

EL ESTILO Y LO CONVENCIONAL EN EL SIGNIFICADO DE LA IMAGEN

Ana García Varas

Universidad de Salamanca

RESUMEN: La idea de estilo y su desarrollo en la historia del arte constituye uno de los elementos fundamentales para el estudio filosófico del sentido convencional de la imagen. Ante la ambigüedad que por lo general caracteriza el uso de dicha idea, el siguiente texto expone dos significados fundamentales de la misma, así como las consecuencias de esta diferenciación para la comprensión del concepto de convención.

ABSTRACT: The idea of style and its development in the history of art is one of the basic elements of the philosophical study about the image's conventional meaning. Given the extended ambiguous use of this idea, the following text defines two different senses for it, and the consequences that this differentiation has for the understanding of convention.

El carácter convencional de la representación, así como la inserción de ésta en un sistema de reglas y su relación con una historia de las imágenes es una de las ideas más elaboradas, discutidas y estudiadas a lo largo del siglo XX. Dicha idea ha sido considerada clave en un amplia serie de ámbitos teóricos para plantear cuestiones como la codificación del significado de la imagen o la relación que ésta tiene con la realidad, tal y como hacen, por ejemplo, Panovsky desde la iconología, Goodman y Eco desde la semiótica, o Arnheim desde la psicología. La propia práctica artística tematiza estas cuestiones de formas muy diversas: desde las obras cubistas o los cuadros de Magritte, hasta las fotografías de Cindy Sherman o los retratos de Thomas Ruff encontramos numerosas imágenes que ponen en escena muchas de tales convenciones, haciendo que las mismas o su inversión explícita sean parte básica del sentido de la obra. Además, en los últimos años, autores como Régie Durand¹ hacen hincapié en que, frente a lo sucedido en los años setenta, en los cuales, a través de los conceptos de huella y de índice, se defendía la ausencia de estilo en la imagen, «los artistas de las últimas décadas com-

¹ Cfr. DURAND, R. (1998): *El tiempo de la imagen*. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 86-90.

prendieron que no existía una imagen bruta, una imagen sin estilo» y sin convenciones, y esto marca de forma definitiva sus obras.

Dentro de la historia del arte, el estudio de lo convencional está íntimamente ligado al desarrollo de la noción de estilo, desarrollo que tiene lugar fundamentalmente desde el siglo XIX, pero que se caracteriza por una notable ambigüedad y vaguedad en el uso de dicha noción. Así, en numerosas ocasiones el debate sobre los estilos artísticos se ha visto ensombrecido por una serie de presupuestos no explicitados que han provocado un entendimiento demasiado limitado entre defensores y detractores de las ideas de convención y de estilo en los sistemas icónicos, y por ello, nuestro objetivo aquí es realizar una serie de distinciones y definiciones más concretas sobre las cuales articular adecuadamente dichos conceptos.

El estilo, a decir del fotógrafo Michael Freeman,² es uno de los términos más útiles de la fotografía artística, y, en general, del arte, precisamente por la vaguedad con la que comúnmente se utiliza. Dentro de su obra encontramos una primera definición de estilo: «el estilo no es sino la manera en que un fotógrafo [o en su caso un artista] trabaja, una serie de constantes de sus imágenes por medio de las cuales puede, con un poco de suerte, ser identificado».³ Desarrollará esta idea en torno a dos núcleos principales, núcleos desde los cuales, en principio, se pretende aclarar qué son realmente estas «constantes» de las imágenes: por un lado, el fotógrafo tiene a su disposición diversas posibilidades técnicas entre las que podría elegir para crear una «forma de construcción de imágenes» peculiar, forma que delinearía su estilo y le sería atribuida como marca propia; por otro lado, el segundo elemento de identificación de la obra de un artista sería el motivo, lo que Susan Sontag llama «la obsesión temática»: casi todos los fotógrafos, subraya Freeman, se especializan en mayor o menor grado, sea porque les atrae un lugar o una situación, sea porque se desenvuelven particularmente bien con un motivo determinado.

Establecer sobre estas bases el sentido de la noción de estilo y pretender desde las mismas comprender cómo dicha noción determina la obra de distintos autores parece ciertamente simplista, pues tal proceder olvida y elimina elementos importantes presentes en ese primer y vago concepto al que hacíamos referencia al comienzo. Esto parece entender también Freeman cuando, al final de su obra, acaba afirmando que más allá de recursos técnicos y motivos recurrentes, «el estilo es una sensibilidad visual frente al motivo que está frente a la cámara, sea cual sea ese motivo; una sensibilidad que invita a estudiarlo, a explorarlo, y a reflexionar sobre él».⁴

Necesitamos, por lo tanto, otra definición más exacta y más completa de estilo. En su *Conceptos fundamentales de arte*, José María Faerna define estilo como «el conjunto de rasgos formales cuya aparición constante y combinada se considera característica de la obra de un artista, de una escuela artística o de un periodo determinado de la historia del arte».⁵ Estos «rasgos formales característicos» habrían estado relacionados con el estilo desde los orígenes del término, pues el significado de la palabra *stylos* en griego y

² Cfr. FREEMAN, M. (1986): *El estilo en la fotografía*. H. Blume Ediciones, Madrid, 140.

³ *Ibid.*, 148.

⁴ *Ibid.*, 161.

⁵ FAERNA, J. M. y A. GÓMEZ CEDILLO (2000): *Conceptos fundamentales de arte*. Alianza, Madrid, 65.

stilus en latín era el punzón utilizado para escribir sobre tablillas enceradas, cuyo manejo particular por cada escribano daba lugar a una caligrafía peculiar.

Meyer Schapiro ofrece así mismo en su ensayo clásico sobre este concepto una definición de estilo en sintonía con la de Faerna, pero especificando un poco más los rasgos en cuestión: afirma que «por estilo entiendo la *forma* constante —y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes— que se da en el arte de un individuo o un grupo».⁶ Tenemos así que tales rasgos serían la forma, los elementos, las cualidades y la expresión que se repetirían en un ámbito, sea éste el conjunto de obras de un individuo, de un periodo, de una nación, etc. Como vemos, son rasgos aún demasiado vagos: como él mismo reconoce, los estilos no se definen por una enumeración de características dadas, es decir, carecemos de una lista de estos rasgos que nos permitiera delimitar exactamente qué es el estilo.

Por el contrario, lo que tenemos son definiciones de estilos concretos y diferentes en los que se especificarán su tiempo y lugar, su autor o autores, y especialmente la relación histórica que mantiene con otros estilos, pues éste es un concepto propio de la historia del arte, esencial en el estudio de la misma, y cuyo significado ha sido cincelado y determinado fundamentalmente por su utilización en tal campo.

Cuando la historia del arte empieza a consolidarse como disciplina académica a mediados del siglo XIX, los criterios de estilo son los que priman a la hora de acotar periodos sobre los que construir el discurso historiográfico. En esta época, la idea de vincular estilos de un periodo con distintos tipos de ornamentación fue lugar común. Prácticamente todo libro conducía al estudiante a través de los repertorios de formas asociadas con el adorno clásico, bizantino, gótico o renacentista, para permitirle diseñar fachadas de edificios, interiores o mobiliarios en cualquiera de los estilos del periodo favorecidos por las exigencias y modas cambiantes.

Aquí, los estilos arquitectónicos figuran en vanguardia y tienden a determinar las formas del mobiliario y de sus complementos de modo muy directo. Órdenes clásicos y elementos subsidiarios de los mismos eran aplicados a diferentes muebles, convirtiendo así a éstos en edificios metafóricos. Y lo mismo sucedía en los mobiliarios góticos, con sus arcadas ciegas que sugieren ventanas. Como cabía esperar, las mismas dificultades que van a surgir en este contexto para otorgar una cierta cohesión a todas estas configuraciones llamaron la atención sobre el hecho de que en el estilo hay algo más que un mero repertorio de formas.

El propio Viollet le Duc afirma en su obra *Diccionario de arquitectura razonada*: «no podemos adoptar el estilo de los griegos porque no somos atenienses. No podemos recuperar el estilo de nuestros antecesores medievales, porque los tiempos han seguido su curso. Todo cuanto podemos hacer es aceptar la manera de los griegos o de los maestros medievales; en otras palabras, hacer pastiche. En cambio, debemos hacer lo que ellos hicieron, o, por lo menos, proceder como procedieron ellos, es decir, penetrar en los principios verdaderos en los que ellos penetraron. Y si hacemos esto, nuestras obras tendrán estilo sin que tengamos que buscarlo».

Viollet le Duc entendía que la restauración de construcciones y las recuperaciones de estilos antiguos no eran sino pastiche, y que el auténtico estilo de su época habría de ser

⁶ SCHAPIRO, M. (1982): *Style, artiste et société*. Gallimard, Paris, 71.

perfilado mediante la penetración en lo que él llama «los principios verdaderos» de la misma. Busca así, en primer lugar, demostrar la necesaria conclusión lógica de todo gran estilo, al igual que hiciera Alois Riegl en su obra *Cuestiones de estilo*. Dice le Duc: «el estilo es una especie de emanación de formas. Allí donde una población de artistas y artesanos se encuentra profundamente imbuida de los principios lógicos (...), el estilo se ofrece en todas las obras salidas de las manos del hombre, desde el recipiente más ordinario hasta el monumento más exaltado».

En segundo lugar, según le Duc, tal cohesión pertenece y caracteriza a una época. Esta misma noción de coherencia interna en un periodo determinado será la utilizada ya en el siglo XX por Erwin Panovsky: en los años 30 las cuestiones de estilo serán un tema central en la historia del arte, y él pronuncia en 1934 una conferencia que lleva por título «¿Qué es el barroco?».⁷ En ella, al igual que años más tarde en su obra *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*,⁸ pretende mostrar las modalidades formales que en un tiempo y un lugar determinados eran comunes a todas las obras de arte, buscando una lógica y una estructura unitaria propia de las mismas.

Panovsky concibe el estilo y su desarrollo en términos dialécticos, a partir de una dicotomía subyacente. Esta dicotomía, ya presente en el arte del Renacimiento y con la que llegará a explicar el del Barroco, consistía, por una parte, en un renovado interés por la Antigüedad, y por otra, en un marcado interés no clásico en el naturalismo. Ambos opuestos van a ser reconciliados en el Barroco, al igual que lo fueron en el Renacimiento, pero ahora la reconciliación se realiza de forma consciente. Y es esta reconciliación la marca, el sello, del estilo del Barroco.

Vemos por tanto que Panovsky pretende definir una unidad que el conjunto de obras de un momento manifestaría, y que configuraría, según él, el estilo característico del mismo. Tal esquema va a ser repetido en sus estudios sobre el estilo del cine y sobre el estilo de la nación británica, estudios recogidos en dos artículos que llevan por nombre «El estilo y el medio en la imagen cinematográfica»⁹ y «Los antecedentes ideológicos del radiador del Rolls-Royce».¹⁰ En el primero de ellos intenta localizar esa estructura unitaria que, en este caso, no correspondería a una época, sino a un medio concreto, el cine, y a las determinaciones materiales del mismo. En el segundo, hará lo mismo refiriéndose a una nación, dando aquí un giro a una idea que él mismo había visto convertirse en especialmente mortal: la definición del carácter inherente a una cultura nacional milenaria, el «genio» de un pueblo.

Ya Wölfflin, en sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte*¹¹ había ejercitado su talento interpretativo en la elaboración de fisionomías nacionales, y afirmaba: «basta un momento de reflexión para comprender que en los diferentes estilos pre-valetientes en un país queda un elemento común a todos ellos y que brota del suelo, de

⁷ PANOVSKY, E.: «¿Qué es el barroco?», en Panovsky, E. (2000): *Sobre el estilo*. Paidós, Barcelona.

⁸ Cfr. PANOVSKY, E. (1986): *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. La Piqueta, Madrid.

⁹ PANOVSKY, E. (1947): «Style and Medium in the Motion Picture», *Critique. A Review of Contemporary Art* 1, 5-28.

¹⁰ PANOVSKY, E.: «Los antecedentes ideológicos del radiador del Rolls-Royce» en Panovsky, E. (2000): *Sobre el estilo*. Paidós, Barcelona.

¹¹ WÖLFFLIN, H. (1997): *Conceptos fundamentales de la historia del arte, 1600-1750*. Espasa-Calpe, Madrid.

la raza, de modo que el barroco italiano, por ejemplo, no sólo difiere del Renacimiento italiano, sino que también se le asemeja». Panovsky, cuando en los años 60 presenta su artículo, por supuesto no habla de raza, pero sí busca esa íntima coherencia en un «fundamento» común. Esta raíz común se presenta de nuevo en una «antinomía de principios opuestos», que ahora se define en términos de una «emocionalidad romántica» por un lado, y un «severo racionalismo» por otro, opuestos que estructuran el carácter esencial de la cultura inglesa, y que de nuevo, al igual que sucedía en el Barroco, determinan el estilo en cuestión, y con ello un cierto carácter de las obras de arte británicas.

Por otro lado, algunos años antes de la aparición de estos estudios y defensas de la noción de estilo que realiza Panovsky, Adolf Loos presenta una satírica crítica a la misma, abogando por su «represión» y desaparición tanto en toda construcción arquitectónica como en cualquier objeto visual. En 1907 publica «Mi escuela de construcción», donde afirma: «en lugar del modo de construir enseñado en nuestras Escuelas Superiores, que en parte consiste en la adaptación de estilos de construcción pasados a nuestras necesidades actuales y, en parte, se halla orientado a la búsqueda de un estilo nuevo, quiero imponer mi enseñanza: [rechazar toda idea de estilo y dedicarme a la] tradición».¹²

Loos identifica y asimila la idea de estilo a la de ornamento, a la de adorno superfluo, y por ello, la considera una característica y una causa de la decadencia tanto del arte como de la sociedad en general. En 1908, en su obra «Ornamento y delito» dirá: «la evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento de todo objeto»; y más adelante se pregunta: «¿carecerá nuestra época de un estilo propio?». Responde: «con estilo se quería significar ornamento. Por tanto dije: ¡No lloréis! Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos».¹³ Esta completa eliminación del valor ornamental, que él llamará valor estilístico, de la arquitectura equivale a abolir todo elemento superficial que se añadiría a la construcción pura y simple: en esta situación, la tarea del arquitecto quedaría reducida a organizar lógicamente la forma, sin tener en ningún caso que adornarla.

Esta idea de estilo es la que aparece así mismo en un texto de Le Corbusier de 1923 que lleva por título «La estética del ingeniero, arquitectura». Aquí, Le Corbusier afirma que «los estilos son una mentira»,¹⁴ «si uno se coloca de cara al pasado, se ve que los estilos ya no existen para nosotros (...), que ha habido una revolución».¹⁵ Este plural en la palabra «estilos» hace referencia para él a la profusión de adornos característicos de distintos estilos con los que eran diseñados, como veíamos, tanto edificios como muebles unos años antes, y que, en su opinión, eran un síntoma de una degeneración en la cultura.

¹² Loos, A. (1994): «Mi escuela de construcción», en Montaner, J. M. y J. Olivares (ed) (1994): *Textos de arquitectura de la modernidad*. Nerea, Madrid.

¹³ Loos, A. (1994): «Ornamento y delito», en Montaner, J. M. y J. Olivares (ed) (1994): *Textos de arquitectura de la modernidad*. Nerea, Madrid.

¹⁴ LE CORBUSIER, (1994) : «La estética del ingeniero, arquitectura», en Montaner, J. M. y J. Olivares (ed) (1994): *Textos de arquitectura de la modernidad*. Nerea, Madrid, 179.

¹⁵ *Ibid*, p. 181.

Tenemos por tanto dos significados principales del término estilo, que se cruzan en los textos de diferentes autores y con ello determinan enfrentamientos y discusiones con frecuencia vacíos, significados que encontrarán su paralelo en el concepto de convención. Por un lado, el estilo es considerado el conjunto de ornamentos que caracterizarán el grupo de obras en cuestión, motivos que se repetirán en diferentes objetos, y que identificarán a los mismos como pertenecientes a dicho grupo, sea éste referido a una época, a un entorno social o a la producción de un individuo concreto. Es decir, esta idea de estilo vendría definida por una serie de contenidos dados, los ornamentos, serie que podría ser, al menos en principio, enumerada para cada uno de los estilos.

Tal noción sería la vigente en los repertorios de estilo del siglo XIX, cuya finalidad, como se dijo, era permitir diseñar obras que reunieran las características del Barroco, del Renacimiento, o del estilo gótico, por ejemplo, y esto lo hacían recogiendo en serie distintos ornamentos propios de cada periodo. Así mismo, como acabamos de ver, esta es la idea presente en los textos y las críticas de Adolf Loos y Le Corbusier.

Por otro lado, el significado de «estilo» que encontrábamos en los textos de Panovsky, Viollet le Duc o Riegl está referido a una noción de concordancia interna de todas las manifestaciones artísticas en cuestión, que serían la expresión de determinados factores epocales, sociales o materiales. Esta noción, como vemos, no sería definida por un conjunto posible de contenidos, sino formalmente, a través de la concordancia, cohesión o coherencia de las mencionadas manifestaciones.

Por otro lado, en este segundo significado mencionado, hemos de continuar con las distinciones, pues la idea de que diferentes obras expresan unas condiciones históricas, sociales, materiales, etc., puede ser entendida de dos maneras. En primer lugar, tal expresión puede hacer referencia al hecho de que el arte, o mejor, las obras en concreto de las que se trata, manifiestan un espíritu determinado, epocal, nacional, etc. (que con frecuencia ha sido entendido como *Espíritu*), un sentido previo a ellas, que definiría su estilo y les otorgaría significado. En segundo lugar, puede que aquello que exprese el objeto en cuestión no sea más que las determinaciones en las que toda obra, necesariamente, está inscrita: está inscrita en un medio, en un momento histórico concreto, y en un contexto socio-cultural dado, y aquí, las determinaciones no responden a un espíritu, a un significado previo.

Estas diferenciaciones nos ayudan a esclarecer el significado del concepto de convención. De forma paralela a como el estilo fue considerado un repertorio de adornos, con frecuencia se asocia a la idea de convención una serie de contenidos, de reglas explícitas y concretas que determinan el comportamiento o funcionamiento de algo, y si el ámbito en cuestión carece de ellas, parece carecer por tanto de elementos convencionales, es decir, parece estar dispuesto de forma natural.

Por otro lado, la convención ha sido con frecuencia interpretada como la expresión consciente de un sentir común a una época, de una forma de comportamiento que define el «espíritu» de un momento, y que recibe su valor de configurar tal expresión. De acuerdo con la segunda diferenciación que hacíamos a este respecto, esto podría implicar una relación de las convenciones con un ente abstracto como sería el «espíritu de época». Tal y como sucede con el estilo, si hemos de reconocer que una representación está determinada por un cierto «espíritu de un momento» por el hecho de afirmar que es convencional, tal afirmación sería poco menos que imposible, y sin duda refutable con bastante facilidad.

Sin embargo, si por el contrario atendemos a la segunda de las posibilidades que más arriba planteábamos, tendremos que lo convencional está referido a aquellas características de un signo que revelan su inscripción histórica, social, cultural.... Así, en este caso, afirmar que un sistema de representación es convencional significaría sin más que tal sistema está inscrito en un entorno histórico y cultural, lo cual es tan obvio que no sería negado ni siquiera en la explicación más naturalista de la imagen. Es decir, esta concepción es tan amplia que deja sin contenido importante al concepto de convención.

Por otra parte, en el primero de los casos, identificar convenciones y una serie de contenidos dados, implicaría que afirmar que un sistema de representación es convencional sería asumir que el mismo define los significados de las imágenes de forma discreta, uno a uno, arbitrariamente y sin un método general de sentido; es decir, las convenciones serían entendidas como un conjunto de *elementos* que se repiten en todas las obras de un periodo, una nación, un estilo, etc., definiendo así *la* representación en ese lugar. Tal idea, claro está hace inservible el concepto de convención al menos en nuestro contexto, pues no podría caracterizarse como convencional ningún sistema de representación interesante. Ahora bien, si consideramos que dicha serie de contenidos no son elementos aislados, sino que conforman el vocabulario de un lenguaje con sentido, lenguaje constituido por convenciones, esto es, si en lugar de identificar lo convencional con el conjunto de elementos concretos, lo identificamos con el sistema de reglas que da lugar a estos elementos, encontramos una idea mucho más interesante y fructífera de convención.

Afirmar que el significado de las imágenes es convencional no quiere decir que para establecer el mismo debemos determinar uno a uno (de forma arbitraria) el sentido de cada representación según el modelo de los nombres en el lenguaje verbal (tal y como sucede por ejemplo en el caso de la iconología).¹⁶ Tampoco implica Espiritu alguno, ni se refiere únicamente a que las imágenes pertenecen al mundo histórico y cultural del hombre: lo importante a este respecto es si tal pertenencia *determina* de forma fundamental su significado y *cómo* pertenecen a ese mundo. Todo ello se reúne al tomar en consideración el hecho de que es el lenguaje de las imágenes el que es convencional: existe un método general convencional, un sistema, de determinación de significado para la imagen, un lenguaje, que está en continuidad con otras formas culturales de expresión en un entorno histórico y material.

¹⁶ Cfr. BOEHM, G. (1978): «Zu einer Hermeneutik des Bildes» en Gadamer. H.G. (ed) (1978): *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.