

## ICONOS

### Carmen González-Marín

«*Ogni dipintore dipinge se medesimo.*»

Lorenzo de Medici

«*E si dice che ogni dipintore dipinge se medesimo, né dipinge già inquanto uomo perché fa delle imagini di leoni, cavalli, uomini e donne che non sono sé ma dipinge sé inquanto dipintore; id est secondo il suo concepto.*»

Savoranola

#### *Representación y mundo*

Cada vez que un espectador se sitúa ante una pintura y habla de ella, se hace patente el alcance de un problema que permanece abierto desde los inicios del pensamiento estético. Este ensayo trata precisamente de responder a la pregunta de qué está realmente diciendo un espectador que, ante la Venus de Urbino, afirma que *es una mujer*. Porque lo evidente es que no está diciendo que es una mujer real, ni está diciendo meramente\* que es una pintura, ni mintiendo, ni profiriendo un enunciado de ficción.

\* Que no está meramente diciendo que es una pintura es obvio, puesto que los predicados aplicables al caso de la Venus de Urbino no lo son necesariamente a cualquier otra pintura, ni siquiera a cualquier otra pintura-de-mujer.

La representación se ha venido considerando como una duplicación o una referencia a un mundo exterior a ella. Hay sin duda argumentos que avalan esta creencia, pero también se pueden encontrar buenos contraejemplos. Si el retrato como caso paradigmático de representación parece irrefutable, las pinturas de Klee o Kandinsky –no las pinturas abstractas, sino figurativas– hacen poco plausible cualquier interpretación en términos de mimesis.

Lo cierto es que aunque las teorías miméticas han dado lugar a las ideas más extendidas y en general a las teorías vulgares de la representación, en la idea de mimesis clásica, hay que hacer notar, no existe una correlación entre la representación o el mimema y un objeto dado. De lo que se trata, según los teóricos griegos, es precisamente de dar idea de una identidad categorial entre el mimema –que traduce lo que denominamos representación como sustantivo– y los miembros de una clase dada<sup>1</sup>. Evidentemente una teoría mimética, o una teoría ilusionista, hacen hincapié en la **percepción de una suplantación**. Así se hacen responsables estas teorías de un prejuicio largamente extendido, el del engaño. La representación es engaño cuando se interpreta como suplantación de un objeto del mundo. Platón es el primer responsable del temor que hace del arte un objeto subsidiario, no integrable de manera natural en una ontología válida.

Apurando más las cosas, habría que considerarlo responsable de la conversión del arte en signo o en símbolo a lo Goodman<sup>2</sup>. Las teorías semióticas, en definitiva, no tratan sino de evitar la posibilidad de una confusión entre la representación y el mundo, al incidir específicamente en la diferenciación categorial entre ambos.

Sin embargo, si las teorías semióticas parecen la respuesta a las mimético-ilusionistas, no se da un cambio radical en la comprensión global del fenómeno. Las teorías mimético-ilusionistas hacen sobre todo hincapié en la identificación de rasgos visibles semejantes en la representación y los objetos del mundo, las teorías semióticas lo hacen en la identificación de un tipo peculiar de signo, el icono, que posee propiedades de su denotatum. El concepto de icono viene simplemente a hacer más verosímil una interpretación de la representación no equivalente a suplantación.

<sup>1</sup> Sörbom, G.: *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary* (Upsala, Bonniers Svenska Bokförlaget, 1966).

<sup>2</sup> Goodman, N.: *Languages of Art* (Hackett Publ. Co. Inc., 1968).

---

Carmen González-Marín, Doctora en Filosofía por la U. Autónoma de Barcelona, visitante en Harvard, Princeton y Suiza. Trabaja sobre estética.

Aunque ciertamente entre la mimesis y el *trompe-l'oeil* hay un largo camino siempre se ha tratado de señalar una dependencia de la representación con respecto del mundo, desde el punto de vista perceptual, y en esa misma dependencia se insiste en realidad con el concepto semiótico del icono.

### *La representación como denotación*

La aportación de Nelson Goodman, cifrada en su teoría de la representación como un tipo de **denotación**<sup>3</sup>, es, en este sentido, valiosa, porque su teoría semiótica rompe el nexo entre la representación y el mundo, como uno de categoría necesaria o natural. Sin embargo, sigue exigiendo una relación entre el símbolo-representación y algo a lo que se aplica.

Las críticas de Goodman a las tesis del parecido y de la copia —es decir, las teorías mimético-ilusionistas— son sin duda pertinentes. Se resumen en dos: 1) El parecido no es condición necesaria ni suficiente para que algo constituya una representación de algo. 2) Pretender que la representación es copia es insostenible, sencillamente porque no existe algo dado que razonablemente se pueda afirmar haber copiado. La teoría semiótica de Goodman viene así a corregir las tesis de la reproducción o suplantación. Para evitar el peligro de la duplicación de objetos del mundo de manera vicaria —algo implícito en el concepto de mimesis o ilusión— la representación se convierte en una etiqueta-predicado.

En la filosofía de Goodman, en la que no hay lugar para un mundo pre-confeccionado, evidentemente todo acto de predicación es un acto de construcción de un mundo o de una versión del mundo.

La teoría de la representación como denotación es, a grandes rasgos plausible, en tanto en cuanto la representación no es, o no es al menos en la mayoría de los casos, una mera reproducción de algo preexistente.

Sin embargo, examinada minuciosamente presenta problemas que acaban por descalificarla como una teoría definitiva. En términos generales, los problemas son los mismos que hacen de la filosofía de Goodman una atractiva pero difícilmente sostenible (al menos dentro de nuestros prejuicios conceptuales) manera de enfrentarse al problema clásico del conocimiento.

La imposibilidad de elaborar una teoría de la verdad y, en definitiva, de la corrección en términos de Goodman, deriva finalmente en la imposibilidad de elaborar un criterio de lo que constituye o no una representación. Al considerar la representación como denotación la teoría se ve infectada de problemas ajenos cuyas posibles soluciones acaban por poner en tela de juicio su postulado principal. Sólo hay que considerar el caso de representaciones de no existentes, tal como lo analiza Goodman. Una pintura de centauro, por ejemplo,

<sup>3</sup> *Ibid.* Véase también *Ways of Worldmaking* (Hackett Publ. Co. Inc., 1978).

es una «representación-de-centauro», entendida como expresión indisoluble, que no denota nada. Digamos que el caso ordinario que se ajusta a la teoría es aquel en que una representación, por ejemplo una pintura de hombre, es una «pintura-de-hombre» y denota (=representa) un hombre. Pero los casos de representación de no existentes ponen de manifiesto una debilidad fundamental de la teoría, a saber, que ni la denotación es siempre representación ni la representación es siempre denotación.

En otras palabras, la denotación no constituye condición suficiente ni necesaria para que se dé una representación. Un problema parece ser el mantener una ontología que admite la construcción de ciertos mundos y excluye la de otros. Por otra parte, Goodman se manifiesta ambiguo a la hora de interpretar la representación como un fenómeno perceptual primariamente. En *Languages of Art*<sup>4</sup>, utiliza Goodman algunos ejemplos que ponen de manifiesto un aspecto de su teoría difícil de aceptar, aunque es evidentemente una exigencia impuesta por la teoría misma. Hay un sentido de «representación» que es independiente de cualquier proceso perceptual. Cuando Goodman afirma que representar al duque de Wellington es representar a Wellington y a un soldado, incluso si la representación de Wellington en cuestión no es una «representación-de-soldado», justifica ciertamente el valor denotativo o simbólico-referencial de una pintura, pero hace al mismo tiempo imposible entender el valor estético de la pintura, y con ello su apreciación.

En último extremo, Goodman prefiere dar un giro lingüístico y convenir que, aunque en ciertos casos una representación-de-*f* no pueda propiamente aplicarse a nada como un predicado, en cualquier caso «representación-de-*f*» como expresión indisoluble seguirá siendo un predicado que en este caso particular no se aplica a nada.

### *Análisis de la percepción de representaciones*

El punto de partida de nuestro propio análisis ha sido precisamente la consideración de la representación plástica como un fenómeno primariamente perceptual. La representación no es sino la plasmación en un plano de un objeto perceptual. «Representación» ciertamente alude tanto a la acción como al objeto o mimema.

En nuestro análisis, asumimos que el espectador de una representación, una pintura de Tiziano, por ejemplo, no experimenta un proceso perceptual extraño al ordinario. En este sentido, sí asumimos una tesis ilusionista, por ejemplo, la de Gombrich<sup>5</sup>. Frente a teorías formalistas que imponen una manera peculiar y artificiosa de percibir, mantenemos pues la indistinguible de la experiencia perceptual de un objeto-representación gráfica (entendido como

<sup>4</sup> Vid. *Languages of Art*, pp. 30 y 40.

<sup>5</sup> Gombrich, E. H.: *Art and Illusion* (Princeton University Press, 1956).

conjunto de líneas, manchas de color, etc.) y la de un objeto cualquiera del mundo, un árbol por ejemplo.

Un posible análisis parte del informe del espectador. Este informe constituye una verbalización de la experiencia perceptual.

El informe de la experiencia visual ordinaria, es decir, aquella cuyo objeto es por ejemplo un árbol del jardín, se formula, siguiendo a Searle<sup>6</sup>, en los términos que siguen:

«X (el sujeto) ve que hay un árbol enfrente de X y el hecho de que haya un árbol enfrente de X causa la experiencia visual de X.»

Se pone así de manifiesto el carácter autorreferencial de este informe, es decir, el hecho de que las condiciones de satisfacción de la experiencia visual entran a formar parte del mismo.

Cuando de lo que se trata es de la experiencia perceptual de una representación de árbol el informe del espectador, paralelamente, debería formularse así:

«X (el sujeto) ve que hay una representación de árbol enfrente de X y el hecho de que haya una representación de árbol enfrente de X causa la experiencia visual de X.»

Pero sin duda esta fórmula no es plenamente satisfactoria, porque en definitiva no determina claramente las condiciones de satisfacción, no expresa sin ambigüedades cómo se produce el paso de la experiencia perceptual de un objeto-representación como tal a la de un árbol.

El informe del espectador de una experiencia ordinaria es *intensional*. En la fórmula «X ve que tal y tal es el caso» sí se da cuenta, en el caso de una experiencia ordinaria, del contenido intencional de la experiencia visual. Una fórmula extensional, «X ve  $\emptyset$ », por el contrario, sólo da cuenta del objeto intencional de la experiencia visual en cuestión. El primer tipo de fórmulas hace explícitas las condiciones de satisfacción de la experiencia, el segundo no. La primera fórmula compromete a especificar lo que el objeto de la experiencia visual *parece* al espectador, no así la segunda.

Sin embargo, el informe del espectador de una experiencia cuyo objeto es una representación parece, en una interpretación ordinaria, contener una expresión *extensional*. La fórmula extensional «eso es un árbol», proferida ante una pintura, tiene el aspecto de un enunciado predicativo ordinario. Si así se considera, es un enunciado falso. De ahí que se haya pasado de teorías ilusionistas a teorías como la de Goodman, que precisa de la introducción de la expresión indisoluble «representación-de-*f*» para corregir la insostenibilidad del enunciado falso.

<sup>6</sup> Searle, J.: *Intentionality. An Essay on the Philosophy of Mind* (Cambridge Univ. Press, 1983).

Pero el enunciado en cuestión permite una interpretación alternativa. Un análisis del tipo de enunciado con que nos enfrentamos ilumina aquellos aspectos ambiguos del informe del espectador, que obedecen a la aparente duplicidad en el objeto mismo de la experiencia visual, y que se manifiestan en el hecho de que, como expresión extensional, «eso es un árbol» debería exclusivamente referirse al **objeto material** de la experiencia visual, mientras que en realidad se refiere a algo que sólo podemos identificar como el **objeto intencional** de la experiencia en cuestión<sup>7</sup>. Porque el espectador no está meramente diciendo que ve que hay una representación frente a él, sino **que ve un árbol efectivamente**.

### *El informe del espectador*

¿Qué está diciendo realmente el espectador cuando afirma «eso es un árbol» al señalar un árbol en un cuadro?

Evidentemente, no está diciendo nada que lo comprometa con una serie de consecuencias derivadas del hecho de que se trata realmente de un árbol. Pero tampoco está simplemente diciendo «eso es una representación de árbol», porque nada nos indica esto de su experiencia perceptual real. El espectador está sencillamente nombrando un objeto. El espectador que afirma «eso es un árbol» realiza en realidad un acto de bautismo como lo es «Tú eres Pedro».

Ver una pintura no es como ver un signo del alfabeto, o una señal de tráfico. La razón es evidente: al contemplar una pintura del espectador *siente* algo adicional que acompaña al acto de percepción, llamémosle placer estético<sup>8</sup>. Cuando el espectador ve una pintura siente si le gusta o no, si es bella o no, y ello es un componente esencial de la experiencia perceptiva en este caso.

Si un enunciado como «eso es un árbol», proferido ante una pintura, no puede interpretarse como un enunciado predicativo, la segunda expresión «un árbol» debe ser una expresión referencial que denote un particular y no una clase en la que se incluya el sujeto del enunciado. En otras palabras, debe ser no un predicado sino un **nombre**.

La estructura superficial de los enunciados que examinamos, sin embargo, hace poco plausible la interpretación que proponemos. Para que sean aceptados como bautismos, estos enunciados deberían contener dos expresiones genuinamente referenciales. Si aceptamos el criterio de Wiggins, una expresión es genuinamente referencial sólo si se satisfacen dos condiciones. Se resumen éstas, en primer lugar, en la capacidad del hablante de responder a la pregunta «¿qué particular identifica con la expresión “e”?», sin acudir al hecho de la ver-

<sup>7</sup> Anscombe, G. E. M.: «The Intentionality of Sensation. A Grammatical Feature», *Analytical Philosophy*, ed. R. J. Butler (Oxford, 1965), pp. 158-180.

<sup>8</sup> Santayana, G.: *The Sense of Beauty* (Dover Pub. Inc., 1955).

dad de su enunciado; y, en segundo lugar, la capacidad de localizar el objeto que desea identificar<sup>9</sup>.

Si cada vez que el espectador de «La tempestad» de Giorgione afirma que «eso es un soldado» o «una mujer» hace algo más que dar cuenta del carácter de representación de un objeto dado, y así lo parece, hay que admitir que con «un soldado» o «una mujer» individualiza un particular: *exactamente aquel construido con una serie de líneas y manchas de color dadas*.

La principal dificultad sigue siendo justificar que el hablante no está afirmando algo de un símbolo, como la palabra «Árbol» que se aplica a un conjunto dado de particulares, sino efectivamente *nombrando* a uno de esos particulares.

Sólo si consideramos que el espectador no puede estar refiriéndose a nada externo a la propia representación, y que el mismo tiempo no profiere tautologías («esa-representación-de-árbol es una representación de árbol») es aceptable nuestra propuesta. Es evidente que el espectador no se refiere a nada externo a la representación misma, puesto que sus expectativas –salvo acaso en el extremo del *trompe-l'oeil*– no son las mismas que si «esto es un soldado» o «esto es un árbol» fuesen enunciados predicativos ordinarios. Que el hablante no profiere tautologías se hace también patente si tomamos en consideración que los predicados que se aplican a ese soldado o ese árbol, que se identifican en la representación no son los mismos que se aplican a una representación-de-árbol entendida necesariamente como un símbolo; es más en ocasiones esos predicados pueden ser incompatibles en todos esos casos en que la representación no podría servir como símbolo de los árboles, si por ello entendemos aquello que ha sido aceptado por convención. Nuestra tesis puede apoyarse precisamente en el hecho de que para llevar a cabo un cambio de estilo es necesario una aceptación activa por parte del agente y del espectador, que no es equivalente en ningún caso a la aceptación de un símbolo convencional. En otras palabras, puesto que es un símbolo aquello que se usa como tal, sólo es aceptable el status de símbolo de la obra de arte cuando la representación es obra el abuso. Si aceptamos la contemplación estética como un hecho, no podemos aceptar que el espectador diga meramente que «esa representación-de-*f*' es una representación de *f*'».

### «Representación» y opacidad

El aparente escollo que hace inaceptable la interpretación de enunciados como «eso es un soldado» o «eso es un árbol», como bautismos referenciales, puede salvarse si los contemplamos como parte de un enunciado más complejo en el que «Representación» actúa como un modificador. De alguna manera, «representación», al igual que en otro ámbito «metáfora», se ha considerado

<sup>9</sup> Wiggins, D.: «Identity Statements», *Analytical Philosophy*, ed. R. J. Butler (Oxford, 1965).

tradicionalmente como una expresión que modifica el significado del enunciado en que implícita o explícitamente aparece. Pero se ha venido aceptando implícitamente que se trataba de modificar al verbo «es» de los enunciados «Eso es un soldado» o «Eso es una mujer», proferidos ante una pintura y también «Julietta es el sol» o «Ricardo es un león». La gráfica, así es, *representacionalmente* un soldado, o es *representacionalmente* una mujer —o lo que es lo mismo *el espectador ve representacionalmente, de la misma manera que el hablante y el oyente hablan e interpretan metafóricamente*.

Esta interpretación del modificador conlleva la creencia en una situación cognitiva peculiar en el caso de la metáfora y un tipo de percepción especializada en el de la representación, que en ningún caso se rigen por las mismas reglas que la interpretación y la percepción ordinarias. Dilucidar esas reglas suele ser el trabajo al que se entregan las teorías de la metáfora y la representación. En ambos casos se esconde un prejuicio, al que aludíamos al principio, acerca de una vicariedad ontológica. Las metáforas, se supone, se fundamentan en la aplicación **impropia** de un término; las representaciones **no son lo que parecen**.

Este prejuicio, sin embargo, no se sostiene. Si algo se dice con «Julietta es el sol» es justamente *que Julietta es el sol*, y al mismo tiempo no es un astro situado a 149,5 millones de kilómetros de la tierra, etc.; de la misma forma, cuando decimos que «eso es un árbol» eso *es efectivamente un árbol*, aunque no pueda crecer ni pierda las hojas en otoño. Tanto **metáfora** como **representación** modifican a las dos expresiones del enunciado «a es (un) b» o «p es un f», respectivamente. Lo que los modificadores hacen patente primariamente es el carácter referencialmente opaco de las expresiones en cuestión.

Dado que los enunciados de los que tratamos se profieren en el interior del informe de un estado intencional determinado, se inscriben en un contexto opaco. La opacidad en este caso es la señal de que un objeto queda individualizado de manera precisa, porque es el objeto de un acto intencional.

Proferidos ante una pintura, los enunciados «eso es un árbol» o «eso es un soldado» se inscribe efectivamente en el contexto del informe de un estado intencional. Si hablamos de la necesidad de interpretar «representación» como un modificador en nuestra traducción lingüística de una experiencia perceptual, es precisamente para tratar de dar cuenta del hecho de la retraducción de una experiencia visual de una representación-de- $\emptyset$  a la de una experiencia perceptual de un árbol. La interpretación de un modificador alude al hecho de que algo que lingüísticamente se presenta como un enunciado predicativo se trata en realidad de un bautismo, algo que se presenta como un nombre común es en realidad un nombre propio. En último extremo lo que estamos afirmando es que los enunciados que dan cuenta de la experiencia perceptual de una representación tienen un carácter **rígido**<sup>10</sup>: 1.º que no hay una descripción que justifique la aplicación de la expresión «(un)  $\emptyset$ » en el enunciado «p es (un)

<sup>10</sup> Kripke, S.: *Naming and Necessity* (Harvard University Press, 1972).

Ø» («eso es un árbol», por ejemplo ante una pintura de Ucello) pero aceptamos el enunciado, y 2.º que dentro del contexto opaco en que se inscribe el enunciado «(un) Ø» se puede traducir como «el Ø en la representación p», es decir, se puede interpretar como una expresión genuinamente referencial.

### *Declaraciones*

La razón última por la que podemos sostener nuestra afirmación acerca del tipo de enunciados del que forman parte tanto metáforas como informes de experiencias perceptuales de representaciones, es que, en ambos casos, hay implícita una **declaración**<sup>11</sup>.

Un acto de habla declarativo no precisa para producirse sino de la habilitación institucional del hablante. No exista una correlación entre un estado de cosas del mundo previo y el enunciado proferido, como debe ocurrir en los actos de habla representativo. Una declaración instauro un estado de cosas nuevo, en virtud del poder de quien la produce.

Evidentemente, en los casos a que hacemos referencia no existe ningún marco institucional específico que haga válido el acto declarativo. La propia competencia lingüística es suficiente siempre y cuando otros hablantes corroboren o acepten la validez del enunciado proferido.

La única base que podemos suponer para garantizar la aceptabilidad de metáforas y de informes de representaciones es el conjunto de experiencias tanto primarias del mundo físico como culturales, valores, presuposiciones, etc., compartidas por una comunidad. La percepción, y en ella se basa la capacidad técnica de representar, igual que la metáfora se fundamentan sobre una base experiencial de este tipo.

### *Icono y expresión*

Plantado el problema de la representación en estos términos, podemos re-examinar el concepto de **icono** a una nueva luz. La razón por la que es pertinente mantener el concepto de icono es que nos permite, utilizando una terminología tradicional no incurrir en ambigüedades. De lo contrario, nos veríamos obligados a aclarar sistemáticamente en cada uso a qué nos referimos con «representación». El icono es una representación como objeto, es la traducción del mimema griego. Pero no hay razón para considerarlo necesariamente un signo o símbolo.

Si los iconos han debido ser descritos como un tipo muy peculiar de signo —uno que carece precisamente de las propiedades esenciales en un signo, a sa-

<sup>11</sup> Searle, J.: «A Taxonomy of Illocutionary Acts», en *Expression and Meaning* (Cambridge Univ. Press, 1979), pp. 1-29.

ber su carácter arbitrario o convencional—, es decir, si se ha definido como aquel signo que posee propiedades de su denotatum, un signo natural o motivado, etc., es *porque no es un signo necesariamente*. En la descripción del icono no se hace referencia al hecho que debería haber sido considerado en primer lugar, a saber, que un signo no tiene valor ni contenido en sí mismo, es un mero intermediario entre el mundo y una mente, un instrumento de la intencionalidad. Un signo sólo posee entidad cuando se usa para referirse a algo o para significar algo.

Las representaciones, los iconos, no son, sin embargo, necesariamente objetos intermediarios. Poseen o pueden poseer significación, porque, como producto humano, se integran en el ámbito de la intencionalidad, y así poseen carga semántica. Pero su *estatus* no es el de instrumento para referirse al mundo meramente, aunque puedan ser utilizados para referirse o denotar —como incidentalmente cualquier otra cosa, puesto que todo objeto es virtualmente un signo si así se utiliza.

Una teoría que trate de integrar el concepto de icono no puede ser sino una teoría **expresiva**. El sentido en que hablamos de teoría expresiva no es el de una teoría idealista. «Expresiva» refiere sencillamente a la ligadura inherente entre el icono y un estado intencional de un sujeto<sup>12</sup>.

«Expresiva» se opone así a «semiótica», justamente en el sentido de que la teoría expresiva no incurre en la necesidad de considerar el icono como instrumento para denotar primaria o exclusivamente.

«Expresión» alude a la marca de un estado intencional en el icono, y así también a aquellos rasgos que posibilitan su identificación. «Expresión» alude, en definitiva, a aquello que hace justificable la adjudicación de un nombre a una gráfica bidimensional dada, aquello que hace válido el acto de bautismo.

### *Icono y estética*

La razón última por la que debemos aceptar la interpretación del icono como un particular es de índole estética. Pensemos en diferentes representaciones de árbol, por ejemplo. Entre los árboles de Ucello y los de un impresionista no existe una semejanza demasiado apreciable y, no obstante, como espectadores, no sólo somos capaces de identificar árboles en cada uno de los casos, sino, lo que es más importante, somos capaces de disfrutar estéticamente de ellos.

Por supuesto, nuestro placer estético no deriva del reconocimiento de que en todos esos casos se trata de árboles o representaciones de árboles. Nuestro placer estético deriva de la experiencia de cada uno de ellos como un particular.

<sup>12</sup> Taylor, Ch.: «Language and Human Nature», en *Human Agency and Language, Philosophical Papers, vol. I* (Cambridge Univ. Press, 1985).

