

El problema de la idea y su representación a partir de Ernst Gombrich

The problem of the idea and its representation
in the theory Ernst Gombrich

IGNACIO URIBE MARTÍNEZ

Universidad de Florencia, Italia

inouribe@yahoo.es

RESUMEN • A partir del juego que se puede establecer entre la realidad como apariencia y su representación pictórica, tomamos en este trabajo algunos de los conceptos de la teoría psicológica-representacional de Ernst Gombrich desde los cuales vemos un intento de comprensión respecto de los problemas que aquejan al artista a la hora de intentar plasmar aquello que denominamos idea y que se traduce en el acto creativo, o si se quiere, en la imagen. Ésta supondría una distancia contemplativa que es proyectada desde el creador al observador, el cual no sólo ha de aceptar aquello que le viene dado, sino que, por el contrario, proyecta el acto artístico puesto que éste implica siempre un simulacro.

Palabras clave realidad • idea • acto creativo • distancia

ABSTRACT • Starting from the interaction between reality as appearance, and its pictorial representation, the author considers some of the concepts of Ernst Gombrich's psychological-representational theory. We see in it an attempt to understand the problems of the artist when he tries to give concrete form to that which we call an idea and which is realised in the creative act or in the image. Gombrich's theory presupposes a distancing which is projected from the creator to the observer. The latter not only accepts what he is offered, moreover he extrapolates the creative act since it always implies and act of simulation.

Keywords reality • idea • creative act • distance

LA ILUSIÓN

Cuando hablamos de la apariencia nos referimos a la realidad propiamente tal, si se quiere, al mundo natural al que este concepto debe quedar circunscrito. En las obras de arte se da una relación similar pero que cabe en un concepto diferente, la

ilusión. La diferencia entre uno y otro existe en tanto la apariencia se conecta y evoca con algo que entendemos es real puesto que está contenido en ella; distinto es el caso de la ilusión, ya que ésta es una imagen o una idea que carece de realidad alguna, en este sentido, permanece indiferente a lo natural.

La importancia de la comprensión de esto tiene por finalidad acercarnos a la idea de que el arte es capaz de mostrarse a sí mismo como autonomía; lo cual no quiere decir que podamos desconocer la relación que existe entre él y la realidad, simplemente, a nuestro parecer, creemos que es necesario dar cuenta de una autonomía que está más allá de la referencia a un contexto natural. El artista toma elementos de lo que cree es la realidad, pero en la obra éstos adquieren autonomía porque, siguiendo los postulados de Warburg, podemos declarar que el artista lo que hace es ordenar el mundo circundante. De esta forma se genera un diálogo propio entre los distintos espacios particulares que se han reunido en un todo; con ello se establece una comunicación al interior de la obra que sólo puede ser constancia de sí, y por ello la cercanía que podamos establecer respecto de lo creado es la misma que existe en la obra como *espacio de causa*.

Dice Ernst Gombrich: “Las obras de arte no son espejos, pero comparten con los espejos esa inaprehensible magia de transformación, tan difícil de expresar en palabras” (1997: 5). Lo que se presenta en la obra no es la proyección de realidad a la que se suele asociar una representación para declarar, por ejemplo, si está bien ejecutada o no: el artista no copia lo que ve sino que lo sugiere. Tal acto nos permite crear relaciones de reconocimiento acerca de lo que se nos está mostrando, de allí la amplitud con la que el arte contemporáneo o desde fines del siglo XIX se ha dirigido a aceptar nuevas formas representativas, como es el caso de los colores empleados por los fauvistas. Allí el color deja de ser un problema, no importa que no se parezca al natural el tronco rojo que se ha pintado; la relación queda igualmente establecida y toma nueva fuerza por la implicancia que el mismo tono sugiere. Según Bozal (1987), representar significa organizar el mundo fáctico en figuras, como ya hemos visto. El nivel más elemental de este orden correspondería al espacio temporal, que es condición y supuesto de cualquier otro más complejo:

[E]llo quiere decir que espacio y tiempo, lejos de ser datos, se organizan como figuras. Los objetos están ahí, al representarlos como figuras les proporciono un significado que no estaba dado de antemano, el objeto no lo tiene como una etiqueta, surge en su representación. Organizar implica un sujeto, es decir, un punto de vista que da cuenta de las figuras y el horizonte, que permite decir ‘esto es tal cosa’. La afirmación ‘esto es tal cosa’ alude a algún tipo de comparación y supone, tal como explicó Aristóteles, un conocimiento. El conocimiento no surge en el mero estar ante las cosas, sino en el mirarlas incluyéndolas dentro de un campo, convirtiéndolas en figuras con significación... Las figuras impiden una relación directa entre sujeto y objeto en el conocimiento representativo o icónico (22).

De ahí que sólo se nos permita sugerirlas, manteniéndolas entre el impulso de aprehensión y el acto de aprehender.

En este mismo sentido podemos comprender que el artista no está buscando encontrar las leyes físicas de la realidad, sino la forma como nosotros reaccionamos frente a ellas; la revelación queda suspendida en la apariencia, el sujeto como ordenador es quien se encuentra en la obligación de acercarse a sí mismo por la naturaleza de la función que el arte le ha encomendado. “El artista debe conjurar una imagen convincente a pesar que ni uno solo de sus matices corresponde a lo que llamamos ‘realidad’” (Gombrich, 1997: 33). Es ésta la razón de porqué las relaciones alcanzan una pertinencia que les es propia. Pero para que la relación tenga una razón de ser, en ella debe existir necesariamente un punto de conexión, el cual ha de resultar objetivo, tanto para la realidad como para la obra, de manera que nuestro desconocimiento entre las esferas de la autonomía del arte como ilusión y la realidad como apariencia no sea tal, sino que sea posible por aquella unión que el individuo como mediador crea. Dicho puente nacido del sujeto ordenador objetivo se encuentra en la *idea*, allí es donde se reconocen la hipotética representación y la sugerente realidad:

La idea se alcanza a partir de la observación de la naturaleza, según Vasari, pero una vez alcanzada es posible ‘deducir’ plásticamente los objetos, ya que estos son acordes y proporcionados en atención a lo que la idea precisa: un espíritu grande, afirma, puede ‘restituir’ toda la figura a partir de la observación de sólo una de las partes. La observación de esta parte es la ocasión para que el espíritu grande realice el dibujo completo (Bozal, 1987: 128).

CONSTANCIAS E IDEAS

Gombrich ha dicho que esta posibilidad de relación entre representación y realidad se da a partir de las *constancias*. Son ellas las que logran hacer creer que la constante mutabilidad del mundo físico se detiene en nuestras impresiones. Por ejemplo, no percibimos los cambios de colores que se suceden en una habitación por efecto de la intensidad de la luz que llega a la misma. Las *constancias* nos liberan de la apremiante realidad. Por el mismo camino llegamos a comprender lo que se nos presenta en la obra de arte; las representaciones son la *constancia* de la *idea*. Ésta, materializada, nos entrega lo universal que en ella podemos observar como imagen del mundo ya sea en el sentido propuesto o como fuente de realidad histórica, ya que:

a menudo la finalidad de las imágenes y de las obras de arte en general ha sido documentar parcelas de realidad para rescatarlas del paso del tiempo. Así gestas gloriosas y gestos humildes, rostros célebres y anónimos, batallas y bodegones, han quedado inmortalizados para siempre en una obra. Reactualizando el pasado reciente, fijando el presente o indagando el futuro, el arte ha estado ligado al paso del tiempo y ha conjugado los tres tiempos verbales... las imágenes se han insertado en el tiempo, para escenificar ante los sentidos de los hombres del presente lo que ocurrió y lo que puede suceder. Mediante el arte, el pasado se reconstruye para ilustrar el presente

y el futuro, y gracias a él se prevé lo que acontecerá en el futuro si no se vigilara el presente” (Azara, 1995: 209).

Cuando nos referimos a las *ideas* de los artistas estamos intentando volcar la atención sobre los conceptos e imágenes que en ellos se forman a partir del juego generado por las expectativas y la observación; por lo tanto, el hecho de esperar algo nos habla de una imagen preexistente que debe acercarse lo máximo posible a lo que la realidad entregue como recurso de concreción. Para ello no podemos dejar de lado los elementos que conforman tales caracteres; es imperativo comprender cómo las sensaciones, la percepción y la experiencia entran en el juego de lo que se espera y observa.

Nuestras *ideas* al mezclarse con los impulsos exteriores devienen en conceptos o símbolos, por esto podemos decir que todo arte es conceptual y como tal ilusorio, ya que es capaz de referirse a sí mismo sólo en cuanto da cuenta de su condición híbrida. La falacia o verdad que una obra entregue está determinada por la imposibilidad de la existencia de tales categorías. Como bien señala Gombrich, ni los conceptos, ni las pinturas, ni las ideas pueden ser verdaderos ni falsos, como lo es en definitiva una hipótesis científica, sólo pueden ser más o menos útiles para la formación de descripciones (1997: 77). Tales en definitiva no nos hablan o son intentos de dar cuenta de la realidad, sólo son las descripciones de las descripciones, es decir, la obra de arte sólo puede intentar describir aquella *idea* que el artista quiso dar a conocer pero que resultó ser un simulacro respecto a lo que había imaginado ya que el mundo propio choca con el mundo dador de los únicos elementos descriptivos que podemos utilizar.

Pero aunque el intento siempre termine en fracaso pues la comunicación de la externalidad de la obra para con el mundo transmite una limitación, sin embargo ésta reviste la infinitud de posibilidades que el mismo espacio caótico del mundo presenta para el artista. La forma como punto de encuentro en lo objetivo permite dar las bases para el eterno juego de encontrar los elementos que nos parezcan más acordes con los fines propuestos; éstos, como *engramas*, van conformando un lenguaje visual cuyas combinaciones, al ser infinitas, hacen de la representación una suerte de Caja de Pandora que nos muestra al arte como un ensayo utópico que intenta alcanzar no la réplica del mundo o la realidad, sino la equivalencia más próxima a la *idea* que dio lugar a la obra.

La pintura es una actividad, y por consiguiente el artista tenderá a ver lo que pinta más que a pintar lo que ve. El cómo podamos aproximarnos a dicha visión está en el nivel de causalidad que exista en la obra: mientras mayor sea ésta mayor será la posibilidad de extender el acto contemplativo; y como este mismo acto se tradujo como generatriz de la obra y la volcó en la búsqueda de elementos que fueran convertidos en símbolos, la prolongación contemplativa del observador y del creador alejarán la incertidumbre.

LA TRAGEDIA DE LA CREACIÓN

Lucien Freud comenta acerca de la creación artística diciendo que un momento de felicidad completa nunca se da en la creación de la obra de arte, puesto que la promesa que el creador siente en el acto de la creación desaparece en la medida que la obra se va acercando a su término. En ese momento es el pintor quien se da cuenta que no hace más que pintar un cuadro: “Hasta entonces, dice, casi se había atrevido a esperar que la pintura se pondría a vivir” (Gombrich, 1997: 80).

Es recurrente este problema en el acto de creación. No sólo se ve y aprecia en los pintores o escultores, sino también en otras ramas, como la literatura. Tal vez una de las manifestaciones más precisas acerca de este punto se lee en un pequeño cuento de Poe, “El retrato oval”; allí el escritor muestra la imposibilidad de reconciliación que existe entre el momento inspirativo y el resultado. El proceso iría dando cuenta de esta separación que no presenta punto medio, es más, el mismo recurso que presenta Poe es la pintura. Vemos allí que mientras el amante va configurando a su amada en el retrato, ésta comienza a morir y finalmente la última pincelada corresponde a la final exhalación de la mujer:

Y no quería ver que los tintes que esparcía en la tela eran extraídos de las mejillas de aquella mujer sentada a su lado. Y cuando pasaron muchas semanas y poco quedaba por hacer, salvo una pincelada en la boca y un matiz en los ojos, el espíritu de la dama osciló, vacilante como la llama en el tubo de la lámpara. Y entonces la pincelada fue puesta y aplicada el matiz, y durante un momento el pintor quedó en trance frente a la obra cumplida. Pero, cuando estaba mirándola, púsose pálido y tembló mientras gritaba: ‘¡Ciertamente, ésta es la *Vida* misma!’, y volvióse de improviso para mirar a su amada... ¡Estaba muerta! (Poe, 1970: 133).

El problema de la presencia en la obra de arte no es más que el de la representación. Sin embargo lo que se muestra no es una nueva presencia, sino algo distinto a lo que el artista se debe supeditar como forma de aceptarse a sí mismo. No obstante, sabemos que esta resignación no sólo lo es en referencia a la realidad sino a la idea misma. Dice Gombrich (1997) que la creación antecede a la referencia (85), pero pareciera ser que la referencia misma es el legado del incumplimiento. Si pensamos que el artista crea en su mente estamos asumiendo prácticamente una obviedad, por otro lado dicha creación es un ordenamiento de la exterioridad compleja que se nos está presentando constantemente. Así, idealmente podemos decir que lo que creamos es una representación ordenada de lo que pensamos realidad. Es en este creer en donde descubrimos el encuentro con Poe. Puesto que obramos de acuerdo a lo que creemos, es que nos vemos limitados a acercarnos a la veracidad. La inspiración ordenadora *per se* no puede mostrar el caos externo que nos rodea, no es posible representar el caos desde la ordenación.

Creo que la utilización del concepto de *idea* necesita una profundización que nos aclare más su implicancia. Que nuestra mente sea ordenadora no significa

que por la misma razón se haya demarcado límites precisos; por el contrario, la elasticidad de ella es una de sus mayores características. Es por esto mismo que cuando nos referimos al concepto de *idea* en la obra de arte, estamos aludiendo a la posibilidad universal que existe en la representación. Cuando creamos no lo hacemos sobre la base de la idea personal que nos hemos hecho de lo que queremos hacer. En otras palabras, no imitamos una imagen que tenemos en la cabeza sino que aquella imagen es o debiera acercarse a una *idea* genérica, la *idea* de la imagen o más precisamente la imagen *ideada*. Si la *idea* intenta ser universal, la imagen de ella es finalmente personal puesto que sabemos que no podemos pintar la idea de árbol. Sin embargo, podemos reconocer la existencia de una correlación entre la imaginabilidad de las cosas, cómo imaginamos a partir de la semejanza de ambas facultades, y desde allí la forma en que configuramos la *idea*. Es decir, lo universal es la semejanza que se traspasa de una facultad a otra.

La semejanza de la vista es brazo de la imaginativa, en la cual se imprimen las cosas visibles, como la imaginativa del hombre o de la araña: aquel, por razón de que vio la casa, estando ausente de ella puede imaginar la casa; y la araña la tela que desea hacer. Y el imaginar es especie multiplicada de la imaginabilidad sustentada en el aposento visible, compuesto de los cuatro elementos, en los cuales la imaginativa general está inserta en la visibilidad de los elementos compuestos. Y cuando la potencia visiva tocara la materia y figura del aposento, cuando el hombre estuviere ausente del aposento o cerrase los ojos, la imaginativa extrae de la visibilidad la semejanza, que es especie fantástica recibida e impresa en la imaginativa; y así, la imaginabilidad queda y permanece ente real, significada por la visibilidad de la casa.

Y la semejanza de la imaginabilidad es la operación de la imaginativa, la cual recibe aquella semejanza de la imaginabilidad [por verla] en sí misma y en su propia imaginabilidad, la cual, con la imaginabilidad del aposento, tiene concordancia en la especie. Y el instrumento es la visibilidad del aposento, con lo cual la imaginativa atrae la semejanza de la imaginabilidad del aposento y la pone en su propia imaginabilidad, con la cual está conjunta en el hombre, que mueve su imaginativa para imaginar el aposento (Lull, 1961: 512).

Esto es contrario al pensamiento platónico. Para Platón y muchos de los que lo siguieron, las definiciones se hacían en los cielos; con ello la idea de hombre o de árbol quedaba fijada en la eternidad, como dice Gombrich, con contornos fijos e inmutables:

si la misión del arte ha de ser la 'verdad' con respecto a las Ideas, compitiendo, por tanto, en cierto modo con el reconocimiento racional, su finalidad tiene que ser necesariamente el reducir el mundo visible a formas inmutables, generales y eternas, renunciando así a aquella individualidad y originalidad, en las que estamos acostumbrados a ver el carácter distintivo de sus creaciones... E incluso allí donde se haya conseguido este ideal de inmutabilidad, generalidad y eternidad de acuerdo con las posibilidades

humanas, la obra de arte no puede jamás pretender alcanzar una categoría más alta que la de una imagen, que, a pesar de la aparente conformidad, está en muchos aspectos en contradicción con su Idea, y que no puede acercarse a ella más que el concepto, de cuya ayuda precisa el filósofo para expresar sus juicios (Platón, *Epístolas* 14).

Melachton, refiriéndose al concepto de Idea en Platón agrega: “Certum est, Platonem ubique vocare Ideas perfectam et illustrem notitiam, ut Apelles habet in animo inclusam pulcherrimam imaginem humani corporis” (15).¹

La *idea* no es una generalidad en sí misma sino la amplitud del conocer del creador, quien intenta llegar a la comprensión de su intención.

Vemos, por ejemplo, que la correspondencia entre la realidad y la imagen está claramente manifestada en el recurso literario. La metáfora es aquello que se ha puesto en lugar de otra cosa queriendo referirla. “El retrato oval” es la metáfora del problema de la representación y la irreconciliación entre realidad e imagen. También podemos extender el problema, por lo antes mencionado, a la dificultad existente entre la *idea* y la realidad, entendiendo que la primera es parte de la imaginación (Coloridge, 1910: 51)² como si fuera una proyección. Tal problema nos habla de lo que hemos venido diciendo, esto es, el constante juego de las causalidades que se presentan en el proceso de la creación de la obra de arte. En definitiva, toda causa es proyección de sí como medida en la cual se van generando espacios de interacción entre una etapa y otra. Estas mismas no sólo son unidireccionales sino que también están constantemente volviendo a su origen porque los impulsos nunca dejan de ser tales; esto es lo que nos permite pensar sobre el problema.

En un pequeño tratado escrito por León Batista Alberti se lee:

¹ Ciertamente es que Platón llama Idea a un concepto claro y perfecto, de la misma forma como Apelles lleva en su mente la más hermosa imagen del cuerpo humano.

² Para Coleridge, cuando el hombre piensa, trabajan sobre él dos poderes, de los cuales, si se tiene presente su mutua relación, uno sería pasivo mientras el otro sería activo, pero la separación de sus funciones no tendría lugar si entre ambos no existiera otro poder intermedio que mantuviera en su condición intrínseca un poder intermedio que es pasivo y activo a la vez. Éste poder o facultad es llamado en lenguaje filosófico *imaginación*; pero en lenguaje común, sobre todo en cuestiones referentes a la poesía, se utiliza dicha denominación para aplicarla sólo al grado superior de la imaginación, uniéndola al mismo tiempo a una voluntad que le sirve de control.

En este nivel la imaginación tiene dos grados, uno primario y otro secundario: la imaginación primaria es el poder vivo y agente primero de toda percepción humana, algo que viene a ser como repetición, en el pensamiento finito, del acto creador y eterno en el infinito *soy*. La secundaria es el eco de la primaria, coexistiendo con la voluntad consciente y, aunque idéntica a la primera en su género de operación, diferente en el modo y grado de dicha operación; la imaginación secundaria disuelve, extiende y disipa, con el fin de crear nuevamente, y si tal cosa no fuera posible, todavía trata de idealizar y unificar, siendo esencialmente vital.

En la *imaginación* se expresa la facultad prístina de informar lo múltiple en lo uno. Véase Cernuda, 1986.

Creo que las artes que aspiran a imitar las creaciones de la naturaleza se originaron del siguiente modo: en un tronco de árbol, un terrón de tierra, o en cualquier otra cosa, se descubrieron un día accidentalmente ciertos contornos que sólo requerían muy poco cambio para parecerse notablemente a algún objeto natural. Fijándose en eso, los hombres examinaron si no sería posible, por adición o sustracción, completar lo que todavía faltaba para un parecido perfecto. Así, ajustando y quitando contornos y planos, según el modo requerido por el propio objeto, los hombres lograron lo que se proponían, y no sin placer. A partir de aquel día la capacidad del hombre para crear imágenes fue creciendo hasta que supo formar cualquier parecido, incluso cuando no había en el material ningún contorno vago que le ayudara (Gombrich, 1997: 90).

Pienso que la utilización de la palabra “parecido” es fundamental. Hay una explícita similitud respecto de las palabras de Lucien Freud: el “parecido” es la equivalencia respecto a la promesa incumplida que toda obra representa. No es que exista una corrupción a la que tengamos que proscibir, sino que debemos ver en ella la potencialidad que esconde. La obra como realidad es lo que haría cognoscible lo posible de ser narrado personalmente. Tanto la idea como la intención son individuales, por lo tanto la narración también lo será.

Según Plinio el contorno tiene que redondearse y terminar de tal manera que prometa algo que está detrás, “de modo que promete precisamente lo que disimula” (Gombrich, 1997: 119). Esto no sólo nos refiere a la concepción warburgiana de la abertura del contorno, generando el rompimiento de los límites, sino que también clarifica lo que hasta acá hemos intentado explicar. Así como en este disimulo del que habla Plinio se promete lo mismo que se esconde, la obra es la promesa de lo encubierto, pero es una promesa de carácter doble: primero porque no puede alcanzar lo que en la cabeza del artista existía —su tragedia— y segundo porque en sí se abre la promesa de la posibilidad de descubrir lo que no pudo ser en el juego con el observador. Éste no debe esperar sólo conocer por medio de la obra, ya que el artista ha ordenado subjetivamente, sino además este ordenamiento permite el reconocimiento, ya que tal es la manifestación de lo general que se encuentra en el campo de lo observable; la pretensión de la *idea* como imagen.

LA COMUNICACIÓN ENTRE EL ARTISTA Y EL OBSERVADOR

Sin duda que la relación que existe entre el artista y el observador es tan compleja como la creación misma de la obra. Ambos se encuentran vinculados por una reciprocidad cuya primera condición es la de la comunicación; no obstante, dicha comunicación no se marca necesariamente desde el diálogo. A pesar que éste puede mantenerse como el paso ideal entre el uno y el otro, muchas veces tal directriz se halla más unida a la incomprensión que a la fluida inteligibilidad. Reiterativamente, sobre todo en el caso del arte contemporáneo, se alega que este vínculo no es un espacio imprescindible en el acto artístico, pero no hay que olvidar tampoco que si bien la obra toma elementos de la realidad y con

ellos construye un espacio que le es propio a sí misma pudiéndose diferenciar de la realidad misma, tal espacio en definitiva estaría marcado por una coherencia interna, la cual debe, por tal razón, ser capaz de reflejarse hacia lo exterior. De esta manera, finalmente lo que el contemplador ve es una prolongación de dicho estado de cosas que han configurado un lenguaje propio —el cual comunica a pesar del hecho de no tener estrictamente que dialogar—, la interioridad propia de la obra. Esto se traduce en signos con los que el que mira debe relacionarse desde su imaginación, intentando complacer la mente con lo descubierto. Es lo que se le atribuirá al artista y consecuentemente dará al espíritu del contemplador la satisfacción de haber creído comprender la obra o a su ejecutor por medio de la relación que entre ambos se ha establecido por medio del gesto comunicador. Aquello, que puede ser tan cierto como erróneo, no limita la acción ni del creador, ni de la obra, ni la de quien la observa. En el primero de los casos tal aberración no se da por la sencilla razón que el pintor o creador en general no se enfrenta a su obra en términos de perfección respecto a la inspiración, por denominarlo de alguna forma, con la que creyó terminaría relacionado. Por lo tanto, no puede exigírsele a quien mira el resultado comprender al artista, porque ni siquiera él mismo podría comprenderse en términos precisos a partir de lo que ha hecho. De allí, el paso hacia la creación y hacia el contemplador queda envuelto bajo el mismo halo explicativo. Pero debemos insistir en el punto acerca de que la limitación de la problemática creativa no desvirtúa la posibilidad comunicativa que existe. Por más que se alegue que lo retratado es una apariencia y que lo observado es una ilusión, tales factores no implican que el acto contemplativo no se encuentre presente en los sujetos involucrados.

Una manera de resumir lo hasta acá dicho la podemos alcanzar por medio de las palabras de Reynolds acerca de la técnica empleada por Gainsborough: “aquel caos, aquella apariencia tosca e informe, por una suerte de magia, asume forma a cierta distancia, y parece que todas las partes [caen] en el lugar que les corresponde... Se presupone que en aquella manera indeterminada se da el efecto general” (Gombrich, 1997: 167). Dentro de los distintos elementos que podemos rescatar de esta cita se encuentra el problema de la *distancia*, por una parte, y el del orden por otra. “Puede afirmarse que el acto fundamental de la civilización es la creación consciente de la distancia entre el yo y el mundo exterior. Cuando esta separación condiciona la creatividad artística, dicha conciencia de la distancia puede conseguir una función social duradera” (Gombrich, 1992: 268). La *distancia* referida en el sentido de la comprensión, mantiene la incertidumbre a la que se somete el contemplador. Éste, sumido en el enfrentamiento con la mancha, no sólo buscará encontrarse con el significado del símbolo que ésta evoca, sino además hará de él proyección causal para el acto reflexivo. De la misma forma como el artista sigue con la mirada los contornos como queriendo apoderarse de ellos, así también quien se enfrenta a la obra sólo puede mantener la *distancia* que ya le viene impuesta de antemano, por lo cual sólo podrá seguir la proyección de la causa que dio motivo a la obra de arte. La *distancia* se mantiene no sólo en el acto contemplativo sino en el acto trágico que se encuentra vivo en el seguimiento hecho por el reconfigurador de la ima-

gen, el cual sólo puede imaginar y ordenar a partir de la luminosidad entregada por el artista. Como certeramente dice Filóstrato a partir de los dichos de Apolonio de Tiana: “quienes miran obras de pintura y dibujo tienen que poseer la facultad imitativa... nadie podría entender el caballo o el toro pintado si no supieran como son esas criaturas” (Gombrich, 1997: 170).

every distance and size of picture has his own proper method of work; the artist will necessarily vary that method somewhat according to circumstances and expectations: he may sometimes finish in a very fitted way for close observation, to please his patron, or catch the public eye; and sometimes he tempted into such finish by his zeal or betrayed into it by forgetfulness, as I think Tintoret has been, slightly, in his Paradise... But this never yet was a picture thoroughly effective at a distance, which did not look more or less unintelligible near. The more subtle the power of the artist, the more curious the difference will be between the apparent means and the effect produced; and one of the most sublime feelings connected with art consists in the perception of this very strangeness, and in a sympathy with the foreseeing and foreordaining power of the artist... (Ruskin, 1959: 88).

La *distancia* no implica impersonalidad, por el contrario, es un tipo de relación intelectual. Asimismo es capaz de dar cuenta o describir una vinculación personal de caracteres peculiares, por lo tanto puede variar de acuerdo al poder distanciador que el individuo sea capaz de imprimir respecto del objeto.

Según Gombrich (1997) se deben dar dos condiciones para que se cumpla o ponga en marcha el mecanismo de lo que llama la proyección guiada. La primera es que al espectador no le quede duda sobre la manera de llenar el hueco; la segunda es que se le dé una pantalla, una zona vacía o mal definida sobre la cual pueda proyectar la imagen esperada (174). Evidentemente, esto presenta como presupuesto que la misma representación tiene la confianza de que existe la certeza de la proyección guiada; en otras palabras, esto se entiende en la medida que seamos capaces de comprender la configuración de la obra de arte como espacio de autorreferencia creado a partir de la constitución elemental de la ordenación del espacio caótico que significa la realidad, que implica tanto la *distancia* que debió tomar el artista como la que debe mantener quien contempla la obra.

Con lo anterior queda en claro que así como la realidad no es una, puesto que sólo la conocemos en apariencia, la obra de arte tampoco lo es por la misma razón, la vemos como una ilusión. No por esto debemos pensar que existe una ruptura de equilibrio y armonía en cuanto cada observador verá lo que su subjetividad le entrega. El asunto va más allá y se podría ver desde la perspectiva del sistema armónico que la música entrega. Cada vez que se configura una melodía, el músico lo que hace es recoger el sistema de notas que existe en el universo abstracto de la musicalidad. Frente a éstas arma un sistema equilibrado que da cuenta de una ordenación sistemática a la que el oyente se enfrentará. Alguien podría decir que las notas musicales son más amplias de lo que la escala muestra, es cierto, pero la misma amplitud existe en el caso, por ejemplo, de los

colores. Desde los primarios podemos alcanzar una gama infinita, como infinitos pueden ser los sonidos empleados por el músico. Sin embargo lo que la melodía nos muestra es finalmente la misma separación que existe a partir del marco de una pintura. Es el artista como el músico quien demarca el estado de la cuestión, cada cual decidirá qué fue lo que tomó para conformar su propiedad. Lo cierto en esto será que la flexibilidad y la plasticidad de la visión que existe en nosotros, como de la audición por cierto, necesariamente entrará no sólo en el marco dado por el creador, sino además en el marco dado por sí mismo. Con ello finalmente accedemos a la contemplación que la *idea* de la imagen o la imagen *ideada* nos ha entregado. Ésta es la neutralización de la imposibilidad de entrega de una neutralidad por parte del mundo hacia nosotros, y como estamos frente a una neutralidad de la subjetividad, dicha característica es la que dará cuenta de la nueva imagen que el observador verá en su imaginación. Pero por nacer de un punto que no se encuentra polarizado, su lejanía, respecto del marco dado por la limitación de la pintura en sí, no generará una discordancia contradictoria. En esto radica la facultad imitativa de la que habla Apolonio de Tiana.

Esta es la vía por la que el creador se identifica con quien se ha volcado en la observación de la obra creada. La mutabilidad del mundo queda registrada en la imagen estacionaria que nos permite aceptar y realizarnos puesto que la supuesta simplificación a la que nos vemos enfrentados nos da no la solución al caos circundante, sino la tranquilidad de asumir la *distancia* como condición creadora, como ya hemos visto. Quien se enfrenta a una obra también está en una posición creativa cuyo resultado se acercará a una neutralidad en la proporción otorgada por su nivel contemplativo.

LA PERCEPCIÓN Y LA TRADICIÓN

En cierta forma la relación que ha quedado establecida entre el observador y la obra de arte tiene un correlato en un punto más complejo aún. Cuando se nos presenta el problema del ojo desde la perspectiva de la configuración cognitiva dada por la experiencia, se nos está refiriendo una especie de autodeterminación de lo que Gombrich y muchos historiadores del arte han llamado el estilo. Tal pareciera ser un encadenamiento de sucesos pictóricos que van dando lugar a la tradición pictórica, lo cual no quiere decir que cada artista sea incapaz de configurar una manera que le sea propia; por el contrario, lo que se da lugar en este concepto es una expresión de conocimiento que a través de la historia se va generando. De esta forma, cada artista es un resabio de la misma manera que es capaz de ser la fuente de la permanencia de la tradición. Esto es homologable con la idea de la impresión visual que cada uno experimenta diariamente. A cada impulso externo se le encasilla clasificándolo, a pesar que el impulso puede ser tan pequeño como la conciencia de su realización. Luego, así como encasillamos experiencias que reconocemos como propias de la especie, este encasillar va dando forma a la tradición tanto individual como colectiva. En otras palabras, podemos decir que a lo que nos vemos enfrentados es a un

historicismo de la representación con la diferencia que la forma en el espacio artístico es una reconfiguración de lo que los elementos del medio histórico han puesto a disposición del artista por el sólo hecho de existir. Éste toma aquello que le viene dado pero lo reconfigura en un lenguaje que le es propio, por tanto, igualmente propia será su existencia, separándose en definitiva de la realidad externa que le dio lugar. En este sentido, podemos comprender de mejor manera la importancia que la tradición artística se atribuye como historia de los estilos y por lo mismo se hace certera la importancia que Warburg es capaz de distinguir en la mnémica de la historia del arte a través de los signos neutros a los que el artista debe tender por medio de la *distancia*:

La conciencia heredada de impresiones maximizadas grabadas en la mente (engrama) las transmite (el artista) sin tener en cuenta la dirección de su carga emocional, simplemente como una experiencia de tensiones de energía; este *contiguuum* no polarizado puede funcionar también como un *continuum*. El conferir un significado nuevo a estas energías sirve de pantalla protectora (Gombrich, 1992: 234).

Concuerdo con Gombrich cuando dice que la percepción es el proceso por el cual se refieren las expectativas que nos hemos hecho y por consiguiente dice relación con las comparaciones —a diferencia del pensar cuya propiedad es el distinguir y clasificar. Cuando vemos o nos enfrentamos a una obra lo que hacemos, en un primer momento, es percibirla, acto en el cual nuestras expectativas históricas, por denominarlas de alguna manera, se reúnen con el pensar que ha implicado el proceso creativo en el que el artista ha manifestado su condición de resabio inaugural. Así se da una doble circularidad por la cual el percibir, que había conformado nuestra primera impresión, entra en el espacio racional que implica. Por ende, se vuelve clasificación de la obra. Empezamos a ver en ella los distintos aspectos que ha intentado reunir, para así aspirar a un diálogo desde la comunicabilidad que le es propia a la obra. En este sentido es que podemos pensar que se ha establecido una distancia contemplativa que nos saca de nuestro espacio volcándonos a la neutralidad que se nos ha impuesto por delante. Paralelamente, el otro espacio de la circularidad que habíamos enunciado, lleva el pensar propio de la actitud creativa que caracteriza al artista, y que posibilitó la existencia de la obra, a una perceptibilidad que tan sólo representa la obra como condición apartada de los medios que le hicieron dar lugar a su permanencia. En otras palabras, la obra se ha separado de su creador y desde allí lo único que le permite ser lo que es, es la posibilidad de ser percibida. Esta sustancia absoluta es la misma que nos permite argüir la pertinencia de la existencia del *continuum* del que hablaba Warburg. Por tal condición podemos finalmente concentrarnos en establecer una permanente correspondencia que configura la tradición, la cual es dinámica, en el sentido de ser resabio y fuente a la vez. Por lo mismo debemos estar interrogándola constantemente con el fin de confirmar las diversas hipótesis a las que nos vemos enfrentados permanentemente por la elasticidad de nuestra visión, y por lo tanto, la consistencia de una exterioridad que se

nos escapa toda vez que somos conscientes de las implicancias que acarrea, la ilusión y la apariencia.

Narra Gombrich (1992) que un amigo de Constable una vez dijo al pintor que: “Todo el objetivo y dificultad del arte es unir la imaginación con la naturaleza” (328). Allí se presentaría el arte en su más pura expresión, y si consideramos la frase de Warburg acerca de lo que es el arte podemos dejar aún más en claro este postulado. Para el pensador alemán el arte o más bien el acto artístico está caracterizado por una polaridad dada entre:

la imaginación que se mueve hacia adentro y la razón que se dirige hacia fuera mediante la interpretación de los testimonios del arte. Lo que denominamos actos artísticos es, en realidad, la exploración del objeto por una mano insegura, conseguida por una fijación pictórica o plástica equidistante del *asimiento imaginario* y la *contemplación conceptual*. Estos son los dos aspectos de la imagen: el primero está dedicado a la lucha contra el caos —porque la obra de arte selecciona y clarifica los contornos de la obra individual— y el segundo pide al espectador que rinda culto al ídolo creado que está contemplando. De ahí, el predicamento del hombre civilizado, lo cual debería ser el auténtico tema de la ciencia de la psicología ilustrada del intervalo entre el impulso y la acción (269).

En el sentido que leemos las palabras de Warburg se encuentra presente el punto central de la idea que hemos intentado clarificar a través de Gombrich. El arte es considerado por ambos autores como un acto milagroso; sin embargo, tal milagro no consiste en hacer una equivalencia entre la ilusión y la realidad, puesto que tal cosa sería la mantención del caos reinante, y como sabemos lo que hace el artista es ordenar el caos exterior. De la misma manera como la imaginación va hacia adentro, la imagen por consiguiente también entra en un espacio de interiorización, y la maestría del artista radica en hacer de dicha imagen un ente traslúcido. Tal pureza nos enseña a mirar el mundo con ojos frescos, y, dice Gombrich, “nos da la ilusión de que miramos a los invisibles reinos de la mente, a condición de que supiéramos, como cuenta Filóstrato, servirnos de nuestros ojos” (1997: 329), en una especie de tendencia hacia una mirada ingenua que nunca podremos alcanzar.

En el arte entonces, podemos acceder tanto a la expresión como a la información, la primera nos cuenta de nuestra propia percepción y la segunda de lo adquirido por medio de la tradición. Así se va gestando la existencia de un campo complejo cuya tendencia primera se encuentra en la transparencia.

APARIENCIA Y DISTANCIA

La apariencia evoca e invoca una doble significación: es por una parte aparición y por otro parecer. Habría ahora que profundizar un poco más el porqué de la importancia de comprender el concepto como medio para investigar el problema de la representación pictórica.

Cuando lo que se encuentra frente a nosotros es comprendido como una

apariencia, ésta de inmediato está entregando una información que es atendida como:

algo que se delata interiormente inconsistente, y por esta razón no puede ser verdadero respecto de lo real —dice Francis Bradley—; pero lo cierto es que tampoco podemos negar su existencia, o separarlo de la realidad. Pues ello tiene un carácter positivo que constituye un hecho indudable; y, aunque se diga de este hecho que es apariencia, no posee otro domicilio posible que lo real. Y la realidad separada de toda apariencia sería pura nada. Podemos, pues, asegurar que lo así inseparable debe unirse de alguna manera (Bradley, 1961: 119).

El hecho que la separación de la realidad respecto de la apariencia termine configurando la nada y si a esto agregamos lo que recuerdo haber leído alguna vez en un escrito de Leonardo da Vinci acerca de que: “lo que no es parte de cosa alguna nada es, porque nada es lo que nada ocupa”, llegamos a la siguiente idea: es la realidad como algo objetivo lo que se nos aleja cada vez más. Pero no ocurre esto por la condición intrínseca de la cosa misma, sino porque en el espacio visible en el que nos movemos estamos limitados por una constante incertidumbre. Así, en consecuencia, la labor de la obra pareciera estar centrada en dar a conocer los espacios ópticos que la capacidad observable transfiere al acto estético y cómo ambos se relacionan recíprocamente.

Si recordamos que el problema de la realidad es la infinita cantidad de información que entrega y la labor del símbolo se basa en economizar los elementos así entregados, entonces podemos pensar que también está presente en la obra, además de la economía de la que Gombrich habla, una suerte de detención de estos innumerables elementos que se encuentran en constante cambio. La apariencia no sólo nos engaña por ser metáfora, sino porque esta metáfora está en constante transformación, de manera tal que la incertidumbre que en un principio se refería a una problemática se amplía a una doble certeza de desconocimiento.

No obstante, el hecho de creer que la obra de arte nos está dando en definitiva un instante de permanencia por medio del cual podemos hacer del acto pictórico una suerte de laboratorio en el que el experimento nos permite encontrar constantes, puede resultar tanto una salida al problema como un laberinto para el mismo. Si pensamos en Brunelleschi y su descubrimiento de la perspectiva tal vez el juego sea positivo y finalmente podamos entender que nos encontramos frente a una ley universal —en el sentido que esta teoría registra la información polivalente que un único ojo colocado en el ápice de la pirámide visual recibiría. Pero dicha ley universal es válida sólo para el espacio estético que el artista se ha empeñado en crear desde su perspectiva, la que igualmente puede dar lugar tanto a infinitas configuraciones como también a la revelación de una verdad real o propia de la realidad, en el sentido de revelar un reconocimiento instantáneo. La razón de esto radica en la complejidad y variabilidad de nuestra experiencia visual. Entonces, no podemos dar una explicación cabal de nuestra experiencia visual ni cuando contemplamos el mundo ni cuando contemplamos su representación pictórica.

El resultado de lo anterior es el establecimiento de tres campos de estudio que se hallan vinculados pero diferenciados: el campo pictórico, el campo óptico y el campo de la realidad. Cada uno de ellos nos da a conocer una gama infinita de interrogantes de las que las respuestas que obtenemos chocan con el hecho de transformarse casi automáticamente en nuevas preguntas.

Por otra parte debemos reconocer que el espacio de la realidad y el de lo visual se encuentran en la obra de arte, pero como sabemos que ninguno de estos espacios es definido en el sentido de ser entendidos como objetividad, se ha llegado a formas de comprensión que se acercan más a las convenciones y a los acuerdos que a las soluciones científicas. Desde allí surge una de las más importantes labores del artista, cual es la de dar certeza aparente a lo que no se nos ha permitido conocer. En este sentido aparece la relevancia del pensamiento warburgiano puesto que éste ha establecido, a nuestro criterio, por medio de la concepción de la idea como espacio objetivo en tanto omnicomprensión, una solución al problema que se ha planteado en la incertidumbre. Por esto vemos en Warburg una concepción diferente y conciliadora del espacio de la representación como resultado de la proyección de los dos campos que en sí comprende y que, por lo mismo, la empujan en la dirección contraria a la que por esencia busca corresponder.

La tesis de Gombrich en este aspecto resume así la problemática: “nuestro mundo visual es mucho menos definido y estable de lo que se suele suponer, y por lo que debe considerarse ligeramente elástico en los bordes...” (Gombrich, 2000: 205). Esta advertencia se relaciona con el hecho de coexistir en nosotros, por otra parte, una suerte de concepciones que utilizamos para ir escrutando por el mundo series de hipótesis que alcanzan respuesta sólo en la medida que los conceptos que en ellas aplicamos sean los mismos que transferimos al mundo óptico, es decir, concientemente buscamos la coherencia entre lo que queremos ver y lo que vemos. Si por casualidad una desarticulación llega a producirse, entonces ver la realidad o ver a través de ella puede ser una suerte de solución. Y de la misma forma como Gombrich hace la salvedad que la distancia o más bien el hecho de mirar a la distancia genera la mínima incertidumbre, puesto que son las mínimas conjeturas las que queremos hacer, ya que mientras mayor es la distancia las formas se simplifican más que cuando tenemos un objeto cerca, esto porque la cantidad de aire que se interpone entre el ojo y lo que miramos es mucho mayor, por consiguiente, advertimos cada vez más sólo los contornos de los objetos, entonces, el valor de la *distancia* del que nos habla Warburg revela no sólo el acto de contemplación sino también el de convención. Como consecuencia tenemos que los contornos de las figuras se han objetivado en el sentido de haberse transformado en la realidad misma, en ciertos símbolos a partir de elementos que le son propios también al medio natural.

En resumen, es factible decir que en la realidad, a través de la distancia, la complejidad de los objetos, que está vinculada y se suma a la de la observación, da espacio a que los símbolos sean una correlación del efecto contemplativo de la lejanía. Así, el símbolo no sólo es parte de la creación del hombre como una manera de poder hacer legible lo que nos parecía ininteligible, sino además

efecto por medio del cual la misma realidad se expresa en cuanto tal para poder ser leída como forma simbólica. Así la idea se hace extensiva, al menos como proyección imaginativa, de lo que creíamos era sólo expresión de una conciencia hipotética en cuanto a su funcionalidad, para luego centrarse en el acto representativo no ya como mera convención sino que ahora como expresión de realidad.

LA RETROALIMENTACIÓN NEGATIVA

Dentro de las distintas maneras que tenemos de comprender las formas que se nos presentan en el mundo de las representaciones, hay una que caracterizó los postulados de Warburg por mantener la particularidad de manifestarse como permanencias culturales: los llamados engramas. Por otra parte existiría, según Gombrich, una suerte de adopción de imágenes que funcionan por una especie de presión selectiva (1992: 217) en el sentido de empujar psicológicamente a partir de cualidades que pudieran resultar atractivas o por mera intuición más acordes con los objetivos propuestos de suerte que en definitiva quedan codificadas como convenciones. Asimismo, Cassirer en su ensayo “La tragedia de la cultura”, hace referencia al hecho que la civilización se constituye en cierta forma de conexiones recíprocas que se encuentran en el yo (159), por lo tanto si bien es cierto que la cultura no puede ir de la mano de esta certidumbre, se sirve de ella para mostrarse a sí misma y mostrarle a los hombres lo que es Historia.

En cada uno de estos puntos de vista, alcanzamos una suerte de concordancia que nos permite pensar en el hecho de la existencia de constantes que pueden considerarse como relaciones de causalidad del pensamiento. El punto de conflicto se encuentra en el hecho de comprender si tales encuentros son representativos de lo que el hombre es, ya sea por lo que nos dan a conocer o por lo que dejan de mostrarnos.

Cualquiera que sea la respuesta ya se ha establecido una posibilidad de comprensión que sigue la directriz de ser proyección de causa, como si aquello fuera el único efecto capaz de darse a conocer. En este sentido, la lectura de la realidad desde la *retroalimentación negativa*, es decir aproximándose a una meta mediante la eliminación de errores, es una metodología que puede establecerse como lo común en los autores mencionados. En cierta forma el engrama es permanencia de lo que debe mostrarse como nuevo en lo objetivo, es decir, si bien hay símbolos que persisten éstos no lo hacen revestidos de la misma significación desde la que fueron tomados. Lo mismo ocurre en el caso de Cassirer, quien dice que los puntos de auge de la civilización occidental han ocurrido más allá de la mera receptividad, en definitiva cuando ella deviene en espontaneidad. En esta misma línea, la eliminación de los errores estaría dando a conocer una característica del pensamiento. Ésta sería: que los errores eliminados seleccionan aquella parte de la representación que no conviene al objetivo planteado respecto de la idea original que se ha imaginado (Gombrich, 2000: 141).³

³ La subjetividad no es la última garantía y fundamento de la idea o el *disegno*.

Es cierto que el experimento no corresponde o queda fuera del arte puesto que en él vale más pensar que no hay errores que se tengan que eliminar. La experimentación, entendida por Gombrich como “el intento de encontrar alternativas más eficaces, más adecuadas para alcanzar el objeto deseado” (2000: 219), es más certera, al menos en un primer momento. Sin embargo, es posible pensar que el experimento es parte de las constantes del arte, puesto que lo es de la cultura también. Si seguimos la razón por la cual Cassirer nos dice que la Cultura está revestida por una tragedia, entonces comprendemos lo anterior. Cada vez que creamos materialmente estamos errando lo que en principio correspondía a la *idea* que había generado la creación. Así entonces las representaciones tanto como los renacimientos, en los que prevalece mayormente lo espontáneo con los límites que la misma cultura le impone, son un intento de eliminación de errores, puesto que la *idea* pareciera mostrarse más cercana a lo que es. La experimentación en este caso va de la mano con la parte que favorece el medio respecto del fin, pero, como ya hemos dicho en otras oportunidades este fin no es tal por cuanto la obra de arte no debiera mostrarse como finalidad sino siempre como causalidad de contemplación.

Podemos decir entonces que la obra, como espacio cultural, es experimento en tanto tiende a la consecución de la eliminación del error que existe en el paso de la idea del creador a la creación de la representación; y que es experimentación ya que los medios de que se sirve son los que hacen que tales errores simulen ser espacios de búsqueda eficaces en la tendencia que pretende acercarse a lo que desea ser objetivo, en otras palabras, a la correspondencia exacta de la *idea* con la obra.

Gombrich nos refutaría tal vez lo anteriormente dicho, para él “el objeto perseguido por el artista con persistencia autocrítica no es una proposición verdadera (como en la ciencia), sino un efecto psicológico. Tales efectos pueden estudiarse pero no demostrarse” (2000: 228). Quizás haya más puntos de encuentro que de discordancia entre las dos posturas, pero la distinción está en que el efecto psicológico del que habla Gombrich, que es en definitiva nuestro concepto de *idea*, si bien responde a factores de ésta índole (psicológica), se presenta como el objeto de estudio por parte del artista. Es él quien implícitamente busca la demostración de sí aunque en definitiva sólo alcance a mostrar.

Por ello es cierto que las pinturas no son réplicas, como la que pudiera aparecer en un espejo, y por lo tanto es certera la frase de Gombrich en cuanto a que el efecto que el pintor busca es una impresión de equivalencia (2000:

Cuando Zuccaro explica la etimología de la palabra *disegno*, finalizando su tratado con un tópico, descubre cuál es el último fundamento: la divinidad. El *disegno* es el signo de Dios en nosotros. También en Lomazzo el destello divino se derrama primero sobre los ángeles, en cuyo conocimiento produce la contemplación de las esferas celestes y, al mismo tiempo, las imágenes originales o ideas; después se derrama sobre el alma (humana), donde suscita la razón y el pensamiento, y, finalmente, se derrama en el mundo corpóreo, donde se manifiesta a la realidad sensible en la calidad de imagen y figura. De esta manera, el conocimiento mimético alcanza una dignidad a la que nunca hubiera podido llegar por otro camino. Véase Bozal, 1987.

229). Pero el problema de tal afirmación radica en la incertidumbre que nace acerca de lo equivalente. Ésta puede estar referida a la naturaleza o a la *idea* que de ella se ha hecho el observador. Aunque pareciera ser que lo uno puede ser lo otro, el centro del asunto radica en que lo recogido por la visión es asumido como algo distorsionado, el lado objetivo que puede haber en la naturaleza. Luego, el proceso creativo en cuanto representación de los fenómenos avanza en el proceso creativo como decreciendo respecto de su intención original. Con esto lo único conocible es la apariencia de las cosas, no obstante dicha apariencia es el objeto de estudio que nos lleva al espacio objetivo del conocimiento. Según esto, podríamos decir que así como la naturaleza sería imagen de divinidad y la fuente de la creencia, la obra es la imagen de la apariencia de la *idea*.

El problema no está entonces en la naturaleza sino en la apariencia con la que se nos muestra, es decir, los efectos que en nosotros provocan. Pero por permanecer como tales es que se hace posible verlos como causas, así la pintura mantendrá su función de hacer permanecer la contemplación, porque la relación que tenemos con las cosas es ya de por sí dada por la *distancia*.

Lo importante es crear un objeto, proponernos un objeto, y asumiendo que la realidad o la naturaleza están imbuidas en el desconocimiento, éste mismo es el que da movimiento a la necesidad de la creación de *ideas*. Éstas son nuestro objeto de estudio, en la medida que se han representado, aunque tan sólo como apariencias, siendo meras evocaciones o espontaneidades que conforman el espacio engramático, único espacio del que podemos tomar nota científica. La mayor validez de estas notas es que lo transferible desde las manifestaciones es un algo espiritual y como tal el vínculo que tiene, en tanto engrama, se une con la *idea* en cuanto unanimidad. Así esta *idea* vuelve a acercarse a su fuente objetiva (la Realidad o la Naturaleza) consiguiendo finalmente hacer objetivo lo que se pensaba era subjetivo y dando, por ende, respuesta a la incertidumbre del desconocimiento desde el desciframiento de lo que se creía inmutable.

REFERENCIAS

- AZARA, PEDRO. (1955). *La imagen y el olvido*. Barcelona: Siruela.
- BOZAL, VALERIANO. (1987). *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor.
- BRADLEY, FRANCIS. (1961). *Apariencia y Realidad, ensayo metafísico*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- CASSIRER, ERNST. (1951). La tragedia de la Cultura. En *Las Ciencias de la Cultura*. México: FCE.
- CERNUDA, LUIS. (1986). *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*. Madrid: Tecnos.
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR. (1910). *Biographia literaria*. Londres: J.M. Dent.
- DA VINCI, LEONARDO. (1998). *Tratado de Pintura*. Madrid: Akal.
- GOMBRICH, ERNST. (1992). *Aby Warburg: Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza.
- . (1997). *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.

- . (2000). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- LLULL, RAMÓN. (1961). El árbol de la ciencia. En *Obras completas*. Madrid: Ediciones Gráficas Trajano.
- PANOFSKY, ERWIN. (1998). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- POE, EDGAR ALLAN. (1970). El retrato oval. En *Cuentos 1*. Madrid: Alianza.
- RUSKIN, JOHN. (1959). *The lamp of beauty. Writings on art by John Ruskin*. Nueva York: Phaidon.