

REPRESENTACIÓ I INTENCIONALITAT: QUÈ POT SER REPRESENTAT VISUALMENT?

Antoni Gomila

Universitat de les Illes Balears

RESUM: Desacreditada la teoria tradicional de la semblança com a base de la representació visual, no es pot dir que hagi estat substituïda per una nova teoria hegemònica. En particular, la teoria convencionalista de Goodman dista de ser acceptable, en tant que tracta de la mateixa manera un dibuix d'una calavera amb ossos que representa una calavera i uns ossos, que el que representa un vaixell pirata, o simplement, perill. Una alternativa més elaborada, la de Richard Wollheim, es basa en el fenomen psicològic de «veure com», de la percepció significativa d'aspectes, elaborat per Wittgenstein. En la comunicació intentaré argumentar que aquesta proposta resulta insatisfactòria, perquè no dóna cap paper a la comprensió intencional de la imatge com a base de la representació. Dit d'una altra manera, el contingut representacional d'una imatge depèn de quina intenció atribuïm a la que l'ha produïda. Aquest plantejament té implicacions de llarg abast sobre el que pot ser representat visualment: no tan sols propietats pròpiament «visuals», sinó també propietats intencionals, psicològiques.

ABSTRACT: Discredited the traditional theory of resemblance as an account of visual representation, it has not been substituted by a new, hegemonic, theory. In particular, conventionalism à la Goodman has failed to get such a status, since it cannot distinguish a picture of a cranium and bones that represents a cranium and bones, from a picture of a cranium and bones that represents a pirate ship or, more simply, danger. A more elaborate alternative is that of Richard Wollheim, that adopts as its starting point the psychological phenomenon of «seeing as», the meaningful perception of aspects, uncovered by the late Wittgenstein. In the paper, I will contend that this proposal is also unsatisfactory in that it comes short to account for the role that the intentional understanding of the picture plays in making of a picture a representation. In other words, the representational content of a picture depends upon which intention we attribute to its making. This intentionalist approach to visual representation has long-ranging consequences about what can be visually represented.

1. Durant molt de temps, l'explicació com és que un dibuix d'un arbre representa un arbre ha estat molt clara i directa: perquè el dibuix i l'arbre s'assemblen. Òbviament no són iguals, tenen propietats ben diferents, però s'assemblen almenys en un aspecte, que és el crucial per a la qüestió de la representació: s'assemblen en el fet que generen experiències visuals semblants. La imatge d'un arbre —sigui bidimensional o cinematogràfica— és d'un arbre, aquest és el seu contingut representacional, allò que representa, en virtut que la visió del dibuix i la visió directa de l'arbre s'assemblen. Aquesta concepció ha estat denominada la concepció de «l'ull innocent».

Aquesta teoria de la semblança era el corol·lari natural de l'existència d'un punt fix sensorial, Allò Donat al subjecte, previ a la seva activitat, amb la funció de determinar el contingut intencional de l'experiència. Aquesta concepció implicava una metafísica de les aparences, d'una ampla influència històrica, la noció central de la qual és la noció d'un camp visual com a pla bidimensional, els continguts del qual són accessibles no conceptualment (sensorialment, qualitativament, «sense data», imatges, sensacions...). Així, s'obre la possibilitat que el contingut sensorial del camp visual causat per un objecte i per una imatge s'assemblin, de manera que es pugui dir, per tant, que la imatge representa visualment l'objecte (Fig. 15).

Aquesta és una concepció molt més arrelada del que es pugui pensar a primera vista. Per posar-la de manifest resulta útil aplicar el que denomin «test del Greco»: és conegut que es varen atribuir les seves figures allargades característiques al seu suposat astigmatisme. Però aquesta hipòtesi es va rebatre des del fet que, encara que hagués estat astigmàtic, hauria pintat les figures normals, no allargades, ja que l'astigmatisme hauria afectat també la seva visió de les figures pintades i, per tant, hauria compensat el seu defecte visual. I doncs bé, el test consisteix a demanar al lector: qui té raó?

Si el lector opta per una de les dues hipòtesis, aleshores és que manifesta l'acceptació implícita de la concepció de «l'ull innocent», la idea que el Greco treballava amb l'objectiu de produir imatges que li causassin la mateixa experiència visual —en aquest sentit d'estimulació sensorial en el camp visual bidimensional— que la cosa real que intentava representar. És a dir, es manifesta l'acceptació implícita de la teoria de la semblança.

2. Contra aquesta concepció tradicional s'han dirigit nombroses crítiques, entre d'altres, per part de Richard Wollheim. El nucli de l'atac a la concepció de «l'ull innocent» és el reconeixement que la representació visual no és pur veure, sinó que implica una percepció significativa, és a dir, l'exercici d'una competència conceptual, un veure que tal i tal.¹ Per dir-ho amb termes més carregats filosòficament, en la representació visual l'experiència perceptiva està infradeterminada per les «dades dels sentits», per l'estimulació retinal, o qualsevol nivell bàsic objectiu que es pretengui definit per fixar el contingut de l'experiència. Aquest contingut no es fixa en aquest nivell bàsic, sinó com a resultat de l'activitat intencional del subjecte que exerceix les seves competències conceptuais. Per això és que l'experiència perceptiva és una experiència significativa. L'exemple més senzill contra la concepció tradicional, posat de manifest per Wittgenstein, són les figures ambigües (conill-ànnera, el cub de Necker, etc.).² L'argumentació es dirigeix a mostrar que el contingut representacional no depèn ni s'esgota en l'estimulació retinal del camp visual.

3. L'alternativa proposada a la teoria de la semblança, impulsada sobretot per Goodman, és una teoria convencionalista de la representació, segons la qual les imatges

¹ Les fites d'aquests atacs a la teoria de la semblança són els clàssics *Art and Illusion*, de GOMBRICH, i *The languages of art*, de GOODMAN.

² WITTGENSTEIN, 1953, 2a part, XI.

són símbols (en el sentit de la classificació de Peirce), igual que les paraules; és a dir, no representen allò que representen en virtut del seu contingut visual, sinó en virtut de la seva inserció en un sistema simbòlic de representació, que fixa relacions tan convencionals entre signe i representat com les que es donen entre les paraules i els seus significats. Aquesta alternativa suposa de fet, però, liquidar la mateixa noció d'imatge, de representació figurativa, en la mesura en què no deixa espai per distingir entre la manera en què un dibuix d'una calavera i uns ossos representa una calavera i uns ossos, i la manera en què una calavera i uns ossos poden representar un vaixell pirata, o simplement, l'advertència d'un perill. Sense entrar a discutir el tema a fons, sembla difícil d'acceptar que la relació representacional sigui del mateix tipus en tots dos casos; per tant, com a mínim, abans de rebutjar la distinció entre representació icònica i simbòlica, sembla raonable mirar de trobar una altra manera de substanciar-la.

Encara més quan tenim en compte el fet que les imatges poden esdevenir símbols (el cas del vaixell pirata il·lustra de fet aquesta possibilitat, com també el peix entre els cristians primitius, o la creu entre els actuals), resulta clar que la teoria convencionalista no pot ser tota la veritat. Com a mínim, aquest procés indica que la teoria convencionalista es veu abocada a un regrés, perquè el significat convencional d'una imatge no pot començar per si mateix, necessita aprofitar-se de les seves propietats visuals, d'una manera diferent a la manera com les paraules no parteixen de les seves propietats fonètiques (en el *Cràtil*, Plató posa en boca de Sòcrates tota una especulació sobre la manera com podria sostenir-se precisament això del llenguatge).

Aquest procés de simbolització de signes inicialment icònics és molt important i de llarg abast: es dona en els gests, en els llenguatges de senyes, en les caricatures, en les claus visuals que apareixen en els mapes, en els pictogrames de la senyalística... Ens pot donar la clau per entendre com es determina el contingut representacional prescindint de la noció de semblança. Un bon exemple, i poc conegut, és la proposta d'un llenguatge visual universal de Neurath (Fig. 16).

En aquest procés de simbolització la representació visual es transforma en la direcció de la simplificació, la deformació, l'amplificació dels aspectes més conspicus i l'abstracció. En etologia, aquest procés, que afecta els senyals comunicatius animals, s'anomena ritualització, i té els mateixos efectes. Ara bé, és important deixar clar que aquest procés d'esquematització de la imatge es dona en el pla icònic, no simbòlic. És a dir, per si mateix no basta per convertir la imatge en símbol. Picasso ens proporciona un bon exemple d'investigació d'aquest procés d'esquematització del contingut visual fins al punt que pugui ser reconegut perceptivament, en una sèrie d'onze gravats de l'any 1945 (Fig. 17).

Per expressar-ho kantianament, el que demostra aquest procés, que no s'ha de confondre amb la simbolització de les imatges, perquè justament n'és condició prèvia i independent, és que l'experiència perceptiva que genera la visió d'una imatge no està determinada, passivament, a la manera dels empiristes, per l'estimulació sensorial que afecta el camp visual, sinó que està mediada per l'accés a una descripció estructural, l'esquema, associat al concepte abstracte que dona contingut intencional a l'experiència.

4. La proposta de Richard Wollheim se centra a posar de manifest aquesta activitat subjectiva en la percepció significativa. En efecte, Wollheim s'ha caracteritzat, entre moltes altres aportacions de gran valor i interès, per cercar una via alternativa a la

dicotomia semblança-convencionalitat.³ Segons la seva proposta, la representació visual consisteix a percebre simultàniament els dos aspectes de la figura, com a objecte físic concret, i com a figura d'alguna cosa, de tal manera que l'espectador capta el contingut visual de la figura quan es dóna la «felicitat» o «èxit» (en el sentit de la teoria dels actes de parla d'Austin-Searle) que l'experiència fenomènica de l'espectador, aquesta experiència de «veure en» el quadre determinat contingut figuratiu, coincideixi amb la intenció representacional de l'autor. És a dir, l'experiència visual significativa de l'espectador és estrictament visual, és veure tal i tal cosa en la imatge, mediada, per tant, pel coneixement i els esquemes mentals, però no està mediada per l'atribució d'una intenció a l'autor de la imatge. A *Painting as an art*, Wollheim ho afirma explícitament: «There is no reason why the recognition of the intention of the artist has to play a role in this causal concatenation. The experience of the spectator has to concur with the intention of the artist, but this does not have to happen through its knowledge» (Wollheim 1990, pàg. 121-122).

Ara bé, el reconeixement del procés d'esquematització, com a procés psicològic implicat en la percepció, ens permet donar compte d'un dels vessants de la crítica a la teoria de la semblança (que hi pot haver representació sense semblança), però ens queda encara l'altre vessant de la crítica, que il·lustrava la figura de l'ànnera-conill: l'ambigüïtat. De fet, tota figura és intrínsecament ambigua, com a mínim entre una fixació concreta o general del seu contingut representacional, i, fins i tot si és la concreta, entre els molts membres de la classe d'objectes que comparteixen la «semblança familiar». Per altra part, una teoria de la representació visual ha de donar compte també de la possibilitat de la representació errònia i la representació inepta: un dibuix d'una moto pot representar la classe de les motos en general, o una moto en particular, però no necessàriament algunes a les quals s'assembla, perquè no està gaire ben feta, fins al punt que, en realitat, pot ser un dibuix d'una bicicleta i no d'una moto, encara que s'assembli més a una moto (Fig. 18).

Per tant, ens cal alguna cosa més per entendre la naturalesa de les representacions visuals, alguna cosa més del que Wollheim ens aporta. A mi em sembla que la clau està a reconèixer que la consideració d'un objecte com a representació depèn de la seva consideració com un artefacte, com el producte d'una intenció. Aquesta consideració en darrer terme teleològica també fa un paper en la fixació del contingut representacional de les figures. Aquest és el punt en què estic en desacord amb Wollheim, en què em sembla que cal anar més enllà.

5. Una manera d'avançar és considerar un exemple d'un tipus d'imatge figurativa elaborada per mitjans tecnològics (Fig. 19).

En aquest cas, per poder veure aquesta figura com una representació visual del flux sanguini en certes regions del cervell, cal saber com s'ha generat aquesta representació; cal partir d'una hipòtesi causal sobre la seva producció per poder veure-hi un contingut representacional, per poder veure la imatge com a representacional.

³ Les referències centrals de la contribució de WOLLHEIM en aquest tema són *Art and its objects* i *Painting as an art*.

És interessant notar que aquesta observació dóna una justificació addicional al rebuig de Wollheim a considerar els «trompe-l'oeil» com a representacions visuals, en la mesura en què tenen èxit en provocar la il·lusió: si l'espectador cau en l'engany, no les veu com a representacions visuals, i per tant, no activa la seva percepció d'aspectes. Des del nostre punt de vista, igualment, aquestes imatges no són representacions visuals, perquè no són considerades com a dissenyades per representar. Igualment un ca pot «creure» que una imatge de dimensions naturals d'un col·lega és un ca real, però això no prova que els cans entenguin la naturalesa de la representació visual. En resum, per veure un objecte com a representació visual, segons la present proposta, cal que l'espectador li assigni una intenció, de la qual deriva el contingut representacional de la figura en tant que objecte.

La millor manera que se m'acudeix per demostrar aquesta afirmació és recórrer el camí que segueixen els infants fins a adquirir la comprensió representacional —un procés que ha rebut força atenció per part dels psicòlegs, de Piaget ençà, en el que es coneix com el desenvolupament de la funció simbòlica, la capacitat de prendre una cosa per una altra. Molt simplificadament, el que aquest procés mostra és que no és fins que els infants adopten una perspectiva intencional cap als dibuixos que en comprenen el caràcter representacional.

Així, quan els infants tenen un any, no entenen els dibuixos com a representacions de res; de fet, la seva conducta revela confusió sobre el seu estatus. Aquests infants sovint agafen els dibuixos com si volguessin prendre l'objecte representat (per exemple, un infant va intentar posar-se una sabata dibuixada). Cap al segon any de vida s'acaba la confusió i comença un fenomen extraordinari: els infants comencen a denominar els dibuixos, en un procés que esdevindrà una de les formes més robustes d'adquirir coneixement sobre el món. Com que és clar que una ovella real i una ovella dibuixada tenen propietats ben diferents (una bela i l'altra no, una té llana i l'altra no, una menja herba i l'altra no, etc.), aleshores és inevitable demanar-se quin principi segueixen els infants per agrupar-les sota la mateixa denominació. La resposta es basa en el que hem vist abans: l'adquisició d'un esquema, d'una descripció estructural, que permet prescindir, anar més enllà, de la semblança sensorial.

Als tres anys, finalment, els nins entenen les representacions, quan desenvolupen el que els psicòlegs denominen una teoria de la ment, la comprensió intencionalista de conductes i objectes, per bé que inicialment aquesta comprensió sigui incompleta (tenen dificultats amb les dobles intencions, amb l'engany...). Això es manifesta a través dels seus propis dibuixos, que comencen a fer-se figuratius. Malgrat la manca de semblança amb allò que se suposa que representen, els seus dibuixos són de papà, mamà o Cueta (el nostre ca). Si voleu fer enrabiar un infant, no hi ha res més fàcil que dir-li que el que ell considera el dibuix d'un ca és un moix.

Però disposam de proves experimentals que indiquen el pes de l'atribució intencional en la fixació del contingut representacional. Per exemple, en un estudi es va preparar un dibuix entremig d'una cullera i una forqueta. L'experimentador tenia al davant una cullera i una forqueta i feia veure que en volia dibuixar una; en realitat, treia dissimuladament el dibuix preparat. Aleshores es demanava als infants què havia dibuixat. Més del noranta per cent dels nins varen respondre segons la intenció que atribuïen a l'adult, a partir de les mirades que li havien vist fer.

En un altre estudi es varen utilitzar dibuixos que no s'assemblassin a res, es deia als infants que havien estat dibuixats per un al·lot amb el braç romput, que es va esforçar per fer bons dibuixos. El primer parell se suposava que era un dibuix d'una aranya i d'un arbre, i els de baix, tres porcs i un pollastre (Fig. 20).

Els infants havien de dir quin era quin, i tant els de tres com els de quatre anys varen donar la resposta que el lector suposa en la major part (els de quatre, un poc millor).

Ara bé, en aquestes edats comença la comprensió de les representacions visuals, però no és completa. Per exemple, els infants tenen dificultat per entendre que les imatges poden entrar en conflicte amb la realitat. En un experiment, es feia una foto d'una pepa asseguda. Després, posaven la pepa en una caseta. Quan li demanaven a l'infant on estava la pepa en la foto, els de quatre anys responien que a la casa. En qualsevol cas, el punt important és que els infants ens mostren clarament que la comprensió de les imatges com a representacions visuals en pressuposa la comprensió intencional, com a producte d'una intenció representacional, que compta, i molt, en la conformació de l'experiència visual significativa. Em sembla que la prova més intuïtiva que en tenim, com a adults, és la importància que pot tenir el títol per a la comprensió d'una obra pictòrica, en la mesura en què pot donar pistes en aquest procés d'atribució intencional que fixa allò que veiem en el quadre, el seu contingut representacional (i encara més, si n'hi hem de veure o no).

6. Em sembla que hi ha bones raons, per tant, per sostenir que allò que una imatge representa (per a nosaltres) depèn de quina intenció atribuïm en la producció de la imatge a l'autor, tenint en compte, a més, que molt sovint la millor indicació de què disposam d'aquesta intenció és la mateixa figura, allò que veiem, en tant que objecte. Aquesta atribució, de tota manera, és implícita, i no té cap garantia de correcció. Això vol dir, primer, que reconèixer un objecte com a representació visual pressuposa veure'l com a fruit d'una intenció representacional; i segon, que podem estar equivocats en l'atribució intencional implícita que fem a l'autor sobre el que volia representar, però el que veiem en la imatge, el contingut visual de la imatge per a nosaltres, depèn d'aquesta atribució. D'aquí se segueixen tres coses: que una mateixa imatge pot representar coses diferents per a diferents espectadors; que només es consideren representacionals les imatges que són reconegudes com a intencionals; i tercer, que les intencions de l'autor no esgoten el contingut representacional d'una imatge.

Hi ha encara una darrera conseqüència, de llarg abast, d'aquesta proposta, relativa al que pot ser representat visualment. Enfront de la concepció tradicional, que restringeix la representació visual a les propietats visuals enteses com a sensacions del camp visual, aquesta proposta intencionalista de la representació implica que pot ser representat visualment tot allò que pot figurar en el contingut d'una intenció representacional: també emocions, relacions causals, etc., que, per tant, poden ser vistes en el sentit de percebre significativament aquests aspectes de la figura.

Referències

- GOMBRICH, E. (1959, 1969): *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. Princeton UP, Princeton.
- GOODMAN, N. (1967, 1976): *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Hackett, Indianapolis.
- WITTGENSTEIN, L. (1953): *Philosophical investigations*. B. Blackwell, Oxford.
- WOLLHEIM, R. (1968, 1980): *Art and its objects*. Cambridge UP, Cambridge.
- (1984): *Painting as an art*. Princeton UP, Princeton.