

EL ESTILO COMO EXPRESIÓN DE LA
CAPACIDAD IMITATIVA HUMANA:

UNA ESTRATEGIA PEDAGÓGICA PARA LAS ARTES VISUALES

STYLE AS AN EXPRESSION OF HUMAN IMITATIVE CAPACITY:
A PEDAGOGICAL STRATEGY FOR VISUAL ARTS

FERNANDO FLÓREZ GONZÁLEZ*

Fecha de recepción: 23 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 1 de febrero de 2021

Sugerencia de citación: Flórez González, Fernando. El estilo como expresión de la capacidad imitativa humana: una estrategia pedagógica para las artes visuales. *La Tadeo DeArte* 7, n.º 8, 2021: 54-73. <https://doi.org/10.21789/24223158.1799>

* Ph.D. en Historic Preservation. Magíster en Preservation Studies.
Arquitecto y licenciado en Filosofía.
Profesor asistente del Departamento de Artes Visuales y Estética,
Universidad del Valle, Colombia

fernando.florez@correounivalle.edu.co
<https://orcid.org/0000-0002-1456-8057>

EL CAMPO ACTUAL de la educación en artes visuales insiste en señalar negativamente los conceptos de *imitación* y *estilo* como algo que deberíamos pasar por alto o, al menos, algo que no deberíamos tener en cuenta en el plan de estudios. La mayoría de los requisitos en los trabajos artísticos apuntan a que los estudiantes «escuchen sus propias voces» y obvian las influencias históricas, el conocimiento fundamental de las tradiciones creativas y su propia manifestación social: los estilos o los modelos. Este texto se articula como un ejercicio analítico, etnográfico y de revisión de tres componentes de la imitación: *ético*, *estético* y *epistemológico*, desde tres autores modernos: Girard, Gombrich y Rizzolatti, respectivamente. A su vez, rescata el uso de los modelos o los estilos como estrategias pedagógicas para la investigación y la enseñanza de las artes visuales.

THE CURRENT FIELD of visual arts education insists on negatively pointing to the concepts of *imitation* and *style* as something we should overlook or, at least, not take into account within curricula. Most of the requirements of artistic works ask students to “hear their own voices” and ignore historical influences, fundamental knowledge regarding creative traditions, and their own social manifestations: styles or patterns. This text is articulated as an analytical, ethnographic and review exercise of three components proper of imitation, *ethical*, *aesthetic* and *epistemological*, from the perspective of three modern authors: Girard, Gombrich and Rizzolatti, respectively. At the same time, this article rescues the use of models or styles as pedagogical strategies for visual arts teaching and research.

ARTE ART

ARTES VISUALES

VISUAL ARTS

ESTILO STYLE

IMITACIÓN IMITATION

PARADIGMA PARADIGM

PEDAGOGÍA DE

LAS ARTES ARTS PEDAGOGY

RESUMEN ABSTRACT

LAS NEURONAS ESPEJO:

FUNDAMENTO EPISTEMOLÓGICO DE LA IMITACIÓN

HEMOS SENTIDO EN diversas ocasiones la influencia o, más bien, el poder de unas pequeñas partículas de nuestra biología cuando comemos, bailamos, hablamos, reímos y lloramos. Estas «pequeñas grandes protagonistas» de la biología humana, y de una gran mayoría de animales, han hecho que en diversas circunstancias salgamos a hurtadillas de una sala de cine porque la risa o el llanto «han sido contagiosos». Incluso, hemos percibido cómo el discurso de un amigo o las conversaciones de un familiar se vuelven tan propias que hacemos los mismos gestos de quien está narrando las historias.

Todas estas situaciones anecdóticas dan cuenta de las *neuronas espejo*: células cerebrales que se activan desde el primer momento en que observamos e imitamos las acciones de nuestros congéneres y las de otras especies. Por ejemplo, los niños que observan a las mascotas de sus padres comer en el suelo y en cuestión de segundos arrojan la comida al suelo y la agarran con la boca, la capacidad del ser humano de sentir lo que otro individuo está sintiendo sin haber sido afectado por los mismos estímulos, el bostezo en las reuniones, entre otros diversos ejemplos, explicitan la incuestionable y natural habilidad del ser humano de imitar.

El hallazgo de las neuronas espejo hace más de veinte años evidenció que aquello que todos los seres humanos compartimos se llama *imitación*. Todas las hazañas culturales, simbólicas y artísticas tienen un origen biológico que, paralelamente, se observa en algunos simios y otras especies. En 1996 un grupo de científicos descubrieron que los macacos *Rhesus* presentaban cambios neuronales cuando observaban a una persona comer maní. En un primer momento, los investigadores percibieron esta actividad cerebral cuando el macaco comía el maní, pero poco después no solo se observaba esta actividad cuando ellos lo hacían, sino también cuando observaban a otros comer, incluso a otros de diferente especie, como

los humanos. Esto significó una alta correlación entre la percepción del macaco y la acción de comer: ver equivale a hacer. De lo anterior se derivó la definición neurocientífica de la imitación, conceptualizada por el neurobiólogo italiano Giacomo Rizzolatti (1937-) como «la capacidad de compartir con otros individuos acciones que posibilitan nuestra existencia».

A lo largo de la historia, la imitación no ha sido un aspecto de los seres humanos que fascine únicamente a neurobiólogos y neurofisiólogos; sus expresiones han sido registradas también por artistas, filósofos, teóricos del deporte, entre otras disciplinas. Las neuronas espejo y sus propiedades no dejan de impresionar a sus investigadores por su indiscutible impacto en el proceder humano y social. En palabras de Rizzolatti, no significa que una vez sabemos la existencia de las neuronas espejo podamos entender mejor la infraestructura o la arquitectura del cerebro; significa más bien que la historia, la filosofía, las artes y, en general, el proceder humano tienen un sustento epistemológico que refuerza por qué seguimos imitando y replicando lo aprendido por cientos de años y a lo largo de nuestras vidas.

En este apartado se resalta que, si bien es cierto, desde la neurociencia la ampliación de las posibilidades cerebrales e imitativas de los seres humanos son inagotables, el aspecto epistemológico no es suficiente para describir y percibir los alcances de la imitación. Lo valioso del aspecto epistemológico de la imitación, para este texto, radica en darles el lugar que merecen a las pequeñas acciones que tomamos como naturales y pasamos por alto o sin significado en nuestras vidas: silbar, caminar, estirar las manos para pedir cosas, anular las risas con un gesto y todo lo que el cerebro refleja a través de nuestros cuerpos; de igual forma, cómo este mismo proceder de «anestesiada existencia» se observa generalizado en el proceder académico de los estudiantes universitarios de las artes visuales.

EL ESTILO COMO EXPRESIÓN DE LA CAPACIDAD IMITATIVA HUMANA: UNA ESTRATEGIA PEDAGÓGICA PARA LAS ARTES VISUALES

Estas «pequeñas acciones» han llevado a los científicos a trabajar «no pocos aspectos clave del modo tradicional de concebir el funcionamiento del cerebro, y en particular lo relacionado con la organización del sistema motor y las relaciones funcionales que este mantiene con los demás sistemas (y no sólo sensoriales) donde se desarrolla la actividad cerebral» (Rizzolatti 2008, 16). Lo anterior significa que aquellas acciones consideradas naturales de la existencia humana requieren múltiples conexiones corporales y cerebrales para la adecuación de cálculos físicos, no solo a lo largo de nuestras vidas, sino también a lo largo de la aparición del ser humano en la tierra. El agarrar una taza de café, el peinar nuestros cabellos y el atar los cordones de nuestros zapatos son acciones que se perfeccionan gracias al ajuste físico de la imitación por medio de las neuronas espejo.

Compartimos movimientos, sonidos, gestos, sentimientos con el ánimo de expandir nuestra capacidad para sobrevivir. El bebé que estira la mano y obtiene la ayuda de la madre aprende en poco tiempo lo que significa extender su extremidad. Esta acción de estirar la mano está relacionada en primera instancia con la observación no solo de la madre, sino también del bebé, quien a lo lejos observa su biberón o un vaso de agua y quiere alcanzarlo. De aquí deviene la frase célebre de Rizzolatti: «Compartimos con quien actúa» (2006, 151).

La imitación, en una etapa inicial de nuestras vidas, es la conversación a través de gestos aprendidos, y compartimos estos gestos con nuestros semejantes. Aprendemos a estirar los brazos porque observamos que al estirarlos otros acercan cosas a nuestras manos. Luego, el acto de agarrar nuestras propias cosas se conecta con el refinamiento de nuestra imitación y la adecuación de nuestros cuerpos. De este modo, Giacomo Rizzolatti se convierte en el científico que da un espaldarazo a los filósofos griegos que describieron la importancia de la imitación en el ser humano, a aquellos que dieron un nivel elevado a la capacidad imitativa de los individuos y a quienes también criticaron su efecto en la conducta de los hombres y las mujeres. Se hace evidente que Rizzolatti no es el único teórico y científico que encamina esta discusión; sin embargo, el hallazgo de las neuronas espejo es considerado el hito histórico que reafirmó lo que fenomenólogos de la imitación habían observado hace mucho tiempo atrás y durante mucho tiempo. Los análisis de estos hábiles observadores apuntaban a lo mismo: el ser humano no puede prescindir de la imitación y esta es altamente inherente a su naturaleza.

La imitación está presente en todo. Los movimientos más mínimos del cuerpo contienen una fluidez imitativa incalculable, cerebralmente compleja y evolutivamente ajustada. El animal que no imita, según la teoría darwiniana, no podrá soportar las condiciones del ambiente y desaparecerá. La capacidad imitativa natural de los seres vivos se conoce como *idoneidad*; aquella especie que no es idónea con su ambiente —es decir, aquellos animales o humanos que no desarrollan características para ajustarse

al ambiente en el que viven— perecerá. Por esta razón es tan importante imitar bien.

De la naturaleza han emergido diversos «retos», las especies que pueblan sus terrenos son altamente capaces de reproducir lo que aprendieron de sus progenitores. Estos últimos también resistieron al embate emergente y variante de las características de la naturaleza, por lo que tuvieron que aprender y desarrollar nuevas y mejores defensas que les permitieran subsistir. La emergencia creadora de la naturaleza hace que estas adaptaciones varíen y generen un «cambio de reglas de juego», es decir, lo que ayer funcionó para una especie, más adelante tendrá que ser transformado, porque la especie y el ambiente han cambiado simultáneamente.

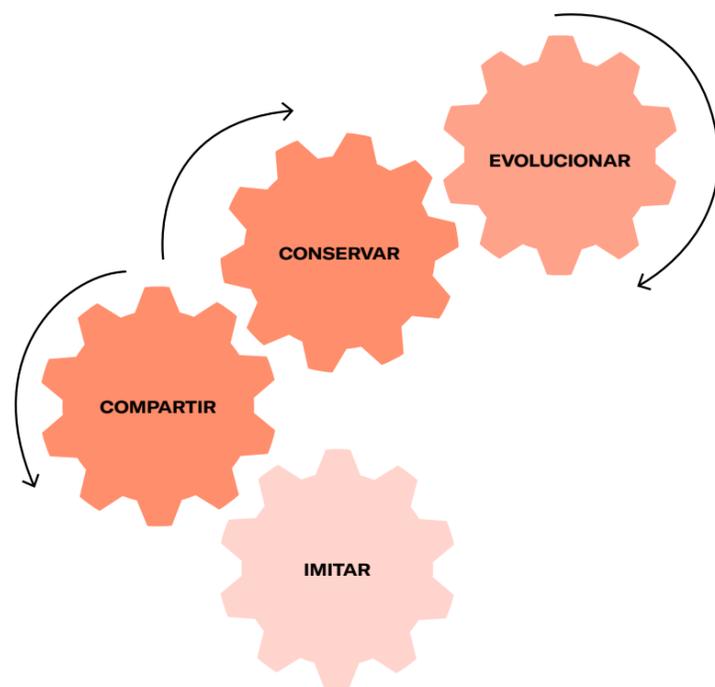
En términos imitativos, quien desecha lo que le permitirá subsistir desecha también su permanencia como especie. Y esta permanencia es una lucha constante entre todas las especies del planeta. Curiosamente, esta forma de operar se presenta de manera mucho más compleja en la cultura, pero aun así se observa. Aquellos que imitaron las enseñanzas de sus padres de forma profunda y consciente, los que imitaron a sus maestros, al punto de encontrar sus errores, son indiscutiblemente los que recordamos y siguen enseñándonos con sus valiosas experiencias.

Si un macaco *Rhesus* tuvo movimientos cerebrales mientras veía a un hombre comer maní, un ser humano puede tener la misma cantidad de movimientos cerebrales, o más, observando a la naturaleza y a sus congéneres. ¿Cuántas cosas hemos conocido e imitado de la naturaleza? Variadas, diversas e inagotables. El caminar es un excelente ejemplo.

Hace más de 2 millones de años existió el primer homínido que pudo erguirse y caminar en sus dos patas traseras. Hace 120000 años, diversos homínidos de otra especie desarrollaron esta hazaña evolutiva para caminar erguidos. Después de muchos años caminaron por África, Eurasia, atravesaron el estrecho de Bering y llegaron a América. Todo esto fue caminando, un ensayo y error con las vulnerabilidades del cuerpo y las características variantes de la naturaleza. Así, una madre y un padre homínido enseñaron a sus crías a caminar, estas imitaron y lograron ponerse de pie y andar, sin obviar, evidentemente, las adaptaciones biológicas de la especie.

Es por el proceso de imitación que se conserva la permanencia en la tierra, solo así es posible la evolución. Esto implica que nuevos elementos surgirán y algunos antiguos serán alterados, pero, generalmente, la mayor parte de las cosas se quedan igual. Esto se observa en algunas formas de los animales, las alas, las aletas y las manos; la distribución de los órganos en algunos mamíferos, entre otros ejemplos (Peterson 2018, 36).

Ahora bien, en el plano netamente social y pedagógico, ¿qué podemos decir? El irlandés Edmund Burke (1729-1797) dijo: «Reformamos para conservar», y la conservación es un proceso evolutivo, solo es posible por medio del compartir; y de acuerdo con Rizzolatti, la imitación es cooperación, participación y comunicación.



[Figura 1. Los engranajes de la imitación.]

Fuente: Elaboración propia.

Existen otras definiciones de la imitación que profundizan la manera en que podemos observar y perfeccionar el acto imitado. Rizzolatti presenta dos formas; la primera relacionada con la psicología experimental, y la segunda, con la etología:

La primera se refiere a la capacidad de un individuo para reproducir un acto de alguna manera perteneciente a su patrimonio motor tras haber visto a otros realizarlo. La segunda [...] supone que, mediante la observación, un individuo aprende un patrón de acción nuevo y es capaz de reproducirlo en sus varios detalles. (2006, 139)

Ninguna teoría de la imitación o estudio relacionado con la imitación, según Rizzolatti, debe pasar por alto dos aspectos importantes que se deducen de las definiciones anteriores. El primero se relaciona con el problema de la observación y copia de actos percibidos, lo que Rizzolatti llama *problema de correspondencia*. Para este caso, la imitación depende de elementos *a priori* que nuestra base biológica conoce y desarrolla naturalmente. El segundo es la *transmisión*, que está asociada con el aprendizaje de nuevas habilidades, un factor más social o colectivo. Todos los seres humanos estamos capacitados para imitar, pero no todos imitamos las mismas cosas debido a estos dos componentes.

En el caso de la enseñanza de las artes, la imitación es posible, en su fase más primaria, cuando el acto que se percibe está acompañado de un acto motor, alguien comparte conmigo movimientos que mi cuerpo entiende (*correspondencia*) y yo lo imito (*transmisión*). En otras palabras, aquello que es visible se imita porque se convierte en un acto imitable para el ser humano (no para una araña, ni un anfibio, sino para los de una misma especie). Es decir, alguien pinta, dibuja, esculpe y escribe, mientras otros, debido a sus capacidades naturales imitativas, lo copian.

La percepción (observación) y la ejecución de un acto cualquiera tienen un objetivo en común: agarrar, lanzar, extender, retorcer, agitar. Estos movimientos deben cumplir una función para el cuerpo que imita: deben ser útiles. Si algo se observa y no causa un impacto en quien imita, se desecha y se cambia, por lo que permite una respuesta contraria. Rizzolatti (2006, 13) llama a este tipo de movimientos *actos*: la experiencia que nuestro cuerpo adquiere para llevar a cabo una función que no siempre está manifiesta. Esto significa que la imitación está relacionada con la percepción porque *el cerebro que actúa es un cerebro que comprende*, aunque no sean visibles sus *actos*.

La imitación no solo es una acción natural inmediata, sino que es un *acto* perfeccionable en el tiempo. Esto significa que, aunque se aprendan acciones físicas naturales —como el estirar la boca

para pedir comida, el extender el brazo para pedir líquido—, existen también las acciones aprendidas por la repetición de actos que en algún momento ocurrieron de manera casual. Esta imitación del acto ocurrido se puede ejemplificar con los bebés que se caen y observan la urgencia con la que se dirige la madre a socorrerlos: aprenden que cada vez que simulan una caída, tendrán la atención de la madre. Si la repetición de este acto es más fiel al *acto ocurrido*, la imitación será exitosa. Si la madre cae en la «trampa» de su hijo, se concluye que el hijo ha imitado a la perfección el *acto* ocurrido.

En el arte, esto se concibe como un acto de perfección continua, porque *una cosa es la comprensión de una acción y otra distinta la capacidad de imitar una acción observada* (Rizzolatti 2006, 151). El pintar, esculpir y escribir son actos de constante perfeccionamiento que empiezan con la imitación primaria. Para comprender lo anterior, Rizzolatti se vale de una analogía pertinente para esta indagación. El neurobiólogo consideró que aquel que realiza una acción y otro la imita es como aquel que emite un mensaje en determinado lenguaje y otro individuo comprende y responde. La imitación es un código o elemento común de los seres humanos que se aprende como un lenguaje. Aunque las acciones sean determinadas, la imitación de estas no corresponde ciertamente a las emitidas; de igual forma sucede con el lenguaje: se envía un mensaje, pero solo es posible responder a este si el lenguaje tiene un mismo código.

En términos de imitación, el ser humano aprende movimientos intencionados, es decir, no mueve sus extremidades o cualquier otra parte del cuerpo sin objetivos. Los seres humanos e incluso la mayoría de los seres vivos se mueven para comer, hacen sonidos para aparearse y resguardarse. No solo estiramos un brazo y abrimos la boca, sino que comemos, acercamos cosas y agarramos. Estas acciones son, en sentido estricto, las razones de imitar. Si no imitamos de esta forma, nuestras acciones terminarían observándose como las de un autómata al cual le han programado movimientos específicos ausentes de naturalidad, espontaneidad y objetivos: serían acciones repetitivas y previsibles.

Una de las frases recurrentes de Rizzolatti es esta: «La imitación es una conversación de gestos», es decir, que gran parte del proceso imitativo ocurre en la observación de los *actos*. Si alguien está hablando de manera inagotable y alguno de los receptores bostezó, rápidamente el locutor se detendrá y hará otra cosa. El bostezo que observó en su receptor expresó un notable aburrimiento o cansancio físico. ¿Dónde aprendió el locutor a identificar el bostezo como aburrimiento o cansancio físico?, ¿por qué pudo leer este gesto? Probablemente porque con anterioridad,

y desde pequeño, alguien le aburrió y él bostezó. Este mensaje natural es una manifestación de sueño o cansancio y es altamente imitable.

En la imitación propiciada por las neuronas espejo podemos reconocer nuestros movimientos porque identificamos su significado en los otros. Por otro lado, existe la unión de tres componentes fundamentales para la imitación en los seres vivos, aunque con variantes en los seres humanos: el contexto, la acción y la intención. Presentaré un ejemplo del libro de las *Neuronas espejo* de Rizzolatti (2006) para detectar estos tres componentes. Un grupo de voluntarios debía observar seis cuadros. Estos estaban agrupados en dos grupos, cada grupo tenía tres cuadros. Los tres primeros cuadros tenían el título «Antes del té» y los tres últimos cuadros el título «Después del té». Tanto el primer grupo como el segundo tenían la misma secuencia fotográfica: en el primero una tetera, en el segundo unos vasos, en el tercero una mano poniendo la tetera con los vasos del segundo cuadro.

Luego de observar las secuencias, los voluntarios debían indicar la *acción* que se estaba presentando en cada grupo (*contexto*). Para el primer grupo de tres cuadros, los voluntarios respondieron que la acción era *coger el vaso para beber*. En el segundo grupo, *poner el vaso en su lugar*. ¿A qué se deben estas respuestas? ¿Por qué los voluntarios indicaron lo mismo? De acuerdo con Rizzolatti, no solo se identificaron acciones, sino también las intenciones. Todos vieron lo mismo y dedujeron las intenciones debido al título de cada serie fotográfica.

Las neuronas espejo no solo se activan cuando el cuerpo imita un movimiento observado, sino que también replican cerebralmente lo que los ojos miran, aunque no se haga ningún movimiento con el cuerpo. Muchas de las acciones que captamos y visiblemente imitamos son solo el inicio de la gran cantidad de acciones que nuestro cerebro puede imitar. Son células capaces de seleccionar la información sensorial basándose en posibles actuaciones y definiendo si se concretan o no (Rizzolatti 2008, 12).

Estas células han estado presentes en cada proceso de formación cultural y de conducta social. En el arte, este tipo de neuronas son las causantes de tantos desacuerdos filosóficos referentes a la moralidad de la imitación. ¿Es bueno imitar? ¿Qué debemos imitar? ¿Imitamos por naturaleza, aunque luego se imponga la cultura? ¿El principio social es la imitación? Todas y cada una de estas preguntas cobran sentido para Rizzolatti porque el imitar es una condición biológica del ser humano, pero negar su trascendencia cultural es equivocado. Los seres humanos no solo imitamos acciones, sino que asumimos intenciones y las imitamos.

Otro ejemplo valioso de la naturaleza que permite identificar los componentes de la imitación lo brinda la naturaleza. A continuación haré referencia a un hecho cotidiano real para evidenciar los tres componentes de la imitación:

Todos los días, en horas diversas, un pájaro visita el retrovisor de mi automóvil. Este maravilloso animal de menos de 10 centímetros, visos azules y negros se acerca al espejo a golpear a «su contrincante» —uno que, por cierto, está muy lejos de su nido, pero, aun así, lo encuentra amenazante—. Es severo y violento en el choque, además de bien parecido: su reflejo. El pájaro tiene un contexto, parece ingenuo, pero la situación le permite ver en ese retrovisor a un enemigo; hay acciones, una y otra vez un mismo pájaro chocando frente a un espejo para atacar a su rival, pero no hay intenciones culturalmente hablando, porque existirían si el pájaro un día pensara como humano y decidiera dejar de pelear porque es él mismo luchando con su reflejo. Cualquiera, incluyéndome, creería que sí hay intenciones y probablemente concedería este punto, pero en términos de imitación humana las intenciones del pájaro son meramente naturales: atacar con vehemencia un supuesto invasor.

El pájaro ve en su reflejo a un rival, los participantes del experimento de los vasos de té vieron *objetos asibles*; el pájaro toma acciones frente a su reflejo, los participantes activan sus cerebros e identifican intenciones; el pájaro no ve contextos complejos, si es una imagen o un reflejo o quizá un experimento que el dueño del carro ha realizado, maliciosamente, para ver su reacción —esto incluso sucede en los primeros años de nuestras vidas, tardamos aproximadamente dos años para identificar que aquel o aquella que está haciendo muecas en el espejo es una misma persona (ver la etapa del espejo de Lacan)—. Los humanos vemos imágenes y determinamos cuándo, cómo y por qué las imitamos o no, leemos intenciones relacionadas con los contextos. Los animales leen contextos, no advierten las intenciones, pero observan cosas (y quién sabe cómo) que propician acciones. Finalmente, esto indica que el pájaro no está imitando su reflejo, actúa frente a un contexto que observa como su semejante:

El sistema de las neuronas espejo en el ser humano es capaz de codificar no sólo el acto observado, sino también la intención con la que este se lleva a cabo, lo que se debe probablemente a que el observador, en el momento en el que asiste a la ejecución de un acto motor por parte de otro, anticipa los posibles actos sucesivos con los cuales está concatenado dicho acto (Rizzolatti 2008, 127).

Todo el sistema de imitación que se refleja en nuestro cerebro a manera de circuitos que conectan zonas y afectan nuestro proceder inicia con la biología y continúa de una forma experiencial en la que nos comunicamos con los otros, construimos patrones de comportamiento. Día tras día, y parafraseando a Rizzolatti, atribuímos a los demás nuestras creencias y pensamientos, nuestros ideales y sentimientos. Esto significa que la forma en que «digerimos» los comportamientos de otros y acoplamos un lenguaje común de gestos, acercamientos, acciones e intenciones crean un contexto común. También significa que la imitación es el principio fundamental y la capacidad del ser humano mediante la cual somos seres solidarios: «Todo ocurre como si la intención del otro habitara en mi cuerpo o como si mis intenciones habitaran en el suyo» (Rizzolatti 2008, 195).

GIRARD, RIZZOLATTI Y KUHN: FUNDAMENTO ÉTICO DE LA IMITACIÓN

MUCHOS DE LOS ejemplos que proporciona Rizzolatti pueden ser tomados en cuenta para la enseñanza de las artes. Esto evidencia que el principio epistemológico de la imitación es transversal a los demás principios imitativos, pero no suficiente. La biología es uno de los fundamentos para la comprensión de tendencias, expresiones y manifestaciones sociales. En épocas pasadas y actuales, las enseñanzas de las artes se basaron en la imitación.

En la actualidad, la mayoría de los estudiantes universitarios se pierden en el proceso de consolidación y ejecución de sus trabajos finales de investigación en las artes visuales. Rizzolatti insiste en que la permanencia de un comportamiento depende de la capacidad imitativa de quien lo observa y añade: «Son repetidas las veces en que hemos indicado a alguna persona que tiene algo en el rostro y nos tocamos el lado derecho, y la otra persona toca su lado izquierdo en la mayoría de las ocasiones» (Rizzolatti 2008, 80).

Los actos observados no son propiamente actos ejecutados de manera similar; hay imitación, evidentemente, pero no en un mismo sentido y no con los mismos resultados. Si esto sucede con cosas «simples» como tocar el rostro, ¿cómo serán los efectos de la imitación de acciones o intenciones más complejas como las artes visuales? No es suficiente pertenecer a una academia de arte y desarrollar una técnica para darnos cuenta de que en cualquier actividad que realicemos es necesario imitar bien. Leonardo Da Vinci (1452-1519) era un excelente imitador, su capacidad de observación ha dejado perplejas a diversas generaciones de todo tipo: médicos, ingenieros, artistas, músicos y biólogos.

Las investigaciones que abordan los escritos y dibujos de Da Vinci han servido para identificar órganos en el cuerpo, crear instrumentos musicales, desarrollar trajes para permanecer debajo del agua y han invitado a lanzar miradas más prolongadas y humildes a la naturaleza, porque, de acuerdo con el artista, «el ingenio humano jamás ideará inventos más hermosos, ni más simples, ni más adecuados que la naturaleza,

porque en los inventos de la naturaleza nada falta, y nada es superfluo» (Klab 2019, 55):

El legado de los cuadernos de Leonardo es palpable en nuestros tiempos. Hace unos años J. Calvin Coffey, presidente de la fundación de cirugía en la escuela de medicina de posgrado de la Universidad de Limerick, en Irlanda, dio con un hallazgo asombroso cuando llevaba a cabo una investigación: hacia 1508, Leonardo hizo una observación que confirmaba la teoría que el cirujano intentaba validar. Coffey estudia el mesenterio, una estructura con forma de abanico que une los intestinos a la pared posterior de la cavidad abdominal. [...] Mientras Coffey y sus colegas examinaban la anatomía del mesenterio para demostrar esta hipótesis, el irlandés descubrió un dibujo en el cual Leonardo representaba el órgano como una estructura ininterrumpida. «Lo que vi me dejó pasmado —confiesa Coffey—. Correspondía, exactamente, a lo que estábamos observando. Es una auténtica obra maestra». [...] «Ahora sabemos que la interpretación de Da Vinci era correcta». [...] «Interpretó la naturaleza y la biología con gran fidelidad —asegura Coffey—. Hay cirujanos que no podrían replicar lo que hizo, incluso hoy» (Klab 2019, 50-56).

Es evidente que el arte es una conversación igual de compleja que la de los gestos. Los cuadros asimismo pueden leerse como una invitación a superar lo que acaba de representarse, son un llamado a imitar la acción y también las intenciones del que pintó. Pero muchas de esas conversaciones empiezan con la imitación y, en la mayoría de los casos, los estudiantes no están prontos a escucharlas. Algunos desean saltar, precipitadamente, a las técnicas que requieren de mucha observación y de acercamiento a los objetos. Los deseos de la gran mayoría de los estudiantes reposan en abordar ligeramente los principios básicos de

la producción artística, no es una inmersión en el tema, sino más bien una lucha contra el tiempo: hacer más y con menos fundamentos.

«El que imita bien puede dejar de hacerlo» es una premisa que se observa en la historia del arte, la investigación y la naturaleza. De manera natural, un mono aprende de un congénere a usar palos para sacar hormigas de una colonia, le basta con repetir una y otra vez esta acción para que sus hermanas y hermanos aprendan la hazaña. El mono, por su parte, automáticamente repite la acción. Sucede lo mismo con los seres humanos, los primeros segundos de aprendizaje de alguna destreza requieren tiempo y esquematización: primero esto, después esto otro y finalmente, una vez aprendidas —o si se quiere, incorporadas las nuevas acciones—, el cuerpo y el cerebro hacen lo debido.

Actualmente, las producciones artísticas de los estudiantes en artes visuales se basan principalmente en experiencias personales que no desean entrelazar (o no saben cómo) con ninguna cosa de la historia del arte que se le parezca. Desean en el fondo ser escuchados por sus situaciones personales y no conectan sus vivencias con un modelo, una tradición, un pasado, un esfuerzo. Incluso, algunos estudiantes están tan profundamente ensimismados que ni se interesan por las producciones de sus contemporáneos, escuchan vagamente lo que sus compañeros dicen y luego disponen sus cuerpos para olvidar lo que sin esmero escucharon.

Este proceder no es algo único de los estudiantes. En variadas ocasiones nos hemos visto impulsados a imitar rayones, manchas y figuras que vimos expuestas en museos o galerías. Nos preguntamos por la intención de esos pintores y rápidamente surge la idea de «yo podría hacerlo mejor», «parece hecho por un niño de dos años», «el título es lo único que tiene ese cuadro», entre múltiples frases que en ocasiones decimos y en otras, tan solo pensamos. Surge, la mayoría de las veces, una repulsión por formas que parecen «sencillas y fáciles», pero cuando intentamos imitarlas, nos damos cuenta de que la dificultad es inminente y el desprestigio a estas formas es mero prejuicio de observador presumido.

¿Qué pasa entonces con los estudiantes que merecen las tradiciones artísticas? Circula entre ellos, y también entre los docentes, una pretensión por empezar de cero, por «reescribir la historia del arte», porque la historia del arte empieza con ellos. ¿Por qué se ha perdido el respeto por la tradición en el arte? ¿Por qué se desvirtúan las conquistas del arte reflejadas en los estilos históricos?

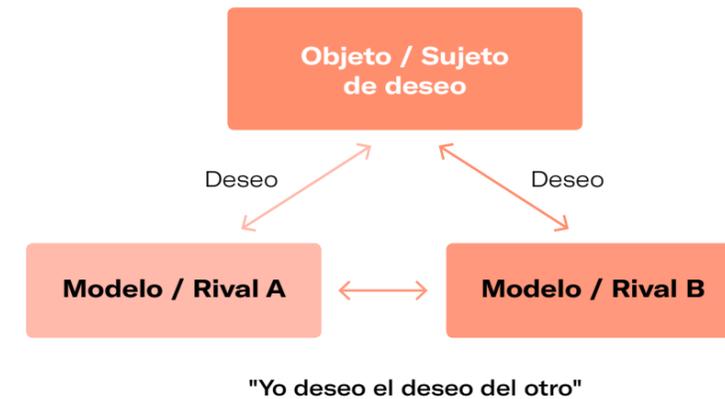
El escritor romano Terencio, en su libro *Heautontimorumenos* (165 a. C.), escribió la frase *Homo sum humani nihil a me alienum puto* («Hombre soy, nada de lo humano me es ajeno»). Esta oportuna frase trata de evidenciar que no hay tal cosa llamada «estado puro del ser humano», no existe la bondad en su totalidad

o la maldad completa, nada de lo que observamos en nuestra conducta es desconocido por los otros. Todo lo que hacemos los seres humanos es imitado por otros en pequeña o gran medida. La maldad, la bondad, la mentira, la verdad, la corrupción, la justicia. Aunque cueste aceptarlo, esta ambivalencia en el comportamiento del ser humano, si bien es cierto, en ocasiones nos desconcierta, finalmente la comprendemos, la compartimos y la imitamos.

Si no hay un *yo* sin un *nosotros* y el *yo* se descubre por aquello que aprendimos de nuestros semejantes, vale la pena entender el imitar como uno de los procesos por el cual compartimos lo que comprendemos: nadie actúa si no es imitando, y quien imita lo hace porque comprende lo que observa. De este modo, aquellos que se niegan a imitar en las artes visuales, ¿a qué se están negando? O realmente, ¿qué revelan al negarse? Seguramente, y de acuerdo con Sir Roger Scruton (1944-2020), se niegan a aceptar la absoluta incapacidad de imitar lo que gran parte de la historia del arte les muestra: redimir la existencia del ser humano —llena de dolor, sufrimiento, problemas y tragedias— por medio de la belleza. Un objetivo, por cierto, nada sencillo, puesto que el «gran arte» del pasado fue dedicado a ese objetivo trascendental, y este arte no se reduce a una técnica, una pintura, un artista, sino al conocimiento profundo de un estilo, su práctica y su desprendimiento.

Para aclarar esta decisión individual de imitar un estilo, señalaré lo que el filósofo francés René Girard (1923-2015) escribió en su libro *Literatura, mimesis y antropología* (1984). Allí el autor indica que las novelas de los grandes literatos como Dostoievski, Shakespeare, Flaubert, Proust y Balzac presentan de manera clara las variaciones del comportamiento humano, a diferencia de los filósofos, cuyas cavilaciones sobre la conducta humana los detienen en los detalles, olvidando el entramado impredecible del Ser. Por lo anterior, los libros de literatura, según Girard, son la fuente predilecta de su análisis sobre la manera en que los seres humanos imitamos. Girard señala que en la literatura se observa de manera recurrente una insatisfacción del deseo por parte de los personajes; fuerzas sociales que impulsan a los individuos a desear lo que otros tienen, obviando las propias riquezas. De esto deviene lo que él mismo llama «la enfermedad ontológica», el vértigo insostenible de no ser lo que deseamos ser.

Esta mimesis ética está sujeta a lo biológico y lo estético.¹ Dicho de manera breve, la mimesis ética se refiere a una estructura triangular del deseo, no lineal como se observa en historias simples en las que una persona ve a otra y se enamora, o alguien ve un objeto, lo desea y lo adquiere. En Girard el deseo mimético se representa como se muestra en la figura 2.



[Figura 2. «El deseo mimético».]

Fuente: Elaboración propia a partir de Girard (2012).

Existe una complejidad del deseo en las realidades humanas. Las emociones, relacionadas generalmente con el conflicto, son componentes que dirigen al ser humano a un *telos*. Sin emociones no existirían objetivos puntuales, metas propuestas y hechos cumplidos; pero estos objetivos, si bien inician con el deseo de un individuo, terminan en la competencia y la rivalidad; es decir, la violencia. Sin embargo, y este es el punto de giro en Girard, las personas no desean los objetos porque tengan una inclinación genuina hacia ellos, sino porque observan que a otros les atraen. De este modo, el deseo se basa en adquirir lo que otros desean.

Siguiendo el hilo analítico de Girard, reflexionaré sobre este punto tomando un libro: *Los pilares de la tierra* (2008), del escritor británico Ken Follet, que narra el origen de la construcción de las catedrales en Inglaterra en la Edad Media. Uno de los protagonistas, Tom Builder, tenía un hijo llamado Alfred y un hijastro llamado Jack; el primero no tenía un interés genuino por la construcción, mientras que el segundo era curioso con los materiales y hacía preguntas incisivas referentes a las herramientas y las conexiones entre los materiales para la construcción de las catedrales. Alfred no estaba interesado en profundizar su conocimiento sobre la construcción, pero era bueno puliendo piedras; Jack era excelente en la producción de gárgolas y formas orgánicas que decoraban las columnas. Debido a la atención que Tom mostraba por Jack y su cuidadoso tallaje, Alfred empezó a sentir un desprecio inminente por su hermanastro. Ambos terminaron en disputas constantes mientras se construía la catedral de su pueblo. Al no concentrar su energía en la pulimentación de piedras, Alfred desplegó su furia contra su hermanastro, perdiendo así su trabajo y su propia vida.

El anterior ejemplo, a la luz de Girard, ilustra que el deseo mimético es un contagio. Girard (1983) señala en

su libro *La violencia y lo Sagrado* que los padecimientos del mundo, la obsesión por el éxito, la desviación de la cultura y el adquirir las posesiones de otros sin límites son las principales aflicciones del mundo contemporáneo. Dado que no hay auténticas imitaciones, la sociedad está absolutamente frustrada. Por esta razón, el imitador que no es auténtico no podrá alcanzar el modelo que sigue y esto le generará una negación: «no puedo ser como los otros, por lo tanto, nadie puede ser como yo no puedo ser». Y este es el mismísimo inicio del mal, según Girard.

A lo anterior se le puede denominar como la *trascendencia desviada* de la cultura, una negación de la vida y del espíritu que atiende a los deseos de los otros como los propios deseos. Ahora bien, ¿qué sucede en las artes visuales? Dada mi trayectoria en docencia de las artes visuales y en el asesoramiento de investigaciones estudiantiles de la universidad en la que trabajo, he identificado que uno de los males generales de los estudiantes universitarios reside en la propensión a convertirse en *modelos*,² y no en auténticos imitadores.

Para Girard, imitar de manera auténtica significa encontrar un modelo ajustado al estilo de vida propio, a las habilidades y a las cualidades propias y a la satisfacción de la esencia divina. No olvidemos que Girard fue un pensador judío que se convirtió al cristianismo, procuró en sus escritos mostrar la ambivalencia de la Biblia: por un lado, considerándola como texto sagrado de absoluta formación espiritual y, por otro, como un registro mitológico y literario del comportamiento del ser humano, una fuente enriquecida para el pensamiento filosófico, etnográfico y ético, tal y como los libros de literatura en los cuales basó gran parte de sus análisis.

Todo tipo de relación social, según Girard, se basa en dos tipos de contactos. El *contacto interno* basa su desarrollo en la consideración de igualdad; de este modo, aquello que el otro desea puede ser alcanzado por

todos. Lo anterior significa que hay una puerta abierta a la rivalidad: todo lo que el otro alcanza también puede ser alcanzado por mí, sin restricciones ni obstáculos. Si alguien adquiere fama y éxito y sus condiciones iniciales fueron similares a las mías, yo considero que esa misma fama y éxito pueden ser míos porque partimos de unas mismas condiciones; así, lo que en algún momento estaba en otros, pasa a ser mío y deseable por los demás.

El *contacto externo*, por otro lado, advierte una desigualdad, hay una rendición frente al otro, por lo que no hay rivalidad sino idolatría. En este tipo de contacto existe un *modelo* a seguir, ya no hay un individuo a quien atacar o contra quien competir. Generalmente, las relaciones de contacto externo se dan con sujetos/objetos de deseo, irreales, desbordados y superiores. Estos ídolos que originan profunda admiración son en su mayoría desviaciones de la realidad fundamental de los hombres y las mujeres, es decir, personas u objetos que no concentran en sí mismos los poderes que les adjudican colectivamente, pero generan en los otros una gran frustración.

En el caso de la enseñanza de las artes, ¿quiénes están dispuestos a sumergirse en la comprensión, la práctica y el análisis de un estilo artístico o de diversos estilos? En primera instancia, los estudiantes olvidan la naturaleza del programa al que se adscriben, la licenciatura indica una inclinación pedagógica de las investigaciones o las preocupaciones de los trabajos académicos. Generalmente esto no sucede: en la actualidad muy pocos estudiantes se dirigen a resolver problemas propios de la pedagogía de las artes. La inclinación de la gran mayoría recae en la originalidad, la «creatividad»³ y la producción de obra sin técnica y de arte como espectáculo.

Lo anterior, según Girard, refleja un interés por ser sujeto/objeto de deseo y por la consolidación de un resplandecer artificial. Este resplandecer no ha sido conseguido por el uso de modelos históricos de las artes, sino por deseos de idolatría. En mi proceder docente he visto a profesores en diversas oportunidades pedirles a sus estudiantes que «confiesen» sus secretos y produzcan sus propias voces. Los resultados son nefastos: ropa interior colgada en ganchos, retratos hechos con vello púbico y rituales sadomasoquistas. Tal y como se ha observado, la imitación tiene un efecto exponencial en la conducta humana, y esto se debe a las múltiples conexiones neuronales de nuestros cerebros que acompañan otros cerebros y aumentan, indiscutiblemente, los descubrimientos colectivos.

Cuando un estudiante pone a prueba las técnicas aprendidas en clase y observa que otro expone trabajos como los antes mencionados, llevándose todo el crédito y reconocimiento de sus compañeros, el primero abandona sus habilidades de dibujo, pintura o escultura para imitar *la intimidad hecha espectáculo y consumo* (Scruton 2015).

La historia, por su parte, nos muestra que la comprensión de modelos o la imitación de estos nos pueden llevar a lugares insospechados del conocimiento.

Thomas Kuhn (1922-1996), el filósofo de la ciencia, trabajó sobre la noción de *paradigma*, una teoría científica a la cual se adscriben un número específico de «seguidores». Así, los seguidores trabajan durante un tiempo determinado en la resolución de problemas, y cuando el paradigma no puede resolverlos, estos se agrupan como *anomalías*. Estas últimas serán resueltas por futuros paradigmas, los cuales durarán el tiempo que sigan siendo útiles.

En las artes, los paradigmas son los estilos: estos tienen el reconocimiento de la sociedad y son usados hasta que aparecen nuevas formas de resolver las representaciones. El estilo se adopta y se adapta según las necesidades de los artistas y de la época. Surgen principalmente con un creador y un grupo reducido de seguidores; muchas de estas nuevas ideas de producción artística bajo la luz de un estilo pueden verse como novedosas y originales, tanto así que, normalmente, el público que los observa los rechaza en un principio y mucho tiempo después los aprueba, tal y como les sucede a los científicos y a los nuevos paradigmas en la ciencia.

En términos de estilo, los artistas no cambian de uno a otro, sino que más bien participan de las transiciones. Generalmente, los cambios no son bien aceptados, hay una suerte de aceptación por parte de otros grupos de otras personas, y en la medida en que eso se logra, otros personajes se adscriben. Los nuevos adeptos, la aceptación del público y las nuevas formas de expresión plástica permiten la madurez de un estilo.

De manera analógica, Kuhn (1971) en su libro *La estructura de las revoluciones científicas* muestra el surgimiento de nuevos paradigmas en las ciencias por medio de la noción de *estilo* en el arte. A su vez, evidencia el rechazo a nuevos elementos en la ciencia, tal y como sucede en el arte con las nuevas formas de expresión plástica. Así, Kuhn habla de una imitación selectiva, en la que se observan las emergencias y sus posibles efectos sobre la sociedad, y si vale la pena y el tiempo imitarlos. Muchas de estas imitaciones dependen del éxito o de las conquistas de los cambios.

La imitación ética de Girard y la imitación selectiva de Kuhn dan cuenta de las conexiones indefinidas entre los seres humanos: las formas en que prolongamos unas expresiones sobre otras, las emociones que compartimos, la simpatía, la antipatía y la empatía que desarrollamos frente a los demás y las cosas.

Finalmente, la metáfora de este apartado recae en considerar a los seres humanos como las neuronas espejo de un gran cerebro llamado sociedad, en el cual sincronizamos con otros individuos y aprendemos de ellos habilidades fortalecidas a lo largo de miles de años. Las costumbres de nuestras familias, las formas en que caminamos, las estructuras de consumo y nuestro lenguaje: todo esto forma parte de una tradición que aprendemos por imitación. Por lo tanto, no es posible subestimar el poder de compartir aquello que vale la pena imitar.

GOMBRICH, POPPER Y PLATÓN: FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DE LA IMITACIÓN

SI TODA IMITACIÓN es la transformación de *actos percibidos* en *actos motores* y todo inicio de una *imitación adecuada* es la observación y ejecución prolongada de una acción determinada, analógicamente, aquello que describió Gombrich como *el proyecto griego de crear una imagen convincente* sería la *imitación adecuada* de Rizzolatti.

Para explicar lo anterior, Gombrich (1984), en su libro *The Story of Art*, indicó que aquello que llamamos «logro figurativo» fue un proyecto colectivo cuyo objetivo implícito fue superar las expresiones plásticas de los estilos anteriores. Muchos artistas imitaron las normas, las formas, los colores, con el ánimo de superarse y distinguirse en los distintos escenarios a los que pertenecían. Este deseo de mejorar la representación de lo observado inició de manera individual, pero tuvo repercusiones sociales; es decir, los artistas que deseaban lo que otros habían alcanzado movieron la maquinaria de la representación en el arte y lograron, colectivamente, que unos estilos superaran a otros. Los estilos se observan en retrospectiva y las hazañas artísticas de manera individual. De ahí la frase célebre del autor que dice «*There really is no such thing as art. There are only artists*» («No hay tal cosa llamada arte. Hay solamente artistas»).

Con esta frase el autor indicó que cada trabajo artístico es una creación emergente, cada pintura es un trabajo único que condensa en su interior una tradición relacionada con la creación de imágenes:

No intenté escribir una historia de los artistas, porque lo que realmente tiene una historia es hacer imágenes. [...] La historia del arte se refiere a cómo la gente ha hecho imágenes, desde la prehistoria hasta los egipcios y demás. [...] Entonces la palabra *arte* significa hacer buenas imágenes. En el sentido estricto y técnico de la palabra *historia*, podemos decir que mi libro apunta a la historia de la creación de imágenes. La perspectiva es un ejemplo excelente para comprender la evolución de la técnica en el arte. (Eribon 1991, 75)

El hacer una «imagen convincente» en el arte, de acuerdo con Gombrich, significa asumir un reto colectivo en el tiempo. La perspectiva, como él lo indicó, fue una técnica que, una vez aprendida por los pintores, se convirtió en un requisito por parte de los espectadores, lo cual forzó a los artistas a mejorar cada vez más sus composiciones. La tradición es un aspecto que resalta en la literatura y en el arte visual; vemos, por ejemplo, en el libro *Los pilares de la tierra* (1989) el entramado individual de sacerdotes, campesinos, hombres acaudalados y caballeros que permitieron comprender lo que Hegel denominó «el espíritu de la época». Una historia ambientada en el siglo XII muestra cómo un albañil aprendió la construcción de su padre y también su hijo. Cada oportunidad que Tom (el albañil) tenía para explicar los arcos, las columnas y la forma de las ventanas a su hijo evidenciaba la transmisión de saberes tradicionales y cómo un oficio sobrevive a lo largo de los siglos por medio del aprendizaje imitativo.

Lo interesante entre Follett y Gombrich es que se observa la importancia de los gustos individuales y la copia de estos para que un estilo sobreviva socialmente. En la novela de Follett es evidente observar la fuerte presencia de la tradición, una fuerza que se sobrepone a las necesidades del individuo; pero también existe una fuerza individual que se impone a través de los gustos.

Ernst Gombrich, en la entrevista realizada por Didier Eribon (1991), dijo que los estilos son creados por deseos individuales que se multiplican dada la majestuosidad de las composiciones. Dicho de otra forma, la capacidad humana de imitar y copiar aquello que visual y cognitivamente se impone —lo bello, lo portentoso, lo majestuoso y además práctico de las construcciones humanas— permite la permanencia de estas formas.

Para Gombrich, el arte actual expresa un juicio de valor. Cuando los seres humanos hablan sobre «el arte de un niño», se refieren exclusivamente a imágenes pintadas, cuyas formas no son estilos, sino más bien expresiones espontáneas. Las definiciones que se hacen del arte dependen de categorías socialmente construidas y conciliadas, y por ello, estas categorías cambian ligeramente con el tiempo. Advierte que, al basarse en juicios de valor, no se puede dar una definición general para el arte, porque el arte no ha sido ni será el mismo para todas y cada una de las diversas culturas. Entonces, cuando se habla de «arte de los niños», no hay realmente un estilo comprometido, sino más bien una capacidad innata del ser humano por rayar y abstraer formas. La permanencia de formas como las grandes catedrales, las obras literarias, las pinturas, entre otra gran variedad de bienes, depende de su adhesión a «proyectos» colectivos de «progreso»⁵ figurativo, y estas manifestaciones sociales son las que cuentan para profundizar en nuestra capacidad imitativa humana.

Los estilos o modelos han sido consolidados en la ciencia, en las artes y en el proceder diario. ¿Por qué

descartar las variaciones culturales que los permiten? ¿Por qué negarnos la importancia de los estilos en la producción artística actual? Para explicar esto, señalaré que la maestría de los artistas y sus cualidades creativas fueron vistas a la luz de una colectividad que los aprobaba; son los estilos los que hacen posible la resonancia y la permanencia de las producciones artísticas de diferentes individuos; si bien es cierto inician con una persona, la fructífera copia de esta nueva expresión determinará su valor estilístico. Este proceso es una suerte de mutualismo de producción: no hay estilos sin individuos y no hay artistas sin estilo.

Metafóricamente, podríamos comprender estas afirmaciones con un ejemplo: la carrera de postas o de relevos consiste en un deporte olímpico en el cual los miembros de un mismo equipo deben turnarse un «testigo». El testigo es una barra de madera u otro material que entregan en la mano a otro miembro, mientras la carrera sigue su curso hasta la meta. Gana quien llegue primero, como en la mayoría de las carreras, pero para efectos de este texto, me quedaré con la parte inicial del ejemplo, es decir, la entrega del «testigo».

En el Renacimiento existieron grandes artistas que iniciaron sus proezas de manera individual bajo las normas y técnicas de un maestro que tenía otros aprendices. El caso más ilustrativo de esta «carrera pictórica» del Renacimiento se observa con el pintor del *quattrocento* Pietro Perugino,⁶ quien con sus pinturas causó que el público le reconociera como «insuperable» en esta «carrera». Detrás de este artista venía en la carrera Leonardo Da Vinci, no con el ánimo de negar la marca de Perugino, sino de presentar sus nuevas formas de producción visual, incluso en las mismas condiciones estilísticas. El «testigo» que dejó Perugino sirvió no solo para Leonardo, sino también para otros artistas, que asumieron el reto de representar con mejoradas técnicas los retratos, los paisajes, los animales y las construcciones arquitectónicas. Esta carrera de postas tiene participantes que acreditan lo que otros antes hicieron. De ahí el éxito de un equipo en la carrera de postas: si alguien corre más lento, los otros, al recibir el testigo, corren más rápido para subsanar los segundos perdidos. La ganancia o pérdida es colectiva, no individual.

Existen «figuras» en la carrera, por ejemplo, aquellos que corrieron más rápido, con más técnica, o aquellos que tras caerse se levantaron con más ahínco. Pero al final, la meta es cruzada por un equipo. Por un lado, se tienen las diversas concepciones del arte entre culturas. Por otro, la tradición histórica de cada cultura respecto a lo que consideran arte. Entonces, en la carrera de postas de diversos arquitectos, pintores, escultores, las fuentes de las cuales deben alimentarse son diversas, no solo una tradición histórica, sino también un reconocimiento de lo que observaban en otras culturas. Por ejemplo, el uso del óleo en los Países Bajos hizo que muchos artistas ingleses se sintieran atraídos por las nuevas representaciones,

blancos más fuertes y retratos mucho más ajustados debido a la consolidación de la técnica. Esto produjo un mercado de pinturas en la ciudad portuaria de Amberes, en Bélgica; si los coleccionistas querían una pintura de paisaje o de retrato, ellos la compraban en este lugar. Había una constante interacción entre el gusto por la técnica y una fuerte tradición. No solo compraban las buenas pinturas al óleo, sino aquellas que tenían el peso tradicional de ciudades de Inglaterra u otras naciones. De este modo, los nuevos estilos que surgían bebían de fuentes diversas, se hacía simbiosis entre las técnicas y se reforzaban aquellas formas que habían tenido mayor atractivo. Esto es, básicamente, lo que se espera en un aprendizaje de las artes visuales: reconocer trayectorias pasadas y complejas de producción artística sin obviar o negar las nuevas formas de producción.

Gombrich llama *ecología* a este proceso de adaptación de nuevas formas con otras preexistentes; es un concepto de la biología que explica cómo cada especie de plantas o animales puede sobrevivir en cierto clima y ambiente. Lo anterior depende de las diversas circunstancias naturales que posibilitan la continuidad, la permanencia y el desarrollo de un organismo en un hábitat particular. De igual forma sucede con los estilos. Existen muchos factores que permiten que un estilo prospere solamente a partir de unas bases productivas del arte; la sociedad alienta o detiene un estilo determinado, incluso el rechazo a nuevas formas puede cambiar con los años y convertirse en aprobación.

Cuando estos factores o bases son modificados indiscriminadamente, el estilo puede morir. El ejemplo más sencillo es la Reforma, la cual aniquiló, durante un tiempo, el tipo de arte producido por la Iglesia Católica Romana. Los protestantes redujeron la producción artística de las imágenes en sus iglesias y fuera de estas. Las creencias de los protestantes no podían ser mediadas por ningún símbolo o ícono que obstaculizara la comunicación del creyente con Dios. Existieron imágenes religiosas relacionadas con escenas específicas de la Biblia sin hacer referencia a élites familiares que las patrocinaran. En estas representaciones aparecen los protagonistas de las parábolas de la Biblia para promover una pedagogía bíblica, más que la adoración a la imagen.

Existe una gran influencia de los maestros (individuos) en los estilos artísticos, pero la *ecología* de la imagen es la que permite la prolongación de una expresión artística en el tiempo. Esto significa que aquellas imágenes que observamos en clase, compartidas en los círculos de aprendizaje, han sido las que sobrevivieron a los embates del contexto en el que surgieron los problemas de las élites, los gustos y las funciones. La imagen en sí misma puede evolucionar, también su ecología o el contexto social, pero el punto central de esta relación es cuando este reacciona cuestionando la forma en que las imágenes están hechas y cómo perduran en las sociedades. Esto puede ser por avances tecnológicos, por

tradición académica o por una imagen socialmente prestigiosa. Gombrich concluye diciendo que la ecología de la imagen tiene tanta influencia como el gusto y el prestigio social para que los estilos sobrevivan en la sociedad.

Los estilos son una expresión directa del espíritu de la época, una clase de «superartista» que crea las cosas espontáneamente. Gombrich relata que muchas personas en el campo de la arquitectura consideraban que las catedrales góticas crecían espontáneamente fuera del espíritu de la época. Ken Follet, por su parte, reafirmó lo que dijo Gombrich al demostrar que los constructores tuvieron que aprender este estilo para terminar o, incluso, empezar una nueva catedral. Había patrones en los libros, recopilación de fallas y dibujos múltiples de posibilidades estilísticas. El estilo fue «inventado» por alguien, difundido por grupos y patrocinado, simbólicamente, por la aprobación de la sociedad. Las nuevas expresiones permiten posibilidades para crear nuevas formas de hacer imágenes u objetos artísticos, pero aumenta el riesgo de hacerlo mal cuando no se tiene en cuenta la diacronía.

Gombrich es un referente para acercarnos a la cultura del siglo XIX por medio de la *mimesis* como mecanismo social, cultural, pictórico y político identitario. Una vez presentada la imitación desde una perspectiva colectiva, ¿qué sucede individualmente con la copia? Platón dijo que imitar la idea es imposible, esto significa que todo aquello que se representa es una copia de la copia. La copia está alejada de la verdad y el único que puede ver la verdad es el *Demiurgo*. De acuerdo con esto, aquellos que copian lo que les rodea o representan lo que les rodea son imitadores. Platón ve en el artista un medio por el cual recordamos la idea, siempre y cuando esta representación participe de la idea.

Para ilustrar esto, es necesario pensar en una entidad bella, animal o vegetal. Un ser bello para Platón debe recordar lo bello en sí, anuncia la verdadera idea de lo bello. Siguiendo este ejemplo, un arte bello debe enviar mensajes de lo bello en sí, lo que se considera *anamnesis*. Esto significa que en esa entidad no está lo bello en sí, sino que nos recuerda lo bello y, por lo tanto, participa de la idea de lo bello. Porque lo bello en sí es una idea. La belleza no está en las cosas, las cosas nos recuerdan la idea de belleza por medio de la participación de la entidad u objeto con la idea de lo bello en sí; esto se llama *metaxis*.

Un ejemplo puntual respecto a la idea de belleza que la literatura nos ofrece por medio de la descripción literaria es el cuento de Voltaire titulado *Cándido* (1759); aquí la belleza de una mujer llamada Cunegunda se percibe en su aspecto físico, por el cual una gran variedad de hombres se ven maravillados y despojados de razón al verla. Cándido, el protagonista del cuento, está perdidamente enamorado de Cunegunda porque recuerda que es una mujer de innegable belleza y la busca a pesar de las adversidades de la

vida para casarse con ella. Una vez la encuentra, vieja, arrugada y sin ninguna de las cualidades por las cuales se enamoró, piensa que su matrimonio no es necesario; sin embargo, se casa ¿Por qué? Porque Cunegunda se vuelve una excelente repostera, aunque ya no tenga su belleza física. ¿Qué hizo que Cándido persiguiera por diversos continentes a Cunegunda? ¿Por qué sufrió vejaciones y atropellos físicos por encontrar a esta mujer? Porque Cunegunda en su juventud participaba de la belleza en sí, a través de su físico, lo bello de su cuerpo, su rostro y sus manos. Todos estos aspectos les recordaban a los hombres la idea de belleza. Una vez Cándido la ve envejecida y maltrecha, no percibe lo bello en su aspecto físico, sino en una habilidad que adquirió con el tiempo, la repostería. Los postres de Cunegunda siguen siendo motivo de *anamnesis* de la belleza. Sigue la idea de belleza en Cunegunda, pero observada en otro aspecto de su Ser.

De acuerdo con esto, lo bello en sí está en la nariz que respira y funciona perfectamente a pesar de que esté en dimensiones desproporcionadas en un rostro, está en las manos arrugadas pero ágiles de quien teje, no solo en el cuerpo de una joven doncella o de un viril caballero; está o participa la idea de belleza en las cualidades visibles de la naturaleza, los hombres, las mujeres, en las habilidades mentales de los seres humanos. ¿Por qué? Porque nos recuerdan la idea de lo bello en sí, que es sempiterna, continua e inmutable.

Esto también se percibe en el edificio que sin ornamentos ha sobrevivido a las catástrofes ambientales por su excelente infraestructura, o mejor aún, en aquel edificio que se construyó gracias a la sabiduría de un buen arquitecto que pensó que en un futuro su obra debería perecer siendo más sincrónica con la naturaleza, por esto los materiales con los que fue hecho impactaron en menor medida el medio ambiente. O imaginemos un plato con excelentes ingredientes que cumple la función no solo de acabar con nuestra sensación de hambre, sino también nutrirnos con minerales, vitaminas y proteínas. Son muchos los aspectos, los objetos y las personas que participan de la idea de belleza, pero aquellas cosas que nos recuerdan la belleza en estos objetos o sujetos pueden cambiar y trasladarse a otros aspectos diferentes de los visibles.

Escribiendo mi trabajo de grado para Filosofía, descubrí el valor que Platón le adhiere a la imitación, al punto de indicar la necesidad de tener cuidado con todo lo que se imita. En el libro tercero de La República, Platón dice que Homero representó a los dioses como seres derrotados, viciosos y desvergonzados, por lo que indicó que estas representaciones de los dioses son una carta abierta a la imitación de malos hábitos y a la deformación del espíritu. Estaba sumamente preocupado por el poder de la imagen y la imitación en los seres humanos. De aquí que René Girard, otro de los autores fundamentales de esta indagación, haya dicho que Platón, al estar preocupado por la mimesis estética, se haya olvidado de la mimesis ética o política.

APRECIACIONES FINALES

LOS COMPORTAMIENTOS OBSERVADOS en la historia de los estilos artísticos apuntan a la necesidad de una distinción entre estos: «Si antes estaba este principio, ahora se desarrollará otro para mejorar». El estilo no quita originalidad, sino lo contrario: establece puntos iniciales o principios básicos a partir de los cuales cada individuo puede descubrir nuevas formas de hacer objetos, experimentos, expresiones artísticas y literarias. El estilo se presenta en este texto como la capacidad imitativa humana porque los alcances colectivos son alcances inicialmente individuales, ninguna parte niega la otra y no puede existir ninguna inmersión disciplinar si no observamos el trayecto de manera consciente.

En una Licenciatura de las Artes Visuales se hace necesario vincular tres aspectos del proceder académico: lo ético, lo estético y lo epistemológico. Estos aspectos tienen un mismo fin, un *telos*; la tripartición apunta a un mismo objetivo. No se puede olvidar el fundamento pedagógico bajo el que se ciñe, pues no se trata de privilegiar el aspecto visual de los objetos o las imágenes visuales; se trata de encontrar los puntos de encuentro entre la obra, los estilos y los objetivos de cada trabajo académico que se inclina a mejorar la calidad de las relaciones del ser humano con su entorno, es decir, sus relaciones socioecológicas (Lee 2011).

El estilo no es una imposibilidad a la innovación, sino la contingencia mediante la cual las inquietudes individuales y los deseos del ser humano se vuelven inquietudes y paradigmas sociales. A propósito de lo que se escucha constantemente entre los estudiantes: «deseo hacer mi propio estilo», «yo tengo mi propio estilo», «yo no quiero imitar a nadie», se hace necesario señalar que la mayoría ven en el estilo una imposibilidad a sus deseos de originalidad —deseos generalmente alimentados por distintas fuentes—. Esto hace que los estudiantes propongan reglas de producción artística sin inicio ni final, negando lo evidente y lo necesario del apoyo de otros colegas para que la creación individual no muera. No soy yo, como el autor de este texto enunciando estos caprichos; la historia lo demuestra.

Se evidencia en los estudiantes un desapego a la comprensión estilística y de reconocimiento histórico, por lo que es aquí donde existe una oportunidad de mejora para reforzar metodológicamente el abordaje de problemáticas actuales en las que el estudiante se encuentre inmerso. Un ejemplo de esto pueden ser los problemas socioambientales.

Debido al alto interés de los estudiantes en crear obra y expresar sus destrezas artísticas, se observa como una oportunidad vincular estas producciones a procesos de enseñanza o pedagogía. Muchos estudiantes preguntan cosas como «¿eso para qué?, yo soy artista, a nadie debo explicar por qué hago lo que hago, a mí me importa lo que hago, a nadie más debe importarle?, ¿cómo puedo estar seguro de que esto que hago es importante?, ¿por qué tengo que explicar mi trabajo si yo soy artista?». Preguntas como las anteriores, entre otras, dejan ver claramente la falta de fundamentos teóricos con los que llegan la mayoría de estudiantes a la elaboración de sus trabajos de investigación en artes visuales. Creen que la «originalidad» es el premio, cuando deben defender y justificar sus fuentes —si es que las admiten— no encuentran las formas de presentar, definir y adaptar los conceptos impartidos a lo largo de la carrera y, quizás lo más importante, aquellos que saltan a la vista a lo largo de la historia del arte.

Estas expresiones son justamente lo que demuestra que en el proceder académico es esencial percibir los alcances de la pedagogía de la imitación. Es posible construir un panorama histórico y teórico que visibilice y exalte la importancia de los estilos, entendidos como modelos y referentes, por medio de diferentes campos de acción cuya importancia no es novedosa sino transversal a todo proceso académico. Se puede comenzar con una muestra explícita de humildad productora, una humildad absolutamente intelectual, donde no existen delirios de especialidad y rareza, sino un reconocimiento a los descubrimientos de diversas individuales en la sociedad.

¿Por qué es tan importante tener presente la imitación y el estilo como estrategia pedagógica? Indiscutiblemente, se debe partir de la idea de que sin imitación no hay estilo, y sin estilo no hay originalidad. ¿Suena contradictorio? En absoluto. Aquellos que son recordados y admirados fueron los que descubrieron formas de hacer bajo un estilo marcado y construido. Reconocer la necesidad de dominar un *estilo* para producir en las artes y permitir que los diversos estilos se revelen como estrategias didácticas que necesitamos para la enseñanza significa asumir el estilo como modelo y código que debe ser aprendido, valorado e incorporado como elemento necesario y primordial en la formación disciplinar de las artes visuales. La creatividad trasciende los límites disciplinares porque supera las barreras impuestas por estructuras sociales rígidas. Sin embargo, imitar bien nos lleva la vida entera y la originalidad y la creatividad no nos es dada a todos.

NOTAS

- 1 Mimesis en Platón, de la cual se hablará más adelante.
- 2 De acuerdo con Girard, los *modelos* son aquellos individuos que por sus capacidades o habilidades suelen ser imitados o deseados. Vamos a indicar para este caso que un modelo en artes visuales es un artista innovador, genial y reconocido que no necesita del aprendizaje de otros para «crear» su propio arte.
- 3 Palabra mal interpretada. De acuerdo con el psicólogo clínico Jordan Peterson, la creatividad no es una cualidad que se desarrolla o adquiere, es una característica innata que incluso, si no es acompañada de un trabajo duro, queda solo en buenas ideas. Por esto, es más importante convocar al estudiante a encontrar su campo de acción que a presionar el desarrollo de una creatividad forzada.
- 4 Científicos, políticos, financiadores, propagandistas, etc.
- 5 El progreso visto, según el filósofo Karl Popper, como «un derrocamiento de teorías pasadas por unas nuevas o mejores». Aquello que consideramos «mejor» en las representaciones artísticas tiene estrecha relación con el estilo, los estilos en la historia y cómo los seguimos aprendiendo.
- 6 Vale la pena resaltar que no es el único ejemplo, ni tampoco el primero. Es un caso cercano a Da Vinci y, por lo tanto, se ajusta, como otros tantos ejemplos, a la idea de «testigo» en la carrera de postas.

REFERENCIAS

- Bosker, Bianca. *Original Copies*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013.
- Cohnitz, Daniel, y Marcus Rossberg. *Nelson Goodman*. Québec: McGill Queen's University Press, 2006.
- Eribon, Didier, y Ernst Gombrich. *Lo que nos dice la imagen*. Bogotá: Grupo editorial Norma, 1991.
- Fischer, Michael. «Art as Such. The Sociology of Modern Aesthetics». En *Doing Things with texts. Essays in Criticism and Critical Theory*, 135-187 (1989). Nueva York: W.W. Norton & Company.
- Follet, Ken. *Los pilares de la tierra*. España: DeBolsillo, 2008.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983.
- Girard, René. *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa, 1984.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- Girard, René. *Geometrías del deseo*. Madrid: Sexto Piso, 2012.
- González, María José. *Aprendizaje por analogía. Análisis del proceso de inferencia analógica para la adquisición de nuevos conocimientos*. Madrid: Trotta, 1997.
- Goodman, Nelson, y Catherine Elgin. *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1988.
- Goodman, Nelson. *The Structure of Appearance*. Harvard: Harvard University Press, 1951.
- Goodman, Nelson. *Fact, Fiction, and Forecast*. Cambridge: The Bobbs-Merrill Company, 1955.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976.
- Goodman, Nelson. *Ways of World Making*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1988.
- Gombrich, Ernst. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Nueva York: Bollingen Foundation, 1969.
- Gombrich, Ernst, Julián Hochberg y Max Black. *Art, Perception and Reality*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972.
- Gombrich, Ernst. *Tributes. Interpreters of our Cultural Tradition*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1984.
- Gombrich, Ernst. *The Story of Art*. Londres: Phaidon Press Limited, 1995.
- Gombrich, Ernst. *The Preference for the Primitive*. Londres: Phaidon Press Limited. London, 2002.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Hofstadter, Douglas. *Fluid concepts and creative analogies*. Nueva York: Basicbooks, 1995.
- Iacoboni, Marco. *Mirroring People. The Science of Empathy and How We Connect with Others*. Nueva York: Picador, 2009.
- Kalb, Claudia. La genialidad inmortal de Leonardo. *National Geographic* 5: 25-61, 2019.
- Kidney, Walter. *The Architecture of Choice: Eclecticism in America, 1880-1930*. Nueva York: George Braziller, 1974.
- Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Lee, Dora. *Biomimicry. Inventions Inspired by Nature*. Ontario: Kid Can Press, 2011.
- Platón. *La República*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1949.
- Platón. *Diálogos*. Madrid: Gredos, 1986.
- Peterson, Jordan. *12 reglas para vivir. Un antídoto al caos*. Barcelona: Planeta, 2018.
- Popper, Karl. *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos/Grupo Anaya, 1980.
- Rizzolatti, Giacomo. *Mirrors in the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Scruton, Roger. *The Uses of Pessimism: And the Danger of False Hope*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Schnaars, Seize. *Managing Imitation Strategies. How Later Entrants Seize Markets from Pioneers*. Nueva York: The Free Press, 1994.
- Thiis-Evensen, Thomas. *Archetypes in architecture*. Oslo: Scandinavian University Press, 1987.
- Woodfield, Richard. *The Essential Gombrich*. Londres: Phaidon Press Limited, 1996.