



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas

LA IMAGEN CONSTRUIDA
(Elementos de percepción en mi obra plástica)

T E S I S

Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

p r e s e n t a :

Alberto Rodríguez Torres

Director de Tesis:
Lic. José Luis Alderete Retana



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F

México D. F.

2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A mis padres,
quienes hacen su mejor
esfuerzo por estar orgullosos
de la carrera de su hijo.**

**A todos aquellos que
de alguna manera me
apoyaron en la realización
de este trabajo, a ustedes y
para ustedes es esta tesis.**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPITULO 1	8
Las Energías	9
El estímulo	10
Fisiología de la percepción	13
CAPITULO 2	19
Percepción	20
Teorías de la percepción	20
Ámbito de la percepción	24
Propiedades vinculativas	26
Interrelación sensorial	30
Percepción, conocimiento, aprendizaje y pensamiento	33
CAPITULO 3	40
Imagen y representación	41

CAPITULO 4	55
La Construcción de la Forma en mi Obra	56
La ambigüedad	67
Un contexto histórico	69
Otros elementos en mi obra	75
CAPITULO 5	78
La Significación de mi Obra	79
Código y signo	80
La producción de signos	82
Icono, índice y símbolo	85
Denotación y connotación	87
La significación construida	87
CONCLUSIONES	91
BIBLIOGRAFÍA	94

INTRODUCCIÓN

La elección de un tema para tesis es un asunto complicado de resolver. Aunque existen libros como el de Umberto Eco, el cual da distintos consejos para franquear este primer problema en la realización de una tesis, no resulta del todo esclarecedor en el momento de sentarse a pensar en cual será el tema que se abordará.

Afortunadamente en este caso, el problema de elección del tema ya se encontraba parcialmente resuelto; éste tendría que girar en torno a mi obra plástica, mi pintura específicamente. Sin embargo, hablar de la obra personal es riesgoso, no por las complejidades de la misma, que en muchos casos no las hay, sino por las implicaciones en los que uno puede caer al querer explicar elementos que no se encuentran totalmente dominados o conscientizados, o simplemente no se encuentran en la obra misma, como suele suceder tantas veces en las pláticas de productores plásticos al hablar de sus obras.

Por tal motivo, y haciendo caso a una antigua preocupación, elegí el tema de "La percepción de la forma dentro de mi obra plástica". Este tema lo había venido desarrollando desde un proceso pictórico anterior al que en esta tesis se hace referencia. Por otro lado, éste es uno de los conceptos que es perfectamente consciente y claro, a diferencia de los otros elementos que conforman mi obra; no afirmo con esto que no existan definiciones claras acerca de los otros componentes de la obra, pero es cierto que estos juegan un papel más significativo en la búsqueda de una definición clara de su funcionamiento dentro de mi quehacer pictórico en general.

Si bien la percepción de la forma se había configurado como principal tema de mi tesis, quedaba aún sin definir qué sentido le daría a la investigación y qué fin tendría.

Hacer de la obra personal tema principal de una tesis, conlleva muchos riesgos, como ya he señalado, por ello, mi obra no es el fin de esta tesis, sino punto de partida,¹ a través del cual se puedan analizar los distintos problemas de la percepción de la imagen. Con este fin y la motivación de que esta tesis pueda resultar del interés general para el pequeño grupo de receptores de este trabajo, he pretendido analizar los aspectos más importantes que comprende el acto de percibir una obra pictórica, tratando de resumir la opinión de los principales autores que han escrito sobre este tema para esbozar un panorama general e incluyente, que pudiera ser útil al dar un acercamiento a los problemas de la percepción y, con ello, a la explicación de mi obra pictórica.

Para todo ser humano que posee el sentido de la vista, la percepción de las imágenes se da como un acto y no como un problema; hemos automatizado tanto el acto de percibir que ya no somos conscientes del proceso tan complejo que esto conlleva. Ahora, este proceso tan complejo, implica el cómo será posible acceder a él, qué metodología se puede utilizar, cuál se tomará para exponer su funcionamiento dentro de este trabajo de tesis. Hubiera querido que ésta fuera una metodología de la interpretación, una hermenéutica, sin embargo, tengo que ser más cauto y conformarme con una simple metodología deductiva, es decir, que estaré desarrollando el trabajo desde sus aspectos más básicos y generales hacia otros particulares, todo ello de una manera lineal. Además, debo mencionar que utilizare conceptos de distintos enfoques teóricos

¹ v. N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona: Seix Barral, 1976 [1968]. Este planteamiento lo tomo de su introducción en relación con los motivos que le llevaron a escribir su obra. "Los problemas acerca del arte, más que puntos de convergencia, lo son de partida".

como el estructuralismo y el constructivismo entre otros, producto de mi particular formación y obligado por la recurrencia a diferentes autores.

Tomando en cuenta que las artes visuales son una disciplina de las llamadas interdisciplinarias o transdisciplinarias, se hará uso de distintas áreas del conocimiento que convergen alrededor del arte, la imagen y la percepción, como la física, la fisiología, la psicología, la sociología y la filosofía.

Es por ello que en el primer capítulo se utilizarán los estudios de la física y la fisiología, sólo en la medida que sirvan para explicar la parte que tiene que ver con la recepción y transmisión de las energías que excitan el sentido de la vista. En el segundo capítulo se hará una revisión general de la psicología de la percepción, las distintas teorías, su ámbito, sus propiedades y los aspectos generales que intervienen en el procesamiento de los estímulos para la construcción de la visión, específicamente la bidimensional. El siguiente capítulo, el tercero, se hará una revisión de la percepción de la imagen bidimensional; de ésta como copia o imitación de la realidad, como instrumento de representación convencional y finalmente como construcción perceptual. El capítulo cuarto estará enfocado al análisis de mi obra pictórica, particularmente a la construcción de la forma, a partir de lo visto en los capítulos precedentes a éste; además de otros elementos que la conforman.

Finalmente he querido incluir un quinto capítulo con un tema que, si bien pareciera que no se relaciona directamente con el tema de la percepción, aunque de hecho lo está, sí lo hace con mi obra, esto es, la significación de ella misma. Debido a las dimensiones y complejidades que entraña la semiótica, he querido hacer sólo un pequeño esbozo de ella, planteando ciertos aspectos que puedan ayudar a la comprensión de mi producción plástica. Por otro lado, este planteamiento puede ayudarme como principio en una subsecuente investigación.

1. LAS ENERGÍAS

Basta con abrir los ojos para que el mundo entre en nosotros y nosotros al mundo. Recibimos incansablemente la imagen del mundo, su huella, su reflejo; como los incansables y terribles espejos de Borges,² aunque cerremos los ojos, otros ojos en alguna otra parte estarán recreando el mundo, y a través de estos y del quehacer artístico, estableciendo mundo.³ Pero no sólo lo recibimos a través de su imagen, también lo escuchamos, lo olemos, sentimos su superficie, su peso y textura, su sabor; en fin lo percibimos con todo el cuerpo.

Percibir, esta palabra que estará presente por algún tiempo a lo largo de este trabajo; vamos por el mundo percibiendo al mundo. Pero bien, para comenzar tendré que hacerlo por preguntar: qué es percibir, qué es la percepción. Antes de contestar es preciso aclarar que esta tesis trata sobre los procesos visuales en mi obra pictórica y que, por lo tanto, las definiciones que se darán se centrarán sobre el punto de la percepción visual, mencionando las otras modalidades sensoriales de la percepción sólo como contexto del tema.

El concepto “percibir” proviene de la palabra griega *antilepsis* y del latín *percipere*, que en su acepción más general significa, “recoger”.⁴ Recogemos los estímulos que, en forma de energía, nos provienen del mundo. Pero ésta es una definición harto pobre puesto que plantea mayores interrogantes. Así que

² Borges siempre tuvo una fascinación y un temor por los espejos, ya que estos, al igual que el acto de procreación, tiene la finalidad de reproducir el mundo infinitamente “Yo que sentí el Horror de los espejos/ no solo ante el cristal impenetrable/ donde acaba y empieza, inhabitable/ un imposible espacio de reflejos.” (Los espejos en *El Hacedor*). “Cuando este muerto, copiaras a otro/ y luego a otro, a otro, a otro, a otro...” (Al espejo en *La rosa profunda*). J. L. Borges, *Obra poética, 1923-1976*, Madrid: Emecé Alianza, 1979.

³ v. Heidegger, Martín, *Arte y poesía*, México: FCE, 1992, cap. La obra y la verdad.

⁴ Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Barcelona: Alianza, 1984, vol. 3.

iniciaré por dejar bien definida la naturaleza del objeto de estudio que me ocupa, así como la manera en que será abordada por esta investigación.

Para comenzar, haré una breve descripción de los procesos que intervienen en esta acción para establecer los elementos que conforman la percepción y así poder acceder a su estudio de una manera más específica. Cuando abrimos los ojos El mundo se nos presenta ante nosotros en esto que llamamos visión, lo percibimos sin darnos cuenta de los grandes sucesos que están aconteciendo en nuestro interior, como si la imagen estuviera viéndose por medio de una cámara fotográfica y apareciera tal cual en nuestra mente como aparece en el papel fotográfico, pero de hecho, esto no es tan sencillo. Cuando percibimos, recogemos (en la definición del diccionario que se vio más arriba) una multitud de datos del mundo exterior en forma de energía lumínica, que desde ahora serán llamados estímulos, esto se hace por medio de nuestros ojos, en este momento, apenas comienza el proceso de la percepción visual. Es en el ojo donde estas energías son transformadas en impulsos nerviosos y enviados al cerebro para ser procesados e interpretados, para finalizar con lo que llamamos comúnmente visión. Siguiendo el curso de estos hechos, descritos a grandes rasgos, se pueden encontrar tres niveles de estudio: el primero, físico, después un nivel bio-químico o fisiológico y finalmente un nivel psicológico, y es con esta estructura como iniciaré el estudio del tema.

1.1. EL ESTÍMULO

Estas energías que reciben nuestros ojos del mundo exterior son lo que comúnmente llamamos luz. Antiguamente, desde los pitagóricos y hacia el siglo XI, se creía que la luz provenía de nuestros ojos, funcionando como dedos que se alargaban hasta tocar los objetos. Hacia el año 1020 el científico árabe

Alhazen sugirió acertadamente que las cosas funcionaban al revés, son los ojos los que reciben la luz de fuera. Pero es a partir del siglo XVIII donde el estudio de la luz, como elemento principal que produce la visión, tuvo su gran desarrollo, para desembocar en las diferentes teorías que explican su naturaleza; las dos principales son: la teoría corpuscular, propuesta por Newton y posteriormente la electromagnética, planteada por Maxwell. Aquí se utilizara la teoría electromagnética por parecerme más adecuada en información, aunque es cierto que la teoría corpuscular ha tenido un importante resurgimiento con la teoría cuántica de Einstein, sin embargo, ésta resulta demasiado compleja y prácticamente no aporta gran cosa para los fines que pretende esta investigación.

CUADRO 1.1.
Espectro electromagnético

<i>Tipo de onda</i>	<i>Límites aproximados de sus longitudes de ondas⁵</i>			
Ondas de radio	1000 m	---	0.50 m	
Micro ondas	50 cm	---	0.05 cm	
Infrarrojo lejano	0.5 mm	---	0.03 mm	
Infrarrojo cercano	50 μ	---	0.72 μ	
Luz visible	720 nm	---	400 nm	
Ultravioleta Extremo	400 nm	---	200 nm	
ultravioleta	2000 Å	---	500 Å	
Rayos X	500 Å	---	1 Å	
Rayos gamma	1 Å	---	0.01 Å	

Fuente: D. Malacara 1989.

En este caso sólo es necesario saber que la luz es un haz de rayos o de ondas electromagnéticas que se propagan en todas direcciones a una velocidad de 300,000 k/s y que son de la misma naturaleza que las ondas de radio y de televisión, que las microondas, que los rayos infrarrojos y ultravioleta, que los rayos gama y X, etcétera, sólo que cada uno de ellos tienen una diferente frecuencia de onda.

(Cuadro 1.1.)

⁵ Las unidades que comúnmente se emplean para medir las longitudes de onda varían de región en región del espectro. Así, la unidad Ångstrom que se abrevia Å y que es igual a 10^{-10} m, se emplea en rayos X y a veces en el ultravioleta y visible, aunque aquí es preferible utilizar la milimicra que se abrevia μ , que es 10^{-6} m. Como la abreviatura μ requiere del

La frecuencia de la luz visible se encuentra entre los 720 nm y hasta los 400 nm. Es en esta estrecha banda donde se encuentran distribuidos, según su frecuencia de onda (al igual que en una banda de radio donde existen diferentes frecuencias para cada estación), todos los colores del espectro.

CUADRO 1.2. Longitud de onda de la luz visible	
Color	Intervalo de longitudes de onda (unidades <i>ångstrom</i>)
Rojo	6 470 a 7 000
Naranja	5 950 a 6 470
Amarillo	5 750 a 5 850
Verde	4 912 a 5 750
Azul	4 240 a 4 912
Violeta	4 000 a 4 240

Fuente: G. Shapiro 1979.

En el cuadro 1.2. se encuentran los diferentes colores que existen dentro del espectro visual, todo el resto de los colores que vemos están hechos a partir de las mezclas reflejadas de estos.

Isaac Newton fue el primero en descubrir que la luz blanca contenía todos los colores del espectro por medio de su experimento en el cual proyectaba una haz de luz a través de un prisma Pero no sólo demostró que la luz blanca es la suma de todos los colores, también descubrió cómo funcionan estas mezclas, las cuales fueron divididas en dos grupos: La síntesis aditiva⁶ y la sustractiva.⁷ Esta última mezcla es primordialmente por la cual nos es posible

signo griego “mu”, en los últimos años se ha empleado más comúnmente la designación de nanómetro el cual es 10^{-9} m y se abrevia nm. v. P. Nathan, *Análisis óptico*, México: ANUIES, 1975. cap. 1.

⁶ La diferencia entre estas dos mezclas es que una proviene de fuentes de luz y la otra de luz reflejada. La primera se llama aditiva, ella trata de las mezclas de luces de distinto color; en este caso existen tres colores principales, llamados colores primarios: rojo, verde y azul. Son llamados primarios puesto que la mezcla de estos, producen el resto de los colores. Así la mezcla de la luz verde y roja produce el amarillo; la suma de la luz roja y la luz azul produce el magenta, y la mezcla de la luz azul y la luz verde produce el cian. Los productos de estas tres mezclas, son denominados colores secundarios. De esta manera, se concluye que la suma de todos los colores da el blanco y la ausencia de luz produce el negro.

⁷ Es necesario entender bien la mezcla aditiva para poder entender el comportamiento de la luz reflejada. Todo objeto que no es fuente de luz, refleja y absorbe la luz que incide sobre él. Cuando un objeto parece amarillo a nuestros ojos, está reflejando la suma de la luz verde y la luz roja y absorbe el azul. Cuando vemos el cian, el color que refleja es el azul y verde y el color absorbido es el rojo. Cuando vemos el magenta, la suma del color reflejado es de azul y rojo y el color absorbido es el verde. Por tanto, la mezcla sustractiva funciona a la inversa que la mezcla aditiva; de esta manera los

ver los objetos del mundo que nos rodea y es el terreno principal en el que se desarrolla la pintura

Si bien me he referido al color, producido por la luz, como el único estímulo que nuestros ojos son capaces de percibir, esto no es del todo cierto, sin embargo, ese punto se tratará un poco más adelante, ya que se hable del comportamiento de la retina.

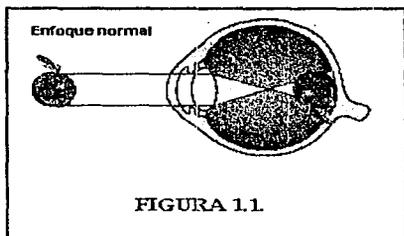
1.2. FISIOLÓGÍA DE LA PERCEPCIÓN

Ya se han determinado la naturaleza de las energías que son necesarias en la percepción, pero de estas energías a lo que llamamos visión, existe un largo camino por recorrer; trataré de resumir el camino que recorre este proceso. En primer lugar se encuentra un fenómeno fotoquímico, que se realiza en el interior del ojo, directamente en la retina. A esto prosigue un fenómeno electrofisiológico, que va desde la retina a través del nervio óptico, el cual sufre distintas variaciones que influyen en la visión, hasta la corteza cerebral, encargada ésta de la percepción de los estímulos básicos y de ahí a las siguientes partes del cerebro para conformar lo que finalmente llamaríamos la percepción visual. Antes de continuar, se analizará con más detenimiento estos procesos.

colores primarios de la mezcla sustractiva son: el magenta, el cian y el amarillo. Cuando estos colores se mezclan en pares, producen los colores secundarios: azul, rojo y verde. Si se mezcla el magenta y el cian producen el azul, en este caso la luz roja y verde son absorbidas reflejando el azul. Cuando la mezcla es entre cian y amarillo, el color absorbido es el rojo y el azul, reflejándose a nuestra vista el color verde; y cuando la mezcla se da entre el magenta y el amarillo, la luz verde y azul son absorbidas, quedando el reflejo del rojo. Las combinaciones en distintas proporciones producen los demás colores. A diferencia de la mezcla aditiva, la suma de todos los colores provoca la absorción de todas las luces, produciendo el negro. En el color blanco, todas las luces son reflejadas, es decir: que hay una ausencia de color.

Cabe aclarar que las mezclas sustractivas que acabamos de describir, funcionan mejor en teoría que en la realidad, puesto que los pigmentos naturales y sintéticos de los colores primarios son difíciles de encontrar en un gran estado de pureza. Es más común utilizar el rojo, el azul y el amarillo, como colores primarios, obteniendo en anaranjado, el verde y el violeta como colores secundarios. Claro está que con distintas proporciones de los pigmentos puros de los que hablamos más arriba, es posible hacer estos colores y muchos más.

El ojo humano es el instrumento encargado de recibir la información visual del exterior y está diseñado para tal efecto. Las partes que componen el ojo son variadas y complejas, pero sólo habrán de describirse las partes por las que cruza el haz de luz. En primer lugar, se encuentra la córnea que junto con el humor acuoso son los primeros elementos refractores de la luz, después el haz pasa por la pupila (pequeño orificio en el iris el cual permite graduar la cantidad de luz que penetra al ojo) hacia el cristalino (lente flexible que cambia su curvatura para enfocar la imagen) y de este, pasa a través del humor vítreo (estos últimos refractores finales de la luz) hasta la retina.



Fuente: Enciclopedia Encarta 1999.

La retina es la parte donde se proyecta la imagen. Ella está constituida en tres niveles diferentes, en el primer nivel se encuentran células receptoras de dos tipos: "conos" y "bastones", después continúan las células bipolares cuyas dendritas y axones (terminales de las células

encargadas de recibir y transmitir, respectivamente, el estímulo), las dendritas establecen contacto con las células receptoras y los axones con las células ganglionares que se encuentran en el tercer nivel. Estas últimas células se reúnen para formar el nervio óptico que abandona el ojo en el punto ciego, llamado así por carecer de receptores de luz. Además, existen células cuya función es establecer contactos laterales, estas son: las células horizontales y las células amacrinas.

Los conos tienden a concentrarse sobre el eje central de la retina, conocido este punto como fovea, en donde es mejor la definición de la imagen por ser los conos más sensibles al detalle (Fig. 1.1.); estos van disminuyendo conforme se

van alejando de este centro, en donde se van intercalando con los bastones que se encuentran distribuidos en la periferia de la retina. En ésta se encuentran unos seis millones de conos y unos ciento veinticinco millones de bastones conectados cada uno con una célula bipolar. Considerando que existen un millón de células ganglionares, se comprende que la información de varios de los receptores converjan en una sola célula ganglionar a excepción del centro, donde se dan casi de uno a uno.

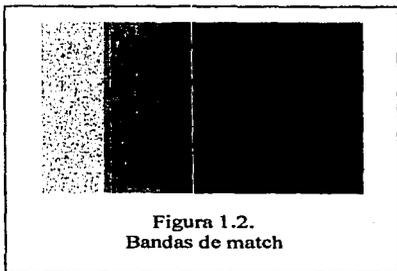


Figura 1.2.
Bandas de match

Fuente: A. Ardilla 1980.

Es aquí donde existe el otro elemento que es capaz de ver el ojo, si bien este no es producido directamente por las propiedades del estímulo, sí lo es por la organización de las células que se acaban de mencionar. Como ya he mencionado, existen varios receptores conectados a una célula, estos receptores no funcionan como una emulsión fotográfica que transmite punto por punto la información recibida al cerebro, sino que se organiza en grupos. Los receptores tienen la posibilidad de estimular o inhibir a las células ganglionares con un mecanismo llamado *on-off*. Cuando un estímulo luminoso alcanza un receptor, este manda una señal de *on* mientras que las que no son estimuladas mandan señales de *off* produciendo una inhibición lateral, esto puede verse a través de las bandas de Match (Fig. 1.2.), en donde las franjas de distintos valores tonales se perciben más claras cerca de las franjas más oscuras y la franja oscura se observa más oscura junto a la franja clara. Este efecto es abordado por Aumont⁸ para establecer cómo se percibe el contorno y cómo a través de este se llega a la abstracción de la línea para la representación bidimensional de los objetos.

⁸ v. J. Aumont, *La imagen*, Barcelona: Paidós, 1992. cap. 1.

En este mismo sentido, Gibson⁹ plantea su teoría acerca de que el cerebro no recompone punto por punto la imagen conforme se va moviendo el observador, como si fuera una construcción nueva, sino que, a partir de esta organización de las células ganglionares con relación a sus respectivos receptores, el cerebro crea estructuras que se van percibiendo conforme se mueven dentro del campo visual de la retina, pudiendo observar toda transformación en la estructura, como variaciones de lo percibido.

Regresando nuevamente al funcionamiento de los receptores, ha de verse que el fenómeno fotoquímico del que se ha hablado más arriba se produce en los conos y bastones, estos son elementos sensibles a la luz, la diferencia entre ellos se encuentra no sólo en su forma, los primeros en forma de botella y los segundos cilíndricos y delgados, sino en su función. Los conos contienen un compuesto químico llamado yodopsina, el cual soporta muy poco la luz, pero, como ya dijimos arriba, nos permiten ver detalles muy finos; estos funcionan con altos niveles lumínicos, la visión con este tipo de receptores es llamada fotópica.

Los bastones contienen rodopsina (éste y el anterior compuesto químico, se encuentran relacionados con la vitamina A) y son muy sensibles a la luz, así que pueden funcionar a bajos niveles de luminosidad; ésta es la llamada visión escotópica. Mientras que los conos responden mejor a estímulos de alrededor de los 555 nm, es decir, el color amarillo-verdoso, los bastones por su parte responden mejor a las longitudes de onda por debajo de los 500 nm, es decir, del verde al azul.

Aunque los picos máximos de respuesta de estos receptores son los anteriores, existen varias teorías para explicar la sensación de color; aquí sólo mencionaré las dos principales. La teoría Young-Helmholtz supone la existencia

⁹ v. J. Gibson, *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires: Infinito, 1974.

de tres tipos de receptores: conos sensibles a los 650 nm (rojo), conos sensibles a los 530 nm (verde) y conos sensibles a los 460 nm (azul), es decir, los colores primarios de la mezcla aditiva. Otra teoría, la de Hurvich y Jameson; teoría de los opuestos, supone que existen dos tipos de receptores organizados en parejas; el primer par contiene receptores sensibles al rojo y al verde, mientras que el otro par es sensible al azul y al amarillo. Esta teoría explicaría el fenómeno que se produce al mantener una estimulación con uno de estos colores dando como origen una pos-imagen del color complementario.¹⁰

La codificación de la imagen inicia desde el momento en que el receptor y sus compuestos químicos son alcanzados por el estímulo luminoso. Estos compuestos cambian su composición mientras dura el estímulo y esto es registrado por las dendritas de las células bipolares, las cuales mandan la información a las células ganglionares que se dirigen hacia el nervio óptico. Este nervio tiene su fin en la parte posterior del cerebro, en la corteza cerebral, sin embargo, en su camino el nervio óptico realiza un gran número de funciones como: el cruzamiento de información para la correcta recomposición de la imagen, mensajes para el enfoque y la graduación de la imagen y para el movimiento de los ojos. A partir de esta fase comienza un proceso aún más complejo en la decodificación de la información recibida. En el cerebro existen tres secciones reconocibles dentro del proceso de percepción, la primera en la corteza cerebral y de la que ya se habló, se encarga de recibir los estímulos que llegan de los ojos; en la segunda y tercera zona, que ya ocupan gran parte de la actividad del cerebro, (en el gato, el 60-70% de sus neuronas presentan actividad ante estímulos visuales) se dan los análisis para lograr percepciones estructuradas.

¹⁰ A. Ardilla, *Psicología de la percepción*, México: Trillas, 1980. pp. 59-60.

Aquí surge la pregunta si estos mecanismos de percepción son innatos o aprendidos con la experiencia individual. Experimentos en este sentido han demostrado que si bien resulta innata la capacidad para percibir los estímulos como ya se ha descrito en el presente capítulo, es necesario del la experiencia y el aprendizaje para la detección de patrones más estructurados y complejos.

Como ya se ha visto, la percepción requiere de dos elementos primeramente: las energías, materia prima de la visión y el instrumento receptor, en este caso nuestros ojos. Toda esta primera parte es ya de por sí un proceso bastante complejo, sin embargo, apenas comienza, falta descubrir que sucede con las energías que, codificadas en impulsos nerviosos, llegan al cerebro. En el siguiente capítulo se abordará el aspecto psicológico de la percepción sólo en sus aspectos más generales con el fin de poder enfocar este trabajo de tesis en la comprensión del espacio tridimensional, y con ello poder acercarse a la imagen y por ende, a mi obra plástica.

CAPÍTULO

2

2. PERCEPCIÓN

Abro los ojos y percibo una superficie blanca, el techo, descendiendo la mirada y me encuentro con mi cuerpo encima de una cama, más allá una silla, la mesa, una puerta; líneas y contornos, planos de distintos colores y tonos, de texturas diferentes. Abro los ojos al mundo y recibo sus energías; ojos y energías que se acaban de estudiar a lo largo de varias páginas y que apenas son el principio de un vasto campo de la percepción humana. Se ha descubierto que sólo recibimos el reflejo del mundo a través de un complejo sistema físico, fisiológico y fotoquímico.

A partir de este momento, habré de continuar con el estudio de la percepción desde un punto de vista psicológico, con todo lo que ello implica, para poder continuar de esta manera hacia la representación de la forma en el espacio bidimensional y de ahí al objeto como representación estética y artística.

2.1. Teorías de la percepción.

Antes de continuar en la búsqueda de una definición práctica y suficientemente comprensible acerca de la percepción, he de mencionar brevemente algunas de las teorías psicológicas¹¹ que al respecto se han hecho, basándome en una lista

¹¹ J. Gibson, op. cit. Cap. 2. Gibson plantea una descripción de las teorías englobándolas en dos grupos principalmente, el nativismo y el empirismo. El nativismo se refiere a la percepción como un proceso innato e intuitivo, mientras que el empirismo plantea que la percepción es un proceso aprendido e inferido por la experiencia. Existen otras dos teorías que describe este autor, estas son la teoría de las claves, la cual explica la percepción como un conjunto de datos producidos en primer lugar por las energías físicas y el sistema fisiológico y bioquímico del organismo (claves primarias) y

que S. Howard Bartley enumera en su libro *Principios de percepción*.¹² Habrán de analizarse brevemente las que, a mi juicio, resuman en sus líneas de estudio conceptos que servirán para establecer definiciones y rumbo en la presente investigación.¹³

Las diferentes teorías que a continuación se presentan tienden a incluirse en dos grupos perfectamente definibles: en el primero de éstos se encuentran aquellas teorías que se refieren a la percepción en un primer nivel, es decir, al proceso que lleva la información producto de las energías del exterior (el estímulo), a los centros que decodifican la información en la corteza cerebral primaria.

En el segundo caso ya no es tan importante cómo se descodifica la información en la corteza cerebral primaria, sino el resultado que ésta provoca en los niveles secundarios y terciarios del cerebro para el reconocimiento de la realidad. Aquí es conveniente aclarar que ninguno de los dos grupos se maneja exclusivamente en un sólo campo de los mencionados, aunque, en efecto, su centro de estudios se inclina más ya sea a un lado o al otro.

En el primer grupo de los que he mencionado se encuentra la *Teoría del nivel de adaptación*, la cual se encuentra a un nivel por debajo de la formación conciente de juicios y sólo "procura estudiar las respuestas del organismo a las configuraciones [de la forma] de acuerdo con su orden dimensional o cuantitativo".¹⁴

las producidas por la experiencia como la profundidad (claves secundarias), además dejaba abierto el camino para el estudio de los procesos empiristas. La última teoría que explica es la teoría de la Gestalt que ya será explicada con más profundidad en las siguientes páginas.

¹² S. Bartley, *Principios de percepción*, México: Trillas, 1980. pp. 25-33.

¹³ Si bien, esta lista es breve y, por tanto, demasiado incompleta; he querido presentarla por considerar que varios de los tópicos en que cada teoría centra el interés de su estudio, representan elementos importantes del estudio general que quiero llevar a cabo acerca de la percepción.

¹⁴ *Ibid.* p. 29.

Otra teoría de este grupo es la *Teoría cibernética*, ésta se basa en los principios mecánicos del aparato visual, es decir, de los elementos fisiológicos, además de los procesos de la memoria. Los estudios obtenidos son utilizados para la construcción de máquinas electrónicas, de ahí su nombre. Ésta no es propiamente una teoría, sin embargo, sus análisis acerca de los comportamientos fisiológicos y fotoquímicos del sistema perceptual, además de los estudios acerca de cómo se procesa la información dentro de la memoria, sirven para resolver dudas a propósito del proceso de la percepción.

En el segundo grupo se vea por principio la *Teoría del gradiente de textura*; ésta explica que los objetos percibidos son un conjunto de superficies y bordes cuyas texturas se van graduando en función de las características propias de cada objeto y en relación con el eje de observación. Un objeto cercano tiene una textura más gruesa y en la medida que se aleja esta textura se vuelve más fina. Según este principio, las imágenes no son réplica del exterior "sino patrones de variaciones que poseen nexos legales con el exterior".¹⁵ Esta teoría es aplicable en gran medida para la representación pictórica.

Otra teoría de este grupo es la *Teoría del núcleo y del contexto*. De acuerdo con ella, la percepción no se da con la experiencia de un objeto aislado, sino de todo el conjunto en el que se encuentra interrelacionado y es este contexto el que le da el significado.

La *Teoría del grupo celular y la secuencia de fase* considera que la percepción es un proceso en desarrollo producto del aprendizaje y sobre todo de la entrada en juego de cada vez más grupos de células cerebrales que van

¹⁵ *Ibíd.*, p. 27.

desde grupos muy elementales a otros de cada vez mayor complejidad. Las teorías organísmicas de J. Piaget tienden hacia esta dirección.¹⁶

Las tres siguientes teorías que habrán de describirse a continuación se encuentran muy relacionadas entre sí. En primer lugar se encuentra la *Teoría probabilística-funcional*, en la que los postulantes declaran que: el organismo, a partir de las energías recibidas, trata de "reconstruir el objeto y es capaz de aproximarse a él, [...] le llaman funcionalismo probabilístico, porque el objeto percibido no pasa de ser una aproximación y representa una probabilidad".¹⁷

En relación con las dos anteriores se encuentra la *Teoría transaccional*, que al igual que la anterior, considera la percepción como una reacción probabilística y, además, le da una gran importancia a la experiencia pasada en el reconocimiento perceptual.

En la misma dirección se encuentra la *Teoría de la hipótesis o la expectación* en la que se declara que la percepción se encuentra dirigida por una hipótesis, es decir, una disposición del individuo y mientras ésta sea más fuerte, "mayor es la probabilidad que tiene de ser activada en una situación y menor es la información sobre el estímulo que se necesita para activarla".¹⁸

La *Teoría del estado directivo* se mueve en dos niveles: el primero es un nivel estructural en donde se encuentran los procesos fisiológicos y nerviosos que poseemos de forma innata y en el segundo nivel, llamado conductual, se encuentra la personalidad psicológica del individuo, la cual determina la dirección hacia donde debe ser llevada tal percepción.

¹⁶ Piaget, "La Psicogénesis del conocimiento y su significado epistemológico" en V. M. Piatelli-Palmarini, Massimo (comp.), *Teorías del lenguaje. Teorías del aprendizaje*, Barcelona: Grijalbo, 1983. cap. 1.

¹⁷ Bartley, op. cit. p. 31.

¹⁸ *Ibíd.*, p.32.

La *Teoría de la Gestalt* ya no se refiere tanto a como llega el estímulo a formar una percepción, sino cómo funciona ésta cuando ya se dio ésta. Esta teoría está constituida por una serie de leyes, más de cien, que se pueden resumir en el siguiente sentido: “La forma es fundamental, y una vez que existe, tiende a persistir. La forma es un percepto que no se puede explicar agregando o combinando los elementos previos. Las fuerzas del campo son las influencias que interactúan y que penetran o llenan el estado de totalidad. [aquí existe una cercana relación con la teoría del núcleo y el contexto] La relación entre la pauta de estímulos recibidos por el organismo y los campos o totalidades de la percepción puede sufrir transformaciones sin perder su esencia original”.¹⁹

Por último tenemos la *Teoría del campo topológico*, esta teoría se desarrolla fundamentalmente en la fenomenología de la percepción y declara al individuo como un punto en el espacio desde el que posee un campo particular de visión que se transforma al desplazarse a otro punto de dicho campo.

2.2. Ámbito de la percepción

Antes de continuar y para determinar el ámbito de la percepción, se tomara en primer lugar una definición lo suficientemente general y clara, que permita dar una idea de lo que se espera entender acerca del concepto percepción y así poder acceder a ella, de esta manera tomaré la definición que proporciona Bartley por parecerme más sencilla y general y, por tanto, abierta: “La percepción es la actividad general y total del organismo que sigue inmediatamente (o acompaña) a las impresiones energéticas que se producen en los órganos de los sentidos”.²⁰

¹⁹ Loc. cit.

²⁰ *Ibid.*, p. 38.

A partir de esta definición se puede comenzar a exponer el ámbito que abarca la percepción enumerándolo en tres temas: 1) Determinar el tipo de energías externas que excitan o estimulan los órganos sensoriales; 2) El estudio de los receptores orgánicos de las energías y su consecuente transformación en impulsos nerviosos para ser enviados y procesados hacia y por el cerebro; y 3) La decodificación de los impulsos recibidos a partir de las energías del exterior.²¹

Los dos primeros temas ya han sido expuestos más arriba, desde ahora sólo me ocuparé de atender todo lo referente al tercer punto, es decir, el aspecto psicológico. En este punto se desprenden diferentes aspectos que tienen que ver con las condiciones socio-culturales históricas y epistemológicas, aspectos que serán de gran importancia para la creación y comprensión de la obra plástica así como de toda actividad perceptual.

Con base en lo expuesto desde el inicio de esta investigación hasta el momento, cabe aclarar que, lo que el organismo ve no es un espejo de la realidad, (por ejemplo, la curvatura de la retina no está corregida en ningún momento del proceso fisiológico), sino que toda percepción es una construcción a partir de las energías recibidas del exterior; es decir, no son los objetos los que excitan nuestros sentidos, entre éstos y nosotros sólo median las energías que se mueven entre nosotros. Ni siquiera el color “es una propiedad intrínseca de la materia, sino una sensación o, más concretamente, la cualidad de la sensación que se produce en el observador”.²² Lo paradójico de este asunto, es que tales energías en su verdadera naturaleza son invisibles para nosotros o, dicho de otro modo, uno no percibe el estímulo en sí, sino que percibe “algo” a través de él. En este sentido, Merleau-Ponty menciona que “formamos la percepción con lo

²¹ *Ibid.*, pp. 39-40.

²² Vicenç Furio, *Ideas y formas en la representación pictórica*, Barcelona: Anthropos, 1991. p. 125

percibido".²³ Por tanto, la percepción no estudia los objetos ni las energías, más bien, lo que el organismo experimenta a través de las energías que estimulan sus sentidos, las cuales sólo establecen una interacción entre el mundo material y nosotros.

2.3. Propiedades vinculativas

Se ha definido la percepción como una actividad propia del organismo, una respuesta del interior de nosotros acerca del exterior. En este momento este trabajo se encuentra ya dentro de un aspecto psicológico y es necesario establecer los parámetros con los que se comporta la percepción dentro de este aspecto, parámetros que Bartley define como "propiedades vinculativas" y que son indispensables para toda percepción. Bartley afirma que estas propiedades vinculativas no son causadas directamente por las energías del exterior, sino por los procesos internos del organismo. Estas propiedades son los elementos con los cuales se crea la estructura perceptual que nos servirá para construir todo nuestro mundo visual. Sus características individuales le han servido a algunas de las teorías mencionadas para basar y desarrollar en mayor o menor medida sus propuestas.

Las propiedades vinculativas que se describirán son seis:

1) Clasificación, la primera, denominada de esta manera porque todo elemento percibido no se contempla como aislado y único; por el contrario, se busca incluirlo dentro de sus esquemas previos; por ejemplo, cuando se mira un mismo objeto en diferentes condiciones de luz, no se toman como dos objetos distintos, simplemente se le ve con diferente coloración.

²³ M.-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, México: FCE, 1957. p. 5.

Hochberg afirma que toda escena “se almacena de forma codificada, y no como reflejo mental de la escena”;²⁴ en este mismo sentido Goodman menciona, en relación con la imagen al elegir los elementos que han de ser representados, como una clasificación necesaria, “poner todas las clasificaciones en el mismo plano de igualdad equivale a no hacer clasificación alguna. Una clasificación implica una puesta de relieve, y la aplicación de una etiqueta efectúa una clasificación con tanta frecuencia como la registra”.²⁵ En ese sentido, cabe aclarar que toda clasificación es arbitraria y al hacerlo nos basamos en las maneras más diversas para ordenarlas, ya sea por cualidades de color, forma, peso, función, tamaño, etcétera,²⁶ o por cualidades afectivas; “siempre podemos especificar cual es el aspecto en que una cosa se asemeja a otra”.²⁷ Cabe aclarar que las clasificaciones son sólo propuestas de explicación, no la explicación, como lo menciona Puig,²⁸ puesto que estos conceptos son creados por el sujeto, no por el hecho mismo, y que incluso éstas mismas clasificaciones pueden ser utilizadas por distintas percepciones.

2) Predicción o interpretación; La percepción crea, a partir de los datos obtenidos y dentro de nuestra estructura cognoscitiva, una serie de hipótesis para presentar una interpretación “la percepción es un juicio” afirma Ponty y más adelante menciona a la hipótesis como algo “que el espíritu construye para explicar sus impresiones”.²⁹ En este caso el perceptor se enfrenta a distintas

²⁴ Hochberg, “La representación de objetos y personas”, en M. Mandelbaun (comp.), *Arte, percepción y realidad*, Barcelona: Paidós, 1983. p. 95.

²⁵ N. Goodman, op. cit., p.48

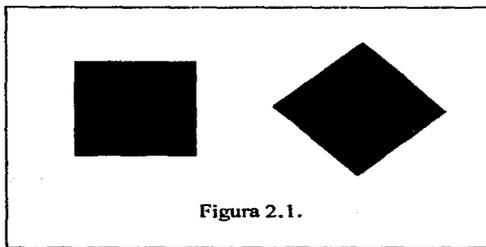
²⁶ En este sentido Gombrich utiliza este argumento acerca de la clasificación para sostener su tesis sobre la constancia fisonómica en la que sostiene que “no podríamos percibir y reconocer a nuestros semejantes si no pudiéramos aprehender lo esencial y separarlo de lo accidental” y continúa más adelante que “no tenemos una única cara sino mil diferentes” para ello basa la clasificación como un resultado de la experiencia de semejanza, un tipo de función perceptiva basada en el reconocimiento. v. Gombrich, “La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte” en M. Mandelbaun (comp.), *Arte, percepción y realidad*, Barcelona: Paidós, 1983. p.17-19 y 22.

²⁷ *Ibid.* p.23

²⁸ A. Puig, *Sociología de las formas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979 p. 96

²⁹ M.-Ponty, op. cit. p.35-36

alternativas que tiene que resolver en el momento en que observa un cierto grado de ambigüedad. Esta actividad es llevada en todo momento durante la vida cotidiana, cuando vamos por la calle o realizamos cualquier actividad, damos por sentado varias percepciones aun sin enfocar directamente nuestra vista del objeto en la zona foveal para determinar la validez de cada uno de los elementos percibidos, a menos que veamos algo que no encaja perfectamente dentro de nuestras posibilidades; entonces optamos por darle una nueva "ojeada" para determinar el sentido de nuestra percepción.



Fuente: J. Aumont 1992.

Tomando el ejemplo anterior en cuanto a la clasificación, el objeto visto en distintas condiciones no era alterado en la estructura perceptual; en otros casos esto no siempre funciona de la misma manera. Cuando la percepción comienza a tener cierto grado de

ambigüedad para determinar su ubicación en la estructura, entonces se recurre a la predicción o interpretación. Al ver un cuadrado (Fig. 2.1.) en posición horizontal sobre uno de sus lados y, posteriormente, éste es rotado 45°, puede llegar a identificarse dentro de otra estructura de las formas geométricas, es decir, como un rombo. Aquí la percepción tiene relación con la Teoría probabilística, mencionada más arriba, cuando una imagen es presentada en distintas posiciones que le produzcan ambigüedad, el perceptor tiene la posibilidad de clasificarla en diferentes esquemas según sean mayores los indicios.

Cabe aclarar que cuando se habla de juicios no se pretende con ello dar a entender un acto de la razón consciente por parte de los individuos, sino que, a partir del análisis y la reflexión de este acto, se descubren las implicaciones que el acto de percibir conlleva.

La percepción es un juicio, pero un juicio que ignora sus razones...

Entre el yo que analiza la percepción y el yo percipiente hay siempre una distancia. Pero en el acto concreto de reflexión franqueo esta distancia, pruebo por el hecho mismo que soy capaz de saber lo que percibía, domino prácticamente la discontinuidad de los dos yo.³⁰

3) Autoconsistencia interna; ésta se presenta como una forma de legalidad del objeto en un entorno real y se va dando a partir de la experiencia. Cuando observamos, durante la comida, el tenedor frente a nuestra boca y detrás de él se ve el plato de comida, percibimos el tenedor como un objeto de mayor tamaño; lo cual no significa que creamos que este sea mayor, pues a partir de la experiencia sabemos que cada objeto tiene una posición en el espacio y su imagen cambia con respecto a nuestra posición, no así su naturaleza real. Cuando al elemento percibido le hacen falta elementos convincentes que lleven el organismo a determinar su naturaleza, este último hace esfuerzos y pruebas, ya sea cambiando de posición, para encontrar dicha legalidad.³¹

4) Determinación del campo; toda percepción funciona como una totalidad, no como elementos aislables, Ponty afirma que “el algo perceptible

³⁰ *Ibíd.*, p.45-46

³¹ En este sentido pueden revisarse las teorías de Gibson acerca del “campo visual” y “el mundo visual” en el que trata de explicar las diferencias que existen entre estos dos conceptos. Gibson plantea que el “campo visual” es aquel que es registrado por la retina. Es decir, un elemento observado desde un punto de vista cubriendo otros elementos y que sólo nuestro conocimiento del “mundo visual” nos permite comprender que tales elementos se encuentran ocupando un lugar en el espacio, que poseen una parte trasera y que los elementos cubiertos no se encuentran cortados sino que son objetos completos que se continúan detrás independiente de los elementos que lo encubren en el campo visual. v. Gibson, op. cit. cap. 3.

está siempre en medio de otra cosa, forma siempre parte de un campo”.³² Cualquier elemento dentro del campo visual ejerce relación con el resto de los elementos y cualquier cambio dentro de este campo modifica o reafirma la percepción. Más adelante se revisará la teoría de la Gestalt con mayor profundidad puesto que en este punto en particular, ella ha tenido un desarrollo mayor que el resto de las teorías.

5) Simbolismo; muchas de las percepciones proporcionan al individuo algo que en la realidad no se encuentra claramente denotado en los estímulos, sin embargo, poseen una carga simbólica. Este es un punto de gran importancia que será desarrollado con mayor detenimiento hacia el final de este trabajo.

6) Evaluación; Bartley establece este término para designar a todas las reacciones que conllevan una carga emocional. Las percepciones se dan dentro de “un amplio espectro, en uno de cuyos polos se encuentra lo -dañino-, mientras que en el otro se halla lo “benéfico” y “aceptable”;³³ para él, dentro de este espectro existe la gran región de lo -indiferente- y cuando una respuesta perceptual es llevada hacia uno de estos polos nos enfrentamos con una percepción emocional, que tiene que ver con las experiencias pasadas.

La luz de una vela cambia de aspecto para el niño, cuando, después de una quemadura, deja de atraer su mano y se hace literalmente repelente.

2.4. Interrelación sensorial

Hasta ahora me he referido a la percepción visual casi exclusivamente y puesto que muchas de las definiciones mencionadas se aplican al resto de las

³² M.-Ponty. op. cit. p.4.

³³ Bartley. op. cit. p. 53

modalidades sensoriales conviene mencionar algo al respecto, ya que estas influyen de gran manera en el desarrollo de la visión.

Además de la visión se encuentran el gusto, el olfato, el tacto y la audición, junto con éstas existen otras tres modalidades,³⁴ las cuales no se conocen comúnmente pero que sin lugar a dudas, resultan imprescindibles al organismo como: el sentido cinestésico, que traduce cambios en la posición del cuerpo y el movimiento de músculos tendones y coyunturas, este sentido es de gran importancia en el desarrollo de los sentidos del tacto y la vista principalmente; el sentido estático o vestibular, que traduce las modificaciones en el equilibrio del cuerpo; y el sentido orgánico, que traduce cambios relacionados al mantenimiento de la regulación de funciones orgánicas como la alimentación, la sed o el sexo.³⁵

El organismo en todo sentido, se comporta como un sistema unitario; teóricamente se plantea que en su evolución, este partió de elementos sensoriales más básicos y comunes entre sí, el cual se fue desarrollando hacia un sistema más variado y complejo, como lo conocemos hasta hoy. Si esto es cierto, entonces se comprende cómo todo sentido se apoya en el resto para desarrollarse con todas sus capacidades.

Por tal motivo, resulta necesario hablar de estas otras percepciones en un sentido de interrelación, puesto que estas no existen aisladas unas de otras, ya que al obtener una percepción visual, en ésta misma intervienen muchas funciones sensoriales al mismo tiempo, incluso no sería posible la creación de una obra plástica sin la participación de los otros sentidos.

³⁴ Aunque algunos autores manejan más de las tres modalidades que se mencionan, he de concentrarme sólo en las referidas por Forgas, por considerar que incluyen los conceptos básicos que manejan otros autores. v. R. Forgas. *Percepción. Proceso básico en el desarrollo cognoscitivo*. México: Trillas, 1979. cap. 1.

³⁵ *Ibid.* p.20.

El mismo Bartley plantea distintos aspectos para clasificar el tipo de interrelaciones que se dan entre las diferentes modalidades sensoriales;³⁶ las principales categorías que menciona son:

1) La imaginación asociativa, la cual es llamada de esta manera por referirse a toda sensación experimentada sin ser producto de una estimulación directa. Dicho de otro modo, es cuando una modalidad sensorial es evocada a través de la estimulación de otro sentido, éste sí producido directamente de las energías físicas del exterior; por ejemplo, cuando nuestra percepción olfativa nos lleva a una evocación visual o cuando una visión nos lleva a imaginar una sensación acústica.

2) La facilitación y la inhibición sensorial, éstas se presentan cuando un estímulo excita dos o más modalidades sensoriales y una de ellas facilita o inhibe la respuesta de las demás; por ejemplo, al observar el cubo de hielo antes de tocarlo ya sabemos que éste se encontrará frío; o, por el contrario, si en un concierto de música, algo percibido por otro sentido distrae nuestra atención, la audición se vuelve menos perceptiva “Una percepción fuerte impide la percepción de umbrales inferiores”.³⁷

3) La manifestación de la misma cualidad o propiedad por dos o más modalidades sensoriales; por ejemplo cuando miramos una fruta con las cualidades de un fruto dulce, olfateamos su aroma que confirma la primera percepción y degustamos comprobando así la verdad de las anteriores percepciones. Cabe aclarar que, estrictamente hablando, los conceptos no son iguales. El concepto *dulce* es diferente para el sentido del gusto que para el sentido del oído, sin embargo, su significado establece relaciones de concordancia que sólo en un análisis más razonado se descubren sus diferencias.

³⁶ Bartley, op. cit. p 83-84.

³⁷ Gombrich, *La mascara...* op. cit. p. 31.

Estas categorías nos demuestran como los sentidos interactúan en varias actividades de la vida cotidiana al mismo tiempo. Todas estas actividades no podrían ser plenas y, más aún, habría algunas que no se podrían realizar si se pensara en dichas modalidades sensoriales, aisladas unas de otras. Actividades como el manejar un auto, el disfrutar una comida o el acto sexual, además de la creación del arte, como ya se mencionó, por decir algunas, son actividades que ponen en juego varios de los órganos sensoriales.

De todos los ejemplos que se han dado en esta parte, se deben mencionar dos características muy importantes y sin las cuales no podría existir tal interrelación sensorial: el aprendizaje, la memoria y el pensamiento, éstas nos llevan a experimentar o prever sensaciones desde niveles muy básicos a niveles más complejos. En la vida cotidiana siempre utilizamos la experiencia para facilitar o evitar las percepciones, cosa que nos lleva la mayor parte de las veces a automatizar nuestras sensaciones y, por lo tanto, hacia la indiferencia del mundo exterior, la indiferencia a sentir, a ver y escuchar, a oler y gustar. Puig menciona que el contacto hombre-naturaleza, es decir, estímulo-respuesta, conlleva el "hábito" como forma de facilitar la percepción, ello anula la infinita variedad de posibilidades que una percepción produce; no obstante existe un inconveniente, "cuando estos dejan de ser procesos de conciencia y se traducen en simples comportamientos, toda nueva aportación de riqueza se anquilosa".³⁸

2.5. Percepción, conocimiento, aprendizaje y pensamiento

El hombre sólo puede acceder al mundo por medio de sus sentidos en un primer término, posteriormente lo hace a través de su pensamiento abstracto, a partir de la información que sus sentidos le van proporcionando. Pero aquí

³⁸ Puig, op. cit. p. 48.

aparece una limitante ya que se ha mencionado, que la realidad no se presenta tal cual a nuestros sentidos, sino que es por mediación de un estímulo como se le percibe; por tanto, cabe preguntar si la realidad es una sola para todos y la misma en cualquier época y si estos estímulos nos proveen de una percepción inequívoca de la realidad.

Si bien la percepción en un principio es sólo un fenómeno físico y fisiológico, es por otro lado, y este es el sentido que más interesa en este momento, un proceso psicológico; y, por tanto, también es un proceso determinado por lo social. De esta manera podríamos afirmar que la percepción es un fenómeno socio-cultural e histórico.

Una afirmación que siempre hemos escuchado es la de que la realidad, el mundo físico en su sentido más intrínseco, es una sola, independiente de épocas y condiciones, sus leyes son inmutables. Sin embargo, se tiene que aclarar que la percepción no es un espejo del mundo, ésta es un fenómeno humano, o podría decirse una acción; por tanto, está condicionada a la actividad del grupo social de cada época. "Las cosas son lo que el hombre, las sociedades, dicen que son".³⁹

Toda visión, para concretarnos en el órgano visual, es una percepción montada u organizada al mismo tiempo que promovida y motivada por la sensación. La sensación desencadena el proceso perceptivo, pero lo percibido es organizado por el sentido que "habita" la percepción. Se percibe desde el sujeto y no desde el objeto.⁴⁰

En su libro *Apuntes acerca de la representación*, César González Ochoa⁴¹ hace un análisis acerca de la percepción basado en los estudios de D.

³⁹ *Ibíd.* p. 9.

⁴⁰ *Ibíd.* p. 18.

⁴¹ C. González, *Apuntes acerca de la representación*, México: UNAM, 1997.

Lowe y Foucault,⁴² entre otros, en donde revisa los factores que inciden sobre los modos de la percepción y menciona tres factores. “Los medios de comunicación[...]la jerarquía misma de los sentidos[...]y las presuposiciones epistémicas que ordenan y clasifican lo percibido”,⁴³ entendiendo ésta última como los modos de pensar, el conjunto de reglas que rigen el pensamiento y los modos de conocer.

En la época Medieval, en donde el medio de comunicación más común a la población era el oral, por tanto, el sentido de mayor jerarquía era el oído; la episteme, en este caso, estaba dominada por lo anagógico, es decir, que todo tiene origen en Dios.⁴⁴

Posteriormente, hacia el siglo XV, durante el renacimiento, la jerarquización de los sentidos deja en el lugar preeminente al sentido de la vista, lugar que ocupa hasta nuestros días; el modo de pensar se dirige entonces hacia la analogía, la similitud, “la correspondencia entre el cosmos y el hombre”.⁴⁵ Ya en la época que Foucault llama clásica (siglos XVII y XVIII) el modo epistémico está basado en el orden de la representación “la comparación de identidades y diferencias”,⁴⁶ es decir, todo es susceptible de ser medido, comparado, de insertarlo en un orden y clasificarlo.

Finalmente la época burguesa que se inicia hacia la revolución francesa, es en donde el desarrollo temporal viene a ocupar un lugar muy importante “la identidad y la diferencia llega a abarcar la sucesión temporal”.⁴⁷

⁴² D. Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, México: FCE, 1986 y Michael Foucault, *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI 1986 [1966].

⁴³ C. González. op. cit. p. 5-6.

⁴⁴ Ibid. p. 8.

⁴⁵ Ibid. p. 9.

⁴⁶ Loc. cit.

⁴⁷ Ibid. p. 10.

De esta manera se deduce que no existe el observador ingenuo, como ya lo planteaba Gombrich,⁴⁸ sino que el ser humano tiene condicionada su actividad perceptiva a un funcionamiento social determinado por su estructura histórica y social. González Ochoa lo dice de la siguiente manera: “los contenidos de lo que se percibe se determinan por las reglas epistémicas de su época”⁴⁹ y más adelante menciona que “el sujeto mismo es un producto de prácticas e instituciones”⁵⁰. Gombrich señala como ejemplo que la cámara fotográfica y la televisión “han transformado totalmente nuestra actitud mental frente a las imágenes de nuestros contemporáneos”.⁵¹

Cabe señalar otras características acerca de la relatividad de la percepción, que de alguna manera ya ha quedado esbozada más arriba. Estas son las diferentes formas en que cada individuo perteneciente a determinado grupo social, desarrolla para entender su entorno en determinado punto geográfico. Por ejemplo Vicenç Furio menciona que “los esquimales tienen más de diez nombres correspondientes a diferentes matices de aquello que nosotros designamos genéricamente como el color blanco, y en el Amazonas los indios borros tienen dieciséis verdes”.⁵² En este mismo sentido Gombrich también hace referencia cuando aduce a cierto dicho “se dice que para los occidentales todos los chinos se parecen y a estos les sucede lo mismo con los occidentales”.⁵³ Existe otro aspecto en el que Puig pone un acento, esto es el adiestramiento particular del observador.

Ya se ha mencionado que la percepción ocupa un sistema fisiológico innato en el ser humano, sin embargo, la elaboración del pensamiento y la

⁴⁸ E. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Hong Kong: Debate, 1998 p.251.

⁴⁹ C. González. op. cit. p. 10.

⁵⁰ Ibid. p. 11

⁵¹ E. Gombrich, *La máscara...* op. cit. p.33.

⁵² V. Furio. op. cit. p. 126.

⁵³ E. Gombrich, *Arte e...* op. cit. p. 30.

percepción más desarrollada necesitan inevitablemente del aprendizaje. Ponty menciona, con relación a lo expuesto en los párrafos anteriores y en este punto del que hablamos ahora, que: "Mi pensamiento claro y distinto utiliza siempre pensamientos ya formados por mí o por el otro [...] la memoria de la comunidad de los pensadores",⁵⁴ y más adelante reafirma: "apoyamos nuestra memoria en una inmensa memoria del mundo".⁵⁵

El aprendizaje no está basado en un orden de causa y efecto; Aumont declara que el funcionamiento del cerebro no se basa en un enlace en serie de muchas unidades especializadas sino de muchos procesos en todas direcciones de cierta forma globales, por tanto, cada experiencia es un dato que se suma a la estructura cognoscitiva, "los datos almacenados se convierten en modelos por comparación con los cuales se juzgan los indicios".⁵⁶ Para esto el organismo debe ser sensible a las diferentes condiciones que intervienen en una situación.

Ronald H. Forgas plantea cuatro etapas en el desarrollo del cerebro para extraer más y más información, la primera etapa se presenta cuando el cerebro es capaz de distinguir el estímulo lumínico, innato éste en el ser humano como ya se ha visto en el primer capítulo; la siguiente es cuando se es capaz de discriminar una forma de luz de otra; posteriormente se pueden distinguir formas vagas y, finalmente, el cerebro desarrolla la capacidad de distinguir y seleccionar modelos formas o identidades en los cuales puede encontrar y reconocer un contexto significativo.⁵⁷ Esta etapa no tiene su fin aquí sino que se extiende a lo largo de la vida del individuo.

⁵⁴ M. Ponty. op. cit. p. 43.

⁵⁵ Ibid. p. 76.

⁵⁶ R. Forgas. op. cit. p.15.

⁵⁷ Ibid. p. 22.

Este planteamiento es apoyado por las investigaciones de Piaget cuando señala que “un niño es incapaz de formar ciertos conceptos hasta que ha aprendido a percibir ciertas relaciones entre los estímulos”.⁵⁸

Aparte se encuentra el pensamiento, el más complejo en este proceso cognoscitivo, el cual requiere de los modelos que la percepción y el aprendizaje han acumulado en la memoria para desarrollar su actividad de razonamiento. Puig califica al pensamiento como la inteligencia y dice de ésta que ella no es independiente de la percepción, “sino que la inteligencia está allí aportando todo su caudal, estructurando la percepción hasta que adquiera ésta, verosimilitud para el perceptor”.⁵⁹

Entre estos tres procesos (percepción, aprendizaje y pensamiento) existe una mutua interacción; en la que la percepción modifica el aprendizaje y éste a su vez al pensamiento, en dirección contraria el pensamiento modificado transforma al aprendizaje y junto con éste modifican a la percepción.⁶⁰ A partir de que el pensamiento se desarrolla éste exige mayor esfuerzo por parte del aprendizaje y la percepción. Puig plantea esta relación como un proceso dialéctico entre los datos sensibles y las sensaciones, que progresivamente van organizando al sujeto perceptor.

En todo este proceso se ha utilizado el término “memoria”, no obstante este término no se encuentra utilizado en toda su acepción ya que “percibir no es recordar”.⁶¹ No andamos como Funes el memorioso, de Borges,⁶²

⁵⁸ Piaget citado por R. Forgas. *Ibid.* p.18.

⁵⁹ A. Puig, op. cit. p.70.

⁶⁰ R. Forgas, op. cit. p. 16.

⁶¹ M.-Ponty, op. cit. p. 24.

⁶² Funes el memorioso es un personaje de uno de los cuentos de Borges que después de un accidente con un caballo, además de quedar tullido, adquiere una memoria prodigiosa, “su percepción y su memoria eran infalibles [...] pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer, en el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles casi inmediatos”. “Funes el memorioso” en J. L. Borges, *Ficciones*, Madrid: Alianza, 1980, 208 pp.

recordando cada situación como única y diferente a toda percepción anterior sino que construimos esquemas significativos, Ponty lo dice de la siguiente manera “Me desprendo de mi experiencia y paso a la idea. Como el objeto, la idea pretende ser la misma para todos”.⁶³ Por ello, la memoria no es otra cosa que la estructura del pensamiento.

Hasta aquí se ha revisado la percepción visual en sus aspectos psicológicos más generales, los distintos enfoques teóricos, las propiedades vinculativas que posee, sus interrelaciones con otras modalidades sensoriales y finalmente el aspecto que tiene que ver con el pensamiento, con el ser humano que es capaz de razonar su acción perceptiva, ahora ya se puede decir, vemos. Y aunque falta mucho por analizar del tema, es momento de detenerse, a pesar de que se dejen asignaturas pendientes como la percepción del espacio y la percepción del tiempo entre otras, y dar un giro puesto que este trabajo de tesis va encaminado a la comprensión de la imagen bidimensional y con ello a mi obra plástica. Es de esta manera que el siguiente capítulo se referirá en particular a la representación e interpretación de la imagen con el fin de adquirir los últimos conceptos necesarios para acceder con un marco teórico básico al análisis de la forma en mi pintura.

⁶³ M.-Ponty. op. cit. p. 77.

CAPÍTULO

3

1. IMAGEN Y REPRESENTACIÓN

La oscura caverna va iluminándose con la luz solar, el rayo de luz que se ha colado por la entrada comienza dibujando el interior, sus texturas a veces rugosas, a veces lisas van formando la superficie, de pronto surgen imágenes en las paredes de piedra; un bisonte es acorralado por hombres con lanzas en las manos, uno más de los miles de actos realizados hace muchos años ha quedado plasmado en el tiempo por medio de tierras de colores. El hombre comenzaba a dominar la naturaleza y su imagen, su magia.

El pasaje descrito arriba presenta implícitamente las distintas problemáticas a las que se enfrenta el presente estudio. Ya se han revisado los procesos que la percepción conlleva, o más bien, cómo percibimos el mundo que nos rodea; tal investigación a quedado incompleta puesto que he decidido desviarme en otra dirección, una dirección hacia la representación bidimensional, a la imagen. Se ha dejado fuera el estudio de la percepción en cuanto al espacio tridimensional se refiere, sin embargo, me referiré a él de manera indirecta cuando se trate la representación tridimensional dentro del espacio bidimensional.

Regresando a la caverna descrita, se vuelve a plantear nuevamente el problema implícito en la descripción que de ella se hizo. El primer punto es definir imagen, González Ochoa plantea que las imágenes “constituyen una manera de establecer la mediación entre el hombre y el mundo, las imágenes: son símbolos que pueden actuar como representantes de las cosas del mundo”.⁶⁴ Desde su inicio han funcionado de distintas maneras: como símbolo religioso,

⁶⁴ C. González. op. cit. p.32.

para dar información acerca del mundo, actualmente como imagen publicitaria, además de una función estética.

Pero su relación con el mundo no es sencilla, el bisonte y los hombres cazando ¿son realmente un bisonte y unos hombres? es decir ¿podríamos confundir la imagen con un hecho real? Evidentemente que no “el problema fundamental de la representación se puede concentrar en el de las relaciones entre el mundo y la imagen, entre el objeto representado y el objeto que representa”⁶⁵ ¿Pero esta relación está dada en función de una mimesis, en otras palabras, una copia de la realidad? El término copiar es un concepto que el diccionario de la Real Academia Española⁶⁶ lo tiene entre sus definiciones como: “Pintura o efigie que representa a una persona” o “Hacer descripción o pintura de una cosa”. En tiempos del desarrollo tecnológico y particularmente de la computación, cuando uno copia un elemento en la pantalla del procesador, la copia resultante es, en todo el término, semejante a la primera sin diferencia alguna. Esto no sucede cuando un artista, el hombre primitivo de la caverna, representa animales y hombres, ni cuando el pintor renacentista descubre nuevos medios para representar la realidad.

Cuando una persona se sitúa ante un motivo que desea pintar, este cúmulo de objetos no se presenta neutral ante su vista, al cual sólo tendría que copiar, “sino que está ante un universo estructurado, cuyas principales líneas de fuerza siempre se pliegan y adaptan a nuestras necesidades biológicas y psicológicas. Por tanto, no se puede simplemente imitar la forma externa sin antes haber construido dicha forma”,⁶⁷ la relación con el objeto tiene un carácter constructivista. Cuando se representa a un hombre, ¿cuál debiera ser el aspecto a copiar si éste es, a la vez de un hombre, un conjunto de células y más

⁶⁵ *Ibíd.* p.37.

⁶⁶ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Real Academia Española, 1992, Vol. I y II.

⁶⁷ C. González. op. cit. p.38.

aún, de átomos, es un violinista, un amigo, un loco y muchas cosas más? no se puede copiar todos a la vez. Por ello las condiciones ideales para realizar una copia fiel debieran ser como lo viera un ojo normal, estático, a la distancia adecuada, bajo determinadas circunstancias invariables de luz, sin instrumentos, sin prejuicios derivados del afecto, la animosidad, o el interés, sin interpretación alguna. De manera que tendría que ser una copia hecha por un ojo libre e inocente. Pero, como ha afirmado Gombrich y que ya se ha mencionado antes, no existe tal ojo inocente.⁶⁸

En páginas anteriores se ha dicho que el mundo que vemos no es precisamente el mundo real, sino una interpretación "legal" de éste, tan sólo vemos rayos luminosos que después de proyectarse en nuestra retina recorren un largo camino antes de poder decir "vemos". Teniendo estos hechos presentes, cómo podríamos afirmar que nuestras representaciones son copia de la realidad. Por tanto, no podemos copiar el mundo tal como es porque no sabemos cómo es; "el modo como vemos depende de, y varía con, la experiencia, el interés y las actitudes".⁶⁹ Poseemos un ojo que no es autónomo sino que se encuentra sumiso a un organismo complejo que selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza, construye, etcétera.

De esta manera, se demuestra que es un error decir que el artista copia la realidad, puesto que no está determinado que es lo que se tiene que copiar. El artista tiene que hacer una selección de entre los elementos formales del modelo: éste no posa dócilmente mostrándose al espectador con sus principales elementos expuestos de relieve para que sea retratado.

⁶⁸ El ejemplo está tomado, de una manera resumida, del texto *Los lenguajes del arte* de N. Goodman, op. cit. pp. 24 y 25, en donde cita a Gombrich en su libro *Arte e ilusión*, op. cit. p. 251, en el cual declara que: "el ojo inocente es un mito".

⁶⁹ *Ibid.*, p.27.

Goodman, en su libro *Los lenguajes del arte* y en el cual se basa González Ochoa para sus análisis, apunta que la semejanza no es condición necesaria para la representación, incluso afirma que “casi cualquier cosa puede estar en lugar de cualquier cosa”.⁷⁰ La única condición que establece es que, para que una imagen represente a un objeto, tiene que ser símbolo de este, estar en lugar suyo, referirse a él, en fin, que lo denote. “La denotación es el alma de la representación y es independiente de la semejanza”.⁷¹

Más adelante plantea que toda imagen está determinada por los sistemas de representación que prevalecen dentro de cada cultura, a lo largo de la historia de la humanidad, lo que llamamos un sistema convencional o una convención. Por consiguiente, la relación entre la imagen y el objeto que representa no es una relación absoluta en lugar y tiempo, sino que se trata de “una relación entre el sistema de representación empleado en el cuadro y el sistema normativo”.⁷² Este análisis de la imagen realista viene justificado porque precisamente es el sistema de representación occidental, de este modo, el sistema normativo de nuestra cultura, es el sistema realista, literal o naturalista.

En su libro *Arte e ilusión*, E. H. Gombrich utiliza el desarrollo de los modos de representación para justificar la principal tesis del libro: la que afirma que el arte tiene historia. En este estudio, el autor hace un recorrido desde el arte primitivo (en este caso el arte egipcio) hasta la conquista de la representación ilusionista y cómo, comenzando desde el arte griego, éste busca pasar de la rigidez primitiva del arte antiguo, al movimiento naturalista. Además de la importancia del desarrollo de las anteriores técnicas, en un

⁷⁰ *Ibíd.*, p.23.

⁷¹ *Loc. cit.*

⁷² *Ibíd.*, p. 53.

proceso de ensayo y error, “el artista no menos que el escritor necesita de un vocabulario antes de poder aventurarse a una copia de la realidad”.⁷³

En este proceso de análisis que hace Gombrich sobre los medios de representación, llega el principal aporte de la representación renacentista, el descubrimiento de la perspectiva. En este sentido el autor duda en llamar un sistema convencional a la perspectiva y hace un llamado a la geometría para hacer su defensa, colocándola como un sistema científico, aclarando por supuesto cuáles son los requerimientos para que la perspectiva cónica funcione. Sin embargo, Gombrich no advierte que el sistema geométrico de relaciones que forman la perspectiva cónica no es lo convencional, sino su uso como medio de representación. A este respecto, Goodman advierte que “un cuadro en perspectiva, al igual que otro cualquiera, hay que leerlo; y la capacidad de leer hay que adquirirla. El ojo sólo acostumbrado a la pintura oriental no entiende inmediatamente un cuadro en perspectiva”.⁷⁴

El realismo es el sistema que está determinado dentro de nuestro contexto occidental, es el sistema que prevalece en nuestra cultura, por tanto, no nos damos cuenta del acto de construcción mental hecho al leer un cuadro realista, lo hacemos automáticamente, “la practica ha convertido los símbolos en tan transparentes, que no nos percatamos del esfuerzo, ni de las varias posibilidades, ni de estar haciendo interpretación alguna”.⁷⁵

Otro mito que se debe desestimar es el de la fotografía como verdadero medio que copia la realidad. Todos hemos estado alguna vez en la misma situación, cuando uno mira una foto de sí mismo o de otra persona advirtiendo que no se reconoce totalmente, aquí los modos de percepción intervienen en lo que Gombrich llamaría la “experiencia de identidad” o “constancia

⁷³ E. Gombrich, *Arte e...* op. cit. p.76.

⁷⁴ N. Goodman. op. cit. p. 32.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 52.

fisonómica".⁷⁶ La fotografía es un medio mecánico que, al igual que el ojo, sólo capta ondas electromagnéticas en la longitud de la luz visible,⁷⁷ y únicamente dura un instante, una fracción de segundo, por tanto, solamente capta la imagen congelada de un instante del modelo. Gombrich en su libro *La máscara y la cara*, analiza los muchos movimientos y expresiones que un sólo rostro puede tener, por ello explica que la percepción humana necesita abstraer los rasgos esenciales. "No podríamos reconocer a nuestros semejantes si no pudiéramos aprehender lo esencial y separarlo de lo accidental",⁷⁸ en este sentido, la sensación de constancia, que ya habíamos mencionado más arriba, predomina absolutamente sobre los cambios de aspecto. Una fotografía no puede hacer esto, sino que únicamente toma una o algunas de las "mil diferentes"⁷⁹ caras que tenemos. He ahí lo maravilloso e imposible de "Funes el memorioso" de Borges. De esta forma, dejamos más clara la diferencia entre la cámara fotográfica y el ojo, pero si continuamos en este sentido, podríamos afirmar, ya que la fotografía no depende de estos procesos psicológicos que atañen a los seres vivos y, a pesar de su limitación al instante, que entonces puede captar la realidad tal cual. Pero también hemos visto, cuando observamos un par de fotos reveladas en distintos laboratorios, todo lo diferentes que pueden llegar a verse, si bien la fotografía no está prejuiciada por una psicología convencional, si está supeditada a factores mecánicos.

Una fotografía nos muestra "lo que habíamos visto" en cierto momento, desde un cierto punto, y si tuviéramos la cabeza inmóvil y un ojo cerrado, y si viéramos con el equivalente de una lente de 150 o de 24 mm, si viéramos las cosas en Agfacolor o en Tri-X revelado con D-76 e impreso en papel Kodabromide #3.⁸⁰

⁷⁶ E. Gombrich, *La máscara...* op. cit. p.17.

⁷⁷ Algunas películas especiales funcionan con otro tipo de radiaciones del espectro electromagnético, ya sea la luz infrarroja, los rayos ultravioleta o los rayos X.

⁷⁸ *Ibid.* p.17.

⁷⁹ *Ibid.* p. 19.

⁸⁰ Fragmento citado por C. González (op. cit. p. 49), del libro de J. Snyder y N. W. Allen, *Photography, vision and representation*, Critical Inquiry, V.2, no.1, 1975, p.p.151-2

Por supuesto que no puede negarse la utilidad de la fotografía como documento fidedigno por la cantidad de información que aporta, pero de ahí a tomarla como un espejo de la realidad, hay una considerable distancia.

Por todo lo anterior, quiero establecer la idea de que la imagen no es un reflejo de la realidad sino un referente de ella, una representación. Cuando se realiza una representación, el objeto representado es descompuesto en los elementos que el artista elige a partir de su interés, de su experiencia y habilidad, del contexto histórico, en fin, dentro de lo que Gombrich llamaría la tradición.

Desde las pinturas de las cavernas hasta la época moderna, en la que se utilizan nuevas técnicas, distintos materiales, en donde los pigmentos naturales se unen con los sintéticos y se aprovecha la tecnología electrónica, los seres humanos han representado al mundo de formas muy diversas. Toda imagen es, por tanto, producto de una visión dentro de todo un contexto social e histórico, y cuando ésta última se transforma, también cambian los modos de representación y las maneras de leer que la sociedad tiene para comprenderla.

Toda representación es una convención, un modo en que el hombre conforma la imagen del mundo a través de un pensamiento plástico, "existe un pensamiento plástico lo mismo que existe un pensamiento verbal o un pensamiento matemático".⁸¹ Sin embargo, a diferencia del pensamiento verbal, por ejemplo, éste no se expresa a través de la lengua, aunque sí utiliza signos para ello.

Cuando se dice que la representación es una convención que utiliza signos para su representación, no queda aún claro que significa esto, es decir, qué relación existe entre el objeto real y su representación; dicho de otro modo,

⁸¹ Fragmento citado por C. González (op. cit. p. 75), del libro de P. Francastel, *Sociología del arte*, Madrid: Alianza, 1990, p. 90.

cómo es posible que trazos y formas signifiquen cosas que ellos mismos no son. Hochberg, en una definición respecto al cuadro, lo toma “como un objeto plano con una superficie pigmentada cuyos reflejos varían de un lugar a otro, y que puede sustituir o suplantar la organización espacial de un conjunto de objetos enteramente diferentes”,⁸² leyendo lo anterior se puede afirmar que la relación no se encuentra en la naturaleza del objeto y su representación, más aún, se advierte la gran diferencia que existe entre las dos naturalezas. La respuesta a esta duda ya se ha advertido antes en una cita de Goodman, en la que refiere, que para que una imagen represente al objeto, entendiendo al objeto en su concepto más general, como forma, espacio, expresión, etcétera, ésta tiene que referirse a él como única condición, sin importar que grado de semejanza tiene con el objeto.

Este elemento que “refiere” es lo que se llamaría el “signo visual”, que a diferencia del signo verbal, el cual es arbitrario,⁸³ éste tiene que denotar las propiedades, o ciertas propiedades del objeto representado. Cuando la palabra árbol es escrita o pronunciada, el sonido o las letras que componen el signo no tienen ninguna relación con el árbol, aquí sólo existe una relación de convención social. En el pictograma del árbol, este tiene que denotar que es símbolo del objeto solamente a partir de sus propiedades pictóricas.

Teniendo como condición que la representación es la creación de símbolos que denotan los objetos de la realidad, se abre paso a la siguiente cuestión: cómo funciona la representación de tales signos dentro de un espacio bidimensional. Esto me hace regresar nuevamente al estudio de la psicología de la percepción que se abordó páginas anteriores, en donde se analizó los modos en que las energías del exterior son interpretadas por nuestro cerebro.

⁸² Hochberg, op. cit. p.70.

⁸³ v. F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, México: Nuevaomar, 1982. Primera parte, cap. 1.

En este sentido se podría tomar la percepción como una construcción. No miramos el campo visual en su totalidad, recuérdese que la retina sólo ve claramente en la pequeña parte foveal, así que la vista tiene que recorrer a través de una sucesión de miradas y ojeadas a lo que quiere discernir, “estas miradas no se distribuyen aleatoriamente, sino que están dirigidas de forma que lleguen a la fovea las partes más informativas”;⁸⁴ la palabra “partes” es la que más interesa, en este momento, de la frase anterior, una imagen está formada de partes que conforman la totalidad de lo representado. Una parte es, por ejemplo, la línea, la pincelada; más aún, el pigmento, sus moléculas, sus átomos, etcétera, todas estas partes van conformando lo que finalmente sería el cuadro. Arnheim menciona con toda corrección que “la imagen percibida, no la pintura, es la obra de arte”,⁸⁵ no obstante, es necesario hablar de cómo se construye la pintura para producir determinada percepción.

La construcción del cuadro se hace, pues, con la suma de las partes que forman la totalidad, a través de la llamada sintaxis visual, sin perder de vista lo que Hochberg menciona, “ver únicamente los elementos, no basta, puesto que la configuración no estriba únicamente en sus elementos”,⁸⁶ puesto que, como ya se ha dicho, cuando miramos una escena, ésta no se almacena como reflejo mental de cada una de sus partes, sino como una imagen codificada dentro de una estructura psicológica, y es con esta estructura como recomponemos la imagen al igual que en la interpretación tridimensional. Recibimos información del exterior en forma de energía que es procesada y cotejada con nuestra convención de la realidad.

⁸⁴ Hochberg, op. cit. p. 93.

⁸⁵ R. Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza, 1994. p.94.

⁸⁶ Hochberg, op. cit. p. 94.

Aunque se ha mencionado que la imagen es una convención, ésta no está creada de forma arbitraria sino que está basada en el comportamiento innato de percepción que los seres vivos poseen.

Aquí es necesario mencionar a la teoría de la Gestalt (palabra que en alemán significa forma). Esta teoría pretende dar a la percepción un carácter general sobre cómo se organiza la imagen, de manera tal, que a partir de los axiomas que son sus leyes de la forma, se pueda establecer todo el comportamiento del perceptor. Koffka, uno de los principales teóricos de esta corriente, menciona, con el fin de justificar sus procedimientos calificados de demasiado cientificistas, que la pretensión de la teoría es explicar desde sus bases el comportamiento universal de la percepción y utiliza una metáfora en la que sitúa a un investigador en el cielo frente a un coro de ángeles en el cual, cada ángel toca un instrumento diferente. Si el investigador permanece el tiempo necesario para estudiar todos los actos que los ángeles llevan a cabo cuando tocan su instrumento a fin de entender el sistema de variantes, podrá finalmente determinar que acorde continuará dentro de la melodía, es decir, preverla. El significado de la metáfora es que el cielo donde se encuentran los ángeles, es el universo fenoménico, y la orquesta de estos, son los acontecimientos que se dan dentro de este universo.⁸⁷

Ya que se han de utilizar muchos fundamentos de esta teoría, es necesario adelantarse y mencionar las principales deficiencias que presenta este planteamiento de la percepción. Además de que haría falta mucho tiempo para poder determinar el comportamiento del perceptor como quisiera Koffka, no debe olvidarse que la percepción es un proceso socio-cultural e histórico, es decir, en constante cambio. Por otro lado Gibson, uno de los opositores a esta teoría, plantea que la percepción no es un comportamiento lineal: el cerebro no

⁸⁷ Koffka, *Principios de psicología de la forma*, Buenos Aires: Paidós, 1973. cap. 1.

se basa en un enlace en serie de muchas unidades especializadas, sino de muchos procesos “de cierto modo globales”.⁸⁸

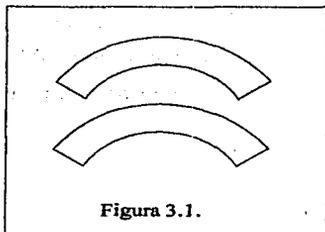


Figura 3.1.

Fuente: “Ilusión de Jastrow”, Koffka 1973.

Sin embargo, la teoría de la Gestalt tiene grandes aciertos que incluso sus críticos aceptan, estos son los factores básicos de las capacidades innatas del perceptor, para organizar la imagen y construirla.⁸⁹ Estas cualidades innatas son ampliamente aceptadas en todos los ámbitos de estudio de la percepción. “Reconocer una imagen es ciertamente un proceso complejo que pone en acción muchas facultades humanas, tanto innatas como adquiridas. Pero sin un punto de partida natural, nunca habríamos adquirido esa habilidad”.⁹⁰

Los estudios de Metzger mencionados por Hochberg⁹¹ acerca del comportamiento de los animales respecto a las adaptaciones hacia el camuflaje para defenderse de sus depredadores, seguramente no son una convención que estos aprendieron de los hombres, más bien, estos factores se aprenden principalmente a través de la relación con los objetos del mundo real en su desarrollo evolutivo.

Koffka menciona también los experimentos de Revez⁹² con la alimentación de gallinas utilizando la imagen de la ilusión de Jastrow (Fig. 3.1.)

⁸⁸ Fragmento citado por J. Aumont. op. cit. p. 61, del libro de Gibson, *La percepción...* op. cit.

⁸⁹ Cabe aclarar que esta aceptación, como se deja ver, es solo en lo referente al espacio bidimensional, no así al espacio tridimensional en donde su aplicación pierde consistencia.

⁹⁰ Fragmento citado por C. González (op. cit. p. 40), del libro de E. Gombrich, *Image and code: Scope and limits of conventionalism in pictorial representation*, en W. Steiner (ed.), *Image and Code*, Ann Arbor: University of Michigan, 1918. p. 21.

⁹¹ Hochberg. op. cit. p. 99.

⁹² v. Koffka. op. cit. cap. 1.

en la que uno de los arcos parece menor a nuestra vista a pesar de ser del mismo tamaño, lo curioso es que las gallinas reaccionaban de igual forma.

Por tanto, cuando miramos la imagen de las paralelas distorsionadas (Fig. 3.2.) y miramos las líneas de igual distancia en forma vertical y horizontal (Fig. 3.3.) y nos parece que la vertical es mayor que la otra, descubrimos que esto “no representa excepciones sino la regla”.⁹³

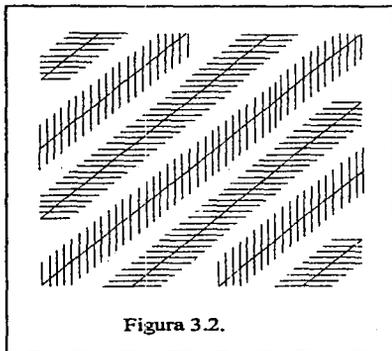


Figura 3.2.

Fuente: E. H. Gombrich 1998.

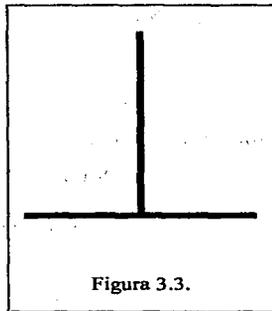


Figura 3.3.

Fuente: E. H. Gombrich 1998.

El innatismo del que es calificada la teoría de la Gestalt y por lo cual fue duramente criticada después de fracasados experimentos,⁹⁴ está basado de hecho en una combinación de medios empíricos, intuitivos y científicos que resultan bastante acertados en el espacio bidimensional. Es por ello que las leyes acerca de la forma siguen siendo válidas incluso para muchas teorías opuestas a ella.

⁹³ E. Gombrich. *Arte e...* op. cit. p. 270.

⁹⁴ Aumont describe que el origen que los gestalistas otorgaban a la percepción de la forma “consistía en atribuir la organización percibida al impacto de los elementos del estímulo sobre –campos de fuerza nerviosa–, concebidos más bien según el modelo de un campo eléctrico”; los posteriores experimentos nunca pudieron demostrar dicha teoría. v. Aumont. op. cit. cap. 1.

Aumont menciona cuatro de ellas⁹⁵ que se describirán a continuación y que según él representan las más conocidas leyes de la percepción, no obstante Kanizsa⁹⁶ menciona otras leyes aparte de éstas que se incluirán dentro de la lista, ya que servirán para completar los objetivos de explicación de mi obra:

La “ley de la proximidad”, que establece que los elementos próximos se perciben como pertenecientes a una misma forma a diferencia de los elementos alejados. (Figura 3.4.a)

La “ley de la similitud”, los elementos de igual forma o tamaño, se perciben como parte de un mismo conjunto o forma. (Figura 3.4.b)

La “ley de destino común”, que se refiere a las formas que se desplazan al mismo tiempo como partes de una misma unidad. (Figura 3.4.c)

La “ley de la continuación adecuada”, se dice que siempre existe la tendencia natural a continuar de manera racional, cualquier forma si ésta se encuentra inacabada. (Figura 3.4.d)

La “ley de coherencia estructural y pregnancia”, esta ley ya es de las descritas por Kanizsa y habla de lo que la Gestalt llamaría la “buena forma” y tiene que ver con los conceptos de simplicidad, orden, simetría, regularidad, estabilidad y sobre todo de una coherencia estructural.

Otra ley muy importante y que Aumont también pasa por alto, es la “ley de la experiencia pasada”, que, a diferencia de las anteriores que tienen un sentido más bien innato según los teóricos de la Gestalt, ésta proviene de un factor empírico, un factor donde la memoria y el aprendizaje intervienen de manera importante y refiere a la percepción de formas que se inclinan por construir objetos que nos son familiares.

⁹⁵ *Ibid.*, p.75.

⁹⁶ G. Kanizsa, *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*, Barcelona: Paidós, 1986. p.29-48.

Todos los elementos que se han estudiado hasta aquí pueden servir como parámetros para explicar el funcionamiento de la forma en mi obra plástica, uno de los principales objetivos de esta tesis. Es claro que muchos tópicos han sido dejados de lado, pero se ha querido mantener una línea lo más directa posible para poder llegar sin demasiado desvíos hasta el fin de este trabajo. Muchos de los conceptos que se revisaron serán aplicados ya en una manera más práctica en el siguiente capítulo, por lo que cabe a esta parte, baste recordar que fue diseñada para sostener que la imagen es un fenómeno construido por el sujeto, teoría apoyada por alguno de los autores citados, sin embargo, ello no impide tomar elementos de los estudios de otros investigadores no afines a esta teoría, pero que aportan ideas importantes para este fin.

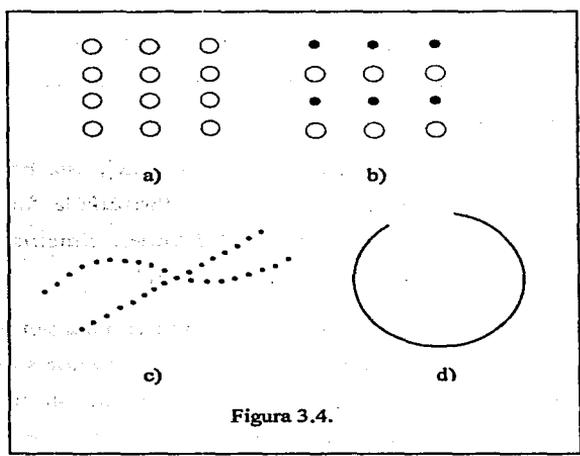


Figura 3.4.

Puente: Aumont 1998.

4. LA CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA EN MI OBRA

Cuando en alguna ocasión una persona, no muy cercana al mundo de las artes visuales, me preguntó el por qué hacía ese tipo de “personajes”, yo le contesté un poco en broma que yo no hacía “personajes”, que yo sólo pintaba líneas, a veces curvas, a veces rectas. La respuesta sirvió para plantearle una problemática a la que yo mismo me había enfrentado directamente con mi obra años atrás. Para explicarle, le aclaré que las imágenes de los personajes que él veía, no estaban presentes realmente en el cuadro, sino que se encontraban en su mente, al igual que los rostros que veía en las nubes, en las superficies rocosas de las montañas o en el jaspeado de los mosaicos de algún piso o pared. Que dentro de ese juego visual, si él analizaba racionalmente el hecho, sabría perfectamente que esas imágenes que veía, eran solamente producto de su imaginación, es decir, ellas no iban a voltear y hablarle. Que en realidad las nubes eran únicamente acumulaciones de vapor de agua que el viento y la presión atmosférica transformaban; que las imágenes en las rocas sólo eran visibles en cierta posición y con ciertas condiciones de luz; y que el mosaico sólo registraba diferencias de colores organizados al azar, que al igual que las antiguas culturas veían formas en las estrellas, él veía imágenes en esas superficies, imágenes, en el caso de mi pintura, provocadas con ese fin.

Kanizsa habla de una diferencia entre la realidad “física” y la realidad “perceptiva”, es decir, una “percepción fenoménica”. En el caso de mis

imágenes en particular y de todas las representaciones visuales, la realidad física es exclusivamente materia plástica, pigmentos, emulsiones, rocas, vapor de agua, etcétera, sin embargo, en la realidad fenoménica vemos hombres, animales, bosques enteros: espacio y profundidad. En las imágenes de mis cuadros esto es muy claro, los “personajes” que aparecen “pueden no estar - físicamente- sin que por ello dejen de estar -perceptivamente-”.⁹⁷

Antes de continuar es preciso hacer historia, la historia personal que me llevó a la realización de mi obra presente, en la cual se dieron los primeros intentos de reflexión en torno a los muchos problemas acerca de la percepción de las imágenes, ya que, como para el resto de la gente, ver una imagen era para mí un acto común y obvio, algo que no tenía que ser explicado. En mi producción plástica, la línea siempre ha sido un elemento indispensable, elemento que en el proceso de la obra mantiene un lugar preponderante.



Figura 4.1.
Composición en azul 1999

En este sentido el cuadro “Composición en azul” (Figura 4.1) realizado en 1995, en un periodo en que mi producción tomaba el principio de la línea

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 12.

curva como un elemento que recorría el espacio en la conformación de figuras femeninas, figuras que me parecían más apropiadas para ser representadas a partir de este tipo de línea. Sin embargo, en estas obras la línea funciona únicamente como borde, su viaje sólo establece contornos que tienen un referente directo en la anatomía de la figura humana. Es en este cuadro donde el orden de las cosas cambia notoriamente respecto a otros anteriores, las figuras inacabadas no parecen estarlo, la línea ya no aparece cerrada completamente, es decir, no siempre funciona como contorno sino que establece una dirección de conexión entre el hombro y el antebrazo, además de una proyección virtual del acabado de la forma a través de la dirección hacia donde se proyecta, como en el caso de la pierna. Este nuevo aspecto de la línea me abrió nuevas posibilidades para la representación de mis imágenes, lo que me llevaría a otro tipo de representación: la que motiva ahora este análisis.

Cuando se observa el cuadro “La del estribo” (Lámina I) existen líneas que representan varias imágenes unitarias, sin embargo, estas no completan la totalidad de la forma. Aquí las líneas forman un conjunto que se relaciona con el espacio que las rodea, el cual recorre también el interior de la figura que no tiene límites ni bordes precisos: no es una forma cerrada y, sin embargo, ésta se cierra y se distinguen límites virtuales, en este caso “los -vacíos- tienen tanta importancia como los -llenos- presentándose para la percepción perfectamente interrelacionados”,⁹⁸ más adelante regresaré al análisis de esta relación, figura-fondo, dentro de mi obra.

Como ya se ha mencionado antes, la organización de los elementos es lo percibido y aunque cada elemento que compone tal organización es un elemento independiente, estos funcionan, por el contrario, en una dependencia recíproca, la desaparición de alguno de los elementos anula a los otros. En este

⁹⁸ A. Puig. op. cit. p.36.

sentido, Puig hace referencia a una casa que está construida de ladrillos, en donde cada ladrillo es una unidad que permanece independiente y única cuando no está organizada en lo que llamamos "casa", cuando estos se organizan como una construcción, el ladrillo deja de ser él mismo y pasa a ser otra cosa, o bien, pierden su identidad e independencia. "Los ladrillos eran ladrillos, las casas casas; pero las casas no eran ladrillos ni los ladrillos casas".⁹⁹

La organización de toda imagen está fundada en el cúmulo de estímulos que como materia prima llegan al organismo, pero como ya se ha explicado, el estímulo por sí mismo no construye la percepción; de ser así no existiría una realidad "fenoménica" y sólo veríamos una realidad "física", inasible al sujeto, puesto que la visión es una acción conceptualizada, es decir, toda captación del mundo se da a través de estructuras significativas: percibimos siempre a través de un contexto significativo, a través de conceptos.

El ojo, ya se ha mencionado, no es como una placa fotográfica que se deja sensibilizar por la luz pasivamente, por el contrario, el ojo es un elemento activo y "procede en todo momento a una selección de lo que se le ofrece; mirar es escrutar inquirir, palabras que denotan ya acción".¹⁰⁰ Pero el ojo no es un elemento independiente, entonces ¿de donde proviene esta acción? por supuesto que del sujeto.

El estímulo, su organización, no son nada sin un perceptor que reúna estos elementos apropiándose los en un conjunto significativo: un sujeto que ponga en movimiento todas las fuerzas que el medio o la imagen le proporcionen.

Aplicando esto a mi obra, obsérvese que la imagen que menciono está compuesta de líneas organizadas de tal manera que forman varias figuras, este

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 45.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p.56

conjunto podría ser la casa de la que se habló y cada línea los ladrillos, es claro que existe una significación en el conjunto, pero por supuesto que también la hay en cada una de las líneas, como en la casa, la diferente organización de los ladrillos cambiaría el significado de ésta. Si transformamos el orden de las líneas de una de las figuras del cuadro “La del estribo” (Figura 4.2), la imagen original desaparece, se desintegra, en algunos casos conforman nuevas organizaciones y en otras quedan independientes, pero no por ello carecen de significado, algunas de estas conservan rasgos de la lectura anterior, “podría dársele otra finalidad pero la función base no desaparece del todo, se había impregnado de la primera objetivación”.¹⁰¹ En este caso, las líneas cambian sólo de posición, por tanto, es el conjunto el que cambia de significación, estas actúan según sus nuevas fuerzas, pero no confundamos su fuerza como cualidad intrínseca del elemento línea, sino como cualidad significativa atribuida por el sujeto al conjunto.

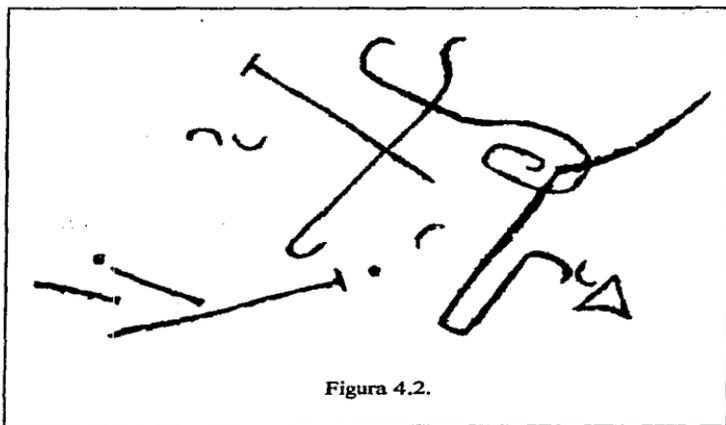
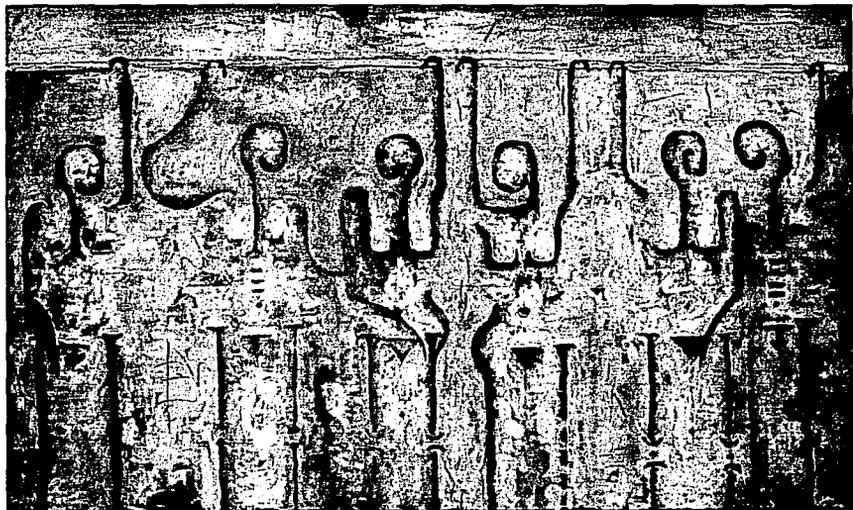


Figura 4.2.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.46



LA DEL ESTRIBO

1999

Óleo y encausto s/t

80 X 60 cm

Lámina I



DE PASEO

1999

Óleo y encausto s/t

50 X 35 cm

Lámina II

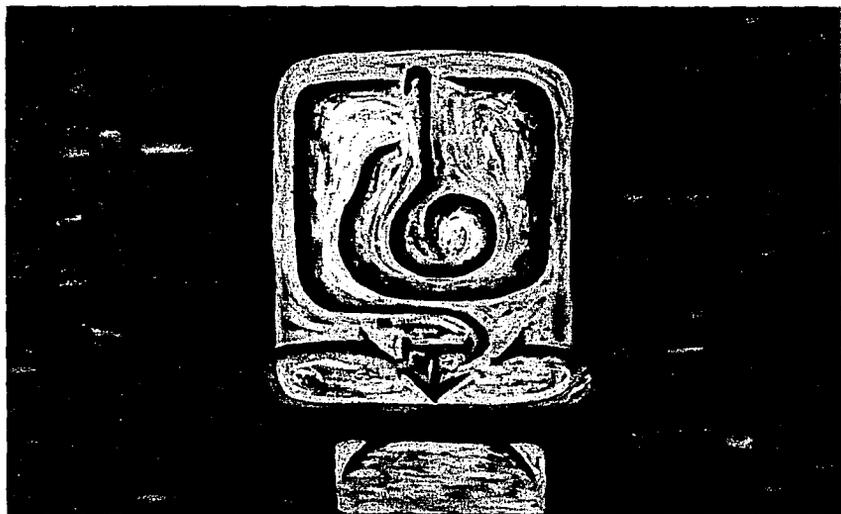


RELIEVE

1999

Óleo y encausto s/t
80 X 65 cm

Lámina III



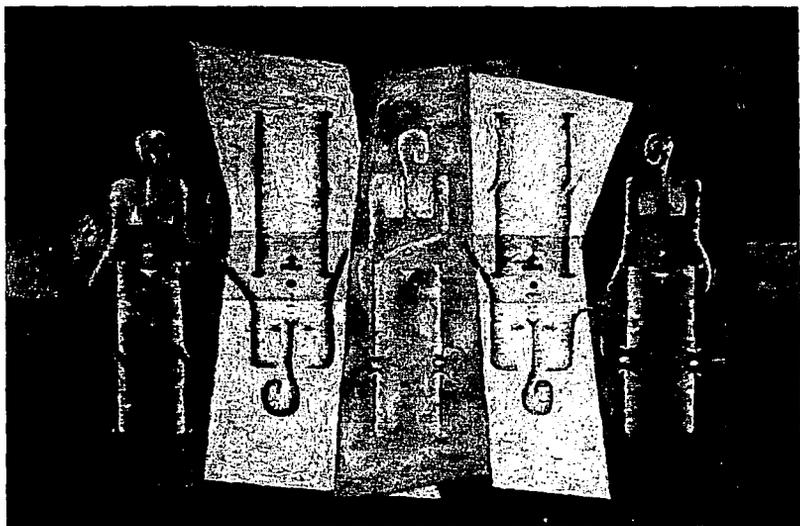
EN EL RINCÓN

1999

Óleo y encausto s/t

90 X 70 cm

Lámina IV



DE CONTRARIOS

1999

Óleo y encausto s/t

60 X 50 cm

Lámina V

Al igual que la construcción de mis imágenes, como se puede observar, toda imagen está en función de cómo organizamos los elementos con la suficiente intención de mostrar muchos o ciertos grados reconocibles, denotativos. “Unos pocos rasgos escogidos son capaces de promover la presencia de un objeto complejo”.¹⁰² “Queda claro que este promover es una acción del sujeto y no una propiedad del objeto”.¹⁰³

Se ha estado hablando de la construcción de la imagen refiriéndose con esto a la totalidad del cuadro en general y a la forma en particular, este es el momento preciso para hacer una separación más clara y referirme en esta parte, sólo a la forma.

Para definir la forma se utilizará la propuesta planteada por la *Gestalttheorie*, ya que será por medio de ésta como se analizará la forma dentro de mi obra; esta corriente define la forma como un “esquema de relaciones invariantes entre ciertos elementos”.¹⁰⁴

En este sentido, la definición que acabo de presentar viene planteada en un esquema de figura-fondo, esta relación que para la Gestalt es fundamental y que para otras teorías es uno de los puntos débiles de ésta,¹⁰⁵ lleva a un análisis más específico de la forma. La idea “sensata”, como diría Aumont, de que los bordes son los que definen la forma, es por supuesto indiscutible, sin embargo, no es la única manera en la que se puede tener la percepción de la forma. Las antiguas culturas como la de los griegos veían formas en las constelaciones con las que formaron el zodiaco, unas cuantas estrellas bastaron para dar forma a un león. Tan subjetivo fue para ellos discernir en tan pocos puntos una forma

¹⁰² Fragmento citado por Puig *Ibid.*, p.56, del libro de Arnheim, *Arte y...* op. cit.

¹⁰³ *Loc. cit.*

¹⁰⁴ Aumont, op. cit. p.72.

¹⁰⁵ Si bien, la relación figura-fondo funciona bien en el plano bidimensional, no lo hace de igual manera en el plano tridimensional, ya que el fondo de todo objeto pertenece a otro objeto detrás de éste primero, por tanto, no existe una definición clara de lo que debería ser un fondo.

que, para otras culturas, como los indios de América del sur, estas mismas estrellas daban forma a un escorpión.¹⁰⁶ Más aún, si se mira el cuadro “De paseo” (Lámina II), en este caso la forma triángulo que puede observarse como parte de la bicicleta, ni siquiera existe, no son bordes lo que nos hace percibir la forma, sino lo que ya se observó en la definición de la forma, es decir, relaciones entre elementos, en este sentido, las líneas crean relaciones entre ellas, pero no relaciones absolutamente objetivas, baste regresar a las distintas visiones que culturas diferentes daban a los mismos elementos. De esta forma es como entran en juego los principios de organización formal de la que hablan las leyes de la Gestalt, en este caso específico estamos ante la presencia de la *ley de la adecuada continuación*. Obviamente, esta ley tiene cierta subjetividad en su aplicación, es por ello que cuando sean mencionadas sus aplicaciones, tiene que tomarse en cuenta lo convencional de la percepción, para no caer en los errores de que sufre la teoría Gestalt.¹⁰⁷

Antes de continuar, sería mejor hacer un paréntesis para ubicar mejor el análisis de la forma con respecto a mi obra. La forma en mis cuadros es una forma figurativa, Aumont apunta sobre este tipo de representación, que estas son relativamente abstractas e independientes de las características físicas,¹⁰⁸ en este punto ya hemos escrito suficiente sobre la forma literal o realista y lo que ella significa, baste recordar solamente que la forma realista puede identificarse como un hombre, cuando el sistema convencional denota claramente un “rostro, un torso, unos brazos, etcétera”,¹⁰⁹ pero también puede identificarse a un hombre cuando en esta denotación “se respetan ciertas relaciones espaciales entre estos elementos”.¹¹⁰ Es decir, que mientras se respeten ciertas relaciones,

¹⁰⁶ E. Gombrich. *Arte e...* op. cit. p.90-91.

¹⁰⁷ V. Nota 93

¹⁰⁸ v. Aumont. op. cit. p. 72.

¹⁰⁹ Loc. cit.

¹¹⁰ Loc. cit.

cualquier imagen puede representar a un hombre. En mi caso, el elemento línea.

Continúo, ahora sí, aplicando estas leyes a la construcción de mis formas. En el siguiente cuadro "Relieve" (Lámina III) se recordará la primera ley de la Gestalt que se mencionó, *la ley de proximidad*. En esta imagen aparecen dos formas humanas de similar color en sus líneas, sin embargo, éstas no forman un caos o formas independientes y abstractas, sino dos figuras, una femenina y una masculina, una sentada y la otra de pie. Dos formas independientes que si bien pueden tener complicaciones en su lectura para encontrar todos los referentes con la forma real, esto no impide que cada una de las líneas que componen el cuadro se observen pertenecientes a dos conjuntos, y a un tercero del cual no se habló pues sus líneas son de un color diferente y éste hecho produce una separación del resto de las líneas de similar color, tomándose como pertenecientes a otra forma.

Esta tercera forma que se mencionó, da pie para seguir con la siguiente ley, *la de similitud*. Regresando al cuadro "La del estribo" (Lámina I) en la cual existen varios personajes, que en algunos casos están tan juntos que la ley de proximidad no sería suficiente y sí podría crear confusiones para otorgarles independencia a cada una de ellas, es así como la similitud y diferencia de color entre las líneas es la fuerza que las une o las separa, produciendo incluso entre dos de las formas, un traslapo.

Enseguida viene *la ley de destino común*. Todas las líneas tienden a unirse para conformar personajes, es así como las líneas que representan brazos, se unen a la parte superior de lo que representa el tronco para continuarse en lo que sería un cuello, otras líneas como las que representan la cabeza permanecen abiertas y, sin embargo, se miran como un plano. Es el mismo caso ocurrido en el cuadro "De paseo" (Lámina II) en donde el triangulo que representa la

bicicleta sólo consta de dos líneas unidas en un punto y es exclusivamente a partir de algunas indicaciones de color como se completa perceptualmente el triángulo que en realidad no existe.

Ahora se hará referencia a las leyes mencionadas por Kanizsa: *la ley de coherencia estructural y pregnancia*, y *la ley de la experiencia pasada*. Estas dos leyes tienen que ver más que con innatismo, con la experiencia del sujeto. Todas las leyes anteriores pueden aplicarse tanto a formas abstractas como a formas figurativas al igual que las de Kanizsa, la diferencia se encuentra en que éstas últimas tienen como referente las estructuras de que se ha proveído el sujeto. Si bien es cierto que las líneas en mi obra pueden entenderse como pertenecientes a un mismo conjunto o a varios, la percepción de que se trata de un “hombre” o una “mujer”, radica en que conocemos estructuras similares. Arnheim menciona que “tenemos una sorprendente disposición a reconocer el cuerpo humano, en la figura del palo más primitivo o en la paráfrasis más complicada, con tal que se respeten los ejes y correspondencias básicas”.¹¹¹ En este conjunto de líneas que construyen las formas de mis cuadros, el sujeto completa automáticamente el cuerpo entero. Este completar la forma se hace únicamente en función de encontrar un referente adecuado. Las líneas por sí mismas, siguen siendo líneas, la “forma visual puede ser evocada por lo que se ve, pero no tomada directamente de ella”,¹¹² es decir, nunca podríamos, ni se busca, confundir una forma de mis cuadros con una forma real, ni siquiera con una representación literal, al igual que lo que hacemos con las imágenes que vemos en las nubes.

Se ha hablado hasta este momento, acerca del elemento que conforma mi obra, la línea, como es el caso de los ladrillos a la casa, y se ha tomado estrictamente como un elemento para explicar su funcionamiento dentro de las

¹¹¹ Arnheim. op. cit. p.113.

¹¹² *Ibid.* p. 160

leyes de la Gestalt, sin embargo, la línea posee otras características que se complementan con dichas leyes y algunas de ellas, son utilizadas en mi obra, como se verá enseguida.

Cuando se juntan varias líneas, éstas forman un conjunto como en el caso de los puntos formando una cruz del que se hace mención más atrás. Este orden depende de la distancia, la dirección y el orden con respecto a las otras. En la figura (4.3) se encuentran líneas paralelas situadas a distancias graduales de manera que se van juntando hacia la parte de arriba. Esta disposición marca un conjunto que se percibe en profundidad, la representación de una superficie horizontal alejándose. Distintos ordenamientos de líneas independientes, es decir, no funcionando como contorno, pueden establecer representaciones diferentes.

Este punto sirve para analizar el funcionamiento de la línea, no sólo como borde sino con otras propiedades. En mi experiencia en el trabajo con la línea he visto tres principales funciones de ésta, las cuales se abordarán a continuación.

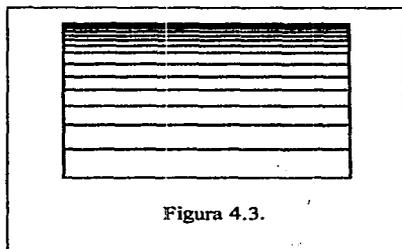


Figura 4.3.

Fuente: Gibson 1974.

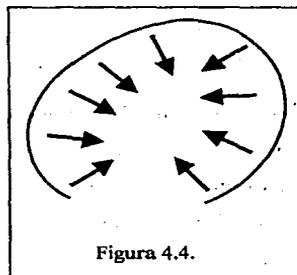


Figura 4.4.

Fuente: Realización personal.

Para cualquier persona es clara la función de la línea como borde, en mi caso no es la excepción. Tomando por ejemplo, sin ser este el único, la cabeza de los personajes: si bien, no representa literalmente el perfil de un cráneo o un rostro, sino un óvalo, sí está en lugar de ellos, los representa. Esta forma no es cerrada, sin embargo, la línea establece un límite real y un límite virtual en el caso del lugar donde no se cierra. Este límite establece dos planos, el de fondo y el de figura, los límites se cierran al interior convexo de la forma, (Figura 4.4).

Existe otra función que va muy ligada a la que se acaba de mencionar; el óvalo está en lugar de una cabeza, la denota, en este caso está funcionando como un signo. Es preciso mencionar un inconveniente que existe en el ejemplo anterior, que si bien, no entraña problemas en la función signo, sí lo hace en el elemento que significa, a pesar de que la forma este realizada por la línea, ésta forma un plano y es éste el elemento que significa; por ello es necesario referirse a otra parte de la forma, las piernas. Las piernas de los personajes son líneas que no están funcionando como borde, en todo caso, funcionarían como estructura, simulando la que viene en los manuales para aprender a dibujar. Lo que sí es claro es su función como signo del referente pierna. Existen otros elementos que funcionan como signo, los genitales por ejemplo, en los que se involucra el plano y el símbolo, tema que quedará para más adelante.

La tercera función es la de dirección o de conexión. Esta función de la línea sirve para integrar el conjunto, para darle coherencia a los personajes: la cabeza esta unida por una línea que viaja hasta el centro del tórax para denotar lo que sería el plexo solar, funcionando en su camino como representación del cuello. Los brazos viajan desde el tórax hacia distintas direcciones, estableciendo relaciones simbólicas con las otras formas y relaciones de tipo formal, unión, separación, etcétera. Por otro lado y para evitar estos efectos de continuación de la línea, las piernas terminan en sus extremos con una pequeña

línea perpendicular para detener este viaje y no romper con la coherencia estructural.

4. 1. La ambigüedad

Se ha hablado de cómo se construye la forma y pareciera que queda muy clara su percepción por parte del espectador, sin embargo, esto no es del todo cierto, hay que destacar que las imágenes de mi obra pueden llegar a tener un cierto grado de ambigüedad.

Cuando Hochberg menciona los estudios de Rayan y Suárez para describir los procesos estructurales de la representación del *comic* frente a la representación realista, sugiere que la representación simplificada, es decir la del *comic*, resulta más fácil de percibir por estar más cercana a la estructura básica de las formas como ese encuentran organizadas en nuestros esquemas del mundo visual, puesto que requieren “un número mínimo de correcciones a nuestros esquemas codificados o formas canónicas”.¹¹³

Este planteamiento, que podría aplicarse a las formas de mi obra plástica por contener elementos muy sintetizados, es erróneo, el cuadro “En el rincón” (Lámina IV) que muestra una imagen de un personaje en el centro, siempre ha producido distintas reacciones en los espectadores al igual que otras por el estilo, es decir, que no reconocen forma identificable o en otros casos, la mayor parte, reconocen una forma diferente. Esto sugiere que la síntesis de la información visual no es el objetivo de mi obra, aunque se encuentra presente en gran parte de la misma.

En este caso no estamos en terrenos de la simplificación sino en los de la ambigüedad. Ya he hablado de las propiedades vinculativas en lo referente a la

¹¹³ Hochberg, op. cit. p.102.

clasificación y a la predicción o interpretación. Lo que Hochberg mencionaba acerca de nuestros “esquemas codificados” se planteaba en lo referente a la clasificación. Todo perceptor posee una estructura que confronta con el estímulo en todo momento, una estructura que busca encontrar respuesta de lo que ve. Gombrich la llamaría “disposición mental” y que ilustra perfectamente cuando relata el episodio sucedido entre Zeuxis y Parrasio referido por Plinio.

Parrasio supero a Zeuxis, quien había pintado unas uvas tan ilusionistas que unos pájaros acudieron a picotearlas. Parrasio invitó a su rival a su taller, para mostrarle su propia obra, y cuando Zeuxis se precipitó a levantar la cortina que cubría el panel, se encontró con que no era real sino pintada, después de lo cual tuvo que conceder la palma a Parrasio, que no había engañado a meros pájaros irracionales, sino a un artista.¹¹⁴

Zeuxis fue engañado realmente por lo que esperaba ver y no por una representación ilusionista, que podría inferirse por el relato que éste rayaba casi en lo real lo cual es muy dudoso. La predisposición hacia las imágenes no es un acto racional, es decir, “no tenemos conciencia de la ambigüedad en cuanto tal, sino sólo de las varias interpretaciones”.¹¹⁵

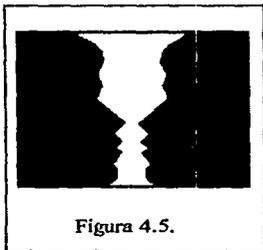


Figura 4.5.

Fuente: Kanizsa 1986.

En este sentido, cuando miramos la imagen de la copa sobre el fondo negro (Figura 4.5.) no percibimos que está construida por el perfil de dos personajes, pero cuando observamos estos perfiles sobre fondo blanco, entonces es imposible mirar al mismo tiempo la copa que ya habíamos visto. Independiente de que las dos visiones son posibles, el espectador elegirá la que más le signifique y siempre

¹¹⁴ E. H. Gombrich, *Arte e...* op. cit. p. 173.

¹¹⁵ *Ibíd.* p. 198

que vea la misma imagen observará esta visión y tendrá que hacer un esfuerzo por mirar la otra posibilidad.

Cuando miramos una imagen no muy clara en la oscuridad y nos pareciera que algo extraño ha aparecido, damos más "ojeadas" para comprender la naturaleza de tal fenómeno, y ya que hemos descubierto la verdadera percepción, ésta tiende a persistir y difícilmente se puede volver a ver lo que tanto nos extrañó.

En mi experiencia ante los observadores de los que hable más arriba, es necesario, si nunca han visto otras de mis obras y se enfrentan por primera vez a las de mayor ambigüedad, explicarles algunos indicios para que reconozcan la forma. Una vez hecho esto, entonces ocurre lo expuesto anteriormente, la disposición mental les lleva a entender los demás cuadros y nunca más es necesario explicarles el funcionamiento de nuevas imágenes.

En este sentido el espectador no tiene por que saber de primera intención lo que se representa, pues la creación de la misma viene enmarcada por las convenciones que he adquirido y con las que he construido un vocabulario de formas y es hasta que el espectador asimila algunos de los aspectos de las convenciones que rigen el esquema de mis formas, cuando entonces puede acceder a la obra.

4.2. Un contexto histórico

Toda imagen es una construcción, ha sido una afirmación que he venido repitiendo a lo largo de esta investigación, afirmación que es fundamental para esta tesis. La percepción necesita únicamente unos cuantos rasgos para evocar

por sí misma la forma propuesta por el autor. Gombrich¹¹⁶ describe con relación al arte primitivo, cómo un círculo con ciertos elementos: unos círculos más pequeños, un palo y una línea, pueden representar un rostro independientemente de los cambios en dichos elementos, siempre y cuando las relaciones entre ellos se respeten. Este es otro de los principios que ya he analizado profundamente dentro de este trabajo, principio que es compartido por las principales teorías de la percepción a lo largo de la Historia. Por lo anterior, no es posible afirmar que la manera personal de trabajar las formas de mi obra sea aportación propia, muy por el contrario, pertenece a una ya larga tradición que desde el arte primitivo se ha venido dando. Este tipo de representación fue relegado por el arte occidental, sobre todo desde el Renacimiento, periodo en que se optó por la representación literal, realista, que continuó su carrera hacia finales del siglo XIX con el impresionismo. El mismo Gombrich¹¹⁷ describe en este sentido, un cuadro de Camille Pissarro, en donde se representa un *boulevard* de París visto desde el balcón de un edificio. En el cuadro se encuentran personajes poblando la calle, los cuales son representados con unas cuantas pinceladas, permitiendo al espectador evocar las formas. Sin embargo, este procedimiento que ya desde antes se ha utilizado en actos de representación similares, pero que nunca habían llegado a los alcances del Impresionismo, viene enmarcado aún por la tradición, la búsqueda de representar la realidad tal y como la vemos. La representación de la forma humana a través de distintos elementos, sustituyendo la representación literal, se pierde desde el arte primitivo y es hasta el arte moderno en donde este tipo de representación vuelve a tomar importancia.

¹¹⁶ v. E. H. Gombrich, *Historia del arte*, Madrid: Alianza, 1988. p. 38-39.

¹¹⁷ v. *Ibid.*. p. 439-440.

Dentro de las limitaciones que esta investigación ha tenido, he incluido la obra de Alexei von Jawlensky, artista ruso identificado con el expresionismo, participante en el grupo *Der Blaue Reiter* y quien desde el año de 1918 inicia su serie de "Cabezas abstractas"¹¹⁸ (Figura 4.6.). Esta obra tiene una gran relación con mi pintura, en el sentido en que las líneas son el elemento para construir sus cabezas. Estas están construidas sin grandes variantes en la forma, sin identificarse el género de los personajes, su construcción está basada más en una composición del color, en una distribución armónica de los elementos lineales y del uso del color, resultado de su experiencia dentro del movimiento

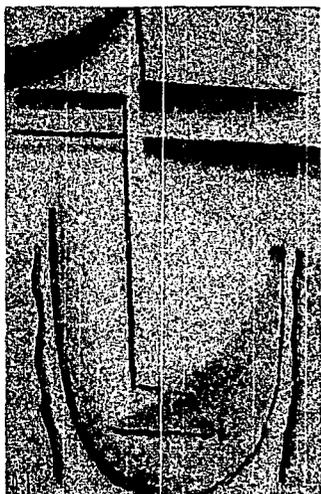


Figura 4. 6.
Alexei von Jawlensky
"Cabeza abstracta" 1928
Fuente:Phaidon Press Limited

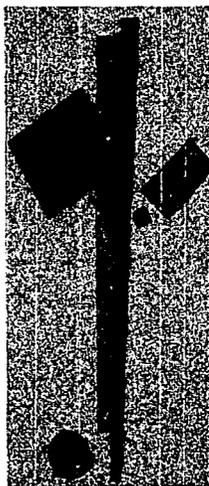


Figura 4.7.
Kasimir Malevich
Composición suprematista 1920
Fuente:Phaidon Press Limited

¹¹⁸ Phaidon Press Limited (comp.), *The 20th-Century Art Book*, Singapore: Phaidon Press Limited, 1999. p. 218

expresionista, todo ello inspiradas por las mascararas primitivas que en ese tiempo influyeron a distintos artistas.

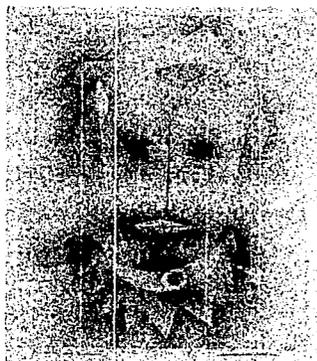


Figura 4.8.
Monsieur Perlenschwein 1925
Fuente: Susanna Partsch

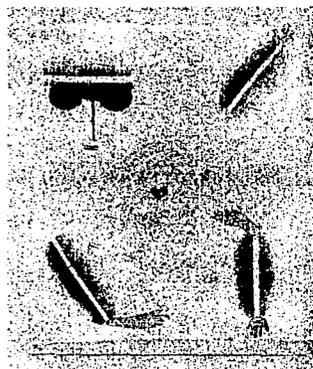


Figura 4.9.
Tiene cabeza, mano, pie y
corazón 1930
Fuente: Susanna Partsch

Otro artista que presenta similitudes en este tipo de representación, por lo menos en un momento de su producción, es Kasimir Malevich. En este trabajo se presenta una obra fechada en 1920-2, titulada "Composición suprematista", en donde rectángulos y círculos sustituyen los ojos, nariz y boca de un rostro. (Figura 4.7.) pero es quizá Paul Klee quien lleva a un mayor desarrollo, dentro de su obra, este tipo de representación. En su cuadro "Monsieur Perlenschwein", (Figura 4.8.) fechado tres años después del de Malevich, Klee representa un busto, realizado a través de plantillas geométricas y tintas rociadas sobre papel. Su trabajo continúa en este tipo de representaciones y es así como en 1930 realiza el cuadro "Tiene pies manos y corazón" (Figura 4.9.); en este cuadro utiliza tres métodos de representación. En primer lugar, una representación en el sentido en que se la está tratando,

con base en la sustitución de los elementos de la cabeza por líneas y círculos. En segundo lugar, una representación simplificada, pero de corte realista de manos y pies. Finalmente, la representación simbólica de un corazón.

Sin embargo, y a pesar de lo que acabo de explicar, no se puede decir que estas expresiones son influencias directas en mi obra, o por lo menos, no consciente. De hecho, las obras de Malevich y Jawlensky que se acaban de citar fueron descubiertas en el transcurso de mi investigación, mucho tiempo después de haber realizado la obra que presento en este trabajo. Una influencia que sí es directa y consciente, es la que proviene del arte egipcio y posteriormente del arte precolombino.

*Ojos enteramente frontales fueron puestos en rostros vistos de lado. La mitad superior del cuerpo, los hombros y el tórax, son observados mucho mejor de frente, puesto que así podemos ver como cuelgan los brazos del tronco. Pero los brazos y los pies en movimiento son observados con mucho mayor claridad lateralmente.*¹¹⁹

La descripción que nos hace Gombrich sobre la manera de representar las imágenes de los egipcios, muestra la manera en que muchas culturas primitivas¹²⁰ representaban su mundo. Por supuesto, no está en discusión si estos podían representar la realidad tal cual la veían, su función no era esa, sino la de representar un hombre, un animal o lo que fuera, con las características que creían importantes y suficientes para ser símbolos de estos referentes. Cuando inicié la representación de mis formas a partir de unas cuantas líneas, me vi en la necesidad de buscar esquemas, los cuales no se encontraban en el arte realista o literal, sino en el arte primitivo. Por un gusto personal hacia el arte egipcio, decidí tomar parte de sus esquemas para mis imágenes. En el

¹¹⁹ Ibid. p. 52.

¹²⁰ El término "primitivo" lo utilizamos según la definición de Gombrich "Llamamos "primitivo" a esos pueblos, no porque sean más simples que nosotros -sus procesos de pensamiento son a menudo más complejos-, sino porque se hayan mucho más próximos al estado del cual surgió un día la humanidad". (Ibid. p. 32).

momento que uno decide alejarse de la representación realista, la influencia del arte primitivo puede ser de gran ayuda, al igual que Jawlensky quien, junto con el grupo de los expresionistas, redescubren el arte africano y el arte del sureste de Asia, elemento indispensable como referente para producir su serie de cabezas abstractas, además de la influencia en particular del arte tradicional de su natal Rusia.

El cuadro "Relieve" (Lámina III) es una muestra de esta influencia. En su libro de "Historia del arte" Gombrich escoge una imagen de un relieve donde está representado el faraón Tutankamon junto con su esposa,¹²¹ ésta es una representación que se encuentra alejada de la rígida tradición del arte egipcio y, por tanto, no cumple con las extremadas precisiones establecidas por la representación milenaria de la cultura egipcia. Páginas adelante reproduce otra imagen muy similar a ésta, pero ahora perteneciente al arte griego hacia el comienzo del periodo clásico, una estela funeraria que representa a Hege y a su doncella.

Estas dos representaciones se encuentran enmarcadas dentro de una composición geométrica similar, en donde estriba sobre todo el sentido de equilibrio. Esto tiene una gran significación, la primera, proveniente de un arte que aún guarda mucho de lo primitivo, y la segunda, perteneciente al inicio del arte occidental. Una se aleja de los estrictos cánones de representación, la otra ya alejada, regresa a las importantes enseñanzas de su pasado. Es esta idea la que me lleva a retomar este mismo tema, es una mirada al pasado desde una época que ya no idealiza al presente como cumbre de una civilización, sino que se sabe horizontal a toda la historia del arte.

De la misma forma que podemos voltear la mirada hacia nuestro pasado occidental, también lo podemos hacer hacia el pasado prehistórico que nos

¹²¹ *Ibíd.* p. 36.

pertenece de igual modo. Si bien la representación prehispánica maneja formas conceptuales y no realista, al igual que las demás culturas primitivas, ésta lo hace de una forma menos rígida y más libre que el arte egipcio.

Este tipo de representación me sirvió para romper con el estatismo de mis imágenes, no porque no gustara de ello, sino para introducir variantes en la forma y ampliar el margen de posibilidades en la significación temática de la obra. El cuadro "En el rincón" (Lámina IV) es un ejemplo que ilustra este tipo de variantes en mis imágenes.

Las representaciones en los códices y relieves prehispánicos, van sufriendo cambios que vienen desde imágenes más o menos claras en su descripción, hasta imágenes que cada vez se vuelven más conceptualmente simbólicas, sobre todo si de dioses se trata. Los personajes se ven rodeados de infinidad de elementos simbólicos, sus posturas son muchas veces posiciones imposibles de adoptar y en ocasiones sus miembros se encuentran separados del resto del cuerpo. Por ello el cuadro "En el rincón" adopta, en su figura central, una posición similar en su sentido no en la forma, tratando de construir con ello un ideograma.

4. 3. Otros elementos en mi obra

Ninguna obra se constituye exclusivamente de forma, existen, además, otros elementos que le confieren su carácter final; sin embargo, no he querido ahondar en estos temas, sobre todo porque el objetivo central de esta tesis es la percepción de la forma y su construcción. Otro motivo muy importante es que estos elementos restantes no se encuentran perfectamente definidos y conscientes, y que durante el proceso pictórico se reconstruyen según necesidades específicas. No obstante, si existen parámetros más o menos

definidos que son constantes dentro de la obra y que a continuación describiré brevemente.

La composición de mis cuadros viene influido, primeramente por una educación académica dentro de la sección áurea y en segundo lugar, por interés en el arte egipcio y griego los cuales utilizaban composiciones geométricas y áureas muy rígidas. El cuadro "Relieve" (Lámina III) tiene una composición con base en el relieve de Hegeo, sólo que invertida, el cual tiene una composición áurea horizontal y vertical muy estricta. Puedo decir que todas las obras que presento en esta tesis y las que integran el resto de mi obra de esos años, se mantienen estrictamente en este tipo de composición.

Por otro lado, el color pretende ser intenso, vibrante, aunque raramente es aplicado en forma pura, sobre todo al inicio de la realización del cuadro, la mezcla del color, óleo y encausto, se hace en la paleta, volviéndose a mezclar sobre el lienzo. Éste es aplicado de distintas maneras, pero siempre con pequeñas pinceladas que se van integrando al resto del cuadro. Un elemento relacionado con esta parte es el fondo. Estos cuadros presentados aquí, están realizados sobre un fondo distinto del blanco, como el ocre y el sepia y sobre todo el negro. Este elemento posibilita la creación de una clave tonal que armoniza el cuadro, además de aportar otras posibilidades en su construcción, puesto que antes de aplicar un color existe ya otro: es un procedimiento que nos produce un desequilibrio y sorpresa al mirar los resultados, por lo que constituye una diferencia con respecto a nuestro convencional y muy práctico uso del fondo blanco. Este procedimiento fue dejado de lado por un tiempo, debido a varios inconvenientes técnicos que no se encontraban del todo resueltos y que merecerían una mayor investigación.

Hasta aquí se ha llegado al final en lo que al problema de la percepción se refiere. Como había planteado en la Introducción, mi obra no era la

finalidad principal de esta tesis, sino punto de partida por el cual se pudieran analizar los distintos problemas de la percepción de la imagen. Es de esta forma como se han revisado los aspectos físicos y fisiológicos en el primer capítulo; los enfoques teóricos y psicológicos en el segundo capítulo; la representación de la imagen y su percepción en el tercer capítulo; y finalmente, la percepción de la forma en mi obra plástica. Sin embargo, es necesario plantear un problema, que si bien, no se estableció como objetivo de este trabajo, sí queda implícito, esto es: la dicotomía que surge entre el yo que percibe la imagen construida y el yo que construye la imagen a percibir, es decir, entre el observador y el productor de la obra. Este tema a pesar de ser fundamental ha sido dejado de lado, aunque esbozado en algunos momentos de este trabajo, ya que por las dimensiones que implica su estudio no sólo deberían tomarse en cuenta los aspectos vistos hasta este punto del trabajo, sino los particulares del problema, además de estructurar de diferente forma todo el trabajo de tesis. No obstante, el problema está planteado y abierto a que posteriores trabajos lo aborden.

Por mi parte sólo quiero añadir un quinto capítulo en donde se revisarán algunos conceptos acerca de la semiótica, tema muy ligado a la percepción, y que puedan ayudar a la comprensión de la significación de mi pintura.

CAPÍTULO

5

5. La significación de mi obra

“Todo arte es, a la vez, superficie y símbolo”.¹²² Esta frase que Óscar Wilde incluye dentro del epílogo de su conocida obra *El retrato de Dorian Gray*, describe de cierta manera lo que se ha venido sosteniendo desde el principio de este trabajo y lo que enseguida viene.

Después de un largo camino, se ha determinado cómo la representación se hace presente a través del proceso perceptual en sus distintos aspectos, físicos, fisiológicos y psicológicos. Se ha determinado cómo es construida la representación de la forma en mi obra. Sin embargo, se ha dejado de lado un importante aspecto de la misma, qué dice la obra, qué expresa, cuál es su objetivo, aunque bien, es cierto que en el acto de sugerir la forma a ser construida por parte del espectador, ya está insertado gran parte del objetivo de la obra. No obstante, quedan sin respuesta las preguntas anteriores, es decir, qué significado posee mi obra.

Todo arte es superficie como dice Wilde, quizá no sea estrictamente lo más aceptado para las artes visuales de hoy, pero sí hace referencia a ese medio a través del cual la experiencia artística se hace posible, ya sea materia, energía, o conceptos. En mi caso, sí funciona esta afirmación dicha tal cual. La superficie pictórica es el instrumento de la percepción, pero ésta no es sólo percepción de la forma, en el mismo instante es símbolo, es también percepción de la expresión; es a final de cuentas, una semiosis.

¹²² Ó. Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, Barcelona: RBA, 1995. Epílogo.

Por las implicaciones y complejidades que este tema conlleva, no será posible ahondar mucho en ello; no obstante, he decidido esbozar el tema para aclarar ciertos aspectos de mi obra, que parecen formar parte del mismo problema que se ha venido tratando, además, existe la posibilidad de que este tema pueda servirme para una posterior investigación alrededor de mi obra dentro de un campo semiótico.

En este momento conviene aclarar que esta parte de la investigación está fundamentada en dos autores principalmente, Umberto Eco, con su *Tratado de semiótica general*,¹²³ y los estudios de Peirce en relación con la semiótica,¹²⁴ además se utilizarán otros autores en menor medida, algunos de los ya conocidos en este trabajo y otros que se agregaran a esta lista.

Antes de continuar y responder las preguntas que desde más arriba se quedaron sin respuesta, es necesario aclarar que en este momento se dará un giro a la metodología deductiva que hasta este momento he utilizado, por otra de tipo inductiva. En este caso, la hipótesis que guiará esta parte, será la siguiente: el significado de mi obra, al igual que la percepción de la forma, es una construcción que de manera subjetiva realiza el espectador. A partir de esta propuesta, se continúa el desarrollo del tema desde la perspectiva de Eco.

5.1. Código y signo

Lo común hubiera sido comenzar con las ideas de Peirce y no de Eco, ya que el primero fue el que aportó las nuevas bases para el estudio de la semiótica moderna. Sin embargo, el planteamiento que hace Eco resulta ser más amplio e

¹²³ U. Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 2000.

¹²⁴ Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1986.

incluyente, además de estar más actualizado con base en los estudios de otros autores de la misma temática.

Los estudios de Eco plantean la división del concepto por él llamado "función semiótica" en dos aspectos: el primero, que tiene que ver con la significación, es el de la "semiótica de la significación", la cual implica un desarrollo por parte de la teoría de los códigos; la segunda tiene que ver con la comunicación, ésta es la "semiótica de la comunicación", la cual involucra la producción de los signos.

Enseguida se analizará de manera sucinta la semiótica de la significación. Eco plantea una teoría de los códigos para explicar esta noción, y lo hace tomando como ejemplo un sistema eléctrico de comunicación de señales en un dique,¹²⁵ y en ella define a los códigos como los elementos que tienen una "posibilidad establecida por una convención social de generar funciones semióticas".¹²⁶ Es decir, cuando leemos la palabra "casa", estamos ante la presencia del signo que representa una construcción para ser habitada, pero si aislamos la letra "c" que compone dicha palabra, ésta carece de significación para seguir representando el signo casa. Es cierto que por sí mismo este signo posee otras significaciones, "c" como símbolo químico del carbono, como el número cien en la numeración romana o como la tercera letra del alfabeto; sin embargo, en el signo casa es sólo una parte, es solamente otro elemento que conjugado con otros elementos del mismo tipo, forman diferentes signos, estos elementos que tienen capacidad de significar, esta estructura, es lo que sería el código. Según Eco, el código no posee significación por sí mismo, sino hasta que hay una conexión entre lo que representa y lo representado hecha por una convención social. El signo chino que representa "casa", será incomprendible para mí en cuanto desconozco por completo la convención que le da

¹²⁵ v. U. Eco, *op cit.* cap. 1.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 18.

significación a dicho signo. Esto no quiere decir que el signo chino “casa” no sea un signo y que no exista un código, únicamente significa la necesidad de que exista una pertenencia al grupo social que crea la convención para poder comprender el lenguaje.

Trasladando este ejemplo a la imagen visual, utilizando para ello de mi propia obra, veamos que las líneas, por no hablar de las manchas de color, que conforman las figuras de mis cuadros, vendrían funcionando como el sistema de código. Si bien es cierto que la línea tiene ciertas características expresivas por sí solas y que incluso, son utilizadas en mi obra, son en este caso, sólo partes, es decir, unidades que conforman el concepto, o el icono, como más adelante se explicará, de “figura humana”, “hombre-mujer”. Es el conjunto de estos elementos, el código, elementos con un potencial significador que, organizados en distintas formas, adquieren distintos significados para el cúmulo de individuos que reconocen tal código y que es parte de sus convenciones.

Por supuesto que se me puede culpar, con fundada razón, de hacer un reduccionismo, hasta peligroso, de la teoría de los códigos de Eco. Sin embargo, ya he advertido antes que esta parte de la tesis, únicamente pretende presentar algunos de los aspectos de la semiótica para justificar su hipótesis, y estos comentarios, aunque breves, describen una parte de la teoría de los códigos que funciona adecuadamente para el fin que se busca en este momento. El siguiente paso será revisar el funcionamiento de la semiótica de la comunicación.

5. 2. La producción de signos

En este caso, el subtítulo se refiere a lo que eco llama la semiótica de la comunicación, encargada precisamente de la producción de signos. Esto no es otra cosa que el acto de comunicación; paradójicamente, esta acción semiótica

se da independientemente de que exista un receptor o no, lo importante es que exista un elemento (código) con una carga significativa. En esta categoría, Eco no sólo suscribe a la producción del signo, aunque sea primordial, sino que refiere también al acto de interpretación.

Para producir un signo o una secuencia de signos, es necesario un esfuerzo físico, así como para su interpretación, es decir, que para producirlo es necesario emitirlo, tomando este concepto como lo utiliza Eco, "en este caso entendemos /emitir/ no sólo en el sentido de la emisión de sonidos, dado que se refiere a cualquier clase de producción de signos físicos".¹²⁷ En mi caso, la emisión del signo sería el acto de pintar, lo cual requiere de un esfuerzo físico, mientras que el resultado en el cuadro final sería el signo.

Ahora bien, antes de continuar hablando acerca de la función signo del cuadro y por ende, del significado de mi obra, y para remediar una omisión voluntaria ya que me interesaba plantear primero los dos aspectos de la función semiótica, la de significación y la de comunicación, hablaré en este momento acerca de la definición de los términos que se involucran en esta función semiótica. Estos aspectos están inscritos dentro de la teoría de los códigos y son los conceptos de: signo, significante, interpretante y objeto, entre otros que más adelante señalaré.

Para muchos es conocido el circuito de la comunicación de Saussure, que plantea como integrantes del mismo, a un emisor, el cual posee conceptos que "se encuentran asociados a las representaciones de los signos [...] que sirven a su expresión";¹²⁸ la emisión de este mensaje a través de signos, es recibida por un receptor que desencadena en su cerebro el concepto correspondiente del signo recibido. Este proceso se hace reversible de manera tal que en un continuo se

¹²⁷ *Ibíd.* p.227.

¹²⁸ Saussure. *op. cit.* p. 38.

crea un diálogo. En este sistema de comunicación, Saussure introduce los términos de, signo, significado y significante. Para este autor, el signo es “la totalidad resultante de la asociación de un significante a un significado”.¹²⁹

Al mismo tiempo, pero en América, Peirce plantea otro tipo otro tipo de sistema a partir de otros tres términos: “el objeto”, el signo o “representamen” y “el interpretante”, donde el signo o representamen es aquello que representa o refiere al objeto y el interpretante es, por ejemplo, el “signo equivalente o, tal vez, un signo aún más desarrollado”¹³⁰ creado en la mente de un receptor. Es común confundir al interpretante con el receptor, dando como resultado que no exista gran diferencia con la semiótica planteada por Saussure; sin embargo, aparte de algunos cambios en los nombres de los conceptos, esto es totalmente erróneo. El interpretante es la entidad que me parece más interesante dentro de la teoría de Peirce y es en la que me basaré para explicar el significado de mi obra, el interpretante es una entidad abstracta y no es más que otra representación que tiene referencia al mismo objeto que refiere el representamen. Esto quiere decir que el interpretante no es una copia perfecta del representamen como en Saussure. Por ejemplo, el signo /árbol/ puede tener el interpretante roble, cedro, pino, etcétera, “dado que un signo puede tener cualquier número de objetos”.¹³¹ Puig da otro ejemplo muy ilustrativo con un paisaje, en el cual un pintor ve un tema estético traducido en formas, colores proporciones, evocaciones etcétera, mientras que un ganadero ve las posibilidades comerciales del paisaje como terreno, un científico lo ve en términos físicos y biológicos y finalmente, un pirómano lo verá como un elemento combustible para sus propósitos incendiarios; es decir, el paisaje tiene todos estos interpretantes, por tanto, el interpretante es, al igual que el signo-representamen e incluso el objeto, una entidad abstracta.

¹²⁹ *Ibíd.* p. 104.

¹³⁰ Peirce. *op. cit.* p. 22.

¹³¹ *Ibíd.* p. 25

He de dejar por el momento el análisis de estos conceptos que más adelante volveré a retomar, para antes presentar otras definiciones que servirán para este trabajo.¹³²

5.3. Icono, símbolo e índice.

Peirce establece varias tricotomías para hacer su clasificación de los tipos de signos que existen, hecho que tiene que ver con la manera en que éstos establecen su relación con el objeto al que refieren; por las dimensiones que este tema conlleva, me limitaré a exponer exclusivamente los términos que tienen que ver con la imagen y que se encuentran referidos en la segunda tricotomía de los signos de Peirce en los que suscribe el “icono”, el “índice” y el “símbolo”.

El “icono” es un signo que refiere al objeto mediante la denotación de ciertas propiedades similares. Aunque Eco plantea varios inconvenientes a esta definición, y a las otras que vienen, alude a cierta funcionalidad precisamente por la generalidad y ambigüedad de tales definiciones, es por ello que se tomará así para los fines de esta tesis.¹³³

El icono es el signo que se aplica al análisis de la representación visual, sin embargo, la imagen no es sólo de este tipo de signo. Existe también el signo “índice”, el cual refiere al objeto de manera indirecta, o mejor dicho, a través de otro signo. Por ejemplo, cuando vemos humo a lo lejos, esto es indicación de un incendio, es decir, el signo denota humo y connota incendio. La capacidad del

¹³² En adelante utilizaré los conceptos de *signo*, *significante* y *representamen* como sinónimos y sólo utilizaré el término *interpretante* para referirme a aquello que representan los primeros.

¹³³ Ya se ha mencionado que la representación de la imagen no es una copia ni una imitación de la realidad, y puesto que el signo del tipo icono se aplica mejor a la imagen (aunque existe la onomatopeya en el signo lingüístico) esta crítica es aplicable también a éste. Por la relación tan directa entre icono e imagen, el primero se ha tomado como sinónimo del segundo. v. Eco op. cit. subcap. 3.5. Crítica del iconismo.

índice dentro de la imagen visual, y dentro de todo el arte, es importantísima, Goodman señala que “un pintor o músico no tienen por qué sentir las emociones que expresa en su obra”¹³⁴ y más adelante afirma que la expresión del cuadro, no siempre es correspondiente al sentir del espectador, es decir, un cuadro “triste” pondría al espectador triste, sin embargo, en otras ocasiones esto no sucede de igual forma, un cuadro de agonía, inspira piedad más que el dolor que estamos viendo. Además, las expresiones realistas no son exclusivamente el único reflejo de emociones: una cara riendo expresa alegría al igual que un cuadro abstracto muy colorido.

Cabe destacar que estas clasificaciones están hechas para analizar las propiedades particulares de sus funciones; no obstante, hay que aclarar que estos signos pueden ser al mismo tiempo icono, índice y, por supuesto, “símbolo”. Este último es la tercera clasificación de signo que hace Peirce y representa a su objeto “en virtud de una ley”,¹³⁵ una asociación convencional que opera en forma tal que el símbolo refiere a su objeto aun sin denotarlo. A diferencia del signo lingüístico, esta convención que establece el funcionamiento del signo no es tan arbitraria como cultural, por tanto, el que la calavera sea símbolo de la muerte proviene de una convención cultural que relaciona la osamenta craneal con el concepto de muerte y funciona sólo en este grupo cultural. Es clara la diferencia que existe dentro de la cultura mexicana respecto al símbolo calavera con referencia a la visión que otras culturas tienen con la misma.

¹³⁴ Goodman. op. cit. p.63.

¹³⁵ Peirce. op. cit. p.30.

5.4. Denotación y connotación

Finalmente, hay que plantear dos términos que ya se han esbozado desde antes y que son parte fundamental para el análisis de la obra plástica, estas son la denotación y la connotación. En términos sencillos, la connotación es el significado implícito dentro de la denotación, es así como en el ejemplo del índice, cuando se señala que el humo es lo denotado y la referencia a un incendio, lo connotado, donde resulta como dice Barthes que el mensaje connotado está dado "por el mensaje denotado que le sirve de vehículo".¹³⁶ Eco señala, a partir de Hjelmslev, que existe una semiótica connotativa donde "el contenido de la primera significación [denotación] (junto con las unidades que lo transmiten) se convierten en expresiones [connotación] de un contenido ulterior".¹³⁷

Es de esta manera como el interpretante se vuelve fundamental en este sistema, puesto que lo connotado es, dependiendo de cada significante, poseedora de una multitud de posibilidades, el humo puede tener diferentes connotaciones, por tanto, interpretantes que despierten alarma o movilización, pueden connotar visiones de las probables causas o condiciones del incendio, de las posibles acciones que se estén o no llevando a cabo. Esto nos lleva a vislumbrar la gran potencialidad significativa de una obra plástica.

5.4. La significación construida

Lo expuesto hasta ahora nos sirve de contexto para empezar a justificar la hipótesis planteada al inicio de este capítulo: la significación de mi obra, al igual que la percepción de la forma, es un acto de construcción por parte del

¹³⁶ R. Barthes, *Elementos de semiología*, Madrid: AC, 1971. p. 93.

¹³⁷ U. Eco. op. cit. p.94.

espectador. Para ello me referiré al libro *Obra abierta* de Eco, el cual me servirá de gran apoyo.¹³⁸

Está claro que existen obras en donde el autor organiza los elementos de forma tal que el espectador pueda recomponer y comprender la obra que el mismo autor había imaginado. Por ejemplo, un cuadro que represente la "Anunciación" dentro de un contexto europeo medieval, estará tan convencionalizado su tipo de representación, que el espectador poco podrá aportar a su significación, aun así, siempre tendrá la posibilidad de reaccionar a ciertos estímulos estéticos y de comprensión según el individuo esté determinado personal y culturalmente. En el caso de una obra abierta, el autor no determina el significado final sino que promueve un acto de libertad conciente al espectador para que éste "termine" la obra. Estas distintas posibilidades de comprender una misma obra, tantas como espectadores haya, son el interpretante. Y no son sólo interpretaciones primarias sino todas las posibilidades connotativas a que un signo puede llegar en cada caso individual.

Por supuesto que una definición tan general de obra abierta puede incluso insertar al diccionario, como bien apunta Eco, a partir del cual, se pueden utilizar sus palabras para componer un sinnúmero de textos. Por tanto veamos la definición de Eco.

*La apertura y el dinamismo de una obra consisten, en hacerse disponibles a diversas integraciones, concretos complementos productivos, canalizándolos a priori en el juego de una vitalidad estructural que la obra posee aunque no este acabada y que resulta válida aun en vista de resultados diferentes y múltiples.*¹³⁹

Es por ello que la invitación a la interpretación abierta está dispuesta, al igual que en la construcción de imágenes en mi obra, para que sea por un

¹³⁸ U. Eco, *Obra abierta*, Barcelona: Planeta, 1992.

¹³⁹ *Ibid.*, p.97.

mismo camino y no otro; la apertura se da en un campo de libertad, pero siempre un campo elegido por el autor.

En la ilustración del cuadro titulado "*De contrarios*" (Lámina V) se pueden observar cinco figuras humanas, estas formas son lo que el icono denota, tres hombres y dos mujeres sobre fondos de distinto color, puestos todos a su vez sobre un segundo fondo. Ahora bien, el icono denota figuras de ambos sexos debido a las propiedades del mismo icono, pero aparte por los elementos simbólicos de los genitales de los personajes, un triángulo para el sexo femenino y una línea horizontal con una flecha hacia abajo para el sexo masculino. El título "*De contrarios*" hace referencia, a través de los contrastes, a las diferencias que existen entre los dos sexos. El hecho es que, para hacer hincapié sobre las diferencias en este aspecto de lo humano, utilicé la redundancia entre los contrastes, en primer lugar, de color, también de orientación arriba-abajo, y finalmente de género de los personajes y su número, par e impar, de manera tal que estos contrastes funcionan como índice, donde lo que denota son contrastes formales y visuales y lo que connota es diferencia, oposición entre géneros.¹⁴⁰

Pero esto puede ser sólo el principio, o lo previsto en mi obra, por lo demás, las posibilidades del interpretante son múltiples para comprender la significación de mi obra junto con los factores que se encuentran en las posiciones de los brazos, las direcciones de las cabezas y todas las posibles relaciones que se establezcan entre ellos, ya que no se puede aislar un signo sino que interactúan con todos los signos presentes, en un afán por sugerir lecturas posibles.

Son pues, las posibilidades del referente junto con el cúmulo de connotaciones del índice y del símbolo, un elemento de la obra que he venido

¹⁴⁰ Por supuesto que esta visión de oposición entre hombres y mujeres es una temática plástica y no determina mi visión de las relaciones hombre-mujer.

trabajando de manera más bien empírica, en la búsqueda de hacer partícipe al espectador. La temática de mi obra gira siempre alrededor de las relaciones entre los seres humanos, pero nunca crea un discurso sino que presenta relaciones, sobre todo de tipo formal, esperando que el espectador, nunca pasivo, participe no sólo de la construcción de las formas: también espero que lo sea de la construcción de la significación.

CONCLUSIONES

Las frases de Gombrich que nos ofrece en su libro *Arte e ilusión*, “Los misteriosos modos con que puede lograrse que formas y trazos signifiquen cosas que ellos mismos no son”¹⁴¹ y “El ojo inocente es un mito”,¹⁴² definen en mucho lo expuesto a lo largo de este trabajo de tesis. Efectivamente, se ha descubierto que las percepciones están hechas, en primer lugar, de energía lumínica, que entre nosotros y el mundo existen energías que nos mantienen en contacto con él y que, paradójicamente, permanecen invisibles, no tenemos conciencia de esta presencia hasta que es abordada por la razón humana. De igual forma, no somos conscientes de los procesos fisiológicos y psicológicos que se llevan a cabo antes de poder decir, veo. Y aun así, sin tener conciencia de estas complejidades, vemos el mundo, vemos su imagen reflejada en lienzos, papeles, nubes, rocas; vemos la imagen aun sin comprender los misteriosos modos con que puede lograrse esto.

Uno de los objetivos de esta tesis, fue lograr comprender, o por lo menos acercarse, a los procesos de la percepción del mundo visual, específicamente en lo bidimensional y con ello tratar de explicar un poco el porqué de mi obra. Para ello fue necesario revisar múltiples autores y sus teorías, con el fin de que los resultados fueran más incluyentes. Así pues, se determinó el origen del estímulo visual, sus diferentes procesos de recepción fotoquímico, fisiológico y

¹⁴¹ E. H. Gombrich, *Arte e...* op. cit. Prefacio a la primera edición.

¹⁴² *Ibíd.*, p. 251.

biológico, todo ello innato en los seres vivos y de ahí a su formulación decodificada como un resultado socio-cultural e histórico, de los individuos. La percepción como una convención cultural, como un constructo del individuo, con nexos legales con la realidad.

El perceptor, no sólo es constructor del mundo, sino de su imagen, constructor por tanto, de mi obra, partícipe de ella en cada momento que la rehace. Descubrir estos misteriosos modos (aún misteriosos en muchos casos) fue el objetivo principal de mi tesis, explicar lo que yo descubrí empíricamente en mi obra y explicar lo que cada espectador repite frente a ella, veo un hombre, veo una mujer...

No existe el ojo inocente, cuando percibimos, lo hacemos parados sobre nuestra historia humana y personal, muchas veces, no sólo vemos lo que queremos, sino lo que somos capaces de ver. No solamente vemos fantasmas en las sombras o rostros en las nubes, ni sólo reconocemos en una mancha a lo lejos al ser amado o vemos al mundo objetivamente como creemos, también somos capaces de inventar historias en lo que vemos. Tenemos un gran potencial para descubrir muchos mundos en las imágenes, historias que hablan de nuestra propia historia. Percibimos formas, es cierto, pero también percibimos expresiones y pensamientos. En el acto de percibir, significamos, elaboramos el mundo a partir de conceptos, para comprenderlo, para apropiárnoslo. En todo momento desciframos signos y el cuadro es un signo dispuesto a interactuar con nosotros. Esa es la pretensión de mi obra, un juego de construcción de forma y significado, y la pretensión de esta tesis, es demostrar que esto es posible.

Finalmente el resultado está aquí, y aunque cuenta con varias omisiones debido a la brevedad de la tesis y a lo extenso del tema, se ha logrado clarificar muchos tópicos que aun siendo parte del ámbito del productor plástico, muchas

veces se carece de este conocimiento. Después de la realización de esta tesis, he tomado conciencia de la importancia de la percepción y la semiótica como temas fundamentales en el quehacer plástico, es por ello que el segundo tema, esto es la semiótica, me ha motivado no sólo para continuar su estudio sino para desarrollar mi propia obra pictórica.

Y antes de terminar, únicamente quiero decir que espero que este texto sirva de algo, a ti lector, en aclarar el panorama de la percepción y hacer conciencia de ella como un problema que es posible analizar desde la razón.

BIBLIOGRAFÍA

ARDILLA, Alfredo (comp.). *Psicología de la percepción*. México: Trillas, 1980. 423 pp.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 1994. 553 pp.

AUMONT, Jacques, *La imagen*, Barcelona: Paidós, 1998.

BARTHES, Roland, *Elementos de semiología*, Madrid: AC, 1971. 103 pp.

BARTLEY, S. Howard. *Principios de percepción*. México: Trillas, 1980.

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid: Alianza, 1980, 208 pp.

BORGES, Jorge Luis, *Obra poética, 1923-1976*, Madrid: Emecé Alianza, 1979.

BURNE, David. *Luz*. México: Fernández, 1994. 63 pp.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta, 1992. 351 pp.

ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000. 461 pp.

EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. 328 pp.

FERRATER Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Barcelona: Alianza, 1984. Vol. 3.

FORGUS, Ronald H. *Percepción. Proceso básico en el desarrollo cognoscitivo*. México: Trillas, 1979.

FOUCAULT, Michael *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI 1986 [1966].

- FRANCASTEL, Pierre. *Sociología del arte*. Madrid: Alianza, 1990. 203 pp.
- FURIO, Vicenç, *Ideas y formas en la representación pictórica*, Barcelona: Anthropos, 1991.
- GIBSON, James J. *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito, 1974. 319 pp.
- GOMBRICH, Ernest H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Hong Kong: Debate, 1998. 386 pp.
- GOMBRICH, Ernest H. *Historia del arte*. Madrid: Alianza, 1988. 549pp.
- GONZÁLEZ Ochoa, César. *Apuntes acerca de la representación*. México: UNAM, 1997. 91 pp.
- GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976 [1968].
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. 149 pp.
- IMAGO, Biblioteca de consulta (comp.). *El color y la luz. Origen y propiedades*. Barcelona: Santillana, 1984. Vol. 10, 127 pp.
- KANIZSA, Gactano. *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*. Barcelona: Paidós, 1986. 355 pp.
- KOFFKA, Kurt. *Principios de psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós, 1973.
- LOWE, D. *Historia de la percepción burguesa*. México: FCE, 1986
- MALACARA, Daniel. *Óptica básica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. 779 pp.
- MANDELBAUN, Maurice (comp. y pref.), *Arte, percepción y realidad*, Barcelona: Paidós, 1983. 175 pp.