

El yo de la pintura

Francisca Pérez Carreño

1 septiembre, 1997

La pintura como arte

R. WOLLHEIM

Visor, Madrid, 1997 483 págs.

Trad. de Bernardo Moreno

La pintura como arte constituye una de las aportaciones más brillantes a la teoría de la pintura y la filosofía del arte de la última década. Se trata de un libro riguroso, intenso y original, que facilita al lector español buena parte del pensamiento de R. Wollheim desde su única obra traducida, *El arte y sus objetos*¹. Ésta era una introducción a la filosofía del arte, donde se abordaban temas como el rechazo de las estéticas idealistas de Croce y Collingwood, la definición de arte, la relación entre objeto físico y obra de arte, o la diferencia entre obras únicas y múltiples, todo ello desde una perspectiva analítica y en el marco de la filosofía del lenguaje del segundo Wittgenstein. Dos expresiones caracterizaban el tono de aquella obra: «ver-como» y «forma de vida». Ambas han desaparecido en sus últimos escritos, también en *La pintura como arte*. La obra de Wollheim ha evolucionado hacia una mayor complejidad, debida en buena medida a su utilización de la teoría psicoanalítica –sobre todo de Freud y de la escuela de Melanie Klein–, pero también de la filosofía de la mente y de la acción.

En *El arte y sus objetos*, frente a la postura wittgensteiniana de que una definición intensional de arte es imposible, Wollheim argumentaba que sólo es así si se piensa en un concepto intransitivo de arte –lo que luego Danto llamará «no relacional»–. Es decir, sólo si se quiere identificar el objeto artístico a través de determinadas propiedades o cualidades estéticas que poseería en sí mismo, ha de concluirse que no es posible definir lo artístico: Por el contrario –afirma Wollheim en un giro que popularizaron Danto y la teoría institucional–, el concepto de arte es previo a la interpretación y a la

evaluación de un objeto como artístico, al que coloca en relación con otros objetos junto a los que cobra sentido. En *The Transfiguration of the Commonplace*², Danto defendía la teoría del arte y en *Art and the Aesthetics*.³, Dickie el mundo del arte como las instancias desde las que se realiza dicha transformación de un objeto en arte. Pues bien, para Wollheim es la intención del artista en la producción de un objeto lo que convierte tal objeto en arte. Si fue antes el huevo o la gallina, la intención o la institución, la teoría o la acción, es una cuestión mal planteada considerando, primero, que toda acción cobra sentido, se constituye, bajo una descripción intencional; pero, segundo, que no se puede identificar una intención artística fuera de las instituciones del arte, lo que constituye una consecuencia clara de considerar el arte como una forma de vida, en el sentido de Wittgenstein.

La noción de «ver-como», por otra parte, se aplicaba en particular a la forma de representación de las imágenes y las artes plásticas. La interpretación de una imagen consistiría en ver las líneas, las manchas de color, las relacionadas entre la figura y el fondo, como un objeto. «Ver-como» era una noción ya utilizada en aquellos días, por ejemplo, por Gombrich en *Arte e ilusión*⁴. Sin embargo, en 1968 se publicaba *Los lenguajes del arte*⁵ de Goodman, cuya influencia hizo que las teorías semióticas de la representación triunfaran sobre las perceptualistas también en el ámbito anglosajón. En esa área la historiografía del arte más *à la mode* sigue considerando su mayor bestia negra el perceptualismo de Gombrich, como muestran sus dos representantes más poderosos: N. Bryson y R. Krauss. También Wollheim critica la teoría ilusionista de Gombrich pero dentro de un marco perceptualista. En la segunda edición de *El arte y sus objetos*⁶ añadió un epílogo sobre «Seeing-in, seeing-as, and pictorial representation», donde se sustituía la noción de «ver-como» por la de «veren» como base de la representación pictórica. «Ver-como» es una capacidad previa, pero interpretar una pintura supone otra añadida, que consistiría en ver un objeto en una superficie. Entre otras cosas, esta sustitución permite dar cuenta de un rasgo fundamental de la fenomenología de la interpretación pictórica: su carácter dual. Percibir una pintura consiste en tener simultáneamente en cuenta la superficie y lo representado. Esta dualidad era expresamente rechazada por Gombrich, para quien la toma de conciencia del soporte y el material artístico elimina la ilusión que es característica de buena parte de la historia del arte.

Ahora tenemos todos los elementos de los que parte *La pintura como arte*: la intención de alguien, que utiliza la mancha sobre una superficie para provocar percepciones, coloreadas por la emoción, ilustradoras de una concepción teórica, o evocadoras de un mundo preconceptual, en un espectador «sensible e informado». De este esquema fundamental surgen todas las posibilidades del medio pictórico. Sólo falta atender a las pinturas para comprobar que los códigos de significado son superfluos a la hora de explicar cómo la pintura consigue ponernos en contacto con un mundo interior. Deseos, emociones, fantasías y creencias son la materia que anima las obras. Sin el recurso a este repertorio oscuro y voluble de nuestros estados mentales, la mayoría de las obras de pintura, «cuando se practica como arte», permanecería muda ante nuestros ojos. Mucho más pequeños y ciertamente menos interesantes resultarían Friedrich sin un imaginario espectador pietista sobrevolando sus paisajes, Manet sin el espectador que tratara de llamar la atención de sus figuras ausentes, Poussin sin su heterodoxa versión del estoicismo, Ingres sin su angustia por la ausencia de

un padre afectuoso, Picasso sin su sobrevaloración de la mirada o De Kooning sin su sentido regresivo de la experiencia del cuerpo.

Explícitamente Wollheim presenta una teoría psicológica de la pintura y tiende a identificar su finalidad con su capacidad expresiva. A riesgo de caer en lo que Goodman llamaba la *falacia de la inmersión*, propone una teoría de la expresión que recupera su sentido familiar, como manifestación de estados internos. Mantener que las pinturas expresan emociones no implica, sin embargo, defender el emotivismo estético, ni una explicación de tipo estímulo-respuesta, ni la necesidad de que el artista se encuentre de hecho en un estado de ansiedad o tristeza cuando expresa estas emociones. Mas sólo a quien puede recuperar frente a un cuadro esas emociones le está permitido entenderlo. Puede que los riesgos parezcan a algunos insalvables; en un ensayo titulado «The Sheep and the Ceremony»⁷, Wollheim explicaba su actitud sobre el valor de los rituales para la vida recurriendo a una historia de Confucio, que también me parece iluminadora en el contexto artístico. Se lamentaba Confucio de la superstición y la superficialidad que rodeaban las ceremonias contemporáneas frente a las antiguas, cuando uno de sus discípulos le preguntó si no creía que el sacrificio de una oveja era inesencial a la ceremonia mensual de la luna nueva y que, por tanto, debería prescindirse de él. Confucio le contestó llamándole por su nombre familiar: «Sshu, te preocupas por la oveja. Yo, por la ceremonia». Frente al purismo de los filósofos del arte de este siglo, Wollheim representa un claro ejemplo de cómo es posible entrar en el reino del arte, tratando de explicarlo, y salir dejándolo tal como lo encontramos: lleno de deseos inconfesables, pretensiones frustradas, creencias falsas y, a veces, también de sus contrarios.

¹. R. Wollheim, *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral, 1971 (v. o., 1968)

². A. Danto, *The transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981.

³. G. Dickie, *Art and the Aesthetics*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1974

⁴. E. Gombrich, *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1970 (v. o., 1960).

⁵. N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976 (v. o., 1968)

⁶. R. Wollheim, *Art and its Objects*, Cambridge University Press, 1980.

⁷. R. Wollheim, *The Mind and its Depths*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993, pág. 1