

ARTÍCULO

Estilo, comunicación y expresión: análisis comparativo de las teorías de Ernst Gombrich y Richard Wollheim

Magdalena Dardel Coronado

Pontificia Universidad Católica de Chile

magdardel@gmail.com

Resumen: El presente artículo plantea una relación entre las teorías del historiador austriaco del arte Ernst Gombrich (1909-2001) y el filósofo inglés Richard Wollheim (1923-2003). Pese a centrarse en distintos modos sobre cómo concebir la imagen y analizar la representación, proponemos que tras comprender sus diferencias centrales, podemos vincular ambos planteamientos desde tres conceptos centrales: estilo, comunicación y expresión. Gracias a ello, se demostrará cómo estas teorías no son contrapuestas, sino que –tomando las precauciones necesarias– pueden llegar, incluso, a ser complementarias y a enriquecerse mutuamente.

Palabras clave: estilo, expresión, comunicación, duplicidad, ilusión.

Style, Communication and Expression: A Comparative Analysis of Ernst Gombrich and Richard Wollheim Theories

Abstract: This research proposes a relation between the theories from the Austrian art historian Ernst Gombrich (1909-2001) and the English philosopher Richard Wollheim (1923-2003). Despite they focused on different ways about how to conceive the image and analyze representation, we propose that after understanding their main differences, we can link both approaches from three central concepts: style, expression and communication. According to that, we show how this theories are not opposites but –taking required precaution– they can even become complementary and strengthen mutually.

Keywords: style, expression, communication, twofoldness, illusion.

Style, communication et expression: une analyse comparative des théories d'Ernst Gombrich et Richard Wollheim

Résumé: Ce article propose une relation entre les théories de l'historien de l'art autrichien Ernst Gombrich (1909-2001) et le philosophe anglais Richard Wollheim (1923-2003). Bien que chacun ait des différentes façons de concevoir l'image et d'analyser la représentation, nous proposons que, ayant compris ses différences centrales, l'on peut relier les deux approches à partir de trois concepts centraux: le style, la communication et l'expression. En conséquence, nous montrons comment ces théories ne sont pas contradictoires, mais –avec les précautions nécessaires– peuvent même être complémentaires et mutuellement enrichissantes.

Mots-clés: style, expression, communication, duplication, illusion.

1. Consideraciones preliminares

Las diferencias entre Ernst Gombrich y Richard Wollheim provienen del diferente modo en que entendieron la imagen y la representación. El primero, desde una perspectiva basada en la teoría e historia de la representación, pone como punto de partida el cómo la mente humana concibe las imágenes y las representa (imágenes conceptuales). El segundo, en cambio, se basa en una concepción psicológica de la imagen y desde ahí analiza la experiencia pictórica (*duplicidad*). Tras comentar y abordar esta diferencia, queremos ahondar en los elementos que comparten. Entendemos son muy lejanas, llegando a estar incluso contrapuestas en algunos puntos, sin embargo, consideramos que realizando una correcta lectura de ambos planteamientos podemos establecer una correspondencia entre ellos.

Para tal efecto, y luego de comparar la idea de las imágenes conceptuales según la entendió Gombrich con la noción de *duplicidad* propuesta por Wollheim nos centraremos y compararemos las visiones

del estilo, comunicación y expresión. Estos conceptos son esenciales en ambos planteamientos y queremos proponer que pese a su lejanía, hay puntos en los cuales pueden ser complementadas, por lo que, consideramos que comparar ambas teorías y analizar sus divergencias enriquecen nuestro estudio y comprensión de la imagen.

2. Introducción a las teorías de Gombrich y Wollheim

2.1. *Imágenes conceptuales, el pato-conejo y la duplicidad*

Uno de los elementos centrales dentro de la teoría de Gombrich es la idea que la historia del arte responde a un ritmo que él denominó como *esquema-corrección*, en donde las imágenes se crean a partir de un saber conceptual. Ellas surgen, antes que en la visión, en la mente, y es desde ese proceso mental que el artista traslada a la tela esquemas que ha creado (Gombrich, 2002). De este modo, la idea de representación en Gombrich no se relaciona con los parecidos que pueda haber entre lo visto y lo pintado, sino que se acerca a los conceptos mentales que existan sobre ello. En el artículo “Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística”, Gombrich argumentó cómo los niños juegan con un caballo de madera imitando la experiencia de montar un caballo real. No existe ningún parecido entre el juguete, en donde el animal es representado solo con una cabeza y un palo a modo de cuerpo, y los caballos reales. Sin embargo, el niño en su juego sustituye el animal por el palo y lo entiende como tal (1999b, p. 11).

Como ejercicio que sirve para demostrar esta idea, Gombrich utilizó el dibujo de una niña de once años a quien pidió copiar el cuadro del paisajista inglés John Constable *Wivenhoe Park, Essex* (Figura 1). El resultado (Figura 2), según la propuesta que realizó el historiador, es que la niña copió conceptualmente: antes que fijarse en realizar un dibujo parecido a la obra original, optó por representar los mismos elementos que hay en ella, respetando el orden. Según el autor, utilizó lo que él mismo definió como *esquemas mínimos de motivo*, es decir, redujo la obra a sus elementos centrales, sin tomar en cuenta otras cosas como el tamaño, la proporción, la perspectiva o la utilización de la luz, pues –de acuerdo a la mente de la niña– estos aspectos

no alteran realmente aquello que es representado en la pintura original (Gombrich, 2002, p. 247).



Figura 1: John Constable: *Wivenhoe Park, Essex*, 1816
Óleo sobre tela, 56.1 x 101.2 cms.
National Gallery of Art, Washington DC.



Figura 2: Copia infantil de *Wivenhoe Park, Essex* realizada para *Arte e ilusión*.

A través de este ejemplo Gombrich demostró cómo en la representación no se toma en cuenta tanto un parecido fotográfico, sino que la

cercanía entre una y otra imagen es de orden conceptual. Bajo esta idea es fundamental el concepto de ilusión, sobre el que el historiador señaló que:

La estética ha abandonado su pretensión de que tiene algo que ver con el problema de la representación convincente, el problema de la ilusión en el arte. En ciertos aspectos esto es realmente una liberación, y nadie desearía volver a la antigua confusión. Pero ya que ni el historiador ni el crítico del arte quieren ocuparse de aquel problema perenne, el problema queda huérfano y desdeñado. Se ha formado la impresión de que la ilusión, ya que no viene a cuento para el arte, tiene que ser un hecho psicológico muy rudimentario (2002, p. 4).

El problema de la ilusión en el arte, dejado de lado según el autor tanto por los artistas, críticos, historiadores y psicólogos del arte, constituyó el centro de su estudio en *Arte e ilusión* y es un buen punto de partida para entender las diferencias entre él y Richard Wollheim.

Para explicar la importancia de la ilusión en la representación y la relación entre ambos conceptos, Gombrich trabajó con la figura del pato-conejo (Figura 3), la que tomó a su vez del filósofo Ludwig Wittgenstein. De acuerdo a lo planteado por el historiador, no podemos ver, al mismo tiempo, características atribuibles a los dos animales, sino que al pasar del “pato” al “conejo” lo que se está haciendo es dejar de lado los elementos propios del primero para solo así poder ver el segundo (por ejemplo, ver una línea irrelevante en la parte de atrás de la cabeza del pato que antes fue el hocico del conejo).

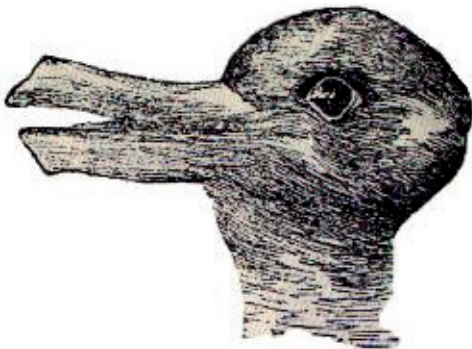


Figura 3: *Pato-conejo*

Wittgenstein entendió el pato-conejo como un híbrido para cuya comprensión es necesario conocer los dos animales. Sin llegar a constituir dos ilusiones a la vez, puesto que sería imposible, tampoco son claramente dos animales. Según el filósofo austriaco, si a una persona se le pide dibujar el animal en otra posición o de situarlo en su contexto, sería incapaz, ya que no podría conciliar ambos elementos en conflicto. Lo que se revela aquí es la imposibilidad que, siguiendo a Wittgenstein, existe en distinguir con precisión el “ver” con “interpretar”, “saber”, “conocer”, “pensar” y “juzgar” (Lycan, 1971, p. 234).

Aquí hay un punto de encuentro con Gombrich quien, como ya veíamos, tampoco distinguió claramente las nociones de “ver” y “saber”, lo que queda explicado a través del ejercicio que realizó con la pintura de Constable. Es por ello que William Lycan señaló que Gombrich, pese a las distinciones que –como historiador del arte– hace a la propuesta filosófica de Wittgenstein, complementa bien el planteamiento de este y no cayó en ningún error filosófico ya que, según argumentó, *Arte e ilusión* no es un trabajo de filosofía, sino que, partiendo del ejemplo del pato-conejo fue capaz de mostrar cómo influye el rol del “ver como” (*seeing as*, concepto creado por Wittgenstein) en la apreciación del arte (Lycan, 1971, p. 233).

Según Michael Podro, un problema de la teoría presentada en *Arte e ilusión* es que al observar una representación pictórica, si al espectador se le pide centrarse en un aspecto específico de ella, se ve obligado a descuidar la superficie en donde la representación fue hecha (2001, p. 112). Precisamente esto es lo que intentó resolver Richard Wollheim, quien utilizó también el ejemplo del pato-conejo para explicar su planteamiento acerca de la representación pictórica. Para él, ver a los dos animales no constituye, como para Gombrich, dos experiencias sucesivas, sino que es una sola experiencia con dos aspectos. Ver el pato y el conejo a la vez es, de acuerdo a su postura, necesario porque solo eso permite identificar la imagen totalmente. En este sentido, para Wollheim, tal como para Wittgenstein, el pato-conejo no son dos animales a la vez sino un híbrido, en donde el espectador –si conoce e identifica a ambos– será capaz de reconocer, en una sola experiencia, a los dos.

De acuerdo al planteamiento del filósofo inglés, esto se produce gracias a la idea de la *duplicidad*, concepto que sirvió a Wollheim para

explicar sus diferencias con Gombrich. Para él, el problema se remite a que el espectador no tiene del todo clara la distinción entre ver y saber, lo que invalidaría parte de la propuesta que Gombrich expuso en *Arte e ilusión*. A partir de esto, el inglés se cuestionó si es posible el naturalismo, porque para poder entenderlo es fundamental estar consciente de la *duplicidad* que tiene un cuadro al ser pintura y objeto a la vez: Gombrich, propuso Wollheim, se equivocó al considerar un solo aspecto, deteniéndose en la pintura (la superficie marcada) y no así en la tela (el objeto) (1963, p. 29).

Para explicar esta idea propuso el siguiente ejemplo:

Pensemos en una pintura que represente un bisonte de pie y, al lado, o la palabra 'bisonte' o la frase 'el bisonte está de pie'. (Quizá sea un hecho significativo que no sepamos cuál de los dos fragmentos del lenguaje –el nombre o la frase– es el paralelo más apropiado de la pintura). Ahora bien, entender este fragmento de lenguaje es un proceso reconstruible como un proceso en dos pasos necesarios. El primero consiste en usar nuestros ojos para ver marcas en la superficie. El segundo, en aplicar a estas marcas las reglas o convenciones del lenguaje al que pertenecen. Si no conocemos el lenguaje, podremos dar el primer paso, pero no el segundo. Si volvemos ahora a la pintura, y tratamos de entenderla, el proceso es reconstruible en un solo paso necesario. Nosotros –es decir, un espectador adecuadamente sensible e informado– miraremos a la pintura, usando el modo apropiado de percepción y descansando en la información necesaria y, seguiremos mirándola hasta que lleguemos a entenderla. Desde el principio hasta el final, desde la primera mirada hasta el momento en que captamos su significado, aquello a lo que sometemos a la imagen forma un todo sin costuras (2003, p. 100).

La posibilidad de ver la pintura en una sola etapa, a diferencia del lenguaje que requiere dos, es lo que Wollheim denominó *duplicidad*. Si bien en un principio consideró la idea de entender la *duplicidad* como un mismo proceso con dos etapas, luego la planteó como una sola compuesta por dos aspectos, que él llamó configuracional (ver lo representado en la imagen) y reconocional (reconocer lo representado en función de lo que ya se conoce) (2003, p. 100).

Según Wollheim, la capacidad que el espectador aplica aquí es la del *ver-en*, “un tipo especial de percepción desencadenado por la presencia del campo de visión de una superficie diferenciada” (1997, p. 58). El concepto, nacido a partir del ejemplo del pato-conejo que conoció en Wittgenstein, no es una actitud especial que el espectador deba adoptar, sino que es algo que está dentro de él. Ejemplo de ello es cuando estamos ante un cuadro y nuestros movimientos son diferentes a lo que haríamos en otras circunstancias, reconociendo implícitamente que estamos frente a una superficie pintada (Van Gerwen, 2001b, p. 3). Es esta capacidad la que permite al espectador percatarse de la *duplicidad*, reconociendo tanto lo pintado como la superficie marcada, es decir, ver el dibujo del bisonte y, reconociendo al animal, saber que este es una representación.

En el caso del pato-conejo, el *ver-en* se manifiesta en la medida en que el espectador es capaz de reconocer, al mismo tiempo, los dos animales. Si bien no puede ver a los dos a la vez, sí sabe que aquello que está viendo como un pato puede ser también un conejo y viceversa. Para Wollheim no es necesario, tal como propuso Gombrich, pasar desde el pato al conejo en dos etapas sucesivas. De este modo, las diferencias entre estos autores adquiere también una dimensión temporal, pues

La duplicidad supone un proceso de ida y vuelta en la comprensión y el reconocimiento de imágenes, de tal modo que se ve *en* la superficie y ciertamente se ven formas *en* esta superficie, pero no se deja nunca de percibir la superficie como tal, de modo que, al no desaparecer esta, tampoco se produce la fusión instantánea entre la representación y la idea del objeto representado, que es lo que da pie a lo ilusorio. En el modelo teórico de Gombrich, el tiempo de la mirada busca fundirse en el resultado de la ilusión, que triunfa en la instantaneidad de la creencia. (Ibáñez, 2003, pp. 124-126)

El carácter temporal de los conceptos de *duplicidad* y *ver-en* de Wollheim frente a los de *ilusión* y *representación* de Gombrich se relacionan con las diferentes concepciones que tienen ambos autores sobre la posibilidad de considerar el observar una representación pictórica en una o dos etapas, tal como en el caso del pato-conejo.

De hecho, para el historiador esta incompatibilidad es comparable con la dupla naturaleza-cuadro, ya que no se puede tener conciencia,

al mismo tiempo, de lo representado y del medio de representación. Ante este planteamiento, Wollheim contraargumentó que en el experimento del pato-conejo la experiencia visual es homogénea, a diferencia de la dupla heterogénea naturaleza-cuadro, pues en el primer caso se ve algo en el mundo, y, en el segundo, algo en la imagen (1997, p. 427 n. 6). Para él esta *duplicidad* no solo es posible, sino que también necesaria y está presente en la apreciación artística en donde el espectador es capaz de reconocer algo en el mundo y en una imagen al mismo tiempo.

Los desacuerdos entre Gombrich y Wollheim, desencadenados a partir del pato-conejo y el concepto de *duplicidad*, existen porque el filósofo inglés se dio cuenta de lo diferente que es comparar dos representaciones pictóricas (el pato-conejo) con una que lo es y otra que no (la dupla naturaleza-cuadro). En definitiva, el concepto de *duplicidad* se contrapone a la idea de Gombrich de la atención dual que debe prestar el espectador (Harrison, 2001, pp. 39-58).

El historiador austriaco replicó a la idea de *duplicidad* del filósofo en el artículo “El espejo y el mapa” donde cuestionó las diferencias de representación entre el espejo, que muestra las cosas como son, y el mapa, que las sitúa espacialmente en relación a otras en función de un código predeterminado. De este modo, la información que se puede extraer de las dos representaciones es distinta:

Los mapas proporcionan información selectiva sobre el mundo físico; los cuadros, como los espejos, nos presentan la apariencia de un aspecto de ese mundo, variable en función de condiciones de iluminación, y por tanto puede decirse que dan información del mundo óptico. (2000, p. 175).

Estas diferencias que Gombrich analizó en la representación entran en conflicto con las nociones de *ver-en* y de *duplicidad* defendidas por Wollheim, abriéndose la discusión acerca de los límites de estos conceptos y su aplicabilidad.

2.2. Críticas al concepto de duplicidad

Una de las mayores críticas que ha recibido el concepto de *duplicidad*, y por ende la capacidad de *ver-en* se relaciona con los *trompe-*

l'oeil (Figura 4), cuadros que buscan atrapar al ojo en una ilusión óptica. Este tipo de obras, especialmente diseñadas para que la visión no tenga en cuenta el medio de representación, está, de acuerdo al estudio que hizo Jerrold Levinson, excluida del concepto de *duplicitad* propuesto por Wollheim (1998, pp. 227-233).

El pintor, al proponerse intencionalmente tender una trampa al espectador, hace que este ignore el medio de representación y se enfoque solamente en lo representado, ya que, aunque el *ver-en* es una capacidad que está en todos los espectadores y estos no tienen que hacer nada para practicarla, la *duplicitad* implica algún nivel de aprehensión consciente y no solamente una actitud inconsciente (Levinson, 1998, p. 229). Por otra parte, en este tipo de pintura es imposible que se den los dos aspectos de la *duplicitad* –configuracional y reconocional, que Wollheim explicó en el ejemplo del bisonte–, porque fue pintada, precisamente, para que el espectador se confunda sobre el medio de representación.



Figura 4: Samuel van Hoogstraten. *Ilusión. Naturaleza mueta*, 1666-1678
Óleo sobre tela, 69 x 76 cms.
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

Levinson fue igualmente crítico al cuestionarse si el *ver-en* se produce del mismo modo en todos los tipos de cosas en los cuales se pueden ver imágenes (1998, p. 228). Como ejemplo, podríamos citar el test psicológico de Rorschach (Figura 5), en donde lo único que se tiene en cuenta es el medio de representación, no así lo representado, porque el espectador está consciente que la imagen tiene múltiples interpretaciones.



Figura 5: Mancha de tinta del *test* de Rorschach

Para Wollheim la lectura que se pueda hacer de este tipo de imágenes no es nunca correcta o incorrecta, pues el único fallo –no es un error– es no ver nada en lugar de ver algo. Sin embargo, el filósofo respondió a la crítica que le hizo Levinson señalando que este tipo de imágenes funciona de acuerdo a un estándar de corrección que permite que el espectador utilice más bien aspectos configuracionales que reconocionales (o identificadores). De este modo, la crítica realizada por Levinson se invalida, puesto que Wollheim no consideró la *duplicidad* y el *ver-en* para cualquier tipo de imágenes, sino que solamente para las obras de arte pictóricas (1997, p. 104).

Es interesante tener en cuenta aquí la postura de Gombrich al respecto, para quien el ejercicio de este test es un mecanismo de proyección (2002, p. 89). Ambos autores coincidieron en ello al considerar que lo visto se asocia con lo que ya se conoce. Los conceptos de *duplicidad* e ilusión instalan a Wollheim y Gombrich en veredas diferentes, sin embargo, tienen algunos encuentros, tal como se aprecia en la similitud con la que entendieron el test de Rorschach. Desde aquí se puede profundizar en los puntos que comparten ambos estudiosos, deteniéndonos en los que resultan relevantes para nuestra investigación.

3. El concepto de estilo en Gombrich y Wollheim

Un primer punto de encuentro entre Ernst Gombrich y Richard Wollheim es el modo que tuvieron de entender el estilo. Si bien en un principio ambos partieron de lo propuesto por Heinrich Wölfflin, luego Wollheim se separó de esta acepción. Esto, porque de acuerdo a su propuesta, el historiador suizo consideró dos niveles complementarios al referirse a la “doble raíz del estilo”: el primero teniendo en cuenta el carácter individual, la sensibilidad nacional y el estilo de época según explicó en sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, y un segundo relacionado con el lenguaje artístico. Aquí es importante tener en cuenta que el inglés consideró que el desarrollo histórico de los estilos artísticos –estilos genéricos (*generic style*) como él los llamó– no es necesaria pues solamente constituye una división taxonómica que no está siempre presente en la realidad psicológica de la mente del artista (Savile, 2001, pp. 67-68).

Coincide aquí con la idea de Gombrich en creer que el estilo no debe ser lo predominante. Para el austriaco, éste debe ser entendido como las relaciones que unen las obras de arte, sirviendo para entregar un posible orden de los productos artísticos (Montes, 1989, p. 49). No es suficiente, sin embargo, para definir la historia del arte como una sucesión de etapas, puesto que estas no surgen de acuerdo al estilo imperante, sino que según las tradiciones que el artista conoce e incorpora en su obra. A partir de esto, Gombrich le otorgó gran importancia a la maestría y, con ello, a las individualidades. Tal como a Wollheim, le preocupó, antes de asociar las obras de arte a determinados momentos históricos, comprenderlas como productos hechos por artistas individuales.

Estas concepciones de estilo asociado a lo individual no quitan que ambos autores le hayan otorgado importancia también al contexto en donde las obras son realizadas. Para Gombrich “si existen relaciones o caracteres comunes, llegando a formar un orden o estructura, es debido a la forma de actuar de los artistas, a los mecanismos de la creatividad formal y a la fuerza de la tradición” (Montes, 1989, p. 49), mientras que Wollheim, siguiendo a Wölfflin, propuso una concepción de *estilo general* que, tal como para el historiador del arte suizo, involucra una época y una escuela (1997, p. 35). De este modo, tanto Gombrich como Wollheim coincidieron en que este no es innato y

que se relaciona profundamente con un segundo punto en común que presentan ambos estudiosos: el rol de la comunicación en el arte (Wollheim, 1997, p. 36; Sampson, 1993, p. 7).

4. Coincidencias en torno al rol de la comunicación

Unido a los conceptos de estilo y expresión, Gombrich consideró que la comunicación en el arte sirve tanto para dar a conocer el mensaje como para permitir que este se articule. De acuerdo a las posibilidades ofrecidas por el medio, el artista puede comunicar. Esto es lo que definió como la teoría centrípeta o del *feedback*, caracterizada por una “constante interacción entre la forma artística y los sentimientos, es decir, entre el medio artístico y el mensaje que se transmite” (1984, p. 10). Joaquín Lorda la explicó señalando que:

En primer lugar, el artista solo puede transmitir los sentimientos que pueden ser transmitidos, es decir, que están en el lenguaje, que contiene el código. El arquitecto cuenta con sus órdenes y molduras y con su nivel de expectativas; igualmente el músico, y otro tanto el poeta. Pero es más, Gombrich insistirá en que el código no simplemente ‘limita’ el mensaje, sino que el código ‘genera’ el mensaje. El artista se vale de los elementos que ‘por sí solos’ pueden dar otra combinación magnífica. No se trata de la sencilla ecuación de que el poeta está triste o alegre, –da lo mismo–, descubre sus versos ahí, en el lenguaje; le han sido sugeridos, estaban esperándole, y ellos dan solución a su obra. (1991, p. 381).

El mismo Gombrich usó un ejemplo de la ecología para explicar la relación entre medio y mensaje, al decir que “todos sabemos que las selvas tropicales deben su abundante vegetación al clima, pero a su vez el clima está influido por la vegetación” (Montes, 2003, p. 45).

El rol de la comunicación en el arte toma otro matiz dentro de la teoría de Richard Wollheim. Si bien el inglés rechazó la posibilidad de introducir comparaciones con el lenguaje en el arte (1997, p. 36), sí consideró la función y la importancia de la comunicación en él. Según su planteamiento, es erróneo ver a la pintura como una forma de comunicación, ya que si bien una obra puede comunicar, no tiene la obligación de ser, en esencia, comunicativa (1997, p. 120). Esto, pues el pintor no sabe qué tipo de espectador observará la imagen y con

qué disposición –para Wollheim es central que la comunicación sea dirigida a un público identificable (Saville, 2001, p. 76)–. La idea que el espectador debe ser receptivo, se instala solo como una posibilidad para el artista, pues lo que él espera de su interlocutor no necesariamente forma “parte del bagaje cognoscitivo del espectador cuando este mira el cuadro” (Wollheim, 1997, p. 121), siendo por tanto una posibilidad que puede o no presentarse.

Mientras para Gombrich la obra es el medio el que permite dar forma al mensaje, Wollheim propuso que la capacidad comunicativa que puede tener la pintura no depende solamente de lo que el artista pretenda, sino que también de aquello que el espectador tenga en mente al momento de mirar la obra.

Estas ideas son aparentemente contradictorias, pues mientras en el pensamiento de Gombrich el artista –una vez que el medio le permite configurar su mensaje– confía en que el espectador será capaz de entender la comunicación que se le envía, en Wollheim esto no es necesariamente así. Siguiendo a este autor:

No existe ningún tope para la cantidad de información que puede legítimamente tener un espectador con objeto de asegurarse una experiencia apropiada del cuadro que contempla. Pero no tiene por qué serlo, pues, no basta que el espectador tenga, ante el cuadro y causada por este, la experiencia que el artista pretendió que tuviera. No hay ninguna razón por la que el reconocimiento de la intención del artista tenga que jugar un papel en esta concatenación casual. La experiencia del espectador tiene que concurrir con la intención del artista, pero esto no tiene por qué hacerse mediante el conocimiento de la misma. (1997, p. 121-122).

Mientras, para Gombrich:

El signo de complacencia que conmueve a una persona hasta las lágrimas, puede repugnar a otra persona; no porque no haya sido capaz de “captar el mensaje”, sino porque lo entiende demasiado bien. Uno de los puntos más débiles de la teoría de la resonancia natural es esa tendencia a equiparar cualquier fallo de respuesta con un fallo de comprensión.

Para aquellos de nosotros que rechazamos la teoría de la resonancia, comprender el lenguaje de las emociones es algo mucho más semejante a cualquier otra comprensión. Presupone un conocimiento del lenguaje y, por lo tanto, una captación de alternativas abiertas al artista. (1999a, p. 62).

Dicho de otro modo, Wollheim se concentró en la posibilidad de entender al espectador como interlocutor, el que no siempre leerá el mensaje que el artista incluyó en su obra, razón por la cual el filósofo definió la pintura como, en esencia, no comunicativa. Gombrich, por su parte, se centró en las posibilidades que el artista tuvo a su disposición. Sin pasar por alto al espectador, le confirió especial importancia al medio, en cuanto es ahí donde se ubican los elementos que el pintor puede utilizar. Confiaba entonces en que el espectador estuviera en sintonía con el artista, que conociera su lenguaje y que esto le permitiría el triunfo de la comunicación. La contradicción es solo aparente, puesto que, en caso de que el espectador sea, en palabras de Wollheim, “adecuadamente sensible e informado” (1997, p. 100), la comunicación se producirá: siguiendo al historiador, el artista y espectador entenderían el mismo lenguaje, y, parafraseando al filósofo, la pintura, en esencia no comunicativa, podría llegar a serlo.

5. La expresión en el arte

Un tercer punto en el cual se puede proponer un análisis conjunto entre ambos pensadores es en lo relativo a la expresión. En Gombrich la expresión tiene una profunda vinculación con los conceptos de estilo y comunicación anteriormente explicados.

Como ya introdujimos, según el historiador la teoría del *feedback* o de la retroalimentación explica la aparición del sentimiento en el arte. Negando la idea del artista romántico como transmisor de sus propios sentimientos (1980), Gombrich propuso que es el medio, es decir, el vocabulario artístico que el pintor posee, el que le entrega las pautas que permitan incluir expresión en su obra. Los signos expresivos que el artista encuentra en su medio dan pie para que aparezca en él la emoción. En esta teoría es fundamental que el espectador tenga conocimiento tanto del medio usado por el artista como de la tradición dentro de la que está inserto, porque, de otro modo, no tendría

la posibilidad de distinguir la aparición del sentimiento en su obra (1999a, p. 62).

Por otra parte, el rechazo a la teoría romántica responde a la importancia que Gombrich le asignó a la tradición, pues es en ella donde el pintor debe explorar y encontrar soluciones que le permitan “ajustar sus estados de ánimo a las combinaciones interesantes, en vez de hacer que el mensaje se ajuste al estado de ánimo” (1999a, p. 69). Los hallazgos que pueda hacer dentro de la tradición son esenciales, porque ellos permiten articular su obra, entregarle una forma. Siguiendo la teoría centrípeta, el artista busca en las posibilidades que tiene frente a él, otorgadas por la tradición, las que mejor se acomodan a lo que quiere expresar. En su búsqueda se generan en él sentimientos, los que plasma en su obra. A su vez, estos sentimientos lo llevan a nuevas combinaciones, produciéndose así una interacción constante entre sentimiento y forma, entre expresión y medio. Por lo tanto, para el historiador, y de acuerdo a su idea de expresión, el sentimiento artístico no aparece tras un proceso.

Por otro lado, Richard Wollheim también consideró la expresión de los sentimientos como parte fundamental de su argumentación. Coincidió con Gombrich en oponerse a la expresión en la obra de arte como algo dado, aunque se alejó de este porque tras rechazar la teoría centrípeta (1990), propuso que la capacidad del artista de expresar “fenómenos naturales o internos” (1997, p. 58) en la pintura se desarrolla gracias a su estilo individual, quien confía que el espectador es capaz de utilizar su capacidad de *percepción expresiva* (entendida como la capacidad del espectador para asociar lo visto a una experiencia, emoción, estado de ánimo o sentimiento) idea negada por Gombrich, pues este “insiste que las formas expresivas no están prefijadas en los rasgos estilísticos” (Arnaldo, 1992, p. 349).

Aquí es necesario detenerse un momento pues la acepción de estilo individual de Wollheim no equivale a lo que Gombrich entiende por estilo, como ya introdujimos. El filósofo consideró los rasgos estilísticos individuales como parte del estilo de un artista y asociado al estilo general, aunque no definido en función de él. De este modo, la capacidad expresiva de la obra sí está dentro del estilo de cada artista, idea que, como hemos visto, el historiador considera errada.

Ahora bien, al adentrarse en el concepto de expresión en Wollheim nuevamente adquiere un rol preponderante el espectador. Es él quien es capaz de descubrir los rasgos expresivos en la pintura, no a partir de la obra en sí misma –recordemos que el inglés no creía en la expresión como algo dado– sino que en función de sentimientos y emociones que ya conoce. Solo la experiencia relevante del espectador le permite afinidad con la pintura. De este modo, Wollheim entendió la expresión como un tipo de representación mental, en donde puede que una obra no expresiva genere emoción en el espectador (Van Gerwen, 2001b).

La idea de la expresión aleja a Gombrich y Wollheim en la medida en que ambos se centran en elementos diferentes. Al vincular la expresión a la comunicación, reaparece la misma desavenencia: mientras el historiador se centró en el medio y la tradición, el filósofo se enfocó en el espectador y sus experiencias previas.

6. Conclusiones

La separación inicial entre los planteamientos de ambos pensadores encuentra puntos en común en los aspectos que ya hemos analizado. La manera que ambos tuvieron de interpretar un mismo ejemplo (el pato-conejo), hizo que se enfocaran en distintos elementos. Gombrich propuso como articulante de su análisis el concepto de ilusión, mientras que Wollheim hizo propia la noción de duplicidad.

Pese a ello, sus análisis, disciplinaria y metodológicamente distantes, se encuentran respecto a tres nociones: estilo, comunicación y expresión. El estilo, para ambos dependiente de la tradición, se hace evidente gracias a la comunicación entre artista y espectador, siendo necesario que ambos estén en sintonía respecto al lenguaje utilizado. Gracias a ello, la expresión, que no viene dada de antemano sino que hay que generarla, puede aparecer. La pintura tendría, así, una potencialidad comunicativa y expresiva dada por el estilo, es decir, los medios que el artista tendría a su disposición.

Si bien el historiador y el filósofo transitan por veredas diferentes, se unen en la interpretación que aquí hicimos. Respetando y valorando las diferencias entre ambos, creemos que al asociar los elementos de estilo y expresión al de comunicación, este se centra como el deter-

minante en los vínculos que se puedan establecer entre ambos, demostrando que, al menos en lo que respecta a la relación que se puede hacer respecto a los conceptos, hay puntos de encuentro, aunque los hayan concebido de maneras distintas.

Referencias

- Arnaldo, J. (1992). La pregunta por la expresión en el estilo: Gombrich y Wölfflin. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV, 341-350.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Bouveresse, J. (1993). *Wittgenstein y la estética*. Valencia: Servicio de Publicaciones Universidad de Valencia.
- Gombrich, E. (1980). Cuatro teorías sobre la expresión artística. Recuperado de: <http://www3.uva.es/ega/wp-content/uploads/teorias-de-la-expresion-ega.pdf>, p. 10. Publicado originalmente como «Four Theories of Artistic Expression», en *Architectural Association Quarterly*. XII (4), 14-19.
- Gombrich, E. (1999a). Expresión y comunicación. En *Meditaciones sobre un caballo de un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte* (pp. 57-69). Madrid: Debate.
- Gombrich, E. (1999b). Meditaciones sobre un caballo de juguete o Las raíces de la forma artística. En *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte* (pp. 1-11). Madrid: Debate.
- Gombrich, E. (2000). El espejo y el mapa. En *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica* (pp. 172-214). Madrid: Debate.
- Gombrich, E. (2002). *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres-Nueva York: Phaidon Press.
- Harrison, A. (2001). The limits of the Twofoldness: A Defense of the Concept of Pictorial Thought. En Van Gerwen, R. (Ed.), *Richard Wollheim on the art of painting: art as representation and expression* (pp. 39-58). Cambridge: Cambridge University Press.

- Ibáñez, J. (2003). Reconstruir lo incierto, o revisitando Manet con Richard Wollheim. *Daimon Revista de Filosofía*, 28, 124-126.
- Levinson, J. (1998). Wollheim on Pictorial Representation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56 (3), 227-233.
- Lycan, W. (1971). Gombrich, Wittgenstein, and the Duck-Rabbit. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30 (2), 229-237.
- Lorda, J. (1991). *Gombrich: una teoría del arte*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Montes, C. (1989). *Creatividad y estilo. El concepto de estilo en E.H. Gombrich*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Montes, C. (2003). Reflexiones sobre Arte e Ilusión. La psicología de la representación en E.H. Gombrich. En Lizarraga, P. (Ed.), *E.H. Gombrich. In memoriam* (pp. 11-45). Pamplona: Eunsas.
- Podro, M. (2001). The Artistry of Depiction. En Van Gerven, R. (Ed.), *Richard Wollheim on the art of painting: art as representation and expression* (pp. 112-120). Cambridge: Cambridge University Press.
- Savile, A. (2001). Communication and the Act of Painting. En Van Gerwen, R. (Ed.), *Richard Wollheim on the art of painting: art as representation and expression* (pp. 75-84). Cambridge: Cambridge University Press.
- Sampson, A. Reseña de Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia. Ernst Gombrich – Didier Eribon, p. 7. Recuperado de: <http://cognitiva.univalle.edu.co/archivos/grupo%20cultura/AS/Articulosycapitulos/Lo%20que%20nos%20dice%20la%20imagen.pdf>.
- Van Gerwen, R. (Ed.) (2001a). *Richard Wollheim on the art of painting: art as representation and expression*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Gerwen, R. (2001b). Expression and Representation. En Van Gerwen, R. (Ed.), *Richard Wollheim on the art of painting: art as representation and expression* (pp. 135-154). Cambridge: Cambridge University Press.
- Wollheim, R. (1963). Art and illusion. *British Journal of Aesthetics*, 3 (1), 15-36.
- Wollheim, R. (1968). Reflections on Art and Illusion. En *Aesthetics in the Modern World* (pp. 235-263). Londres: Thames & Hudson.
- Wollheim, R. (1979). Reflections on Art and Illusion. En *Art and Mind: Essays and Lectures* (pp. 261-289). Londres: Allen Lane.
- Wollheim, R. (1980). *Art and its Objects: With Six Supplementary Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wollheim, R. (1984). Gombrich as Paragon. *Art Monthly*, 6-7, 25-6.

Wollheim, R. (1997). *La pintura como arte*. Madrid: Visor.

Wollheim, R. (2003). Mi pensamiento estético. *Daimon Revista de Filosofía*, 28, 97-106.