

## lecturas

---

# Los códigos de la percepción del saber y de la representación de una cultura visual

Código: conjunto de reglas que rigen, en cada caso, diferentes comportamientos o funciones culturales. En el mismo sentido podemos de hablar de códigos de la percepción visual y su representación en distintas culturas.

Los códigos funcionan como condicionantes, en tanto justifican la necesidad de esas reglas dentro de un marco institucionalizado por cada cultura, como también su papel en la configuración simultánea, en cada caso, del sujeto y del objeto social.

Existen tres planos de codificación relevantes dentro de una cultura visual.

El plano perceptivo, el representativo y el cognitivo que están simultáneamente vinculados entre sí y las oscilaciones que afectan a cada uno de estos planos repercuten en los otros.

La movilidad de los códigos internos de nuestra cultura y sus diferencias respecto de otras culturas muestra que la validez de la representación no remite a un concepto estático de verdad o de belleza sino a una dialéctica operativa entre la imagen y las grandes convenciones que presiden cada cultura.

Convención aquí, designa la tradición cultural como marco de referencia implícito, no consciente dentro del cual se estructuran y transforman éstos códigos y sus relaciones. La cultura, entendida como una convención última e irreductible que atiende a la transformación de sus propios códigos y al reconocimiento de la especificidad de aquellos que valen dentro de otros marcos culturales, implica la postulación de un intento: el de desabsolutizar cualquier modo o método de representación que pretenda erigirse como único “verdadero”. En todo caso se lo podrá justificar como más o menos válido según su contexto de vigencia. Este contexto se define por relación entre los conceptos y valores que organizan una sociedad en un momento dado de su historia y los modelos icónicos, tanto temáticos como ópticos, que en ella se privilegian.

### La formación de los códigos visuales: un trabajo de las culturas

Una cultura engendra una iconografía cuando descubre la posibilidad de sistematizar la percepción empírica del mundo a fin de transponerla a un espacio de dos dimensiones. La superficie pictórica es el punto de contacto donde se encuentran la óptica espontánea, empírica y la óptica codificada.

La pintura y la gráfica oponen a lo visible “natural” los visibles significantes, culturalmente válidos.

En este encuentro se crea el espacio simbólico o metafórico, el espacio representado en el cual se expresa el aspecto visual de una cultura.

Este espacio simbólico es un espacio reconstruido. La creación de un espacio representativo, o sea, la reconstrucción pictórica según una óptica codificada supone una operación previa: la descomposición de un universo continuo en elementos ópticos, diferenciados e identificables. Se trata de una operación de abstracción, conceptual y cultural. Esta desconstrucción permitirá la representación de un espacio simbólico o metafórico de formas delimitadas por la línea o el color. Dice Gombrich respecto de la mimesis, matriz de los códigos occidentales: “Nos engañamos sobre el carácter de la técnica de la mimesis si hablamos de imitación de la naturaleza. A la naturaleza no se la puede imitar o ‘transcribir’ sin primero despedazarla y luego recomponerla. Y esto es resultado no sólo de la observación sino también de la experimentación incesante”. O sea que este espacio simbólico, metafórico, visualmente representado es también un espacio conceptualizado.

La organización de una óptica codificada implica, al mismo tiempo, a la percepción, al conocimiento y a la interpretación. Cada cultura organiza su propia codificación a través de su propia manera de percibir y concebir el mundo. La imagen producida es la actualización de esa labor gigantesca de interpretación y codificación de la percepción empírica.

Toda aproximación al problema de la representación debe partir del supuesto de que ningún artista puede representar lo que ve repudiando todas las convenciones, ni tampoco adherirse a lo que oscuramente sabe, la convención, hasta el punto de ignorar por completo lo que aparece ante sus ojos.

Este espacio metafórico de la representación debe considerarse como una transacción entre espacio vivido, espacio concebido y espacio representado. La mirada de los individuos es, en realidad, la mirada de una cultura, de una tradición, de una época.

### Los códigos de la percepción

De lo dicho se deduce que no hay experiencia sensible natural. Determinada forma de percibir. La percepción es el pre-supuesto de la representación. Para comprender el aspecto visual de una cultura hay que tratar de comprender su carácter perceptual como condición previa. Hoy se está cada vez más convencido de que los hombres que pertenecen a culturas diferentes no solo hablan diferentes lenguas sino que también habitan mundos sensoriales diferentes. La experiencia será captada según la diferencia de estructura de la rejilla perceptiva entre una cultura y otra.

Sin embargo, en nuestra tradición inmediata, el empirismo positivista encarnó en su versión ingenua, lo que el hombre corriente pensaba respecto a la percepción: la creencia de que la percepción es un acto natural, o sea, todavía no codificado culturalmente.

En las últimas décadas, tanto las teorías como las prácticas de la imagen han puesto de relieve, por vías diferentes, lo que en aquella creencia se omitía, a saber que hay múltiples factores determinantes de la visión que se remiten a su dimensión cultural y no a un ejercicio natural. La experiencia, en su sentido psicofísico, no puede considerarse como un punto

de referencia estable, puesto que se inserta en un marco ya configurado por la cultura a la cual pertenece cada individuo que la vive.

El objeto de la percepción nunca es un objeto abstracto sino un objeto culturalmente coordinado, por lo tanto se percibe dentro de un campo de significaciones (fondo, diría la Gestalt) en el cual se destaca como figura. No se trata de un proceso especular: el objeto se percibe no porque está presente sino porque es seleccionado dentro de un vasto horizonte y según determinadas relaciones. Incluso sus cualidades no provocan efectos constantes porque suelen estar integradas en contextos diferentes. Lo que percibimos son menos objetos que significaciones y relaciones simbólicas. Baste preguntarse si lo percibido en una moneda es un círculo de metal.

El sujeto de la percepción nunca es una tabula rasa. La percepción no es un proceso pasivo sino activo. La actividad del sujeto desplegada sobre el objeto rige la perspectiva de la percepción. El acto perceptivo supone, por ende, la intervención de múltiples a priori, llámense pulsiones y representaciones inconscientes, supuestos culturales, ideologías históricas, estereotipos cognoscitivos, modas temporales, formaciones o deformaciones profesionales, experiencia personal acumulada. Todos ellos se superponen, se concilian, se contradicen o se interfieren en la hipotética simplicidad de un acto instantáneo e incansablemente repetido: mirar.

La presencia física del objeto pierde así protagonismo ante el peso determinante, en la imagen percibida, de factores visualmente "ausentes" o sea, los esquemas referenciales previos, los a priori conceptuales estipulados o las motivaciones inconscientes inconfesadas. La percepción resulta, en suma, tanto anticipación como recuerdo.

### Los códigos de la representación

Es más fácil comprender el carácter codificado de la representación, enmarcada en occidente por las coordenadas del realismo. Pero antes de abordar los problemas del realismo, código de códigos en el espacio representativo occidental conviene preguntarse por la dinámica que, dentro de una cultura impulsa

cambios y transformaciones en el modo de representar, o sea, la movilidad de sus códigos internos.

El movimiento general de una cultura se produce en torno a un equilibrio estable o inestable según las épocas, entre tradición y transgresión. Incluso cuando se relega a un pasado ya sin vigencia, las producciones de la cultura continúan valiendo después de su aparición en tanto abren un campo de búsquedas en las cuales siempre pueden revivir.

De lo que se trata aquí, es de mostrar como actúa, sobre la inercia siempre sostenida de la tradición, el trabajo rebelde de la representación de imágenes. En ningún orden pueden producirse cambios, sean graduales o revolucionarios, sin valores establecidos a transformar o atacar.

En el orden de la reproducción icónica, la fórmula que resume esa transacción permanente entre lo repetido y lo innovado es, según Gombrich, la del esquema y corrección.

La información visual debe entrar en un esquema (estereotipo) para ser representada y modificada. Es lo que Gombrich llama el principio del estereotipo adaptado: se parte de lo transmitido, el estereotipo, cuya adaptación implica la solución de nuevos problemas que siempre demandan una cuota de transgresión.

Esta fórmula resume el procedimiento de toda la historia de la ilustración gráfica. Los motivos no promueven su información si no se sabe apresarlos dentro de una forma esquemática. La "voluntad de forma" es más una voluntad de "hacer conforme", dice Gombrich, o sea, cualquier forma nueva debe asimilarse a los diseños y esquemas que un artista ha aprendido a manejar. Parece que el rinoceronte de Dürero, grabado en 1515, y que poco reproduce del rinoceronte real, fue el esquema modélico de todos los rinocerontes copiados "del natural" hasta casi tres siglos después, en 1789. Lo familiar es el más probable punto de partida de lo no familiar: una representación ya resuelta y socialmente aceptada siempre influirá sobre una sacada "del natural" hasta que los sucesivos ajustes impongan un nuevo estereotipo.

Hubo una época como el Medioevo, en las cuales el estereotipo, el puro esquema, representaba la imagen misma de lo visible, de allí

la perduración de su modo de representar. Pero el lento ajuste de esquemas y correcciones suele alimentar cambios cuantitativos que culminan en cambios cualitativos. Después del Renacimiento, el espíritu mismo de la actividad representaba lo que cambia: según Gombrich el esquema se vuelve un punto de partida para ensayar múltiples correcciones, es el medio para hurgar en la realidad y para luchar con lo particular.

Pero, cabe agregar, por nuestra cuenta, que la función del esquema o del estereotipo de cada representación particular está sostenida, desde el Renacimiento, por una invención revolucionaria, dada la generalidad de sus alcances: el descubrimiento o invención de la perspectiva.

La perspectiva no es un esquema sino un código de representación de lo visible que atiende al "efecto de realidad". Con la perspectiva se reinstaura la aspiración del naturalismo griego: dar valor a lo expresivo, en la representación, a las apariencias. Pero ahora se las representa en un espacio metafórico o construido, "proyectado", según reglas matemáticas, universales y abstractas. La perspectiva se impone, desde entonces, como una especie de sintaxis de lo representable. Así lo sugiere Valéry: "La sintaxis es, entre otras cosas, el arte de la perspectiva en el pensamiento. Lo principal, lo accidental, lo circunstancial, las relaciones, son ordenadas por ella y se vuelven posibles por ella".

La perspectiva, meta-código de los diferentes realismos, instauró la forma canónica de la semejanza entre la representación y su objeto. Y el criterio de semejanza, desde la lejana invención de la mimesis por los griegos, es la piedra de toque que rige toda representación realista.

### **El realismo: código de códigos en occidente**

Hasta tal punto ha pesado en occidente el realismo sobre los códigos de representación que todavía cuesta comprenderlo no como verdad exclusiva de la imagen representada sino como una actitud mental y cultural que condiciona un modo de relación con lo visible y un modo de hacer visible.

¿A qué apunta la codificación de la mirada "realista"? A la búsqueda de signos, pictóricos

o gráficos, que den la ilusión de lo real, o sea, la ilusión de la profundidad o del volumen, la de la luz, el brillo o la opacidad, la del movimiento, la de las diferentes texturas de la materia, la ilusión de la proximidad o la distancia respecto del ojo, etc.

Dice Merleau-Ponty: "La pintura quiere ser tan convincente como las cosas y pretende alcanzarnos como ellas: imponiendo a nuestros sentidos un espectáculo irrecusable. En principio ella se remite al aparato de la percepción, considerado como un medio natural y dado de comunicación entre los hombres".

¿Acaso no tenemos todos ojos que funcionan más o menos todos de la misma manera? Y si el pintor supo descubrir signos suficientes de la profundidad y del terciopelo ¿no tendremos todos, mirando el cuadro, el mismo espectáculo que rivaliza con la naturaleza?`

Resumiendo, el problema del realismo es ofrecer una imagen no tanto clara como convincente. Para eso debe atender más a lo que las cosas parecen que a lo que son. La representación naturalista sacrifica la imagen, el esquema inmutable de las cosas que aspiraba el arte arcaico, para codificar su apariencia en el tiempo, en tal momento de luz y de sombra. Con otros términos: no se preocupa por el QUE de las cosas sino por su COMO. La imagen realista no codifica una idea de lo real, supuesta esencia, sino su apariencia; debe crear una ilusión que se parezca al máximo a su objeto, una ILUSIÓN que, en el límite, se le asemeje hasta el punto de valer como sustituto.

Pero, por paradoja de su propio efecto persuasivo, la imagen realista, la ilusión más perfecta de la semejanza, termina por negarse como artificio ilusionista y se impone como modo de representación de la verdad de las cosas.

En vez de comprenderse a sí mismo como un código culturalmente privilegiado, el realismo se convierte en el modo "natural" de representar, o sea el único que nos entrega lo visible en su verdad, más allá de la arbitrariedad de las convenciones.

Por tanto, cabe hacer una doble consideración a su respecto: criticarlo como modo "natural" de representación y justificarlo como código privilegiado para nuestra cultura.

Para ello es preciso detectar cómo se produce esa ilusión por la cual la representación

sustituye a la realidad, a saber, como se produce la semejanza.

### El criterio de semejanza

*¿Qué significa que el signo icónico es semejante a su objeto?* En su tratado de semiótica, H. Eco sostiene que el signo icónico, mediante una transformación de los estímulos visuales producidos por el fenómeno físico, desencadena un efecto perceptivo semejante.

*¿En qué consiste una transformación?* En un proceso por el cual una convención gráfica permite transformar sobre el papel una convención perceptiva o conceptual. Por ende, también para Eco intervienen los tres niveles de codificación que, según hemos señalado, se entrelazan en la representación: el perceptual, el gráfico y el conceptual.

Aquello que se reproduce son elementos existentes en el modelo pero en tanto aceptados de antemano por la convención y como tal codificados. O sea que el criterio de semejanza está basado, en cada caso de reproducción icónica, sobre reglas precisas que seleccionan ciertos aspectos y eliminan otros.

Pero entonces ¿a que remite la convención? Lo que cuenta, responde Eco, no es la relación entre imagen y objeto sino entre imagen y contenido cultural atribuido al objeto. Las transformaciones son reglas que establecen la correspondencia entre ese contenido culturalmente determinado y la convención gráfica que, en cada caso, traduce ese contenido.

El sentido último de la convención es paudado por la cultura, de allí que la semejanza sea un resultado cultural y no un efecto natural. La semejanza debe ser aprendida.

Desde una postura nominalista, Nelson Goodman dirá lo mismo: la semejanza no es criterio de las prácticas representacionales sino producto de las mismas.

Y lo explica así: en todos los casos, la lectura de una imagen, sea realista o no, necesita el conocimiento de su clave. Para leer imágenes no habituales se requiere una clave explícita. Ante una imagen realista, en cambio, manejamos una clave implícita: el hábito y la práctica han vuelto los símbolos tan trans-

parentes que no captamos ningún esfuerzo en nuestro trabajo de interpretación.

La piedra de toque del realismo no es la cantidad o la calidad de la información ofrecida por la imagen sino la facilidad con que es provista y recibida. Dicho con otros términos: el realismo de una imagen depende del grado de estereotipia que haya alcanzado el sistema de representación institucionalizado por la cultura y por el período histórico social.

### Los códigos del saber: no hay ojo inocente

“No hay ojo inocente”, con esta breve sentencia consume Gombrich la crítica de cualquier código de representación “natural”, o sea, que pretenda reproducir una supuesta experiencia no culturalizada de la naturaleza de las cosas.

Por su parte, Merleau-Ponty afirma que la percepción misma “estiliza” en el sentido de que no hay apertura a la realidad.

En cuanto a Nelson Goodman, apostilla la célebre frase de Gombrich con estos términos: “El ojo llega siempre ya viejo a su obra, obsesionado por su propio pasado y por viejas y nuevas sugerencias del oído, de la nariz, de la lengua, de los dedos, del corazón y del cerebro ... El ojo selecciona, excluye, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza, construye... Nada se ve desnudamente o desnudo”.

Sean cuales fueren las discrepancias de filosofía entre estos pensadores todos coinciden respecto del punto de partida de la visión: el ojo llega a su ejercicio y a su obra cargado de un saber -designable, en parte como acervo ideacional y, en parte, como configuración cultural de la sensibilidad- que él mismo ignora en sus complejas facetas.

Dicho de otro modo, en la mirada inmediata ya se cuelan, desde siempre, poderosos pre-juicios -en su sentido etimológico más que moral- de orden personal, histórico y cultural.

A ese saber de la conciencia corriente, contribuyen, aluvional y no sistemáticamente, los procesos históricos, los cambios sociales, las revoluciones teóricas (hay un antes y un después de Galileo o de Freud) o técnicas (hay un antes y un después del descenso en la Luna), los grandes descubrimientos (hay un antes y un después del descubrimiento de América) o las conmociones estéticas que

replantean el estatuto de la sensibilidad (hay un antes y un después de las vanguardias de principios de siglo).

Así se constituye, para cada sujeto histórico, un depósito cognitivo aluvional que, en diferentes épocas, prefigura la experiencia cotidiana, su percepción y su representación. Se trata de un saber que anticipa o suple respecto a lo que efectivamente se percibe o se representa.

Bajo este aspecto, toda práctica representativa es conceptual, o sea, hace intervenir ciertos esquemas categoriales previos sin los cuales no sabríamos discernir, en el flujo de la experiencia nuestras impresiones. Ya decía Kant, con memorable concisión, que las intuiciones sin categorías son ciegas y las categorías sin intuiciones, vacías.

### Conclusiones

Las dialécticas que subtiende las relaciones entre los códigos permite afirmar, dado su mutuo condicionamiento, que no se representa lo que se ve sino que se ve lo que se representa.

Esto sugiere una consideración crítica del viejo truísmo realista: “la realidad visible es la que vemos”. Hoy cabe preguntarse ¿es visible todo lo que vemos? o a la inversa ¿vemos todo lo que es visible?

Las antiguas certezas respecto a la naturaleza de la percepción y de la representación visual se han convertido en interrogantes. Admitimos con escepticismo esa semejanza de la imagen con lo real que antes se daba por sentado.

Pero el cuestionamiento de las creencias tradicionales respecto a la percepción y a la representación va más allá de su marco estricto.

Al cuestionar la representación y sus relaciones con lo real y “verdadero” somos nosotros mismos los cuestionados como así también la “realidad” con la que creemos tratar. La evidencia (de videre: ver) ya no salta a la vista. Ahora lo evidente no es lo que mejor se ve sino lo que se está mejor dispuesto a ver: a mayor condicionamiento, mayor la evidencia”. Tales condicionamientos (convenciones culturales, historia social y personal, contexto geográfico o ecológico, inconsciente pulsional, sistema lingüístico, etc.) no solo afectan la supuesta verdad de la representación del



# UNNOBA

UNIVERSIDAD NACIONAL  
DEL NOROESTE DE  
LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

## Diseño de comunicación gráfica y tecnología

objeto sino la misma realidad del objeto y, por ende, del sujeto mismo.

En suma: toda cultura crítica que conmueve a nuestro concepto tradicional, ver, conocer o representar, afecta de rebote a nuestro concepto de realidad. El examen del discurso humano, sea el de las ideas, el de las imágenes o el de las palabras, es también un examen de los parámetros que enmarcan lo real en tanto referente.

Y, más aún, preguntarnos por lo "irreal", a saber, lo imaginario y sus relaciones con la realidad. La dimensión imaginaria (lo que no es) entronca con el deseo y con la utopía pero, después de Freud, ya sabemos que habita en medio de lo que es, se infiltra subversivamente en las cosas adhiriendo a su realidad.

Lo imaginario no es sólo una secreción del arte, del sueño o de la locura sino también del principio o criterio de realidad socialmente instituido en tanto define, en cada caso, lo real.

Por eso dice Michael Duffrene "que lo imaginario también actúa en el rechazo y en la represión de lo imaginario, en el cura que quema a la bruja, en el reaccionario que denuncia al izquierdista, aunque no se trata del mismo imaginario, sino de un imaginario que bloquea en vez de abrir...".

Y concluye que, en suma, imaginar es una función, un poder alimentado: a) por el deseo mismo, en tanto produce fantasmas; b) por el mundo, en tanto capta la imagen de los signos que la suscitan o la fijan.

Toda imagen, sea percibida o representada, supone mayor o menor grado, el aparecer

del objeto que se manifiesta en ella, pero también lo que una conciencia estructuralmente delirante produce, proyecta o desplaza en el objeto.

¿Debemos abandonar entonces cualquier esfuerzo por alcanzar una percepción y una representación fiables, léase "objetivas"? ¿Acaso sólo queda la salida del relativismo y del escepticismo?

La antigua utopía de lograr una objetividad en la percepción y representación que borra al sujeto, quizás deba sustituirse por otra más acorde con nuestra época, una utopía que otorgue espacio a los dos al tiempo que los desabsolutiza. Se trataría, en este caso, de una finalidad que aspira a instaurar un nuevo modo de percibir y de representar. Un modo que postula no la unificación sino la multiplicación de los marcos de referencia - subjetivos, sociales, culturales, históricos- a fin de evitar el empobrecimiento tanto del objeto como del sujeto, a fin de preservar su apertura potencial contra el dominio de esquemas demasiado restringidos por el prejuicio, por la costumbre o por la represión.

Porque para ver o representar mejor tan necesario es someterse a esquemas como librarse de ellos, aceptar los códigos como cuestionarlos.

Schnaith, N., Los códigos de la percepción del saber y de la representación de una cultura visual. Tipográfica, Volumen 4, Editorial Ediciones de Diseño, Bs. As., abril de 1988, pp. 27-29. 1988