

Los procedimientos de la percepción en el obrar del arte: materiales, estructuras, sensibilidad

Graciela Schuster | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | graschuster@gmail.com

› RESUMEN

La percepción se constituye como un procedimiento fundamental para comprender las configuraciones artísticas. Es una mediación que establece relaciones entre las construcciones específicas de los materiales, sus transformaciones históricas relacionadas con las operaciones y las instrumentalizaciones. Asimismo, con las técnicas, las tramas sociales, la historicidad y los aspectos sensibles. Es una operación de conocimiento artístico, o de aproximación a un conocimiento que posee restos objetivos y subjetivos, ambos establecen relaciones con el obrar del arte.

Las relaciones son múltiples y se establecen en los cruces entre la realidad y la abstracción de esa realidad. La abstracción, lo abstracto, la figuración y lo figurable son conceptos que señalan que hay una estructura o sistema que crea una forma. Ésta une los aspectos señalados y los disuelve para concluir en una totalidad.

La percepción establece vínculos con las obras y se acerca a la comprensión del asunto artístico.

Palabras claves: percepción, realidad, figuración, abstracción, material sensible

Perception procedures in art labour, work or action: materials, structures, sensitivity

› ABSTRACT

Perception is constituted as a fundamental procedure for understanding artistic configurations. It is a mediation that establishes relationships between the specific constructions of the materials, their historical transformations related to the operations and instruments.

Likewise, with the techniques, the social wefts, the historicity and the sensitivity aspects. It is an operation of artistic knowledge, or of approximation to a knowledge that possesses objective and subjective remains, both of which establish relationships with the work of art.

The relationships are multiple and are established at the crossroads between reality and the abstraction of that reality. Abstraction, the abstract, figuration and the figurable are concepts that indicate

that there is a structure or system that creates a form. This unites the aspects indicated and dissolves them to conclude in a totality.

Perception establishes links with the works and approaches the understanding of the artistic subject.

Keywords: perception, reality, figuration, abstraction, sensivity material

› 0

Los conceptos de percepción, que se exponen y sintetizan, se comprenden como el despliegue de las materialidades, las operaciones que se constituyen a partir de las materialidades y las relaciones entre la realidad y lo artístico. Estas relaciones suceden en el intercambio material de operaciones y de cuerpos, que construyen la creación de lo que se dará a ver como de lo que es visto. Esto pretende descubrir, en un sentido transversal, qué hay tanto en las operaciones como en las relaciones de la experiencia sensible, del registro de ella, y de su aprehensión de los modos en que, finalmente, se constituye en el obrar del arte. La percepción es comprendida en un sentido material a través de cómo se organiza, qué recupera de lo social y lo particular (el autor es algo particular, por ejemplo) y de qué modo establece la comprensión de lo artístico.

Es un trabajo sobre el hallazgo de configuraciones, construcción de abstracciones y su relación con lo figurativo. Es una proposición acerca de cómo se “dan a ver” los objetos del arte. Este “dar a ver” se vincula con lo figurable del material, por esto es más que un problema restringido al arte visual. Aunque tome ejemplos más complejos en su sentido perceptivo (los procesos visuales, sonoros, literarios, la conjunción de ellos) la visualidad estará presente en la totalidad del desarrollo como despliegue central para debatir acerca de la percepción. Los conceptos de Forma (con mayúscula), formas (con minúscula), figuración, figurabilidad,¹ materiales sensibles, técnicas son parte de esta narrativa que crea lo que “da a ver”.

› 1

Frente a la dispersión de los materiales de la realidad la forma se impone como procedimiento conceptual y delimitador. De este modo permite recortar aquellos aspectos que interesadamente observamos y que se vinculan con nuestras expectativas y horizontes de posibilidad, que nos enfrentan con un mundo a descubrir. Las expectativas son aquellas que nos colocan ante lo conocido y lo desconocido, implican instancias de develamiento, de pregunta, que suceden con distinto grado de intensidad. Requieren de la construcción de una figuración en el sentido no estrictamente de reconocimiento

¹ Se utiliza figurabilidad para establecer una relación de percepción que no recurre a una mirada cifrada a partir de la coherencia de las partes sino de una porción de materia que destella por sobre otras y remite a una abstracción no lógica de lo visto. Remite a Freud (1900), que lo denomina *miramiento por figurabilidad* en relación a la interpretación de los sueños. Aquí se lo considera el momento en que un suceso perceptivo sucede a través de la captura de una organización sensible artefactual, en el sentido de una construcción arbitraria.

o de referencia pero sí de comprensión de la misma de acuerdo a sus propias reglas. El horizonte de posibilidades recupera modelos preestablecidos, configuraciones ya pasibles de ser reiteradamente nombradas. Entre la expectativa y este horizonte posible existen múltiples grados de complejidad y variantes. La percepción establece relaciones entre ambos aspectos: las expectativas y las posibilidades.

En el caso de lo artístico, dicha relación no es igual ante las obras de arte que ya están constituidas culturalmente como con las que no lo están. En el caso de las establecidas por la cultura (Bourdieu: 2000) vemos a través de los ojos de los que ya han visto, observamos a través de los múltiples escritos, establecemos vínculos y relaciones con otras obras y consideramos a la representación como una relación entre ambos horizontes, el de expectativas y posibilidades.

En el caso contrario, la presentación opera en mayor grado en las formas que aún se están constituyendo y, a diferencia de la representación, responden a la tensión entre ambos horizontes. La ausencia de modelos artísticos para aprehender en el acto inmediato (en un sentido amplio para no dejar regímenes² del arte por fuera) se presentan y tensan el concepto de representación, que posee pregnancias conceptuales constituidas en su desarrollo histórico. La primacía de la semejanza o de la imitación en relación a un referente de carácter fundamentalmente externo fueron un eje fundamental en la captura del mundo a conocer o a mostrar. Aquí tendría que delimitarse qué es lo externo y podría considerarse que, al menos, es lo que en algún momento puede constituirse por fuera de nuestro pensamiento, de nuestra introspección, que por supuesto posee una complejidad operativa mayúscula. La forma es la que se delimita como un aparato conceptual vinculante, que nos permite separarnos de lo que está ante nosotros como suceso artístico. De allí, presentación y representación³ estarán vinculadas y la forma marcará los límites de la comprensión de los materiales observados.

De modo paralelo, en el ámbito de la observación cotidiana y científica los sucesos de la realidad también se fueron estableciendo de forma particular, las preguntas que se le realizó a la realidad para comprenderla y asírla procedieron de distintas maneras. En el caso de la observación de la naturaleza, hito fundamental en el estudio del arte, la luna en el campo y en la ciudad se modifican en el entorno. El descubrimiento de que lo que cambia es la visión de tamaño, que la forma no es igual a sí misma sino en relación a lo que la rodea, que la impresión varía y que junto a ella no somos iguales en la observación fue y es un asunto nodal para la percepción de la forma. La cuestión inicialmente significativa de los comienzos de la observación de la naturaleza fue atestiguada por Ptolomeo (150 d.C) que había determinado que la luna variaba de tamaño. Establecía relaciones de comparación con el entorno, la relación de distancia llena y vacía y la superposición que operaban como una estructura perceptiva de relación con el afuera.

Cómo nos posicionamos ante lo que se nos presenta o ante lo que buscamos es parte del proceso de conformación de la realidad y, con ello, del mundo de los objetos o conceptos que la constituyen. No

² Uso el término 'regímenes' para incluir a la literatura, la música, la pintura, entre tantas otras. Puede denominárselas manifestaciones, sistemas, áreas. Elijo aquél término porque encuentro allí algo de un conjunto de reglas, formas de aparición de contenidos.

³ Esto remite específicamente a la amplia y desarrollada controversia que a partir de las Vanguardias se introduce como problema: ya no se puede hablar más de representación. En este trabajo se entiende que la presentación está contenida en el término representación, cuestión que determina una constante tensión entre lo que está dado, el objeto mismo, y lo que se transforma a partir de lo que está dado. El caso emblemático es la *Fuente* de Marcel Duchamp (1917), que inicia del debate.

somos solo nosotras/os quienes constituimos la realidad si no la materia, los usos de ellas, las determinaciones que operan, las técnicas que permiten vincularnos, las constituciones sociales que se circunscriben, de alguna manera, independientes aunque seamos parte de lo social y de su realización.

La forma se presenta como una síntesis que permite operar tanto como conocer y movernos en el mundo. Implica límites y si nuestro vínculo sucede ante lo ordinario, lo instrumental o lo operativo se particularizan diversos grados de reconocimiento. Si nuestras relaciones perceptivas se establecen con los objetos artísticos posibilitamos, al menos, un ejercicio de desautomatización. Ante las obras, la pregunta por la forma requiere de la operación de la extrañeza, de la negación. No es un proceso afirmativo, sino que es un proceso que sucede en la diferencia y no en la identificación.

El reconocimiento, la identificación, la extrañeza, la desautomatización son procesos diversos que reconstruyen o construyen la forma.

Si bien la forma tiene un contundente desarrollo en la teoría del arte, que implica que es el recipiente del contenido, en estas páginas se la entiende en un sentido diferente. Para caracterizarla se retoma uno de los conceptos de Forma propuesto por Rudolf Arnheim (Arnheim:1979). Resulta interesante observar que uno de los más importantes teóricos de la Psicología de la Forma, estudioso del arte, encuentra una diferencia a partir del tratamiento del mismo en el proceso de su discernimiento analítico perceptivo, que se destaca en sus investigaciones. Desarrolla el concepto de Forma (con mayúscula) como aquella síntesis material y conceptual que contiene formas (con minúscula) y que se consideran como organizaciones de estructuras simples. Si bien las formas (con minúscula) serán los principios centrales de los estudios de la psicología experimental o específicamente de las proposiciones de la Psicología de la Forma, de las tendencias gestaltistas, al expresar que la *forma es contenido* encuentran conceptos del orden de la estructura que se pueden considerar como Forma (con mayúsculas). Los estudios gestálticos no se dedican en particular a esta cuestión, proponen dar cuenta de su sistema experimental que constituye el orden de los principios primeros y simples que adquieren el rango de leyes. Las primeras estructuras, las formas simples no requieren de la presencia del significado ni de la abstracción, su separación es un problema inminente en sus estudios. Se desarrollaron cerca de los planteos lingüísticos e incluso filológicos de los albores del siglo XX, allí se vincularon con los estudios que tuvieron injerencia en la forma (con minúscula).

La Forma (con mayúscula) remite a una categoría, a una clase entera de objetos abstractos, de allí Arnheim encuentra en Wittgenstein la apelación a un ejemplo en el que desarrolla *que el dibujo lineal de un triángulo se puede ver como un agujero triangular, un cuerpo sólido o una figura geométrica, como una montaña, una cuña, una flecha, un signo indicador.* (Arnheim, 1979: 115-116)

Se halla en la Forma (con mayúscula) la cualidad, la redondez, la volumetría, etcétera. En las primeras experimentaciones, que luego seguirían desarrollándose, existían relaciones semejantes de estructuración entre el lenguaje en un sentido general y las estructuras y leyes que adquirirían las formas de acuerdo a las cualidades. Finalmente configurarían una suerte de gramática en vínculo con el lenguaje y se alejarán del ámbito de las cualidades. Esto instauró un orden perceptivo que descubría estructuras particulares de una organización singular. Es así que se distanciaba del estudio de las formas

ordinarias que se unen a conjuntos o especies de formas clasificadas: los libros, los árboles, las mesas que se ligan al contenido.

Para pensar en la Forma (con mayúscula) realizada en el sistema artístico, un ejemplo a partir de un concepto de máxima abstracción como el amor daré cuenta de su cohesión perceptiva. El uso expresivo del amor se puede pensar en su reconocimiento a través de características estables de la cultura y su desarrollo como tema. Fue y es motivo de observación y realización en todos los regímenes de lo artístico, (lo sonoro, literario, visual pictórico, escultórico, objetual/cinematográfico/ performático).

Aquí propongo recalcar en un ejemplo cinematográfico para observar su Forma (con mayúscula) de Arnheim, en el cine. Aquella Forma que no solo encuentra una abstracción sino una cualidad de lo abstracto. Las estructuras del cine clásico, en este caso de Hollywood,⁴ constituido en un dispositivo que posee una construcción minuciosa acerca de lo dicho y lo visto aportan, en el sentido de la Forma (con mayúscula) una estructuración que se hace invisible a partir de una pregnancia extrema que construye, por oposición, una figuración sencilla, rápida de hacer notar a partir del entrelazamiento de un sistema de procedimientos notables que configuran una abstracción que “muestra” el amor. La clásica y revisitada Casablanca (Curtiz, 1942) me permite retomar el concepto de “dar a ver” el amor. La escena final de Rick Blaine (Humphrey Bogart) e Ilsa Lund (Ingrid Bergman) es la despedida en el Aeropuerto de Marruecos de ambos. Ella volverá a París sin saberlo. Rick, su amante, planeará un ardid para que vuelva con su marido Víctor Lazslo, en el medio de los sucesos de la Segunda Guerra Mundial. Allí se construye una configuración visual, literaria y sonora con una complejidad de procedimientos técnicos minuciosos que siguen siendo eficaces en la actualidad, se mantienen contemporáneos a nuestro presente. Es una estructura hermética que se autoabastece, no requiere de nada exterior para comprenderla, así la Forma (con mayúscula) encuentra su expresión. Una observación de los registros detallados por la iluminación se produce con el uso de una película fotográfica en blanco y negro de tipo pancromática, que desarrolla una graduación de grises muy diferenciada. Esto despliega, a modo del ojo humano, todas las longitudes de onda del espectro sensible y permite establecer un relieve visual, casi escultórico de los rostros, por el uso planeado de los valores. La luz no mancha si no que opera en la superficie y se genera un procedimiento pictórico que, a partir del uso de las luces y el uso planeado de los primerísimos primeros planos, los planos y contra planos regulados por el *raccord* de mirada “muestran el amor”, que se constituye como Forma (con mayúscula) final. A esto se suma el ligar de los materiales a través del ritmo de los diálogos cortos y un tempo rápido que, aunque susurrados, se vuelven claros en su sonoridad en el marco de la banda musical extra diegética *As time goes by*.⁵ Lo sonoro termina de construir un instante de condensación que pareciera borrar el hacer cinematográfico ante el existir de la escena. Un concepto de una máxima abstracción que obtiene una figuración a partir de los recursos técnicos que acercan al espectador al encuentro de las miradas de ambos. El espectador, como en la pintura realista del siglo XIX, está muy cerca, se mete en la intimidad de la escena. Tales estructuraciones permiten hallar un grado de síntesis que, tanto en lo material como en lo conceptual, proponen una organización y un modo de plan previo. Son organizaciones que contienen el problema del lenguaje a través de la literatura, que en un sentido inicial propone un orden. Esto, luego, se diluye

⁴ Se puede recurrir a bibliografía copiosa de este tema. Remito a Russo, E. (2008), Thompson, K. y Bordwell, D. (2015).

⁵ Medley, versión de la música original de *As Time goes by* de Wooley Wilson con la partitura de Max Steiner

en el sistema más general de la representación y la percepción como sistema integrador. ¿Por qué no vemos la lluvia a su alrededor? ¿Por qué no se mojan? Porque alcanzan una máxima abstracción, el recorte es extremo, solo vemos lo que se condensa y se muestra.

Si bien el ejemplo cinematográfico está en relación al ver y el oír, el “dar a ver” que se despliega es una formulación que se construye como Forma (con mayúscula) que traspasa los órdenes simples de la percepción.

La Forma (con mayúscula) no es un elemento del mundo sino un límite al que tiende el conocimiento. Es un objeto de percepción sin el cual, por otra parte, lo material no tendría sentido. No puede ser definido en términos de realidad, sino en términos de conocimiento de un conjunto percibido. Es la aparición misma del mundo con sus propios horizontes de sentido y no su condición de posibilidad. Dirá Merleau-Ponty que la forma *es el nacimiento de una norma y que solo se sujeta a sí misma, que es aquello que le dio origen; es la identidad entre el exterior y el interior no la proyección del interior al exterior.* (Merleau-Ponty, 1985: 80-81)

De este modo, considero fundamental establecer una relación entre la percepción y la forma antes de seguir caracterizando la percepción y lo artístico. Dicha percepción no se la explica en el sentido psicofísico, o en relación al ordenamiento de estructuras que la une a la forma (con minúscula) de la que se encargan los estudios de la psicología experimental.

Para llegar a establecer a la Forma (con mayúscula) es fundamental que los sistemas perceptivos, sus modos de comprensión de la realidad, las operaciones que devienen de la relación percepción-realidad construyan conjuntos de conocimientos. Los cuerpos tendrán que estar implicados y serán lo que perciben materiales u objetos y los que operen a partir de distintas posiciones que se orienten en el vínculo entre percepción-realidad. La performatividad que contienen los verbos perceptivos referidos a los acción de los sentidos van de los más simples como ver, oír, escuchar, atender, sentir, palpar, tomar hasta los más complejos como contemplar, mirar, escudriñar, observar, analizar, mortificar, enfocar, ver en panorama, capturar. Estos se articulan a partir de sus diferencias operativas conceptuales y son parte de un conjunto mucho mayor de palabras que, con un grado diferenciado de abstracción, acotan los modos de relación entre las materias y los procedimientos materiales, las correspondientes operaciones y, finalmente, los modos de comprender o explicar lo que se organiza a partir de la observación de los procedimientos que contienen. Son conceptos que se agrupan, se entienden como disposiciones del cuerpo, como conocimientos y configuraciones centrales en las relaciones entre nosotras/os y el mundo. Son aspectos de carácter inicial que considero fundamentales para establecer relaciones ante la pregunta acerca de cómo se organiza la realidad, cuáles sus marcas constitutivas que permiten mirar hacia afuera de nosotras/os y luego extenderlo en el obrar del arte.

La organización de la realidad se comprende a partir de la relación entre el yo y el nosotras/os, entre la materia y sus operaciones, entre la aprehensión y la dispersión perceptiva. Se trata de hallar el gesto que por un instante recupere relaciones con la realidad, con lo que fuera de nosotras/os impacta en nuestros modos de configuración y, a su vez, en cómo desarrollamos y nos incorporamos a ese impacto.

El estado más propicio del arte es el de ignorar lo que buscamos y allí, para Merleau-Ponty, aparecería la *conciencia en acto de aprender*. En *Fenomenología de la percepción* remite al concepto de “ignorancia circunscrita” en el sentido de *una intención aún vacía pero que ya está determinada, que es la atención*. (Merleau-Ponty, 1985: p. 40, p. 45, p. 50.)

La atención es un estado construido y no natural del mismo modo que la percepción, que propone un esfuerzo de relación entre la construcción de un *mundo visual* (todo aquello que conocemos y no nos hace falta verlo para saber de su existencia, el mundo de lo conocido, significado) y el *campo visual*, aquel recorte que se nos presenta en una forma capturable (esquemas, el mundo literal); en esa relación se establece la tensión de la forma (con minúscula).

Lo artístico interviene en este sistema de relaciones y formula preguntas que intentan restringir aspectos específicos del mundo para desplegarlos a través de las formas que incluyen a la Forma (con mayúscula), esas que no han sido solo visuales a lo largo del obrar histórico del arte.

Pero para que en el tiempo presente podamos debatir acerca de lo visual, en un sentido extendido, sucedieron una cantidad interesante de transformaciones de las modalidades perceptivas de aprehensión, tanto abstractas como concretas del mundo, y tanto por fuera como a partir de nosotras/os. La percepción fue respondiendo a distintas discusiones, no siempre a través de la misma modalidad perceptiva. No hay continuidades acerca de una misma percepción, fue extenso el tiempo de las artes teatrales, o el de las artes pictóricas y las del grabado o la fotografía en el que el modo de ver se transducía (Simondón, 2012) o transformaba de una modalidad perceptiva a otra, de lo literario a lo sonoro y de allí a lo visual, por ejemplo. La escenografía no es un problema específico de la Tragedia griega (Siglo V a. C.) ésta no contiene, aún, esa construcción. En Atenas se constituye una organización representacional estable que ya incorporaba el problema de ver lo que estaba ausente como objeto pero no como imagen. Mas allá de la existencia de un soporte material escrito que se halló en un tiempo posterior, las obras se desplegaban a través de imágenes orales de lo escrito y a su vez escuchado. Esto construyó un modo de aprehender un concepto de cuerpo específico a partir de sus condiciones de producción. El aparato visivo-sonoro que poseía el actor griego está configurado por koturnos, unos altos zapatos que elevaban la estatura pequeña de los griegos y que permitía establecer una relación de tamaño con el edificio teatral y el espectador. El peplo de un rústico algodón que restringía la visión del cuerpo, la máscara que ocultaba el rostro y anunciaba si sería tragedia o comedia lo que se contemplaría; la pequeña bocina que aumentaba el sonido y se colocaba en la máscara aportaba un sistema perceptivo que entraba en relación con el coro y/o los músicos de la orquesta. Esta zona ocupaba el lugar de los representantes del pueblo que tenían ropas sencillas, con parte del cuerpo a la vista y en algunos casos portando máscaras. Era un espacio narrativo de transición en el que anunciaban lo que sucedería, lo sonoro otra vez se estatúa como palabra narrada conteniendo performatividad visual. Asimismo, se configuraban tres formas espaciales, la frontal del escenario (*skené/proskenion*), la circular (resto del rito inicial de las fiestas Bákicas, la aparición de Dionisos) o semicircular del coro (orquesta, en el transcurso del tiempo se fue reduciendo el espacio) y la del espectador (las gradas) en altura y en sentido diagonal pronunciado, contenido por una semicircularidad, todo ello a cielo abierto con el Sol como artefacto lumínico.

Los elementos técnicos organizaban la escena y el relato aportaba sobre todo el marco visual: periaktti especie de biombo de tres caras con representaciones de árboles o algún otro elemento, o bustos de dioses que se colocaban en la proskenion; el sistema técnico de movimiento: ekkiklema, carro que traslada al muerto a escena, o a los cuerpos en sentido horizontal. Era el único modo en que se podía representar al personaje en esa posición, ya que su movilidad estaba muy restringida en relación a su vestimenta y esto permitía usar este sistema para presentar al cuerpo en representación de muerte o yaciente. Se puede citar, también, el momento de *Hipólito* de Eurípides en el que Fedra agobiada y sobre un carro, única manera de poder desplazarse en posición horizontal, narra sus penas. El apò mechanes theò o en latín Deus ex Machina que traslada en grúa y por sobre la skené, en las alturas, a las/ los dioses que interferirían en las historias de palacio representaban, con la figuración del nivel alto, el cuerpo de los dioses. Como aspecto tercero, el marco sonoro (la máquina de truenos y los sonidos del ambiente de la naturaleza, o la música de la orquesta) A esto se le sumaba la visualidad extrema de los espectadores que, desde diversos niveles y distancias con respecto a la ubicación en las gradas, contemplaba (ver y oír al mismo tiempo). El tamaño del edificio teatral y las transiciones visuales (la naturaleza, la orquesta) ejercían presión visual y sonora con respecto a la escena representada, que constituía el inicio de la ficción en la cultura.

La percepción en el mundo griego inauguraba las relaciones entre la materia, que daba cuenta de las explicaciones acerca del conocimiento del mundo a través de las cualidades sensibles del movimiento o de las sustancias (el agua, el aire, el fuego, la tierra) utilizadas como instrumentos que le permitían navegar, construir sistemas arquitectónicos, ampliar los horizontes del conocimiento. O las que observan las relaciones abstractas, los números, como formas inmutables, el esquema, el modelo arquetípico. Sin embargo, ambas posiciones son las que acercan a la percepción como instrumento de conocimiento.

En el corte entre la aparición de Dionisos (la situación ritual) y la apariencia de Dionisos y, a través de él, de la Cosmogonía griega en su conjunto se constituía un espacio diverso que era el lugar para contemplar, para mirar y escuchar participando a distancia. Esto permitía salir de sí para observar lo que estaba fuera de sí. La naturaleza en el teatro era la estructura arquitectónica donde se apoyaban las gradas y era el fondo visual que intervenía entre la palabra y el cuerpo vestido de los actores.

Llevó tiempo a las obras artísticas pictóricas y escultóricas, o las teatrales separar lo literario de lo visual, al menos en un sentido traslativo. Y llevó tiempo volver a pensar en el cuerpo y la relación con la percepción, a modo de práctica constructiva, a partir de la materia sensible.

La escenografía tardaría 2000 años en llegar a la escena, recién las prácticas renacentistas que exploraban la perspectiva, la tridimensionalidad, comenzaron a experimentar los esquemas de la representación visual escénica. Y fue el Manierismo⁶ el que desarrolló construcciones aisladas escenográficas hasta que el tiempo del Barroco inauguró la máquina de mirar del teatro a la italiana. En este esquema

⁶ En el Teatro Olímpico de Vicenza de Andrea Palladio (1580) se representó Edipo de Sófocles y para ello se construyó una suerte de esquema de ciudad de Tebas. Aunque hay una compleja maquetización en tamaño natural de una ciudad detrás del escenario principal, no hay concepción extrema de composición escénica sino que en los muros, tanto del escenario como del espacio del espectador que constituye el espacio escénico, emiten la dispersión visual sobre todo por su carácter volumétrico, escultórico que no permitía generar un foco que organice una escena central de visión. Si sucede por primera vez el cierre del techo, no hay cielo abierto si no representado.

lo sonoro seguía desplegando los modos del relato que se transformaban en sistema visual; cómo eran oídos y recuperados, cómo se veía a través de la ausencia de lo visual objetual.

Los pasajes perceptivos y las operaciones que se sucedieron en los procesos teatrales implicaron tanto a un cuerpo ligado con la realidad como a un cuerpo artístico. Este pasaje en los ejercicios del teatro conllevó a que lo sonoro, lo táctil y lo visual formaran parte de los modos de comprensión del mundo material y de los sucesos, que permite pensar en las relaciones de los cuerpos y las organizaciones de conocimiento tanto figurativo como abstracto.

Los estudios de la percepción promueven conceptualizaciones de otra raigambre, que se amplían la discusión acerca de lo decible y lo visible que, si bien remiten a situaciones perceptivas, acotan el campo a partir de su relación con las palabras y las cosas. Lo percible y lo capturable remitiría al orden de la figuración y abstracción propuesta por los materiales y las operaciones que construyen el orden de las cualidades. Está más cerca de la experiencia que de la transformación en palabra de los modos perceptivos para dar cuenta de estos.

Intento capturar el momento preciso en que sucede el vínculo entre un cuerpo que experimenta, no en el sentido empírico del término si no de la experiencia fenomenológica, un estar ahí aprehensivo, organizador de la realidad, de lo que es ajeno y lo que es familiar, del horizonte de expectativas y de posibilidades.

La percepción del sujeto en el ámbito artístico desarrolla un aspecto individual: hay artes más propias de lo singular como la pintura, al menos hasta la constitución del primer museo moderno, que construye un sistema de expectación diverso. Ya los albores de la postmodernidad o una segunda modernidad exhibitoria propone ambivalencias más contundentes acerca de proposiciones colectivas de lo pictórico. Por otro lado, el teatro establece un vínculo con lo colectivo como orden de su fundamento al igual que el cine, al menos hasta que el edificio cinematográfico dejó de ser indispensable para su visionado. En este sentido, lo individual y colectivo tienen su conformación en el orden de la realidad y de la experiencia de ella.

Pretendo mostrar la interrelación, la transversalidad entre la percepción del orden de la realidad y la artística para encontrar sus diferencias, que en el sentido artístico serán las cualidades que adquiere la materia y de allí el modo de construcción y de aprehensión de las mismas en un sentido conceptual.

› 2

La percepción contiene la historicidad como su base material, no la historia sino la historicidad de los materiales que permiten que lo percibido y el perceptor se desplieguen a partir de las consideraciones más esquemáticas, simples y organizativas del mundo; las que se incorporan desde los primeros actos de conciencia (las instrumentales) hasta las concepciones más complejas de los aspectos del mundo (las operacionales). La percepción, en este sentido del término, toma por verdad pero no tiene pretensión de ser verdadera, trata sobre el aparecer de las cosas, los objetos, las estructuras. Es un debate en el tiempo acerca de la existencia y la constitución de los cuerpos, cualquiera sea, en el desarrollo del

mundo. En este sentido, una definición plural me permite debatir algunos asuntos fundantes de los temas perceptivos. La pregunta por la existencia sensible del mundo, por nuestras relaciones con él, con los objetos construidos por el material sensible, por nuestros vínculos de comprensión y explicación que recorren, en un sentido amplio, los temas acerca de la percepción.

En el sentido del conocimiento filosófico o científico la percepción osciló entre ser un asunto menor sostenido por los sistemas técnicos, los aparatos que se organizaban o la de ser configuradora de las preguntas acerca del origen del mundo a través de la materia o las ideas. Llegó a ser un instrumento deductivo e inductivo y, a la vez, constructivo que permitía dar cuenta de la explicación acerca de la realidad. En el sentido contrario la confianza se desplazó a otros cuerpos que se constituían más exactos en sus observaciones. Las protuberancias externas: los microscopios, el telescopio, los anteojos, o los hombres ciborg que incorporan en sus cuerpos conexiones cibernéticas para ampliar su capacidad perceptiva.

Sin embargo, en la psicología experimental o filosófica de herencia kantiana, luego en el idealismo hegeliano y ya en el siglo XIX en el positivismo la puesta de las relaciones de los cuerpos y el medio ambiente, del entorno, vuelve a considerar y a poner en valor la percepción como organizadora del mundo. El caso de la Psicología de la Forma (1890 podría ser una fecha clave) es parte de esta discusión.

Más allá de este derrotero de subidas y caídas de la percepción lo artístico se construyó, incluidos desde los griegos con la *teknè* o los romanos con el término *ars*, en fundamento de la representación que permite entender los aspectos sensibles que contiene la materia transformada por los procedimientos artísticos.

Mirar el mundo con ojos simples como si fuera la primera vez podría parecer una cita del semiólogo ruso Viktor Shklovski (Shlovski:1928) quien coincidiría en que la percepción coadyuvaba a reproducir la realidad inmediata. Una aprehensión estética del mundo conlleva una percepción ingenua del mundo, una captura por primera vez para dejar por fuera las organizaciones del intelecto, un gesto para hacerse ignorantes y percibir lo que está por fuera de nosotras/os.

Han sido estudiados los trabajos relacionados con las investigaciones para ampliar las capacidades perceptivas humanas en la Rusia de principios de siglo XX y luego adentrado el siglo en la ex URSS, en relación con la importancia que le adjudicaban a la parapsicología. Los estudios en relación al ver-saber que tenía un vocablo especial, *zorved*, incluía un conjunto de técnicas que se dirigían a aumentar tal capacidad: visión por la nuca, visión de multiperspectividad ocupaban un lugar importante. El taller de realidades espaciales de Mijail Matiushin, miembro de la vanguardia rusa,⁷ por ejemplo, promovía aumentar las capacidades perceptivas.

No es ajeno a este desarrollo el Cine-Ojo de Dziga Vertov, quien exploraba en el *Hombre de la cámara* (Vertov:1929) experiencias sensoriales y perceptivas desarrolladas por la cámara, objetos que se mueven solos, planos y repeticiones, movimiento incesante de cuerpos y la máquina del edificio teatral que

⁷ Mijail Matuishin participaría en la música y en el diseño de vestuario de la ópera de vanguardia "Victoria sobre el sol" junto a Kazemir Malevich, quien desarrollaría el plan visual y que había sido escrita por Aleksei Kruchenij, en un preanuncio de la poesía sonora.

marca las particularidades de la filmación. Es el movimiento mostrado como tal, en su condición de movimiento, el que da conformación perceptiva, que por supuesto es tema fundacional del descubrimiento del cine vuelto concepto en Vertov. Incluso el propósito de filmar como documental un día en una ciudad rusa mostraba dicha duración de manera material. Más allá de las tomas panorámicas del operador en el transcurso del documental, para dar cuenta del tiempo de dicha ciudad, subrayo el interés perceptivo puesto en el espectador, su propósito era “dar a ver” el movimiento. El montaje exuberante no transitivo si no acumulativo, aportaba al vértigo de los movimientos que sólo pueden ser vistos a través del ojo del hombre de la cámara. Pero a su vez, percibimos a través de él la figuración del movimiento. La relación entre la figuración y la abstracción vuelve a proponer modos de tratar la cuestión, descubrir lo complejo en lo simple. Ver el movimiento tensa una abstracción conquistada desde las experiencias del siglo XIX con los juguetes de movimiento óptico (zootropo, kinetoscopio, entre otros) que llega a mostrarlo de manera ingenua, al decir de Shklovski.

Los rasgos, las notas perceptivas que se vienen trazando no responden a un orden histórico cronológico o progresivo de la misma, pero sí persiguen el propósito de hallar reiteraciones, incorporaciones, preguntas vueltas a considerar y/u originarias.

Para George Simondón, los estudios de la Psicología de la Forma reconsideran preguntas heredadas del espacio interrogativo del mundo griego, en el sentido que reencuentra y redistribuye los principales aspectos de las funciones perceptivas que habían sido descubiertas en la Antigüedad greco-latina (Simondón, 2012: 21) Las primeras formas, las estructuras sencillas darían cuenta de aquel sistema en un sentido no ideal del término. Las proposiciones gestaltistas de la forma son una vuelta a la conciencia, una pregunta por la constitución de la conciencia en vínculo con el sistema biológico y el medio ambiente. La percepción, en este sentido, fue estudiada por la psicología experimental, desde los estudios iniciales de Willhem Wundt (1832-1920) que luego se derivaron en los estudios de la psicología del arte a través de los planteos gestálticos, que reflexionan sobre las estructuras primarias, sencillas. Una organización que se configura en la conciencia y establece una relación con el medio ambiente y la biología, es decir el entorno, la luz, las implicancias de la atmósfera en los objetos y el funcionamiento del cuerpo fisiológico. La Psicología de la forma, de alguna manera se especializaba en el arte y estudiaba las estructuras visuales que proponían estructuras básicas. Se estudió la descomposición de las figuras tridimensionales en un plano, plantearon la relación de la pregnancia de las formas en relación al foco donde la visión ejercía presión. De allí el interés por el régimen escópico, por las ambigüedades visuales, por el régimen ilusorio.

Es así que, para la percepción la pregunta por la realidad es de un interés fundamental tanto para el hecho social (la acción colectiva) como para el hecho singular ceñido al momento en que se determina la configuración del mundo o de la creación artística. La realidad que incluye a la percepción en un sentido comprensivo, al cuerpo que percibe, a la conciencia intencional que organiza la percepción y a las relaciones materiales y sus operaciones técnicas es interpelada por un cuerpo particular, que promueve y mueve. A partir de allí, aprehende el modo en que se constituye dicha realidad observando una estructura vinculada a la percepción que recupera el material sensible.

Si bien, el arte de vanguardia, como el caso del constructivismo o el suprematismo, se apartaban de relaciones de conformación de estructuras llegaban a la elaboración de sistemas simples que contribuían

a investigar las primeras conformaciones de lo artístico. De alguna manera, lo sistematizan en un sistema complejo de materiales que se organizan en un gran abstracción: encontrar el signo débil (Groys: 2015) o hallar relaciones estructurales relacionadas con el modo en que aparecen las Formas (con mayúsculas) y que entran en la dinámica de las relaciones entre el sistema artístico y la percepción.

De esta manera la percepción es experiencia y no se estructura en términos de lenguaje que opera allí pero no como fundamento de la comprensión. El eje configurador es la Forma (con mayúscula) y los conceptos que ella contiene, que remiten a la materia y sus operaciones, constituidas por la experiencia de esa historicidad.

El aporte es la prescindencia inicial de la constitución del lenguaje como entramado fundamental del momento de comprensión de la obra y de su explicación. De allí se derivan las preguntas acerca de cuáles son los restos de realidad que expresan, cuáles los materiales sensibles que se vinculan, cuáles los datos insignificantes que producen sentido, cuáles las relaciones de expectación que finalizan el proceso de vinculación y cuál el momento final de abstracción que se constituye. Es ahí donde introduzco a la percepción, que se inmiscuye en los distintos intercambios materiales, que suceden en la estructuración de la realidad y de la experiencia que se producen tanto a través de las operaciones simples y útiles de los sucesos ordinarios de la vida, como los de la observación, la expectación, las construcciones representacionales, la organización de los materiales sensibles hasta los de la creación artística.

Participa de una querrela sobre la producción de sentido, acerca de la pregunta de qué es narrar en el arte. En síntesis, de esta querrela, tan antigua como actual, acerca de las implicancias de los estudios del lenguaje en lo artístico en su sentido amplio de sus realizaciones. Es por esto que el conjunto de problematizaciones las articulo de un modo acumulativo y oscilan entre la concepción estética que recupera en su inicio la sistematización kantiana ubicándola entre el conocimiento racional y el empírico. Ahí estaba lo sensible, el material de los sentidos, lo estético. (Kant: 1987) Me remito a esa primera sistematización que luego motivó importantes corrientes hasta nuestra actualidad, aquellas que estudian la constitución de lo sensible en su sentido configurador de lo artístico.

› 3

Las cuestiones finales pueden plantearse en la relación entre la realidad y la percepción a partir de del par abstracto-concreto por un lado y de la abstracción-figuración por el otro. Y de allí considerar una praxis perceptiva, que relaciona las operaciones del sujeto que produce la realidad histórica y de aquellas que a su vez lo producen a sí mismo. Las relaciones de la realidad y la percepción son un aspecto importante para establecer los estatutos que adquiere el arte en este sentido.

Hay obras pictóricas que descomponen lo figurativo, lo descompaginan como proceso de acumulación de los procedimientos y las formulaciones de su historicidad. En esa mortificación de lo material, hallan una tensión perceptiva que alcanza la abstracción. El caso de las últimas fase en la su creación de pinturas realizadas por el artista Keneth Kemble (Kemble, 1981) permiten pensar una instancia conclusiva de su obra, una realización que si bien retorna a la pintura incorpora la exploración programática de su obra artística. Resulta una pieza interesante para observar las relaciones de materiales y apelaciones

literarias. Kemble perteneció a un momento histórico del arte argentino que rechazaba las figuraciones estables, que proponía la incorporación de materiales no pictóricos, que se derivaban en la propia destrucción de la pintura y así de una narrativa que se desviaba en los años 60 en la Argentina. El *Arte Destructivo*⁸ proponía realizaciones de grandes superficies con montajes en superposición: restos de arpilleras, superficies oxidadas por el paso del tiempo, objetos rotos, inserciones en la superficie de los soportes que fueron parte de sus posiciones creativas acerca del rechazo a la pintura de caballete. Más tarde volverá a la pintura que incorpora, conceptualmente, sus procedimientos anteriores. Precisamente en *El Sofa de mi abuela*, resulta interesante hacer notar la tensión del procedimiento y al asunto de la obra que propone una apelación vinculada al sistema de objetos propuesto por el *Arte Destructivo*. Si se observa con particularidad la obra, lo textil está sugerido en el acrílico que es su sistema material y en el estampado que es característico de la tapicería que, asimismo, remite a un mueble, es decir a un volumen y no a una superficie. Desarrolla, como primera experiencia, la tensión dada por el resto literario que nos ubica en el sistema perceptivo y en la transformación de sus modalidades. Lo plano, la superficie se exaltan ante la volumetría de la ausencia de la imagen o el objeto que la determina a través de la apelación al uso y la tradición: su abuela. Las franjas discontinuas y sin relación entre sí provocan cercanías que se unen en la figuración diversa. Flores profusas con diversidad de color, en un sentido vertical en el centro y dos franjas, una a la izquierda con un fondo símil marmolado y unas hojas de flor roja que aparecen de manera incompleta y la otra a la derecha, flores de colores tierra: rojas y ocres que ocupan toda la franja. Esto produce tensiones compositivas a partir de la diferencia de las proposiciones figurativas: la diferencia de lo parecido. En una banda horizontal ubicada en la parte inferior del cuadro, que recorre transversalmente, se representan flores con un cromatismo básico (violetas altos y bajos) y la tenue aparición de un verde agrisado y un azul valor alto.

Esta estructura hace que el ojo vague entre la tensión del color y el montaje “pintado” de las formas. Apela a una figurabilidad, una condensación de una figura que como dice su título es un sofá, el resto literario que le queda a la pintura. Allí ocurre un momento, un fogonazo, una porción de la obra destella y recorre el resto. A su vez plantea un problema de distancia, es una composición que desarrolla la cercanía. No hay detalles que no deban ser considerados en la totalidad de la obra, las líneas, las formas florales, los colores, el tamaño plantean un concepto de representación particular: la tensión entre lo abstracto y lo concreto desplegado en los procesos perceptivos. El registro en tensión entre la totalidad y el detalle promueve un cuerpo activo en la mirada para resolver la reconstrucción de la pieza. Lo abstracto del volumen y lo concreto de la superficie aportan la tensión del cuerpo mirando un todo inseparable. Un tiempo ya pasado, el de su abuela, un tiempo presenta que es lo quedó de ella en él, cuestión que propone una relación perceptiva que se configura en el tiempo y el espacio que destruye y el presente reconstitutivo. Lo que quedó es el plano, ni el volumen del sofá (proceso escultórico) ni lo bidimensional de la pintura sino lo plano del espacio, una proposición que remite a las artes del diseño.

El concepto de totalidad fue una preocupación de los estudios de lo estructural de la forma, propiciado por la Teoría de la Forma. La primera ley establece que el todo es más que la suma de las partes que

⁸ El *Arte Destructivo* fue el nombre que se le dio al grupo que se constituyó en una muestra realizada en la Galería Lirloy el 16 de noviembre de 1961, cuando un grupo de artistas: Kenneth Kemble, Luis Wells, Antonio Seguí, Silvia Torras, Olga López, Jorge López Anaya y Jorge Roiger presentaron la muestra *Arte Destructivo*. Dicha exposición estaba constituida por objetos seleccionados por el proceso de destrucción que conllevaban objetos de uso cultural debido al uso o el paso del tiempo o porque habían sufrido alguna clase de accidente. El procedimiento exhibitivo tenía vínculos con la herencia de la Historia del Arte.

será retomada por una gran cantidad de posiciones teóricas de las más diversas. Esta determinación, a manera de ley de aprehensión del mundo material, repercute en los variados estudios del arte. Por supuesto, la confianza en la recuperación del todo es una afirmación sumamente importante, pero podría establecerse una relación de recurrencia o de movilidad entre el todo y los detalles que lo constituyen. Elemento que no se observa en una obra, elemento que se pierde y afecta a la totalidad. *El Sofá de mi abuela* transita una figuración abstracta, un tránsito entre una totalidad y los múltiples detalles que la configuran.

› 4

En el desarrollo de esta exposición se puede observar que hay dos conceptos nodales de la percepción que recorren el trabajo: *mundo visual* y *campo visual*. Estas grandes categorías⁹ perceptivas consideran un orden organizativo de lo que se “da a ver”. El *mundo visual experiencial* se desarrolla a partir de las estabildades físicas y organizacionales de los cuerpos, de las pregnancias estructurales: arriba/abajo, izquierda/derecha, atrás/adelante que se lo entiende como el mundo estable, que no cambia, que posee 360 grados, la totalidad del mundo concebido. El mundo de las cosas que caen por la fuerza de la gravedad, el mundo vertical de la persona que observa. Y el *campo visual experiencial*, que establece configuraciones de los materiales a partir de procedimientos de una mayor abstracción: foco, cercanía/lejanía, proxémica de los cuerpos, figura/fondo, tridimensionalidad. Son sistemas más complejos que sintetizan, en la aparición de un cuerpo presente, la decisión acerca del recorte del ver, de cómo ver aspectos del mundo.

Mundo visual y *campo visual experiencial* proponen en los estudios de la percepción capturas estructurales que a partir de las corrientes gestaltistas o más específicamente la ecologistas. El *mundo visual experiencial* apela a lo que no cambia, a lo que está dado y el *campo visual experiencial* a lo que se recorta y elige de lo dado y de allí la consideración de estructuras de conocimiento de orden esquemático. Ante el par figura/fondo se puede observar el problema de la superposición y los modos en que se representan, en relación al atrás y adelante aparece la distancia y con ello el tamaño, lo cerca y lo lejos. Estos son apenas ejemplos que podrían describir el pasaje entre un cuerpo de conocimientos estables y existentes y una aprehensión del mundo que implica una decisión, un marco, un ejercicio focal de la realidad, una parcialidad y el primer proceso perceptivo de un orden de representación de mayor complejidad que el estable, al que hacía referencia más arriba.

Sin embargo, el transcurso y la divergencia de los estudios de la percepción incorporaron los procesos de captura de las estructuras, las implicancias culturales y si bien no se sistematizan de la manera que expondré, se supone que en diversos estudios sobre la visualidad o la visibilidad se incluye un cuerpo historizado en la praxis del ver. Por ello, puedo pensar en un *mundo visual* cultural que supone el entorno que se configura a partir del reconocimiento, la organización, la aprehensión y la manipulación de lo que se “da a ver”. A lo dado del *mundo visual experiencial* se incorporan procesos representacionales

⁹ Experiencial en un sentido empírico del término, de lo dado, lo presentado. Es de alguna manera lo que los ecologistas como James Gibson (1956) llaman a secas mundo y campo visual. Aquí se introduce una separación de mundo y campo visual entendido como experiencial o como cultural.

que implican la historización del cuerpo que se enfrenta a algo, que desarrolla vínculo con algo que ya contiene configuraciones “naturalizadas”. En el mismo sentido el *campo visual cultural* recorta no sólo a partir de factores secundarios de la visión sino que transforma lo visto, construye conjuntos perceptivos, apropiaciones sensoriales, cognoscitivas y sensibles que fortalecen la apropiación más amplia del sistema.

El desarrollo de estos problemas fortalecidos por los estudios estructurales como culturales atañen a una preocupación. El asunto de la percepción se lo ligó en un comienzo a las preguntas acerca de la realidad y sus operaciones, a la relación del cuerpo con los objetos, a lo que se puede denominar a partir del concepto de estructura y de la particularización de éstas que organizan y constituyen las primeras aproximaciones del mundo. En un sentido conclusivo se pueden establecer dos órdenes de preguntas.

La primera pregunta es frecuente en los estudios psicofísicos y atañe a dirimir cuáles son las principales y constantes relaciones que sostenemos con lo que es todo lo que no somos, cómo marcamos la diferencia de algo diverso a nuestra existencia. Así se llega a constituir, por ejemplo, que lo que separa y discrimina algo de otra cosa son dos distinciones: la superficie (el área, la extensión) y el borde (el contorno, el límite), que forman parte de la Ley del Terreno, que incorpora estos como principios básicos ante la pregunta de cómo vemos con nuestros ojos tan simples, en su constitución fisiológica, la riqueza del mundo que está ahí (Gibson, 1956: 10-48).¹⁰

La segunda pregunta que le hacemos a la realidad la podemos considerar a partir del concepto de entorno. El modo de aprehensión, de captura no se presenta de modo aislado, sino en la integración de diversos aspectos de la realidad en un sentido menos parcial y materialmente historizado. Ambas apreciaciones dan cuenta de distintas posiciones teóricas: las estructurales (organización de la materia simple y sencilla fuera de nosotras/os) y las configuracionales (composiciones perceptivas historizadas, conformadas por los procedimientos culturales, sociales y artísticos).

De este modo puedo subrayar que la percepción se dirime entre lo singular y lo colectivo, lo sensible y lo que resulta del encuentro con la materia. Para dirimir de qué se trata la realidad colectiva y la percepción de la misma propongo recuperar las proposiciones que plantean que, ya, dicha realidad perceptiva está vinculada a la realidad de la vida cotidiana que tiene una ubicación privilegiada. Bajo la denominación de suprema realidad la valoración de la vida cotidiana fue desarrollada específicamente por Peter Berger y Thomas Luckmann (Berger y Luckmann, 1984). Se la entiende como una trama inicial que suscita la percepción. Esto se pondría a prueba, se experimentaría en el mundo *visual* y el *campo visual cultural*, es decir que ya en el orden de lo cotidiano aparecen historizadas un campo de regulaciones significadas.

En otro sentido, como inicio y punto de llegada, para volver a pensar en la percepción de los sucesos del arte resulta importante atender al momento del *mundo* y *campo visual cultural* que implican una relación con la técnica, la cultura y las aprehensiones sensibles. La realidad de la vida cotidiana se

¹⁰ Acerca de la Ley del Terreno se puede recurrir a su tratado sobre la Psicología de la Percepción donde se preocupa por entender cómo desarrollamos nuestra capacidad de conocer los datos significativos del mundo exterior.

presenta ya objetivada y constituida por un orden de objetos caracterizados que son independientes del individuo singular porque ya, anteriormente, han sido construidos en una escena. La escena del mundo tal como la vemos, dice Max Wartofsky (Wartofsky, 1980), está transmutada por las formas en que las representamos, por las posiciones que va adquiriendo nuestro cuerpo a partir de nuestras operaciones, o de las intenciones perceptivas que adoptamos al vincularnos culturalmente poniendo en juego los cambios históricos. *Mundo y campo visual* cultural operan en este sentido, no solo a partir de la posible separación que los gestaltistas empleaban para desarrollar el escenario del mundo de estabilidades, de factores simples y pregnantes y del recorte de algunas de las operaciones que instalaban el mundo significado. Nuestro tiempo presente reflexiona a partir de sistema cultural que, a su vez, construye estructuras y hechos de significado que se articulan en una praxis perceptiva. Vivimos en un lugar que tiene una denominación, actuamos dentro de una red determinada por relaciones sociales. El lenguaje marca las coordenadas de la vida humana en sociedad y llena esa vida de objetos significados y significativos. La vida cotidiana constituye un fragmento de la realidad y allí la percepción, el cuerpo que experimenta dicha vida, lo hace en grados de alejamiento y proximidad tanto espacial como temporal. La percepción artística se establece a partir del orden de cualidades y fisura el espacio de lo significado.

Los grados de alejamiento son determinados por motivos pragmáticos, la atención al mundo está conformada, principalmente, por lo que se hace, se hizo o lo que se piensa hacer con él. Y, a su vez, no se pueden descartar aquellas zonas que no están tan a la vista. La vida cotidiana se presenta como un mundo intersubjetivo, un mundo perceptivo que se comparte con otras y otros. Esta intersubjetividad establece una señalada diferencia entre diversos niveles de determinación de la realidad en la vida cotidiana. Mundo perceptivo constituirá el orden de lo dado, de lo configurado que se define a partir de la habituación que de repetido se torna natural, el orden legitimado para construir el mundo social, tanto en relación con el otro (un sujeto) como en la relación con el objeto que se vuelve dado por la necesidad de instalar un orden de lo real. Pero, esto tan solo se presenta ante una mirada superficial (no de superficie que implica otra consideración) ya que incluso la vida cotidiana se conoce en forma mediada. De este modo se determinan diferentes niveles de la realidad que no hacen más que simplificar la complejidad y diversidad de realidades y opera como categoría ordenadora para el entendimiento y limitación de las significaciones.

En la preocupación por configurar la realidad significada la percepción no hace más que explicitar ciertos aspectos de lo dado que se manifiestan y, a la vez, se ocultan impidiendo observar las determinaciones objetivas fundamentales del proceso de reproducción social.

La percepción, en la discriminación de la realidad, no hace más que explicitar ciertos aspectos de ella. Los tiempos históricos particulares se encargarán de determinar cuál es el límite entre lo que es y no es real. La percepción media como instrumento de la producción de la misma, como un modo de acceso a esa producción que permite el registro de lo que relatan socialmente, en este caso como ejemplo, las imágenes en un sentido abarcativo de la producción artística.

› 5

A modo de segunda conclusión, propuse una descripción del obrar del arte a partir de ejemplos que se entramaron en lo sensible, a partir del sistema perceptivo que rescata procedimientos artísticos. El sistema teatral, cinematográfico y pictórico fueron los ejemplos que permitieron debatir la percepción como Forma (con mayúscula) y forma (con minúscula), como relación de lo abstracto, como proceso de figurabilidad. En un sentido constructivo podría considerar que las configuraciones de la percepción, en el suceso del arte, se dan en un proceso de mediación del obrar del arte (Gènette, 1994).¹¹ Se despliega entre la elaboración de la obra artística, las elaboraciones expectatorias de ella, la institucionalización social, los restos culturales, las operaciones técnicas y la realidad colectiva que confluye en la resultante de todos estos aspectos.

La percepción en el proceso artístico es un sistema de materialidades complejas, y aquí y a modo conclusivo integro la creación en el obrar del arte, que contiene observaciones del mundo tanto desde la creación como de la expectación artística. El despliegue perceptivo artístico parte, entonces, de la consideración de lo material para observar lo que adquiere una forma y de allí un recorte, un foco hacia donde nos dirigimos tanto desde los procesos de la creación como de la expectación a través de un entorno estético.

Asimismo, la percepción se da en un entramado complejo de relaciones interferidas o construidas en términos procedimentales, tanto por las transformaciones de las modalidades perceptivas como por las relaciones entre: lo literario-visual; lo literario-sonoro-visual-espacial; literario-sonoro-visual; visual-espacial; sonoro-visual; literario-sonoro. Cada uno de ellos remite a distintos regímenes de construcción artístico a lo largo de la historia del arte.

A partir de aquí establezco tres aspectos constitutivos de la percepción:

- a. la materialidad sensible que incluye: cuerpos biológicos, sensaciones, sentidos, expectación, cuerpos prostáticos (prótesis exterior: anteojos, microscopio, lupa, sistemas infográficos como descubrimiento del mundo)
- b. el material técnico: los elementos físicos, químicos, matemáticos, geométricos, los procedimientos de realización, las capacidades corporales, la materia biológica/ artesanal/ industrial.
- c. el material cultural-histórico: las transformaciones de los materiales, instituciones, prácticas, experiencias, estructuras económicas (trabajo) y estéticas (gusto, valores, apreciaciones).

La percepción forma parte de la comprensión de las realizaciones humanas en toda su complejidad. El orden de lo artístico es una porción de dicha complejidad que integra en la sensibilidad las operaciones

¹¹ Obrar del arte permite incorporar el concepto de obra como un proceso que incluye lo manual, lo industrial, el trabajo, la creación. Es una construcción particular y arbitraria (artefacto) que está en permanente movimiento.

materiales historizadas. La percepción descubre las cualidades de las realizaciones artísticas que son las que dan cuenta del fundamento de la sensibilidad dispuesta en la síntesis material del obrar del arte.

› Bibliografía

- › Berger, P. y Luckmann, T. (1984), *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- › Bordwell, D. y Thompson, K. (2015). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- › Bourdieu, Pierre (2000). Disposición estética y competencia artística. *Revista Lápiz*.
- › Freud, S. (1900). La Interpretación de los sueños. *Obras completas, (vol. XIV)*. Amorrortu.
- › Genette, Gérard. (1994). *L' Oeuvre de l' art. Immanence et transcendance*. Seuil.
- › Gibson, James (1974) *La percepción del mundo visual*. Emecé.
- › Groys, B. (2015). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires. Caja Negra.
- › Kant, Immanuel. (1987). *Crítica del Juicio*. Madrid, Planeta- DeAgostini.
- › Merleau-Ponty, Marcel (1985), *Maurice, Fenomenología de la percepción*. Planeta DeAgostini.
- › Platón (1985). *Obras Completas*. Madrid, Gredos.
- › Rancière, Jacques. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo.
- › Russo, E. (2008). *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Manantial.
- › Shklovski, V. (1991 [1928]). El arte de ver el artificio. Todorov, T., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI.
- › Wartofsky, M. (1980). *Visual Scenarios: The Role of Representation in Visual Perception*. Academic Press.

› Filmografía

- › Curtiz, M. (Director). (1942). *Casablanca* [Película]. Hall B. Wallis Production. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=74UVqjvXHI4&t=3s&ab_channel=MarieHenriBeyle
- › Vertov, D. (Director)(1929). *El hombre de la cámara* [Película]. All-Ukrainian Photo-Cinema Ad. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=9hG-HA9LMB0&ab_channel=IlustrafilmT

› Ilustraciones



Kenneth Kemble, El sofá de mi abuela, acrílico sobre tela, 160x200 cm 1981, ubicación desconocida.