

Excitación y cultura ante la imagen

Un estudio sobre los límites del cientificismo en la definición del arte



Ignacio López Moreno

Profesor Ayudante Doctor. Facultad de Bellas Artes.

Universidad de Murcia

Ignacio@um.es

Resumen

Frente a una tradición de pensamiento en torno al arte articulada en base a paradigmas ontológicos, desde las últimas décadas del siglo XX, metodologías funcionalistas han enfatizado el valor de modalidades de respuesta que convocan mecanismos neuro-biológicos asociados a condicionamientos evolutivos del ser humano. Este artículo especula acerca del impacto de ese énfasis en las recientes, atractivas y mediáticas argumentaciones de V. S. Ramachandran pero, sobre todo, en algunas de las clásicas reflexiones de E. H. Gombrich. En éstas y en aquéllas, la consideración de la excitación o respuesta corporal se convierte en un marcador de coherencia clave que determina los límites teóricos de sus aportaciones. Unos límites que no dejan de reinstanciar la interesante e interesada marginalidad del erotismo o la pornografía con respecto al arte, tal y como lo entendemos.

Palabras clave

*Cientificismo - Arte - Imagen - Convencionalismo – Excitación – Respuesta biológica-
Función estética – Función práctica - Significado - Erotismo*

Arousal and culture before images

A Study on the Limits of Scientism in Art's Definition

Abstract

Against a traditional reflections on art articulated around ontological paradigms, for some decades functionalist approaches have emphasized modes of response that convoke neuro-biological mechanisms implied in evolutive conditioning of the human being. This article speculates about the impact of this emphasis in the up-to-date, attractive and high-profile argumentations and, most of all, in some of the classic and consistent reflections by E. H. Gombrich. In both the former and the latter, the consideration of arousal or bodily response becomes a key marker of coherence determining their own theoretical limits. These limits do nothing but re-establish the interesting and interested marginality of erotism or pornography in relation to art as we know it.

Key Words

*Scientism - Art - Image - Conventionalism - Arousal – Biological response -
Aesthetic function – Practical function – Meaning -Eroticism*

Presentación

Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser

Marcel Duchamp

*Recuerdo perfectamente cuanto me irritaba cuando iba a la escuela que se leyeran los escritos de
Homero fundamentalmente por su interés como depósito de excepciones gramaticales*

Ernst H. Gombrich

*Du Lebst und tust mir nichts**

Aby Warburg

Nuestro objeto de estudio es el conflicto dialéctico que sigue generando asociar la fruición “estética” de obras de Arte con el estímulo corporal o la excitación. Y decimos “sigue” porque ese conflicto podría haberse zanjado a finales de los ochenta, cuando David Freedberg reunió en *El poder de las imágenes* (1992) un número suficiente de testimonios históricos para probar la capacidad de la imagen, y de un gran número de obras de arte, para excitar. No se ha zanjado. De hecho, aunque ha estimulado la aceptación desde ámbitos académicos tradicionales de propuestas teóricas que especulan en torno a las bases biológicas, evolutivas, o neurológicas del comportamiento estético del ser humano y de su relación con el Arte, a día de hoy no ha sido posible (re)conciliar la colaboración entre estas propuestas y las convenciones tanto apreciativas como de práctica artística que nuestra tradición ha legitimado.

Para ilustrar los mecanismos sancionadores que rodean el tema escogido, merece la pena introducir una nueva aproximación a uno de los casos paradigmáticos en este debate: la *Venus de Urbino* de Tiziano. En esta ocasión, un uso desacralizado de la imagen identifica sin reservas, veinte años antes de que la crítica especializada llamara la

* *Estás viva pero no me haces nada*

atención sobre ese aspecto, el onanismo del acto mostrado (Figura. 1).

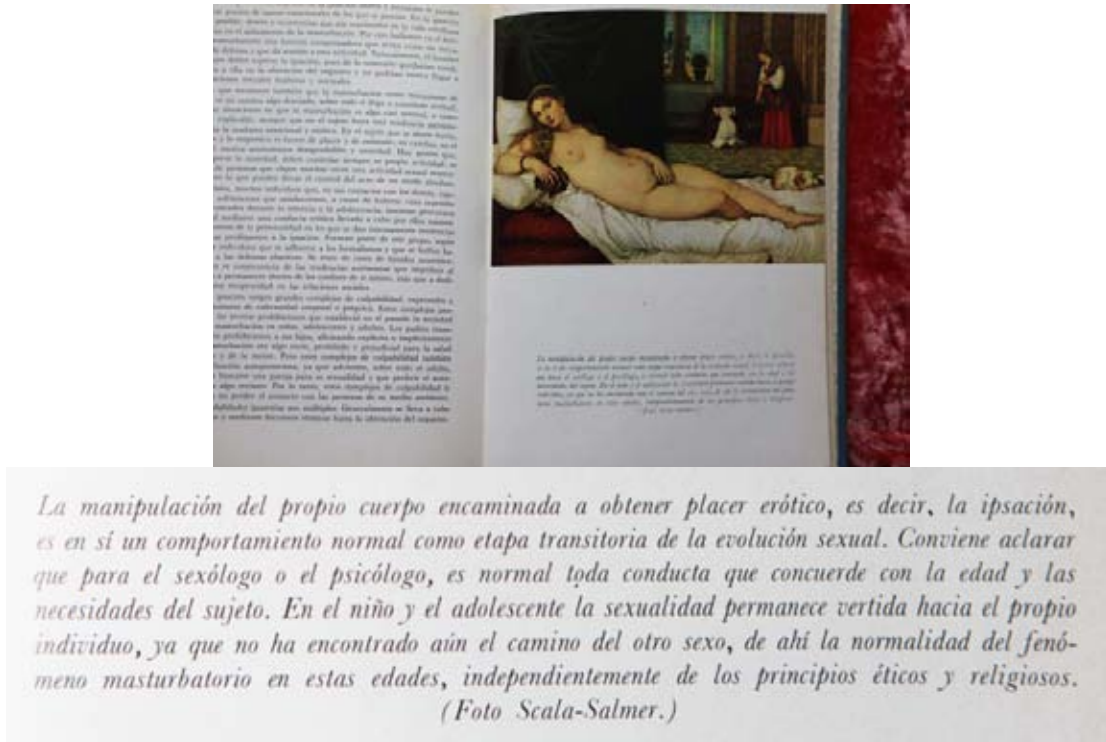


Figura 1. Página 581 de El libro de la vida sexual (1968) de Juan José López Ibor

La imagen de la obra de Tiziano se halla en un manual sobre sexualidad coordinado por el conocido psiquiatra Juan José López-Ibor y publicado en Barcelona a finales de los años 60. Llama a primera vista la atención la cantidad de imágenes de obras de arte usadas para ilustrar el estudio, un ambicioso proyecto que cubre desde apartados dedicados a la antropología, historia, sociología, psicología o fisiología sexual, hasta reflexiones en torno a la conducta. La profusión de imágenes de obras de arte de diversas épocas y estilos da cuenta de un manejo sin duda amplio de contenidos de Historia del Arte por parte de los autores. Lo que ocurre es que en ningún momento parecen usarse estas imágenes para hablar de Arte¹. No son referidas en el cuerpo de texto principal y ni siquiera aparece el título y autor de las obras a pie de imagen. Se podría decir que, así,

despojadas de eruditos “títulos”, permiten de forma reveladora la nítida identificación de aquellos aspectos que, según Freedberg, se negarían a reconocer los entendidos en su respuesta elevada a ellas (Freedberg, 1992: 13)ⁱⁱ. Y no sólo eso, sobre todo permiten que la imagen y su contenido sexual evidente, libre del peso de la *storia*, se preste a nuevas narraciones. La *Venus de Urbino*, en este caso particular, ilustra la explicación de una práctica sexual, la “ipsación” (término no incluido en el D.R.A.E) o masturbación, tratada como una “perversión” particular dentro del apartado de “Anomalías Sexuales”.

El trasfondo político y moral que legislaba los contenidos del libro de López-Ibor, creemos, merece ulteriores estudio y análisis. Para las aspiraciones de este texto, sin embargo, será suficiente asumir que se trató de un contexto no democrático, incontestablemente fundamentado en el castigo de cualquier comportamiento que pudiera poner en crisis la integridad de una ideología nacional-católica. Como feliz coincidencia, esos vergonzosos condicionantes permitieron acercar, aún prematura e inconscientemente, la imagen de la *Venus de Urbino* a un ámbito funcional que subsiguientes estudios acerca de la pintura constatarían más afín a su uso original que las ortodoxas interpretaciones tradicionalesⁱⁱⁱ.

Una vez que los desnudos renacentistas del tipo de la *Venus* pudieron entenderse como imágenes de auto-erotismo, los historiadores del arte dieron cuenta de la coherencia de este fenómeno con su contexto histórico (Goffen, 1987; Kaplan, 1990; Freedberg, 1992; Dennis, 2010). Del cuadro de Tiziano sabemos que fue un encargo del duque de Urbino para la celebración de su boda en 1534 y parece demostrado que se planificó con una función instructiva dirigida a su joven esposa (Goffen, 1987)^{iv}. En la Venecia de la época, como se nos explica, se creía que las emisiones mezcladas de los orgasmos de hombre y mujer eran necesarios para la concepción. La masturbación fue entonces médica y teológicamente justificada bajo la condición de que las mujeres, más lentas en sentir

placer, llegaran al orgasmo durante el coito. La concepción era por supuesto considerada la única razón aprobada para el sexo. Así, el consabido “gesto de pudor” se transformó en un “gesto de fruición” –si bien de fruición relacionada con la concepción.

Este primer ejemplo es ilustrativo de una persistente preocupación en torno a los límites funcionales de las imágenes y a los alcances epistemológicos de su estudio. Aunque muy probablemente hunde sus raíces en la metafísica platónica, la historia reciente de esa preocupación se fragua en el momento en que una serie de conexiones interdisciplinarias comienzan a ampliar el conocimiento que los ámbitos de reflexión tradicionalmente legitimados ofrecían acerca del Arte. Desde los orígenes de la construcción moderna de nuestra noción de Arte son perceptibles las atingencias de algunas definiciones y teorías con campos de estudio experimentales como la psicología o la antropología, pero su contorno no es nítido hasta la segunda mitad del siglo XX. Sólo cuando el convencionalismo extremo (Goodman, 2010, 1990; Gombrich, 1998) necesitó un contrapeso teórico claro se reconsideraron argumentos y ejemplos empíricos (Gombrich, 1998, 2003) procedentes de aquellas otras disciplinas. Claro que estos últimos, procedentes de un ámbito de estudio extendido de la imagen y de la visualidad, se entenderían aún sólo apropiados para formas de comportamiento inmaduro o precivilizado, alejados, por tanto, de las complejidades y sofisticaciones de las nociones de Arte de estirpe ilustrada que promocionaba la deriva conceptual del arte contemporáneo.

Desde hace un par de décadas se han multiplicado de forma inédita propuestas teóricas que especulan acerca de las bases biológicas, evolutivas, o neurológicas del comportamiento estético del ser humano y de su relación con el arte (Zeki, 1998; Dutton, 2010; Gallese y Freedberg, 2007; Ramachandran, 2011a). Aunque con diferencias, a todas se les presupone la aspiración de dotar de validez científica sus planteamientos teóricos, de forma que antes que en las eventuales especulaciones filosóficas en torno al

Arte o en las convenciones más conceptuales de su práctica y apreciación, sus planteamientos inciden en mecanismos pre-ordenados disparadores de actividad sensorial en relación con percepciones sensitivas. Muchos de los argumentos propuestos desde este grupo de teorías han sido sumamente esclarecedores y han ofrecido evidencias acerca de nuestras predilecciones estéticas, pero se suelen mostrar limitados para cubrir las exquisiteces y sutilezas de un concepto de Arte y unas prácticas asociadas a él asumidas como uno de los productos más refinados del mundo civilizado.

Por el contrario, la moda, la publicidad, el diseño gráfico, la industria juguetera, el cine, etc., son sólo algunas de las tecnologías relacionadas con la creatividad a las que se pueden aplicar y se aplican sin complejos los contenidos producidos en el seno de las teorías biológicas, neurológicas o evolutivas del arte. Sabemos que la lógica que la estética filosófica, como disciplina autorizada para definir nuestro concepto de Arte, ha desplegado tradicionalmente se ha fundamentado en una diferencia ontológica con respecto a esas tecnologías, y con respecto al complejo sensitivo en que operan. Esa lógica ha generado reductos de exclusión, integrados por categorías como la “artesanía”, lo “infantil”, lo “primitivo”, lo “popular”, o lo “pornográfico”, confundiendo las demandas y los usos contextuales originales de un gran número de imágenes que nuestra tradición ha entendido como Arte.

En este texto nos centraremos en las tensiones que ha generado la consideración, a partir de las teorías biológicas, neurológicas y evolutivas mencionadas, de respuestas corporales como parte de nuestra experiencia estética y del arte, identificando el énfasis que en esas tensiones han recibido elementos eróticos o pornográficos. Nos preguntamos en qué medida esos elementos han participado en la modelación de nuestro comportamiento estético y qué tipo de desafío suponen a modos tradicionales de aproximación al fenómeno artístico. Como hipótesis preliminar afirmamos que al desafío

que ejercen sobre el discurso vigente enunciados que ponen el acento en la implicación corporal del productor o espectador subyacen mecanismos que obliteran funciones primordiales de la imagen en general, y de la obra de arte, en particular.

Objetivos y metodología

El objetivo principal de esta argumentación consiste en aportar pruebas de la tensión que la consideración de la implicación del cuerpo en nuestras respuestas estéticas, propuesta desde aproximaciones científicas como la biología o la neurociencia, ha generado en el discurso oficial en torno al arte.

Colaboran con este objetivo principal, otra serie de objetivos parciales:

- En primer lugar, será necesario exponer las premisas sobre las que se han construido las recientes aproximaciones con aspiraciones científicas a la explicación de nuestro comportamiento estético y de nuestra relación con el arte.

- Además, trataremos de presentar pruebas de la pervivencia en teorías de arte recientes de las bases metafísicas que han vertebrado en Occidente la supremacía del idealismo y el rechazo de lo sensitivo y de lo sensual en la producción y apreciación artística.

- Aspiramos, por último, a dar testimonios de la escasa atención que han recibido los usos “menos metafísicos” de obras de arte tradicionales, señalando especialmente los silencios en ese sentido por parte del discurso establecido.

Para organizar la discusión nos apoyaremos en una estructura de “crítica-respuesta” o “contra-crítica”. Su práctica, creemos, garantiza la buena salud del debate académico en torno a la imagen y al arte y, sobre todo, ha sido especialmente esclarecedora en el caso concreto que nos ocupa. No es frecuente que, en reflexiones en torno al arte o a la imagen, eso que referimos como “debate” se manifieste con tanta contundencia, incluso

virulencia, como cuando el asunto en disputa ha sido la respuesta física o corporal. La convicción que se ha puesto en la defensa de las distintas posturas es sobresaliente. En ellas laten de fondo preocupaciones sobre la capacidad de la imagen, y del arte, para intervenir en la realidad o para modificar nuestro comportamiento. Sin estas preocupaciones de fondo serían complicadas de entender, no ya ancestrales disputas filosóficas o religiosas contra el poder de las imágenes, sino diatribas recientes en torno al control de su exhibición y a su confiscación.

El itinerario de nuestra argumentación atenderá, en primer lugar, a la identificación de las claves de la teoría neurobiológica sobre arte que V. S. Ramachandran propone en *The Tell-Tale Brain* (2011), a partir del debate generado entre su revisor para *The New York Review of Books*, Colin McGin, y el propio Ramachandran. En segundo lugar, nos aproximaremos a uno de los debates que, en nuestra opinión, más claramente preconizan la tensión que la consideración de predisposiciones biológicas genera al discurso oficial en torno al Arte: la respuesta que *El poder de las imágenes* suscitó a Gombrich en su crítica para, también, *The New York Review of Books*. Con la revisión de este fundamental debate, se repasarán los presupuestos que modelaron las posturas de Gombrich en momentos clave de su reflexión en torno al Arte.

1. Arte y sex-appeal. Ramachandran vs. McGin

Comenzaremos proponiendo como paradigma de propuestas teóricas que aspiran a explicar el arte y la estética desde posiciones científicas neurobiológicas y evolutivas una de las más recientes: la teoría de nueve leyes que V. S. Ramachandran propone en *The Tell-Tale brain* (2011). V. S. Ramachandran no sólo es toda una institución en el campo de la neurobiología sino que la revista *Time* lo incluyó como una de las cien personalidades

más influyentes del momento en 2011. Su trabajo con pacientes con lesiones cerebrales de distintos tipos ha producido un ingente corpus de conocimiento sobre la anatomía y el funcionamiento del cerebro humano, ofreciendo respuestas a problemas tradicionales de psicología que de otro modo habrían sido inalcanzables.

En el texto mencionado, junto a apartados que se ocupan de la plasticidad del cerebro, las neuronas espejo o el desarrollo del lenguaje, Ramachandran dedica dos capítulos al problema del arte y de nuestro comportamiento estético, proponiendo, como hemos dicho, una serie de nueve leyes que *el artista o incluso el diseñador de moda siguen para crear imágenes placenteras que estimulan la áreas visuales en el cerebro con un impacto mucho mayor del que se consigue con imágenes realistas o con objetos reales* (Ramachandran, 2011a: 199)^v. Se trata de una teoría articulada en base a la identificación del vínculo existente entre dos constantes que, para Ramachandran, son decisivas en la experiencia estética: “rasa” y placer. “Rasa” es un término del sánscrito de difícil traducción, aunque *grosso modo* Ramachandran lo asimila a *captar la esencia o el espíritu de algo* (Ramachandran, 2011a: 199). Ese aspecto esencial de la práctica y apreciación del arte, según propone, explicaría la huida del realismo, la exageración y la distorsión en arte. Así, entiende que cuanto más agradables son los efectos de esa exageración o distorsión, más grande es el juego estético. Sus nueve leyes, por tanto, desgranar la lógica, las bases biológicas y evolutivas, y los mecanismos neuronales relacionados con los aspectos visuales que, por su exageración, acentuación o intensificación, transmiten más agrado. Esos aspectos visuales resumidos son: combinaciones de color que permiten agrupar distintas zonas de una imagen, aspectos característicos exagerados, potentes contrastes, líneas sintéticas sumamente evocadoras, aspectos sugerentes o intrigantes, eliminación de coincidencias molestas, orden, simetría y colaboración metafórica entre elementos visuales y conceptuales de la imagen. El atractivo de todos ellos tiene una

explicación biológica y evolutiva, esto es, todos ellos forman parte de nuestros mecanismos neurológicos primitivos y, aunque el contexto funcional en que se desarrollaron y para el que fueron imprescindibles ha cambiado, la compensación placentera o el disfrute ha permanecido.

Son numerosos los ejemplos de obras de arte a través de los cuales Ramachandran conduce su argumentación. Aunque asume como marco de referencia de su teoría la tradición occidental de Arte, dirige su atención especialmente a desarrollos del arte de vanguardia como la obra de Picasso o Moore con los que asimilar una imaginería de tradición hindú, cuyo valor estético y artístico parece no sólo reivindicar sino dispuesto a fundamentar científicamente. Y es aquí precisamente donde su teoría interviene en el debate sobre la problemática distinción entre placer estético y excitación, entre pureza desinteresada y función práctica, o entre arte y pornografía, que nuestra discusión trata de perfilar. En la parte del texto dedicada al principio de “intensidad máxima”, según el cual la intensidad de respuesta neuro-fisiológica a ciertos rasgos del rostro, del cuerpo o de la postura es superior cuanto más exagerada sea su representación, Ramachandran escoge entre otros ejemplos ilustrativos una escultura de Parvati, la encarnación hindú de la sensualidad femenina. En ella, lo que el artista ha hecho, según el autor, es sustraer la forma masculina media a la forma femenina media y amplificar la diferencia. El resultado es una figura femenina con los atributos de mujer exagerados. Tras caer en la cuenta de que esos rasgos exagerados no hacen que la escultura de Parvati sea sustancialmente distinta de ciertos modelos en portadas de revista, Ramachandran apela al argumento de que la escultura es algo más, de que *Parvati no es sólo una chica sexy; es la encarnación de la perfección femenina* (Ramachandran, 2011a: 208). Entonces, a los pechos y caderas exagerados y a la cintura estrecha, Ramachandran suma la exageración en la postura, lo que denomina “tribhanga”, o “triple flexión” en sanscrito, una torsión que, según cuenta, es

sólo posible para la anatomía femenina.



Figura. 2. [Parvati](#) (izquierda) y [Ninfa Danzante](#) (derecha).

La gran virtud de la teoría de Ramachandran es su fundamentación científica, otra cuestión es que esa explicación sea compatible con las sofisticadas definiciones, teorías o reflexiones filosóficas que han sustentado el valor del arte en nuestra cultura durante los dos últimos siglos. El juego de intensificación en que operan Parvati y “la ninfa danzante” (Figura 2) activa, según cuenta Ramachandran, “neuronas espejo”^{vi} en el Surco Temporal Superior. Estas neuronas, cuya función primordial para el aprendizaje mediante la observación y la imitación es conocido y descrito sólo desde hace unas décadas, responden con fuerza cuando una persona ve posturas, movimientos de cuerpo, o expresiones faciales cambiantes.

Con el principio de “intensificación máxima”, Ramachandran pone en relación lógica un tipo de configuración visual al que denomina “estímulo *ultra-normal*”, versión actualizada de los conocidos como “estímulos supernormales”. Con este nombre,

estudiosos de etología o comportamiento animal como Nikolas Tinbergen destacaron a mediados del siglo xx la importancia de ciertas configuraciones visuales para estimular, modificar o alterar el comportamiento animal. Distintos experimentos demostraron la uniformidad de respuesta que configuraciones intuitivamente incompatibles con referente alguno evidenciaron, desde la entrega del pez espinoso ante artificiales versiones caricaturizadas de sus congéneres o ante objetos de color rojo, hasta la intensidad de reacción que suscita un palo con tres rayas rojas a polluelos de gaviota. Para Ramachandran, la uniformidad de respuesta que estas configuraciones generan permitiría en su aplicación al comportamiento estético del ser humano explicar nada más y nada menos que el arte abstracto. Para ello, habría que hacer abstracción –y Ramachandran la hace- de los elementos históricos y de convención con los que se promovieron y desarrollaron los distintos movimientos abstractos de vanguardia. La atención que desde distintas teorías se ha prestado a esos elementos ha impedido según Ramachandran que tuvieran éxito, pero él defiende poder prescindir de ellos. Las simplificaciones resultantes permiten de hecho, establecer principios universales, pero también afirmar, sin atender a la distinción de objetivos, que lo que Picasso hizo había sido anticipado por *artistas indios un milenio antes* (Ramachandran, 2011a: 198).

En la base de tal simplificación está la ausencia de distinción real entre el valor excitante de un estímulo y su valor estrictamente estético que se ha achacado a su teoría. Es el caso de la crítica que Colin McGin le hizo en *The New York Review of Books* en Marzo de 2011. Para McGin, Ramachandran no sólo no identifica esa distinción, sino que llega a considerar su *fusión* como algo *aceptable*, una fusión que reduce la función estética a una simple capacidad para llamar la atención. Según McGin, *todo termina dependiendo de grandes puntos rojos y de nalgas agrandadas, y la distinción entre, digamos, Tiziano y Picasso no ha lugar.* ([Mcgin, 2011](#))

La respuesta de Ramachandran a las críticas de McGin no tardaría en llegar a *The New York Review of Books* ([Ramachandran, 2011b](#)). En Junio del mismo año, se defendería negando la incapacidad de su teoría para distinguir entre excitación, placer y respuesta estética al arte. Afirma que ha distinguido entre ellas en varias ocasiones y retoma uno de sus célebres ejemplos, el de un desnudo visto a través de una cortina (ley del *peekaboo*), alegando que éste es, menos excitante, pero más estéticamente placentero que uno que esté completamente expuesto. La explicación que ofrece actualiza sin ambigüedades tradicionales distinciones entre arte y pornografía, o entre erotismo y pornografía, que de forma paradójica, vienen a descalificar su propia fundamentación neurobiológica. Plantear que lo peculiar de la respuesta estética está en la amortiguación o moderación de la excitación, ¿no es contradictorio con una teoría que explica el arte y la estética en base a una explicación neurológica del placer visual? ¿No sería menos comprometido para Ramachandran asumir las críticas y recordar que su teoría reúne principios de reacción inmediata a la imagen importantísimos en nuestro comportamiento biológico y evolutivo que son aplicables a la experiencia que elicitan gran cantidad de obras de arte visuales? El caso es que Ramachandran parece reconocer en varias ocasiones las limitaciones de su teoría para diferenciar el mero placer visual de la respuesta estética. Parece asumido, por ejemplo, en su afirmación antes mencionada de que las reglas que propone son las que sigue *el artista o incluso el diseñador de moda para crear las imágenes visualmente placenteras que más estimulan las áreas visuales en el cerebro* (Ramachandran, 2011a: 198). Lo curioso es que eso no impide que, en otras ocasiones, repitiendo clichés del discurso filosófico más reaccionario, insista, no sólo en tácitas distinciones entre arte y erotismo o pornografía, sino en la diferenciación claramente cultural entre “arte” y “kitsch”:

Así como consumimos la comida del gourmet para generar experiencias gustativas y de textura complejas y multidireccionales que estimulan nuestro paladar, apreciamos el arte como si fuera comida de gourmet para los centros visuales en el cerebro (opuesto a la comida basura, que es análoga a lo kitsch) (Ramachandran, 2011a: 241)

Se diría que en su plan de tratar la explicación del arte como una cuestión científica se han filtrado convicciones de fe que hacen que su discurso resulte algo contradictorio. Y el nivel de contradicción se acentúa cuando consideramos sus propios mecanismos de resistencia, como cuando señala que la virtud principal de su teoría acerca del arte abstracto es su plausibilidad sin necesidad de convocar a la cultura:

¿Qué puede decirnos la neurociencia sobre el arte abstracto o semi-abstracto? Aquí es donde la mayoría de las teorías fallan o empiezan a convocar a la cultura, pero yo quisiera sugerir que en realidad nosotros no lo necesitamos (Ramachandran, 2011a: 209)

Ésta cuestión es, como no podía ser de otra manera, todo un clásico. Estuvo en la base del origen de la reflexión en torno al gusto estético en el siglo XVIII. Monumentos teóricos fundamentales en la reflexión en torno a nuestro comportamiento estético y en la construcción de nuestra idea de “Arte” como David Hume, Edmund Burke o Immanuel Kant iniciaron sus discursos de estética respondiendo a la cuestión esencial de si se puede hablar de universales. En un primer momento, responder esa cuestión generó desde distintos posicionamientos epistemológicos una impresionante y atractiva variedad de teorías. A pesar de ello, las oportunas diferencias que caracterizaron las múltiples posturas

de estos teóricos se fueron diluyendo ante el peso institucional de aquellas que re-
instanciaban, y perpetuaban sutil y definitivamente, viejos esquemas metafísicos de
comprensión.

2. Ilusión significativa y entrega reprimida. Gombrich vs. Freedberg

Si tuviéramos que hablar del teórico que con más seriedad ha vuelto a preocuparse
por, entre muchos otros temas, la identificación de componentes universales y culturales
en cuestiones de arte, actualizando el clásico debate y dando pie a un productivo
replanteamiento que permite tomar en seria consideración teorías como la de
Ramachandran, éste es sin duda Ernst H. Gombrich. Después de tratar el tema en su
clásica reflexión *Arte e Ilusión* (1959), y de haber apostado allí por un punto de vista
convencionalista basado en la idea de “proyección” para explicar el poder del ilusionismo,
Gombrich se re-plantea el asunto en la Conferencia Internacional sobre Semiótica y Arte
celebrada en Ann Arbor, en Mayo de 1978 (Gombrich, 1981; 2000), en donde adopta una
posición más intermedia. Bajo el título “Imagen y código: alcance y límites del
convencionalismo en la representación pictórica”, el texto de la conferencia reconoce la
importancia para el desarrollo del naturalismo en el arte occidental, más allá de objetivos
imitativos o de la búsqueda del parecido, de la incorporación de aspectos útiles para el
descubrimiento y el testeado de significado, de sentido o importancia, en nuestras
percepciones visuales en la vida real. Para Gombrich, y ésta es la aportación que pone en
jaque teorías convencionalistas radicales como la de Nelson Goodman o la defendida en
parte por él mismo en *Arte e Ilusión* (1998), éste recurso reduce el uso del elemento

convencional en la configuración de imágenes. Su conclusión final resumía su postura de la siguiente manera:

El significado, como hemos visto, no depende del “parecido”; la contemplación de la imagen de unos cazadores en las ciénagas de lotos fácilmente hubiera conmocionado los recuerdos y la imaginación de un egipcio, como puede sucedernos a nosotros leyendo una descripción verbal de la cacería; pero el arte occidental no hubiera perfeccionado los recursos del naturalismo de no haber creído que la incorporación a la imagen de todos los rasgos que en la vida real nos sirven para descubrir y contrastar el significado permitía al artista prescindir de un número cada vez mayor de convencionalismos. (Gombrich, 2000: 297)

Según su propuesta, el naturalismo y sus desarrollos acaecerían por una cuestión de economía democrática. La ecuación es sencilla: a más rasgos naturalistas productores de significado, menos necesidad de convencionalismos. La evocación de una cierta narración a través de convencionalismos, como a través de lenguaje verbal, tiene la capacidad de conmocionar y de deleitar a la imaginación, pero requiere el aprendizaje y manejo de unos códigos de los que el naturalismo puede prescindir. Éste, a cambio, se aprovecha, si seguimos la argumentación de Gombrich, de nuestros condicionamientos naturales o biológicos al poder de ciertas configuraciones visuales. Y aquí es donde aspectos funcionales o prácticos de esos condicionamientos, y de su aplicación a la creación de imágenes y de obras de arte, podrían verse oscurecidos por el horizonte especulativo de la reflexión de Gombrich. Por un horizonte –no se nos puede olvidar– en el que sitúa la idea del Arte occidental como mecanismo de “descubrimiento y contraste de significado”.

¿Podría la controvertida importancia simultánea del *significado* como producto último del arte y como vínculo primigenio en nuestra relación biológica con las imágenes servir finalmente para probar rechazos y silencios destacables de la teoría de Gombrich sobre la imagen y sobre el Arte? Asumiendo que la producción de significado haya sido una de las funciones más importantes de lo que en nuestra tradición ha sido considerado “Arte”, es al menos cuestionable que la detección o el manejo de *significado* se cuele en los condicionamientos de respuesta biológica humana y animal a ciertas imágenes, allí donde los etólogos sólo manejan datos o conclusiones resultantes de experimentos basados mayoritariamente en procedimientos de estímulo-respuesta con animales.

A primera vista, una de las virtudes de la teoría de Gombrich es que recurre a ciertos modelos o maquetas visuales que, como distintas teorías de etología demuestran, funcionan como “mecanismos innatos desencadenantes”, esto es, suscitan reacciones instintivas, no aprendidas. Pero para su teoría, estas reacciones son importantes sólo en tanto demuestran que nuestro organismo está programado para categorizar el mundo que le rodea según ciertos principios de significado equivalente que le permiten sobrevivir. Dicho de otro modo, obviando su efectividad directa, Gombrich, sustenta la importancia de las imágenes de la naturaleza o del laboratorio que intervienen en los ejemplos de respuesta o “entrega” animal a los que recurre en la implicación del *reconocimiento*. Sin embargo, por mencionar sólo uno de los casos que tanto Gombrich como Ramachandran comentan, parece evidente que antes que “reconocer” nada, lo que hace el polluelo de gaviota es “reaccionar” o “entregarse” no a un palo con tres rayas rojas, sino a la presencia, a la manifestación visual, de algo de lo que en virtud de su efecto, nosotros inferimos, su vida ha de depender.

La importancia que Gombrich concede a nuestros comportamientos biológicos frente a imágenes se materializa en una astuta argumentación que, construida a base de

imágenes de publicidad y prensa, evita mezclar esta importante cuestión con *arte superior* (Gombrich, 2000: 287)^{vii}. Cuando conecta principios de respuesta biológica con el funcionamiento de carteles publicitarios, lo hace en base a su capacidad para llamar la atención, en base a su uso como reclamo. Entendemos, pues, que para Gombrich “llamar” o “reclamar” la atención como lo hace un ave del paraíso o una valla publicitaria, a pesar de que lo contrario está latente en su explicación, no sólo es accesorio a funciones más legítimas cuando hablamos de “arte superior”, sino que contaminaría a este último como la literatura de Homero se vio contaminada cuando alguien pensó que se prestaba a ejemplificar excepciones gramaticales. Cabe preguntarse, no obstante, si todas estas cautelas no son más que una pátina de pleitesía a su herencia académica. ¿Por qué, si no, hacer depender una argumentación sobre naturalismo, léase “arte naturalista”, de demostraciones científicas sobre comportamiento animal con imágenes, y de su aplicabilidad a la creación y apreciación de imaginería popular?

El caso es que Gombrich insiste en mantener funciones prácticas y biológicas de la imagen todo lo lejos que puede de su idea de “arte superior”, y eso requiere un control de verdadero equilibrista si tenemos en cuenta el tiempo y empeño que invierte en el estudio de esas funciones. Pero él maneja ese equilibrio con maestría, como cuando en *Arte e ilusión* manifiesta su poca fe en que *el misterio de Rafael se resuelva algún día a fuerza de estudiar gaviotas*, toda una declaración de intenciones que continúa así:

Mis simpatías están de parte de quienes nos precaven contra especulaciones temerarias sobre las reacciones innatas en el hombre, tanto si las especulaciones salen de un racista como si son de Jung. La dignidad del hombre, como pensaba Pico della Mirandola, consiste precisamente en su proteica capacidad de cambio. No somos simples máquinas automáticas

que eyectamos algo en cuanto nos introducen una moneda, porque a diferencia del pez espinoso, tenemos lo que los psicoanalistas llaman un “yo” que contrasta la realidad y da forma a los impulsos del ello. Por eso podemos conservar el autodomínio cuando medio cedemos a monedas falsas, a símbolos y sustitutos. (Gombrich, 1998: 87)

Con todo, para entender los límites epistemológicos que el propio Gombrich se impone, a sus paradójicas reservas con respecto al origen biológico de nuestra relación con el Arte habría que sumar su paradójica negativa a conceder más espacio del estrictamente necesario a la consideración de imágenes eróticas. En *Imagen y Código*, es una grata sorpresa, sobre todo si tenemos en cuenta la algo dudosa validez de su alusión al *cave canem* (Figura 3) para ejemplificar imágenes de “advertencia”, que en busca de un exponente de imaginería barata opuesto al comic y al peso que el elemento convencionalista tiene en él, Gombrich, al final de su argumentación, haga alusión a *los desnudos eróticos que con tan monótona regularidad aparecen en las portadas y el interior de las revistas más buscadas en nuestras ciudades* (Gombrich, 2000: 297). Una grata sorpresa para el lector por la evidencia que aporta, pero sobre la que Gombrich, con alivio, no considera necesario extenderse^{viii}.



Figura 3. [Cave Canem](#). Pompeya. S. I d. C.

Resumiendo, en la explicación que Gombrich ofrece en *Imagen y código* en torno al éxito del naturalismo en Occidente y los comportamientos innatos implicados, la relación entre Arte y erotismo es ignorada, según entendemos, en un doble impulso. En primer lugar, cuando incluso ubicando el *significado* y el *reconocimiento* como integrantes primordiales de nuestra respuesta biológica a las imágenes, rechaza de plano buscar pruebas de esa respuesta en el “arte superior”; y, en segundo lugar, cuando a la imagería barata con que se queda para buscarlas, vuelve a restar aquella imagería protagonizada por desnudos eróticos. Y el factor en que Gombrich sustenta estos rechazos no es otro que su uso del “significado” como moneda de cambio para poner en juego sus predilecciones y, cómo no, para privilegiar en ese juego una función narrativa del “arte superior” que lo mantiene a segura distancia del efecto inmediato de la fruición física.

Por fortuna, transcurridas dos décadas, Gombrich tendría que afrontar la cuestión de la respuesta erótica a obras de arte en su crítica a *El Poder de las Imágenes* de David Freedberg para *The New York Review of Books* ([Gombrich, 1990](#)). El estudio de Freedberg, se puede decir después de otras dos décadas, trastocó hábitos de aproximación al estudio del arte, sobre todo desde el momento en que decide prestar atención, no a las respuestas de los entendidos, de las cuales la historia del arte durante largo tiempo había dado buena cuenta, sino a aquellas formas populares de respuesta poco o nada atendidas hasta entonces. De los silencios que motivaron la brillante aportación de Freedberg, un completo compendio de prácticas en torno a las imágenes y a sus poderes para incitar y excitar respuestas afectivas, forman parte las elusiones de Gombrich que hemos tratado más arriba. No es sorprendente, entonces, que éste último se sintiera apelado, cuando no desafiado, de alguna manera. No en vano, a los amantes y estudiosos del arte, y sin duda también a Gombrich, les brindó la ocasión de tomar en

serio usos de la imagen, y de la obra de arte, que todo lo que prometían era una más rica aproximación a su historia y entendimiento.

No sin reservas, Gombrich responde al envite y, en referencia específica al tema de la respuesta erótica, minimiza la importancia de la aportación de Freedberg aduciendo que son numerosos y archiconocidos los textos tanto contemporáneos como posteriores que tratan de la confección de desnudos expresamente orientados a la elicitación de respuestas sensitivas o lujuriosas en época renacentista. Recoge al respecto palabras de pintores como Leonardo o Tiziano, de poetas de la época amantes del arte como Pedro Aretino, y de historiadores del arte de época posterior como John Ruskin, John Addington Symonds o Ulrich Middeldorf. Sobre la evidencia de tales testimonios, no obstante, Gombrich enfatiza en todo momento la cuestión del dominio subjetivo, desautorizando cualquier argumento que anteponga a ese dominio poder alguno de la imagen (recordemos sus reticencias a que se nos trate como máquinas que eyectamos algo en cuanto nos introducen una moneda). Así, llegado el momento de responder, diríamos que por alusiones, a la acusación hecha por Freedberg de que *los historiadores del arte “reprimen” su propia respuesta al poder excitante de las imágenes* ([Gombrich, 1990](#)), Gombrich, recurriendo a lo que los psicólogos llaman “adaptación mental”, habla de un simple y consciente desvío de atención.

Hasta este momento, las alusiones de Gombrich al poder excitante de ciertas imágenes, permanecían plegadas entre argumentos dedicados a grandes temas como el ilusionismo, la proyección, el estilo o los usos de la imagen. Del pudor o incluso vergüenza con que Gombrich las incluye en sus discusiones, creemos haber dado cuenta ya pero, con su crítica sobre el texto de Freedberg, la ocasión es claramente distinta y no hay objetivos distintos a los que atender. Aquí es destacable sin duda su valoración del control de la atención y especialmente comprometida la sorprendente importancia o el lugar, si

bien negativo, que en ese control recibe la excitación. No sólo interviene, en el control que el estudiante de arte tiene que poner en práctica para captar formas y proporciones, sino que a ese control están vinculada la creación artística e incluso la distancia como noción central de nuestra tradición estética:

Puede que esta variación en la atención sea la que ha conducido a la doctrina estética de la contemplación desinteresada. Esta reacción puede ocasionalmente haber sido sobrevalorada por razones de pudor, pero está ciertamente arraigada en las propias demandas de la creación artística. De hecho, puede argumentarse que la disciplina de la clase del natural descansa precisamente en la enseñanza de esa distancia. (Gombrich, 1990)

3. Una apostilla a Gombrich

Como tercer epígrafe de nuestra discusión proponemos, teniendo en cuenta las ambigüedades lógicas identificadas en los discursos contemporáneos en torno a las bases biológicas de nuestra respuesta a la imagen y al arte, apostillar un momento del discurso de Gombrich sobre funciones de la imagen que sus reservas contra la imaginería erótica deja sin cubrir y que, creemos, ayudarán a completar el dibujo del lugar de la excitación en experiencias históricas de la imagen y del arte. Con esta apostilla pretendemos extender el campo de acción de la rica perspectiva funcional de la imagen que la deriva especulativa de Gombrich abrió, considerando sobre todo que, como explica Kelly Dennis, en *Art/Porn. A history of seeing and touching*, aunque –según la teoría de Gombrich– *la ilusión naturalista trataba de ofrecer al espectador conocimiento acerca del mundo material, lo hacía al servicio del placer – del efecto convincente de la imagen- más que al servicio de la racionalidad* (Dennis, 2010: 23). En ese sentido, nuestro añadido responde a la falta de

atención que en el capítulo sobre medios y funciones en la historia de la pintura al fresco incluido en *Los usos de las imágenes* (Gombrich, 2011: 14-47) reciben usos de la imagen mural modelados desde paradigmas de relación sensitivos, sensualistas, e incluso biológicos. En concreto, enfatizaremos aspectos que, tanto en modos entendidos por Gombrich como “pictográficos”, como en aquellos llamados “naturalistas” de la pintura mural, se orientaron a generar respuestas afectivas sin ambigüedades.

En *Los usos de las imágenes*, Gombrich especula acerca de las circunstancias que durante el Renacimiento pusieron la composición de imágenes para paredes al servicio de objetivos ilusionistas y de consistencia situacional. Factores como el patronazgo, la orden religiosa a la que pertenecía el espacio a intervenir o la función concreta de ese espacio condicionaron la selección de contenidos, pero el cambio se produce no tanto en razón del “qué” de la representación, sino en razón del “cómo”. Unas notas de Leonardo articulan la argumentación de Gombrich. En ellas, Leonardo critica la costumbre en la pintura de murales de compartimentar en celdas la representación de los distintos acontecimientos de una misma narración y aboga por la distribución de esos acontecimientos en distintos lugares de una escena centralizada que ocupe todo el muro. Aunque el texto se detiene especialmente en la revisión de distintos estadios de desarrollo o del cambio hacia la escenificación convincente en pintura mural a lo largo de la historia de la civilización, hay desarrollos relevantes que no son atendidos y merecen consideración.

El esquema de distinción entre el “qué” y el “cómo” que soporta esta argumentación de Gombrich modela de forma sutil las menciones y los silencios en su revisión histórica de los distintos estadios de desarrollo de ese naturalismo. En la permanencia del “qué”, trátase éste de sagrada escritura o de relato mítico, y en la provisionalidad del “cómo” resuenan esquemas semióticos que perpetúan un paradigma lógico metafísico ciego a funciones contextuales específicas. “La evocación dramática” del relato mítico o sagrado

favorecida por el desarrollo de la escena unificada naturalista convierte a su contrapunto, el pictograma egipcio o medieval, en una severa, estricta y más pobre, al fin y al cabo, codificación lingüística. En su descripción de los frescos de la iglesia catalana de Santa María de Tahull, Gombrich identifica los distintos elementos icónicos –la virgen en el trono, la visita de los tres Reyes Magos, el sacrificio de Abel junto a Dios, el símbolo del cordero de Dios, profetas y animales fabulosos, etc.– con una característica confusión del románico entre lo simbólico, lo narrativo y lo decorativo, en la que no hay asomo de fenomenología alguna del afecto. Y es que, pese a la lógica funcional que introduce la consideración del campo expandido de la imagen, cuando Gombrich entiende que habla de arte elevado, reincide en la consideración de un modelo comunicativo en el que los aspectos sensitivos, si bien más enfatizados por la vertiente naturalista que por el pictograma, están siempre supeditados a la transmisión de contenido.

De este modelo que apoya el desarrollo del naturalismo en un aumento de atención a los aspectos afectivos del relato, es posible distinguir, sin embargo, otro en el que el afecto anticipa el relato en la presencia inmediata de la imagen. A sólo un paseo de Santa María de Tahull, bajo el ábside de San Clemente se ha podido sentir ese efecto desde su fundación en 1123 (Figura 4). Su ejemplar pantocrátor, confeccionado a base de recursos compositivos de simetría, frontalidad, ubicación, colorido, contraste, etc., que se configuran en un incuestionable mecanismo de respuesta visual inmediata, desborda el paradigma comunicativo en que Gombrich se apoya.



Figura 4. Pintura mural del ábside de [San Clemente de Tahull](#)

El poder de imágenes como ésta se explotó a lo largo de la Edad Media y ha tenido vigencia en prácticas religiosas durante siglos ya en época moderna, a pesar de la desatención que ha recibido por parte de los ámbitos críticos oficiales. Pese a tal desatención, testimonios históricos dan cuenta del brillo de este poder de la imagen y, aquí, servirán como apoyo documental del uso que tratamos de perfilar con la imagen del pantocrátor de San Clemente de Tahull. Tal es el caso de la introducción a la vida mística que Nicolás de Cusa ofrece a los monjes del convento benedictino de Tegernsee en 1453. En el prefacio del texto en cuestión, *De Visione Dei*, de Cusa anuncia su pretensión de guiar a estos monjes *de modo humano hacia las cosas divinas*, apoyando sus enseñanzas con el envío de *una pequeña tabla [...] que representa a uno que todo lo ve, y que llamo ícono de Dios* (De Cusa, 2009: 64). No hay duda de que, en este caso, anticipan el relato la imagen, su experiencia y una elocuente propedéutica como primer estadio en la iniciación hacia la vida mística según de Cusa:

Colgad este ícono en cualquier lugar, por ejemplo en la pared que está al norte, poneos alrededor, hermanos, a poca distancia de él, y observadlo;

cada uno de vosotros, desde cualquier lugar que lo mire, comprobará que el ícono parece que le mira solamente a él [...] Se maravillará de cómo la mirada a pesar de estar inmóvil, se mueve [...] Y mientras se percata de que ese rostro no se aparte de nadie, verá que la mirada se preocupa de cada uno con tanto amor como si fuese el único en experimentar ser visto y no se preocupase de ningún otro. (De Cusa, 2009: 65)

La fenomenología concreta en la que actúa el pantocrátor de San Clemente de Tahull o el ícono con el que Nicolás de Cusa inicia su vía mística desborda la función lingüística que nuestra tradición presupone al pictograma. No hay duda de que los pictogramas murales suponen un verdadero contrapunto a las escenas centralizadas que las aspiraciones naturalistas de la pintura renacentista van introduciendo en la pintura para paredes. Lo que no parece admisible, a tenor de nuestros últimos ejemplos, es que el énfasis en los objetivos afectivos que suele ponerse para explicar el naturalismo oscurezca las intenciones, también afectivas, en que se fundamentaron la producción y experiencia de lo que Gombrich llama “pictograma”. Tampoco parece admisible que esos objetivos afectivos merezcan mención sólo cuando sirven a la “evocación dramática del relato místico o sagrado”. De hecho, se puede hablar –Gombrich pudo hacerlo en la revisión que estamos estudiando en este apartado y, por razones que deberían ser evidentes a estas alturas de la discusión, no lo hizo– de exponentes murales históricos que, más allá de los referentes narrativos a que se atengan, juegan deliberadamente con la excitación y operan desde paradigmas funcionales específicos sólo injustamente amoldables a nuestros esquemas modernos de entendimiento del erotismo y la pornografía. Nos referimos a las pinturas eróticas que las excavaciones de Pompeya sacaron a la luz entre los siglos XVIII y XIX, cuyo ocultamiento posterior mediado por códigos de moral victoriana –sabemos

gracias a *El Museo Secreto* (1996) de Walter Kendrick– intervino especialmente en la definición de la “pornografía” para la modernidad. Como la inteligente y desafiante propuesta crítica de Kelly Dennis en *Art/Porn* enuncia, *en una época en que, como Walter Benjamin observaría más tarde, el arte perdió su “aura”, la pornografía como término, imagen y concepto, funcionó negativamente para mantener los límites conceptuales del arte* (Dennis, 2009: 9).



Figura 5. Mujer abrazando a un hombre en la cama con cubicularius, cubiculum D, Casa de la Farnesina. Museo delle Terme.

Hasta que estudios críticos recientes no se interesaron por las economías de uso en que operaron los frescos eróticos de época romana, éstos fueron atendidos generalmente como una curiosidad adscrita a ambientes marginales como el lupanar y a parcelas de comportamiento alejadas de las actividades serias de la vida. Su abundante presencia en casas privadas, sin apenas variación de contenido con respecto a las pinturas ubicadas en burdeles, no obstante, hizo presuponerles funciones centrales en el quehacer cotidiano de los antiguos habitantes de Roma, disuadiendo de su consideración como objeto de atención exclusivamente masculina y acercándolas a un ámbito de uso doméstico compartido que, a tenor de testimonios literarios y restos arqueológicos, estuvo estrechamente asociado al *cubiculum* o dormitorio.



Figura 6. Cubierto de bronce de espejo del Siglo I d. C. Museo Capitolino, Roma

En estudios en torno a este tipo de imágenes, y a los modos de visión en que intervienen, ha sido especialmente reveladora la imagen en el reverso de un espejo del siglo I d. C., hoy en el Museo Capitolino, que representa el coito de una pareja en una alcoba en presencia de, además de suntuosos objetos de ajuar, una pequeña *tabella* erótica colgada al fondo de la escena (Figura 6) (Myerowitz, 1992; Goldhill, 2002). A partir de esa imagen, en un revelador estudio titulado “The Domestication of Desire: Ovid’s *Parva Tabella* and the Theater of Love”, Molly Myerowitz estudia el ámbito funcional de murales y *tabellas* eróticas en la antigua Roma. Su propuesta teórica trata de identificar el propósito de este tipo de decoración como parcela particular de una necesidad más amplia: la de acompañar las actividades humanas en determinados contextos con imágenes que convocan, con mayor o menor nivel de emulación, esas actividades y los contextos en que se realizan. Myerowitz se refiere al “decoro” como mecanismo para legislar la relación entre arte y naturaleza en la antigua Roma, y como acicate para el desarrollo del *ideal de armonía* que –dice– *E. H. Gombrich ha descrito como el pasaje del hacer al comparar* (Myerowitz, 1992: 147). Para entender los avances del naturalismo, al impulso que, según Gombrich, recibe desde prerrogativas religiosas o desde los nobles

avances científicos o civilizadores, hay que sumar el deseo o la necesidad de un estímulo visual que intervenga, replicando, matizando o intensificando de forma activa las actividades desarrolladas en su presencia. El efecto ilusionista de la pintura, su ofrenda sensitiva, antes que dirigirse hacia el relato, antes que responder al deseo de que se cuente *qué aspecto debieron de ofrecer los acontecimientos a los testigos presenciales* (Gombrich, 2011: 29), se dirige hacia un espectador presente y responde al anhelo de experiencias lo más intensas y completas posible. A partir de ahí, desde un paradigma de entendimiento de la imagen en Roma como una especie de mecanismo especular con un efecto sumamente poderoso en la formación del sujeto –ella equipara esta relación a la etapa del espejo de Lacan–, Myerowitz habla de un *arte [...] que en cada estadio demanda nuestra atención, forzándonos a objetualizar nuestra actividad, a pensar en lo que estamos haciendo mientras lo hacemos, con un ojo siempre puesto en cómo nos vemos* (1992: 149).

La apuesta de Myerowitz al entender la función de las imágenes eróticas de la antigua Roma desde esquemas de interpretación psicoanalíticos de formación de la identidad podría estar forzando los límites funcionales en que operaron. El valor de la argumentación de Myerowitz está sin duda en que extrae la pintura erótica del ámbito de la mera curiosidad afrontando su consideración como elemento activo en la vida práctica de los habitantes de Roma en el siglo I d.C.. La idea de la imagen erótica como mecanismo especular y objetualizador orientado a despertar la conciencia del sujeto frente a su propia imagen y frente a su propia sexualidad en un esquema de oposición entre lo biológico y lo cultural es una idea valiente, si bien esa deriva especulativa de su reflexión traslada esquemas de interpretación modernos que obvian las formas de percepción que desde teorías de visión de la época legislaron la relación con esa imagen. En este sentido, Simon Goldhill en “The erotic experience of looking: Cultural Conflict and the gaze in Empire

Culture” (2002) ha aportado claves decisivas, revelando esquemas de visión estoicos que estuvieron activos a lo largo y ancho del imperio romano en los primeros siglos de nuestra era. El estudio de Goldhill, desde una posición *a la Foucault* similar a la de Myerowitz, entiende el erotismo como mediador en las relaciones de poder y en los mecanismos de inclusión y exclusión social y cultural dentro del imperio. Pero se trata en todo caso de un erotismo inserto en un modelo de visión materialista que –a diferencia de paradigmas platónicos de mimesis- privilegia la visión como modo de acceso al conocimiento del mundo. Un modo de acceso en el que los “fantasmas” impregnan o se impresionan en un ojo deseante y condicionan la reacción del observador. Goldhill hace una lucida selección de pasajes de literatura de la época en donde esa noción de visión aparece reflejada. Merecen atención las palabras del *Cleitofon* de Aquiles Tacio, citadas por Goldhill, en las que Cleinias describe la experiencia de mirar a la persona amada:

...Desconoces qué pasa cuando un amante es mirado. Es más placentero que el hecho, que el negocio en sí. Pues los ojos reciben los reflejos del otro, impresionando pequeñas imágenes como si se tratara de espejos. Fluyendo hacia el alma a través de ellos, esta emanación de belleza es una especie de cópula a distancia. Y no está lejos del encuentro entre cuerpos, pues es una forma distinta de abrazo corporal. (Cf. Goldhill, 2002: 378.)

Este extracto hace palpables las connotaciones eróticas implícitas en los modelos de visión que sin duda legislaron, además, las funciones a que se prestaron los murales eróticos que estamos estudiando. Gombrich puede, en coherencia con los límites epistemológicos que impone a sus investigaciones, muy bien ignorar la importancia de estos modelos de visión y de murales eróticos de época romana para construir su

concepto de arte. Sus silencios, como defiende en su ataque a Freedberg son silencios conscientes, víctimas colaterales de una atención dirigida hacia otros sitios. La integridad lógica de su concepto de arte ha permanecido inmaculada, pero lo que ha ganado en integridad lógica se ha perdido en deferencia histórica. El poder del mural erótico en época romana, así visto, de vergonzosa reliquia, merece pasar a ejemplificar con brillantez funciones primordiales de la imagen y del arte.



Figura 6. Leda y el Cisne. Fresco procedente de La Villa de los Cupidos Dorados. Pompeya, S. I d.C. Museo Arqueológico de Napoles

En el ataque a ídolos e imágenes paganos incluido en su *Protréptico*, Clemente de Alejandría, padre del cristianismo griego entre el segundo y tercer siglo de nuestra era, frente a quienes formaban parte del “pueblo de Dios”, distingue a quienes se *han desprendido en casa de la vergüenza* y [...] *adornan sus habitaciones con cuadros pintados que colocan bastante altos con insolencia y consideran el desenfreno un acto piadoso*. [...]

*Cuando están acostados en el lecho, en sus mismos abrazos incluso, miran
aquella Afrodita desnuda, prisionera en su unión, y al pájaro enamorado que
vuela alrededor de Leda. (De Alejandría, 1994: 122)*

Los esquemas de visión en que fundamenta su ataque, como formas de visión insertas en prácticas concretas de relación con las imágenes y con el arte en distintos momentos históricos, no apelan en este caso al cliché metafísico de engaño de la imagen, sino al acto de la mirada como parte activa en la actualización de ese poder de la imagen:

*Vuestros ojos se han prostituido, los ojos han fornicado y lo más novedoso
es que vuestra vista ha cometido adulterio ante el abrazo. (De Alejandría,
1994: 123)*

Conclusiones

Las tareas a las que nos hemos enfrentado, y que este artículo expone, identifican lo que consideramos como momentos decisivos del panorama de debate reciente en torno a la relación entre dos posturas teóricas preocupadas por la definición de la naturaleza del arte: frente a quienes lo entienden como un producto meramente cultural, eventual y relativo, reclaman una atención cada vez mayor teorías con aspiraciones científicas que identifican el arte y la estética en comportamientos biológicos o neuronales básicos del ser humano. Aunque irreconciliables a día de hoy, en el seno de los ámbitos académicos legitimados oficialmente se han ido filtrando aportaciones procedentes de ambas posturas que han ayudado a corregir, matizar y ampliar convencimientos que merecían revisión. Si hace unas décadas las sugerencias teóricas de estudiosos de primera línea como E. H.

Gombrich o David Freedberg renovaron los modos de aproximación al estudio de la experiencia del arte, prestando atención a poderes de la imagen no contemplados en paradigmas tradicionales, en aportaciones teóricas más recientes se ha desatado la ambición de asociar funciones de la imagen a funciones biológicas, y de ahí, identificar las funciones más complejas y refinadas de la imagen, y de la biología implicada, con el Arte tal y como lo conocemos. Es el caso de las aportaciones que, desde su amplia experiencia y su conocimiento adquirido como experto neurólogo y estudioso de las funciones cerebrales y fisiológicas en el comportamiento humano, Vylamur Ramachandran ha hecho recientemente en una original sistematización “neuro-biológico-evolutiva” de respuestas a la imagen que, aunque convocadas previamente en reconocidas teorías acerca de la creatividad y en las propuestas más originales de E. H. Gombrich, nunca se habían propuesto como predicados necesarios de nuestro concepto de Arte.

Más allá de incoherencias y simplificaciones precipitadas achacables al conocimiento limitado del complejo convencional en que distintos exponentes artísticos se propusieron y apreciaron, nos hemos interesado por las contradicciones que Ramachandran comete cuando la respuesta corporal o excitación ha mediado sus discursos. También, y sobre todo, por los arrepentimientos que desde la erudición y originalidad de sus reflexiones, Gombrich deja ver cuando tras convincentes aportaciones metodológicas tomadas de ámbitos científicos como la etología o la biología en su fundamentación de los desarrollos naturalistas del arte occidental, insiste en paradigmas lingüísticos de entendimiento, evitando afrontar la importancia que la reacción corporal o afectiva inmediata ha podido jugar.

La revisión de las guerras dialécticas en que tanto Gombrich como Ramachandran han puesto a prueba la coherencia de sus posturas teóricas, bajo la estructura de crítica y réplica que *The New York Review of Books* ofrecía como plataforma, ha permitido

constatar sus posicionamientos en momentos de exigencia inmediata. Convocada la cuestión de la respuesta corporal o de la excitación, donde Ramachandran sacrifica el papel de la respuesta biológica en una relación de proporción del tipo “un desnudo será más artístico en la medida en que deja anatomía sin mostrar”, Gombrich aprovecha para subrayar el carácter consciente y deliberado de su falta de interés por ese tipo de respuesta. Con sus diferencias, llegado el momento de distinguir el Arte de otros productos visuales, ambos teóricos reinciden en esquemas de entendimiento metafísicos y en argumentos ontológicos en contradicción con las perspectivas funcionales que sus estudios habían explotado.

La urgencia con la que la respuesta biológica o corporal ha sido convocada en distintas aproximaciones a la producción y apreciación del Arte ha servido para revelar, y legitimar, funciones contextuales primordiales de un gran número de obras de arte. Esa urgencia ha puesto el uso de la obra de arte en relación con, y al nivel de, los usos desacralizados de objetos comunes. Pero esta equiparación que, desde un punto de vista materialista, no ha hecho más que aportar evidencias históricas, entra en contradicción con toda una tradición (de estirpe aristocrática) sustentada en un mecanismo de “distinción” que, apropiándose de metodologías filosóficas y retóricas analíticas, rechaza cualquier asomo de parentesco entre los productos del Arte y los productos, las mercancías, implicadas en transacciones funcionales o afectivas vulgares.

La consistencia de las aportaciones de Gombrich al estudio del arte y la imagen depende en gran medida de un equilibrado balance entre demandas democráticas y elitistas en sus presupuestos teóricos. Ese equilibrado balance puede igualmente estar detrás de sus silencios y posibles contradicciones. Como última parte de nuestro estudio, hemos decidido señalar una de las pocas fracturas de su discurso y compensar las elisiones implicadas con la consideración del complejo funcional, no mediado ya por

demandas metafísicas, de la imagen erótica. Para ello, a partir de la reflexión de Gombrich sobre la función o funciones de la pintura para paredes a lo largo de la historia en *Los usos de las imágenes* y de su vehemente argumentación centrada en la preeminencia del relato mítico o sagrado, hemos recurrido a evidencias históricas sobre usos sensualistas de pintura mural tanto en la antigüedad como en época moderna, que anticipan la función narrativa de la imagen.

La marginalidad de la excitación en el discurso establecido acerca del Arte no es más que una estratégica y rentable fantasía. Desde irónicas alusiones hasta reprimidas entregas, pasando por una amplia retahíla de conscientes silencios, el complejo de posturas manifestadas respecto de este particular asunto lo confirma, por negación, como actante principal en la definición moderna del Arte y en su perpetuación. Nuestro cometido en este artículo ha consistido en la presentación de pruebas, localizables y cotejables en el discurso vigente, que demuestren esa engañosa marginalidad de la excitación a partir de los debates acaecidos alrededor de la consideración de respuestas biológicas como parte y parcela de nuestros modos apreciativos de la imagen en general, y del Arte en particular.

Bibliografía

- DE ALEJNDRÍA, C. (1994) *Protréptico*. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica).
- DE CUSA, N. (2009) *La visión de Dios*. Pamplona: EUNSA
- DENIS, K. (2009) *Art/Porn. A History of seeing and touching*. Nueva York: Berg.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2005) *Venus rajada*. Madrid: Editorial Losada
- DUTTON, D. (2010). *El instinto del Arte. Belleza, placer y evolución humana*. Madrid: Paidós.
- FREEDBERG, D. (1992) *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- FREDBERG, D. y GALLESE, V. (2007) "Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience" en *TRENDS in Cognitive Sciences*, Vol.11, No.5. Pp. 197-203.
[doi:10.1016/j.tics.2007.02.003](https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.02.003) (última consulta 08-10-2011)
- GOLHILL, S. (2002) "The Erotic Experience of Looking: Cultural Conflict and the Gaze in Empire Culture" en Nussbaum, M. y Sihvola, Juha (eds.) *The Sleep of Reason. Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Grece and Rome*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GOFFEN, R. (1987) "Renaissance dreams". *Renaissance Quarterly* 40. Pp. 682-706
— (ed.) (1997) *Titian's Venus of Urbino*. Cambridge: Cambridge University Press
- GOMBRICH, E. H. (1990) "The Edge of Delusion", en *The New York Review of Books*, Vol. 15. Pp. 6-9, <http://www.nybooks.com/articles/archives/1990/feb/15/the-edge-of-delusion/>
(última consulta el 10-10-2011)
— (2000) *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
— (2011) *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la function social del arte y la comunicación visual*. Singapur: Phaidon.

- (1998) *Arte e Ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- GOODMAN, N. (1990) *Maneras de hacer mundos*. Madrid: La Balsa de Medusa/Visor
- (2010) *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Paidós Estética.
- KAPLAN, Paul H.D. (1990) “The *Dresden Venus* and Other Renaissance Images of Female Autoeroticism.” Ponencia presentada en la Art Association Annual Conference, Nueva York.
- KENDRICK, W. (1996) *The secret museum : pornography in modern culture*. Los Angeles: University of California Press.
- LÓPEZ IBOR, Juan José (Dir.) (1968) *El libro de la vida sexual*. Barcelona: Ediciones Danae. Pág. 581.
- MCGIN, C. (2011) “Can the Brain explain your mind”, in *The New York Review of Books*, 24-3-2011, <http://www.nybooks.com/articles/archives/2011/mar/24/can-brain-explain-your-mind/> (última consulta 10-10-2012)
- MYEROWITZ, M. (1992) “The Domestication of Desire: Ovid’s *Parva Tabella* and the Theater of Love” en Richlin, A. *Pornography and Representation in Grece and Rome*. Nueva York: Oxford University Press. Pp. 131-157
- RAMACHANDRAN, V. S. (2011a) *The Tell-Tale Brain. A Neuroscientist’s Quest for What Makes Us Human*. Nueva York: Norton.
- (2011b) “Reply by Colin McGinn, ‘The Tell-Take Brain’: An Exchange”. en *The New York Review of Books*, 23-6-2011, <http://www.nybooks.com/articles/archives/2011/jun/23/tell-tale-brain-exchange/> (última consulta 10-10-2011)
- WYSS, B. (1999) *Hegel’s Art Hstory and the Critique Modernity*. Cambridge: Cambridge

University Press.

ZEKI, S. (1998). Art and the Brain. *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, 127 (2). Pp. 71-104

ⁱ A partir de aquí, “arte” se referirá a un uso extenso de la palabra mientras que “Arte” hará alusión a el concepto construido durante la Ilustración que inicia la tradición que sigue vigente a día de hoy.

ⁱⁱ “Resultó que las evidencias más relevantes fueron exactamente las que los historiadores del arte casi siempre rehúyen debido a su interés por las formas más intelectualizadas de respuesta[...] Aunque al exponer las pruebas, estaba claro que las divisiones básicas habrían de establecerse por clases de imágenes, pronto se hizo asimismo evidente que las respuestas a ciertas clases de imágenes proporcionaban testimonios más que directos: es el caso, por ejemplo, de las figuras de cera, las efigies funerarias, las ilustraciones y esculturas de índole pornográfica y toda la gama de anuncios y carteles

ⁱⁱⁱ ¿Cómo se las ingenia la “historia del arte en tanto que disciplina humanista” para dessexualizar desculpabilizar la figura de Venus, para encerrarla y petrificarla proyectándola al tiempo al éter apaciguador de las ideas? En primer lugar, se obnubila con respecto al revestimiento literario de la obra: coloca en primer término las “fuentes”, términos griegos o latinos evidentemente menos perturbadores que la imagen directa de un seno desnudo, de una cabellera desparramada o de una mano sobre el vientre [...] Se prefiere distinguir a su través tan sólo la transcripción o la traducción pictórica –una realidad secundaria, claro está. De antiguas o menos antiguas descripciones literarias [...] Para terminar de separar al desnudo de su ropia desnudez, se ha querido –porque era fácil revestirlo con un tercer ropaje: tras el literario y el marmóreo, se le buscó un ropaje ideológico, una vestimenta hecha a la medida de unos muy precisos conceptos filosóficos. Véase Didi-Huberman, Georges. *Venus rajada*. Editorial Losada. Madrid, 2005

^{iv} Mucho más esquivas a nuestra sofisticada mirada del siglo XXI, son las tablas que Botticelli pintó en 1483, con una finalidad también instructiva, para decorar la alcoba de Giannozzo Pucci y su nueva esposa, Lucrezia. Las imágenes ilustran la quinta jornada del *Decamerón* de Bocaccio, centrada en el relato del amor no correspondido de un joven. Los cuadros abordan el relato en el momento en que “para mejor saborear su tormento”, el joven Nastagio se extravía en un pinar y es testigo de la persecución de una joven desnuda por unos perros y por un caballero cabalgando lanza en ristre. Al hacer frente al caballero, éste le cuenta los motivos de la persecución. Le hace saber que lo que está presenciando no es más que su destino si finalmente cede a sus impulsos de suicidio y el de su amada si no se arrepiente de su rechazo. Ese destino consiste en la caída en el infierno de él y de su amada y en la infinita repetición de la persecución y asesinato

de la amada, de la extracción de las vísceras de la amada a través de una raja en la espalda y del festín de los perros devorándolas. Véase Didi-Huberman, Georges. *Venus rajada*. Editorial Losada. Madrid, 2005

^v Todos los textos originales en versión anglosajona citados en este artículo han sido traducidos por el autor.

^{vi} Rizzolatti, Giacomo. “El sistema neuronal espejo y la imitación”, en *Perspectives on Imitation*. Rizzolatti se propone contrarrestar la opinión clásica que separa los sistemas sensoriales y motores en la respuesta humana a un evento observado, preguntándose cómo puede la descripción o representación de un evento visual convertirse en la excitación muscular que fielmente replica el evento observado. [...] El sistema espejo evolucionó como una capacidad para, principalmente, poner en relación la información sensorial con conocimiento motor sobre el significado de la acción. El sistema se hizo progresivamente más rico y complejo y, en humanos, vino a incluir acciones intransitivas y detalladas especificaciones de cómo se ejecuta una acción observada. El sistema espejo evolucionado se convirtió en la base para reproducir acciones llevadas a cabo por otros; esto es, para la imitación.

^{vii} Gombrich explica por qué opta por organizar su argumentación en torno a la relación entre convencionalismo y naturalismo en la producción y experiencia de la imagen, evitando hablar de arte, a partir del estudio de imágenes de carteles y anuncios. En primer lugar –dice– *están ciertamente pensadas para ser leídas y reconocidas, algo que no puede asegurarse con igual certeza de todas las obras de arte que se encuentran en museos y galerías*; en segundo lugar, teme desvalorizarlas como, recuerda, desvalorizó el uso de los textos de Homero para aprender errores gramaticales en sus años de escuela.

^{viii} Sus palabras son: *Por fortuna, no es necesario para mi línea argumental detenerme más en este tema concreto, pues nos rodean otras muchas imágenes que también pueden servir.*