público

8. Diferencias entre el objeto estético y la obra de arte según Dufrenne.

“Lo que el objeto estético me comunica, lo dice a través de su presencia, en el seno mismo de lo percibido”. La percepción estética es la percepción en estado puro (basada en la idea de *epojè*). No es cuestión de emociones sino percibir algo conscientemente. No tiene otro fin que su fin estético. Lo percibo sin más. La finalidad es la misma percepción.

Esa percepción estética es la que funda el objeto estético, por lo cual, el objeto estético sólo solicita mi percepción, no mi reflexión o mi acción. No me determina a nada, sólo me abre a lo sencillo. En su propia presencia sensible está su sentido. Por eso, lo sensible tiene que estar presente. Lo que el objeto estético me comunica lo hace a través de su presencia, en el seno mismo de lo percibido.

3.4. El objeto utilitario

La percepción no se detendrá en los aspectos sensibles de los objetos, pero esa dimensión material, sensible, esa mirada estética, es también importante. La *utensilidad* de la cosa nos oculta las cualidades sensibles, mientras que la experiencia estética nos las devuelve.

3.5. El público

En todo esto, la idea de público resulta también esencial, pues, para Dufrenne, es una pieza clave para que exista el objeto estético. No hay objeto estético más que por la acción del espectador, que es el que permite su consagración y su acabamiento. La obra de arte sólo llega a consagrarse por la actitud del público, y de esta forma acaba: hay cierto protagonismo del objeto estético frente al espectador, porque se impone. Pero la actitud del público no permite que se acabe la obra: hay protagonismo del objeto estético ante el espectador.

Así es que el público no es sólo presencia física, sino que tiene que penetrar en la integridad misma de la obra, comprometiéndose con ella. Dejándose habitar por lo sensible. Ser testigo de una obra implica no añadir nada a lo que la obra es, dejar que sea y que se me imponga.

Este es un rasgo muy kantiano: el objeto estético, cuando esto ocurre, nos dice Dufrenne, permite crear una *comunidad real*. Nos convierte a cada uno en semejante de mi semejante. Hace al público porque se presenta como objetividad exterior que les hace dejar su individualidad. Sentimos esa complicidad con un desconocido gracias a la experiencia estética. El testigo se deja conocer, habitar por lo sensible, penetra en la significación y deja que la significación le invada, dando paso a esa reciprocidad sujeto-objeto. El objeto estético debe tener un público; si no, no es.

El público, así, es condición necesaria del objeto estético, es decir, este se constituye al ser percibido estéticamente; si no, es meramente una obra de arte, una cosa, una persona, etc.

3.6. El juicio de gusto y la universalidad de la experiencia estética

La percepción estética, por tanto, no tiene correlación con el gusto. Se puede percibir estéticamente algo sin que nos guste. Tener gusto no significa para Dufrenne poseer una serie de preferencias, sino ser capaz de mirar algo estéticamente; ser capaz de juzgar más allá de todas las visiones personales.

En tanto en cuanto uno deja a un lado sus gustos particulares, entra en un terreno elevado de universalidad, que es donde se juega realmente el gusto. Por tanto, al basar la experiencia estética únicamente en la visión esteticista sobre el objeto de percepción, Dufrenne apunta hacia una *universalidad de la experiencia estética*.

3.7. La percepción estética y el papel del cuerpo

Puesto que hablamos de la dimensión sensible del objeto estético, el cuerpo cobrará una especial importancia.

Toda percepción atañe al cuerpo, pero la percepción estética atañe al *cuerpo fenoménico*. Percibir estéticamente es conocer ese objeto, descubrirlo, vivenciarlo, dotarlo de sentido —sin que eso signifique elaborar una teoría consciente del objeto en cuestión, puesto que las cosas existen antes para mi cuerpo que para mi pensamiento—. Existe, por tanto, una suerte de intelección corporal que hace que las *apoteosis de lo sensible* adquieran sentido para nosotros. El cuerpo fenoménico asume el objeto y permite que se constituya; es decir, es condición de posibilidad de la percepción estética.

3.8. El proceso estético en Dufrenne

Para explicar en qué consiste la experiencia estética, Dufrenne propone entenderla bajo tres dimensiones:

a) *Presencia*: apela a esa apoteosis de lo sensible, al aspecto más cuerpo. Nos ubica en el plano puramente existencial de la percepción en el que dotamos nuestra pertenencia al mundo. El objeto se da al cuerpo para su percepción, aunque sea modelado por la cultura y podamos hablar de una intelección.

b) Existe un momento en la que se pasa de lo vivido a lo representado, y se nos da el objeto en nuestra *representación* perceptiva. Resulta un paso dialéctico y oscilante con respecto al anterior, en el que no se abandona el primer momento para llegar a este, sino que se da un vaivén, una oscilación, entre un momento y otro. Atañe aun al cuerpo, pero en su dimensión imaginativa, a través de la cual podemos decir que reculamos, volvemos atrás, nos distanciamos de la presencia sensible del objeto, para transformarlo en una representación para nosotros. No sólo la sentimos como presencia, sino que la estamos comprendiendo. Esto, además, indica que en la contemplación estética se exige tiempo.

c) En ese juego dialéctico entre pensar y sentir desemboca finalmente el *sentimiento*, que es en el que culmina la experiencia estética. Se traduce en una dimensión afectiva en la experiencia que es una suerte de respuesta al objeto percibido.

En la última parte de su obra, Dufrenne explica que tenemos una serie de *a priori* receptivos sin los cuales la experiencia estética permanecería sin culminar.

En definitiva: toda experiencia estética culmina en un sentimiento, el cual conocemos *a priori*.

Si podemos sentir lo trágico de Racine o lo patético de Beethoven o la serenidad de Bach, es porque tenemos alguna idea, anterior a todo sentimiento, acerca de lo trágico, de lo patético o de lo sereno, es decir, de lo que es necesario llamar de ahora en adelante categorías afectivas, que son a las cualidades afectivas lo que lo general es a lo singular, y también lo que el conocimiento de lo *a priori* es a lo *a priori* (M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 543).

Bibliografía

- Dufrenne, M. (1967). *Phénoménologie de l'expérience esthétique* ([2a ed.]). Presses Universitaires de France.
- Dufrenne, M. (1976). "L'Esthétique de la représentation" en *Esthétique et Philosophie* (Vol. II). Kincksieck.
- Dufrenne, M. (1980). "L'Expérience esthétique de la Nature" y "La "sensibilité génératrice"" en *Esthétique et Philosophie* (Vol. I). Kincksieck.
- Dufrenne, M. (1991). *L'oeil et l'oreille*. Ed. Jean-Michel Place.
- Dufrenne, Mikel (1982). *Fenomenología de la experiencia estética, vol. I. El objeto estético* (Ed. Fernando Torres, trad. Román de la Calle). Valencia.
- Gombrich, E. H. (1991). "El descubrimiento visual por el arte" en *La imagen y el ojo* (Trad. A. López Lago y R. Gómez Díaz). Alianza.
- Hochberg, J. (1993). "La representación de objetos y personas" en Gombrich, E. H., Hochberg, J. y Black, M.: *Arte, percepción y realidad* (Trad. R. Grasa). Paidós.
- Locke, J. (1992). *Ensayo sobre el entendimiento humano* (Trad. E. O'Gorman). Fondo de Cultura Económica.
- Perniola, M. (2008). *La estética del siglo XX* (Trad. Francisco Campillo). Visor.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción* (Trad. J. Cacabenes). Península.
- Merleau-Ponty, M. (1976). *La estructura del comportamiento*. Hachette.
- Merleau-Ponty, M. (1983). *L'Oeil et l'esprit*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1995). *Le visible et l'invisible*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenología de la percepción*. Península.
- Pedragosa, P. (2009). "Estética fenomenológica. La obra de arte arquitectónica". *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXV, 736, pp. 355-367.
- Pinillos, J. L. (1982). *Principios de Psicología*. Alianza.

- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la estética. Historia, Teoría, Textos*. Universidad de Deusto.
- Rosselló, J. (1997). *Psicología de la atención. Una introducción al estudio del mecanismo atencional*. Pirámide.
- Sellars, W. (1971). *Ciencia, Percepción y realidad*. Tecnos.
- Sennet, R. (1991). *La conciencia del ojo* (Trad. de Miguel Martínez Lage). Versal.

5. HERMENÉUTICA

1. Introducción: la imagen en la hermenéutica filosófica

En su obra *Verdad y método* (1960), partiendo de tesis heideggerianas sobre el arte, Hans-Georg Gadamer estudiará el ser de la obra de arte así como el modo de abordar la imagen desde la hermenéutica filosófica.

Esta obra se puede considerar como un alejamiento fehaciente de las concepciones idealistas y modernas sobre el arte. En la estética de la modernidad, los temas principales que se abordaban eran conceptos como el gusto o el sentimiento, o la desvinculación la experiencia artística de la epistemológica. Para la herencia de la estética kantiana, a la verdad no se llega a través del arte. En *Verdad y Método*, Gadamer revierte la tradición estética que le precede proponiendo como tesis medular acerca de la obra arte que ésta es un lugar donde se produce un ‘encuentro con la verdad’, ya que es en la obra de arte donde se puede asistir a un ‘incremento’ o ‘aumento del ser de las cosas’. Por tanto, todo encuentro con una imagen es un acontecimiento de desvelamiento de una verdad. Así pues, si bien en esta obra se desarrolla la idea de una filosofía hermenéutica que tiene interés para la estética; sin embargo, su función no es estrictamente estética, sino ontológica.

2. *Verdad y Método*: Prólogo

Aunque la hermenéutica se pueda definir en sentido amplio como el *arte de interpretación de textos*, para Gadamer significa algo más concreto: esta apela a la analítica existencial heideggeriana, ya que desde ella se puede mostrar que la *comprensión* es el modo de ser propio del *Dasein*; lo específico del *ser-ahí*. Esa comprensión abarca el conjunto de todas sus experiencias del mundo:

La comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí. En este sentido es como hemos empleado aquí el concepto de "hermenéutica". Designa el carácter fundamentalmente móvil del estar ahí que constituye mi finitud y mi especificidad y que por lo tanto abarca el conjunto de mi experiencia del mundo (Hans-Georg Gadamer, *Prólogo* a la 24 ed. de *Verdad y método* (1960), VM, 11-12).

La obra de arte será una de esas experiencias posibles con las que se encuentra el *Dasein*. Donde Heidegger hablaría de la experiencia del arte como una *experiencia de un mundo* que entra en *diálogo* con nuestra perspectiva es donde Gadamer inicia la reflexión sobre el arte.

Estas experiencias del mundo, entre las cuales hay que incluir las del arte, son limitadas, es decir, están sujetas al tiempo (recordemos que estamos hablando del ser finito en que consistimos, no de una estética para sujetos trascendentales).

Una de las tesis fuertes de esta obra es que *somos lenguaje*. En esta especificidad propia del *Dasein* como del mundo, temporal, para la muerte, el lenguaje ocupa un lugar primordial. Hasta tal punto es así, que se puede decir que no hay experiencia sin lenguaje y que el lenguaje es parte esencial de la constitución del ser humano y de su manera de enfrentarse a las experiencias del mundo. No sólo permite, sino que funda toda nuestra relación con el ser; es previo a toda la experiencia estética. Precisamente por eso, porque *somos lenguaje*, la existencia misma es una constante interpretación: nos pasamos la vida intentando comprender.

3. Verdad y Método: Primera parte

Con estos presupuestos generales podemos acercarnos a la primera parte de *Verdad y Método*.

Puesto que comprender e interpretar pertenecen a la experiencia esencial del hombre como *Dasein* (ser en el mundo), el objetivo es describir lo que ocurre cuando nos enfrentamos a un acto de comprensión.

3.1. Conocimiento metódico y extrametódico

En la obra, se hace una distinción entre un conocimiento *metódico* y uno *extrametódico*:

a) el primero es el propio de las ciencias naturales y su característica principal es que se puede reconstruir en detalle y enseñarse después;

b) el *extrametódico*, por el contrario, no será reconstruible, ni tampoco se puede enseñar. Tiene relación con conceptos familiares para la estética: *sensibilidad, gusto, genio, tacto*; los cuales no por no ser metódicos carecen de veracidad. Gadamer reivindica la verdad de las ciencias extrametódicas tales como la estética y el arte. La experiencia extrametódica, en particular, la experiencia que nos proporciona el arte es, pues, una experiencia de la verdad. Si eso es así, es un error tratarlas y

medirlas como las ciencias de la naturaleza, como pretendía la filosofía positivista, pues mientras que en las ciencias de la naturaleza hay *métodos*, en las ciencias del espíritu hay *Bildung*, *sensus communis*, *gusto* o *sensibilidad*.

3.2. El diálogo y el valor de verdad de la obra de arte

A la hora de enfrentarnos a la experiencia y, en particular, a la hora de enfrentarnos a la obra de arte, hay un concepto fundamental: el *diálogo*.

La experiencia del arte (objeto-obra de arte con *Dasein*) se basa en un diálogo entre dos sujetos. Gracias a que se da ese diálogo basado en el lenguaje, se puede reivindicar el valor de verdad de la obra de arte. Contra el adelgazamiento de la importancia (existencial o antropológica) de la obra de arte que vino a partir de la Ilustración, la propuesta de Gadamer, que pone en primer lugar su *valor de verdad*, devuelve a la obra de arte la posibilidad de entablar una relación con ella. Así pues, la experiencia del encuentro con el arte no es una meramente estética, sino una experiencia de enriquecimiento existencial, porque toda obra de arte siempre nos muestra una nueva perspectiva sobre el mundo. Al ser nueva para nosotros, la primera vez que nos encontramos con una obra de arte que no conocemos, nuestro mundo se enfrenta a su mundo, entrando en diálogo, y la relación deviene en una *confusión de horizontes*.

Todas las interpretaciones que se hacen de la obra de arte afectan a la obra de arte; esta es, pues, un ser viviente. Por tanto, fruto de este diálogo no sólo se produce un cambio en el sujeto, sino que la obra también se abre, no volviendo a ser la misma —puesto que un diálogo se da entre dos sujetos, no entre un sujeto y un objeto—.

3.2.1. La obra de arte como acontecimiento

En la obra de arte se da un *acontecimiento del ser* que no tiene forma de representación o imagen especular, sino como una presentación (*Darstellung*); algo que tiene realidad *per se*. Por eso afirma Gadamer que el encuentro con la obra de arte no ha de entenderse como el reflejo de un estado de cosas, sino como *apertura de un mundo* que se nos ofrece a nuestra comprensión para que dialoguemos.

El hecho de que la obra de arte ponga en juego lo que somos, y eso se nos muestre como verdad y como relación de su ser, nos pone en la necesidad de

enriquecer nuestra cultura artística para abrirnos a una comprensión más amplia de la realidad. Por eso, la obra de arte no es una cosa, sino un *acontecimiento*.

3.3. La crítica a la conciencia estética

Para Gadamer, reivindicar la idea de valor de verdad/contenido de la obra de arte suponía dejar atrás una concepción de la contemplación estética ilustrada: la “conciencia estética”.

Este es un concepto filosófico genuinamente moderno según el cual el sujeto que contempla un objeto estético es una suerte de conciencia vacía que recibe percepciones de ese objeto y goza de ellas en la pura inmediatez de la forma sensible de la obra. La conciencia estética abstrae la experiencia estética de otros reinos experienciales más pragmáticos, *atemporalizándola*, sin que se le permita establecer relaciones con nada que esté más allá de esa misma contemplación.

Al distinguir lo estético de lo extra-estético, es decir, del contexto y de las funciones políticas, religiosas, etc., en las que nació la imagen, la conciencia estética hace que la obra pierda su arraigo en el mundo, es decir, en el espacio-tiempo. Por ello, es un concepto contra el cual escribe Gadamer.

3.3.1. Propuesta de una no-diferenciación estética: el carácter abierto de la obra de arte

Frente a la diferenciación estética, Gadamer propone la *no-diferenciación estética*; la cual supone una despedida de toda la estética idealista del kantismo.

Uno de los ámbitos donde no se puede diferenciar el arte es el de la *historia*. —ámbito al que le dedicará el segundo tomo—, o, más bien, la *tradición*; un concepto que ha sido rehabilitado y legitimado filosóficamente.

De ello se sigue que el encuentro con la obra de arte es un encuentro con un mundo histórico concreto y determinado (por ejemplo, a propia conciencia estética es conciencia histórica; y la obra de arte que la genera también es un objeto histórico). No sólo desde el punto de vista físico, sino en la idea de que esta va acumulando todas las interpretaciones que se hacen de ella a lo largo de la historia.

Al ser de la obra le pertenece la temporalidad. Todo lo que añadamos al diálogo con la obra forma parte de ambos seres. Así, la obra no se puede cerrar,

pues en cada interpretación presenta resignificaciones infinitas que la enriquecen. La obra, con todas sus interpretaciones, es ontológicamente inconclusa.

El sujeto interpretante es también histórico y temporal, lo que quiere decir que tampoco se transparenta. Como *Dasein*, estamos situados en el mundo, y puede ser que tengamos interpretaciones diferentes de una misma obra en momentos diferentes; no se mantiene una interpretación única. Así pues, sólo en el seno de la tradición es posible el diálogo con la obra de arte⁴.

3.4. Lo clásico

De aquí se sigue también el concepto de lo *clásico*. Esta categoría ya no se entiende como una época histórica/artística, tampoco un estilo en particular ni a una manifestación artística diferente a la popular, sino que se refiere a aquello que una comunidad histórica reconoce como todavía vinculante o presente, aunque sea antiguo.

Paradójicamente expresado, lo clásico es la *intemporalidad* que logra a veces tentar el ser histórico o temporal de la obra de arte porque no se puede convertir en dogma; es decir, que no termina nunca aun estando dentro del tiempo. Es algo que surge de manera histórica, temporal. Además, lo clásico no se puede imponer porque se instaura de manera natural.

3.5. El prejuicio

Desde esta idea de lo clásico, del ser temporal de la obra y del espectador es desde donde se pueden defender los *prejuicios* y revalorizarlos, depurando este concepto de su sentido peyorativo, que es de origen ilustrado⁵.

Prejuicio significa para Gadamer aquello que está antes del juicio, y, por eso mismo, es lo que posibilita los juicios. Es, por tanto, necesario para nuestro encuentro con la obra de arte. El hermeneuta no es nunca un sujeto puro de conocimiento, ni la historia un objeto inamovible: nuestro encuentro con la

⁴ Esto explica por qué en la experiencia estética, para Gadamer, se da polaridad entre *familiaridad* y *extrañamiento*: siempre hay algo que reconocemos y otro que es nuevo. Y en el punto medio es donde se sitúa el *topos*, el lugar de la hermenéutica.

⁵ En la Ilustración, el prejuicio era entendido como aquello que transforma y manipula el juicio.

realidad está cargado de una información previa que entre otras cosas viene determinado por la posesión de lenguaje, que nos pre-orienta nuestro juicio sobre la realidad.

Por ello, Gadamer pone en cuestión la pretensión de objetivismo y de neutralidad cognoscitiva. Dicha pretensión no tendría sentido en las ciencias *extrametódicas*, pues no podemos eludir que somos seres históricos, hechos por un lenguaje, que prejuizamos nuestro contacto con la realidad.

Uno de los prejuicios que surgen de la crítica es el de la *autoridad*. En la Ilustración, este prejuicio era acusado de no permitirnos usar nuestra razón, porque no se sería capaz de pensar por uno mismo, pareciendo que esa autoridad, introduciéndonos prejuicio en nuestra actividad de conocer, exhorta el lugar del propio juicio. Gadamer, en cambio, expone que el hecho de que esto sea así no quiere decir que quien usa el argumento carezca de verdad o de razón, porque el prejuicio de autoridad descansa en el *reconocimiento de la verdad que tiene el otro*. La autoridad no se otorga, se gana; y reposa sobre el reconocimiento.

Esa *fusión de horizontes* supone estar situados frente a un algo, puesto que mi horizonte está repleto de prejuicios. Pero ese horizonte no tiene una frontera fija, sino que estamos continuamente fusionando horizontes con el de otro o con otra cosa, y ampliándolo.

3.5.1. El reconocimiento

Por tanto, la experiencia estética es, ante todo, *Andeken*, es decir, reconocimiento, familiaridad; es profundizar la tradición y fusión de nuestro horizonte con el de la obra. Esto quiere decir que, a diferencia de la perspectiva fenomenológica, para la hermenéutica filosófica, la experiencia de la obra de arte no es una experiencia aislada desde un cuerpo, sino un evento histórico. Por tanto, Gadamer criticará, como se ha expuesto, el *prejuicio* de que el prejuicio de autoridad no nos alienta a pensar por nosotros mismos, al reconocerse en este la verdad histórica del otro.

Bibliografía

Gadamer, H.G., Gabilondo, Á., & Gómez Ramos, A. (2001). *Estética y hermenéutica* (2a ed.). Tecnos.

Gadamer, H.G. (2012). *Verdad y método. I.* (14a. edición). Sígueme.

Palmer, R., & Parra, B. (2002). *¿Qué es la hermenéutica?: teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer.* Arco/Libros.

Perniola, M. (2001). *La estética del siglo veinte.* Antonio Machado Libros.

6. FILOSOFÍA DE LA IMAGEN

1. Introducción: el giro pictórico y sus escuelas representativas

Para comenzar, es útil ubicar este tema en el contexto del *bastío con el giro lingüístico* que se inició con Richard Rorty en los años 60, el cual marcaría el rumbo de la filosofía analítica de la segunda mitad del siglo XX. Este fenómeno dio lugar al *pictorial turn* o “giro pictórico” (giro hacia la imagen, en términos generales), bajo el cual se toma conciencia de que ya poseemos un acceso al mundo sin la mediación lingüística a través de las imágenes y de manera más frecuente que la filosofía del giro lingüístico consideraba.

El giro pictórico supondrá un desplazamiento del interés hacia la *presencia* (a nuestra conciencia), en lugar del *significado* de las cosas, que es la línea que se habría tomado desde el giro lingüístico y desde la semiótica, la cual, recordemos, buscaba encontrar el significado de una imagen —encontrándose este filtrado por paradigmas lingüísticos—. Esta mediación lingüística había introducido problemas como el de la distinción entre sujeto y objeto. En este caso, no se tratará de entender el significado de la imagen, sino de comprender que el mundo se nos presenta ya de por sí como imagen, y es este nuestro primer contacto con la realidad. Esta concepción tiene reminiscencias de Husserl y su concepto de *preconciencia*.

De esta toma de conciencia y aburrimiento con el giro lingüístico nacerán dos corrientes que comparten su interés en la imagen:

a) Los *Visual Studies* o Estudios Visuales en el ámbito anglosajón (principalmente, EE. UU), encabezada por W. J. T. Mitchell, profesor de la Universidad de Chicago);

b) La *Bildwissenschaft* o filosofía de la imagen en Europa (en especial, Alemania), cuyo máximo exponente se encuentra en la obra de Gottfried Boehm, discípulo de Gadamer y formado en la tradición fenomenológico-hermenéutica.

En la *Bildwissenschaft* se hablará de “giro icónico” (*iconic turn*), mientras que en los *Visual Studies* se utilizará el término “giro pictorial” (*pictorial turn*). Aunque difieren en itinerarios y bases filosóficas, estas dos corrientes presentan un objeto común: esclarecer la *presencia* de la imagen, diagnosticando que ese giro hacia las

imágenes que se dio a mediados de los años 90 es uno de los fenómenos base de la cultura contemporánea.

Entre sus bases intelectuales se encuentran:

a) El marxismo, sobre todo en los Estudios Visuales, como intento de analizar la dimensión política, sociológica, de la gestación y recepción de una imagen;

b) Con respecto a la *Bildwissenschaft*, sus bases se encuentran en la fenomenología (Husserl, Merleau-Ponty), la hermenéutica (Heidegger, Gadamer), el psicoanálisis de Lacan y otros autores como Kant, Nietzsche o Wittgenstein.

1.1. ¿Qué significa *imagen*?

Como se ha señalado, para estas dos escuelas, la *imagen*, fenómeno que se ha considerado como olvidado en el ámbito de los estudios culturales, se reivindica y se convierte en objeto de estudio. Pero su significado es tan complejo como la cantidad de sinónimos con matices semánticos y traducciones con las que se cuenta:

a) *picture*: este concepto se refiere a la imagen en sentido material, con soporte físico, como las de la fotografía o la pintura. En cambio, *image* remite a aquello representado, sin superficie, es decir, el contenido, que no tiene que ver con el soporte físico; la cual nos introduce en las imágenes mentales, los sueños, los recuerdos, diagramas, etc. A este respecto, es conocida la siguiente cita de Mitchell: “You can hang a picture; you can’t hang an image” [“Puedes colgar una *picture*, pero no puedes colgar una *image*”].

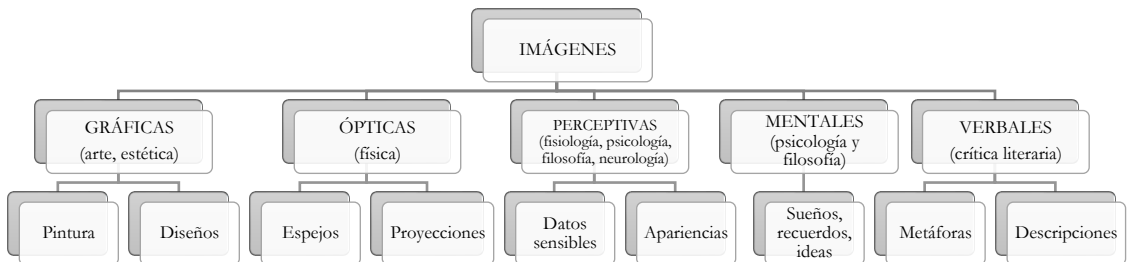
b) La voz alemana *Bild*, al igual que la española *imagen*, se refiere tanto al aspecto material como inmaterial de estas. Además, incluye los sentidos de *producción* y *conformación* de imágenes, e.g., *Bildung* significa formación, educación, es decir, el proceso por el cual un individuo pasa a formar parte de la sociedad (la *Bildungsroman*, término popularizado por Wilhelm Dithley, es el género de novela alemana de formación de un individuo). El término *Einbildungskraft*, imaginación, encarna el “poder de crear/formar imágenes”. Estos son conceptos inscritos en la filosofía alemana. Para Kant y Schiller, la *Einbildungskraft* conformaba el conocimiento superior. Al tratar de traducir este término tan rico al español se pierde el carácter temporal que conlleva el proceso de creación y formación, los cuales no se dan de una vez por todas.

Lo complejo de la semántica de las palabras para hablar de las imágenes alude a lo complejo de esclarecer su funcionamiento. Asimismo, a esto se le añade que las imágenes, al igual que las palabras, han terminado por dejar de considerarse un medio perfecto y transparente a través de las cuales el entendimiento se presenta a la realidad, sino que presentan un aspecto enigmático que es lo que se tratará de explicar. Una paradoja que forma parte intrínseca de la cultura visual: por un lado, esta es bastante desarrollada y se encuentra asentada en la sociedad, pero, por otro, se sigue considerando a las imágenes como falsas, que ocultan, por lo cual, no nos podemos fiar de ellas.

1.1.1. El árbol genealógico de las imágenes

Consciente de esta paradoja y de la imposibilidad de alcanzar una comprensión sistemática, W. J. T. Mitchell ha tratado de esclarecer el significado del término imagen, el cual no es unívoco en el uso que hacen de él los discursos institucionalizados (la teología, la historia del arte, la filosofía, etc.). Lo interesante de su propuesta no es tanto dejar por sentado lo que significa el término, sino ver cómo se usa para poder dilucidar ‘parecidos de familia’, así como un tronco común.

Para ello, Mitchell propone una comprensión de la imagen como una amplia familia de términos que han ido migrando con el tiempo y el espacio de unas ramas del saber a otras y que ha sufrido modificaciones semánticas. Esta se hace mediante un *árbol genealógico de las imágenes basado en significados comunes o semejantes*, donde cada tronco determina un tipo de imagen que ocupa un lugar en una disciplina intelectual.



9. Árbol genealógico de las imágenes basado en la idea de semejanza o parecido (Mitchell).

1.2. Hitos de la marginación de lo icónico según Gottfried Boehm

Para Boehm, estos tres hitos fundamentales en la historia occidental sirven para comprender cómo esta cultura ha tratado negativamente (o, directamente, dejado de lado) a la imagen.

1. En el Decálogo del Éxodo en el Antiguo Testamento se impone una praxis sobre la imagen en su segundo mandamiento: «No harás ninguna imagen, representación o alegoría de lo más alto» (Ex, 20: 4).

2. Para la ontología platónica (República, L.X), las imágenes son sensibles y engañosas y están alejadas por partida doble de la verdad. Con las imágenes no se puede construir ningún Estado ni ciencia, porque la verdad se consigue a través del *logos* de las ideas. En todo caso, conviene subordinar las imágenes a las palabras.

3. Algunos Padres de la Iglesia como Gregorio de Niza adaptan el Misterio de la Trinidad de tal manera que el padre tiene carácter invisible e irrepresentable, pero adquiere una representación visible en la figura de su hijo; por tanto, Jesús es la imagen de Dios y abre el camino hacia la verdad y la vida. Hay, por tanto, una elaboración positiva de la imagen hasta entonces desconocida, porque la encarnación de Cristo legitima las imágenes, universaliza lo icónico: el humano es una copia de Dios, está hecho a su imagen y semejanza. Esto lleva a Boehm a decir que el cristianismo es la única religión que ha extendido su poder a través de las imágenes, pero sigue estando subordinada al *logos*, pues sólo se es creyente escuchando la palabra de Dios, no viendo sus imágenes. Desde entonces, ha existido una suerte de ambivalencia en la cultura cristiana con respecto a las imágenes entre la irrepresentabilidad de lo divino, y también expansión, gracias al uso que se hace de las imágenes.

1.3. La lógica interna de las imágenes

Después de estos tres momentos determinantes que condicionan la cultura iconofóbica y logocéntrica, otros autores comentan que la imagen pasa por un proceso de secularización, y que a partir de los siglos XIX y XX se utilizaría de manera masiva. Sin embargo, esa masificación de las imágenes, ese vivir en una *iconosfera*, no implica que se le considerara de manera no subordinada al *logos*, a la palabra. La imagen ha seguido siendo considerada como mera ilustración del texto, una representación del lenguaje escrito.

Así, cuando perpetuamos esa subordinación, lo que ocurre es que la imagen se sustenta en una lógica que no le es propia: la lógica de la *graphie*. Este es el problema que se pone de manifiesto en el *giro pictorial*: para estos autores, esta lógica le es ajena a la imagen porque ésta queda estructurada como escritura o como *icono-grafía* donde lo icónico está dirigido por algún texto visible o invisible que le acompaña, entendiéndose como *sustitutas* de otras cosas (recordemos la definición de signo como ‘algo que sustituye a algo’), reflejando; en lugar de fundamentando.

Por lo cual se plantea como alternativa entender las imágenes por sí mismas, al margen de los textos de los que quizá haya nacido; considerar que las imágenes portan su lógica interna. A la imagen no le es extraño ser usada para algo, por ejemplo, ilustrar un texto; la imagen tiene esa capacidad para dar a conocer lo que un texto quiere decir. Pero si se pone énfasis solamente en el contenido textual, se pasan por alto las capacidades de creación de sentido puramente icónico que poseen también. Por eso, no son lo mismo una imagen que represente la Anunciación en el Renacimiento que una del Barroco: aunque su texto sea el mismo, los modos son infinitos, y ese aspecto no se puede eludir.

Es necesario puntualizar que el *logos* no debe entenderse necesariamente de manera verbal; la lógica es la capacidad de darle comprensión a algo, pero no tiene que pasar por un discurso verbal. Las imágenes hablan sin lenguaje.

2. Los Estudios Visuales

Los *Visual Studies* se enmarcan en el ámbito de los estudios culturales (*cultural studies*), la crítica y el análisis cultural. Estos aparecieron en el contexto de los estudios poscoloniales, reivindicando, como hemos indicado, la imagen como otro de los objetos de estudio que han sido históricamente olvidados.

Orbitando en torno a estos núcleos se encontrarán críticos culturales como Nicholas Mirzoeff, cuyas obras *Una introducción a la cultura visual* (2003) o *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual* (2015) poseen una gran relevancia para estos temas.

Algunas obras que se consideran pioneras en este ámbito son *Ways of Seeing* de John Berger, publicado originariamente en 1972; *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, de Norman Bryson, que apareció en 1983; y *History of Bourgeois Perception*, de Donald Lowe y que también se publicó en 1983. Pero, sin duda, uno de los promotores más importantes del *pictorial turn* y destacado en el ámbito

anglosajón es Thomas Mitchell, profesor de la Universidad de Chicago. Su obra es extensa, pero hay un núcleo, su trilogía sobre la imagen, formada por *Iconology* (1986); *Picture Theory* (1994) y *What Do Pictures Want?* (2005), que puede considerarse la base teórica de los *Visual Studies*.

Esta escuela aborda la imagen más allá de lo que se entiende como imágenes artísticas —puesto que hablamos de *cultura visual*, tenemos que atender a muchas disciplinas: no sólo abarca la historia del arte, sino que abarca la antropología, la estética, la teoría crítica, etc.—, así como la naturaleza cambiante de la visualidad y la propia historia de la percepción, que no es única y compartida por todos los miembros de la humanidad, sino que es cambiante y circunscrita a la forma de vida y el contexto cultural. Se renuncia a cualquier pretensión de construir un metarrelato omniexplicativo de lo que tiene que ver con el mundo de lo visual, pues este parte de la relatividad que afecta a los fenómenos visuales.

De ahí también el hecho de que no sólo el valor artístico de las imágenes sea de valor en la visualidad, sino también teorizar sobre aspectos considerados periféricos, pero que adquieren protagonismo, tales como papel del observador de la imagen, el dispositivo o aparato donde se proyecta, el contexto y el discurso en que se posa, etc. Las categorías de la estética tradicional como bello o sublime dejan de tener sentido en este contexto, pues dejan de ser creíbles desde el momento que fueron formuladas con pretensiones de universalidad.

En sustitución de esos análisis idealistas, en los Estudios Visuales se ponen de relieve aspectos como la función cultural y política de la imagen, su estatus físico como objetos y sus modos de aparición. En un artículo titulado *The Obscure Object of Visual Culture*, Mitchell apunta lo siguiente: “La cultura visual es el estudio de la construcción social del campo visual y de la construcción visual del campo social”; es decir, es una relación recíproca, es diálogo.

2.1. Visualidad

La *visualidad*, concepto que cobra relevancia en este contexto, es entendida por Mitchell como ‘la construcción social de la mirada’. Mirzoeff señala que “cultura visual es las prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad”, es decir, las cosas adquieren significado cultural al modo en que se nos dan a la mirada. Por tanto, estos autores, además de poner de manifiesto las limitaciones del proyecto occidental y la legitimidad del sujeto autoconstituyente, señalan el hecho de que la estructura se constituye también en la mirada del

sujeto, no sólo al revés (recordemos lo que dice Wittgenstein en *Observaciones sobre la rama de Frazer*: “la costumbre no nace de las visiones, sino que ambas están, sin más, ahí”).

Tenemos maneras sociales de mirar, es decir, no existe algo así como una mirada salvaje o limpia, sino que la mirada está construida socialmente, ya que la acción de ver es un proceso aprendido. La configuración existencial de ver viene bajo unos *regímenes escópicos*, un concepto adoptado por Jacques Rancière que se refiere a aquello que puede o no puede ser visto en una cultura.

Hay, por tanto, una vuelta a la materialidad de las imágenes, un nuevo *materialismo escópico*. De ahí que esta teoría muestre interés por el carácter material (aparatos e instituciones) en el que aparecen las imágenes.

2.2. Thomas Mitchell

2.2.1. Antecedentes

Podemos situar los antecedentes a la filosofía de Mitchell en:

- a) la semiótica de Pierce, uno de los planteamientos que más tuvo en consideración los discursos no verbales;
- b) la fenomenología y su interés por la percepción y la imaginación;
- c) la Escuela de Frankfurt;
- d) Michel Foucault y los regímenes del decir y el ver;
- e) y dos obras fundamentales: *Los lenguajes del arte* (1968), de Nelson Woodman, una estética analítica; y *De la Gramatología* (1967) de Jacques Derrida, por su descentramiento del modelo *fonocéntrico*.

2.2.2. El giro pictorial

Como se ha señalado en la Introducción, del agotamiento del giro lingüístico vendrá el descubrimiento post lingüístico de la imagen, i.e., el estudio de la capacidad de que poseen las imágenes de generar significados, actuar por sí mismas y articularse con conceptos, instituciones y cuerpos a través de la visualidad, los cuales crean modos de comprender el mundo.

Para delimitar este campo de estudio, conviene examinar una serie de disciplinas que son fundamentales para Mitchell.

2.2.2.1. La iconografía (Erwin Panofsky)

La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de la obra de arte, en contraposición con su forma. El padre de esta disciplina es Erwin Panofsky. Éste establece una serie de niveles de significación para comprender una obra de arte.

La descripción pre-iconográfica de la obra de arte presenta dos niveles de significaciones primarias o naturales:

- a) *Significación fáctica*: se refiere a la mera identificación de la forma visible de una imagen gracias a la experiencia práctica que tenemos en la vida cotidiana;
- b) *Significación expresiva*, la cual no se aprehende por la mera identificación, sino por cierta empatía con el objeto visible. Apela a la sensibilidad, aunque se pueda adquirir y mejorar con la práctica.

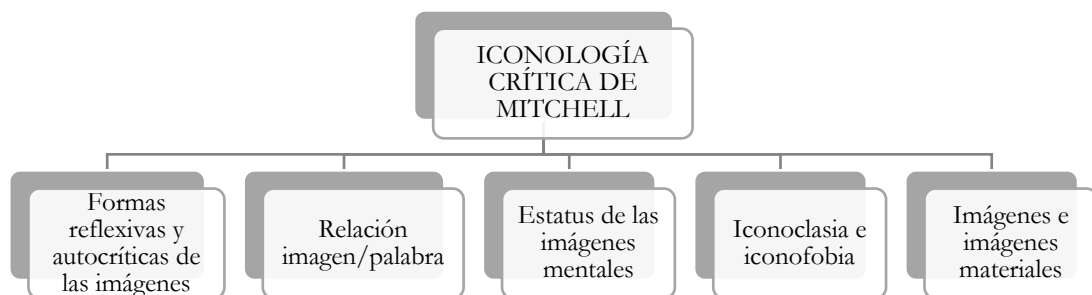
Para entender una imagen, es necesario completar este primer nivel con la *significación secundaria o convencional*, la cual no se encuentra en el plano de lo sensible, sino de lo inteligible y lo cultural, lo que ha sido deliberadamente comunicado e introducido para que sea así. Es decir, se necesita de una cultura para poder descifrar estos significados. Este nivel establece una relación entre los motivos artísticos (primaria) y sus combinaciones con temas o conceptos propios de una cultura.

Por último, se encuentra la *significación intrínseca o de contenido*, la parte más ideológica que porta la imagen, la cual es para Panofsky, un aspecto esencial de la imagen, pues esta es la que le va a otorgar a la imagen su principio unificador y subyacente, a explicar el acontecimiento visible y a fundamentar su contenido visible.

A la identificación de los motivos artísticos con un concepto o tema de tipo cultural es a lo que llama Panofsky *iconografía*. ¿Cómo se manifiestan esos conceptos subyacentes, los cuales ponen en pie la mentalidad básica de una nación, época o clase social? Panofsky responde que en los procedimientos de composición de la imagen. Así pues, la iconología es la investigación sobre la mentalidad y el descubrimiento de valores simbólicos, ideológicos o mentales que van más allá de lo que sería la simple iconografía. Este último momento de la interpretación de la imagen es lo que a Mitchell le resulta más interesante de Panofsky para su filosofía de la imagen.

2.2.2.1.1. Iconología crítica

Mitchell llega a trascender la iconología de Panofsky para llegar a elaborar una *iconología crítica*, en la que se hace cargo de los aspectos más políticos y críticos de este ámbito (Fig. 10).



10. Esquema de los principales aspectos de la iconología crítica de Mitchell.

2.2.2.2. Cultura visual e Historia del arte

Para Mitchell, la Historia del arte es una disciplina que desemboca en la cultura visual (esa construcción visual del campo social y construcción social del campo visual). Por tanto, es una cultura no solamente artística, sino que amplía esos límites, abordando las imágenes al margen de su valor estético, como fenómenos sociales. Lo que motiva estas prácticas es una reivindicación de la *cultura de la imagen*, tradicionalmente vista como popular y, por ello, indigna de ser estudiada; frente a la *cultura del texto*, tradicionalmente asociada a la erudición.

2.2.2.3. Estética de los Medios

Cuando se habla del *pictorial turn*, se pone foco en esa dimensión matérica de las imágenes. Por lo cual, la dimensión física y el dispositivo técnico en el que se dan las imágenes cobran importancia para Mitchell. La desembocadura en la práctica académica de la atención sobre estos aspectos materiales de la imagen, los cuales se conectan con todo un aparato conceptual, es la *Estética de los Medios*.

El *medio* en el que una imagen aparece ha sido olvidado generalmente en los estudios de Historia del arte, y es necesario dar cuenta de que los medios no son

sólo formas de transmisión de la imagen, sino que introducen significados. Por tanto, hay que atender a esos dispositivos mediáticos en los que la imagen aparece. La imagen entendida como *picture* es un complejo ensamblaje de elementos virtuales, materiales, imaginísticos, discursivos y simbólicos. En el medio, un concepto elástico en Mitchell, de la imagen (*picture*), se tienen en cuenta los aspectos infraestructurales del dispositivo en el que esta aparece. En este contexto podemos inscribir la famosa cita de Marshall McLuhan: “El medio es el mensaje”.

2.2.3. Crítica al concepto de imagen. Imágenes e imágenes materiales

Para una mejor comprensión del giro pictórico es necesario estudiar la crítica que hace Mitchell al concepto de imagen. La cuestión subyacente a este asunto es la reivindicación de la mencionada *materialidad icónica*, olvidada en la tradición cultural occidental, la cual remite no sólo al sustrato físico de la imagen, sino a los aspectos infraestructurales que determinan sus significaciones.

Una de las definiciones más longevas del concepto *imagen* en la cultura occidental es la que la concibe como una *copia espiritual*, una noción heredada de Platón y su concepto *eidolon*, del cual viene *imagen*; pero también *idea*, frente a *icono*, la copia de la idea, que sería lo que se produce en la pintura —la diferenciación material será, pues, de gran importancia—:

En vez de sensaciones, el alma discursiva utiliza imágenes. Y cuando afirma o niega (de lo imaginado) que es bueno o es malo, huye de ello o lo persigue. He ahí como el alma jamás entiende sin el concurso de una imagen (Aristóteles, *De Anima* III 7 431a).



11. Esquema del paradigma de la imagen como copia espiritual.

Tal concepto es el que pervivirá a través de la cultura judeocristiana, con la consiguiente consideración de las imágenes como cosas sin materia. En este contexto, se ha erradicado su dimensión material porque esta conduce a la *idolatría*. Pero lo cierto es que estas no son realmente imágenes, porque se pueden definir en términos puramente lingüísticos y no en su sentido visual y sensible; como un dictado de predicados que enumeren a esos objetos. Para Mitchell, una imagen es siempre *picture*.

2.2.3.1. Dialéctica palabra/imagen. *Imagentexto*

Partiendo de la idea de que los medios son mixtos, Mitchell elabora una teoría acerca de la relación entre palabra o texto, e imagen.

PALABRA	IMAGEN
Cultura lectora Cultura de élite Pasado dominado por el libro Decir CULTURA (Palabra como signo convencional)	Cultura de espectadores Cultura de masas Futuro dominado por la imagen Mostrar NATURALEZA (Imagen mimética)

12. *Diferencias histórico-culturales entre palabra e imagen (Mitchell).*

Pero ¿hasta qué punto se pueden mantener las imágenes totalmente al margen de los textos? En este sentido, no se pueden establecer posturas terminantes. Mitchell parte de la base de que esta dialéctica palabra-imagen obedece a los prejuicios culturales que podemos leer en la tabla superior (12); es decir, esta dialéctica se encuentra llena de connotaciones que van mucho más allá de lo que serían las diferencias formales de la imagen contra la palabra, expresa que la relación palabra-imagen se ha concebido en términos políticos.

Frente a esta contienda, Mitchell adopta una postura conciliadora: hacer dialogar ambas formas de comunicación como conformadoras de nuestro mundo mediante la *imagentexto*. Esta supone una recuperación de la *pictura-poiesis* de Horacio. En este mestizaje cobrará importancia la *éfrasis* (representación verbal de una representación visual), figura retórica mediante la cual es el texto el que acompaña a la imagen, y no al contrario. Presentamos dos ejemplos a continuación:



13. Henri Rousseau, *El sueño* (1910). Óleo sobre lienzo. MoMA.

Yadwigha en un bello sueño
 habiendo caído dulcemente,
 oía el son de una chirimía
 que tocaba un encantador bienintencionado.

Mientras la luna refleja
 en los ríos los árboles que verdean,
 las fieras serpientes escuchan
 las alegres tonadas del instrumento.

(Henri Rousseau)



14. Camille Corot, *Landscape with Lake and Boatman* (1839). Óleo sobre lienzo. Getty Museum.

Mira ahora cómo desciende la tarde desde el monte;
 La sombra más oscura crece, y más ancha es también;
 El cielo lleva tonos cítricos de tonalidad verdosa;

...

Apenas queda la luz del día para ver.
 Tu nombre, Corot, tan modestamente escrito.
 (Théophile Gautier)

La relación con la écfrasis se puede describir de distintos modos:

- a) *Indiferencia ecfrástica*: es la concepción de que imagen y palabra son cosas totalmente distintas, es decir, que un texto no podrá darnos la presencia hacia nosotros como una imagen.
- b) *Esperanza ecfrástica*: es la creencia de que es posible traducir a la palabra la presencia que nos dan las cosas como imagen.
- c) *Miedo ecfrástico*: es el temor a la posibilidad de que la palabra pueda suplir totalmente a la imagen.

3. El giro icónico en la Bildwissenschaft

Una de las tesis fundamentales de esta corriente centroeuropea es la constatación de la capacidad epistemológica de las imágenes, es decir, del hecho de que estas poseen una lógica icónica al margen de la lógica verbal.

Más acotada en las disciplinas que la forman, a saber, la filosofía y la historia del arte; y bebiendo, principalmente, de las corrientes fenomenológica y hermenéutica, su planteamiento es elaborar un pensamiento filosófico sobre las imágenes, es decir, descifrar su *logos* propio sin necesidad de recurrir a mecanismos como los de la semiótica.

3.1. Gottfried Boehm y la diferencia icónica

Gottfried Boehm, uno de los mayores representantes de la *Bildwissenschaft*, plantea la pregunta por cómo acceder al significado de las imágenes. La respuesta viene de la mano de la *diferencia icónica*, un concepto que posee una importante base filosófica, bebiendo de fuentes como Gadamer, Merleau-Ponty o Husserl.

Interesado por el acto sensible de ver, el cual revela un proceso activo, intencional y creador de sentido; y rehusando cualquier explicación de la percepción como un acto mecánico de aprehender datos visuales (como ocurría en el asociacionismo y el racionalismo); para Boehm, percibir dependerá no sólo de la lógica interna de las imágenes, sino de un acto del espectador. Es decir, éste proporciona el fundamento para percibir.

La diferencia icónica se ayuda del concepto de *horizonte* de Husserl, en tanto que, en toda percepción, las cosas se presentan sobre un horizonte que es el que fundamenta su modo de determinarse.

Frente al *incremento de ser* de la obra de arte según Gadamer, aún anclado en un paradigma logocéntrico, para Boehm, las imágenes presentan su propia luz (*schein*); por tanto, en ellas mismas está su sentido. La diferencia icónica consiste en que, en las imágenes, *algo se muestra como algo*. No solamente se muestra algo, sino que se muestra *como algo*, es decir, se coordinan aquello a lo que remiten y lo que la imagen es por sí misma, en eso va a radicar la lógica de las imágenes.

Para Boehm siempre existe un excedente que hace que cada vez que nos enfrentemos a las imágenes podamos verlas de otras formas. Aquí la lógica icónica se diferenciaría de la verbal, que sería unívoca, pues, al poseer las imágenes características como ese excedente y ese fondo de indeterminación, su sentido puede cambiar, nunca es unívoco.

3.1.1. Mecanismos de la diferencia icónica

1. Contraste
2. Inversión
3. Mezcla
4. Radicalización total del contraste figura-fondo, que llevaría a su cancelación

3.2. Horst Bredekamp

Este discípulo de Boehm ha ampliado el campo de estudio de la *Bildwissenschaft*, incluyendo, por ejemplo, trabajos sobre las imágenes científicas (las cuales han identificado tradicionalmente con meras ilustraciones, cuando según el autor, constituyen, de hecho, formas de pensamiento).

3.2.1. Teoría del acto icónico

Pero, sobre todo, el tema que más ha desarrollado Bredekamp es la agencia icónica, es decir, la capacidad autónoma de actuación de las imágenes. Destaca su obra *Teoría del acto icónico* (2010), donde hará un correlato entre los *actos de habla* de la filosofía del lenguaje y una teoría de las imágenes.

¿Por qué la imagen activa comportamientos, sentimientos y acciones? ¿En qué radica la fuerza que capacita a una imagen para cobrar vida? ¿Cómo se fundamenta? Para explicarlo, Bredekamp hace una sistematización en tres tipos de actos icónicos:

1) *Actos icónicos esquemáticos*, que se representan en fenómenos como la animación de la imagen en composiciones con cuerpos, la reacción de autómatas o las obras de bio-arte. La fuerza vital que reciben las imágenes aquí deriva de incluir lo físico directa o indirectamente en la representación.

2) *Actos icónicos sustitutivos*, que consisten en relacionar imagen y cuerpo a través de un acto de sustitución o intercambio, tratándose los cuerpos como imágenes o las imágenes como cuerpos.

3) *Actos icónicos intrínsecos*, los cuales derivan, como su nombre indica, del interior, de la potencia misma de la imagen, es decir, el poder que parece emanar de la imagen y le da la capacidad de actuar.

Bibliografía

- Bredekamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Akal.
- Bryson, N., Holly, M. A., & Moxey, K. (Eds.). (1994). *Visual culture: Images and interpretations*. Wesleyan University Press.
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y el poder de las imágenes*. Cátedra.
- Freedberg, D. (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Sans Soleil.
- Gell, A. (2021). *Arte y agencia: una teoría antropológica* (Vol. 18). Sb editorial.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos* (Vol. 3). Ediciones Akal.
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual*. Grupo Planeta.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen* (Vol. 5). Ediciones Akal.
- Mitchell, W. J. T. (2013). *Iconology: image, text, ideology*. University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Sans Soleil.
- Rancière, J. (2010). “La imagen intolerable”. En *El espectador emancipado*, 85-104.

GUIONES E INSTRUCCIONES PARA LAS PRÁCTICAS DE SEMINARIO DE ESTÉTICA

Esquemas de trabajo elaborados para facilitar el seguimiento de las asignatura por parte de estudiantes con necesidades especiales.

FORMALISMO

Elegir una imagen y analizar los siguientes aspectos:

- Esquema visual o armazón perceptivo
- Agrupaciones o bloques más importantes de la imagen (subdivisiones)
- Configuración perceptiva de la forma y de la distinción figura/fondo
- Equilibrio de la imagen
- Elementos que pesan, elementos que compensan desequilibrios (espaciales, cromáticos, lumínicos...), posibles desequilibrios voluntariamente incorporados (en ese caso, qué efecto causa en el espectador, para qué se ha incorporado)
 - Dirección de los movimientos en la imagen
 - Fuerzas perceptuales, *visual lines*, “tirones”...
 - Posible aplicación de las leyes de la *Gestalt* a uno o varios elementos de la imagen, siempre que venga al caso

ANÁLISIS SEMIÓTICO

Aspectos que se pueden analizar:

- Elementos del signo icónico según Peirce: representamen, objeto (dinámico e inmediato), interpretante, interpretante final, universo del discurso
- Uso de códigos fuertes o códigos laxos (hipocódigos)
- Referentes culturales compartidos con la imagen en cuestión
- Posibles rasgos inventivos (según explicación de Umberto Eco)
- Relación de la imagen con el mensaje lingüístico (si es el caso)
- Elementos de retórica visual

ANÁLISIS MARXISTA

- Especificación del nexo entre imagen y contexto socioeconómico. Entender la imagen como el producto de una época. Adoptar una perspectiva materialista, no espiritualista (hegeliana)

- Si es arte comprometido ideológicamente, analizar ese aspecto en particular: en qué medida critica alguna situación social o estructural, por qué tipo de ideología toma partido, qué ideas transmite. Función política o propagandística de la obra

- En general, implicaciones políticas, económicas o sociales de la imagen, bien sea por su modo de composición (por su forma –ejemplo: artes tecnológicas versus artes manufacturadas), bien por el contenido que expresa

- Evitar el análisis de la imagen en término de autonomía, al margen del contexto entendido en un sentido muy general

- Siguiendo a Lukács, ¿es la imagen reflejo de alguna realidad social? ¿Expresa de ella algo típico? ¿O es más bien ejemplo de un reflejo “negativo” de la realidad? ¿Crea algún “efecto de extrañamiento”? ¿Puede interpretarse a la luz del concepto adorniano de “mimesis”?

- ¿A qué tipo de superestructura apunta? ¿Encumbra la figura del genio, la idea de lo misterio, de lo aurático, o a otro tipo de cultura más democrática, masificada, des-auratizada, etc.?

- En el caso de las imágenes-mercancías, relación entre arte elevado y arte de masas, reacciones que suscita (apocalípticas, integradas), posible inclusión en algunos de los tres niveles culturales de Dwight MacDonald. Crítica a su posicionamiento cultural
- Relación imagen-ideología (ideología que puede estar expresada de manera directa o indirecta)
- Aplicación de los instrumentos propios de la Sociología del Arte

ANÁLISIS FENOMENOLÓGICO

Recomendaciones iniciales:

- Mirar la imagen como TOTALIDAD, como CAMPO PERCEPTIVO, no diseccionando sus elementos constituyentes
- Considerar cómo afecta la percepción de la imagen al cuerpo en su totalidad, entendido como cuerpo fenoménico
- El cuerpo fenoménico completa la percepción, no es un mero agente pasivo, sino que modela, participa en la creación del percepto a través de la memoria, el conocimiento de los valores simbólicos, su cultura, etc.
- Hay que abandonar la mirada analítica, especialista, “deformada profesionalmente”; también el “mero mirar”, el ser simplemente “sujeto con ojos”, cuerpos biológicos; hay que sustituir esos planteamientos por la búsqueda de una experiencia estética integral que ataña al cuerpo en su totalidad
- No se trata de MIRAR la imagen, sino de “VIVIRLA” O “VIVENCIARLA”

Elementos que se pueden analizar:

- Claves de la ORIENTACIÓN del cuerpo en la imagen
- Detectar la ARQUITECTURA PERCEPTIVA o ESTRUCTURA FRONTERIZA. Detectar los PUNTOS DE ANCLAJE
- Examinar cómo iniciamos ante la imagen el PROCESO ATENCIONAL, qué cosas pasan a ser figura, en el sentido fenomenológico, por qué esas, y por qué otras no; qué es lo que se queda como fondo; examinar cómo cambia nuestra relación con los elementos del campo perceptivo (en referencia, tal vez, a una experiencia anterior de ese entorno).

- Búsqueda del SENTIDO VIVENCIAL de la imagen
- Carga significativa de los objetos que aparecen en la imagen
- “Desfuncionalización” de los elementos de la imagen para percibirlos “fenomenológicamente”

ANÁLISIS HERMENÉUTICO

- Interpretar la obra íntegramente, tanto en su forma como en su contenido, porque deseamos la conciencia estética y su abstracción o aislamiento del mundo empírico
- Buscar la “verdad” de la imagen: qué aporta, en qué mundo nos introduce, a qué horizonte de sentido nos abre...
- Valorar la dimensión histórica de la imagen, su pertenencia a una tradición y lo que la historia le ha ido añadiendo
- Dialogar con la obra desde mi propio horizonte de comprensión, con mis prejuicios, asumiendo mi condición de Dasein; asumir también que la propia obra es un ser histórico, cambiante, abierto al futuro tanto como al pasado
- Clasicismo de la obra en sentido gadameriano

ESTUDIOS VISUALES

- Diferencia, si es apreciable en la imagen, entre la realidad a la que remite la imagen y lo que la imagen muestra de ella como “visible” (Concepto de “visibilidad” de John Berger).
- “Modo de ver” del referente de la imagen que se da a través del formato en el que está captada la imagen. Relación imagen-medio o imagen-materia en la que está encarnada o producida (no es lo mismo una pintura al óleo que la fotografía de una pintura al óleo...)
- Régimen escópico en el que se encuadra la imagen, bien en su momento de producción, bien en el de su recepción actual. Comparativa entre ambos

regímenes si no son el mismo. Información que da la imagen sobre el momento histórico al que pertenece. (Berger, Lowe)

- Interpretación de la imagen en relación con el perceptivismo o su extremo, el contextualismo (Norman Bryson). CULTURA VISUAL a la que pertenece la imagen
- Herramientas de la Iconología crítica de Mitchell y de la Estética de los Medios

ICONOCLASIA MODERNA

Buscar y seleccionar un ejemplo de iconoclasia actual:

- Contextualizar la imagen (cuándo se hizo/tomó, dónde, quién la hizo/tomó y por qué)
- Explicar qué tenía esa imagen de “peligrosa” como para que activara actitudes iconoclastas
- Qué comportamientos iconoclastas suscitó (describirlos y comentarlos)
- Qué consecuencias tuvo publicación (si es el caso) o censura final de la imagen

