



00261

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO
MEXICO 2000

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EL VÉRTIGO DE LA
MIRADA

CREACION Y PERCEPCION

0283852

Tesis que presenta:

Yanalthé Bolaños Pimentel

Para obtener el grado de maestría en artes visuales
(orientación pintura)

Director de tesis: Ramón Cervantes Parra

2000



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Dedico esta tesis a la memoria de mi amigo:
Ernesto Sevilla

Perdoname, no puedo hablar más alto.

No se cuanto me oirás.

¿Y acaso me oirás?

Te ruego que acerques tu oído
a mi boca, por lejos que estés de mi ahora o siempre.

¿Acaso me buscas tu también?

¿Nos encontraremos otra vez, algún día sin tiempo?

¿Nos aproximaremos a través de
espacios infinitos como estrellas
paso a paso e imagen a imagen?

¿Y que seremos entonces?

¿O no seremos ya?

¿Nos anularemos mutuamente como el si y el no?

Pero entonces veras amigo,
que yo he guardado todo fielmente.

INDICE

INTRODUCCION

PARTE UNO EL ESTUDIO CLASICO DE LA PERCEPCION

I - Bases físicas y fisiológicas de la percepción visual.....	1
1.- La luz.....	2
2.- El ojo.....	4
3.- Los objetos físicos.....	6
II - Principales teorías de la percepción en el estudio de las ciencias físicas.....	9
1.- Estructuralismo.....	9
2.- Nativismo y Empiricismo.....	12
3.- Forma y configuración en dos dimensiones.....	14
4.- Profundidad y distancia: la teoría de las claves.....	15
5.- Teoría de la Gestalt.....	17
6.- Teoría de la constancia perceptual.....	19
III - Principales conceptos sobre percepción en el contexto de las teorías pictóricas.....	21
1.- La mimesis.....	21
2.- La imaginación como base de la creación pictórica.....	26

PARTE DOS
PERCEPCION Y EXPRESION PICTORICA,

I - La obra pictórica.....	30
1.- Lo cóscico de la obra pictórica.....	31
2.- La verdad en la obra pictórica.....	36
3.- El ser creado de la obra.....	38
II - La consciencia perceptual.....	41
1.- La experiencia de la consciencia.....	41
2.- De la certeza sensible a la consciencia perceptual.....	44
3.- La consciencia del artista.....	49
III - La expresión pictórica.....	52
1.- Primera experiencia.....	58
2.- Segunda experiencia.....	63
3.- Tercera experiencia.....	68
Conclusiones.....	74
Bibliografía.	

INTRODUCCION

Hace muchos años ya, que inicié un interés asiduo en el arte. Por aquellos días aun guardaba la íntima convicción sobre la sacralidad de los “grandes maestros”. Aquellos que el mundo me presentaba mitificados en libros y revistas (Rembrant, Goya, Miguel Angel, etc.).

Pequeña como era, buscaba con la habitual avidez de un criterio infantil, no sólo la semejanza de mi trabajo con estos valores estéticos, sino el reconocimiento público de ello. Así solía solicitar la crítica sobre mis tiernos intentos artísticos con la gente más cercana a mi; algunos generaban juicios halagadores y otros emitían respuestas verdaderamente extrañas sobre el valor del trabajo.

¿En que se basaban los unos o los otros, para generar dichos juicios estéticos? es algo que nunca me pregunte, hasta que me encontré con juicios crudos y descalificatorios que terminaron hiriendo mi “ego”. Aunque mi verdadero problema comenzó cuando me quede huérfana de lo que yo creía mis valores estéticos. Pues comencé a pensar que el juicio estético es una especie de discurso personal que no esta del todo desligado de intereses que nada tienen que ver con los intereses del arte. O que muchas veces lo que llamamos juicio estético, debería ser llamado juicio del gusto. Y este juicio del gusto tampoco está desligado de una formación cultural orquestada desde las estructuras de poder.

...”La percepción de un todo -postula Eco- no es inmediata y pasiva: es un hecho de organización que se aprehende y se aprende en un contexto socio-cultural; en tal ámbito las leyes de la percepción no son hechos de pura naturalidad sino que se forman dentro de determinados modelos de cultura... Un sistema de preferencias y hábitos, una serie de persuasiones intelectuales y tendencias emotivas que se forman en nosotros como efecto de una educación debida al ambiente natural, histórico y social...”(1)

Así, pues, alimentada por reflexiones como la anterior, mis dudas y sus planteamientos sobre la tradición estética fueron afinándose. Sobre todo cuando llegue a sentirme con una suerte de “adiestramiento visual”, o manejada por una especie de “persuasión”, que desemboca en “presencia estética”. Sería largo de explicar porque cierta clase de elaboraciones humanas (obras de arte), no me gustan aun cuando todo mi “ser” parece indicar que me subyugan rápida y directamente (sin mediación).

¿Cual es el camino entonces para vivir el arte? Pues no creo en las doctrinas “espontaneistas” que generalmente suponen que la brevedad del juicio del gusto obedece a la plausible sinceridad de una frase como “no entiendo pero me gusta”. No hay tal. Ese es un prejuicio erróneo que se justifica en la hipótesis de que el placer se siente “inmediatamente”, sin conceptos y sin reglas.

En antítesis, yo creo que el juicio del gusto por pronto que sea, es el resultado de múltiples acercamientos a un tipo de lenguaje. Y que se arriba a él por una serie de instrumentos culturales que son propios del entendimiento, así como de la cantidad y calidad de nuestros conocimientos para decodificar las obras. La mal llamada “espontaneidad del gusto” no tiene un ápice de evidente, tampoco el placer es definidor por excelencia.

Llegando a este punto, alguno preguntará ¿pero que daño hay en que nuestra percepción visual que da origen al juicio del gusto, sea en parte un bagaje cultural? ¿Por qué me empeño en desacreditar en esta tesis al “juicio estético”, si la obra no es una “metafísica cosa en sí”, sino un producto social con una reducida autonomía?

(1) Eco, Umberto. La obra abierta. p.120

Naturalmente que las artes no son entidades que un ser trascendente maneja a voluntad, sino que son filiales a un espacio-tiempo, y este hecho por sí mismo ni siquiera es cuestionable. En realidad mi problema para aceptar el juicio estético como algo inocuo surge, cuando detecto en él, involucramiento de ideologías que no tienen nada de inocentes. No me parece producto del azar, que todo lo que se acerca a la estética indígena sea llamado "naco". Término del cual desconozco su significado, pero es usado con intención peyorativa. No trataré a fondo este asunto porque no es el objetivo del trabajo. Sólo uso este precedente como justificador de la orientación que sigue en adelante.

Bien se me puede atacar diciendo que sólo es palabrería sin bases en la realidad objetiva. Pues es imposible pretender una contemplación estética desinteresada. Ni siquiera los griegos concibieron al arte, como un fin en sí mismo y toda creación se inscribía para ellos en el ámbito de la "paideia" (2) Por supuesto considero oportuna esta argumentación, pues un juicio del gusto no contaminado por apetencias, desinteresado, "el puro", no es más que una especie de finalidad sin fin. Por eso inauguro -al menos para mi- en este trabajo reflexivo una forma diferente de vivir mi experiencia pictórica, pues en definitiva el juicio estético se agotó su autoridad para mi, y lo veo más bien como un "sentimiento de gusto" que obstaculiza las otras funciones reales -en acto- o posibles -en potencia- de la obra. Aun cuando el gusto sea imprescindible para que algo se valore como "bello", aisladamente no lo acepto como un criterio suficiente que defina las apropiaciones de una obra de arte. Y me lanzo en la búsqueda de una alternativa que se contiene en esta tesis a la que he llamado "El vértigo de la mirada".

Una vez puesto en claro porque elegí como tema de estudio, la percepción de la obra pictórica desvinculada del juicio estético. Ahora será mejor ahondar sobre el contenido de éste y su estructura.

La obra escrita está dividida en dos partes. La primera de ellas lleva el título de "El estudio de clásico de la percepción". En esta primera parte abordo como su nombre lo indica, el estudio de la percepción desde tres diferentes puntos de vista. El primero, es una investigación, tal vez poco minuciosa sobre el aspecto fisiológico de la percepción visual con carácter científico.

(2) Paz, Octavio. Las peras del olmo. p.185

En esta parte no es mi intención hacer un tratado al respecto, sino sembrar un cimiento para empezar a comprender la percepción que tenemos del mundo físico y del humano como una estructura fisiológica. Afortunadamente no es necesario comprender a fondo el aspecto fisiológico de la visión y su intrincado sistema nervioso a fin de estar en condiciones de estudiar la percepción visual desde otros ángulos.

El segundo punto de vista abordado en el estudio de la percepción de esta primera parte, es el que nos ofrece sobre todo la psicología. Pues bajo la tutela de ella se han generado casi todas las diferentes tentativas de explicación del proceso perceptivo. Son justamente estas diferentes teorías quienes han protagonizado una prolongada y complicada discusión sobre los procesos de observación.

Todas estas discusiones quedan bosquejadas incluso corriendo el riesgo de simplificar demasiado las cosas, he planteado en este trabajo de investigación; desde el estructuralismo y su concepto de que las sensaciones constituyen la materia prima de la experiencia humana y que la percepción es el producto elaborado, hasta la teoría de la Gestalt y su propuesta de que la percepción se trataba de un proceso de organización sensorial y relativamente espontáneo. Pero en realidad ahora no me parece necesario enumerar aquí, las premisas de todas estas teorías, sobre todo porque llegada a este punto del trabajo; y después de haber puesto demasiadas expectativas con el propósito de averiguar si alguna de ellas o todas juntas, podían revelarnos el secreto de la percepción de una manera radical y auténtica. El resultado que arrojo es negativo, a pesar de haber sido la más lenta y rigurosa parte de todo el proceso de investigación.

Para discernir sobre la percepción en la pintura, se requería un cambio de enfoque radical; el problema tenía que ser abordado desde el plano de la filosofía. Aun no llega el momento de hablar sobre ello. Antes es necesario poner en claro porque no me sirvió la ciencia física, para estudiar la percepción de la obra pictórica.

Así como la ciencia física se caracterizó como una teoría mecánica cuyo logro principal fue la formulación matemática de un sistema de leyes de la dinámica, así la psicología moderna, a partir de sus comienzos en el S. XIX, se constituye a su vez como un sistema de la mecánica psíquica, y trata de formular también en términos matemáticos las leyes dinámicas de lo humano. Pero esta forma de pensamiento no ayuda a comprender ni la percepción en general ni la contemplación artística. Pues el mecanicismo sitúa sus criterios en la cuantificación de los estímulos en el plano de la pura exterioridad. Quizá fue hasta el psicoanálisis donde se restableció el valor de la interioridad, acentuando el desdoblamiento interior-exterior de la unidad objetiva. Con esto encontró un nuevo tipo de leyes dinámicas de lo humano. Estas leyes dinámicas postulan una relación entre lo consciente y lo inconsciente, por ello entre la zona externa y fenoménica del yo y, su zona o zonas profundas. La idea directiva es justamente que lo profundo aflora a la superficie aunque en una traducción simbólica. Por lo que la psicología psicoanalítica no resulto una herramienta útil para estudiar la obra. Pues las leyes dinámicas de esta psicología pretende la revelación de todo lo velado, a través de una ciencia analítica, que tiene que ser además hermenéutica. Condición que retorna a la misma dinámica de relaciones y valores como sucede en el juicio estético.

La tercera y última sección de la primera parte está dedicada al estudio de la percepción estética. En esta parte planteó el estudio en términos de la tradición que nos ha enseñado a explicar el arte pictórico a través de la división “percepción objetiva” y “percepción subjetiva”. Estos conceptos a su vez nos llevan a la distinción que hacen psicólogos y estéticos entre “imaginación receptiva o reproductora” e “imaginación creadora”. Sin embargo este intento de esquematizar las expresiones pictóricas con fines de estudio estético, cae por su propio peso. Pues la idea de que en el arte mimético el artista contempla el mundo exterior y se limita simplemente a registrar esas percepciones, es falaz. En realidad no existe tal arte mimético, ni siquiera en la fotografía, pues semejantes “percepciones objetivas” sufren continua transformación en la psique del artista. Por otro lado la llamada “imaginación creadora” entronizada durante todo el siglo, y convertida irresponsablemente en la facultad central del arte pictórico, para mi, no es más que una facultad de juego, sin hondura arbitraria

y fantástica. Las imágenes surgidas de ella están condicionadas por el deseo o apetito de necesidades afectivas. Abarcan desde objetos que son símbolos colectivos de lo inconsciente, fetiches consagrados por muchos hasta los fetiches o símbolos personales. Creo en cambio que el espíritu creador presupone una toma de consciencia. Pero no a la manera de racionalismo; esto es una comprensión en un sentido intelectual. Sino la comprensión en un sentido más básico y decisivo que todo lo intelectual.

Tras llegar a este nivel de reflexión es clara la intervención de la filosofía como último intento de lograr cierto acercamiento en la búsqueda de una aprehensión de la obra pictórica que sea menos prejuiciada.

Por eso la segunda parte de este trabajo se encuentra argumentada sobre fuentes de tipo filosófico. En esta segunda parte, para estudiar el problema de la percepción y la creación de la obra pictórica, fueron usados conceptos de la fenomenología de Hegel. Alguien preguntará ¿que tiene que ver la fenomenología con el estudio de la percepción de la obra? La razón está en que siendo la obra pictórica una combinación de materia y forma; el objeto del conocimiento sensible perceptible en el espacio y tiempo, es el “fenómeno” por el cual -según algunos- es lo percibido que encubre la verdad o según otros, aquello por lo cual la verdad se manifiesta. De cualquier manera la percepción de la obra ha sido no sólo mi único camino para intentar llegar más allá de ella, sino también algo que ha constituido una “realidad” innegable.

En cuanto a la fenomenología, debo aclarar que en este trabajo, se encuentra limitada al estudio de la consciencia perceptual según Hegel. Y planteada a través de las tres experiencias de la consciencia que propone en “Fenomenología del espíritu”. Pues pretender abundar sobre el método fenomenológico en términos generales sería caer en disgresiones. Pues son tan numerosos y diversos los intentos de hacer fenomenología en la historia de la filosofía. Que hay autores que declaran que la psicología es una fenomenología, y otros como Heidegger que la convierten en una analítica existencial. En fin, en este sentido no excluyo ninguna forma de pensamiento, por el contrario me gustaría saberlo todo con el fin de formar

un criterio más amplio. Pero baste para la pretensión de este trabajo limitarme a Hegel.

Una vez estacionada en el estudio de la percepción de la obra pictórica. la primera pregunta que surge y sobre la cual gira prácticamente la teorización del primer punto de la segunda parte es: ¿la obra es algo más que una cosa?

Al ser formulada la pregunta sobre la cosidad de la obra, este trabajo queda situado en el camino de una investigación que parece extraña. No dudo recibir innumerables alegatos sobre la legitimidad de él. Pues hasta yo creo que resulta inútil preguntar por qué la obra encima de lo cósmico es además algo otro. Esta pregunta sólo será posible o legítima; si es necesaria. Pero la inexistencia de semejante necesidad no lo declaro sólo como un dato; sino que constituye mi mayor problema. Pues ¿que pudo haberme inducido, en primer término a cuestionar el valor cósmico de ma obra, sino es una crisis de credibilidad ante ella? Y eso, no puede ser tomado, más que como una beligerancia al esteticismo.

Pero baste saber -antes de continuar- que mis ideas son elaboradas solamente en el recinto de mi propia individualidad; son producto de una creación, que sólo logran expresar mi incertidumbre más que apresar una realidad cualquiera.

Este camino que lleva a ver la obra pictórica, no sólo como una cosa confeccionada, sino como algo que siempre contiene lo “otro”, es una tarea atrevida, sin duda. Pero que finalmente desemboca en una serie de reflexiones que debido a su naturaleza complicada no me parece sano plantearlas en esta introducción, por el riesgo de perder la fidelidad del pensamiento que las formo. Sólo anticiparé que constituyen un esfuerzo por establecer cierta claridad sobre mecanismos intuitivos, que son difíciles de explicar en términos del racionalismo y eso es lo que es tan complicado de entender en una época como la nuestra dominada por el pragmatismo y la ciencia.

En fin, deseo que algunos hombres o mujeres de ciencia sigan caminando al encuentro de los poetas y de los artistas. Pero para continuar planteando el

contenido de este trabajo, es el momento de formular la premisa fundamental sobre la consciencia perceptual, tema sobre el cual gira la reflexión del segundo punto de la segunda parte.

Esta consciencia perceptual no es otra cosa que el desarrollo de una propuesta que traza un camino que va; de plantear mi actividad pictórica no sólo como una repetición de formas culturales. Sino como una actividad que me permita escapar de una percepción fija del mundo, y buscar la consciencia de éste.

Este camino trazado a partir de la experiencia de la consciencia de Hegel, es transportado a una experimentación pictórica contenida en tres experiencias exclusivamente prácticas vinculadas al trazo original de Hegel.

Estas tres experiencias documentadas y expuestas en el último punto de la segunda parte. Constituyen o pretenden constituir la culminación de todo el trabajo de investigación, reflexión y creación que pongo humildemente a la consideración del honorable jurado, cuyo juicio será el último.



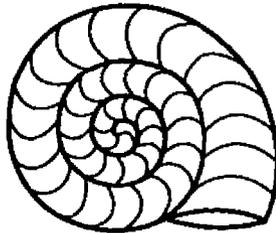
Dibujo I

"...POR ESO UN HOMBRE DE CONOCIMIENTO ELIGE UN CAMINO Y RIE, Y LUEGO VE Y SABE. SABE QUE SU VIDA SE ACABARA EN UN ABRIR Y CERRAR DE OJOS, SABE QUE EL, ASI COMO TODOS LOS DEMAS NO VA A NINGUNA PARTE, SABE, PORQUE VE, QUE NADA ES MAS IMPORTANTE QUE LO DEMAS. EN OTRAS PALABRAS, UN HOMBRE DE CONOCIMIENTO NO TIENE HONOR, NI DIGNIDAD, NI FAMILIA, NI NOMBRE, NI TIERRA SOLO TIENE VIDA QUE VIVIR..."(1)

(1) Castañeda, Carlos. Una realidad aparte. p.100

PARTE UNO

**EL ESTUDIO CLASICO DE
LA PERCEPCIÓN**



Capítulo I

Bases físicas y fisiológicas de la percepción visual

“...aprendemos a pensar en todo, y luego entrenamos a nuestros ojos para mirar al mismo tiempo que pensamos de las cosas que miramos. Nos miramos a nosotros mismos y pensamos ya que somos importantes. ! Y por supuesto tenemos que sentirnos importantes! Pero luego, cuando uno aprende a “ver” , se da cuenta de que ya no se puede pensar en las cosas que se miran, y si uno no puede pensar en las cosas que mira todo se vuelve sin importancia...” (1)

Cuando termine de leer estas líneas tomadas de las conversaciones de Carlos Castaneda con don Juan Matus. Al principio, me parecieron estas palabras, como parte del pensamiento de ese mundo arcaico, pletórico de imágenes mágicas heredado de las culturas “primitivas“ que mi formación occidental me enseñó a menospreciar. Pero con el tiempo estas palabras se revelaron más bien, como una declaración elaborada sobre el fenómeno de la percepción; declaración que funda interminables interrogantes alrededor de la creación pictórica y sus problemas de índole filosófico.

Pero para iniciar un estudio de la percepción visual, debo comenzar por el cabo del hilo que se encuentra más a mi alcance. Así pues, iniciaré precisamente por donde creo que empieza la percepción; con la luz, el ojo y los objetos físicos. Anticipando claro, que no es mi interés, hacer en el presente

(1) Castaneda, Carlos. Una realidad aparte. p.95

capítulo, un estudio minucioso con carácter científico acerca de las bases físicas y fisiológicas del fenómeno de la percepción. Sin embargo no es posible comprender la percepción del mundo, a menos de saber algo acerca del mundo como conjunto de acontecimientos físicos y del ser humano como una estructura fisiológica.

1.1 - La luz

No cabe duda que toda visión, depende de los rayos de luz y de la formación de imágenes dentro de los ojos. Fue lo primero que decreto Dios en el orden de construcción del Universo, según los exegetas de la Biblia. Pero el descubrimiento de cómo actúa la luz y cómo se producen las imágenes constituyen uno de los capítulos más brillantes de la historia de la ciencia. Un logro culminante de estos descubrimientos fue la publicación de un célebre tratado sobre óptica fisiológica en 1866, obra de Hermann Ludwig Ferdinand Von Helmholtz.(1) Actualmente la luz se estudia mediante la óptica geométrica, que se ocupa de los fenómenos luminosos como los describe la geometría euclidiana y la óptica física, que trata de los fenómenos como los describe la teoría de las ondas vibratorias.

La luz se propaga con rapidez, no instantáneamente como sostenía René Descartes. La Oficina Nacional de Patrones de los Estados Unidos ha adoptado las 186 481.7 millas por segundo como la velocidad de la luz en el vacío.(2)

La luz en un medio homogéneo (como el aire y el vidrio), se propaga en líneas rectas o rayos que se comportan como los radios de una esfera (de ahí la palabra “radiación”) desde una fuente central común. Sigue adelante hasta que es modificada o absorbida por un objeto físico.

Existen dos formas en que se comportan los rayos luminosos según la geometría de la luz: la reflexión y la refracción, a continuación explicadas.

Reflexión: Las superficies del mundo material difieren con respecto de su estructura y composición, tanto física como químicamente. Este reflejará más o menos la luz que caiga sobre él. La reflexión regular de un espejo plano

(1) Gibson, James. Lapercepción del mundo visual. p.69

(2) Cohen, Jozef. Sensación y percepción visuales. p. 13

y liso está ilustrada en la figura (1) El rayo incidente (de la fuente) es reflejado desde el espejo para formar un rayo reflejado. Cuando se traza un perpendicular, “la normal”, en el punto en que hacen contacto con el espejo los rayos incidente y reflejado, se ponen de manifiesto dos hechos empíricos: a) El ángulo entre el rayo incidente y la normal es igual al ángulo entre el rayo reflejado y la normal. b) ambos rayos y la normal se encuentran en un sólo plano de incidencia.

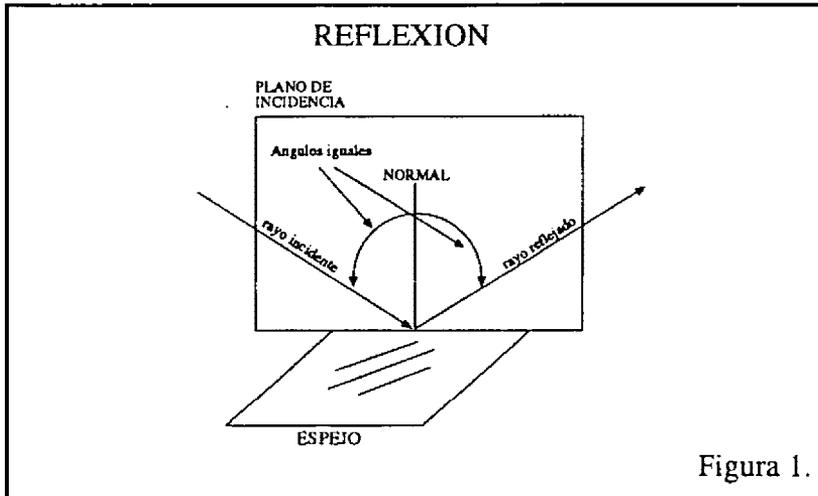


Figura 1.

Refracción: La refracción regular de un vidrio plano y liso está ilustrada en la figura (2). El rayo incidente (desde la fuente) entra al vidrio y se tuerce en la primera superficie para formar el rayo refractado; dentro del vidrio, el rayo refractado es otra vez un rayo incidente y abandona el vidrio torciéndose una vez más en la segunda superficie para formar otro rayo refractado. Un rayo incidente que penetra y su correspondiente rayo refractado que emerge son paralelos y desplazados. Cuando se traza una perpendicular, “la normal”, en el punto en que los rayos incidente y refractado hacen contacto con cualquiera de las superficies, se ponen de manifiesto dos hechos empíricos: a) Cuando la luz pasa de un medio raro (como el aire) a un medio denso (como el vidrio), el rayo refractado se tuerce hacia la normal, y viceversa; el grado de inclinación depende de los medios respectivos. b) Todos los rayos y la normal se encuentran en un mismo plano de incidencia.

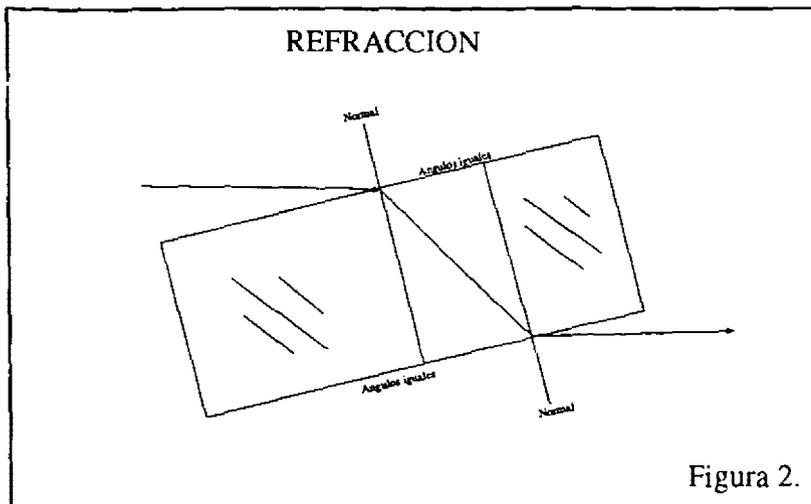


Figura 2.

Además de estos hechos físicos, existen muchos otros acontecimientos en el comportamiento de la luz, que sólo justificaría su presencia aquí si se tratara de una tesis de física. Pero para una tesis de arte es suficiente saber un hecho seguro; que determinado tipo de superficie refleja o refracta la luz. Contamos con nombre para cada una de estas características que denotan la cualidad sensorial pero no el carácter físico de la superficie; nombres como ser brillante, áspero, texturado y pedregoso. Finalmente la luz reflejada por las superficies de los objetos viaja al ojo; objeto de estudio del siguiente punto.

1.2 El ojo

Si un ojo está detenido en un punto tal, la luz procedente de una vasta agrupación de objetos y superficies caerá sobre la córnea y pasará a través de la pupila, por más que esta luz sólo constituya una pequeña parte de la suma de toda la luz que irradian las superficies del mundo. Solo los rayos interceptados por el ojo tienen importancia para la percepción visual. Por ello es importante hacer una revisión rápida de la anatomía del ojo y su funcionamiento.

El cono de rayos de luz que pasa por la pupila del ojo forma una imagen en su superficie trasera, es decir, la retina. La superficie de la retina en que se

proyecta la imagen está integrada principalmente por células extremadamente pequeñas que contienen sustancias fotosensibles. Como las sustancias utilizadas en las emulsiones fotográficas, son capaces de reaccionar diferencialmente ante la energía y la longitud de onda de la luz. Son superiores a toda emulsión fotográfica, ya que se renuevan por sí mismas y son capaces, por lo tanto, de registrar la imagen continuamente. Las células de la retina son de dos tipos, a saber, bastones y conos. Las células están distribuidas mucho más densamente en el centro de la retina que en la periferia, yendo de una densidad de 160,000 por milímetro cuadrado en la fovea a una distribución mucho más rala a medida que se alejan de ella. Por tanto bastones como conos están totalmente ausentes en una pequeña zona periférica en que el haz nervioso tiene su salida del ojo.

Cuando son estimuladas por la luz, las células de la retina inician impulsos nerviosos en las neuronas que constituyen el haz de fibras, cuyo número es algo así como de un cuarto de millón, que denominamos nervio óptico. Por lo que está comprobado, estos impulsos nerviosos son excitados independientemente uno de otro y recorren sus caminos separadamente. Aparte de esto, es poquísimo lo que se sabe de ellos. Verdad es que pueden reconocerse las conexiones de las fibras nerviosas. Algunas de ellas se conectan con centros del cerebro que gobiernan los movimientos de los ojos, la regulación del tamaño de la pupila y el ajuste del cristalino. No obstante, la mayor parte se conecta con una área en la superficie de los lóbulos occipitales del cerebro. La excitación de esta zona cortical es probablemente de importancia esencial para toda la visión en el humano, pues su destrucción produce la ceguera de igual modo que lo haría una lesión del ojo o cortar el nervio óptico.

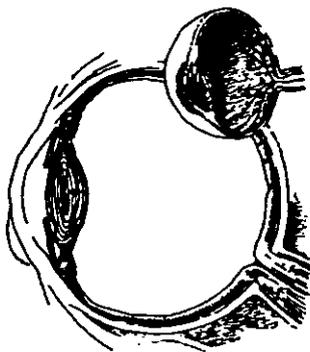


Diagrama del ojo humano.

Todo lo que se conoce con certeza sobre la última fase de la percepción visual es en realidad muy poco. Hay sin lugar a dudas procesos neurales en la superficie occipital del cerebro. Estos procesos dan lugar a otros más, que son casi desconocidos. No obstante, estos acontecimientos desconocidos son la única base de nuestra experiencia visual del mundo. Esta experiencia es al mismo tiempo compleja y exacta.

Por fortuna no es necesario comprender los acontecimientos que se dan dentro del sistema nervioso a fin de estar en condiciones de atacar científicamente el problema de la percepción. Es posible hacer caso omiso del sistema nervioso y saltar de la imagen retiniana directamente a la experiencia perceptual. En otras palabras, puede tratarse de establecer una correspondencia empírica entre el estímulo y su resultante consciente. Esto es lo que han venido haciendo los psicólogos con los estímulos de colores, de sonidos y otros durante más de cien años y los resultados de esta labor han producido el conjunto de hechos mejor establecido que conozcan los psicólogos. Y es lo que me permite a mí, saltar al siguiente punto para estudiar el mundo físico y los objetos, que finalmente son el motivo de la percepción.

I.3 - Los objetos físicos.

Con todo lo visto en el punto anterior, en cierto modo es posible comprender el proceso de observación visual. Sin embargo, con dicha información, es fácil suponer, que estos órganos de la visión proporcionan al cerebro copias del mundo externo. Lo cual no es así.

Nuestras observaciones normales del mundo que percibimos a través de los órganos de la visión, quedan sin explicar. ¿Como difiere un objeto próximo de uno más lejano? ¿Como difiere la sonrisa de la expresión huraña? ¿Como percibimos la diversidad infinita de la naturaleza y las sutilezas de nuestro ambiente civilizado? ¿Como podemos emsamblar el mundo de las cosas y las personas percibidas a partir de las observaciones de puntos y estímulos?

Estas interrogantes sobre el mundo percibido lleva inevitablemente implícitos varios problemas de orden filosófico, pero por el momento lo plantearé de forma más modesta. Dejando la intervención de la filosofía para

la segunda parte de este trabajo de investigación. En realidad sólo pretendo por ahora, llamar la atención sobre determinadas diferencias características entre el mundo físico y el mundo percibido.

Existen grandes diferencias entre el mundo "real" o físico tal como es definido y medido por los instrumentos de la ciencia física y el mundo percibido por la observación humana.

a) Muchos fenómenos físicos no pueden observarse en absoluto por los órganos de los sentidos: lo demasiado grande y lo demasiado pequeño, así como las radiaciones de los rayos cósmicos o de la lluvia de las explosiones nucleares. La ciencia física necesita instrumentos para detectar aquello que nuestros sentidos son incapaces de percibir.

b) Lo que sí podemos observar nunca corresponde exactamente a la situación física. Algunos aspectos son emitidos, otros son añadidos y algunos son distorsionados.

En realidad, la mayoría de las cualidades del mundo que percibimos (tamaño, color, peso, etc.) sólo se relacionan muy vagamente con las mediciones físicas a las que hemos dado los mismos nombres.

El mundo percibido no es idéntico al mundo del que aprendemos algo a través de las mediciones físicas, y una de las primeras tareas de la psicología de la percepción es la de descubrir la relación que existe entre uno y otro. Pero este estudio no puede ser una disciplina puramente psicológica, porque se necesitan desde la física hasta la filosofía.

Claro que no es necesario que la correspondencia entre el mundo y la imagen óptica sea la que existe entre una cosa y su copia; basta que sea la que hay entre una cualidad material y su correlato. En la imagen no hay equivalente de ese carácter físico-químico que da su característica particular a una superficie, pero existe un correlato, una longitud de onda. No hay en la imagen equivalente de la microestructura física que da su textura a una superficie, pero sí tiene un correlato de estímulo, como se hará evidente. Por sobre todo, no hay copia en la imagen de la forma de un objeto en tres dimensiones o lo que ha sido llamado su forma en profundidad, y se trata aquí de algo que todos los objetos auténticos poseen, Del mismo modo, en la imagen no hay

copia de solidez y la distancia del medio en general, pero tienen que existir algunos correlatos de estas variables, pues en otro caso no podríamos verlas.

Es fácil suponer que la imagen retiniana y la excitación retiniana son la misma cosa. Pero la primera, evidentemente, constituye una cuestión de física, en tanto que la segunda es una cuestión de fisiología. La imagen es una agrupación de puntos de luz, en tanto que la excitación es una agrupación de elementos nerviosos de la descarga. Cabe notar que estos puntos separados de la imagen, junto con los rayos de luz que explican la correspondencia con el mundo, son puras ficciones geométricas introducidas con fines de análisis, en tanto que los puntos separados de la pauta de excitación son hechos anatómicos. La luz que compone la imagen de un entorno uniforme es igualmente densa en toda su superficie, puesto que se halla distribuida uniformemente, en tanto que la pauta de excitación es más densa en el centro de la retina donde están concentrados los conos y menos densa en la periferia donde las células están más esparcidas.

Sin embargo, y a pesar de todo lo dicho en este capítulo, ¿cómo es posible que la experiencia del mundo se nos presente como; estable, recta e ilimitada, si bien por derecho no tendría por qué ser así ya que ni las imágenes retinianas ni el campo visual poseen ninguna de esas cualidades?

El rasgo del mundo visual que, tanto como su profundidad, nos impone a la mayoría la convicción de que está ahí y de que no es ilusión o un cuadro, es su estabilidad. Se dice que Samuel Johnson refutó la doctrina del Obispo Berkeley(1) según la cual todo el mundo está en nuestra cabeza, mediante el sencillo argumento de dar un puntapié a una piedra.

Pero ¿por que el mundo no se lanza en todas direcciones cuando el observador desplaza su atención de un objeto a otro? La respuesta dada a esta pregunta, y a muchas otras, forma parte de la historia de las tentativas de explicación del fenómeno de la percepción. Historia prolongada, complicada y difícil. Pero aún corriendo el riesgo de simplificar demasiado las cosas, será necesario bosquejar en el siguiente capítulo los puntos más importantes de las principales teorías, para poder ir habiendo camino a un nuevo enfoque del problema.

(1) Hochberg, Julian. La percepción. p. 36



Dibujo N. 2

"...PERO NO ES COMO PERCIBIRLO CON EL OIDO,
CUANDO MIRAMOS EL MUNDO O CUANDO LO OIMOS,
TENEMOS LA IMPRESION DE QUE ESTA ALLI Y DE QUE
ES REAL. CUANDO PERCIBIMOS EL MUNDO CON LA
VOLUNTAD, SABEMOS QUE NO ESTA TAN ALLI NI ES
TAN REAL COMO PENSAMOS..."(2)

Capítulo II

Principales teorías de la percepción en la ciencia física.

El estudio de la percepción concebido como investigación científica, está entrelazado en la historia de muchas disciplinas. Y con el progreso de los descubrimientos en materia de percepción, se han tenido que ir modificando las diferentes teorías que al respecto la humanidad ha propuesto.

El presente capítulo es un intento de conocer a grandes rasgos las teorías más importantes que sobre la percepción se han creado. Esto con el fin de regular un criterio básico sobre el terreno que se pisa sobre los conceptos de percepción. Pero de ninguna forma, pretende un estudio minucioso sobre ninguna de estas teorías, pues la vertiente temática en la que culmina esta tesis, no se apoya en ninguna de ellas. Por el contrario, trata de darle al tema un punto de vista novedoso, sin constituir tampoco una teoría acabada.

II-1 Conceptos y métodos estructuralistas sobre la percepción visual.

La explicación tradicional de la visión es que percibir cosas depende primeramente de tener sensaciones. Se supone que las sensaciones constituyen

la materia prima de la experiencia humana y que las percepciones son el producto elaborado. Las sensaciones son únicamente colores, sonidos, sensaciones táctiles, olores y gustos; los objetos y el espacio dependen de la percepción. Determinado matiz, la sensación de abrigo y el olor a humo no son, en sí mismas, cosas. Sólo cuando se dan combinadas en la percepción nos hacen experimentar la hoguera. Los ojos nos proporcionan una serie de colores, los oídos un fluir de sonidos. He aquí todo lo que pueden hacer y el resto de la experiencia consiste en combinar, ordenar y unir las sensaciones en cosas y acontecimientos. La acción de la luz dentro del ojo puede darnos colores pero no cosas. Las cosas son un producto de la capacidad mental que se llama percepción.

Esta explicación sobre la percepción es tan añosa y venerable que uno se siente tentado de olvidar que se trata, única y exclusivamente, de una teoría. A decir verdad, esta explicación no es compatible con una gran masa de datos acumulada por la psicología. Vale la pena examinar estas pruebas y preguntar, cómo surgió la distinción entre sensación y percepción.

En 1960, John Locke, en *An essay concerning human understanding*(1) postuló que aprendemos nuestras ideas en vez de descubrirlas implantadas en nuestras mentes por Dios. En el momento del nacimiento, la mente es una pagina en blanco -una tabula rasa- en la que la experiencia escribe su relación. Si el conocimiento sólo puede existir en la mente a través de los sentidos se hace evidente que las capacidades sensoriales del hombre deben ser cuidadosamente estudiadas. Y como la visión es el principal sentido, los investigadores empezaron a interesarse en la óptica de la visión y a registrar lo que podían ver en condiciones controladas. Pero tropezaron en esto con una dificultad. No bastaba el sentido visual para explicar todo el conocimiento mismo visual, sobre todo el del espacio tridimensional. Así, parte del conocimiento del mundo no llega a través de los sentidos o bien el sentido visual debe estar complementado de cierto modo por la mente. Tiene que existir un proceso mental especial que rija las sensaciones visuales; un proceso que de algún modo construya el mundo con los “datos escuetos” que se le presentan a la mente. Dicho proceso bien podría ser un proceso de asociación e inferencia; la alternativa sería una especie de comprensión intuitiva de los datos de los sentidos que implicaría un retroceso hacia el dogma de las ideas

(1) Gibson, James. La percepción del mundo visual. p. 30

innatas. Este argumento constituyó la base racional de la teoría de la percepción que sigue sustentándose hoy día.

Se plantó así una cuestión muy espinosa: ¿cómo podemos aprehender el mundo "real" separado del mundo de los sentidos o, en otras palabras, el mundo que parecía ser externo separado de la acción de la luz dentro del ojo? Se describieron diversos criterios para juzgar la realidad visual de los objetos, como sería el mantenimiento de su posición pese a los movimientos oculares y ajustándose a impresiones táctiles; pero la distancia y la profundidad de los objetos constituyen sus rasgos más evidentes y a éstos parecía imposible explicarlos. Los investigadores del siglo XVIII consideraron que el ojo puede obtener una imagen de un objeto pero que no puede sentir el objeto externo a una distancia, esto es, el objeto "mismo". La paradoja consistía en que, sin embargo, a este último se lo aprehende. Entonces se inició entre los filósofos una controversia, que ya tiene siglos, relativa a si podemos creer en un mundo exterior y, en tal caso, cómo, si los objetos con solidez y distancia fueran creaciones o construcciones de la mente podría, por ejemplo, que son objetos mentales. Los objetos físicos no existen o, si es que existen, son incognoscibles. Si pese a esto son conocidos, la explicación tiene que ser sobrenatural. Abundantes esfuerzos intelectuales y muestras de ingenio se han dedicado a este tipo de controversia o a la busca de un medio para eludir el dilema en que se basa. Y el propio dilema parece descansar, al menos en parte, en la convicción de que propiedades como la distancia y la solidez no pueden ser sentidas y que la aprehensión de ellas plantea un problema único y especial. Si pudiera descubrirse, empero, en la imagen retinal una base sensorial de dichas propiedades, el dilema podría venirse abajo y con él caería toda la superestructura intelectual.

La comunidad científica ha aceptado que el percepto nunca es determinado completamente por el estímulo físico. El percepto es, en cambio, algo esencialmente subjetivo ya que depende de cierta contribución que hace el propio observador. La percepción va más allá de los estímulos y está superpuesta a las sensaciones. Las sensaciones son básicas y, siendo partes de nuestro equipo orgánico, tienden a ser las mismas para todos. En cambio, las percepciones son secundarias y, como dependen de las peculiaridades y experiencias anteriores de cada cual, pueden variar de observador a observador.

Cuando se aplica esta teoría de la percepción a capacidades como la de aprehensión del significado a la comprensión del lenguaje, por ejemplo, funciona muy bien y explica la mayor parte de los datos experimentales que han acumulado los psicólogos. Los significados dependen, realmente, de la historia del individuo. Pero cuando se la aplica a la aprehensión de los objetos materiales y del medio ambiente espacial, resulta menos satisfactoria. Pues los mundos visuales de diferentes observadores son más semejantes de lo que deberían ser si la teoría contuviera toda la verdad. Se acumulan pruebas de que los humanos, y además hasta los animales, parecen reaccionar ante el medio espacial con una exactitud y una precisión demasiado grandes para que sean explicables mediante alguna de las teorías conocidas sobre la percepción espacial. Aquí está la dificultad contemporánea. Si el mundo visual sólido es una contribución de la mente, si la mente se construye el mundo para sí, ¿de dónde provienen los datos para esta construcción y por qué concuerda también con el medio en que concretamente nos movemos y actuamos? Si la percepción del espacio es un proceso subjetivo, ¿por qué ocurre que son tan escasas las ocasiones en que realmente nos engañan percepciones ilusorias? ¿por qué las ilusiones ópticas que aparecen en los libros de texto son excepciones y no la norma?

II.2 - Nativismo y Empiricismo

Gibson(1) en “La percepción del mundo visual” expone la historia de una controversia protagonizada de una parte, por un grupo de filósofos británicos en el Siglo XIII y de psicólogos experimentales en el Siglo XIX que se esforzaron por explicar la percepción recurriendo lo menos posible a la intuición o a las ideas innatas. Consideraban que dichas teorías pertenecían al terreno de la mística y que no eran compatibles con una psicología científica. Tenían la convicción de que el espacio visual debe, de algún modo, ser aprendido. Por otra parte, muchos filósofos y algunos psicólogos experimentales no daban con un modo satisfactorio de comprender cómo esto podía producirse. Sostenían que al menos ciertos rasgos del espacio visual son tan inmediatos, sencillos y claros en nuestra consciencia que deben ser intuiciones que son fundamentales a la “mente misma” o bien rasgos innatos de las propias sensaciones. Las especulaciones y debates de estos dos grupos constituyen una prolongada controversia.

A fin de comprender lo que se entendía por espacio en esta controversia es necesario recordar la concepción científica del mundo que empezó a ser corriente a comienzos del siglo XVIII. El descubrimiento de la gravedad por Sir Isaac Newton le llevó a concebir un universo físico tan lógico y sencillo que se convirtió en el asombro de la época. En él se unían los datos de la astronomía y la física; y estos y muchos otros hechos se tornaron previsibles a partir de unas cuantas leyes sencillas. Este universo físico constaba única y exclusivamente de tres cosas, a saber, espacio, tiempo y materia, y de estas realidades podía deducirse todo lo demás. Los acontecimientos podían reducirse a la materia que variaba en el espacio con el tiempo, esto, en movimiento, y por lo tanto podía ser analizada en términos de gramos, centímetros y segundos. Cabe señalar que el espacio de este universo era el vacío espacio euclidiano, definido por las tres dimensiones de las coordenadas cartesianas. De modo que inevitablemente el problema de cómo podemos observar el mundo se formulaba en términos del problema de cómo podemos aprehender el universo newtoniano, y por percepción del espacio los filósofos del siglo XVIII y los psicólogos del siglo XIX entendían percepción del espacio geométrico.

Tanto nativistas como empiristas concordaban en que las sensaciones visuales eran innatas. Las sensaciones eran los datos de la mente o bien lo que se “daba” a la mente. Las dos escuelas disentían en el siguiente punto: si la percepción dependía del conocimiento o bien de la intuición. Pero también disentían desde un comienzo en lo tocante a qué era lo sentido y qué lo percibido. La teoría más sencilla y más lógica consistía en suponer que sólo el color podía sentirse y que todos los integrantes del espacio, incluso la extensibilidad, eran percibidos. Esto implicaba que una sensación de color sólo podía ser una mancha o punto de color y que una superficie de color era la suma de dichas sensaciones elementales. Concebidas de este modo, las sensaciones correspondían a los puntos de luz enfocados conforme a los cuales ha analizado la óptica la imagen retiniana. Según otra teoría se suponía que la extensibilidad era sentida (o era un “atributo” de la sensación) pero qué la ubicación de puntos en el campo extendido no era sentida y que por lo tanto era necesario aprenderla por experiencia. Como tercera posibilidad cabía considerar datos de los sentidos no sólo a las superficies informes sino también a las superficies modeladas o formas. Por ejemplo, aunque William James(1)

(1) Gibson, James. La percepción del mundo visual. p.33

no afirmara concretamente que una forma era una sensación, creía que una línea visual constituía un sólo "dato" y no una serie de sensaciones de puntos. Como última posibilidad podría haberse supuesto que todos los integrantes del espacio eran sentidos. Pero a decir verdad nadie supuso nunca que la profundidad y la distancia fueran sensaciones simples; y así la tercera dimensión visual fue y siguió siendo un fenómeno que sólo la percepción podía explicar.

II.3 Forma o configuración en dos dimensiones

Para los psicólogos empíricos la percepción de objetos sólidos exigía dos etapas de la explicación: en primer lugar, una teoría de las formas geométricas planas y, en segundo lugar, una teoría de su carácter tridimensional. Como la imagen retiniana es bidimensional, éste parecía constituir el enfoque más sensato; aparte de lo cual, lo reforzaba la tendencia de los psicólogos a ver gráficamente las cosas cuando analizaban introspectivamente sus propias percepciones. Así, la palabra "forma" pasó a significar primordialmente forma proyectada o, más específicamente, la forma proyectada en que el objeto es visto comúnmente. Gibson(1) menciona el hecho de que a fines del S. XIX algunos psicólogos empezaron hacer hincapié en que una forma puede ser traspuesta a la retina, en tanto que el observador recorre el objeto que observa, sin que esto importe diferencia alguna de la percepción. Por más que difirieran los elementos sensoriales, la forma no difería. Además la forma seguía siendo la misma aunque el color con que estuviera hecha fuera blanco sobre negro o negro sobre blanco. Dichos psicólogos argumentaban que la forma debe por lo tanto, ser independiente de los puntos anatómicos retinianos de la imagen e independiente, asimismo, del estímulo cromático de los puntos. Tiene que ser, en realidad, una "cualidad de forma" algo análogo a las cualidades cromáticas de tinte y brillo; y por lo tanto imposible de ser dividida en sensaciones para su análisis. De modo que la forma, no era algo que correspondiera a la categoría de percepción ni a la de sensación; era algo irreductible y elemental como una sensación simple, pero a diferencia de la sensación, no tenía equivalente de estímulo en la imagen retiniana. ¿En que podría consistir el estímulo de una forma visual? Tenía que ser un conjunto de estímulos de puntos, lo cual no sería fácil de comprender, o bien sería la forma de dichos puntos, y esto constituiría una mera tautología. Se trataba de un dilema que trataron de resolver los teóricos de la Gestalt.

(1) Gibson, James. La percepción del mundo visual. p.39

II.4 - Profundidad y distancia. La teoría de las “claves”

Sobre la base de las sensaciones de color, concebidas como puntos o bien de un modo vago como extensiones informes y sin tamaño, los empiristas suponían que de algún modo los seres humanos construyen un mundo tridimensional en la percepción o, según la expresión de los filósofos, que tenemos conocimiento de un mundo tridimensional. ¿Como podría producirse esto? Concretamente, ¿que información podría transmitir el ojo en que pudiera basarse tal percepción o conocimiento?

Considerando este problema como problema de la geometría cartesiana, parecía evidente que un sólo ojo no pudiera aportar información alguna sobre la tercera dimensión puesto que ésta consistía en la propia línea de visión, esto es, en una línea representada en la retina como un sólo punto. Cualquier punto exterior en la línea de visión sería ópticamente igual a cualquier otro punto. Nada podría indicar si estaba cerca o lejos e, incluso, fuera del ojo. Por lo tanto los datos para percibir la distancia de un punto deben ser proporcionados por el uso de dos ojos.

Como ambos ojos apuntan siempre a un punto de fijación objetivo, de modo que existe una imagen nítida del mismo en el centro exacto de cada retina, podría conocerse la distancia por una especie de triangulación. Los ojos podrían actuar como lo hace un topógrafo cuando apunta, en efecto, dos telescopios a un objeto distante desde los dos extremos de una línea de base fija o como procede el artillero cuando manipula su mira. El proceso visual en el cerebro tendría que incluir una especie de razonamiento automático que no dejaría de parecerse al mecanismo calculador de una mira, el cual puede resolver automáticamente problemas trigonométricos.

Los datos sensoriales para el cálculo de la distancia sólo podrían ser las sensaciones de los músculos oculares que acompañan a la convergencia o divergencia de los ojos según se fijen puntos próximos o lejanos; de modo, pues, que la sensación muscular constituiría un “criterio” o “clave” para el cálculo. Esta idea puede atribuirse al Obispo Berkeley(1) quién baso en ella, en 1709, su “nueva teoría de la visión”. A esta añadía la idea de que la sensación de ajuste (la adaptación de los lentes que pone en foco el punto de fijación)

(1) Hochberg, Julian. La percepción, p. 24

podrían constituir claves complementarias para la distancia. La teoría ha tenido una larga historia científica. Sin embargo, No es adecuada, como lo demostraron cálculos posteriores, para explicar las apreciaciones de la distancia hasta tan lejos como en realidad podemos juzgar la distancia. El ajuste remoto de los lentes se aproxima a un límite máximo de unos cuatro metros y medio y la convergencia de los ojos se aproxima a un límite cero de unos quince metros. No obstante, a falta de una teoría mejor, las claves de convergencia y ajuste siguieron siendo, y todavía son, dadas como explicación parcial de la percepción de la profundidad.

En 1833 se descubrió un nuevo correlato de la profundidad visual. A diferencia de las anteriores teorizaciones basadas únicamente en la observación introspectiva, se trataba en este caso de un hallazgo auténticamente experimental. Whetstone(1) tenía una teoría e invento un instrumento óptico para ponerla a prueba. Dicho instrumento era el estereoscopio. Su idea era que la discrepancia entre las dos imágenes retinianas de un objeto en que convergían los dos ojos, no era tan sólo la paradoja por la que se le había tenido anteriormente (¿Cómo podemos ver dos vistas diferentes como si fueran la misma cosa?) sino que constituía una base para percibir el objeto en profundidad.

El estereoscopio producía una disparidad sintética de las dos imágenes, la cual podía modificarse a voluntad. El experimentador podía dibujar parejas de figuras geométricas, una para cada ojo, diferentes en diversos sentidos y el instrumento proyectaría cada una sobre su retina correspondiente. De poder establecerse una relación legítima entre la disparidad y la profundidad percibida de la figura combinada ópticamente, la disparidad sería la causa de la percepción de la profundidad. El hecho de la disparidad binocular de las imágenes quedó aceptado inmediatamente y hasta el presente constituye la principal explicación de cómo vemos la tercera dimensión. Y su descubrimiento hizo que el dogma de una intuición innata del espacio -del espacio como condición intrínseca de toda experiencia- se tornará menos verosímil que nunca.

La teoría de las claves como explicación de nuestra percepción del mundo ha resultado, en los ochenta años que han pasado desde su fundamentación,

(1) Gibson, James. La percepción del mundo visual. p. 39

más convincente que las otras teorías que hacen al caso. Pese a su complejidad, ha parecido ser, al menos a los norteamericanos, la única explicación científica, ya que dejaba abierta la posibilidad de investigar, en tanto que toda referencia a la intuición tornaba imposible la experimentación. Esta teoría partía del supuesto de que sentir y conocer son dos cosas diferentes y que todo conocimiento llega por los sentidos. Muchas frases de la psicología de sentido común son reflejos de éste supuesto; los “mensajes” de los órganos de los sentidos o la “información” o “hechos” que proporcionan a la mente, implican una serie de claves y un proceso de interpretación. Así se suponía que la mente es inteligente y actúa sobre las sensaciones más o menos como actuarían un geómetra o un lógico, esto es, combinando, computando e incluyendo los datos que obtiene muy al modo de los propios filósofos cuando inventaron la teoría.

II.5 - Teoría de la Gestalt

La teoría de que las sensaciones eran datos o claves para la percepción perduró largo tiempo, pero tenía implicaciones fastidiosas. Para empezar, a menos que la percepción fuera puramente intuitiva, debía consistir en una especie de combinación o reunión de sensaciones elementales por medio de conocimiento asociativo. Pero estos elementos sensoriales nunca podían especificarse. En realidad no era posible que se tratara de puntos de color que correspondieran a sitios singulares de excitación en la retina puesto que, después de todo, los puntos no son nada más que ficciones geométricas; y al mismo tiempo nadie podía descubrir cómo serían, plausiblemente, alguna otra cosa. Por otra parte, la teoría de las claves no podría nunca explicar efectivamente cómo vemos el mundo o por qué tiene el aspecto que tiene sino únicamente cómo podemos hacer juicios sobre el mundo. Estas dos objeciones fueron formuladas hace unos veinticinco años por los psicólogos de la Gestalt.(1)

La teoría de la Gestalt partió del problema de cómo podemos ver formulas visuales. Sin embargo, en vez de limitarse a agregar una “cualidad de forma” a la lista de sensaciones, tomó un nuevo camino y afirmó que una forma no era en absoluto un compuesto de sensaciones. La experiencia no es reducible a elementos o unidades aditivas, según su argumentación, y cuando se la

(1) Gibson, James. La percepción del mundo visual. p.43

analiza introspectivamente en integrantes sensoriales se la falsifica. Pero si no está constituida por sensaciones ¿cómo puede explicarse una unidad sensorial de esta especie? Los psicólogos de la Gestalt nunca dudaron de que tenía que haber una especie de proceso perceptual particular. Observando que en condiciones experimentales las pautas visuales o las formas vistas débilmente tendían a ser percibidas como simétricas, conectadas, completas y significativas, por más que no lo fueran los dibujos presentados al observador, llegaron a la conclusión de que dichas tendencias eran leyes del proceso perceptual en general e indicativas de su naturaleza. Las formas parecían darse espontáneamente en la percepción incluso cuando la imagen construida por el experimentador fuera objetivamente incoherente y sin sentido. La teoría de la percepción que se les ocurrió fue la siguiente: que se trataba de un proceso de organización sensorial relativamente espontáneo. Se suponía que el proceso de organización se producía en el cerebro, verosímilmente al nivel de la corteza cerebral. Se lo concebía como un proceso en un campo, análogo al propio campo visual y las partes del campo (el contorno de la forma y su fondo) eran unidas o separadas por fuerzas de atracción y repulsión análogas a las fuerzas electromagnéticas. Conforme a esta teoría, una forma percibida es una forma cerebral. La imagen retiniana produce excitaciones separadas y aisladas. Sólo cuando las imágenes retinianas son proyectadas en la corteza empiezan a operar las fuerzas de campo entre ellas y sólo entonces se unen en una Gestalt. Las causas de organización sensorial han de buscarse en lo que a veces se denomina teoría del campo.

La teoría de la Gestalt no es igualmente explícita en lo tocante a la percepción del espacio como lo es en cuanto a la percepción de la forma. Pero se basaba en una descripción de cuál es el aspecto del mundo, no de cuál debería ser geoméricamente su aspecto, y afirmaba, por lo tanto, que toda percepción visual es tridimensional desde un comienzo. La teoría de la percepción como organización llevó al siguiente razonamiento. "El cerebro es un órgano tridimensional y el proceso nervioso de organización dinámica debe, en consecuencia, producirse en un campo tridimensional"(1). Por lo tanto la percepción misma sería naturalmente tridimensional en caso de serlo los acontecimientos fisiológicos subyacentes.

Posiblemente la mayor contribución de los teóricos de la Gestalt fue que,

(1) Cohen, Jozef. Sensación y percepción visuales. p.23

habiendo considerado sin prejuicios el mundo visual que trataban de explicar, formularon problemas relativos a la percepción espacial que eran verdaderamente de importancia para la cuestión. ¿Cómo se separa en la percepción una figura de un fondo? ¿Qué es una superficie? ¿Por qué el mundo parece erecto? ¿Cómo está ubicado en él el ego fenomenal? ¿Por qué las cosas parecen tener muy aproximadamente su tamaño y color “verdaderos” pese a las variaciones en sus imágenes retinianas? He aquí una serie de interrogantes relativos a fenómenos de tipo totalmente diferente de los puntos y líneas geométricas de los psicólogos del siglo XIX; y tales eran las cuestiones que formulaban los psicólogos de la Gestalt. Se trataba de cuestiones sobre las características del mundo visual. La única dificultad es la de si el hipotético proceso de organización sensorial da las respuestas a ellas.

1.6 - El hecho de la constancia perceptual

La tendencia de pensamiento representada por los psicólogos de la Gestalt no sólo fue responsable de una nueva teoría de la percepción; dio lugar a una gran masa de pruebas experimentales. Una parte considerable de éstas se refería al problema de lo que se denominaba “constancia” perceptual. Con esta expresión se hacía referencia al hecho de que las percepciones, u objetos fenoménicos, mantenían su identidad y su tamaño, forma y color objetivos, pese a la existencia de variaciones en las imágenes retinianas con que se correspondían. Por más que la imagen retiniana constituya un índice mezquino de la forma objetiva (según parecía, ser la medida en que cambiaba de un aspecto a otro a medida que el observador se movía) la percepción estaba, empero, en buena armonía con la forma objetiva. En pocas palabras, tendía a permanecer constante.

Este tipo de hecho podía comprobarse experimentalmente y era susceptible de medición; además, tenía sentido en términos de conducta humana y salía de la atmósfera de la irrealidad respetable que rodeaba a los problemas de percepción espacial planteados en el siglo XIX. El interés de los psicólogos del siglo XX comenzó a orientarse hacia el problema de por qué es objetiva la percepción, alejándose de los aspectos puramente teóricos de esta paradoja.

Si la objetividad de la percepción pudiera estudiarse en el laboratorio ya no constituiría un problema puramente especulativo de epistemología sino una cuestión que podía indagarse experimentalmente. Por ejemplo, en un experimento de constancia del tamaño se pide al observador que equipare el tamaño de una vara de madera que está al alcance de su mano con el de otra vara colocada a cierta distancia. En general, puede efectuarse con cierta precisión esta tarea. El tamaño de la imagen retiniana de la vara que está más lejos puede ser, sin embargo, sólo un cuarto o un octavo del de la vara próxima, siendo la norma en óptica que al doblarse la distancia de los objetos se divide por la mitad el tamaño proyectado de la imagen. Y como la impresión de tamaño no depende, evidentemente, de la imagen, ¿de qué depende, pues? La siguiente sería una respuesta razonable: depende de la situación estimulante en conjunto o, en términos más específicos, de la imagen de la vara en relación con su imagen de fondo de espacio tridimensional.

Sólo hay un paso desde este tipo de razonamiento hasta la propuesta que formula que existen, como extremos, dos clases de visión: "1) la experiencia de un mundo visual en que los objetos se mantienen del mismo tamaño estén donde estén y en que los bordes paralelos no convergen, y 2) la experiencia de un mundo visual en que son válidos los principios de la perspectiva. La constancia de tamaño sería, de este modo, un corolario de la profundidad visible y la distancia del mundo visual"(1)



Dibujo no, 3

" -AHORA DEBES DESPEGARTE- DIJO DON JUAN.
- ¿DE QUE?
- DESPEGARTE DE TODO.
- ESO ES IMPOSIBLE. NO QUIERO SER UN ERMITAÑO.
- SER ERMITAÑO ES UNA ENTREGA Y JAMAS ME REFERI A ESO.
UN HERMITAÑO NO ESTA DESPEGADO, PUES SE ABANDONA
VOLUNTARIAMENTE A SER ERMITAÑO."(3)
(3) Castañeda, Carlos. Una realidad aparte. p.174

Capítulo III

Principales conceptos sobre percepción en el contexto de las teorías pictóricas

El estudio de las imágenes pictóricas y el estudio de la percepción, concebidos como investigación científica, están entrelazados desde hace tiempo. Con el progreso de nuestra comprensión de los procesos de percepción y de aprendizaje, nos hemos visto obligados a modificar las concepciones acerca de las teorías; y a la inversa, algunos cuadros, bocetos, han repercutido grandemente en el estudio de la percepción visual.

En este capítulo trataré de abordar algunos conceptos que sobre la percepción se ha tenido. Y que han permeado a través de las diferentes etapas del arte, los fundamentos de la creación pictórica.

III.1 - La mimesis.

En este mundo, tres veces, en la Grecia antigua, en la Europa del renacimiento y en el hiperrealismo norteamericano de este siglo, los artistas se han esforzado sistemáticamente, por aproximar paso a paso sus imágenes al mundo visible y alcanzar parecidos que pudieran engañar, a la vista. Sé que la admiración de la mayoría de los críticos por este logro se ha enfriado

considerablemente, y que sus gustos se han inclinado hacia lo primitivo y lo arcaico. Esta preferencia se basa en buenas e interesantes razones, que no es mi interés plantear en este trabajo. Pero no cabe duda que en una buena parte de la historia del arte, el mundo consideró la evolución del arte principalmente como un progreso técnico, como la conquista de esa destreza de mimesis, de imitación, que se pensaba era la base del arte, y que correspondía congruentemente con los conceptos que sobre percepción se tenían.

Los maestros del renacimiento no disintieron en esto. Leonardo Da Vinci estaba tan convencido de este valor de la ilusión como lo estaba el cronista del renacimiento más influyente, Giorgio Vasari(1), que daba por sentado que seguir la evolución de la representación plausible de la naturaleza equivalía a describir, el progreso de la pintura hacia la perfección. Innecesario es decir que en el arte occidental esta evolución no tuvo su punto final en el renacimiento. La conquista de la "realidad" a través del arte prosiguió, con paso desigual, por lo menos hasta el siglo XIX, las batallas libradas por los impresionistas lo fueron sobre este punto: los descubrimientos visuales.

Existe una anécdota reveladora sobre el concepto de la pintura en occidente:

"Contemporáneos de Plinio, y rivales fueron Timantes, Androcides, Eupompo y Parrasio. Se cuenta que este último compitió con Zeuxis: este presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque el había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista" (2)

El viejo cuento imagina la pintura enfrentada con una tarea de ingente magnitud: retratarlo todo dioses, hombres, animales, cosas; lo que cada uno quiera. El problema está en la tarea su realización su infinidad de posibles temas, su dificultad manual pero no en los medios por los que esa tarea haya de realizarse.

(1) Gombrich, E.H. La imagen y el ojo. p. 13

(2) Plinio, Historia natural, Libro XXXV. Madrid, Visor. 1987. p. 93

La pintura en sí no tiene problemas propios. Las dificultades con que se enfrenta el pintor son de ejecución y conciernen a la fidelidad con que transcriba lo que tiene delante. “La realidad” que la pintura tiene que resucitar existe ahí, ya, en la plenitud de su ser; y todo lo que se pide a la imagen es que se aproxime lo más posible al aspecto exterior de este original plenario. La pintura en ese sentido se corresponde estrechamente con lo que Husserl(1) denomina “La actitud natural”

La realidad se describe como inmutable en sus fundamentos, por más que su aspecto pueda cambiar locamente a lo largo de la historia; la historia se concibe aquí como una cuestión de superficie y, por así decirlo, como algo epidérmico. Será, inevitable, pues, que la pintura, cuya función es la de entender a la superficie y dejar constancia con minucioso detalle de sus manifestaciones locales, de la impresión de continuo cambio en lo que respecta a su contenido; el vestido, la arquitectura y el entorno físico inmediato que rodean al cuerpo humano están en continua transformación, y la pintura registrará esa transformación con atención solícita. Sin embargo, la cuestión de que si la realidad que la pintura retrata pertenece a otra categoría que la de la naturaleza no se planteará inmediatamente: el substrato que nace bajo el reordenamiento cultural de la superficie se entiende como lo natural.

El principal factor que la actitud natural suprime es el de la historia: y la primera objeción que ha de hacerse al relato pliniano es que la realidad debería entenderse no como un dato transcendente e inmutable sino como el producto de una actividad humana ejercida bajo específicas condiciones culturales. La producción y reproducción cultural, afectan no sólo a la cambiante superficie cosmética sino a la base subyacente que cada sociedad propone y asume como su realidad. La meta que persigue es la réplica perfecta de una realidad que se encuentra existiendo ya “ahí” y todo su esfuerzo se consume en la eliminación de esos obstáculos que impiden la reproducción perfecta de esa realidad previa: la intransigencia de los materiales; las deficiencias de la técnica manual; la inercia de las formulas que, con su rigidez, impiden la exactitud de la réplica. En consecuencia, la historia de la imagen se ha escrito en términos negativos. Cada “avance” consiste en la supresión de un obstáculo más entre la pintura y la copia esencial, cuyo estado definitivo se conoce de antemano. Pues está prefigurado en la experiencia visual universal.

(1) Bryson, Norman. Visión y pintura. p.22

El pintor en este proyecto, es pasivo ante la experiencia, y su existencia puede describirse como un arte tendido entre dos puntos, y sólo dos: la retina y el pincel. Esta epistemología binaria define la realidad como anterior y perfecta, y la función del pintor ante ella como el instrumento secundario de su transcripción estenográfica. El pintor trabaja en un vacío social: acaso el tema se lo proporcione la sociedad, pero la relación del pintor con ese tema es esencialmente óptica. En cuanto a la posible implicación de otros agentes humanos en la tarea que tiene que cumplir, esa implicación no es, con otros miembros de la sociedad, sino con otros pintores, cuya existencia se reduce al mismo estrecho ámbito óptico.

El dominio al que la pintura se asigna es el de la percepción. El pintor que perciba la realidad con poca "sensibilidad" o de manera inadecuada, quedará rezagado dentro de su oficio; será incapaz de avanzar hacia la copia esencial. Se sabe que el adelanto ha tenido lugar cuando el espectador puede detectar la reproducción de algún componente de la experiencia visual universal nunca antes aparecido en la imagen.

A este consenso corresponde una definición del estilo como desolación personal. La lucha por la perfección se reconoce como larga y ardua: la copia esencial, si alguna vez se llegara a ella, no poseería rasgos estilísticos, puesto que el simulacro habría sido expurgado finalmente de todo vestigio del proceso productivo. La actitud natural no tiene forma de legitimar el estilo excepto la limitada tolerancia que concede a la inevitable falibilidad humana.

Norman Bryson en su libro "Visión y pintura"(1) supone cinco principios que resumen la visión general de la llamada actitud natural. Principios que a continuación transcribo como referente, pero a los que me declaro incapaz de aceptar como inmutables; por parecer a mi juicio esquemáticos y concluyentes.

Estos principios son:

1- **Ausencia de la dimensión histórica.** La producción de la imagen es un proceso continuo en que la variación de la imagen se aplica o bien como resultados de los distintos grados de atención prestada a los diversos aspectos de la realidad

(1) Bryson, Norman. Visión y pintura. p. 25

previa o inmutable, o por los alibajos de la destreza técnica del pintor. La historia no tiene lugar en esta explicación, sino como un espectáculo superficialmente cambiante cuya alteración no afecta al inmutable estrato subyacente.

2- Dualismo. Entre el mundo de la muerte y el mundo de la extensión existe una barrera: la membrana retiniana. Afuera una realidad preexistente y plenaria, inundada de luz, rodea al "Yo" por todas partes; dentro, un reflejo de esa realidad luminosa es captada por una consciencia pasiva y especular. El Yo no es responsable de construir el contenido de su consciencia: no puede hacer nada por detener y modificar la corriente de estímulos informativos que le llega; el campo visual que percibe está allí en virtud de unas estructuras anatómicas y neurológicas que escapan a su influencia.

El ojo suspendido presencia, pero no interpreta. No tiene necesidad de procesar los estímulos que le llegan, puesto que éstos poseen una inteligibilidad plenamente formada y suya por virtud de la inherente inteligibilidad, del mundo exterior. La barrera no es, pues, opaca en modo alguno, ni tiene que realizar tarea alguna describa o censura en los datos percibidos: es una transparencia límpida y cristalina, sin cualidades. Una vez que la imagen llegue a recrear la translucidez, pasiva del intervalo retiniano, se habrá alcanzado la copia esencial.

3- La importancia suprema de la percepción: La actitud natural no puede explicar fácilmente las imágenes que se apartan de la experiencia visual universal si no en términos negativos: el pintor ha percibido la verdad óptica, o ha sido incapaz, por falta de habilidad o por exceso de estilo, de plasmar la verdad óptica sobre el lienzo. Si en el lienzo aparece un objeto enteramente imaginario que sin embargo no puede definirse como el resultado de un error de percepción o una torpeza técnica, se aplica o como la combinación en una nueva síntesis de segmentos dispares de la realidad vista, o como una "visión" personal que se manifiesta dentro de la consciencia del pintor y se repite sobre el lienzo de la misma manera que cualquier otro contenido de la consciencia. En todos estos casos, la desviación de la verdad óptica se explica replanteando esa desviación como percepción, percepción que sólo ha sufrido modificaciones de poca importancia: el proyecto del pintor sigue siendo el de transmitir el contenido de su campo visual, sea real (la escena que tiene delante) o imaginario (una escena que se manifiesta en la consciencia aunque no en la percepción). El material

que ha de transmitirse, existe previamente a la operación de transmisión: está ante el pintor plenamente formado, antes de iniciar su descenso a la transcripción física.

4- El estilo como imitación: La copia esencial sería inmediata e íntegramente consumida por la mirada del espectador. La misma mirada aplicada a una imagen que no llega, a alcanzar la reduplicación perfecta consumirá, de la imagen tanto como corresponda a la visión universal, pero descubrirá inmediatamente su residuo que da la medida del fracaso de la imagen y que contraría su pleno propósito. Mientras que, el éxito que consiste en la perfecta conservación de la percepción original, el estilo indica su desvirtuación; mientras la comunicación en su forma ideal sigue una sola dirección del transmisor al receptor, el estilo carece de destino; mientras que la realidad vista es propiedad común, el estilo indica una retirada al territorio privado, a la soledad. El estilo atestigua la existencia de una psicología que no es en absoluto el decoroso y abstracto esquema, que ilustran los diagramas de la psicología de la percepción, sino un organismo carnal que no puede hacerse encajar en el proyecto oficial. Si el éxito de una imagen y su grado de aproximación a la visión universal se caracteriza por la rapidez de su consumo por parte de la mirada, el estilo es una cosa espesa, incombustible, inerte. Ontogénicamente, el pintor individual es incapaz de doblegar las inclinaciones y hábitos del barro mortal; filogenéticamente, una generación de pintores es incapaz de ver y superar el peso-muerto de las fórmulas heredadas.

5- El método de comunicación: El contenido de la imagen se supone anterior a su exteriorización física. La imagen representada se postula como eco o repetición más o menos distorsionada, de una imagen previa de cuya existencia, sin embargo, no hay prueba; o más bien, la imagen representada es en sí vista como evidencia, como producto y prueba de una encarnación anterior y más perfecta. Esa imagen anterior se localiza en un espacio mental situado dentro de la psique del pintor. La imagen representada hace lo que puede por transportar intacta la escena desde ese espacio hasta el correspondiente espacio mental en la consciencia del espectador.

El propósito de este trabajo es estudiar la percepción de la obra pictórica, desde una perspectiva muy diferente a la de la actitud natural que retoma Bryson de Husserl. Sin embargo queda planteada aquí como referente.

III.2- La imagen creadora

En la Alemania de Kant, los filósofos establecían una distinción entre dos clases de percepción, a saber; “la subjetiva” y “la objetiva”. A un lado se hallan por consiguiente, las representaciones emotivas sentimentales; al otro, las de las cosas. Que el arte mimético proceda de la percepción “objetiva” esta suficientemente documentado en el capítulo II, que es una aseveración insostenible. Pero es conveniente tratar de aclarar por qué es tan difundida y reconocida esta teoría estética.

En términos generales quiere significar que el artista contempla el mundo exterior para procurarse percepciones y representaciones de varia índole y carácter; pero a la par, no se limita simplemente a registrar y retener en su interior esas percepciones, sino que semejantes “percepciones objetivas” sufren continua transformación en la psique del artista. Ahora bien: este concepto de la contemplación productiva nos lleva de la mano a la distinción que hacen psicólogos y estéticos entre “imaginación receptiva o reproductora” e “imaginación creadora”.

La imaginación reproductora -decía Juan Pablo Richter (1)- “es la prosa de la imaginación creadora o fantasía: es una memoria prolongada y orlada de vivos colores. En cambio, la fantasía es algo más elevado: es el alma del mundo de nuestra alma (su íntimo resorte) el espíritu elemental de las otras facultades”.

Tenemos pues entronizada a la imaginación y convertida en la facultad central del arte pictórico. Pero, ¿qué es la imaginación? Uno de los significados que más se le han atribuido, es el de: “la facultad de las intuiciones; y estas equivalen a la percepción o mezcla de las sensaciones entre sí y con su recuerdo, esto es, la unión de los sense data y lo mnémico”(2). Aunque para estudiar a la imaginación como una “facultad” de las operaciones psíquicas del ser humano, es imprescindible verla a través del crisol del entendimiento.

“Se habla del entendimiento cuando los sujetos utilizan correctamente un lenguaje o lo descifran conociendo las reglas que lo gobiernan”(3). En

(1) De la Encina, Juan. Teoría de la visualidad pura. p. 11

(2) (3) Palazón, M. Rosa. Reflexiones sobre estética... p.39

tanto que utiliza e interpreta signos, el entendimiento es la facultad de los conceptos y de los juicios. Quien conceptualiza, relaciona; establecer relaciones conceptuales o sgnicas es conocer. Por comparación simple, este conocimiento recibe el nombre de "conocimiento superior"

La contraparte; el conocimiento inferior. Es presgnico o preconceptual y prelgico. Esta última palabra significa, sin o anterior a las reglas de la razón y a las reglas de cualquier formulación sgnica. La imaginación catalogada como: "conocimiento inferior" por los racionalistas, se ha colocado entre las sensaciones y el entendimiento.

La estética generalmente ha afirmado que el juicio del gusto se debe a la imaginación, yo en cambio creo que es una explicación un tanto simplista. Cuestión que abordaré en el siguiente capítulo, pero por ahora seguiré estudiando a la imaginación como piedra angular de la creación pictórica. De modo que "la imaginación" -dicen algunos estetas- para manifestarse en sus formas más poderosas ha de alimentarse con una corriente continua de observaciones positivas, de percepciones y representaciones. -Sobre ellas trabaja e indudablemente de ellas saca sus deducciones, sus construcciones magníficas, apoyada en ellas realiza sus adivinaciones, sus profecías, sus augurios del porvenir. Pisa en tierra y sirviendole esta de estupendo trampolín realiza sus magníficos saltos acrobáticos y sus vuelos por los espacios sin término, lo mismo que por los espacios limitados-

Es claro ver, en que han convertido a la imaginación. Pero, claro está, no son sólo Juan Pablo Richter panegirista de esa facultad, el que ha entronizado de este modo y le ha conferido las más altas virtudes creadoras del espíritu. La cita de otros grandes hombres, que tienen ese mismo o parecido concepto de la imaginación, podría multiplicarse hasta el empacho.

John Ruskin, crítico y estético inglés del siglo XIX. Distingue tres clases o tipos de imaginación; "asociativa" "penetrativa" y "contemplativa"(1), y no son otra cosa que distintas operaciones de la imaginación en sentido genérico. No tengo interés en extenderme explicando las tres maneras de funcionar la imaginación. En cambio, es el momento prudente de citar, a Croce que representa la visión contraria a la exaltación de la imaginación. Croce dice que "la imaginación es una facultad de juego, sin hondura en sus invenciones, arbitraria y fantástica"(2).

(1) (2) De la Encina, Juan. Teoría de la visualidad pura. p. 14

Así pues, he dado con otra forma de apreciar a la imaginación, y con otra palabra; la fantasía. En la cual se evocan o producen imágenes e ideas, que se originaron en el “inconsciente”, Según las primeras teorías del psicoanálisis y según la corriente pictórica que más exaltó la imaginación como es, el surrealismo y su teórico privado André Bretón.

Creo, que la aparición, de imágenes surgidas de la imaginación pura, en la pintura, esta condicionada con el deseo o apetito de necesidades afectivas y provoca el placer o gozo.

Semejantes transferencias o proyecciones que dan cabida al gusto se canalizan con numerosos estímulos. Y estos registros son más amplios de lo que comúnmente se supone, es decir, abarcan desde objetos que son símbolos colectivos de lo inconsciente, fetiches consagrados por muchos hasta los fetiches o símbolos personales de lo inconsciente.

Creo en cambio que el espíritu creador presupone la toma de “consciencia” del “ser”. Pero no a la manera del racionalismo; esto es, una comprensión en un sentido intelectual, sino la comprensión en un sentido más básico, y decisivo que todo lo intelectual.

Es pues es a partir de este último parrafo, que intentaré plantear en la segunda parte de esta tesis, todo lo que concierne a esta premisa fundamental.



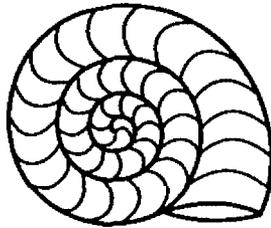
Dibujo 4

" - CUANDO UNO VE, YA NO HAY DETALLES FAMILIARES EN EL MUNDO. TODO ES NUEVO. NADA HA SUCEDIDO ANTES. !EL MUNDO ES INCREIBLE!

- ¿POR QUE DICE USTED INCREIBLE, DON JUAN?
- ¿QUE COSA LO HACE INCREIBLE?
- NADA ES YA FAMILIAR, TODO LO QUE MIRAS SE VUELVE NADA.
- ¿DESAPARECEN LAS COSAS? ¿COMO SE VUELVEN NADA?
- LAS COSAS NO DESAPARECEN. NO SE PIERDEN, SI ESO ES LO QUE QUIERES DECIR; SIMPLEMENTE SE VUELVEN NADA Y SIN EMBARGO SIGUEN ESTANDO ALLI.
- ¿COMO PUEDE SER ESO POSIBLE DON JUAN?
- !ME LLEVA LA CHINGADA CON TU INSISTENCIA EN HABLAR! "(4)

PARTE DOS

**PERCEPCION Y EXPRESION
PICTORICA,**



CAPITULO I

La obra pictórica como fenómeno

La presente parte de esta tesis constituye un intento de asediar en torno a la percepción y el problema del conocimiento de la obra pictórica como objeto físico o material. Considerando la teoría "fenomenalista"(1), que si bien no niega la existencia de los objetos exteriores, niega en cambio que sea posible su conocimiento pleno.

Esta intención de estudiar la percepción de la obra pictórica sin la ayuda de la estética se funda en la convicción de que las sensaciones, sobre las cuales se construye el juicio estético, no son de ninguna forma impresiones puras; puesto que ver es tener colores y luces, sentir es tener cualidades, y para saber lo que es sentir, no basta haber visto el rojo, por ejemplo. El rojo o el verde no son sensaciones, son parte de la revelación sensible, y la cualidad no es un elemento de la consciencia sino una propiedad del objeto.

Para evitar pues, reducir mi obra pictórica a un objeto físico recubierto de cualidades concebidas por mi saber prejuiciado que se reserva el derecho de crear un juicio estético que no puede ser sino extrínseco. He involucrado a la filosofía que me ofrece argumentos válidos para teorizar sobre si lo percibido

(1) Trejo, Wonfilio. Fenomenalismo y realismo. p. 25

puede ser lo que encubre la “verdad” (el falso ser), o aquello por lo cual la verdad se manifiesta; el camino hacia lo verdadero.

Así pues, he establecido en esta segunda parte del presente trabajo, una secuencia lineal, que parte de percibir la obra pictórica en su cosidad, hasta la búsqueda de la consciencia perceptual, y su planteamiento en mi quehacer artístico

I.1 Lo cósico de la obra.

Las obras pictóricas son conocidas por todos, se encuentran en las colecciones, exposiciones y en las casas. Y si las miramos en su intacta “realidad” sin prejuizar, entonces se muestra que una obra pictórica es tan naturalmente existente como las cosas: el fenómeno, la revelación sensible perceptible en el espacio y en el tiempo.

Pero definitivamente resulta simplista esta manera superficial de percibir la obra. Aunque tampoco es posible pasar por alto lo que de “cósico” tiene la obra pictórica. Pues el colorido está en el cuadro, así como lo cósico está tan inmóvil en la obra que debiéramos decir lo contrario: el cuadro está en el color.

Heidegger (1) se cuestiona sino será inútil preguntar ¿por qué la obra encima de lo cósico es además algo otro? Yo se que existen formas de pensamiento que desprecian estas interrogantes por considerarlas estériles, y aunque respeto sus convicciones, creo en cambio que la reflexión profunda nunca resulta estéril, a pesar de que no pueda ofrecer respuestas concretas y absolutas como ellos esperan.

Así, bajo pena de recibir innumerables alegatos replantearé la pregunta: ¿la obra es algo más que el fenómeno? ¿eso otro que hay en ella constituye lo artístico?

La obra pictórica es en verdad una cosa confeccionada: el fenómeno que representa el único camino para llegar más allá de él, algo que no puede ser simplemente negado por ser siempre objeto de experiencia. Pero que siempre contiene algo “otro” de lo que es la mera cosa. En la obra es posible conocer abiertamente lo otro.

(1) Heidegger, Martin. Arte y poesía. p.40

Este único en la obra que descubre lo otro, este uno que se junta a lo otro, es lo cósmico en la obra. La cosa es el cimiento en el cual está construido lo otro. ¿Y no esto cósmico en la obra es lo que el artista hace propiamente con su oficio? Es claro que queremos tocar la realidad inmediata y plena de la obra de arte, pero también algo otro que se adhiere a la obra, algo diverso a la cosa. Pues si la obra no es más que el resultado de escuelas y academias que enseñan, no a usar la consciencia del mundo visible, sino a aceptar ciertos cánones de expresión, y a partir de estos a construir artificios retóricos cuya sutileza va dirigida más a la razón que a cualquier otra facultad humana.

Así estacionados en la naturaleza objetual de la obra corremos el riesgo de convertir el arte en un juego, que se juega según reglas convencionales, hasta llegar a convertirlo en ciencia como sucedió en el renacimiento italiano.

No es posible negar que la obra pictórica, ante todo es una cosa en tanto que es un ente. Por ejemplo "el adolescente" de Picasso, (pintado en óleo sobre tela, hecho con trazos desafiantes y llenos de impronta), así vamos tomando conocimiento de sus características, pero estas se refieren a aquello que la obra como cosa posee. Son sus propiedades. La cosa las tiene, ¿LA COSA? parece que ahora la cosa no es el montón de propiedades. La cosa, es ahora aquello en torno a lo cual se han reunido las propiedades. Heidegger (1) habla entonces del núcleo de la cosa, y le llaman la esencia o sustancia, pero yo evitaré estos términos pues la falta de terreno firme en el discernimiento artístico comienza con esta clase de palabras. Y no es que tema a lo incierto, pero a veces tengo el sentimiento de que ya se ha hecho demasiada violencia al pensamiento. Pero ¿que tienen que ver mis sentimientos con la determinación de la esencia de la cosa, cuando sólo el pensamiento puede tener la palabra? Quizá la relación está en que lo que aquí he llamado sentimiento para Heidegger "es más racional y más percipiente, porque es más abierto al ser que toda razón"(2). Y agrega "el mirar de reojo a lo irracional, como el engendro de lo racional irreflexivo, ha prestado un servicio raro al arte. Pues pretender abordar lo cósmico de la obra a través del prisma de la racionalidad, no sólo no capta lo otro de la obra sino que lo atraca"(3).

(1) Heidegger, Martin. Arte y poesía. p.44

(2) (3) Heidegger, Martin. Arte y poesía. p. 48

Empecemos por concederle a la cosa un campo libre para que muestre lo cósico de la obra al margen de todo juicio inaugurado por el conocimiento. Hay que dejar tranquila a la cosidad de la obra. Hay que tomarla en su propia estabilidad.

“Todo lo que en la comprensión y enunciación sobre la cosa pudiera estar entre esta y nosotros, debe ser antes puesto a un lado. Sólo entonces nos abandonamos a la presencia sin obstáculos de la cosa“(1).

Por otro lado y a propósito he dejado de mencionar sobre la cosa, aquello que le da su permanencia y sustantividad y que al mismo tiempo es la causa de que nos apremie sensiblemente. Pues si la obra artística descansa en la cosa como materia, esta puesta al mismo tiempo la forma. La cosa es una materia formada. Esta interpretación de la cosa nos afecta con su aspecto.

Quizá con la síntesis de materia y forma nos convendría definir a la obra artística. Heidegger considera que “la distinción de materia y forma, en los diversos modos es nada menos que el esquema conceptual para toda teoría del arte y toda estética. Si se subordina la forma a lo racional y la materia a lo irracional; Si se toma lo racional como lo lógico y lo irracional como lo alógico; se acopla un par de conceptos forma-materia, con la relación sujeto-objeto, entonces la representación dispone de una mecánica conceptual irresistible“(2).

Sin embargo, desconfío de este concepto de obra, que la presenta como materia conformada. Y será necesario continuar dando traspies con conceptos que conformen un pensamiento más amplio; que no más valido.

Es Heidegger nuevamente quién nos da lucidez sobre el tema, y lo hace a través de una pregunta básica “¿en donde tiene su origen la estructura materia-forma? ¿en lo cósico de la cosa, o en lo que tiene de obra la obra de arte?“(3)

“Un bloque de granito que descansa en sí es algo material, en una determinada forma, aun cuando no articulada... Pero una materia que esta en una forma articulada como una hacha. Aquí la forma es la consecuencia de una distribución de la materia. La forma determina el ordenamiento de la materia.

(1) Heidegger, Martin. Arte y poesía. p.48

(2) (3) Heidegger, Martin. Arte y poesía. p.51

No solamente esto, sino que predetermina la elección y la clase de la materia.. El producto es confeccionado como un útil para algo.... Por consecuencia, la materia y la forma, como determinaciones del ente están naturalizadas en la vocación del útil“(1).

Las líneas anteriores deberían darnos plena claridad sobre el pensamiento de Heidegger sobre la materia conformada, el útil y la obra. Sin embargo, él abunda más sobre el tema en muchas complicadas y largas paginas que a continuación intento resumir, esperando que se tome tal resumen con todas las reservas pertinentes.

“El útil, por ejemplo el hacha, yace acabado, como la mera cosa, pero no tiene lo espontáneo del bloque de granito. Por otro lado el útil muestra un parentesco con la obra pictórica, en tanto que es creado por manos humanas. A pesar de esto, la obra pictórica se parece más -por su presencia auto-suficiente- al bloque de granito.... Sin embargo no contamos a las obras pictóricas entre los bloques de granito... Así, el útil es mitad cosa porque es determinado por la cosidad y, al mismo tiempo mitad obra de arte y, sin embargo menos, porque no tiene la auto-suficiencia de la obra de arte... El útil tiene una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra“.

“Ya al llamar a las cosas auténticas “meras“ cosas se delata la situación. Pues el “meras“ significa quitarles el carácter de servicio y de lo confeccionado. La mera cosa es una especie de útil, solo que justo el útil despojado de su ser útil... El ser cosa consiste en lo que, entonces queda. Pero este resto no esta bien determinado de suyo... Queda dudoso si por la vfa de suprimir el rasgo de la utilidad del útil, llega en general a hacerse patente lo cóscico de la cosa“.

“Los tres modos dados de determinar la cosidad conciben la cosa como portadora de sus notas, como la unidad de una multiplicidad de sensaciones, como la materia conformada... En el curso de la historia de la verdad sobre el ente, las citadas interpretaciones se han acoplado, lo que ahora se puede pasar por alto. En este acoplamiento se ha reforzado su tendencia a extenderse, de modo que vale de igual manera para la cosa, el útil y la obra“.

(1) Heidegger, Martin. Arte y poesía. p. 52

Esta manera de pensar, desde hace tiempo muy difundida, se anticipa a toda inmediata experiencia del ente. Así sucede que los conceptos de cosa dominantes nos obstruyen el camino para conocer lo cósmico de la cosa, lo útil del útil y más todavía para lo que tiene de obra la obra. Como ya mencioné sólo es necesario alejar los prejuicios y abusos de aquellas maneras de pensar, dejando por ejemplo, que la cosa descanse en sí misma, en su manera de ser cosa.

Pero entonces la siguiente pregunta obligada es: ¿por qué camino conduce lo que el útil tiene precisamente de útil? y más aún ¿qué opera en la obra de arte?

Según Heidegger “la esencia del arte sería, ponerse en operación la verdad del ente” (1). Heidegger no manifiesta zozobra al decir palabras como “esencia” y “verdad” palabras a las que yo he venido evitando hasta ahora. Quizá porque hasta ahora también, mi concepto de arte tenía más que ver con las apariencias que conceden cualidades, que con la verdad a la manera de la filosofía. Basta ver como se ha llamado a aquellas artes que crean obras; bellas artes, y al contrario la verdad pertenece al pensamiento.

Pero con la proposición de que el arte es el ponerse en operación la verdad, no se piense que tiene que ver con aquella opinión felizmente superada, de que el arte pictórico es una imitación de lo real.

Entonces, en la obra no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino al contrario de la reproducción de la esencia general de las cosas. Pero no es posible que use yo la palabra “esencia” como lo hace Heidegger sin intentar al menos una reflexión de ¿donde y como es esta esencia de modo que concuerden con ella las obras de arte?

Se comprobó que lo real más patente en la obra es un cimiento cósmico. Pero para comprender realmente lo cósmico no bastan los tradicionales conceptos de cosa. En cuanto al concepto de la cosa como materia formada, ni siquiera se ha deducido de la cosa, sino del ser útil. Además se mostró, en general, que el ser del útil ha afirmado hace tiempo una peculiar preeminencia en la interpretación del ente.

(1) Heidegger, Martin. Arte y Poesía. p.63

¿O tal vez erramos, nos extraviamos, mientras suponemos que la realidad de la obra está en aquel cimiento de cosa? Creo que estas reflexiones han llegado a un resultado notable. Si se puede llamar a una pregunta un resultado. Pero se ha arrojado cierta luz sobre dos puntos:

Primero. Como medios para captar lo que tiene de cosa la obra, los conceptos de cosa dominantes no bastan.

Segundo. El cimiento de cosa con el que quise captar la más patente realidad de la obra, no pertenece de ese modo a la obra.

Tan pronto como se trata de captar algo así en la obra, la tomamos, sin darnos cuenta como un útil, al que además se concede una superestructura que debe contener lo artístico. Pero la obra pictórica no es ningún útil, provisto además de un valor estético que a él se adhiere.

Lo que hay de cósmico en la obra no se puede negar. Pero esto cósmico en la obra, precisamente si pertenece al ser obra de la obra, debe ser pensado desde lo que tiene de obra la obra. Si es así, entonces el camino para determinar la realidad cósmica de la obra no va de la cosa hacia la obra, sino al contrario de la obra a la cosa. Aunque lo importante ahora sería. Saber lo que tiene de obra la obra. O ¿que es lo otro que contiene la obra que la hace diferente del útil? Para responder esta pregunta busque en algunos textos sobre fenomenología frases como: "en la obra de arte se ha puesto en operación la verdad" "el arte es el ponerse en operación la verdad" Pero ¿que es la verdad que acontece como arte? ¿que es éste ponerse en operación la verdad? Las reflexiones a este respecto ameritan dedicar la siguiente sección.

I.2- La verdad en la obra.

El intento de definir lo cósmico de la obra pictórica hasta el momento no parece ser muy exitoso. Quizá porque con la pregunta acerca de su cimiento de cosa a forzado a la obra a entrar en un preconcepto que obstruye el acceso al ser obra de la obra. Sin embargo ¿será posible aislar lo que tiene la obra de obra? Para poder lograrlo se necesitaría arrancar la obra de todas las relaciones que tiene con lo que no es ella misma.

Pero entonces ¿es la obra todavía obra cuando está fuera de toda relación? ¿no pertenece a la obra precisamente, esto de estar en relaciones? En todo caso solo resta preguntar en cuales relaciones está.

¿A donde pertenece la obra? a las colecciones y exposiciones que la convierten en objeto de la explotación artística. A los conocedores y árbitros del arte que se ocupan de ellas o a la investigación del arte que las convierte en objeto de ciencia. Repito ¿a donde pertenece la obra?

“La obra pictórica como tal únicamente pertenece al mundo que se manifiesta por medio de ella“(1). Un reino en el que acontece la verdad. A este propósito quedo pendiente la pregunta sobre lo que sería la verdad en la obra.

¿Que es la verdad? cuan mínimo y obtuso es mi conocimiento sobre la verdad, lo muestra la negligencia con que me abandono al uso de esta palabra fundamental.

Heidegger piensa la verdad, recordando la palabra de los griegos como: “la desocultación del ente“(2). Verdad significa ahora también y hace tiempo, la concordancia del conocimiento con la cosa. Sin embargo, ¿por qué no es posible aceptar esta última definición? Porque para que la cosa misma pueda vincularse al conocimiento que de ella se tiene, la misma cosa debe mostrarse en cuanto tal. Y ¿como puede mostrarse si por si misma no puede escaparse de la ocultación? Por ello yo también me acojo a la primera definición que concibe la verdad como desocultación.

Pero ¿como es esto? ¿como acontece esta desocultación? Se pregunta Heidegger.

“El ente está en el ser“(3). Pero hay mucho en los entes que el humano no es capaz de dominar solo se conoce poco. Lo conocido es aproximado, lo dominado inseguro. “El ente se desliza ante el ser, el uno disimula al otro, este obscurece a aquel, lo poco obstruye a lo mucho; lo aislado lo niega todo“(4). Aquí el ocultarse no es un simple negarse, sino que el ente aparece, pero ofreciendose como diferente a lo que es. Este ocultarse es un disimulo que el

(1) Heidegger, Martin. p.70, (2) p.83, (3) p.86, (4) p. 87

ente como falsa apariencia puede engañarnos, es la condición para que nos podamos equivocar, y no al contrario. La ocultación puede ser un negarse o disimularse. Además de que la ocultación se oculta y se disimula ella misma.

La desocultación del ente no es jamás tan sólo un estado existente, sino un acontecimiento. La desocultación no es ni una propiedad de las cosas, ni de las proposiciones.

Pero y en la obra ¿cómo acontece la verdad? Digamos que la verdad es simplemente el ser-obra de la obra, porque ella es el sostener aquella verdad del ente.

Cuanto más sencilla y esenciales sean los entes, cuanto más pura y sin adornos sea la expresión, tanto más inmediata y llamativamente se hace más ente todo existente. Así se alumbra el ser. La luz de esta clase pone su brillo en la obra. Y el brillo puesto en la obra es lo inconmensurable.

Pero, ¿en que me fundo para asegurar que en cierta obra pictórica, acontece la verdad? ¿hasta que punta hay una referencia de la verdad en la obra? Pues sí se concluyo que el poner en la obra la verdad es la esencia del arte. ¿Como puedo en mi investidura de creadora, poner la verdad en operación en mis obras para que sean arte?

El origen de la obra y del artista es el arte. Lo que tiene de obra la obra consiste en su ser-creada por el artista. Puede parecer extraño que estas reflexiones básicas y claras sobre la obra hayan sido planteadas hasta ahora.

Pero el ser-creado de la obra sólo se comprende patentemente, partiendo del proceso de la creación.

1.3- El ser creado de la obra

La creación es una producción. Pero también la confección del útil es una producción. Sin embargo, es tan fácil distinguir la creación de la obra y la confección del útil, como difícil es perseguir ambas clases de producción en sus rasgos esenciales. A primera vista parece ser la misma conducta en la actividad

del alfarero y el escultor, del carpintero y el pintor. La creación de la obra requiere la acción manual, para cuyo dominio exigen un cultivo esmerado. Más que nada se esfuerzan en adquirir siempre dominio en el oficio.

Se ha hecho observar con frecuencia que los griegos, usaban la misma palabra para la artesanía y el arte. Por ello muchos han querido determinar o delimitar la creación artística por el lado del oficio. Pero por habitual y obvia que parezca la referencia, es sin embargo equivocada y superficial, porque para los griegos dicha palabra no significaba ni arte ni artesanía y menos que nada, lo técnico en el sentido actual. Sino que nombra, más bien, una especie de saber. "Saber significa haber visto en el amplio sentido de ver, es decir, percibir lo presente en cuanto tal, o sea en la desocultación del ente"(1).

"Mientras más se manifiesta la obra, más luminosa se hace la singularidad de que ella es y no que no sea. Mientras más esencialmente se manifiesta el empuje, más extraña y solitaria se hace la obra. En la producción de la obra radica este ofrecerse"(2).

La contemplación de la obra no aísla al ser humano de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia de la verdad que acontece en la obra, y así funda el ser-uno-para-otro y el ser-uno-con-otro por la relación con la no ocultación, (estas relaciones al parecer confusas serán retomadas a profundidad más adelante, ahora sólo sirven de precedente).

En mi papel de creadora de obras. La pintura nunca ha sido un intento de aprehender la realidad como un todo. Tampoco un intento de sobrevivir mi espíritu -ni siquiera se lo que es el espíritu- no ha sido tampoco un esfuerzo por plasmar cualidades estilísticas, sino más bien ha sido el reconocimiento paulatino y fragmentario de mi naturaleza, además de la paciente significación de mi propia experiencia.

(1) Heidegger, Martin. Arte y poesía. p. 94

(2) P. 103

Mi quehacer pictórico ha sido y es todavía, el instrumento esencial del desarrollo de la consciencia de mi existencia. Pero ¿cómo se lleva a cabo esta consciencia? y ¿cómo se relaciona con mis productos artísticos? Al verme apremiada por estas preguntas, es necesario entrar en el estudio de mi actividad como creadora de obras pictóricas. Me aparto en este momento de la reflexión sobre la obra para perseguir su creación.



Dibujo 5

"...TU PROBLEMA ES QUE QUIERES ENTENDERLO TODO, Y ESO NO ES POSIBLE. SI INSISTES EN ENTENDER NO ESTAS TOMANDO EN CUENTA TODO LO QUE TE CORRESPONDE COMO HUMANO. LA PIEDRA EN LA QUE TROPIEZAS SIGUE INTACTA. ASI PUES, NO HAS HECHO CASI NADA EN TODOS ESTOS AÑOS. NO HAY NADA QUE ENTENDER. EL ENTENDIMIENTO ES SOLO UN ASUNTO PEQUEÑO, PEQUEÑISIMO..." (5)

CAPITULO II

La consciencia perceptual

II.1 La experiencia de la consciencia.

Debo reconocer que este acontecer que he llamado desarrollo de la consciencia ha sido un esfuerzo por establecer una claridad individual, que responde a mecanismos intuitivos, que no pueden ser explicados en términos del racionalismo. Eso es lo que es tan difícil de entender en una época como la nuestra dominada por el pragmatismo y la ciencia.

Mi actividad artística empieza con el intento de clarificación del estado de consciencia de mi propia existencia. Pero ¿cual es este estado de consciencia y cual es su relación con las actividades mentales como la sensación, el sentimiento y la imaginación.

Sobre la imaginación, creo que el arte en mi interpretación, no es ningún imaginar que fantasca al capricho, ni es ningún flotar de la mera representación e imaginación en lo irreal. Lo que la obra, como iluminación sobre lo descubierto hace, es llevar al ente al alumbramiento. Así pues, en la relación de la obra con el acontecer de la verdad del ente, queda dudoso si en el arte, puede pensarse suficientemente tan sólo por la imaginación y la fantasía.

En cuanto a las sensaciones; al comenzar el estudio de la percepción en el presente trabajo de investigación encontramos en el lenguaje de los estructuralistas el concepto de sensación. Concepto que se documento oportunamente. Pero ahora es el momento de retomar dicho concepto bajo el prisma de la creación pictórica. Así pues renunciaré a definir la sensación, por la impresión pura, y la consideraré por ahora como parte de la revelación sensible (acto de visión) y no como un elemento de la consciencia, sino como una propiedad de la cosa. Y la cosa no es lo que hace a la obra obra de arte.

El análisis descubre pues, en toda cualidad significaciones que la habitan. Se dirá entonces que las cualidades de la cosa de la obra son en gran parte producto de nuestra experiencia efectiva, recubiertas por un saber que se reserva todavía el derecho de concebir una "cualidad pura" que definiría el sentir puro. Pero, como se acaba de ver, este sentir puro se reduciría a un no-sentir-nada y, por ende, a no sentir del todo. La pretendida evidencia de los estructuralistas de sentir, no está fundada sobre un testimonio de la consciencia, sino en el prejuicio del mundo. Formamos la percepción con lo percibido. Y como lo percibido mismo no es, evidentemente accesible sino por intermedio de la percepción, no comprendemos al fin y al cabo, ni lo uno ni lo otra. Estamos apresados por el mundo visible y no conseguimos desprendernos para pasar a la consciencia del mundo.

Así pues, si intento aprehender el mundo para plasmarlo en una obra pictórica; aceptando que las sensaciones son datos puros en el proceso perceptivo. Tengo el riesgo de, suponer en torno al fenómeno un medio en que ya están inscritas todas las explicaciones y todos los cortes que obtendrá la percepción analítica y justificadas todas las normas. Consiguiendo solamente despojar a la percepción de su función esencial, que consiste en fundar o inaugurar el saber y no de ver a través de sus resultados.

Pero entonces, que es esto que yo llamo, clarificación de la consciencia individual en mi actividad creadora?

Para empezar, supone un esfuerzo; no es pura pasividad o percepción involuntaria, sino una concentración sobre un segmento escogido de la percepción, segmento llevado al centro de nuestra atención por un instinto que predispone a

ello, como cuando notamos una flor particular al borde de un camino (captación); es el esfuerzo por captar la entidad o naturaleza singular de un objeto particular o grupos de objetos en el campo de la visión.

Ya mencioné que mi actividad creadora comienza justo en el momento de tomar una intuición del flujo de la mera sensación y transformarla en trazo pictórico. Pero cuando este trazo se fija en el lienzo, siempre me queda la zozobra sobre la autenticidad de mi expresión. Pues si en el fenómeno de la percepción arriban una suerte de adiestramiento y persuasión que vuelven presencia estética mis elaboraciones, ¿cómo puedo asegurar que mis productos artísticos no son producto de una percepción corrompida?

Pues claro que esta corrupción de la consciencia se lleva a cabo en algún momento de la tradición artística, o en algún momento de nuestra vida como creadores. Por ejemplo; en el arte medieval -por mencionar alguno- hubo un momento en que la expresión de la consciencia de lo numino, había concluido en una corrupción que tomó la forma, como siempre, de símbolos divorciados de la sensibilidad, de una elaborada artificialidad que exhibía, no una consciencia de lo numinoso, ni de ninguna experiencia sensible sino meramente una amanerada manipulación de formas que se habían convertido en clisés de creación, en ornamentación convencional vacía de sentimiento.

El artista, por así decirlo, estaba satisfecho con ilustrar deliberadamente los conceptos intelectuales y los dogmas religiosos que no habían entrado nunca en su consciencia, como sensación o sentimiento, pero que estaban en él como ideas ya recibidas, como fórmulas inertes. En tales circunstancias, la corrupción de la consciencia se hace endémica, y sólo volverá a un estado saludable por un impulso revolucionario.

La percepción del artista gótico se había corrompido al imponersele gradualmente la obligación de ilustrar los dogmas en lugar de permitirle la gloria de asistir a la "experiencia de la consciencia"

Pero existió, como en todas las épocas el esfuerzo de algunos artistas por dar cuenta de una verdad más allá de la realidad fenoménica. Para hacer esto el artista tenía que descartar poco a poco, antes que todo, cualquier forma de

idealismo que sugiriera la posible existencia de **otra realidad** y, por lo tanto, de toda forma simbólica que solamente representara la fantasía del artista. Había que cultivar la pureza de la consciencia, y el artista debía dar una información verdadera de su más puro estado de consciencia. Fue necesario un enorme esfuerzo para depurar a la consciencia de los símbolos convencionales que la corrompían.

La pregunta que se vislumbra inevitable ahora es: ¿como se lleva a acabo este acontecimiento de la percepción pura, en los términos de la pintura. Respuesta que será parte del siguiente punto.

II.2 - De la certeza sensible a la consciencia perceptual.

Debo confesar, antes de iniciar el estudio de la consciencia; que no tengo el reconocimiento directo o relativamente inmediato de un "objeto" o "hecho" llamado "yo" que permita ser observado aisladamente de otros objetos, tal como pueden observarse un color, o una forma aisladamente de otros objetos.

Todo lo que a continuación propongo, no es sino un proceso de experimentación que pretende llevar a estos reconocimientos fragmentarios del "Yo" a una articulación de la consciencia perceptual.

Así, bajo esta premisa fundamental inicio la perspectiva reflexión sobre el camino que parte de la certeza sensible a la consciencia perceptual.

El "conocete a ti mismo" es uno de los primeros preceptos socráticos, así como también una de las recetas de la psicología. Pero exactamente ¿cómo es este camino al autoconocimiento? A veces me quedo frente al espejo mirandome y recordando mi comportamiento. Pero ¿cual es esa entidad de la que debo adquirir consciencia?

Ese rostro que se refleja en el espejo y en el cual la vida interior sólo ha grabado ciertos signos, no es aquello de lo que debo tomar consciencia, Sin embargo representa la certeza sensible; el inicio del camino hacia la consciencia del mundo.

En este inicio (percepción fija de una realidad) lo más importante es mantener un comportamiento inmediato o receptivo, es decir, no alterar nada en este saber tal y como se nos ofrece y mantener la aprehensión completamente aparte de la concepción. Dos observaciones al respecto. Primera, estas últimas líneas escritas pueden tener doble interpretación. Una acoger inmediatamente lo inmediato es acogerlo tal como es, completamente devenido. La otra lectura es la de la consciencia ingenua: ateniéndose al contenido tal como surge en su "tornasolada apariencia". El objetivo es hacernos pasar de la segunda a la primera de estas lecturas.

Segunda observación: "mantener la aprehensión completamente aparte de la concepción", hay que entenderlo bien. "La concepción" podría ser, de acuerdo con el orden de la inmediatez mala que afecta todavía a la consciencia, la propensión que tenemos a intervenir para inmiscuirnos en la existencia del mundo, en lugar de "acogerlo" tal cual es. Es obvio que tal actitud deberá suprimirse en la conversión a que va ser invitada la consciencia.

Tal paso no se realiza de golpe, sino que inicia cuando el resultado de la certeza sensible -marcado y limitado por la particularidad de su punto de partida- se siente como origen de una nueva figura, la de un "yo".

El "yo" es un elemento fluctuante: no puede ser enfocado; por lo tanto no puede ser representado por medios mecánicos. Nuestra existencia es un proceso continuo, pero el área de la consciencia no tiene límites espaciales o temporales. Lo que abstraemos en cualquier momento como el "yo" es meramente un punto fijo hacia el cual nuestra atención hace que ciertas imágenes converjan y constituyan un "estado de consciencia" un momento de reflexión. Pero este estado de consciencia no es una consciencia de un "yo", sino sólo ciertos puntos en las fronteras del "yo". Por lo tanto no es posible llamar a este proceso conocer un "yo", sino, yo lo llamaría "traicionar" nuestro "yo", y creo que lo hacemos fragmentaria e inconscientemente.

A continuación transcribiré el recorrido que propone Hegel en «Fenomenología del espíritu» sobre lo que he llamado en este trabajo la consciencia perceptual. Pero posteriormente será planteado en los términos de la creación pictórica.

a) **Primera experiencia (la certeza sensible).** En la certeza primera de que algo "es", parece natural que esta consciencia afirme que el objeto es lo que cuenta, mientras que el saber, y el "yo", estando determinado por este objeto no intervienen sino secundariamente y, en consecuencia son inesenciales. Tal es la situación de partida. **Pero a continuación la consciencia se ve arrancada de esta certeza primera desde el momento en que, prestando atención a lo que acaba de definir como certeza, da cuenta de que en realidad carece de estabilidad.**

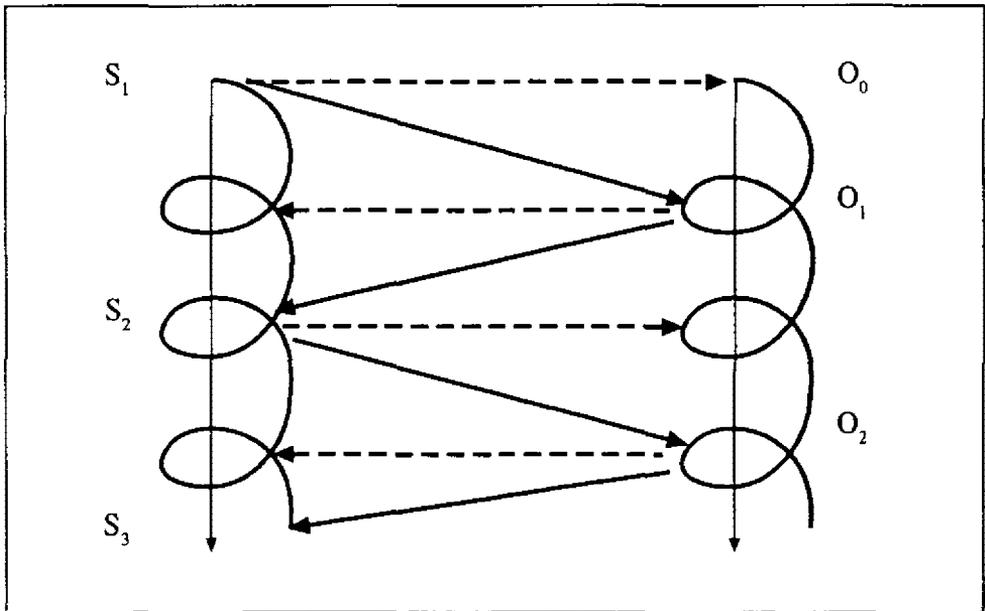
Modificar el ángulo de aprehensión del mundo es ya, en cierta forma, escapar al fijismo de una pura certeza sensible. Todo está dicho y sin embargo, todo va a replantearse, porque, si bien la consciencia se ve forzada a confesar una modificación tan radical en su pauta de lectura del mundo -y precisamente para permanecer fiel a su pauta misma de lectura-, dispone no obstante de una escapatoria obvia. ¿Que el objeto cambia? no importa; basta con abandonar esta orilla insegura y refugiarse en la presunta estabilidad del "yo". Nada puede obstar a la estabilidad del saber, toda vez que, mientras el objeto cambia, se mantiene constante la consciencia que lo aprehende.

b) **Segunda experiencia.** Lo verdadero no cambia, no pertenece al orden de lo que se llama lo universal; es singular, y así lo prueba la singularidad del "yo" que considero auténtico a si mismo en toda la aprehensión de un "objeto".

El creador vuelve a situarse pacientemente detrás de la consciencia y la ve actuar. ¿Será capaz de mantenerse coherente hasta el final con lo que acaba de decidir? de hecho el desplazamiento que se había realizado en el plano del objeto, se afirma ahora en el de esta consciencia. En efecto, la plena identidad del "yo" consigo mismo a través de todas las aprehensiones de su objeto fracasa; y es que a mi lado hay otro "yo" que reivindica los mismos derechos para afirmar la plena y única validez de su certeza, y que da a su saber un contenido distinto del "yo" este (yo), veo el árbol y afirmo el árbol como el aquí; pero otro "yo" ve la casa y afirma que el aquí no es un árbol sino una casa. Ambas verdades presentan la misma legitimación, a saber la inmediatez de ver y la seguridad y aseveración de ambas sobre su saber; pero cada una de ellas desaparece en la otra. **Una vez más el resultado es una realidad nueva.**

c) **Tercera experiencia.** Arrancada a la inmutabilidad tanto de su objeto como del sujeto que es ella misma. forzada a reconocer que ambos términos extremos de la relación tienen un espesor real y, para decirlo todo, no son inmediatos ni singulares, sino mediatizados y universales, **la consciencia dispone, no obstante, de una última escapatoria para salvar la validez de su pauta de lectura; dirá: el objeto y el “yo” serán lo que sean, lo que yo quiero es atenerme a la relación que los refiere recíprocamente.** En suma, desalojada de una orilla, luego de la otra, la definición de lo verdadero que la consciencia ha elegido, se refugia en el puente que las une. El combate que librará allí, tendrá una dureza y seriedad mucho mayores que los dos anteriores.

Ahora bien, precisamente la exigencia de este rigor insostenible -que ya no se sitúa al nivel del contenido sensible sino al de la relación lógica- va a expulsar a la consciencia de su último refugio y va a obligarla a tomar una desición libre: o quedarse en la incoherencia, o adoptar otra pauta de lectura. Esta experiencia la planteare en el siguiente esquema gráfico; simplificando de este modo las cosas. Designaré al “yo”/sujeto con una “s” flanqueada con un ojo que, simboliza la pura inmediatez intuitiva; en la otra orilla el objeto será representado por una “O” ; en ambos casos, las diferentes fases de la operación se encuentran numeradas con cifras.



Es necesario precisar que todo lo importante sucede en el espacio comprendido entre "S" y "O", en esa "relación" que la consciencia pretende simple, y que en realidad tiene un espesor como lo veremos en el esquema gráfico.

La certeza sensible "cierta" de su aprehensión del mundo enfoca un objeto (O_0). "Se muestra el ahora, este ahora". Pero, en tanto lo enfoca, el mundo, valga expresión, no se ha detenido; hay un intervalo (O_1), aunque no sea sino el tiempo que emplea el rayo luminoso para pasar de un punto a otro en la relación visual que crea. Un intervalo entre el "ahora" que enfoco, en el instante en que lo enfoco, y el que alcanzo en la realidad de las cosas; ello significa que no alcanzo mi meta. Este hecho queda simbolizado en el esquema gráfico, por la línea punteada intransitable de "S₁" a "O₀", este "objeto" se convierte para mí irreal y por siempre inalcanzable. Lo que sí puedo alcanzar (línea continua), es otro estado del objeto (O_1) que, en tanto lo miraba, ha seguido moviéndose en el espesor temporal (línea envolvente), la cual no cesa de arrancarlo al espejismo de una visión instantánea y puramente inmediata, recuerdo de la primera experiencia.

La consciencia, si quiere permanecer fiel a su principio de lectura, no puede mantenerse, como era su propósito, en el lugar de la relación. Porque la relación misma tiene un espesor y este -de hecho el nuestro en nuestra relación con el objeto, así como del objeto en su relación con nosotros- firma, una vez más, la temporalidad esencial de lo real, que continua moviéndose pese a nuestras decisiones de inmovilizar la relación de conocimiento. Al principio era el movimiento.

Es cierto que la consciencia no estaba equivocada en querer permanecer en el "ahora", pero entonces la consciencia siente que este "ahora" cambia de sentido entre sus manos: se trata de un ahora que lleva en sí "muchos ahoras" -así como el aquí es un conjunto simple de muchos aquí-

En este proceso que la consciencia ha emprendido, esta se siente violentada y cuando "pierde" de este modo su "verdad", experimenta la "perdida de sí misma". La consciencia puede por tanto rehusar esta experiencia.

Hasta este momento, he descrito, el movimiento que va de la “certeza sensible“ a la “experiencia de la consciencia“ Pero, aquí surge la problemática de la infinitud. La infinitud es el momento por el cual la diferencia entre la certeza primera de una realidad percibida, y la aprehensión del mundo desde un ángulo modificado. Ya no se siente como diferencia únicamente exterior, sino como diferencia interna o diferencia de suyo misma.

La consciencia ya no se deja engañar por el “fenómeno“, la consciencia, por lo que a ella respecta, experimenta sólo la pérdida de lo que creía ser lo verdadero. Pero en cambio a ganado la capacidad de captar la “infinitud“. Esto es: **la posibilidad de captar la consciencia de otro**, de un objeto en general (consciencia de sí, estado de reflexión, consciencia de si misma en su ser-otro).

En esta última reflexión, llegamos a los confines de la consciencia perceptual. La consciencia a nacido a otra realidad. En donde la percepción tal y como la entendíamos carece de valor absoluto.

II.3 - La consciencia de sí.

En el punto anterior, quedo claro como se ha pasado de la certeza sensible (fijismo perceptual) a la consciencia perceptual (en el contexto de la interioridad). El siguiente paso; es un retorno a la certeza sensible, pero por fin plenamente aprehendida.

Es conveniente aclarar, que este retorno a la certeza sensible, no representa una marcha regresiva. Aunque a decir verdad siempre está el riesgo de volver a entrar en la órbita de un idealismo subjetivo que deja a una pura interioridad abstracta la tarea de pensar el mundo.

En este retorno a la certeza sensible significa un movimiento hacia la “infinitud“. Esto se realiza cuando cada uno de los términos relacionados se afirma en si mismo como algo que no es sólo “de suyo“ sino también para otro, o más bien como siendo de suyo tanto cuanto es para otro, y para otro tanto cuanto es de suyo.

Es muy pronto para comprender el último párrafo; antes será necesario otorgarle un puro valor poético, y apoyarnos en la mitología griega para después darle el valor reflexivo.

En la mitología de la Grecia antigua, existieron pensadores que hicieron filosofía mitológica de una manera deliberada, con clara consciencia poética. Así Empédocles, tratando de explicar poéticamente los orígenes del mundo. Nos habla de un modo un tanto confuso, de unos primitivos seres estrafalarios, en quienes se mezclaban, la naturaleza varonil y la femenina. Esos seres más completos que los humanos, nos dice Empédocles que eran estériles; cada ser tenía dos caras en una misma cabeza, cuatro manos y otras tantas piernas, cuatro orejas y dos sexos. Su forma orbicular permitía a estos seres, cuando iban apresurados rodar por la tierra empleando sus ocho extremidades como aspas de una rueda. Su fuerza y su vigor eran tan prodigiosos como su orgullo; tanto así, que ambicionaron escalar el cielo e invadir la morada de los dioses. Mal podían estos consentirlo, pero tampoco querían deshacerse de los seres y aniquilarlos privándose entonces de los honores y ofrendas que de ellos recibían. Necesitados, pues de mortales, pero temerosos de su pujanza, Zeus y los demás dioses deliberaron y luego acordaron cortarlos por la mitad, duplicando su número de esta manera, a la vez que restaban de cada uno la mitad de su poder. Este corte, originario de la condición humana actual (según el relato), desdobló la naturaleza del ser primitivo, y dejó a cada ser con la obscura convicción de que el suyo no era más que medio ser, y con el anhelo de reunirse con su otra mitad, que lo complementaría de nuevo. El ser humano tiene, pues, el afán constitutivo de formar un sólo ser, entero y cabal, con el ser ajeno.

En resumen, el humano está hecho para encontrar al humano en el mundo. Ello significa que cada consciencia, como veremos, está dotada de un doble objeto:

- a) El objeto exterior sensible.
- b) Ella misma como objeto interior.

Y lo representado por la infinitud es, en el fondo, las identidades de ambos sujetos -así como de las dos consciencias de sí por la mediación común del mundo- en su diferencia radical.

Quiza por eso pinto, por nostalgia y esperanza. Nostalgia de mi propio ser, de esa parte de mi que no tengo y de esperanza de recuperarlo en la avenencia de mi diálogo con el mundo. Pero ¿es esta la dialéctica de la expresión pictórica?

La expresión es un modo de darse, el cual invita a la respuesta y solicita la entrega ajena. Pero la entrega ajena es otra expresión (aunque no pictórica). El mantenimiento del diálogo implica la libertad ajena de expresar, que afirma todavía más en su ser propio. Así pues, la identificación es imposible, porque el ser insuficiente desea reunirse consigo mismo, para completarse, y sólo puede completarse con el otro, que le es propio y ajeno a la vez. La existencia separa y la distancia sólo puede reducirse expresando (pintando).

Por eso pinto, expreso y seguiré expresando, porque nunca veo cumplido el propósito primordial de la expresión. Por esto permanezco en esta condición mermada, carente del ser ajeno, siempre afanosa de decir la última palabra, en la última pintura; siempre ambiciosa de dejarlo todo dicho. Y en lo profundo, con esa malsana ambición de inmortalidad sentida de manera torpe o confusa, expresada con sencillo fervor o con palabras de mitología o filosofía, es la esperanza de no tener que expresar más (pintar), de no tener necesidad de amar, de no ser ya tan necesitada, tan incompleta, o sea tan viviente, tan expresiva; esperanza de no tener que bregar tanto para aproximarme al prójimo, de no tener que medir y calcular los motivos que nos acerquen, o tener que forzarlos o que callarlos. La esperanza de inmortalidad es la esperanza de perder la vida, de haber colmado el deseo de ser. Para “ser“ hay que “expresar“, para ser inmortal hay que morir.

Así pues, esta infinitud, que significa la capacidad de captar plenamente lo otro, es la premisa fundamental sobre la cual quiero traer del mundo visible los datos que seran plasmados en mis productos pictóricos. El camino parece pretencioso, sin embargo comprender lo otro, lo ajeno, aprehender el mundo, es sólo un acto de sencillez.

CAPITULO III

La expresion pictórica

La obra es un testimonio; expresa al autor que la produjo y a la época histórica en que él vivió y condicionó su producción. La obra también es un mensaje por el cual se mantiene el “diálogo” de los humanos a través de la distancia y el tiempo. Con ella se logra la presencia del pasado y se articula la continuidad histórica.

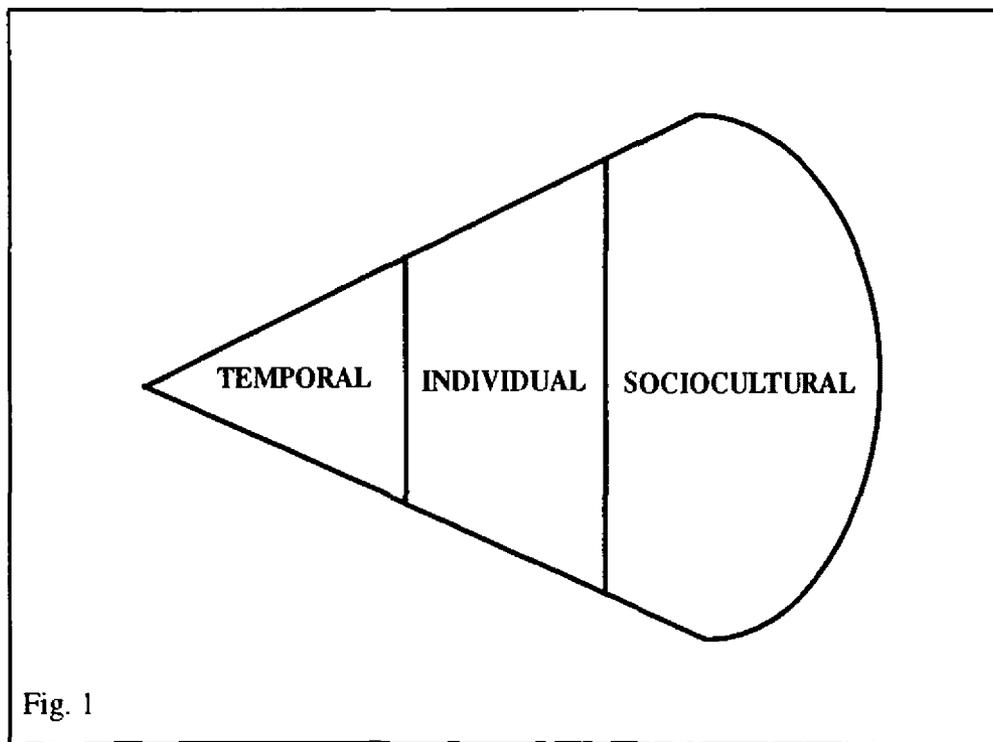
En el acto de pintar se trae a la superficie eso que llamo vida interior, la representación visible de la interioridad. En él acuden las emociones más auténticas de mi naturaleza. El trazo logra atrapar ciertos puntos de consciencia en el reconocimiento de un “yo”.

Este acto es el fruto de la vida consciente, no de un mero e intranscendente vivir, el reconocimiento del valor y la significación de los actos.

La actividad artística reclama el ser consciente de la existencia. Sin embargo, desde un punto de vista más amplio y honesto. La participación de la consciencia no domina totalmente mi actividad artística. Hay una serie de datos que no son míos (si por tales se consideran nada más los conscientes y deliberados). Bajo esta premisa, mi expresión no puedo considerarla expresiva porque es engañosa y como consecuencia de ello el producto artístico carece del valor que confiere al acto su libertad.

Para distinguir la relación que guarda la actividad humana en general, se pueden distinguir diferentes clases de actos; actos conscientes, actos inconscientes y autoconscientes.

En el acto de pintar la determinación de estos actos van desde el aspecto primario de la consciencia, hasta la compleja organización que se observa en la formación cultural. Pues muchos de estos datos son instalados por el sistema dominante desde tres dimensiones (fig. 1).



Estas tres dimensiones convergen en el acto de pintar situadas en dos áreas: (fig. 2)

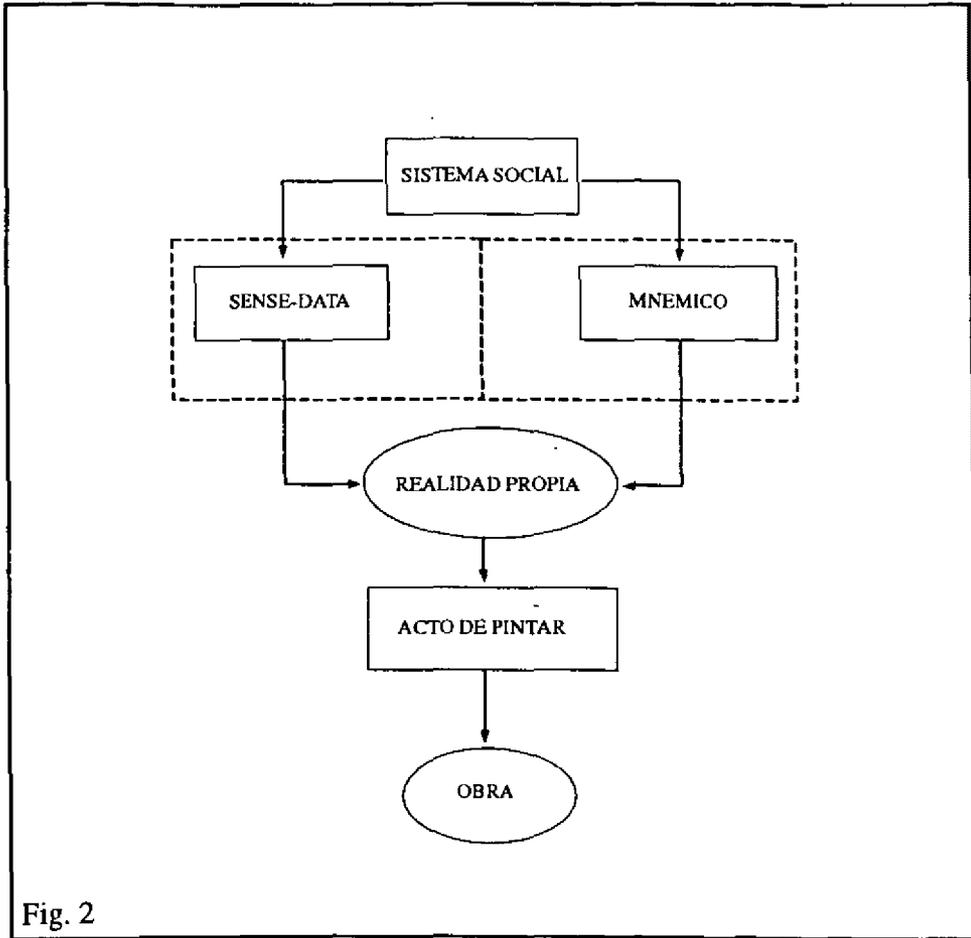


Fig. 2

Cuando los datos que tomo de la percepción de mi realidad, no pertenecen exclusivamente a la consciencia perceptual del mundo ó, a cierta identificación del “yo” sino que en parte son sacados de una realidad “medial” como pueden mis elaboraciones ser obras artísticas, si como ya expuse; “el arte es el acontecer de la verdad”.

No queda duda de que existe una dinámica social que nos lleva a concebir una falsa imagen del mundo. Pero también existe un idealismo personal producto

de necesidades afectivas no resueltas y que obstaculizan la experiencia del mundo en el acto de pintar.

Sobra decir que sería magnífico poder limpiar en algún grado mi pulsión pictórica real del torrente de impulsos expresivos y así acudir a la experiencia de la consciencia del mundo. Para ello tendría que encontrar un proceso que tiene que ser pictórico y que funcione como lo haría una maquina de grabación, cuando filtra ruidos indeseables en el producto sonoro terminado.

En esta búsqueda de la consciencia perceptual, el camino tiene que ser (como ya lo propuso Hegel en un capítulo anterior), escapar del fijismo perceptual modificando el ángulo de aprehensión del mundo.

Esto dicho en términos pictóricos significa cambiar la pauta de lectura de mi realidad pictórica; violentar o transgredir los impulsos que desembocan en presencia estética.

Pero para ello necesito establecer una especie de distingo en el dominio de la actividad, separando a la actividad mecánica de la actividad consciente. La primera se ejecuta como una acción refleja frente a los excitantes físicos; la segunda exige la intervención deliberada de la consciencia, con el conocimiento de su valor.

Pintar equivale a exteriorizar una vivencia por medio de un vehículo sensible. Pero existe, la expresión mecánica que está generada por la transmisión directa del excitante a los centros nerviomotores, produciendo automáticamente la expresión, sin atravesar por la consciencia. Este tipo de expresiones surge por un excitante mecánico, tal como sucede cuando sufrimos un golpe y emitimos un grito de dolor; en este caso, la reacción es netamente mecánica. Pero puede suceder que el excitante no sea físico sino psíquico, como cuando alguien recibe un susto y emite un grito, produciendo esta reacción a través de lo que se llama un movimiento reflejo. Es claro que en ambos casos la expresión es la misma - un grito- y el mecanismo es análogo, consistente en la transmisión directa del excitante para producir una reacción. (antes de abundar en el tema, véase la sección donde se presenta la obra pictórica).

En la “primera experiencia” se encuentra ejemplificada la actividad artística como resultado de un excitante externo (percepción ingenua) que desemboca en expresión pictórica pero caracterizada por permanecer a espaldas de la consciencia.

En la “segunda experiencia” y “tercera experiencia”, las obras presentan aspectos diferentes. Pues en la “tercera experiencia” la expresión consiste en captar como sucede cuando escuchamos a una persona que habla (comprender al otro), mientras que en la “segunda experiencia” la expresión se produce en un ámbito abstracto de pura interioridad.

En ambos casos la participación consciente se muestra en la expresión misma, ya sea creándola (segunda experiencia) ó percibiéndola (tercera experiencia) y en ambos casos se contiene la acción deliberada en la cual estriba la consciencia del acto de pintar.

Aunque en la segunda experiencia, (como se documenta en los diagramas que acompañan a cada experiencia); a pesar de haber sido generada en una órbita de creación donde existía un idealismo personal que dejaba a una pura interioridad abstracta la tarea de pensar el mundo. El resultado expresivo se encuentra desvinculado del “yo”. Esto me genera la convicción de que sin “alteridad” no hay arte. El “yo” sólo se reconoce a sí mismo en el otro. Y evidentemente, la capacidad de comprender al otro (aprehender el mundo) significa un movimiento hacia la infinitud. Y esta infinitud puede ser el valor que le da a la obra su libertad.

En la tercera y última experiencia pictórica. En primer término se establece un contacto con el mundo, mediante la percepción; después al ingresar los datos perceptivos a la consciencia, esta se refleja en el “yo” y esta relación incita a expresarla en una obra, la cual se hace mediante el ejercicio de una técnica “correcta”.

He aquí, pues, las fases de dicho proceso:

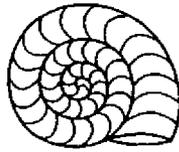
- a) Contacto sensible con el mundo exterior.
- b) Aprehensión intuitiva de la percepción.

- c) Incidencia emocional de la intuición.
- d) Necesidad de expresar la emoción.
- e) Elección de los materiales adecuados.
- f) Ejercicio de una técnica correcta.
- g) Realización de la obra.

De todo lo planteado hasta ahora se infiere que el hecho artístico involucra una diversidad de aspectos que dan origen a otros tantos problemas, y son abordados por distintas disciplinas. En el caso de esta tesis creo haber justificado a lo largo de todas las reflexiones hechas, mi interés en la filosofía. Suele creerse que la naturaleza intuitiva del arte se opone a ella. Pero tal creencia no es más que un viejo prejuicio muy fácil de refutar. Aunque esta relación no es indispensable para efectuar el arte mismo, si creo firmemente, cuando acompaña a la creación artística adquiere ella un sólido respaldo en la superior consciencia que le brinda la filosofía. El artista no está obligado a ser también filósofo del arte, pero cuando llega a serlo tiene una idea mucho más comprensiva de su propia creación.

Finalmente para concluir esta tesis. Sólo falta presentar la obra pictórica. Pero antes es necesario hacer algunas precisiones últimas.

- 1- La obra presentada se divide en tres experiencias específicamente pictóricas.
- 2- Cada etapa pictórica se acompaña de un diagrama de flujo que pretende explicar didácticamente la dinámica y resultado de cada experiencia.
- 3- Los diagramas de flujo que acompañan a la obra, de ninguna manera representan una fórmula que pretenda apresar una realidad. Sino sólo son un intento personal de hacer explicable en términos de la lógica los acontecimientos de cada experiencia pictórica.
- 4- Las entidades mencionadas como “la consciencia” y “el yo” no están dados en los términos del psicoanálisis.



PRIMERA EXPERIENCIA

**RELUMBRA EL AIRE RELUMBRA,
EL MEDIO DIA RELUMBRA,
PERO NO VEO AL SOL.**

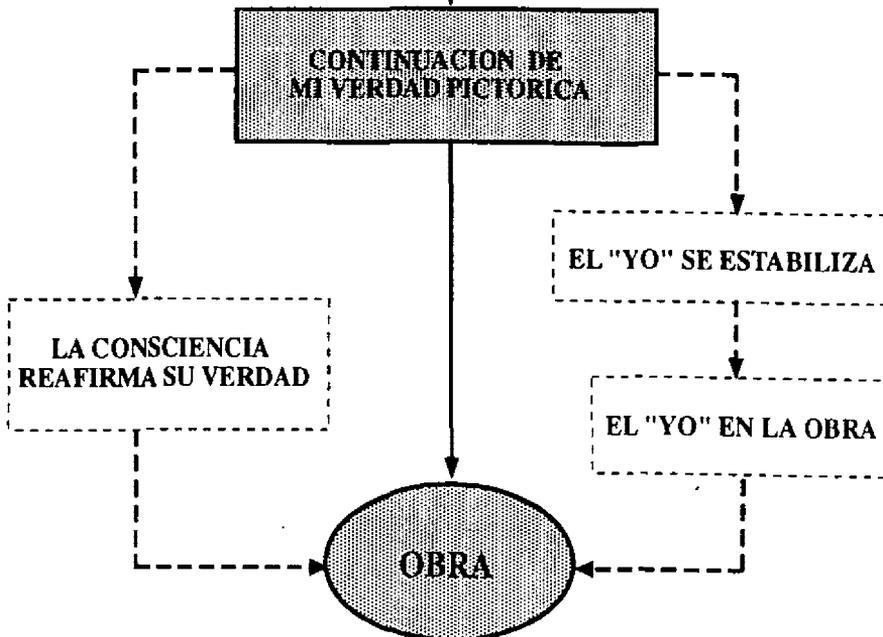
Octavio Paz.

PRIMERA EXPERIENCIA



FASE 1

FASE 2



Primera experiencia
Pintura no. 1
Oleo/tela 50 X 40 cm. 1997





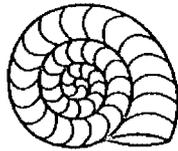
Primera experiencia
Pintura no. 2
Oleo/tela 100 X 70 cm. 1997

Primera experiencia
Pintura no. 3
Oleo/tela 50 X 40 cm. 1998





Primera experiencia
Pintura no. 4
Oleo/tela 48 X 33 cm. 1998

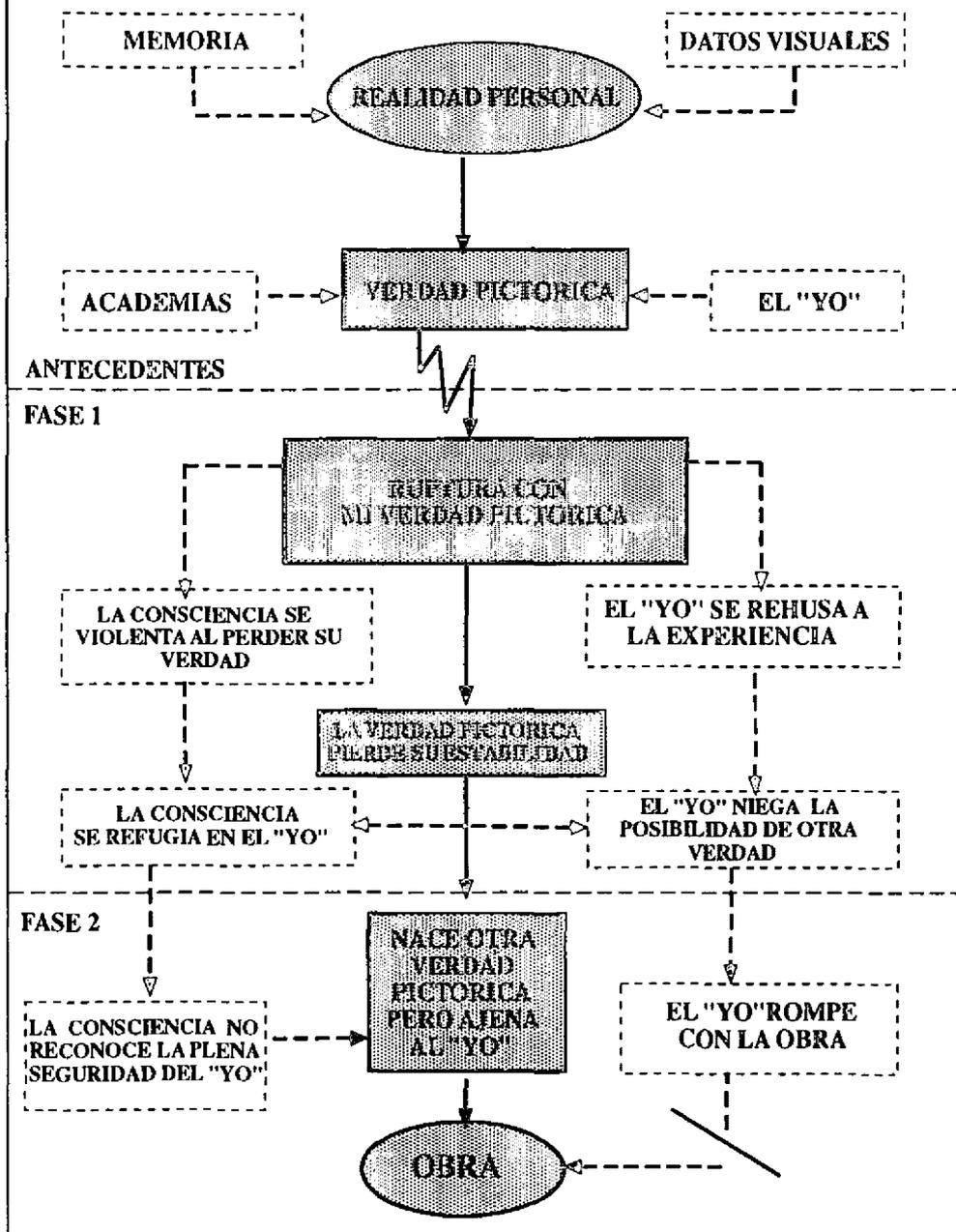


SEGUNDA EXPERIENCIA

Y DE PRESENCIA EN PRESENCIA
TODO SE ME TRANSPARENTA,
PERO NO VEO AL SOL.

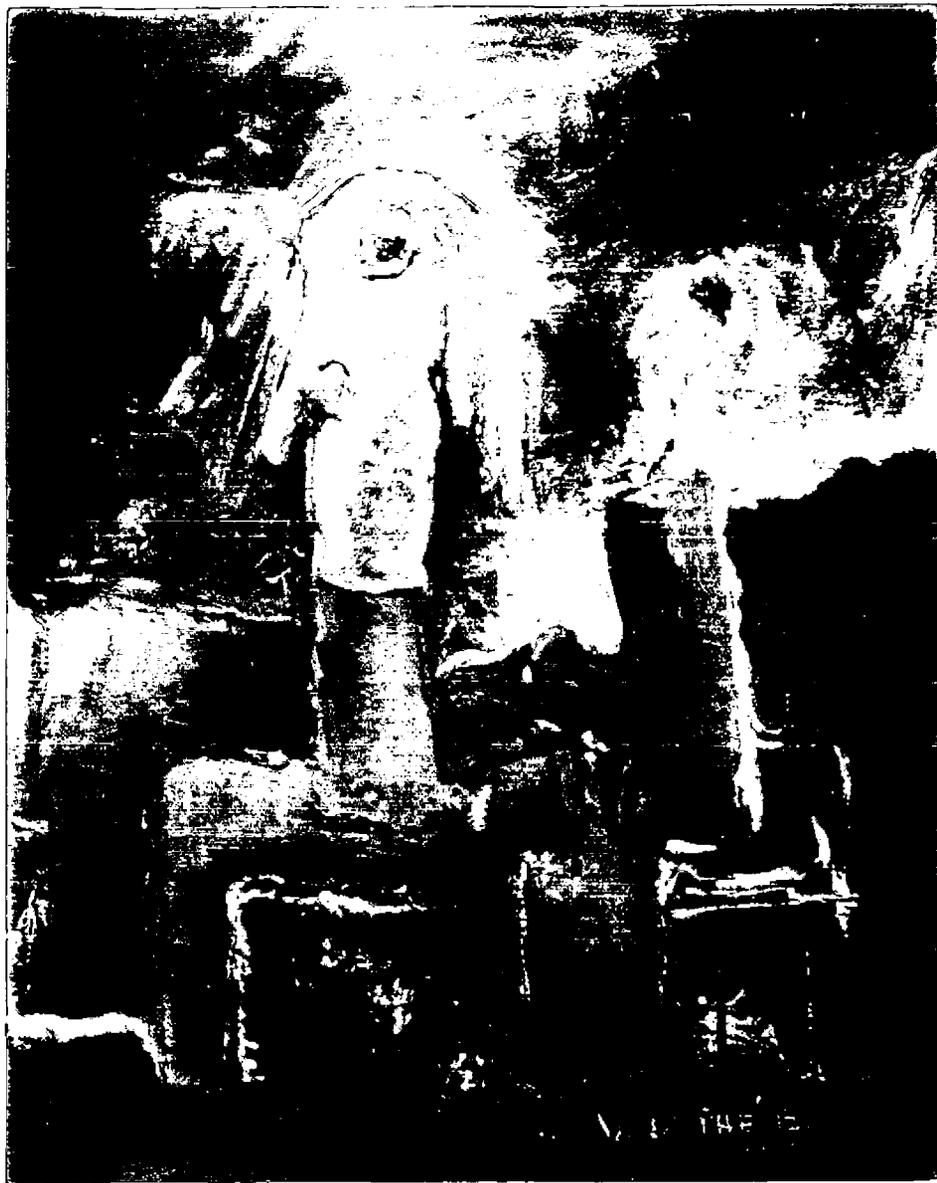
Octavio Paz

SEGUNDA EXPERIENCIA



Segunda experiencia
Pintura no. 1
Oleo/tela 76 X 65 cm. 1998





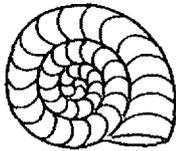
Segunda experiencia
Pintura no. 2
Oleo/tela 50 X 40 cm. 1998

Segunda
experiencia
Pintura no. 3
Óleo/tela
95 X 60 cm.
1998





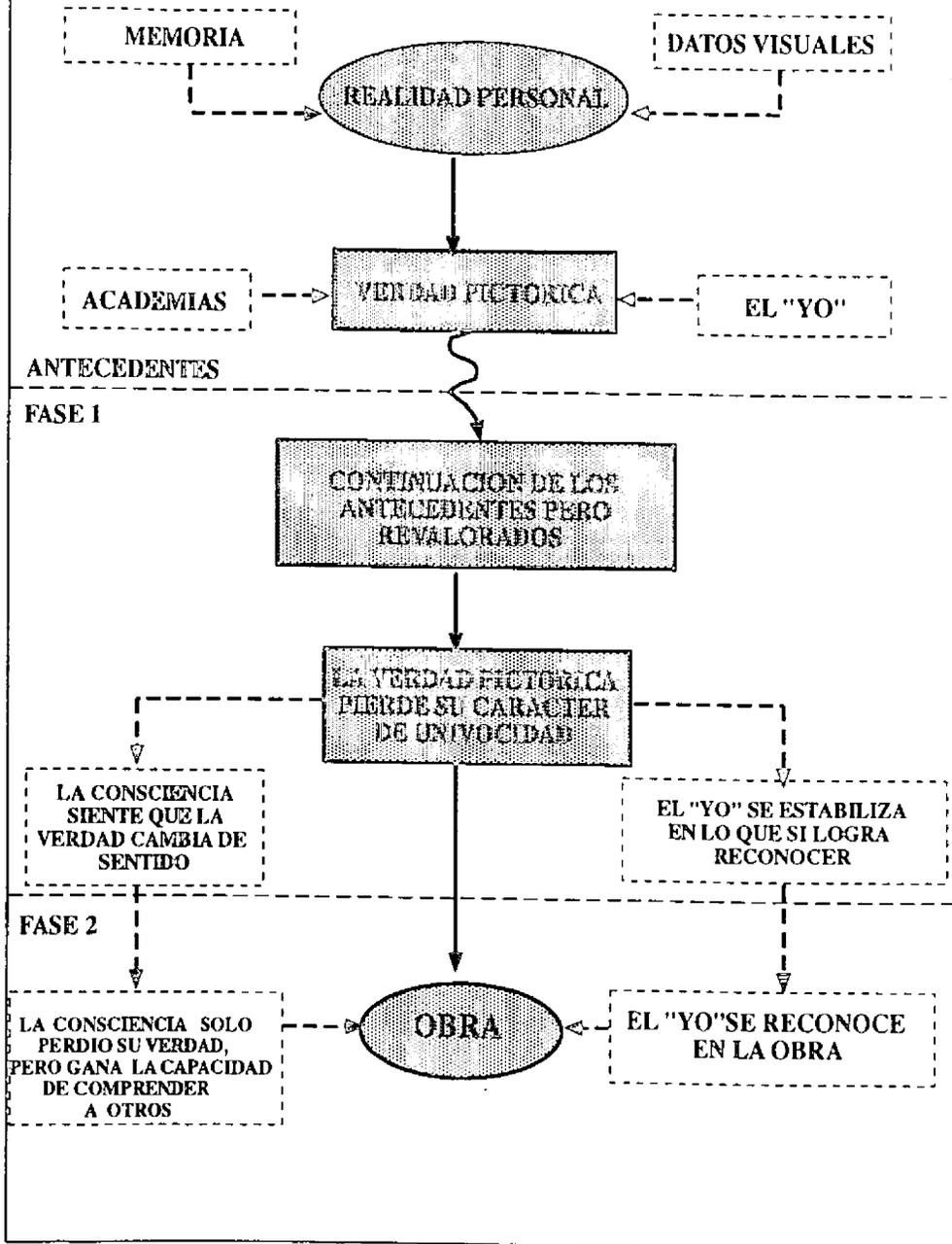
Segunda experiencia
Pintura no. 4
Oleo/tela 80 X 65 cm. 1998



TERCERA EXPERIENCIA
PERDIDO EN LAS TRASPARENCIAS
VOY DE REFLEJO A FULGOR,
PERO NO VEO AL SOL.

Octavio Paz

TERCERA EXPERIENCIA



Tercera experiencia. Pintura no. 1 Oleo/tela 70 X 50 cm. 2000



ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



Tercera experiencia. Pintura no. 2
Oleo/tela 70 X 50 cm. 2000

Tercera experiencia. Pintura no. 3 Oleo/tela 100 X 70 cm. 2000





Tercera experiencia
Pintura no. 4
Oleo/tela 140 X 100 cm. 2000

CONCLUSIONES

Estas conclusiones recogen sólo algunos de los muchos conceptos que fueron planteados en los seis capítulos que integran esta tesis. Pues en un panorama conclusivo sería inútil que abordara algunas ideas que fue necesario plantear a lo largo de muchas cuartillas debido a su naturaleza compleja. Por eso estas conclusiones parecerán a la vista de algunos insuficientes, pero de lo contrario sería caer en disgresiones innecesarias en esta parte.

LA PERCEPCION SENSIBLE:

La idea de una pura percepción sensible es una idea abstracta, porque el entendimiento está presente y activo ya en la experiencia perceptiva. La percepción no consiste en la pura función de unos órganos sensoriales. De suerte que la llamada percepción sensible de un objeto es en realidad una operación compleja, para la cual se requiere el concurso integrado de facultades que la psicología solía considerar como distintas y separadas.

LA EXPERIENCIA ESTETICA:

La percepción sensible es el soporte que da lugar a la experiencia estética. La experiencia estética y el juicio estético son cognoscitivos. En ella arriban una suerte de “adiestramiento” y “persuasión” que vuelven presencia estética, cierta clase de elaboraciones humanas. Por ese mismo “adiestramiento”, se logra que los destinatarios de las obras “amen” ciertos valores artísticos vinculados con la dinámica económica y política.

EL JUICIO DEL GUSTO:

La función estética es el sentimiento de gusto que niega las funciones reales -en acto- o posibles -en potencia- del estímulo. No es un criterio suficiente que defina las apropiaciones de una obra de arte.

EL OBJETO ARTISTICO:

La estética toma la obra de arte como un objeto de la percepción sensible en amplio sentido. Por consecuencia, la materia y la forma, que también conforman al “útil”, no pueden tomarse como determinaciones originales de la obra. Pues el “útil” tiene un parentesco con la obra, en tanto que es creado por un sujeto humano con la estructura materia-forma. Pero en el “útil” la materia conformada está supeditada a “ser-útil”. Por el contrario, la obra de arte se parece más por su presencia autosuficiente, a la “mera cosa” espontánea que no tiende a nada.

LO COSICO DE LA OBRA:

Lo que tiene de cósmico la obra no se puede negar. Pero esto cósmico en la obra debe ser pensado desde lo que tiene de obra la obra. Así la realidad cósmica de la obra no va de la cosa hacia la obra, sino de la obra a la cosa.

EL SER-OBRA:

El ser-acabado del “útil” y el “ser-creada” de la obra coinciden en que constituyen un ser producido. Pero lo que tiene de obra la obra consiste en su “ser-creada” por el artista.

LA EXPRESION PICTORICA

La expresión pictórica pretende escapar a la corrupción de la consciencia del mundo, y para ello es necesario un esfuerzo para depurarla de los símbolos convencionales que la corrompen. Obviamente esto implica un conflicto de valores; un conflicto entre la consciencia pura y la consciencia intelectual. Si este conflicto es evitado por el artista, su obra puede no dar una comunicación verdadera de los contenidos de su consciencia del mundo, sino que se acomodan esos contenidos en una estructura preconcebida e intelectual de la representación.

BIBLIOGRAFIA

PRIMERA PARTE

1- Cohen, Jozef

Sensación y percepción visuales

México:Trillas, 1974. p.99

2- Hochberg, Julian

La percepción

México:UTEHA,1968. p.226

3- Gibson, James

La percepción del mundo visual

Buenos Aires:Ediciones Infinito,1974. p.319

4- Gombrich, Ernest

La imagen y el ojo

Madrid: Alianza Editorial,1987. p.291

5- Bryson, Norman

Visión y pintura (La lógica de la mirada)

Madrid: Alianza Editorial, 1991. p.180

6- Arnheim Rudolf

El pensamiento visual

Barcelona: Ediciones Paidos,1986. p.363

7- De la Encina, Juan

Teoría de la visualidad pura

México: UNAM,1982. p.112

8- Kepes, Gyorgy

La educación visual

México: Editorial Novaro,1968. p.233

9- Mata Sandoval, Lorena

El movimiento aparente en la obra pictórica

Tesis: México UNAM-ENAP Maestría en A. V. Pintura

10- Palazón, María Rosa

Reflexiones sobre estética a partir de André Bretón

México: UNAM,1991. p. 515

SEGUNDA PARTE

11- Heidegger, Martin

El ser y el tiempo

México: Fondo de cultura Económica,1986. p.447

12- Heidegger, Martin

Arte y poesía

México: Fondo de cultura económica,1982. p. 148

13- Herbert, Read

Imagen e idea

México: Fondo de cultura económica,1957. p.241

14- Labarriere, Pierre-Jean

La fenomenología del espíritu de Hegel

México: Fondo de cultura económica,1985. p.230

15- Nicol, Eduardo

Metafísica de la expresión

México: Fondo de cultura económica,1989. p. 281

16- González Sagols

El ser y la expresión

México: Fondo de cultura económica,1970. p. 193

17- Corvez, Maurice

La filosofía de Heidegger

México: Fondo de cultura económica,1970. p. 150

18- Warnock, G.J.

La filosofía de la percepción

México: Fondo de cultura económica, 1967 p.278

19- Vleeschauer, Herman-j de

La evolución del pensamiento Kantiano

México: Centro de estudios filosóficos, 1962. p.217

20- Merleau-Ponty Maurice

Fenomenología de la percepción

México: fondo de cultura económica, 1957. p.507

21- Bachelard, Gastón

La poética del espacio

México: Fondo de cultura económica, 1965. p.280

22- Rapaport, David

Hacia una teoría del pensamiento

Buenos Aires: Editorial Escuela, 1959. p.112

23- Castaneda, Carlos

Una realidad aparte

México: Fondo de cultura económica 1971. p.301

24- Trejo, Wonfilio

Fenomenalismo y realismo.

México: UNAM 1987. p.200