

## Francisca Pérez Carreño, R. ARNHEIM. LA DIGNIDAD DE LA IMAGEN <sup>1</sup>

R. Arnheim es uno de los principales teóricos de la psicología del arte contemporánea. Proveniente del campo de la psicología empírica, en el que elaboró su tesis doctoral, e inscrito en el postgestaltismo, sus estudios sobre arte se han hecho imprescindibles en el discurso sobre percepción de las obras de arte y, en particular, de obras plásticas. Son siempre interesantes sus análisis concretos sobre cine, arquitectura, escultura y pintura, pero quizá su importancia radique ante todo en el hecho de que su obra se ve atravesada por una concepción unitaria del fenómeno estético, su creación y su recepción.

La estética de Arnheim es una estética formalista, en el sentido de que son las *formas* las protagonistas de su teoría, tanto como unidades de percepción y representación de objetos como de relaciones en el espacio. Se distingue entre forma \* y forma (**form** y **shape** en inglés). Las formas lo son de objetos en el espacio, ... *viene determinada por las fronteras espaciales de los objetos* (**Hacia una psicología del arte**, p. 326). Por forma \* se entiende, sin embargo, toda forma que remite a un contenido, es decir, a algo más allá de ella misma. *La forma \* no es puramente visual, sino más bien la relación entre una forma y algo de lo que es forma* (**Hacia...** p. 326).

La aprehensión de formas \* en el mundo visual es un modo de co-

nocimiento perceptivo puro, la manipulación de formas en el arte es el modo de ampliar este conocimiento. En cierto sentido, nunca hay mera percepción de formas, sino de formas \*, porque la mera aprehensión visual del mundo lo es de formas \*. No se perciben formas de objetos, sino formas significantes. Evidentemente se trata de negar la posibilidad del conocimiento inmediato de cosas de las que ni aun la forma conocemos inocentemente. La mediación de cualquier modo de aproximación a lo real es evidente. Ahora bien, esta mediación no es sólo ni aun principalmente lingüística, sino visual. Los contenidos vehiculados por las formas \* que percibimos no son necesariamente de carácter lingüístico.

En **El pensamiento visual**, recientemente reeditado, se expresan las directrices del pensamiento de Arnheim sobre percepción. Son básicas dos cuestiones: 1.ª, la crítica a la distinción entre inteligencia y percepción, y 2.ª, la idea de que la percepción de objetos se desenvuelve de lo general a lo particular.

El pensamiento del mundo descansa en el mecanismo de síntesis de la experiencia, ya verbalizada; ahora bien, ya en la percepción se realiza una síntesis, que consiste en la ordenación de los estímulos. El aflujo de sensaciones luminosas que recibe nuestra retina es ya *ordenado* a través de *patrones de forma* o *conceptos visuales*. Estos patrones de forma, supongamos los de *circularidad, verticalidad, espiralidad...*, se complican de lo sencillo a lo complejo para adaptarse a la complejidad de los estímulos, ... *las categorías perceptuales con que apre-*

*hendemos y conceptualizamos el mundo sensorial evolucionan de lo simple a lo complejo. (Arte y percepción visual, p. 365). Del mismo modo, el contenido que vehiculan evoluciona de lo general a lo particular, hasta el punto de considerar que la perridad se percibe antes que el carácter particular de cualquier perro concreto (Arte... p. 191).*

Los mecanismos de representación y de percepción se basan en los mismos principios, descubrimiento e imposición de los rasgos pertinentes en el reconocimiento de objetos. El arte trabaja en la elaboración de formas lo más simples posibles para la transmisión de un contenido, formas que son luego útiles en la percepción del mundo. A la vez toda percepción es estética porque organiza el material de manera *ordenada*, por la mera razón de la necesidad de orientación en el espacio y reconocimiento de objetos con rapidez.

Arnheim rechaza, por tanto, cualquier diferencia que no sea de grado entre percepción e intelección, diferencia que desde Platón domina la historia del pensamiento occidental, mediante la afirmación del carácter inteligente de la percepción. Además considera que ya en la percepción, según hemos visto, se da una síntesis de lo particular en lo general.

La imagen, cualquier imagen, es pues por definición, general, y en ello consiste la radicalidad del pensamiento de Arnheim, que se enfrenta así a cualquier interpretación al uso de las imágenes, que las considere opuestas al signo lingüístico por su presunta incapacidad

para significar contenidos de carácter general. Hay dos géneros de imágenes: *representaciones* y *símbolos*; las primeras son representaciones, en sentido amplio, de singulares, esto es, iconos de objetos; las segundas son representaciones generales, de clases de objetos o de conceptos; por tanto, las imágenes son **representaciones** en la medida en que retratan cosas ubicadas a un nivel de abstracción más bajo que ellas mismas (...) **símbolo** en la medida en que retratan cosas ubicadas a un más alto nivel de abstracción que el símbolo mismo (El pensamiento visual, pp. 135-6). Cuando Arnheim se refiere a la percepción del mundo físico habla de representaciones, cuando examina obras artísticas se refiere a ellas fundamentalmente, en el sentido de símbolos, aun cuando en el caso del arte figurativo se puede y se debe hablar de un nivel primero de representación. No obstante, en uno y otro caso la diferencia es antes teórica que práctica, pues el mismo uso simbólico de la imagen está luego presente en otros usos.

En su libro más influyente, **Arte y percepción visual**, Arnheim propone el arte como una forma específica de conocimiento. El conocimiento según formas \* no se diferencia sustancialmente del conocimiento discursivo sino en el tipo de categorías que utiliza. Hay categorías visuales tanto como lingüísticas; el procedimiento de conceptualización es el mismo: *ninguna descripción o explicación puede hacer otra cosa que presentar unas cuantas categorías fundamentales dentro de una particular configuración* (p. 14).

El formalismo de Arnheim se caracteriza pues, por una semantización de la forma, formulado este principio de muy diversas maneras en toda su producción, la de carácter más psicológico y la de carácter más estético: *Toda forma es semántica; esto es, que sólo con ser vista ya hace afirmaciones sobre objetos* (Arte... p. 116), también *Mi trabajo descansa en el supuesto de que el portador de significado más potente es el impacto inmediato de la forma perceptual* (El poder del centro, p. 14).

Su punto de vista sobre la producción de las obras de arte descansa en el principio estético más comúnmente admitido de que la obra de arte es la expresión de contenidos generales a través de singulares. El objetivo de la obra de arte es ... *captar en lo particular algo universalmente significativo* (El poder... p. 14). Sin embargo, la dialéctica de lo general y lo particular queda desnivelada hacia lo general desde los principios teóricos del autor. No por una, sino por, al menos, dos razones: la primera se refiere a la concepción de la percepción como imposición de patrones a los **sensa data**; la segunda al contenido simbólico que toda forma posee.

A la primera cuestión nos hemos venido refiriendo hasta aquí. Los objetos son aprehensibles sólo a través de formas, que son generales porque convienen a una clase de objetos. Sin embargo, este mecanismo no es, en absoluto, privativo de las experiencias estéticas, ni de las perceptivas. El modo lingüístico de acercamiento a la realidad recorre igualmente el camino del general al particular. Lo general está siempre presente en nuestra forma de perci-

bir lo real, lo que hace evidente que todo nuestro conocimiento es representativo.

La segunda cuestión se refiere más directamente al ánimo de la frase que citábamos. La mediación del arte es simbólica porque lo representado tiene un más alto nivel de abstracción que la representación en sí misma. Las formas \* no son sólo imposiciones de orden a los estímulos, sino que además son expresiones de contenidos simbólicos más elevados. En **El poder del centro** se examinan dos modos de representación utilizados en el arte occidental, el uno corresponde al formato circular, el otro al cuadrangular. El círculo está asociado a lo divino y a lo cósmico, mientras que el cuadrángulo se asocia con lo humano, a las coordenadas cartesianas y al peso. Dos formas se corresponden con dos formas \* simbólicas. Aunque su importancia en la historia del arte no sea tan grande como la de otro deudor de la filosofía de Cassirer, Panofsky, en cierto sentido Arnheim ha hecho de las formas el motivo del estudio iconográfico e iconológico, ha elevado las formas a la categoría de formas \*.

Es evidente que la presencia de lo general en la forma que es lo ideológico en sentido amplio, tiene lugar por la confluencia de contenidos culturales a la representación en juego. Contenidos quizá de carácter muy abstracto, pero de cuya existencia dan cuenta las representaciones de una época y de una cultura, ya sean textos literarios, científicos, objetos arquitectónicos, artísticos, comportamientos ritualizados y cotidianos, etc.

No obstante, hay una clara tendencia en la obra de Arnheim a considerar universal el significado simbólico de las formas, aunque lo haga de modo más cauto que el psicoanálisis. No hay una explicitación de los mecanismos o la clase de operaciones que hacen simbólica una representación, es decir, que hacen del cuadro o el círculo formas simbólicas de lo divino o lo humano, o que hacen que las formas armónicas y equilibradas sean preferidas con universalidad. La argumentación roza a veces la explicación histórica, así es, por ejemplo, la descripción de la función del modelo circular en la ciencia moderna en **El pensamiento visual**; en ocasiones la discusión es filosófica, como al defender la posibilidad de representación gráfica de cualquier tipo de relación basándose en algo muy parecido a lo que podría llamarse la forma lógica del mundo, también en **El pensamiento...**; en ocasiones se recurre a la explicación sociológica, al defender que el arte desautomatiza la percepción cotidiana del mundo, que tiende a ser simple y asemántica, en **Arte y percepción visual**.

Estas tentativas no están organizadas alrededor de un eje común, con lo cual la idea básica de percepción de formas significantes queda amenazada en su base, sobre todo si se aventura la idea de que esta apreciación del significado es inmediata. La razón es que no puede hablarse de significación, de formas o de cualquier otro objeto, si no se definen las tres variables del proceso semiótico: medium (significante), Objeto (significado) e interpretante (regla de interpretación). En este caso la forma sería el medium, los

contenidos a que en cada caso se refiere Arnheim, lo divino, lo humano, pero la variable más importante queda sin especificar, el interpretante, esto es, la razón que media entre una forma y su Objeto. Si no como intérpretes, al menos como estudiosos habremos de intentar la identificación de esas razones, o bien caer en la mística de la forma.

Es patente en todo momento el afán de Arnheim por mostrar el convencionalismo de nuestra forma de percibir el mundo y la posibilidad de modificar, flexibilizar o complicar los patrones de forma perceptivos. Sin embargo, ha de poder mostrarse que la mediación existe realmente, y no sólo de palabra, y que la síntesis de los estímulos se realiza mediante una representación. Evidentemente es posible otra manera de consolidación de la teoría; por ejemplo admitiendo la existencia de patrones de forma que se imponen universalmente a los datos de los sentidos y cuyo estudio corresponde a una teoría de la percepción. Que sean la experiencia personal y el aprendizaje fundamentales en la evolución de la capacidad perceptiva y no sólo capacidades innatas, es también cuestión de la psicología. Pero el salto de considerar los patrones como categorías, es decir, de la psicología a la semiótica, no es lícito sin más. La cuestión es que si algo es universal, su carácter semiótico puede ponerse razonablemente en duda, si es además **a priori** entonces no puede dudarse de su asemioticidad.

Lo interesante es mostrar cómo las formas \* creadas en la producción artística, y en general cultural, influyen luego en la per-

cepción del mundo. Aún cuando el sentido inverso también es posible, cómo las representaciones culturales muestran formas \* que son utilizadas por la sociedad en la cotidiana aprehensión visual del mundo.

Interesante es, del mismo modo, un tema presente en varios lugares de la obra de Arnheim, el carácter esencialmente imaginativo del pensamiento. Descansa en el poder de la imagen la articulación intelectual del mundo, tanto la científica como la artística o filosófica. Aún más, Arnheim se permite

**Manuel Hernández Iglesias.**  
**METAFORA, SIGNIFICADO Y**  
**TEORIA DEL CONOCIMIENTO:** Lakott, G. y Johnson, M. *Metáforas de la vida cotidiana*<sup>1</sup>

*Metáforas de la vida cotidiana* es el resultado de la reflexión conjunta de un lingüista (Lakoff) y un filósofo (Johnson) cuyo ambicioso objetivo es investigar *la forma en que la gente entiende su lenguaje y su experiencia* (pág. 33). El origen de esta investigación es la impresión que ambos autores comparten de que *las ideas sobre el significado dominantes en la filosofía occidental y la lingüística son inadecuadas* (*ibid.*) y la constatación de que tanto la filosofía como la lingüística han concedido a la metáfora un papel marginal tanto en *la comprensión de nuestro mundo y de nosotros mismos*

poner en duda si es comprensible algo que no se puede imaginar, que no pueda representarse en imágenes. Hasta aquí la dignidad de la imagen.

1954-74: *Arte y Percepción visual*, Madrid, Alianza, 1979.

1962: *El «Guernica» de Picasso. Génesis de una pintura*. Barcelona, G. Gili, 1976.

1969: *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986.

1966: *Hacia una psicología del arte*, y 1971: *Arte y entropía*, Madrid, Alianza, 1980.

1977: *La forma visual de la arquitectura*, Barcelona, G. Gili, 1978.

1982: *El Poder del centro*, Madrid, Alianza, 1985.

(*ibid.*) como en la teoría del significado. El punto de partida de este trabajo es la intuición de que, por el contrario, la metáfora es *una cuestión central, acaso clave para dar cuenta adecuadamente de la comprensión* (*ibid.*), e *impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica* (pág. 39). El hecho de que ambos autores consideren que el lenguaje refleja un sistema conceptual que a su vez determina nuestra percepción del mundo y nuestra interacción con él, y que nuestro esquema conceptual es básicamente de tipo metafórico hace que, contra lo que su título pueda dar a entender, nos encontremos ante un libro que, por su temática y objetivos, pertenece a lo que tradicionalmente se ha denominado teoría del conocimiento.