



ACC'17

**3° Congreso Internacional
Arte, Ciencia, Ciudad 2017**

¿Cómo se cuentan las cosas?

How Are Things Told?
Proceedings Third International Conference
ART SCIENCE CITY ASC'17

¿Cómo se cuentan las cosas?
Actas 3er Congreso Internacional
ARTE CIENCIA CIUDAD ACC'17

Universidad de Málaga
23 y 24 de noviembre 2017

3er. Congreso Internacional ACC: Arte, Ciencia y Ciudad:
¿Cómo se cuentan las cosas?

Facultad de Bellas Artes
Departamento de Arte y Arquitectura
Universidad de Málaga
Málaga España
23 y 24 de noviembre 2017

<http://www.artsciencecity.com>

Editado por:
Departamento de Arte y Arquitectura. Universidad de Málaga.
ISBN: 978-84-17238-35-3

COORDINACIÓN DE ACTAS
Blanca Montalvo

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Maria Caro

IMAGEN CONGRESO:
Dani Palacios, *Strata*, 2014

Esta obra está bajo Licencia de Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0
Dado el carácter y la finalidad de la presente edición, el editor se acoge al artículo
32 de la vigente Ley de la Propiedad Intelectual para la reproducción y cita de las
obras de artistas plásticos. Estas actas son de libre acceso online y se editan
sin ánimo de lucro en el contexto educativo de la Universitat de Málaga.

Organiza:



Colabora:



COMITÉ CIENTÍFICO

Mieke Bal
David Loy
Mario Perniola
Nanna Verhoeff
Luigi Manfreda
Rogelio López Cuenca

COMITÉ ORGANIZADOR

General Chair:

Blanca Montalvo

Co-Chair:

M^a José Martínez de Pisón Ramón
Josu Rekalde

Creative Room Chair:

Carlos Miranda Más

Publicity and Social Media Chair

M^a Jesús Martínez Silvente

Finance Chair

Juan Carlos Pérez (Pepo Pérez)
Beatriz Lacomba

Technical Program Chair

Javier Garcerá

Registration Chair

Blanca Machuca

Panel Chair

Jesús Marín Clavijo

Plenary Sessions Chair

José M^a Alonso Calero

Conference documentation Chair

Manuel Rosado

Publication Chair:

María Caro
Rosa M^a Rodríguez Mérida

COMITÉ DE PROGRAMA

Aixa García Portero. Universidad de Granada
Ana Santamaría. Universidad Rey Juan Carlos
Apolline Torregrosa. Université Paris Descartes, Francia.
Blanca Machuca. Universidad de Málaga
Blanca Montalvo. Universidad de Málaga
Carlos Miranda Mas. Universidad de Málaga
Diego Díaz. Universitat Jaume I
Eva Fernández. Universidad Complutense de Madrid
Giulia Ingarao. Accademia di Belle Arti di Palermo
Javier Boned Purkiss. Universidad de Málaga
Javier Garcerá. Universidad de Málaga
José Maldonado. Universidad Miguel Hernández
Josu Rekalde. Euskal Herriko Unibertsitatea
Juan Gavilanes Vélaz de Medrano. Universidad de Málaga
Laura Ruiz Moscatel. Universidad de Cuenca, Ecuador.
M^a Jesús Martínez Silvente. Universidad de Málaga
Manuel Rosado. Universidad de Málaga
María Caro. Universidad de Málaga
María José Martínez de Pisón Ramón
Universitat Politècnica de València
Miguel Rosado. Universidad de Sevilla
Moisés Mañas. Universitat Politècnica de València
Natxo Rodríguez. Euskal Herriko Unibertsitatea
Pedro Ortuño. Universidad de Murcia
Pepo Pérez. Universidad de Málaga
Rogerio Paulo Raposo Alves Taveira. Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa
Rosa M^a Rodríguez Mérida. Universidad de Málaga
Rosell Messeguer. Universidad Complutense de Madrid
Silvia Martí. Universidad de Zaragoza

ÍNDICE

Presentación(Castellano).....	7
Presentación (Inglés).....	13

COMUNICACIONES INVITADAS

Bal Mieke Telling Food, Going Urban: <i>Glub</i> and the Aesthetics of Everyday Life.	23
Rogelio López Cuenca En la Ciudad donde la Cultura es Capital.....	37
David R. Loy What are we overlooking?.....	49
Luigi A. Manfreda. Art and Experience.....	67
Nana Verhoeff. Screens for Urban Data Dramaturgy.....	81

PONENCIAS SELECCIONADAS

Teresa Aizpún. Otras formas, otras miradas.	99
Jose María Alonso-Calero, Javier Bermúdez Pés. Desmontando los Asperones.	113
Ana Teresa Arciniegas Martínez. Saberes y quehaceres. Documental interactivo.	119
Javier Artero Flores. Desplazamientos del concepto de acontecimiento en la obra videográfica.	127
Jose Antonio Asensio Fernández. La luz de La Marina: Un proyecto artístico para la regeneración social y cultural de La Marina de Barcelona.	141
Miguel Azuaga. No one is an island.On mobility and fear.....	149

Ana Santamaría Fernández. Volver al bosque. Nostalgia, Utopía y juego.....	693
Laura Siles Ceballos. El uso del folklore en la creación artística de la era global.....	709
Jose Antonio Soriano Colchero. Arte y percepción espacial: la realidad del observador.	721
Elia Torrecilla, Cristina Ghetti, Julio Sosa. Acción#7 de nodos(3). El lenguaje de las interfaces en movimiento.....	735
Elia Torrecilla. Facebook a través del espejo. La recursividad en la era del yo 2.0.	741
Luis Urquieta Robles. La historia oral y su migración disciplinaria. Aportaciones a las artes visuales.	745
José Luis Valverde. Narración y metodología en la pintura ciontemporánea: (la imagen apagada).....	753
Francisco Javier Valverde. Películas de galería: Oleorama del parque del oeste.....	763
Jose Antonio Vertedor Romero, Jose María Alonso Calero, Francisco Javier Ruíz del Olmo. Creación interdisciplinar de música electrónica: Producción, distribución y nuevos procesos creativos despues del foss y la peer production.	779
Cynthia Patricia Villagómez Oviedo. Arte Digital MX.....	793
Simon Zabell. “Drawing and translation”, using video to register the creative process.....	815

ARTE Y PERCEPCIÓN ESPACIAL: LA REALI- DAD DEL OBSERVA- DOR.

JOSE ANTONIO SORIANO COLCHERO
Universidad de Granada

Resumen

El presente texto trata sobre uno de los problemas que ha perseguido y continúa persiguiendo al ser humano: el conocimiento de la realidad y la interpretación que hacemos de la misma. Partiendo de este inicio, desarrollaremos nuestra argumentación fundamentada en teorías filosóficas, pero con una inclinación artística y centrada en la imagen como medio de conocimiento. Para ello hemos procedido a realizar un análisis deductivo que parte desde el estudio de la percepción, tratando temas tan esenciales para ello como el espacio. En este punto, desde la más humilde posición no hemos querido introducirnos en temas propios del campo de la física o las matemáticas, sino que entenderemos el espacio como realidad en la que tiene lugar las relaciones entre el sujeto observador y el objeto observado. De esta forma y comparando diferentes teorías, hemos recurrido a conceptos como la profundidad interior y exterior del sujeto en relación a sus circunstancias, con una realidad preestablecida pero que es asimilada desde la experiencia. El autoconocimiento del sujeto como ser existente y perteneciente a un contexto determinado nos lleva al análisis de la percepción de las imágenes, dudando de la capacidad de las mismas para ofrecer

un discurso único y universal, por motivos como la influencia de la educación percibida por el observador, las circunstancias espacio temporales del mismo, o conceptos como la denotación y la connotación. De esta forma consideramos las imágenes como polisémicas y susceptibles de múltiples interpretaciones en constante transformación. Para finalizar y ejemplificar todos los puntos principales desarrollados en el texto, presentamos un caso concreto de análisis de la percepción del espacio desde la obra artística contemporánea; tratándose de una instalación anamórfica que tiene la capacidad de abstraer al observador de su contexto espacio temporal y de su corporeidad; pero que al mismo tiempo ofrece al observador la capacidad de ser consciente del espacio que le rodea en su más pura conceptualización.

Palabras-clave: ESPACIO, PERCEPCIÓN, REALIDAD, IMAGEN, OBSERVADOR, ARTE.

Abstract

The paper addresses one of the problems that has pursued, and nowadays continues to pursue, the human being: the knowledge of reality and the interpretation we make about it. On this basis,

we will develop our argument based on philosophical theories, but with an artistic inclination and focused on the image as a means of knowledge. That is why we have developed a deductive analysis that starts from the study on perception, dealing with such crucial issues as space. At this point, from the humblest position, we have not attempted to write about space from a scientific perspective, but we will understand space as a reality in which the relations between the observer and the observed object take place. In this way and comparing different theories, we have resorted to concepts such as the inner and outer depth of the subject in relation to their circumstances, with a pre-established reality but which is assimilated from experience. The self-knowledge of the subject as an existing being and belonging to a given context leads us to the analysis of the perception of images, doubting their capacity to offer a single and universal discourse, for reasons such as the influence of education perceived by the observer, his space-time circumstances, or concepts such as denotation and connotation. In a certain way, we consider that images are polysemic and liable to multiple interpretations in a state of constant change. Finally, to exemplify this, we give an specific case study of spatial perception from the contemporary artistic practice: an anamorphic installation that has the capacity to distance the viewer from his space-time context and his corporeality; at the same time it offers to the viewer the ability to be aware of the space around him in his purest conceptualization.

Keywords: SPACE, PERCEPTION, REALITY, IMAGE, VIEWER, ART.

1. INTRODUCCIÓN: LA PERCEPCION. MERLEAU PONTY COMO PRIMERA FUENTE.



Como introducción presentaremos la referencia que hace Merleau-Ponty a Descartes hablando del cogito: el Ser consciente de su pensamiento y por lo tanto de su existencia. De la misma manera que confirma la existencia del individuo a través del pensamiento, este observador pensante encuentra la certeza de su percepción: “*No puede reducirse la visión a la simple presunción de ver [...]*” (Merleau-Ponty, 1994, p. 384). Partiendo de ello, introducimos el concepto de ilusión, apareciendo como el resultado de la ambigüedad, de tratar como veraz aquello de

cuya existencia creemos estar seguros. Pero en las ilusiones la apariencia no se corresponde con lo real, aunque un factor necesario para que se dé la

ilusión es la ausencia de conocimiento de que algo es irreal ¿Pero cómo podemos estar seguros de conocer la realidad si ni el saber científico es capaz de dar una explicación lógica a todo lo existente? La creencia del ser humano es lo que permite que veamos la realidad como acabada. *“Una hipótesis es lo que suponemos verdadero, y el pensamiento hipotético presume una experiencia de la verdad de hecho”* (Merleau-Ponty, 1994, p. 395).

¿Pero qué percibimos entonces? El estudio de la percepción que hace Merleau-Ponty está relacionado tanto con el mundo que rodea al ser humano, su realidad externa, como con su realidad interna. En primer lugar veremos qué es para el filósofo esta realidad externa que percibimos, para lo que es fundamental el concepto de cuerpo. *“[...] toda figura se perfila sobre el doble horizonte del espacio exterior y del espacio corpóreo”* (Merleau-Ponty, 1994, p. 118). De entre las múltiples definiciones que ofrece la RAE, nos gustaría destacar dos, que son las que creemos, más se ajustan al concepto del que trata Merleau-Ponty: *“1. m. Aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos.”* (Real Academia Española, 2016) y *“20. m. Geom. Objeto que posee las tres dimensiones principales, longitud, anchura y altura”* (Real Academia Española, 2016). Esta segunda tiene especial importancia debido a que para el filósofo, la percepción de un cuerpo debe hacerse desde todas las perspectivas posibles (tanto desde el exterior como adentrándonos en el mismo) para conocerlo en su totalidad. Pero además necesitamos del resto de elementos que interactúan con dicho objeto en el espacio. Para ello, pone de ejemplo los grandes primeros planos del cine, en el que según Merleau-Ponty, la falta de relación del objeto con un contexto hace que no lo concibamos en su totalidad, y nos falte empatía hacia el mismo. Por lo tanto, una visualización del espacio en perspectiva sería lo ideal para la percepción de los diferentes objetos que conforman la realidad. Pero según la necesidad de los múltiples puntos de vista necesarios para la percepción que establece el filósofo, no bastaría con tener un único punto de vista; por lo que el concepto espacial resulta esencial, y con él la superposición de los diferentes elementos que lo componen, que aportan más información sobre la realidad y por lo tanto ayuda a la percepción del objeto: *“...si debe existir un objeto absoluto, es necesario que sea una infinidad de perspectivas diferentes contraídas en una coexistencia rigurosa, y que, como a través de una sola visión, se ofrezca a mil miradas”* (Merleau-Ponty, 1994, p. 90).

Como vemos, el estudio del espacio es necesario para la percepción visual, pero además son importantes otros aspectos no visuales, pertenecientes a otros sentidos como el tacto, el oído, el gusto y el olfato; además de otros posibles factores como asociaciones que a través de las costumbres culturales y sociales hacemos entre los objetos y la realidad, dando lugar a sen-

saciones. La importancia que tienen las sensaciones en nuestra percepción según Merleau-Ponty se fundamenta en que el propio sujeto forma parte de la realidad. No debe verse como algo externo al mundo, sino que debe concebir su percepción en perspectiva desde un ángulo perteneciente a la realidad como nexo de unión con su ser. Debemos ver el espacio como una realidad hacia la que nos proyectamos.

2. EL ESPACIO DE LA PERCEPCIÓN

El concepto espacio es uno de los temas más importantes de nuestros tiempos según el filósofo y teórico social Michel Foucault (1926 – 1984). Para él esta relevancia no es algo nuevo, sino que desde el siglo XVII con Galileo Galilei (1564 – 1642) y su descubrimiento de que la Tierra gira alrededor del Sol, se desestructuró la jerarquización y la limitación del espacio dando lugar al espacio infinito. “[...] *el lugar de una cosa no era más que un punto en su movimiento, así como el reposo de una cosa no era más que su movimiento indefinidamente desacelerado*” (Foucault, 1984, párrafo 3º). Aun así, hoy en día seguimos dividiendo los espacios que forman parte de nuestra vida diaria, haciendo distinciones entre espacios privados y públicos entre otras muchas más relaciones.

2.1. EL ESPACIO COMO FORMA A PRIORI Y A POSTERIORI

Como bien se expresa en el capítulo titulado *El espacio y el arte* (Maderuelo, 2008. Pp. 11-30), el espacio ha sido tratado por numerosas mentes. El polímata Jules Henri Poincaré (1854 – 1912), sostenía que el espacio se aprendía a través de la experiencia (1997). Según otra gran mente como la de Albert Einstein (1879 – 1955), para comprender el espacio es necesario entenderlo desde los conceptos de lugar, como sitio o enclave; contenedor de realidad; y campo cuatridimensional, en su concepción más abstracta (Jammer, 1969, pp. 11-15). Pero esta concepción del espacio no altera la percepción estética del sujeto observador. Heidegger (1889 – 1976), ofrece una explicación del espacio más artística, entendiendo tal concepto como la relación que se establece entre los cuerpos. Desde este punto de vista, resulta importante la comprensión del concepto “límite” en la filosofía y las matemáticas como término y como “*acotación física de los cuerpos*” (Maderuelo, 2008, p. 16).

Dadas tantas teorías sobre este concepto, nos gustaría dejar clara nuestra incapacidad para realizar un estudio del mismo en su totalidad, ya que a pesar de ser un punto importante para el desarrollo de nuestro trabajo, es un tema muy extenso en el cual podemos perdernos, sobre todo porque no pertenecemos al ámbito de la física y las matemáticas que son las ciencias en-

cargadas del estudio del espacio desde su concepción más pura. Es por ello que hablaremos del espacio en sentido como ámbito de trabajo del artista, como situación en la que tienen lugar sus aportaciones artísticas, y como fuente de investigación desde las artes plásticas en cuanto a la representación del mismo. Este espacio lo encontramos en nuestro mundo a su correspondiente escala. Es por ello que resulta interesante comenzar hablando del concepto espacio del filósofo Immanuel Kant (1724 – 1804), porque el trato del concepto espacio que tiene lugar en su *Crítica de la razón pura* (Kant, 2005), tiene que ver con la forma en la que percibimos la realidad.

Kant Abandonó la confianza plena en las capacidades de la razón para conocer la realidad, pero no se dejó caer en el escepticismo. Para él todo conocimiento requiere de elementos materiales provenientes de la experiencia, pero también de elementos formales, que son los que el sujeto aporta y que posee con independencia de toda experiencia. Por ello, se puede afirmar que el sujeto cognoscente no es un simple receptor de la realidad, sino que la conforma a priori para poder conocerla. Este modelo de conocimiento es llamado por el filósofo *Idealismo Trascendental*. Idealismo porque nuestro conocimiento recae sobre las ideas: la cosa en sí (la realidad) solo es real en la medida que es conocida por el sujeto; y trascendental porque el sujeto posee una forma a priori que determina el conocimiento.

Dentro de esta forma de conocimiento son necesarios los juicios o enunciados emitidos por el sujeto que se corresponden con la realidad. Según los diferentes razonamientos, parece seguirse que existen juicios analíticosⁱ (extensivos, no aumentan el conocimiento) a priori (universales y necesarios), fundamentándose en el principio de no contradicción; y juicios sintéticosⁱⁱ (no son extensivos) a posteriori, fundamentándose en la experiencia. Sin embargo, Kant añade una nueva posibilidad que hace que su clasificación de los juicios sea diferente a las otras dos: sostiene que además existen juicios sintéticos a priori. Este tipo de juicios tienen las ventajas de los otros y carecen de sus inconvenientes. Es decir, por ser sintéticos amplían el conocimiento, son extensivos; y por ser a priori no requieren comprobaciones experimentales para conocer su verdad, son universales y necesarios.

Pero para la creación de estos juicios sintéticos a priori encontramos una serie de condiciones necesarias. Es aquí donde aparece el espacio. Para Kant, el espacio se entiende como la primera de las formas a priori de la sensibilidad junto con el tiempo. Son formas porque no son impresiones sensibles, son a priori porque no proceden de la experiencia; y de la sensibilidad porque son propias del conocimiento sensible. Por lo tanto para Kant, el espacio es necesario para la creación de juicios, siendo así un elemento

esencial para el conocimiento. Cuando la sensación es captada por el sujeto, se transforma en un conocimiento inmediato, que Kant denomina intuición. Así, podemos afirmar que la percepción de la realidad para Kant se da en la relación entre un sujeto que conoceⁱⁱⁱ y un objeto conocido^{iv}. El espacio, además del tiempo junto a las condiciones trascendentales y la intuición pura, posibilitan la captación del objeto a través de la sensibilidad: contenido de la sensación dada por el objeto más el modo innato del sujeto de captación de la materia.

Pensamos que la aportación que Kant hace sobre el concepto espacio tiene mucho que ver con la idea general que actualmente se tiene del mismo. El espacio lo concebimos como un elemento a priori, algo que existe desde antes de que nacemos y que vamos interiorizando a medida que vamos creciendo y aprendiendo a través de la experiencia y las ideas que ha ido generando en el intelecto. Son estas ideas las que finalmente determinan aquello que entendemos como espacio en cada uno de los individuos, por muy a priori que éste se encuentre. Es por ello que la percepción desempeña un papel fundamental.

2.2. EL SUJETO EN EL ESPACIO: LA PROFUNDIDAD

2.2.1. La profundidad exterior

Merleau-Ponty establece la necesidad de ser consciente del cuerpo de uno mismo para poder percibir la totalidad de la realidad que se pretende conocer. Y es a través del recorrido espacial como se toma conciencia de lo observado. Se trata pues de concebir el cuerpo del observador como un objeto móvil del cual tenemos conciencia experimentada. ¿Pero qué es exactamente la profundidad? Según Merleau-Ponty: “...la profundidad revela inmediatamente el vínculo del sujeto con el espacio” (Merleau-Ponty, 1994, p. 286). Pero antes de este firme enunciado, el filósofo francés hace referencia al filósofo irlandés George Berkeley (1685 – 1753), que afirmaba la imposibilidad de percibir la profundidad debido a que la retina sólo es capaz de percibir la imagen plana; por lo que la única referencia que podemos tener de la profundidad es la relación entre las distancias que observamos. Esto significa que denominamos como profundidad a la distancia que se establece entre el sujeto y el objeto observado, a lo que se añaden las dimensiones de estos objetos. Comparamos la magnitud de lo que vemos a cierta distancia con su verdadera magnitud cuando lo medimos (Berkeley, 1965).

De igual manera, para Foucault el espacio se da en relaciones de emplazamiento entre los individuos y los elementos del mundo. La profundidad del espacio no sería más que las relaciones existentes entre cada uno de los sub-espacios. Pero para ser conscientes de la magnitud de los elementos es

necesario aislarlos de la visión natural y observarlos con un solo ojo, a modo de perspectiva geométrica.

2.2.2. La profundidad interior

El espacio interior del sujeto es aquello que se crea a partir de una realidad exterior, pero que depende de algo más que de ello. La acumulación de sensaciones percibidas y las que propiamente nuestra mente genera son las creadoras de este espacio. De tal manera que como bien apoya Merleau-Ponty, existe el espacio del sueño, el esquizofrénico y el mítico; aunque éstos no podrían existir sin la consciencia del “espacio objetivo” (Merleau-Ponty, 1994, p. 303). Esto quiere decir que nuestra percepción espacial está compuesta de objetividad y subjetividad. Por ello en la percepción espacial es necesario el buen conocimiento del contexto que habita el sujeto, ya que de su aprehensión conoceremos cómo y por qué el sujeto percibe el mundo de cierta manera y no de otra. Esta aprehensión espacial del sujeto es mucho más compleja que la asimilación de las formas exteriores. Tal y como comenta Merleau-Ponty, la percepción puede ir más allá del espacio humano, abstrayéndose conforme se aleja de las formas reales: “...perder mi mirada en esta superficie granosa y amarillenta: y ni siquiera habrá *pie-dra*, no quedará más que un juego de luz sobre una materia indefinida” (Merleau-Ponty, 1994, p. 308). Este proceso de abstracción da lugar al espacio mental, que permite al artista la creación. A partir de la imaginación se da lugar al espacio creado por y para el arte. “*El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja*” (Bachelard, 2009, p. 42).

2.3. EL SUJETO EN EL ESPACIO: EL AUTOCONOCIMIENTO

Si el mundo se nos da a partir de unas determinadas magnitudes que pueden cambiar dependiendo de nosotros como punto de referencia de la percepción, interviniendo la situación espacial en la que nos encontremos con respecto a la realidad: ¿qué hace que identifiquemos ciertas formas con sus respectivas magnitudes en los objetos, de tal manera que podamos calificarlas con un nombre concreto? Podemos reconocer que una mesa tiene base circular, pero seremos incapaces de ver un círculo en el espacio porque las deformaciones de la visión nos mostrarán dicho círculo con forma de elipse. Somos capaces de reconocer los objetos que componen la realidad a través de su magnitud porque de la experiencia hemos aprendido cómo éstos sufren numerosas variaciones en función de la perspectiva con la que son vistos; manteniendo una distancia óptima entre objeto y sujeto. Así somos capaces de saber que un objeto es pequeño a pesar de que ocupe todo nuestro campo de visión por estar muy cerca de nuestros ojos, y de igual manera ocurre con la forma.

3. IMAGEN Y OBSERVADOR

Merleau-Ponty, en *La duda de Cézanne* (2012), nos muestra cómo el espectador puede llegar a comprender la obra de arte, a través del factor humano como vínculo que une a este con el artista. Didi-Huberman habla del ser humano como un elemento completo para captar el conocimiento en *Ser cráneo* (2008).

El espectador como continente y contenido de conocimiento, y con ello del mundo real. Cráneo como elemento necesario de un contenido, en cuyo interior encontramos el pensamiento como fósil eterno que permanece oculto hasta ser encontrado a través de un mecanismo fluido de introspección. Según Merleau-Ponty, para Cézanne, el conocimiento está basado en la percepción empirista y es determinado por los factores que intervienen en la vida; limitándose así la libertad completa del ser. (Merleau-Ponty, 2012). El artista como espectador de la vida, del mundo que a través de su interpretación personal, dada por una serie de circunstancias, como el lugar de nacimiento, la familia, el nivel económico social, etc., expresa su realidad en la obra plástica. De la misma manera, el espectador de la obra de arte interpreta ésta en función de sus propias circunstancias, de aquella cadena a la que lleva atado desde que nace, y que le imponen un determinado tipo de pensamiento, con cierto rango de libertad. La historia de la percepción depende de muchos factores, pues el observador que percibe está rodeado de multitudes de existencias en su contexto, que por una parte le dan libertad y por otra, lo limitan. No se puede hablar de prototipo de observador pero sí de condiciones generales a las que éste está sometido. La invención de la cámara oscura condicionó la forma de percibir, al igual que otros instrumentos ópticos relevantes a la hora de representar y observar. Por otra parte, los medios económicos, sociales y políticos también intervienen en la observación, la percepción e interpretación de imágenes. El observador se encuentra interno en estos medios.

Desde la oposición a lo anterior, la percepción visual puede ser entendida como universal e ilimitada en el tiempo, como podemos ver en *Visión y pintura. La lógica de la mirada* (Bryson, 1991). Para ello es necesario que se dé una actitud natural de la imagen, fácil o rápida de percibir y comprender, desvinculándose el espectador de factores como el proceso histórico. Además la imagen y el receptor deben ser los únicos elementos de comunicación de ese concepto que existe a priori en la mente del que crea. En este caso, el estilo de la pintura aparece como problema, como elemento confuso que influye en la exactitud de transmisión de ese concepto real. La historia de la imagen en el realismo siempre ha evolucionado en favor de la captación de la realidad. El espectador aparece ante la pintura como "... un

receptor ansioso de satisfacción perceptiva ” (Ibid, p. 25) y la pintura como “...una fuente repleta de material perceptivo ” (Ibid).

¿Pero la experiencia visual es universal? La sociedad educa al receptor para la comprensión de las imágenes, tanto en la figuración como en la abstracción por lo que la educación juega un papel esencial en la percepción de las imágenes. Los avances tecnológicos están permitiendo la visualización de espacios al espectador que nunca existieron físicamente y estas nuevas imágenes son las que nos están educando actualmente. Desde que tuvo lugar el rechazo de la perspectiva renacentista surgieron dos caminos a la hora de representar: las vanguardias de la creación plana, y los avances de la fotografía y el cine que siguen utilizando los espacios tridimensionales en las imágenes que generan. Se ha llegado a asociar a la planicie de la representación y la abstracción con los nivelescultos, pero al fin y al cabo, la imagen plana surgió a través de la mera experimentación. “*El modernismo se presenta, por tanto, como la apariencia de lo nuevo para un observador que permanece perpetuamente igual, o cuyo estatuto histórico nunca es cuestionado* ” (Crary, 2008, p. 20).

Pero para ver la imagen en su comprensión y no como signo, (Mitchell, 2011) el espectador debe desprenderse de la formación cultural y concentrarse en la experiencia visual. Las sensaciones vividas de forma individual en el espectador pueden intervenir en la percepción de la imagen, aunque el signo siempre interviene en ello, debido a la cultura. Por lo tanto, la imagen se mueve entre el signo y la interpretación subjetiva. En la mimesis pura, el significado pasa a un segundo plano y la imagen se analiza desde la percepción. “...el significado se concibe como algo que penetra en la imagen desde un espacio imaginario exterior a ella” (Bryson, 1991, p. 71). Para seguir tratando este tema debemos acudir a los conceptos de “denotación” y “connotación”. La denotación de la imagen proviene de la misma, ajena a su exterior (reconocer el coche de un anuncio). Los mecanismo de la connotación al contrario, son transferidos a la imagen desde el factor social del espectador (marca y símbolo de estatus social). Al admitir la connotación como necesaria para la digestión de la imagen, la estructura interna de la misma se rompe, abriéndose a la sociedad. “*Los significados de los códigos de connotación, o diferencia de los códigos iconológicos, son, por tanto, no explícitos y polisémicos*” (Ibi, p. 82). Pero la sociedad también está construida bajo una serie de reglas, que son difícilmente detectables por los que la habitan y fáciles de detectar por los que no: “...es que las reglas [...] están cimentadas en las necesidades prácticas...” (Ibid, p. 87). La incapacidad de reconocer las reglas de la connotación, no es una limitación, sino que las reglas están relacionadas a la práctica social. La imagen se hace más real cuanto más se aleja de la denotación, al naturalizarse, y de la connotación

en cuanto a la ausencia de significación. Al vaciar las formas, el espectador improvisa el significado a partir de la aplicación de los códigos subconscientes connotativos. Esto hace que la imagen sea polisémica, pues su discurso dependerá de cada uno de los observadores. Este discurso dependerá de la sociedad en la que se cree, por lo tanto, la imagen va cambiando su discurso con el paso del tiempo.



Fig. 1. *Elipses concéntricas amarillas y negras*, Felice Varini. 2016.

3.1. EL OBSERVADOR ANTE LA OBRA DE FELICE VARINI

La obra del artista contemporáneo Felice Varini (Suiza, 1952) ejemplifica directamente estas teorías desarrolladas hasta el momento. En ella aparecen los términos realidad, espacio, profundidad, percepción, objeto y sujeto. Resulta muy destacable el efecto pantalla que generan las instala-

ciones pictóricas que desde la técnica de la anamorfosis, crea este artista. La oposición entre la figura plana intangible que se percibe desde un punto de vista concreto y el fondo, se basa en que la primera (proyectada en una pantalla virtual) sobresale sobre un fondo en segundo plano (el espacio tridimensional). Es la visión la que sintetiza la información y nos permite creer una bidimensionalidad donde realmente existen tres. En el trabajo de Felice Varini, por lo tanto, conviven tanto la segunda como la tercera dimensión. “[...] *l’espace concret et l’espace abstrait, l’espace “réel” et l’espace de l’art (de la fiction), etc.*”^v (Fibicher, s. f., párrafo 10°).

La fenomenología de la percepción del objeto que establece Merleau-Ponty (1994) evidencia más la virtualidad de la imagen que se ofrece desde el punto de vista establecido en las creaciones del artista. Una imagen que solo se ofrece a la percepción desde un único punto de vista establecido, en el que únicamente puede situarse un sujeto en un momento preciso. Por lo tanto, un objeto inexistente, una ilusión óptica que se aprovecha de las derivaciones de la perspectiva. Además, el filósofo establece la relación sujeto – objeto, como de objeto - objeto: “...*en adelante trato al ser como objeto, lo deduzco de una relación entre objetos*” (Ibid, p. 90). Con relación a ello, la percepción de Merleau-Ponty tiene sentido en el momento en el que el observador es consciente de las tres dimensiones de la realidad, pero no cuando se encuentra en el punto original de proyección, pues pierde las referencias espaciales al mismo tiempo que la consciencia sobre su corporeidad.

La abstracción desaparece con el desplazamiento del observador, que ayuda a la asimilación del espacio en cuanto que puede proyectarse desde todos los ángulos posibles. El mundo es para el individuo, la experiencia que tiene con el mismo; y cuantas más experiencias tenga, más veraz será su pensamiento respecto al mismo.

4. CONCLUSIONES

En el desarrollo de nuestro trabajo hemos planteado una serie de puntos correspondientes a los conceptos fundamentales que estructuran el presente estudio. En un primer acercamiento a la temática hemos querido estudiar la percepción como herramienta a través de la cual el ser humano es capaz de generar cierto conocimiento sobre la realidad, o su realidad. Así hemos comprendido que la realidad espacial del observador depende tanto de las formas preexistentes como de las que él añade. La percepción del espacio es, pues, un cúmulo de sensaciones que juegan con lo establecido de forma natural, para generar un conocimiento individual, que al mismo tiempo es colectivo pero provisional.

Siguiendo con el estudio de la percepción de las imágenes de nuestra realidad, hemos recurrido al sujeto analizando los conceptos de profundidad exterior e interior que hemos aplicado finalmente al ámbito artístico desde la obra del artista Felice Varini. En este caso hemos tratado la relación que se establece entre el sujeto y la abolición del espacio en la imagen plana, lo que nos ofrece una relación directa entre la obra de Varini y las imágenes de los *mass media*. Así concluimos que la realidad sólo puede ser experimentada desde la misma realidad, formando nosotros parte de ella. Los medios como la televisión, la fotografía o el cine, son generadores de ilusiones que aplanan la realidad. Según nuestro artista, su obra no consiste en generar un plano bidimensional al igual que los medios, sino intensificar la tridimensionalidad, otorgándole más visibilidad. *“However it’s not about illusion. Quite the opposite. It’s about deconstructing reality into segments that are no longer recognizable”*.^{vi} (Von Drathen, 2013, p. 9). Se puede decir que su obra tiene por objetivo dar visibilidad a la realidad tal y como es.

Referencias

Bachelard, Gaston. 2009. “La Casa del sótano a la guardilla. El sentido de la choza”. En *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica

Berkeley, George. 1965. *Ensayo de una nueva teoría de la visión*. Madrid: Aguilar.

- Bryson, Norman. 1991. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Crary Jonathan. 2008. *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento escultura*. Las Ediciones de Media Noche. Recuperado de: http://www.facartes.unal.edu.co/catedra_creacion/craneo.pdf
- Fibicher, Bernard. (s. f.). *Perspectives particulières et lieux communs*. En Varini, Felice. 2012. "Felice Varini". [21 julio 2017]. <http://www.varini.org/04textexa03.html>
- Foucault, Michel. 1984. "Des espaces autres" Conferencia. En Blitstein, P; Lima, T. (Tr.). *De los espacios otros "Des espaces autres"*. Architecture, Mouvement, Continuité, n 5. [Pdf]. Recuperado de: http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf
- Jammer, Max. 1969. *Concepts of Space. The History and Theories of Spaces in Physics*. Cambridge: Harvard - University Press.
- Kant, Immanuel. 2005. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus
- Maderuelo, Javier. 2008. "El espacio y el arte". En *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo. 1960 – 1989*. Madrid: Akal. [Recurso electrónico]. pp. 11 – 30. Recuperado de: <http://site.ebrary.com/lib/univgranada/reader.action?docID=10584108>
- Merleau-Ponty, Maurice. 1994. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini, S.A. [pdf]. Recuperado de: <https://filosinsentido.files.wordpress.com/2013/07/merleau-ponty-maurice-fenomenologia-de-la-percepcion.pdf>
- Merleau-Ponty, Maurice. 2012. *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro libros.
- Mitchell, William John, Thomas. 2011. "¿Qué es una imagen?" En Varas, Ana. 2011. *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 107 – 154.
- Real Academia Española. 2017. *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario*. Cuerpo. [16 junio 2017]. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=BamJ7kx>

Varini, Felice. 2012. "Felice Varini". [21 julio 2017]. <http://www.varini.org/>

Von Drathen, Doris. 2013. *Felice Varini. Place by Place*. Zürich: Lars Müller publishers.

Notas

i Juicios analíticos: No son extensivos, no aumentan nuestro conocimiento. Del análisis del sujeto se infiere el predicado. "el triángulo tiene 3 ángulos". Se fundamentan en el Principio de no contradicción: Son así y no pueden ser de otra forma. Si es verdadero, su contrario tiene que ser falso.

ii Juicios sintéticos: Son extensivos: aumentan nuestro conocimiento. Del análisis del sujeto no se infiere el predicado. "Los individuos de esta tribu miden 1,80". No se fundamentan en el Principio de no contradicción: Si es verdadero, su contrario no tiene por qué ser falso.

iii Kant lo llama: fenómeno.

iv Kant lo llama: noumèno.

v "...el espacio concreto y el espacio abstracto, el espacio real y el espacio del arte (de la ficción), e tc.". Cita de Felice Varini.

vi "Sin embargo, no trata sobre la ilusión. Justamente lo opuesto. Es sobre la deconstrucción de la realidad en segmentos que dejan de ser reconocibles". Cita de Felice Varini.



Málaga 2018

ISBN 978-84-17238-35-3



9 788417 238353 >