Gracias. Buenas noches. Aquí estamos de nuevo en el Tiempo de Filosofía. Revista de Filosofía es un espacio de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia que coordina el profesor Eloy Rada.

Un programa que pretende acercarle semanalmente obras, autores y temas que ofrezcan algún interés para todos aquellos que siguen esta carrera. Ana Lucas, profesora de Estética de esta universidad, está hoy aquí con nosotros para hablarnos de Gombrich. Uno de los investigadores de la representación ilusionista de la realidad que más ha influido en el campo de la estética. Vamos a dedicar esta sesión a hablar del profesor Sirens Gombrich, que fue profesor en 1976 del Barbour Institute, profesor de Historia y Tradición Clasificada.

en la Universidad de Londres y también lo ha sido de Bellas Artes en Oxford y Cambridge y de Historia del Arte en el Colegio Universitario de Londres. Interesa la figura de Ernst Gombrich por su labor en el campo de la historia del arte en la cual ha sabido hacer una labor de síntesis entre arte, filosofía y estética. Ha publicado un gran número de obras de las cuales nos interesa destacar Norma y Forma, Estudios de Arte en el Renacimiento, Simbolismo e Imagen, La herencia de Apeles, Tras la historia de la cultura y sobre todo Arte e ilusión. Esta obra es a la que vamos a dedicar más atención puesto que en ella desarrolla toda una teoría estética que es de las teorías más importantes en nuestra época. Arte e ilusión es un magnífico trabajo. Sobre psicología de la realidad.

presentación pictórica. Su contenido en realidad está compuesto por una serie de conferencias, un número total de siete conferencias que Gombrich desarrolla en la primavera del 56, invitado a pronunciarlas en la Galería Nacional de Washington. La publicación de estas conferencias se efectuó en el 1960 en Londres y despertó un gran interés que en la actualidad no ha dejado de tener y podríamos decir que en este sentido esta obra se ha convertido en una obra clásica. Antes de indicar el contenido de este libro nos vamos, o me interesaría referirme a su apoyatura teórica. En primer lugar, esta obra es respecto a psicología. Gombrich confiesa que él no es un experto en psicología pero se apoya en unos textos fundamentales que aglutinan todas las corrientes de la psicología moderna y contemporánea. En concreto utiliza y se basa en los trabajos de Vernon sobre la visión.

y la percepción de Wolfgang Menzger para el campo perceptivo desde el punto de vista de la gestal, de Ralph Evans, sobre todo en sus estudios sobre el color, pero donde insiste más y con ello intenta adoptar o dar a su obra un enfoque y una coherencia más sistemática, es en los estudios desarrollados por Gibson sobre la percepción del mundo visual. Y también tiene en cuenta los trabajos de Brumbix, sobre todo de un elemento importante, va a destacar el carácter hipotético de todos los procesos de la percepción. En segundo lugar hay que añadir que tiene puntos de contacto con el racionalismo crítico de Popper. Así como Popper, de hecho Gombrich confiesa que conoció a Popper en Viena antes de que Viena fuera ocupada por Hitler y de allí nació una fuerza. Y es una amistad grandísima.

a que Popper ha sido una de las personas de los intelectuales que más ha influido en su obra, en sus trabajos, y gracias a él ha podido aplicar el método científico a sus estudios sobre arte. En concreto, como decía, de Gombrich establece la prioridad de las hipótesis científicas frente al registro de los datos sensorios. En este sentido, Gombrich se mantiene en la línea del racionalismo crítico de Popper. En tercer lugar, en esta obra Gombrich parte

de una discusión con todos los profesores o los más grandes maestros de la historiografía y de la crítica modernas, con Rilke, con Hidelbrand, con Belfry y con Barbur. Y también este trabajo, este estudio, nos demuestra un profundísimo y exhaustivo conocimiento en historia del arte. Como vemos, por tanto, Arte e ilusión es un trabajo que desborda las fronteras del arte y entra en

entra en el estudio de la percepción y de la ilusión óptica. Vayamos a analizar brevemente el contenido de esta obra. El propósito que se traza Gombrich de entrada es llegar a comprender cómo formas y trazos llegan a significar cosas que ellas mismas no son. Lo primero que observa nuestro autor es que la representación ilusionista de la realidad no ha sido siempre igual, sino que ha ido variando a lo largo de las diferentes épocas y culturas. Y se pregunta, ¿por qué en las distintas épocas en la representación artística interesan unos aspectos de la realidad más que otros? ¿Se puede admitir la convención clásica de que sólo es obra de arte aquella que reproduce fielmente la realidad? El problema para Gombrich se reduce a un problema psicológico sobre el hacer y el leer imágenes, como el único medio para acercarnos a la comprensión de por qué las representaciones artísticas tienen historia.

En la historia de la representación ilusoria de la realidad, no ha existido una única representación, sino múltiples. Todas ellas, según Gombrich, son válidas y van evolucionando desde la representación simbólica del mundo, es decir, una representación conceptual, hasta alcanzar los efectos visuales que crean la ilusión del parecido. Para Gombrich, esta multiplicidad de representaciones expresan dos criterios distintos de representar lo que se ve, que demuestran, además, la diferencia entre el modo de cómo las cosas son representadas y el modo como son vistas. Sobre este aspecto haremos hincapié un poquito más adelante. El primer criterio se expresa en el arte egipcio. El desarrollo de la representación egipcia siguió un método conceptual. Distinto. Original. Representaban los egipcios lo que sabían. A diferencia de esto...

El segundo criterio aparece en el arte expresionista. Los expresionistas fueron los primeros artistas que pretendieron llegar a registrar en las representaciones lo que veían. Es decir, frente a los egipcios que interpretaban la realidad en sus representaciones, no a partir de lo que veían, sino a partir de lo que creían ver, por tanto, de lo que sabían. Y en este sentido sus representaciones estaban sometidas a normas, a convenciones. Los impresionistas intentaron reproducir la realidad tal y como la veía el ojo ingenuo, el ojo inocente, que ellos llamaban. Es decir, un ojo en el cual pretendían quitar todo tipo de percepciones eruditas, de elementos añadidos a la visión por convenciones. Sin embargo, Gombrich... Va a salir al paso de esta ilusión impresionista y va a afirmar lo siguiente.

que ningún artista pinta lo que ve. Todos van a partir de convenciones, incluidos los impresionistas. Gombrich va a salir al paso a la crítica de esta ilusión impresionista afirmando que ningún artista pinta lo que ve. Todos parten de convenciones, están sometidos a normas perceptivas y a normas que incluso tienen elementos conceptuales, intelectuales. Por ello, ninguna representación, insiste Gombrich, puede decirse que es mejor porque se acerque más, de una manera más fidedigna a una reproducción respecto de la realidad. Y en este sentido, ningún arte va a estar libre de convenciones. Y precisamente, y en esto es bastante importante, Gombrich insiste que estas convenciones son las que permiten fechar una obra de arte y constituyen lo que llamamos el estilo

artístico. La representación ilusoria de la realidad de cada época depende del poder de interpretación, tanto del artista como del artista.

El artista que interpreta el mundo en términos de los esquemas que él hace y conoce como del espectador que lee las imágenes colaborando con el artista a transformar un pedazo de tela en un parecido con el mundo visible. La crítica de Gombrich al impresionismo parte de los trabajos filosóficos ya antiguos del empirismo inglés. Ya Berkeley en su teoría de la visión concluía que el mundo tal y como lo vemos era un constructo montado por cada uno de nosotros a lo largo de años de experiencia. De hecho en esta teoría se van a basar todos los empiristas y después de hecho Kant. Lo único que nuestros ojos reciben son estímulos de la retina, es decir sensaciones de color. Nuestra mente teje aquellas sensaciones en forma de percepción. Sobre estas teorías ya clásicas Gombrich va a insistir. En que siempre que recibimos una impresión visual reaccionamos.

seleccionamos marcándola, clasificándola. Por tanto, un ojo sin prejuicios, despojado de lo que los impresionistas llamaban hábitos conceptuales, es un mito. Porque el ver no consiste sólo en registrar y toda distinción entre sensación y percepción es sólo teórica. Nadie ha visto nunca una sensación visual. Todo ver, por tanto, es ya una interpretación en sí misma. Esta afirmación, que en un principio nos puede parecer trivial, nos explica el proceso de la representación ilusoria de la realidad en su evolución hasta llegar al impresionismo, por lo que respecta a la pintura. El pintor impresionista, según Gombrich, para triunfar en la empresa de mirar el mundo visible sin tener en cuenta su significado, no ha tenido más remedio que expulsar una interpretación mediante otra. Es decir, lo que hace el pintor impresionista es que el pintor impresionista no puede

impresionista es que en vez de intentar ver un contenido social en el tema que va a desarrollar como temática y va a representar en su obra, reduce los elementos sociales o naturales a manchas de color, a meras matices y gradaciones de luz proyectada en la naturaleza. Por eso es por lo que Gombrich puede decirnos que frente a una visión del mundo en términos conceptuales como podía tener el artista egipcio, el impresionista, el artista impresionista en realidad introduce otra convención, da otra interpretación del mundo por muy técnica que ésta sea, pero realmente ahí no existe una visión de un ojo sin prejuicio como el impresionista quiere ver. Reduce la temática de su cuadro, la representación que va a hacer, por muy natural que quiera hacerla, la reduce a otras convenciones que en este caso se insertan en el mundo. En un aspecto más teórico.

técnico, es decir, en pigmentaciones de color. Él va a ver el Prado en términos, como nos dirá Gombrich, de pigmentos verdes y amarillos, pero esto no deja de ser otra interpretación. Dice así. Estas consideraciones tienen que aumentar sin duda nuestro respeto por el logro del innovador con éxito. Se requiere más que un abandono de la tradición, más que un ojo inocente. El propio arte se convierte en el instrumento con el que el innovador pone a prueba la realidad. El innovador no puede simplemente reducir añicos el instrumento mental que le lleva a la vida. Gracias.

Debe haber el motivo en términos de pinturas conocidas. Tiene que ensayar activamente aquella interpretación, pero ensayarla críticamente, variándola en tal o cual punto para comprobar si no sería posible obtener un mejor ajuste. Tiene que distanciarse de la tela y volverse su propio crítico despiadado, sin tolerancias para los efectos fáciles y los antojos

metódicos. Y posiblemente su recompensa será que el público encuentre su equivalente difícil de leer y difícil de aceptar, porque todavía no se ha diestrado a interpretar aquellas nuevas combinaciones en términos del mundo visible.

Como vemos, es un texto significativo a partir del cual podríamos explicarnos las innovaciones creativas. Combridge la reduce a nuevas interpretaciones de las cuales tanto para su comprensión depende el artista innovador y el espectador que lee, que interpreta esas nuevas innovaciones. Quizá convendría hacer referencia a un texto con el cual concluye Arte e Ilusión en su último capítulo, en un pequeño capítulo que llama Panorámica, porque nos ofrece un aspecto global de esta obra. Vamos a leer brevemente esta cita para concluir este comentario de esta obra. Combridge insiste con la siguiente reflexión. Tres palabras.

Recordamos como el artista primitivo acostumbraba a construir a partir de formas simples una cara pongamos por caso en vez de copiar una cara real a menudo hemos mirado atrás a los egipcios y su método de representar en una imagen todo lo que sabía y no lo que veía el arte griego y romano insufló vida en aquellas formas esquemáticas el arte medieval las usó a su vez para narrar la historia sagrada el arte chino para la contemplación nadie acuciaba al artista a pintar lo que veía

Tal idea no despuntó hasta la época del Renacimiento. A principio pareció que todo marchaba bien. La perspectiva científica, el esfumato, el colorido veneciano, el movimiento y la expresión se añadieron a los medios de que disponía el artista para representar el mundo circundante. Pero cada generación fue descubriendo que quedaban todavía insospechadas bolsas de resistencia. Fortalezas de convenciones que obligaban al artista a aplicar las formas aprendidas en vez de pintar lo que realmente veía. El artista de la época Los rebeldes del siglo XIX Los rebeldes del siglo XIX Los rebeldes del siglo XIX

se propusieron barrer todas aquellas convenciones. Se les atacó una y otra vez hasta que los impresionistas proclamaron que sus métodos les permitían verter a la tela el acto de la visión con exactitud científica. Los cuadros que resultaron de tal teoría eran unas obras fascinadoras de arte, pero no deberíamos rehusar percatarnos del hecho de que la idea en que se basaban solo era una verdad a medias. Hemos llegado a darnos cuenta progresivamente desde aquellos días de que nunca podremos separar tajantemente lo que vemos de lo que sabemos. Una persona que ha nacido ciego, y que luego adquiere la vista, tiene que aprender a ver.

Con un poco que nos disciplinemos y nos observemos a nosotros mismos, todos podemos descubrir que lo que llamamos ver viene invariablemente coloreado y conformado por nuestro conocimiento o creencia de lo que vemos. El hecho resalta cuando ambos factores entran en conflicto, lo cual ocurre cuando nos equivocamos al ver. Por ejemplo, a veces vemos un pequeño objeto cercano a nuestros ojos como si fuera una gran montaña en el horizonte o un papel que vuela al viento como si fuera un pájaro. Una vez que sabemos que nos habíamos equivocado, ya no logramos ver cómo ocurre.

era antes. Si tuviésemos que pintar aquellos objetos, deberíamos usar formas y colores distintos antes y después del descubrimiento. Lo cierto es que, en cuanto tomamos un lápiz y nos ponemos a dibujar, toda la noción de rendirse pasivamente a lo que llaman nuestras

impresiones sensoriales se convierte realmente en un absurdo. Si nos anosomamos a la ventana, podemos ver el panorama de mil maneras distintas. ¿Cuál de ellas es nuestra impresión sensorial? Pero tenemos que escoger. Tenemos que empezar por alguna parte. Tenemos que construir alguna imagen de la casa al otro lado de la calle y de los árboles que tiene enfrente. Hagamos lo que hagamos, siempre tendremos que empezar apoyándonos en algo por el estilo de las líneas o formas convencionales. Podemos censurar al egipcio que hay en nosotros. Pero no podremos nunca derrotarlo del todo.

De todo esto, lo más importante es que la última frase se nos queda corta. El egipcio que hay en nosotros es, en último término, el campeón de la mente activa. De aquel esfuerzo tras el sentido, al que no podemos derrotar sin que el mundo se nos descomponga en una ambigüedad total. Pero de eso no se sigue del todo que el resultado final de la representación del artista tiene que regirse por su interpretación inicial. El pequeño objeto cercano y la gran montaña en el horizonte, el papel que revolotea y el pájaro, podrían realmente representarse en la tela mediante formas idénticas, aunque raras veces lo serían. Estrictamente hablando, después de todo, en la posibilidad de tales errores, de que tomemos una cosa por otra, se basa la posibilidad de que una pintura ilusionista engañe al ojo.

Pero el ver la mancha en la tela cercana como una montaña distante significa transformarla a su vez de acusarla con su sentido No es el ojo inocente sin embargo lo que puede lograr esa correspondencia sino la mente inquisitiva que sabe explorar las ambigüedades de la visión Al escribir la historia del arte tuve una intuición de que las exploraciones hechas por artistas surrealistas en el dominio de las formas ambiguas, el juego del conejo o el juego de las cosas que se hacen en la vida o el ganso ofrecía el mejor punto de entrada en el laberinto de la representación El artista que desea representar una cosa real o imaginada no empieza abriendo los ojos

y mirando, sino tomando colores y formas y construyendo la imagen requerida. La razón por la que a menudo olvidamos esta simple verdad es que la mayoría de las pinturas del pasado se daba el caso de que cada forma y cada color significaban una sola cosa de la naturaleza. Las rayas pardas querían decir troncos de árbol, las manchas verdes hojas. La manera como Dalí hace que cada forma represente varias cosas a la vez puede hacernos observar los muchos significados posibles de cada color y cada forma, así como un retruécano logrado nos hace observar las funciones de las palabras y su sentido. ¡Gracias por ver el video!

Este ha sido el comentario de Ana Lucas a la obra de Gombrich. Durante las dos próximas semanas no tendremos revista de filosofía, ya que a causa de los exámenes ofreceremos una programación especial. La tercera semana de febrero estaremos de nuevo con todos ustedes. Hasta entonces.

Gracias.