

## LOS ESTILOS PICTÓRICOS Y LA PERCEPCIÓN VISUAL: Una revisión crítica de la Filosofía del Arte de Marx Wartofsky

José M. Sagüillo Fdez.-Vega

**SUMARIO:** En este trabajo se discuten algunos puntos polémicos de la teoría de la percepción de M. Wartofsky, en particular, su tesis epistemológica que mantiene que los estilos pictóricos son capaces de hacernos ver la realidad de un modo determinado y bajo perspectivas conceptuales prefijadas. Esta afirmación es defendida mayormente en su "Art History and Perception" (1).

Argumentaré que es necesario imponer al menos una *cláusula limitativa* sobre su enunciado irrestricto. En efecto, creo que sólo ciertos estilos pictóricos, —en conjunción con condiciones identificables y específicas— son capaces de corroborar la alegada conexión entre la actividad creadora del arte pictórico y la percepción que defiende Wartofsky.

Así pues, el problema que se analiza en este artículo se fija en el contexto de las cuestiones fundamentales en la actual Filosofía del Arte, en particular, aquellos aspectos que involucran la dialéctica entre sujeto percipiente y su objeto. Filósofos de diferentes períodos han tratado este tópico de muchos modos y bajo cambiantes puntos de vista. En este sentido, el tratamiento aquí ofrecido de la relación entre arte y percepción no tocará tópicos clásicos como "la belleza", "el gusto" o "los juicios de valor estético". Más bien, se trata de analizar la perspectiva de uno de los pensadores más representativos de nuestra época, empeñado en la clarificación de la naturaleza de la *percepción visual*.

De este modo, la proyección en la discusión, no se alejará de los límites de la dicotomía *representación pictórica-imagen visual*, y de un modo más genérico se centrará en el tema del lugar del arte en la comprensión humana del mundo externo.

Dada la compacidad del artículo de Wartofsky, donde nuestro autor plantea una serie de objeciones sin una previa fundamentación de su propia teoría, será necesario

---

(1) Wartofsky, M. "Art History and Perception", *Perceiving Artworks*, editado por J. Fisher. Temple University Press, Philadelphia, 1980, pp. 23-41.

un análisis previo de su posición filosófica general. En esta línea, serán definidos inicialmente algunos conceptos clave como “praxis” y “representación”, elementos —de acuerdo, con Wartofsky— que se hallan interrelacionados en nuestro mecanismo perceptivo humano. Como consecuencia, el aparato visual es considerado como un objeto-función sometido a constante evaluación y modificación.

El arte y la ciencia, como disciplinas intelectuales, constituyen el resultado de este siempre cambiante proceso de aclimatización, y mi conclusión será que sólo por medio de una *muy concreta conexión* entre ambas se puede establecer el necesario “poder” que un estilo pictórico requiere para modificar nuestra percepción a través de la acción de sesgos específicos.

\* \* \*

## I

La tónica general del artículo de Wartofsky se basa en la aplicación de la ya bien conocida tesis en la filosofía de la ciencia actual, que mantiene que la experiencia es dependiente de la teoría o del marco de referencia que se adopte como válido (2). Se sigue en consecuencia, que los cambios acaecidos en las presuposiciones conceptuales, eventualmente acarrearían variaciones en lo que es percibido.

Pues bien, ahora le toca el turno al arte, como disciplina intelectual, sufrir una reacción similar. Wartofsky argumenta contra la posición clásica del realismo artístico que sucintamente mantiene que el arte es la traducción ajustada de lo que hay en la naturaleza. Una vez más, la tradición nos dice que la “fidelidad perfecta” es el objetivo que el artista debe obtener como resultado de una correspondencia uno-a-uno entre la realidad y la obra de arte. El realismo artístico entonces, es entendido en términos de “la norma de fidelidad”, de igual modo que la imagen de un objeto se refleja en el espejo.

La perspectiva de Wartofsky se presenta como una interesante alternativa: nuestro autor defiende por el contrario, que lo que tomamos como real en el mundo visible está directamente influido por la actividad humana de “pintar cuadros”, que constituye la fuente de *modelos* para una forma de representación cognitiva. En particular, nuestro mundo visual se “pictoriza” de acuerdo con los estandars del realismo en el arte pictórico. En otras palabras, la visión es un artefacto cultural modificado por los modos de representación en arte. Más aún, y llevando el argumento de Wartofsky a su extremo más polémico, la historia del arte nos dice acerca de la variabilidad y riqueza de estilos pictóricos, los cuales bajo esta tesis, implicarían cambios análogos en la percepción visual concreta:

---

(2) Entre los pensadores más relevantes de esta tendencia podemos mencionar aquí a P. Feyerabend, S. Toulmin, T. Kuhn, N. Hanson, etc.

"To put this in its most radical form, my thesis is that human vision is a cultural artifact, created and transformed by the pictorial practice of representation in Art. In effect, we constitute our ways of seeing, and change them, by means of the way in which we picture what we see. The corollary thesis is that the history of art is a crucial component of the history of perception" (3).

Wartofsky concibe la percepción, no simplemente como una característica de la especie, invariable como tal capacidad universal, sino que enfatiza que los modos de percepción son históricamente variables de acuerdo con los cambios en la praxis humana. En este sentido, nuestro aparato visual sería el resultado de una transformación biológica, i.e., el desarrollo evolutivo en los aspectos ontogenéticos y filogenéticos de la especie, pero también fruto de una transformación cultural caracterizada como histórica y dependiente de la acción humana.

Por contraste, las teorías epistemológicas tradicionales toman como punto de arranque el ideal de una caracterización estática de la especie humana que determinaría uniformemente en cada individuo nuestra capacidad biológica para percibir. Estos enfoques desatienden —afirma Wartofsky— el aspecto dinámico que hace de la percepción una facultad históricamente desarrollada:

"But my view goes beyond them in arguing that what the species characteristic brings to perception, as the product of its biological evolution, is the *starting point* for an historical epistemology; and that the transformation and development of this genetic inheritance is a function of changing historical *praxis*; in short, *perception has a history*" (4).

De este modo, Wartofsky propone una *epistemología histórica* que presupone que una teoría adecuada de la percepción debe considerar lo que se impone sobre la mera estructura genética del aparato perceptivo humano en el proceso de aclimatación cultural. El agente que opera sobre la herencia genética causando transformaciones es la cambiante praxis histórica.

La noción de praxis define una interacción efectiva entre el hombre y el mundo externo. La conexión entre la actividad humana y la percepción viene dada por la "*actividad representacional*" que provee de artefactos culturales, necesarios para mediar nuestra relación perceptiva con el mundo.

Sin embargo, es importante señalar que la teoría de la percepción de Wartofsky es realista (5) en el sentido de que los objetos de la percepción son independientes,

---

(3) Wartofsky, M. *Ibid.*, p. 23.

(4) Wartofsky, M. "Perception, Representation, and the Forms of Action: Towards an Historical Epistemology". *Models: Representation and the Scientific Understanding*, Reidel Publishing Company, 1979, p. 191.

(5) El realismo de Wartofsky según su propio creador lo define podría calificarse como "realismo representacional" siguiendo la terminología de Blackmore, J. en "Or the Inverted Use of the Terms 'Realism' and 'Idealism' Among Scientists and Historians of Science". *B.J.P.S.* Vol. 30, n° 2. (June 1979), pp. 125-134.

aunque resultan mediados en la actividad perceptiva por medio de nuestra representación externa de ellos:

“That is to say, the objects of perception are not taken to be ‘perceptual objects’, but real objects –i.e., spatio-temporal or material objects (or processes), *which* we perceive. The mediative ‘entities’, which on traditional representational or causal or sense-datum theories of perception, are taken to be ‘objects’ of perception, I take to be representations – i.e., perceptual artifacts which we *do not perceive* but *by means of which* we perceive real objects (or processes)” (6).

Como consecuencia, Wartofsky defiende que cualquier forma de representación externa (estilos pictóricos, teorías científicas, etc.) median la percepción, *sólo en un modo instrumental*, y sin “constituir” lo que es el objeto de la percepción. Indudablemente, la visión es una actividad mediadora fundamental para propósitos prácticos de supervivencia y desarrollo. Sin embargo, el propio aparato visual humano, resulta a su vez mediado por otras formas de acción motora o actividad externa (7).

Una consecuencia fácilmente deducible que podemos anticipar aquí, es que el concepto de mediación está invalidando cualquier forma de intercambio “directo” con la realidad que en las doctrinas tradicionales del arte, constituía el veredicto que permitía distinguir las representaciones correctas de otras incorrectas.

Sin embargo –enfatisa Wartofsky– las transformaciones acaecidas en el mundo externo como resultado de la interacción práctica son transformaciones de un ambiente cuya existencia es independiente y objetiva. Por tanto, podemos hablar de un “mapping” de la actividad humana al mundo percibido (aunque no mundo en cuanto que percibido) de acuerdo con la función de adecuación. El proceso de aclimatación implica en última instancia que el hombre transforma la naturaleza en un “artefacto cultural”.

De este modo, las intenciones humanas son tomadas en su perspectiva objetiva, una vez son proyectadas en la actividad externa concreta que a menudo se encapsula en nuestros modos de representación como las pinturas y las teorías:

“To say that we see by way of our picturing, or our modes of representation, then, is to claim that perceptual activity is now mediated not only by the species-specific biologically evolved mechanisms of perception, but by the historically changing ‘world’ created by human practical and theoretical activity” (8).

Así, la visión es configurada desde otros modos de interacción cuya finalidad última es la obtención de “modelos” para la comprensión humana del aspecto externo correspondiente del mundo que en ese determinado momento juegue un papel clave en el proceso de “adecuación evolutiva”.

(6) Wartofsky, M. *Ibid.*, pp. 193-194.

(7) Wartofsky también incluye en las formas de actividad externa, formas típicamente internas como la imaginación perceptiva y los sueños que son caracterizadas bajo su enfoque como acción externa “virtual”.

(8) Wartofsky, M. *Ibid.*, p. 194.

## II

Me propongo a continuación aproximarme un poco más a la tesis de Wartofsky examinando su argumento en contra de la *teoría de la Constancia* en la representación (9).

La teoría de la Constancia encuentra sus raíces filosóficas como tal teoría de la percepción en los siglos XVII y XVIII. En efecto, el racionalismo y el empirismo definieron la percepción respectivamente, como una capacidad humana general cimentada, o bien en bases aprióricas, o bien en un sistema perceptivo común.

Por un lado, Descartes concibió los cuerpos físicos como “extensiones”, haciendo trivial la distinción entre espacio físico y el espacio matemático geométrico que existía únicamente en la razón. El fundador del racionalismo, es pues, consistente con su duda metódica acerca del tipo de existencia del mundo externo. Una de las consecuencias técnico-prácticas de esta posición filosófica entre otras, fue que el movimiento de los cuerpos físicos fuera explicado de un modo “confortable y seguro” en términos exclusivamente de razones matemáticas. De este modo la geometría analítica es el marco resultante para descubrir, conceptualizar y visualizar las coordenadas del movimiento de los cuerpos físicos en un plano, que a su vez encuentra sus raíces históricas en la geometría euclídeana.

Por otro lado, el modelo perceptivo de Hume asumió que la comprensión humana era completamente *pasiva* en el proceso de adquisición del conocimiento. En efecto, la mente era concebida como un mero receptáculo de impresiones sensoriales punctiformes, seguidas en este proceso por las ideas mediadoras que eran combinadas según ciertas reglas. En su globalidad, esta posición implicó un modelo mecánico de la comprensión, donde la mente no tenía ningún papel activo, sino meramente la organización de datos de acuerdo con una lógica “asociacionista”.

Estos dos elementos teóricos dan origen a la teoría de la Constancia que sucintamente mantiene que la percepción humana preserva invariantes y fijas la medida y la forma de los objetos a través de las apariencias cambiantes. En otras palabras, la teoría de la Constancia explica aquellas variaciones en la información recibida sobre forma y medida de los objetos, que dependen del ángulo y la distancia que mantenga el observador en un punto estacionario determinado o en sus correlativos desplazamientos. De este modo, nos dice la teoría, recibimos una proyección variable de los rasgos visuales de un *mismo* objeto sobre la retina.

De este modo, la teoría de la Constancia se requiere, para corregir los putativos errores perceptivos. Por ejemplo, sería una equivocación pensar que un elefante es un animal pequeño simplemente porque lo observamos desde un punto alejado del

---

(9) Cfr. Wartofsky, M. “Rules and Representation: The Virtues of Constancy and Fidelity put in perspective”. *Erkenntnis* 12. (1978), pp. 17-36.

animal. Análogamente, sería un error pensar que una moneda es elíptica, sólo porque nuestra localización en perspectiva nos presenta a la visión un círculo achatado.

Así pues, en ambos casos la proyección de la retina ya sea de un pequeño elefante o de una moneda elíptica, i.e., las medidas y formas aparentes y cambiantes necesitan ser 'corregidas'. Por tanto, la teoría de la Constancia nos provee de las reglas para una "interpretación visual correcta". De este modo superaríamos el elemento *pasivo humeano asumido* por esta teoría de nuestra percepción visual.

Por otro lado, la Constancia perceptiva, tiene su contrapartida representacional en la perspectiva lineal que se constituye como la herramienta adecuada para presentar fielmente las apariencias cambiantes, permitiéndonos hablar de constancia en las pinturas bi-dimensionales, del mismo modo en que lo hacemos al referirnos al mundo tri-dimensional. De este modo, la denominada "fidelidad representacional" nos permite reproducir ajustadamente las apariencias cambiantes, i.e., la alegada fidelidad representacional define las normas para la "correcta" representación de acuerdo con las reglas de la óptica geométrica euclídea, llevadas a exactitud algebraica por Descartes:

"Constancy preserves reality, while fidelity preserves appearances" (10).

Así, la teoría de la Constancia provee aquellas reglas "objetivas" y "necesarias" para garantizar la sobre-entendida congruencia entre un mundo independiente y fijo por un lado, y las apariencias cambiantes que percibimos por otro, al mismo tiempo que nos proporciona el elemento representacional adecuado —la perspectiva geométrica euclídea— para fijar en diagramas las apariencias cambiantes.

Wartofsky es radical en este punto. Dicho brevemente, mantiene que la constancia perceptiva se requiere para explicar la percepción invariante de los rasgos espaciales de los objetos tales como la medida y la forma "only because it construes our perception of objects and scenes in the three dimensional world as if it were perception of a two dimensional image of the world" (11).

Esta última aserción de Wartofsky es fundamental para construir razonablemente su tesis, i.e., que los estilos pictóricos realmente modifican nuestra percepción visual. En efecto, atendiendo al argumento presentado, el modo más claro de entender la teoría de la constancia es a modo de una "función correctiva" cuyo dominio es la imagen visual en la retina y su rango es la correspondiente lectura "correcta" para preservar dimensiones y figura del objeto percibido en el mundo objetivo. Se sigue entonces, que la presuposición fundamental de la teoría de la Constancia es la mediación de nuestro acceso al mundo visual tri-dimensional a través del "filtro" de una imagen bi-dimensional; i.e., a través de una transformación proyectiva del haz de rayos de luz sobre la retina.

---

(10) Wartofsky, M. *Ibid.*, p. 18.

(11) Wartofsky, M. *Ibid.*, p. 17.

En efecto, la teoría de la perspectiva linear que provee la geometría euclídea ofrece un enfoque adecuado para la fidelidad de la representación perspectiva a través de las diferentes posiciones del observador, amparando y permitiendo la variación en lo que es “capturado” por el ojo. La teoría de la Constancia entonces, ha incorporado su propio modelo de representación, proporcionando mapas y diagramas que permiten la transcripción o inferencia de la “imagen-pintura” en la retina al mundo externo.

Hay a su vez otro punto interesante acerca de esta teoría. Una vez más encontramos en su base la diferenciación ya clásica entre la sensación (lo dado al sujeto); i.e., lo que es recibido por el ojo, y la percepción (juicio perceptivo); i.e., lo que a nuestra comprensión perceptiva se refiere. En efecto, dentro de su contexto, la distinción surge de la separación por un lado de los rasgos de la imagen del objeto sobre la retina (exclusivamente sensoriales), y por otro la correcta medida y figura del objeto real en el mundo.

La estrategia de Wartofsky para refutar la teoría de la Constancia se centra entonces en el hecho de su propia *redundancia* ya que la teoría se construye para resolver problemas como la constancia de dimensión y figura de los objetos del mundo externo, que la propia teoría equivocadamente postula; i.e., equivocadamente porque la teoría toma como válido que nuestro acceso al mundo tri-dimensional es mediado por una imagen de dos dimensiones. Aquí están sus razones:

a) Por un lado, el haz de rayos de luz reflectados desde la superficie del objeto sobre la retina se proyecta sobre una curva y no sobre una superficie plana. Esto no es sólo un error en la concepción de la imagen óptica sino que también es falso como modelo fisiológico.

b) Por otro lado, la teoría de la Constancia interpreta la visión binocular tri-dimensional de un sujeto en movimiento como si se tratase de una visión monocular de dos dimensiones propia de un sujeto percipiente estático y fijo. Este constituye el denominado “modelo de la cámara fotográfica” que sería también falso ya que el aparato visual es un conjunto de órganos vivientes que pertenecen a otra mucho más compleja criatura viviente que opera intencionalmente en el mundo.

Establecidas estas premisas, podemos ahora deducir directamente la tesis de Wartofsky:

“... if the constancy transformation is required, by the theory, to preserve invariances through ‘phenomenal’ or ‘physiological’ (retinal) variation in what is ‘given’, or presented to the eye; and if what is given is a two-dimensional mapping or ‘picture’ of the visual world, then the implicit claim is that our seeing is mediated by such a ‘picture’ *given* in sensation, or by the retina. My own argument is just that such a ‘picture’ does mediate our vision, but that it is not the ‘picture’ given in sensation, or by the retina. Rather it is the actual mode of picturing which we engage in, in *making* pictorial representations, which performs this mediating function, and

to which (different) constancy theories are therefore relevant (depending on different rules of transformation in representation)" (12).

De este modo, Wartofsky convierte los desatinos de la teoría de la Constancia en un "error constructivo", al sugerir por contrapartida una interpretación nueva y original de la percepción humana.

### III

Ahora, una vez presentado el enfoque de Wartofsky de la visión como "cargada de teoría", i.e., dependiente de un modo particular de representación según los estándares del realismo en arte, estamos en situación de delinear algunos puntos críticos de su tesis, es decir, de la aseveración de que la visión humana es el resultado histórico y cultural de la actividad creativa de "pintar cuadros".

Creo que esta idea es básicamente verdadera pero que necesita ser restringida, no refutándola, pero al menos privándola digamos, de su exageración retórica.

De hecho, su argumento en "Art History and Perception" es francamente débil. Como botón de muestra me voy a referir al tipo de error involucrado en la llamada "falacia de El Greco" que Wartofsky alega evitar mediante su tesis.

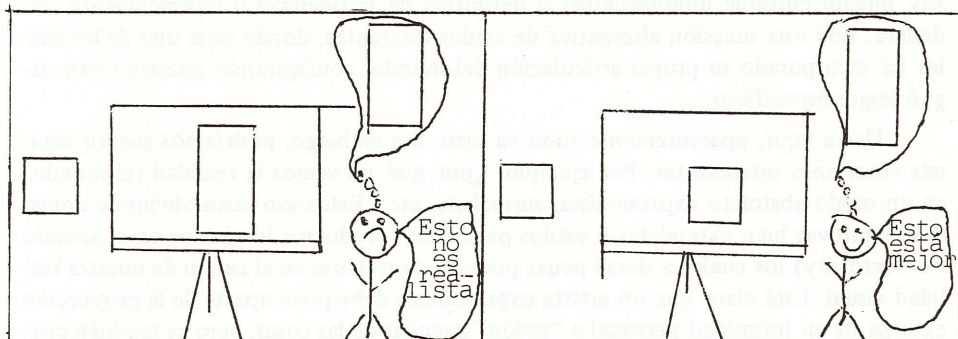
La falacia ejemplifica el siguiente razonamiento erróneo: el característico "alargamiento" en las figuras de El Greco se considera que es debido a algún tipo de distorsión en su visión; i.e., usualmente pensamos que El Greco realmente vio la figura humana en modo defectuoso. La falacia surge inevitablemente porque si de hecho El Greco sufrió tal distorsión en su sistema visual, sin embargo hubiese representado todavía la figura humana de modo tal que aparecería como correcta para nosotros (observadores normales) y no obstante El Greco todavía la vería con su característica prolongación. Por tanto, de cuadros con prolongación característica es falaz deducir defectos visuales del artista. Dicho de otro modo, si El Greco vio a la gente con tal "alargamiento", indudablemente la hubiese pintado "normalmente" y todavía vería su trabajo con su característica prolongación. (véase figura a continuación).

---

(12) Wartofsky, M. *Ibid.*, p. 20.

## Falacia de El Greco.

## Razones de la Falacia.



### El Greco en su taller.

Wartofsky afirma que la crítica que se establece por el descubrimiento de la falacia sólo es válida bajo el supuesto de considerar la visión de El Greco como distorsionada en relación a la visión normal. En otras palabras, sólo si enfrentamos su visión contra algún canon de veracidad en la representación. Por el contrario, Wartofsky argumenta que El Greco realmente vio las figuras en su longitud (no alargamiento desde lo normal) y que por tanto, *la creatividad del pintor constituyó su propio patrón de fidelidad o veracidad representativa*.

Para justificar esta aserción, nuestro autor nos relata su propia experiencia al quedar su percepción visual mediatizada por la contemplación de motivos de manos humanas realizadas por El Greco:

“And as I regard my hand (not especially thin or bony one), it looks for all the world like El Greco hand: I am aware of the ‘longness’ (not the ‘elongation’) of my fingers... Is nature imitating art? Am I imposing some visual imagination of what El Greco saw upon my ‘actual’ (‘real’, ‘proper’) perception? No, I think, rather, that I have pictorialized my perception, or better yet, repictorialized it –gone from one mode of picturing it to another” (13).

En breve, y según Wartofsky, el proceso por el cual comenzamos a ver las cosas a lo Greco, a lo Cezanne o a lo Picasso, está unido mano a mano con nuestros modos de representación externa gracias a los cuales vemos en el mundo cosas que de otro modo no hubiésemos percibido.

Es importante para la tesis que me propongo mantener, tener presente que Wartofsky no está refiriéndose a una forma subjetiva o solipsista de percepción (con la excepción del momento creativo del artista), sino que está hablando de una *unidad*

(13) Wartofsky, M. “Art History and Perception”, *Perceiving Artworks* editado por J. Fisher, Temple University Press, Philadelphia, 1980, p. 28.

*de percepción* mucho más compleja, es decir, hablamos de un estilo pictórico con, por tanto, un rango más amplio de aplicación general. Bajo esta perspectiva entonces, no hay ningún enfoque unidireccional o definitivo de la fidelidad o representación verdadera, sino una sucesión alternativa de estilos diferentes, donde cada uno de los cuales ha incorporado su propia articulación del mundo, configurando nuestra visión según sesgos específicos.

Hasta aquí, aparentemente todo va bien. Sin embargo, podríamos sugerir algunas cuestiones interesantes. Por ejemplo, ¿por qué no vemos la realidad (el mundo) en un modo abstracto expresionista, surrealista, etc.? Estos son casos obvios de unidades cognitivas bien extendidas o estilos pictóricos (productos históricos en el sentido de Wartofsky) los cuales a duras penas podrían convertirse en el canon de nuestra realidad visual. Está claro que un artista expresionista debe preocuparse de la proyección externa de su intimidad personal o "visión" peculiar de las cosas, pero es también cierto que la "*sanción pública*" requerida para que lo representado en el lienzo sea postulado como estándar de fidelidad necesita mucho más que simplemente la visión del artista del mundo, es decir, la rebelión expresionista contra lo "real". Similarmente, la situación se repite en cuanto a los surrealistas, etc... (14)

Más aún, si afirmamos como Wartofsky hace, que un estilo pictórico "pictoriza" nuestra visión; que de hecho, comenzamos a ver la realidad bajo cierta perspectiva, no creo que sea sólido ni consistente proceder examinando una experiencia singular que nos relata lo que le ocurrió a Wartofsky después de contemplar algunas pinturas.

Es obvio que un estilo pictórico original, del mismo modo que ciertas culturas, modos de vida, etc., pueden impresionar nuestra sensibilidad de modo tal que tengan efecto en nuestro comportamiento, pero esto no significa que de hecho cambiemos nuestra previa creencia o costumbre. Con la debida distancia algo análogo puede decirse acerca de nuestros hábitos ópticos o visuales.

Mantengo pues, que no todo estilo pictórico es igualmente válido para ser modelo (quizás "el" modelo) de nuestra visión. Sin considerar el asunto de la "fidelidad" que ya hemos tomado como materia de acuerdo adoptado o convención, la elección histórica de cierto estilo pictórico como patrón de nuestra visión *no es arbitraria*.

Defiendo la independencia y creatividad del artista y sus seguidores para ver la realidad de cierta manera, pero estrictamente hablando, *todas estas razones constituyen meramente condiciones necesarias pero no suficientes* para que nuestro aparato visual sea realmente mediatizado. No todo estilo pictórico puede obtener el poder necesario para modificar nuestra visión y la comprensión de lo que vemos, o dicho de

---

(14) Pudiera ser perfectamente el caso que esté formulando la pregunta equivocada. Quizás los pintores abstractos o surrealistas, etc. estén ofreciendo un modelo para la percepción visual, que podría obtener efectivamente lo que aquí llamo "sanción pública". La necesaria restricción entonces estaría conectada al aspecto de la realidad que la pintura en cuestión quiere representar. Por ejemplo, eventos mentales o metafísicos; i.e., representaciones no ligadas a lo que usualmente tomamos como mundo externo.

otro modo, no es cierto que todo estilo pictórico pueda ser impuesto por la sanción comunal legítima como estándar de fidelidad en la representación.

De hecho, defendería que sólo aquellos estilos pictóricos que adoptaron la perspectiva lineal (óptica geométrica euclídea) a lo largo de la historia como modelo para la representación pictórica fueron realmente transformados (sirvieron para “transfigurar”) en una visión del mundo e incorporados en una adecuada matriz histórica para la comprensión visual. Como el propio Wartofsky mantiene en relación al origen de la adopción del estándar del realismo artístico como la norma de fidelidad:

“Pictorial representation becomes a systematic part of a coherent ontological and epistemological construction which includes physics, optics, and psychology, and can be expressed in a unified mathematical way” (15).

Así, la adopción de la perspectiva lineal como el canon de veracidad representativa estaría íntimamente conectada a la adopción de una concepción física particular de la realidad, y también a una peculiar concepción de la geometría, que en conjunto podríamos decir que definen el mundo “real”. Sin embargo, Wartofsky no lleva su aserto a sus últimas consecuencias.

Nuestro autor afirma que la visión es un artefacto cultural modificado por otro artefacto cultural, a saber, los estilos pictóricos. En mi opinión, este enfoque es excesivamente amplio e irrestricto, o, de lo contrario, es incompleto. Una de dos.

Es excesivamente amplio e irrestricto porque si verdadero, entonces todo estilo pictórico sería capaz de cambiar nuestra visión y creo que este no es el caso. Enfatice-mos para ello una vez más, que no estoy hablando de una influencia temporal o un impacto transitorio de algún modelo de representación como Wartofsky parece hacer. Me refiero más bien a aquellas condiciones peculiares que solamente reúnen ciertos estilos pictóricos (a las que me referiré más abajo); aquellos estilos pictóricos que adoptan la perspectiva lineal.

La justificación de la segunda parte de la disyuntiva en cuanto a la incomple-tud de la tesis de Wartofsky es como sigue: la condición fundamental (suficiente) para que un estilo pictórico modifique nuestra percepción es su culminación en una mucho más compleja red conceptual que implica una ontología de la realidad. War-tofsky plantea esta idea pero no concluye o infiere la restricción que pretendo es-tablecer. Su tesis por tanto, sino es excesiva, resulta entonces paradójicamente in-completa.

En efecto, existe un tercer elemento en la cadena de artefactos culturales, constituído por una teoría física suficientemente abarcante y poderosa como para garantizar la relación existente entre cierta forma de representación pictórica y la percepción visual. Más aún, nuestra visión es moldeada desde una complicada jerar-quía de elementos conceptuales.

---

(15) Wartofsky, M. *Ibid.*, p. 32.

Por ejemplo, y bajo esta perspectiva, la teoría de la Constancia resulta mejor entendida y más comprensible dentro del marco de la mecánica newtoniana que provee el requerido aparato conceptual para su aplicación-validación. De más está decir que a su vez el logro de la mecánica de Newton no fue más que la coronación de una serie de éxitos culturales histórico-adaptativos. Así, Europa en el siglo XVII sufría la transición al capitalismo que unido a la actitud típicamente beligerante de los humanos, originó grandes desarrollos en disciplinas intelectuales de la época como la astronomía y la mecánica (16). De este modo, conceptos como “masa” y “línea recta” se hallan entre los términos primitivos que se incluyen en los axiomas de la física clásica. Estas nociones, juntamente con el heurístico “espacio absoluto” (que sólo podía concebirse desde la aceptada universalidad de la geometría analítica) configuraron la definición del plano de proyección de un sólido que sólo pudo ser representado por medio de las reglas de la perspectiva lineal (que a su vez habían sido ampliamente desarrolladas por los artistas del renacimiento).

Sólo entonces, i.e., después de la satisfacción de estas condiciones extras y prácticamente excepcionales, los conceptos visuales de espacio, objetos y relaciones de este modo adquiridos, de hecho “pictorizan” nuestra percepción. Por tanto, la comprensión visual o “enculturación” de nuestro aparato visual es histórica pero no arbitraria ni accidental; no está libre de todo tipo de condiciones o restricciones. En última instancia, sólo por medio de esta muy especial y concreta conexión un estilo pictórico obtiene el poder adecuado para modificar nuestro aparato visual.

Por supuesto esta conclusión no quiere insinuar que sólo los científicos o los artistas a lo sumo sean capaces de “comprender” y “adoptar” esta representación estandar por medio de la cual vemos las cosas de cierta manera. En este sentido podemos recordar aquella concepción ampliamente extendida que toma a la ciencia como una creación (quizás re-creación) de la experiencia cotidiana del mundo y que se constituiría por tanto con el estatuto de “sentido común organizado”. Similarmente, podríamos decir que el arte como disciplina intelectual y social, surge de una problemática histórica y contextual que necesariamente refleja.

Esto podría sugerir a alguien que la adopción de la perspectiva lineal en arte y ciencia llevó las pinturas a la conformidad con la manera en que la gente ya veía el mundo. Sin embargo, esto no implica que los estandars previos fueron objetivamente los “reales” que según la visión clásica del problema encapsularíamos en modelos correctos. Por el contrario, este proceso muestra a mi entender que

1. Los artistas-científicos descubren nuevos aspectos de la realidad, pero su creatividad no es obtenida desde datos nuevos, sino que buscamos los datos desde nuevos modelos o métodos de representación, lo que implica la concepción y extensión de nuevos instrumentos para tratar con el mundo, y

---

(16) Cfr. Aleksandrov, D. et al., *La Matemática: su contenido, métodos y significado*, Alianza Universidad, Madrid, 1973, cap. 3°.

2. Desde este punto de vista, podemos defender que preguntas como “¿representación de qué?” o “¿modelos de qué?” simplemente no tienen sentido en su caracterización absoluta. Deberíamos en su lugar, formularlas de modo contextual, de modo que hagamos patente las razones para construir representaciones y desarrollarlas; i.e., “¿representaciones para qué propósito?” o “¿modelos hacia qué fin?”.

También defendería que este enfoque es a su vez explicativo con respecto a la llamada percepción del sentido común. Así, el modo en que la gente ya veía el mundo ocupa una matriz comprensiva por medio de “modelos externos” que fueron originalmente configurados en el arte de las cavernas hasta las tendencias artísticas de nuestros días.

Por tanto, la evolución propia de la Historia del Arte constituye una pieza fundamental para la reconstrucción de la genealogía de la comprensión visual humana, su extensión y remodelaciones sucesivas.

En el análisis final, el sentido común y cualquier modo de praxis intelectual (arte-ciencia) estarían conjuntamente trabajando para el adecuado funcionamiento del hombre en su ambiente. Se sigue entonces, como Wartofsky afirma, que la percepción tiene una historia cultural: que la percepción se “pictoriza”; que el aparato visual es un artefacto cultural modificado por otros artefactos culturales, es decir, los estilos pictóricos y las teorías científicas. Pero esta última afirmación es también la razón para rechazar que “cualquier” estilo pictórico sea igualmente idóneo para modificar nuestra percepción del mundo visual y ser erigido como estándar o canon de fidelidad representacional.

## Conclusiones

Es importante tener presente que las concepciones tradicionales defendieron que los estilos pictóricos gobernados por las reglas de la perspectiva lineal eran los correctos; i.e., aquellos que reproducían la realidad. Esta interpretación “realista ingenua” pertenece desde un punto de vista metodológico al nivel primario o estadio canónico en la investigación del problema de la representación objetiva en el arte, donde la clave se centra en las relaciones de verdad entre un estilo pictórico y el mundo. Podemos denominar “empíricas” a las teorías del arte que se ajusten a tales planteamientos y podemos situar aquí la teoría de la Constancia.

Por contraste, la posición de Wartofsky pertenece al nivel metodológico “metaempírico” de las relaciones entre estilos diferentes y como su propia dinámica afecta nuestra visión.

Nuestro autor defiende que la representación externa es el agente de nuestros sesgos perceptivos. Espero haber mostrado que no todo estilo de representación pictórica está igualmente dotado para tal propósito. Particularmente, hemos adoptado uno que ha obtenido el rango de estandar de fidelidad en la representación de la rea-

lidad externa, debido a alguna conexión con un marco de más alta jerarquía conceptual que nos proporciona la necesaria visión ontológica de la realidad.

Por tanto, del conjunto de posibles variantes o innovaciones en representación artística, seleccionamos un subconjunto propio que se constituye como base de aquellas unidades de “*modificación efectiva*” de nuestra visión del mundo externo. En mi opinión, los únicos con estas características son aquellos que adoptan la perspectiva lineal tradicional como reglas de representación.

Estoy dispuesto a admitir casos similares en la historia; aquellas genuinas ocasiones donde un marco de comprensión rico y complejo fue obtenido como un logro crucial para ampliar y profundizar la comprensión humana acerca del universo. Como ejemplo, podemos mencionar el conocido episodio de la concepción de las geometrías alternativas por Riemann (1826-66) que después de algunos años, se convirtieron en modelo de representación para la teoría de la relatividad (1905) de Einstein. Más tarde, esta visión del mundo constituyó un poderosísimo impacto para movimientos artísticos importantes como el Cubismo y el Futurismo Italiano. Sin embargo, y quizás debido a la pretendida “macroproyección” de esta nueva y compleja red conceptual, la sanción canónica necesaria para la modificación efectiva de la percepción visual no emergió. Hablando hipotéticamente, resulta más bien difícil para nuestro *actual* aparato visual aceptar el desafío que supondría un escenario donde el hombre podría percibir y viajar a velocidades increíbles transformando propiedades familiares en relaciones que debían ser mapeadas en un espacio curvo. El punto importante a mi parecer es que esta nueva visión del mundo —suficientemente comprensiva y general— no fue concebida para convertirse en estandar de fidelidad de nuestro entorno “doméstico” sencillamente porque ya teníamos una que satisface adecuadamente los requisitos de la funcionalidad humana.

Considero que todo estilo pictórico es capaz de modificar la visión de creadores y contempladores del arte, pero este esfuerzo creativo difícilmente puede ser elevado al rango de estandar de fidelidad representacional sin la existencia de una jerarquía conceptual más compleja que involucre requisitos ontológicos más profundos.

## Referencias

- Aleksandrov, A.D. et al.: *La Matemática: su contenido, métodos y significado*, Alianza Universidad, Madrid, 1973.
- Wartofsky, M.: “Art History and Perception”, *Perceiving Artworks*. (J. Fisher ed.), Temple University Pres, Philadelphia, 1980, pp. 23-41.
- : “The Relation between Philosophy of Science and History of Science”.
- : “From Praxis to Logos: Genetic Epistemology and Physics”.
- : “Pictures, Representation and the Understanding”.
- : “Perception, Representation and the Forms of Action: Towards and Historical Epistemology”.

-----: "Art as humanizing Praxis".

(Todos estos trabajos están incluidos en *Models: Representation and the Scientific Understanding*, Reidel Publishing Company, Boston, 1979).

-----: "Rules and Representation: The Virtues of Constancy and Fidelity put in perspective", *Erkenntnis* 12, (1978), pp. 17-36.

Departamento de Lógica  
Universidad de Santiago