

REALISMO Y REPRESENTACION

Juan C. Soto Boullosa

1.— Realismo y sistema de representación dominante

Con bastante frecuencia se ha venido definiendo el realismo artístico como una determinada forma de representación de la realidad sin tener en cuenta que, en la mayor parte de los casos, esa misma función de representación adquirida por la obra de arte no es suficiente para permitir afirmar, al menos de forma categórica, que el grado de literalidad con que aparecen reflejados los objetos reales sea el adecuado. (1). Por ello parece conveniente aclarar, antes de nada, que el “realismo” (vocablo que recoge esa literalidad de la representación) estaría no sólo mediatizada por las relaciones de representación, sustitución o descripción, existentes entre la obra y la realidad, sino, también, por la manera de estructurarse, dentro de esa misma obra, sus elementos compositivos (fundamentalmente, en el caso de la pintura, las formas y colores). Consecuentemente el problema del realismo dentro de la actividad pictórica se nos plantea en dos aspectos diferenciados que son, además, complementarias:

- a. Como un tipo de representación del mundo real
- b. Como la creación de imágenes mediante la estructuración visual de formas y colores.

El segundo presupuesto no puede separarse del problema general de la representación dentro de la obra de arte, pero puede ayudarnos a especificar en qué momento concreto esa misma obra ofrece al espectador el grado de literalidad precisado para considerar que existe una relación efectiva con el mundo real. Pues bien, esa relación efectiva se produciría cuando las imágenes creadas por el artista ofrezcan una estructuración visual de sus formas y colores coincidentes con el sistema dominante de representación de los objetos reales dentro de una cultura determinada. Es decir, que, en definitiva, el realismo no sería una relación constante y absoluta entre un cuadro y el objeto que representa, sino más bien una relación entre el sistema de representación empleado a la hora de estructurarlo visualmente y el sistema normativo dominante. Cuando existe esa relación se considera que la obra de arte es un reflejo directo de la realidad y que los valores mensurables de tamaño, forma, espacio, color, etc., se corresponden directamente con los establecidos en el mundo real. En consecuencia la información sobre los objetos reales aportada al espectador no necesitará ningún tipo de información secundaria, es una información directa.

Si tenemos en cuenta lo enunciado por Goodman la verdadera piedra de toque

del realismo gira en torno al problema de la información que es capaz de producir una obra de arte; pero no en torno a la cantidad, sino al modo de producir esa información. Hace hincapié este autor en que un cuadro realista y otro irrealista pueden producir la misma cantidad de información, si el segundo está adecuadamente interpretado: “sin embargo la lectura de ambos cuadros es distinta, el segundo nos obligará en su análisis a descubrir unas reglas de interpretación que en la primera obra no son necesarias ya que es un hábito virtualmente automático. La práctica ha convertido los símbolos en tan transparentes, que no nos percatamos del esfuerzo, ni de las varias posibilidades, ni de estar haciendo interpretación alguna” (2). El grado de realismo no descansa pues, para este autor, en la cantidad de información, sino en la facilidad con que lo arroja; lo que depende de lo estereotipado del modo de representación, de los tópicos en que las etiquetas y sus usos se han convertido.

Añadiremos nosotros que, en este sentido, la forma de organización de los elementos compositivos de la obra de arte será la que ofrezca o no esa adecuación con el modo de representación dominante. Es decir, que cuando las estructuras de forma y color respondan en su organización dentro del cuadro a la que normalmente se considera como “visión directa” de los objetos reales y cuando, además, merced a esa misma estructuración, no se necesita ningún tipo de esquema explicativo para obtener una información satisfactoria, la obra pictórica podrá “etiquetarse” con el nombre de realista.

Las consecuencias de que de esta noción de realismo se desprenden son muy significativas. En primer lugar que el realismo, dentro de la actividad artística, tendrá un fuerte carácter relativo al venir dado por el sistema de representación normal de una cultura determinada en un tiempo también determinado. Y así resulta comprensible que los sistemas más innovadores, o los demasiado viejos o extraños, se consideren artificiales (alejados de la visión directa de la realidad) o torpes. Para un egipcio que haya vivido en el Imperio Medio la manera inmediata de estructurar visualmente la obra de arte, en orden a conseguir una representación formalmente válida de la realidad externa, será distinta a la llevada a cabo por el italiano del siglo XV, el japonés del siglo XVIII o el inglés del siglo XX; y ninguna de estas tres últimas será igual entre sí, aunque individualmente coincidan con el sistema de representación dominante y, en consecuencia, se puedan considerar realistas.

Otra de las consecuencias básicas inherentes a esta concepción del realismo, y directamente relacionada con su carácter relativo, es el hecho de que un sistema de representación dominante puede dejar de serlo en un momento determinado. Esta circunstancia dará pie a que, al menos temporalmente, se adopten nuevas formas de estructuración visual de los elementos que conforman la obra pictórica. La nueva estructuración puede ser significativa, y crear relaciones de dependencia satisfactorias entre la obra y los objetos reales (en cuyo caso pasaría a identificarse con otro nuevo sistema de representación dominante) o bien perderse entre la gama de los considerados estilos irrealistas. Al cumplirse el primer presupuesto es cuando decimos que el artista consiguió un nuevo grado de realismo, o bien que encontró nuevos medios para expresar de forma más realista la luz, el movimiento, etc. De hecho, lo que ha ocurrido es que el antiguo sistema de representación ha perdido su capacidad como

marco de referencia efectivo para ofrecer una visión altamente coherente de los objetos reales. Pero esto no se debe a que la nueva estructuración de los elementos compositivos de la obra de arte sea más adecuada o más literal a la hora de representar, sino simplemente al hecho, antes expuesto, de que el realismo no es una relación constante o absoluta entre un cuadro y los objetos representados, sino una relación, innovadora o no, entre el sistema de representación en el cuadro (y la correspondiente estructuración de sus elementos) y el sistema normativo imperante.

No será únicamente Goodman quien considere al realismo casi como una cuestión de hábito cultural donde el grado de corrección de una obra pictórica dependa, dentro de un sistema, de la precisa que sea la información acerca del objeto obtenido leyendo el cuadro de acuerdo con el sistema (3). También Rudolf Arnheim admite que las verdaderas ilusiones a lo largo de la historia del arte son escasas, pero que al mismo tiempo constituyen la manifestación extrema y más tangible del hecho de que “generalmente en un contexto cultural dado, el estilo familiar de representación pictórica” (el que nosotros consideramos estructurado de acuerdo con el sistema dominante) “no se percibe en absoluto; las imágenes creadas por el artista resultan simplemente una fiel reproducción del objeto real. En nuestra civilización esto vale para las obras llamadas realistas; a muchas personas, que no son conscientes de su estilo extremadamente complicado y específico, ellas parecen semejarse exactamente a la naturaleza” (4).

La posible explicación de estos hechos sería la enunciada por el propio Arnheim al afirmar que los estilos de representación parecen estar sujetos a una determinada ley psicológica por la cual las características constantes de una situación tienden a desaparecer en la conciencia (5). Coincide también este autor en admitir que un sistema de representación dominante no se mantenga indefinidamente y, en consecuencia, sea necesaria la adopción de nuevas formas de estructuración visual de los elementos plásticos. Este hecho vendría dado por lo que él llama “el nivel de la realidad artística” y su especial predisposición a mudarse muy rápidamente; y en este sentido “es sistemático que hoy día no podamos imaginar fácilmente que las obras de pintores como Renoir o Cezanne resultasen ofensivamente alejadas de la realidad hace tan solo algunas décadas” (6).

El ámbito donde se desarrollan los presupuestos teóricos de Arnheim a la hora de explicar estos fenómenos es fundamentalmente psicólogo y de acentuada matización gestáltica. Advierte que sería difícil la comprensión de estos hechos de acuerdo con una psicología de la percepción para la cual dos figuras resultan idénticas o parecidas, sólo si una de ellas es una réplica bastante exacta y completa de la otra en lo que respecta a los elementos enumerables y a los valores mensurables de tamaño, forma, dirección, color. Sin embargo, todas las ecuaciones paradójicas entre objeto e imagen antes mencionadas serían posibles, para este autor, sólo porque la percepción se apoya más en las características estructurales salientes, expresivas de su contenido, que en la exactitud y entereza de los elementos. En este sentido, una vez que se haya adquirido conciencia de que las considerables diferencias entre objeto e imagen no son un obstáculo para el reconocimiento perceptual, no habrá razón para suponer que tal reconocimiento deba detenerse ante el cubismo.

Una pequeña reflexión acerca de lo expuesto anteriormente nos permitirá destacar sobre todo el carácter relativo y variable del realismo considerado como fenómeno pictórico. Y este hecho parece desprenderse en la lectura de la mayor parte de los tratadistas contemporáneos: los análisis de Gombrich sobre el particular se mueven en una línea de semejanza, aunque en este caso lo que estaría en la base del cambio de sistema de representación de la realidad no sería fundamentalmente factores de tipo psicológico (como aparecen en Arnheim), sino la idea básica de que la forma de representación de la realidad está directamente relacionada con su finalidad y, además, con las demandas de la sociedad en la cual es válido su lenguaje (o estructuración) visual (7).

Se puede admitir, de acuerdo con lo expuesto hasta ahora, el carácter relativo y variable del realismo; también su definición como una relación adecuada entre un sistema de representación de la realidad dominante en una cultura determinada y la estructuración de los elementos plásticos existente en la obra de arte, de tal forma que se facilite al observador una información directa sobre esa misma realidad. Sin embargo parecen surgir ciertas discrepancias a la hora de analizar los motivos básicos que permiten o condicionan el cambio de sistema de representación dominante a lo largo del desarrollo de una cultura determinada y, lógicamente, el cambio de estructuración visual de los elementos plásticos en la obra de arte. Y así vemos que mientras Arnheim postula a favor de una explicación psicologista (donde tiene un papel predominante el carácter estructural sobresaliente de la "buena gestalt", unido a una nueva adecuación al temperamento y necesidades del observador, Gombrich habla de cambios de función (o finalidad) en la obra de arte, lo que llevaría a una nueva estructuración del lenguaje visual utilizado (8). Por otra parte hay autores, como Lukács, que al considerar la obra de arte como una de las formas por las cuales el mundo de la realidad se descubre al hombre, propugnan que la raíz de los cambios producidos en los medios de expresión, y su correspondiente estructuración visual, se encuentra directamente relacionada con el mismo carácter dialéctico de esta realidad que se quiere representar y que se encuentra en constante proceso de cambio (9).

En realidad resultaría una tarea muy compleja tratar de explicar los procesos de cambio del sistema de representación dominante surgidos dentro de una cultura determinada, y su consiguiente repercusión en el lenguaje visual utilizado para ofrecer una imagen coherente de la realidad, basándonos en aspectos parciales de este mismo proceso. Evidentemente parece obvio que los fenómenos de carácter perceptual influyan, en gran medida, en la configuración de un sistema de representación típicamente visual como es la representación pictórica. Es, pues, necesario tenerlos en cuenta, no sólo cuando se trata de presentar la realidad exterior tal cual es mediante la obra de arte, sino, además cuando estos fenómenos visuales o perceptivos se producen de modo distorsionado respecto al sistema de representación dominante. Pero también es verdad que en la configuración de ese sistema representacional influyen factores de finalidad o funcionalidad, de acuerdo con las necesidades culturales o estéticas de una determinada sociedad lo que repercute de forma ostensible en el desarrollo de un lenguaje visual concreto. Por otra parte, todos nosotros tenemos conciencia de una concepción de la realidad cambiante, en continuo proceso de transformación; y no sólo desde el punto de vista físico, sino también desde el punto de vista mental, ético o religioso. Por ello parece lógico pensar que cualquier sistema de representación que

de alguna manera quiera abarcar esa realidad fluctuante no puede mantenerse estático. Así, pues, los intentos de aproximación a los mecanismos de cambio que condicionan la aparición de nuevos sistemas de representación (y en consecuencia, el carácter variable del realismo), a partir de los presupuestos anteriores, pueden ser válidos pero normalmente resultarán incompletos sin una referencia a otros fenómenos fundamentales que intervienen dentro de ese mismo proceso de cambio. Podemos apreciarlo deteniéndonos un momento en el primero de los presupuestos enunciados: veremos que cuesta demasiado trabajo pensar que la percepción (no limitándola a ser estricta sensación ni exclusivamente intuición intelectual) sea únicamente el producto de un proceso que va desde la recepción del estímulo hasta su interpretación y su incorporación a la memoria y la conciencia. Lo cual, además de presuponer la aceptación de que el proceso perceptivo no es un hecho simplemente mecánico, comporta la presencia de factores culturales y, en general, procedentes de las experiencias del sujeto. Y esto es tanto como decir que la percepción no es un registro pasivo de datos objetivos procedentes del mundo real, sino un fenómeno complejo en que los datos recibidos son (cuantitativa y cualitativamente) valorados en función de experiencias anteriores, según elaboraciones de la inteligencia y la objetividad, de la cultura y la memoria, del individuo y de una sociedad determinada. En este sentido no se pueden separar los fenómenos generales de la percepción, en su función de mecanismos desencadenantes o conformantes de un determinado sistema de representación, de las realidades sociales del momento cultural, tampoco de la historia, ni de la ciencia, ni de las condiciones generales de la evolución de la especie humana y sus modos de existencia. Pero lo mismo ocurre con el cambio de función o finalidad de la representación pictórica y con el concepto dominante de realidad, que aquí se han tratado como mecanismos condicionantes de los procesos de cambio dentro de un sistema de representación concreto y su correspondiente estructuración visual mediante la obra de arte.

En definitiva, lo que parece desprenderse de todo lo expuesto hasta ahora, aparte del carácter variable del realismo pictórico, es el hecho de que cualquier intento de análisis de este tipo de experiencia artística nos lleva indeclinablemente a una valoración de los condicionamientos históricos, científicos y culturales en los que ha sido formulado y se ha desarrollado. Esos condicionamientos serán los mismos que nos permitan establecer cual es la noción dominante sobre lo real fenoménico en un determinado tiempo y lugar, qué tipo de mecanismos cognoscitivos condicionan su aprehensión y representación y en qué medida entre éstos y la actividad pictórica existe una relación eficiente a la hora de estructurar visualmente los objetos procedentes del mundo real.

2.—La noción actual de realidad y su representación

En la actualidad tanto la aprehensión como los posibles modos de representación de lo real fenoménico plantea problemas de una gran complejidad. A un nivel conceptual amplio parecen superar los mecanismos tradicionales de conocimiento utilizados por las ciencias exactas, que, en cierta medida, se han visto obligadas a realizar importantes cambios, incluso a nivel metodológico, en sus procesos de acercamiento al mundo real. Existen, aún en la actualidad, aspectos de esa realidad que percibimos de alguna manera en sus efectos, pero que no permiten una sistematización científica, o, por lo menos, un análisis definitivo de su estructura interna. El caso de la energía

como manifestación de “algo” real existente en el mundo fenoménico, puede ser uno de los ejemplos más claros; conocemos sus efectos, pero ¿qué es en realidad la energía? . Por otra parte existen fenómenos en la naturaleza que superan cualquier intento de encasillamiento conceptual y, como en el caso de la luz, funcionan a la vez como materia o como energía sin que las simples condiciones humanas puedan discernir su auténtica naturaleza.

En este sentido sería muy problemático establecer una noción de realismo desde un punto de vista puramente científico. La ciencia, mediante la creación del llamado objeto–modelo puede trabajar con la realidad, pero esto no significa, de forma definitiva, que sepamos qué es y cómo funciona en cada momento. Se pueden hacer previsiones, se pueden llegar a abarcar determinadas manifestaciones de esa realidad, pero en última instancia, su auténtica esencia se muestra irreductible a los mecanismos de conocimiento que hoy puede ofrecernos cualquier tipo de ciencia. A partir de estas premisas parece lógico pensar que no pueda darse un tipo de realismo científico en el aspecto de un conjunto de principios o teorías aplicables al mundo fenomenológico de modo y manera que engloben ese concepto fundamental que conocemos por el nombre de realidad. Este es un hecho reconocido actualmente por la mayoría de los teóricos de la ciencia y de este mismo reconocimiento surge el carácter variable y, hasta cierto punto, dialéctico de los mecanismos utilizados por las ciencias en sus procesos cognoscitivos (objeto–modelos y teorías).

La realidad aparece, pues, a nivel científico, como un conjunto de fenómenos, previsibles en determinadas manifestaciones y en circunstancias muy específicas, pero en absoluto abarcable en su totalidad dado su carácter variable y esencialmente dialéctico. En la actualidad esta misma realidad fenoménica aparece enormemente parcializada como consecuencia del carácter cada vez más específico que tienen las ciencias dentro del proceso general de la evolución del conocimiento humano. Sin embargo, y a pesar de esta reducción básica de la realidad a unidades de actuación claramente delimitadas, no se ha conseguido avanzar demasiado en lo concerniente a su aprehensión. No se trata aquí de negar el valor de las distintas ciencias como mecanismos cognoscitivos substancialmente válidos para reflejar el mundo real en cierta medida, pues resulta evidente que hoy en día podemos disfrutar de un grado de conocimiento sobre las manifestaciones fenoménicas de la realidad superior a épocas anteriores. Pero también es verdad que, debido a ese mismo proceso de evolución en su aspecto positivo, de las distintas especialidades científicas, nos damos cuenta de lo difícil que resulta llegar a abarcar la realidad en toda su extensión objetual. En este sentido, y hoy más que nunca, el “realismo” científico, como conjunto de teorías ordenadas hacia una representación lógicamente coherente de la realidad y sus manifestaciones, tiene un carácter cada vez más conceptual, simbólico y variable (10).

Por otra parte también nos damos cuenta de que aún reduciendo de manera radical el ámbito de esa realidad fenoménica, limitándola a lo real sensible directamente percibido por las facultades humanas, su aprehensión no resulta concluyente. Existen aún muchas cuestiones por dilucidar en lo concerniente a los contenidos de la percepción y a cómo la mente humana puede ofrecer, mediante sus mecanismos cognoscitivos, una visión directa del mundo que nos rodea. Parece existir, en última instancia, un reconocimiento tácito de que la percepción de los datos emitidos por ese

mundo real sensible estaría mediatizada por muchas circunstancias externas y ajenas a los mecanismos propiamente perceptuales, pero que influyen de forma concluyente sobre los mismos.

Como consecuencia de estos condicionamientos de tipo científico y psicológico la noción de realidad resulta muy problemática en nuestros días. Las consideraciones enunciadas al respecto por Lee Thayer, en su análisis de los fenómenos de la comunicación humana, son muy ilustrativas. Este autor considera que “sería un grave error analítico no hacer notar que no basamos nuestra conducta en la Realidad (a un nivel abstracto o determinante), sino en nuestras concepciones sobre la misma... El mundo que vemos y entendemos depende de la manera cómo estamos individualmente organizados para convertir en información los datos simples sobre acontecimientos, así como la clase de sistemas conceptuales que subjetivamente hemos de aplicar para formular mensajes partiendo de esta información. Al propio tiempo cada uno de nosotros debe actuar “como sí” comprendiéramos al mundo real “tal como es” y no meramente nuestra propia concepción del mundo. Parece que nos comunicamos como si nos refiriéramos más a la “Realidad” que a nuestra concepción personal sobre la misma, cuando de hecho hemos de hablar de nuestra concepción personal (11).

Aunque en principio parece surgir en estas consideraciones sobre la noción de realidad expuestas por el autor, una excesiva exaltación del contenido individualizador de la comunicación humana, posteriormente se verá matizada esta visión al considerar el concepto de realidad como la interacción de dos aspectos distintos de la misma. En este sentido distingue una realidad sensorial o física y otra normativa o consensual. La primera estaría integrada por todas aquellas experiencias del mundo que una persona concreta puede verificar o confirmar con sus propios sentidos. Sin embargo ésta sería, en apreciación del autor, la de menor importancia, ya que la mayor parte de la estructura y operaciones de nuestros sistemas conceptuales están orientados por la realidad normativa o consensual que, en esencia, “sería cualquier concepto, cualidad o relación que podemos comprender pero que no pueden ser físicamente confirmados por nuestros sentidos” (12). Un simple momento de reflexión sería suficiente para darnos cuenta de que la gran mayoría de los procesos informativos sobre la realidad que llevamos a cabo no se “refieren” a algo que podemos experimentar con nuestros sentidos, sino a cosas, ideas, cualidades y condiciones que son comunes a nuestros sistemas individuales en virtud de influencias exteriores. Así, pues, hemos tomado conciencia de que la coincidencia en nuestras concepciones sobre el mundo real están más en consonancia con un determinado tipo de educación o de información recibida que con el hecho de que todos veamos la misma “realidad” absoluta.

Esto significa que dentro del fenómeno de la comunicación humana (y el arte es parte integrante, en alguna manera, de esta comunicación), cada experiencia que tenemos sobre aquellos aspectos del mundo que de algún modo nos interesan suelen ser analizados e interpretados por el individuo. Y este puede ser el punto de partida más o menos aceptado en la actualidad respecto a una concepción muy amplia del problema de la interpretación de la realidad. Sin embargo, existe la otra condición, ya apuntada por L. Thayer, a saber, que nuestra postura individual frente a ese concepto de lo real participa al mismo tiempo de la necesaria “realidad normativa”; o, lo que es

lo mismo, nuestros procesos de comunicación no serían posibles dentro de un contexto cultural determinado sin la aceptación de un elevado conjunto de proposiciones comunes y previamente establecidas que, de alguna manera, mediatizan la componente individual respecto de la noción de realidad. En este sentido no resultaría demasiado arriesgado identificar la noción de realidad en su caracterización normativa o consensual con la concepción de lo real surgida en el sistema de representación dominante dentro de una etapa cultural determinada. Ahora bien, como consecuencia de los análisis científicos y psicológicos llevados a cabo sobre los fenómenos del mundo real se ha llegado en la actualidad a la declaración, por parte de los principios que confirman la noción de realidad normativa dominante, de su incapacidad para ofrecer una visión objetiva y totalmente definitiva de la noción de realidad. Así pues, se admite más o menos abiertamente que esta realidad ofrece tal complejidad que no puede abarcarse más que de forma parcial, y, en todo caso, utilizando mecanismos convencionales, simbólicos, que nos pueden ofrecer distintos aspectos del mundo real fenomenológico, pero no una visión de contenido definitivo.

Podemos concluir, en este sentido, que el sistema de representación dominante, dentro de la cultura occidental de nuestros días, recoge en sus mismos presupuestos sobre la noción de realidad normativa esta idea de cambio, de evolución constante, lo que dará pie a una visión del realismo, como sistema de representación de esa realidad, de carácter evolutivo e, incluso, con un mayor contenido simbólico o convencional. Y ésto es lo que trata de poner de manifiesto Herbert Read, en su obra *Filosofía del arte moderno*, al considerar que “el sentido de la realidad” es, a no dudarlo, una de esas convenciones que varían de una a otra época y están determinadas por la manera total de vivir. El concepto de realidad no sólo difiere entre un filósofo medieval como Tomás de Aquino y otro moderno como Bergson, sino que existe una diferencia similar en el nivel medio de aprehensión (la diferencia entre animismo y teísmo, entre supernaturalismo y materialismo, etc.)”... Continúa el autor diciendo que hemos llegado ahora en la filosofía a una etapa de relativismo en la cual es posible afirmar que la realidad es, en verdad, subjetividad, lo que significa que el individuo no tiene otra posibilidad que construir su propia realidad por arbitraria que parezca. Para Read ésta sería “la posición adoptada por los existencialistas; a ella corresponde una posición en el mundo del arte y requiere una posición similar. La interpretación (o incluso la imitación) de la realidad era función válida del artista mientras se aceptaba la existencia de una realidad general y básica, sólo a la espera de la revelación. Una vez destruido ese sentido de seguridad (es decir, destruido por el análisis científico), la filosofía y el arte son subastas públicas donde la realidad más aceptable conquista el más alto precio” (13).

NOTAS

(1) Sobre la función de la representación en el interior de las artes visuales puede verse la obra de Nelson GOODMAN, los *lenguajes del arte*, Barcelona, 1976 (especialmente el Capítulo I). Aquí se pone de manifiesto su carácter de relación simbólica, relativa y variable, al mismo tiempo que se establece un paralelismo contra esta función y las de sustitución, descripción e invención.

- (2) Nelson BOODMANN; (Op. cit.); pág. 52 y 53.
- (3) Nelson GOODMANN; op. cit. (pág. 54).
- (4) Rudolf ARNHEIM; *Arte y percepción visual*, Buenos Aires, 1973, (pág. 93).
- (5) "Parece como si un principio de economía limitase la conciencia o la alteración de las situaciones que podrían requerir una conducta reactiva. Esta sería la razón por la cual la representación pictórica propia del medio cultural a que pertenece el observador resulta "sin" "estilo", es decir, ejecutada de acuerdo con el único medio "natural y correcto". (R. ARNHEIM; op. cit. pág. 94).
- (6) Rudolf ARNHEIM; (op. cit.); pág. 93 y ss). De esta forma se explicaría, en cierta medida la transformación de lo que en una etapa cultural concreta se considera como representación directa de la realidad mediante la obra de arte. Para el autor de *Arte y percepción visual*, "es probable que se necesite una nueva alteración del nivel de realidad artística para que las obras de Picasso, Braque y Klee parezcan asemejarse a los objetos que representan... y no me refiero a una cuestión de gustos, sino a la experiencia, mucho más elemental de la percepción".
- (7) Ernst H. GOMBRICH; *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington D.C. 1959. Existe una reciente versión castellano de Gustavo Gilí, Barcelona, 1979. Esta obra es una magnífica exposición sobre las diversas formas de representación de la realidad surgidas a lo largo de la historia del arte y su directa relación con esquemas de aprendizaje psíquico, a su vez mediatizados por la cultura visual de las distintas sociedades.
- (8) Sobre estas cuestiones puede verse, además de lo expuesto en *Art and Illusion*, las tesis mantenidas en *'Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona, 1968. De esta obra puede extraerse la conclusión fundamental de que las propias imágenes creadas por el artista para representar la realidad cada vez se hacen más exigentes en lo tocante a su grado de literalidad, lo que da pie a nuevas estructuraciones del lenguaje visual y a una mayor participación dentro del proceso de la representación de los métodos de observación directa. Así mientras la función de la obra de arte estaba ligada a fenómenos de substitución, los problemas inherentes a la representación directa de la realidad quedaban oscurecidos. Sin embargo se ponen de manifiesto, hasta el punto de ser el auténtico motor de cambio del lenguaje visual, en cuanto se considera significativo en la obra de arte su relación directa con el mundo de la realidad fenoménica.
- (9) Este autor en una entrevista concedida al periodista Antonín Liehm para la revista "*La Nouvelle Critique*" (n.ºs. 156-157, junio-julio, París, 1964), afirma que "todo gran arte es realista; lo es desde Homero, por el hecho mismo de que refleja la realidad, y este es el criterio irrecusable de todo gran periodo artístico, incluso aunque los medios de expresión varíen infinitamente".
- No corresponde a un trabajo de este tipo analizar lo que puede haber de "determinista" en la visión lukactiana de realismo, aunque sí interesa hacer hincapié en estas afirmaciones tan significativas. Destaca, sobre todo, el hecho de que el autor no identifica, en este caso, arte realista con una concreta factura estética, como normalmente se viene repitiendo al hablar de su obra, y por otra parte admite "que los medios de expresión varían infinitamente", de acuerdo con su concepción cambiante de esa realidad que se quiere dar a conocer mediante la obra de arte.
- (10) Como ejemplo de lo expuesto a propósito del papel desempeñado por la ciencia en el conocimiento del mundo real fenoménico puede verse la obra de Mario DUNGE. *Teoría y realidad*. (Vol. IV; De la muerte de Hejel a nuestros días), México 1948.
- (11) Lee THAYER: *Comunicación y sistemas de comunicación*, Península, Barcelona, 1975, pág. 72 y ss. Este autor considera, en principio, "que cada experiencia o expectativa que tenemos sobre aquellos aspectos del mundo que del algún modo nos interesan deben ser analizados e interpretados por un individuo. O sea la forma como concebimos el mundo, como interpretamos cualquier hecho o anticipamos sus consecuencias es, en definitiva, un producto nuestro. La única realidad sobre la que una persona puede fundar su realidad es la suya, en otras palabras, su concepción estructural del mundo, el modelo o imagen que del mismo tiene, sus expectativas sobre su futuro".
- (12) Lee Thayer: (op. cit.), pág. 75.
- (13) Herbert READ: *Filosofía del arte moderno*; Peuser, Buenos Aires, 1960, pág. 17 y 18.