

PINTURA Y PERCEPCION

Milan Ivelic

EL MISTERIO DE LA PINTURA

El eminente psicólogo Alfred Binet (1857-1911) incursionó por los senderos teóricos de la pintura, y sus reflexiones sobre este tema han sido de innegable valor. Puso de manifiesto un problema que se intensificaría cada día más en relación con el mundo del arte: la dificultad del espectador para aprehender las proposiciones plásticas que la pintura ofrece.

En la actualidad este problema parece haber llegado a un punto crítico. Muchas explicaciones se han dado para tratar de dar una respuesta satisfactoria a esta creciente incomunicación entre el espectador y la obra de arte y no han faltado argumentos ontológicos, sociológicos, históricos, etc., para dilucidar tal problema. Siendo muy legítimos los caminos utilizados para sostener las respectivas argumentaciones y posiblemente muy útiles las conclusiones a las cuales han llegado, me parece que se ha descuidado —quizás por considerarse demasiado obvio— un elemento sin el cual no es posible ninguna vivencia directa de la pintura y su consecuente reflexión: **la percepción**, puerta ineludible que es preciso franquear para aproximarse a la experiencia que ofrece el mundo de las imágenes pictóricas.

En este sentido, las reflexiones de A. Binet se orientaron justamente por ese terreno, en un momento en que la psicología incursionaba con sistemática asiduidad en torno al fenómeno de la percepción, con el fin de romper falsos prejuicios establecidos por una concepción atomista del psiquismo humano. Pero no sólo le interesó el problema general de la

percepción sino que se permitió algunas reflexiones específicas en torno a la pintura (1).

Preguntándose por la causa de que sólo un ínfimo número de personas pueden distinguir en una tela una composición coloreada de orden estético, de una simple yuxtaposición de colores, llegó a la conclusión de que, en la mayoría de los casos, el espectador se dirige a la obra llevado de sus convenciones y prevenciones de tal modo que muchos aprecian en la pintura un falso semblante, es decir, solicitan de ella los mismos efectos de la sensación común, olvidando por completo que la sensación visual que ofrece la pintura puede modificar el carácter y los efectos del fenómeno sensorial. Por eso, la obra como creación se les escapa y se quedan sólo en una imitación reproductora, servil y tan cabal que la distinción en la mayoría de los casos es imposible y muchos ni siquiera sospechan que tal distinción pueda existir. La perfección de la pintura consiste para ellos en lograr una representación o mejor una reproducción de las cosas y de las personas como las que les ofrece la fotografía. Exigen que la sensación les proporcione datos que enseñen e informen "de quién o de qué se trata"; en otras palabras, el énfasis se da en torno a lo que habitualmente se denomina el **tema**. En estas circunstancias, toda la proposición plástica que implica la tela queda ignorada. ¡Cuánta desorientación han causado hasta el día de hoy las habituales críticas de arte que han hecho de los "contenidos temáticos" el centro privilegiado y exclusivo de sus análisis artísticos!

Profundizando en sus reflexiones, A. Binet estudia los medios plásticos utilizados por la pintura, en particular el color. Afirma que quien se limita a pintar el color, simplemente a colorear, no hace otra cosa que proyectar en la tela la opinión común en materia de percepción. En efecto, la concepción común de la percepción se caracteriza por ser realista: admite que el color pertenece a las cosas y que las cosas, desde el punto de vista de la visión, son sólo colores yuxtapuestos. El color es considerado como un atributo de las cosas que se calcaría en nosotros en forma de impresión. Quien "pinta el color" sólo reproduce porque ignora la posibilidad que ofrece como medio de expresión plástico capaz de crear un nuevo ser. Quien así actúa tiene la "visión de todo el mundo", vale decir, no tiene más que una visión limitada al campo muy restringido de lo utilitario. Para éste —utilizando el ejemplo de Binet— una naranja es anaranjada y una cereza es roja y este atributo forma parte integrante de las dos frutas, tanto que nos parece que, sumergidas ambas en una noche profunda de negro absoluto, la cereza será siempre roja y la naranja

(1) Binet Alfred, *Le Mystere de la peinture*, Année Psychologique, 1909.

siempre anaranjada. Pero bien sabemos que el juego de luz y de sombra produce efectos inconstantes, cambiantes, en relación con causas ajenas a los objetos coloreados y, como consecuencia, parecen no formar parte de su individualidad (2).

Todo esto llevó al autor que comentamos a concluir que se ha eludido el problema de explicar la naturaleza originaria de la creación pictórica y el sentimiento estético que conlleva. Este es, a su juicio, el "misterio de la pintura", que, al no ser conducido a la definición del cuadro por oposición al tema, se ahonda y permanece sin aclarar.

Intentaré aclarar este "misterio de la pintura" a la luz de los estudios que en torno a la percepción se han hecho más recientemente.

EL PREJUICIO DE LA ACTITUD REALISTA

Ciertas teorías clásicas de la psicología se han encargado de mantener concepciones en cuanto al comportamiento perceptivo, que no han hecho más que dificultar la comprensión de este fenómeno en general y del fenómeno perceptivo artístico en particular.

Según la teoría del reflejo, por ejemplo, el comportamiento se caracteriza por la reacción elemental del organismo frente a los excitantes. Esta teoría se apoya en un **criterio realista de base filosófica naturalista**: la opción por la pura exterioridad. En estas circunstancias, esta actitud rechaza las nociones de intención, de fin; lo que hay realmente es un movimiento vibratorio que actúa causalmente sobre nuestro organismo quedando determinada la percepción exclusivamente por los estímulos. En virtud de la desaparición de las ideas de intención y de finalidad, el comportamiento es atomizado, dividido. La noción de reflejo es justamente el resultado de esta atomización: es la operación de un agente físico-químico definido que actúa sobre un receptor circunscrito y cuya operación, en un trayecto definido, provoca igualmente una respuesta definida.

Esta teoría hace aparecer al hombre como un objeto exterior, condicionado, que no comprende al ser humano como sujeto, en primera persona, de absoluta iniciativa. Desintegra la actividad normal del hombre al considerarlo como un organismo determinado a trabajar, por decirlo así, como piezas separadas y a responder no a situaciones complejas sino a estímulos aislados.

(2) Véase en esta misma revista el artículo del Dr. Raimundo Kupareo sobre el problema de la luz.

Ni siquiera la reflexología de Pavlov (1849-1939) es capaz de superar este modelo de explicación realista de lo adquirido, porque si bien corrige y perfecciona la teoría del reflejo, afirmando que el ser viviente no reacciona solamente por reflejos congénitos sino que también es capaz de adaptarse a un medio diversificado, de tal suerte que ese medio provoca reacciones que no son innatas sino adquiridas en su adaptación con el entorno, no obstante y en último término, para él la fisiología del sistema nervioso es atomista: hay una correspondencia término a término entre el excitante, el lugar determinado del sistema nervioso central y la reacción. El cerebro pasa a actuar como un mosaico de puntos a los cuales llegan los excitantes, puntos de enervación positivos o negativos según el valor de la reacción. Es una concepción realista de las localizaciones cerebrales (3).

Podemos apreciar, pues, cómo la teoría del reflejo despersonaliza el comportamiento perceptivo, que se transforma en un proceso en la tercera persona, donde la percepción es una simple recepción y reproducción automática de las sensaciones provocadas por los estímulos. Luego, no hay en estricto rigor, comportamiento perceptivo, puesto que el sujeto no actúa en primera persona, no es protagonista de sus propios procesos psíquicos y desde esta perspectiva, tiene la "percepción de todo el mundo", lo que equivale a decir que su comportamiento perceptivo no es consciente, porque la propia conciencia no es más que una cosa entre las cosas englobada en un sistema naturalista.

Todo esto significa desconocer, en última instancia, el verdadero rol de la percepción la cual queda reducida a simples impresiones sensibles, determinadas por la excitación de agentes apropiados sobre la extremidad de los nervios dispuestos para recibirla. En este sentido, las necesidades de adaptación del ser humano lo llevan a simplificar la complejidad de los fenómenos sensibles eludiendo su participación integral en ellos. La pintura se les aparece como un puro fenómeno exterior frente al cual el sujeto reacciona automáticamente de acuerdo a los registros sensibles que ha acumulado para adaptarse a los excitantes que se le ofrecen. El pintor y el espectador no son más que partes de una exterioridad que tiene sus propias leyes causales y frente a la cual hay un modo de comportamiento uniforme.

(3) Es indudable que existe una "geografía cerebral", pero su actividad compromete globalmente a todo el organismo como lo demuestran las lesiones cerebrales aun localizadas, que pueden determinar problemas de estructura que afectan al conjunto del comportamiento humano. Véase los interesantes ejemplos que incluye Maurice Merleau-Ponty en su obra *La Structure du Comportement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

En reacción contra la reflexología surgió la **Gestalt o teoría de la forma**, la cual frente al postulado de que el efecto de un conjunto de excitantes resulta de los efectos condicionados de cada excitante tomados separadamente (reflexología de Pavlov), va a afirmar que el estímulo y verdadero no es la suma sino el conjunto en cuanto tal: un conjunto de excitantes puede tener un poder reflexógeno que no lo tienen los elementos separadamente y esta escuela introduce aquí la noción de **forma**. En otras palabras, la actitud esencial de la Gestalt consiste en considerar los fenómenos no como una suma de elementos sino como conjuntos que constituyen unidades autónomas, manifiestan una solidaridad interna y poseen sus propias leyes. De ello se sigue que la manera de ser de cada elemento depende de la estructura del conjunto y de las leyes que lo rigen. Ni psicológica, ni fisiológicamente preexiste el elemento al conjunto: no es más inmediato ni más antiguo; el conocimiento del todo y de sus leyes no puede deducirse del conocimiento separado de las partes que en él se descubren.

Citando un ejemplo, C. von Ehrenfels (1859-1932), precursor de la Gestalt, observó que los datos sensoriales que aportaba una melodía mediante las notas sucesivas de la frase musical constituían efectivamente sus cualidades sensibles. Pero estas notas no eran, por sí solas, la melodía; si estaban separadas por un intervalo demasiado largo no era posible percibir el tema melódico. Para que haya percepción de la frase musical es necesario que las notas se sucedan de una manera bastante rápida para aprehender su efecto de conjunto, vale decir, sus cualidades de **forma** (4). Así, pues, la percepción no consistiría en una suma de datos sensibles elementales, sino que comporta según esta tesis, una forma distinta del conjunto de la materia sensible que ella informa.

Tanto para M. Wertheimer (1880-1943) considerado como el fundador de la teoría de la forma, como para K. Koffka (1886-1941) y W. Kohler, considerados como los máximos representantes de la Gestalt, la forma es de la misma naturaleza que las cualidades sensibles. Haciendo uso del conocido dibujo de E. Rubin, donde puede verse una copa o dos caras frente a frente, estos psicólogos afirmaron que sólo por abstracción se puede separar la forma del dato sensorial; en la realidad ambos aparecen al mismo tiempo y todo cambio de forma trae consigo un cambio del dato sensorial, una transformación de la sensación. Así, en el dibujo aludido, percibimos una mancha negra sobre un fondo blanco o dos penínsulas blancas sobre un fondo negro; cuando se pasa de una interpretación a la otra, se invierte el significado del dato sensorial: el fondo es vago y la

(4) Foulquié Paul, **Psicología Contemporánea**, ed. Labor, Barcelona 1965, págs. 235 y ss.

figura real y viceversa. De igual manera, cuando percibo la copa, la mancha negra no corresponde a nada y cuando percibo los perfiles, la superficie blanca tampoco corresponde a nada.

De esta manera, según sea la forma percibida, el mismo estímulo objetivo produce una sensación de objeto o una sensación de nada. La sensación depende, pues, esencialmente, de la forma así como esta última depende de los estímulos sensoriales. Un punto no se da nunca solo: es percibido en una figura —o por lo menos sobre un fondo— y cambia de sentido con la figura de que forman parte. De igual modo, una nota es siempre oída dentro de una sucesión de notas y de ella depende su valor propio.

Los gestaltistas consideran las formas o estructuras como primarias y afirman la prioridad del todo en relación a las partes cuya naturaleza depende de su función en el todo. La forma es parte constituyente de la base originaria. Ellos piensan que la estructura pertenece al objeto, que las formas son datos primordiales dotados de cualidades propias. Esta teoría permitiría la percepción de formas universales, independientemente de las variaciones que implican su apariencia particular, porque entre las formas tal como las percibimos y la estructura del sistema nervioso existiría un nexo objetivo (Wertheimer), un insomorfismo. Esto permitiría definir el funcionamiento del sistema nervioso como figura-fondo; las localizaciones cerebrales serían la figura del proceso total sin separación de un fondo, que es el conjunto del funcionamiento cerebral. En esta perspectiva, sería posible determinar objetivamente, independiente de la personalidad del perceptor, los factores de pregnancia de una forma sobre otra, es decir, de una forma dominante que se impone por sí misma.

La Gestalt fue una positiva reacción contra el atomismo psicológico que consideraba que los estados psíquicos era posible reducirlos a combinaciones de estados elementales simples y anteriores a las construcciones de que formaban parte. Suponía que la vida psíquica comenzaba por sensaciones elementales agrupadas poco a poco por la experiencia, en conjuntos más complejos como eran las percepciones y las operaciones superiores del espíritu; pero al suponer que en dichos conjuntos no había nada aparte de los elementos que los constitúan, consideró que las leyes de estos últimos eran también aplicables a las del conjunto.

La Gestalt, por el contrario, afirma que el conjunto es algo más que los elementos descubiertos por el análisis y diferente de ellos; en la vida psíquica, los hechos más primitivos son siempre complejos y de ahí la noción de forma que introduce, es decir, un proceso global donde las

propiedades no son simplemente la suma de las que traerían las partes aisladas. Para esta escuela lo que se adquiere no reside en un solo y mismo gesto sino en una adaptación global en que los medios pueden variar (5). Lo que se adquiere es un tipo general de situación como lo muestran los fenómenos de transferencia de hábitos. Hay una relación de relativa interioridad, de sentido, entre la situación y la respuesta o entre los gestos preparatorios y el fin coronado por el éxito.

Hemos expuesto hasta aquí las ideas más importantes que se derivan de los estudios realizados por los seguidores de la teoría de la forma. Conviene que nos detengamos ahora a analizar críticamente los postulados de esta escuela a partir de **la sustitución** que hace del elemento, por la forma. Cabe preguntarse: ¿basta con sustituir el elemento por la forma para abandonar la actitud realista a la que aludíamos en relación con la teoría del reflejo?

Porque de lo que se ha tratado de explicar se podría pensar que la conciencia es el epifenómeno de procesos naturales que, si no son explicables de manera mecanicista, pueden serlo de manera estructural. Para renunciar al pensamiento realista no parece, pues, que sea suficiente abandonar el elemento por la forma puesto que la actitud realista no reside esencialmente en la noción de elemento. Lo fundamental del pensamiento realista es la afirmación de una realidad en sí, independiente de la conciencia; y en relación a aquélla, toda forma de conciencia es **segunda**. Realizar la forma en lo en-sí, separarla de toda relación a una conciencia, hacer de la forma la causa del mundo percibido es relegar ese mundo a un lugar secundario en circunstancias que él es lo primero, lo inicial. Aquella seudo realidad no podría ser causa de lo percibido desde el momento en que no es pensable sino por su relación con lo percibido que aquélla presupone: lo fisiológico remite a lo psicológico como lo real a lo fenomenal.

Es efectivo que la Gestalt ha mostrado que el orden vital no se superpone al orden físico: el medio en el cual actúa el comportamiento perceptivo no

(5) Hay aquí una clara diferencia con el behaviorismo, por ejemplo, el cual, realista en su afán de eliminar como subjetivo y no científico todo componente de sentido, de valor y de intención, elabora la teoría clásica de ensayos y errores. El aprendizaje consiste en una serie de acontecimientos exteriores los unos a los otros, unidos de una manera puramente mecánica, sin ningún carácter intencional. El estímulo —el alimento por ejemplo— despierta la necesidad y engendra mecánicamente un estado de excitación. Aquellos gestos que no son seguidos de un éxito son eliminados mientras que los otros adquiridos. Pero esta discriminación no requiere ninguna intención, sino que es la resultante de una pura contigüidad de hecho: no hay medio-fin sino hecho de frecuencia.

es físico-químico sin más. El comportamiento no es una secuencia de reacciones mecanicistas ni tampoco se superpone a una suma de elementos físicos. No hay duda que existe una originalidad del ser humano en relación a lo físico, una especificidad que prohíbe privilegiar a este último. Sin embargo, existe una contradicción entre lo que los gestaltistas han mostrado y su interpretación (6). En efecto, han mostrado que el orden vital no se superpone al orden físico y no obstante, su interpretación, a pesar que lleva al reconocimiento de la discontinuidad de las estructuras, se queda en la afirmación de que no hay más que un solo universo (el de lo físico).

Con razón P. Lersch (7) critica a W. Kohler, quien explica la estructuración formal del campo sensorial mediante argumentos fisiológicos, apoyado en los procesos neurofisiológicos que acompañan a la percepción. Si así fuera, ¿cómo explicar el hecho de que la configuración formal de nuestro campo sensorial se modifica según nuestra actitud subjetiva? En el dibujo de Rubin depende de nuestra actitud el que configuremos el campo perceptivo en forma de una copa blanca sobre un fondo negro o como un doble perfil humano negro sobre un fondo blanco.

En la Gestalt reaparece una vez más el lenguaje clásico de la causalidad: es preciso buscar la explicación por reducción a lo físico (razonamiento semejante podemos encontrar en Levi-Straus). La contradicción interna de este género de pensamiento es reducir las estructuras superiores a superestructuras de la estructura física, considerada ésta como la realidad omnipotente. El comportamiento perceptivo es, nuevamente, una cosa entre las cosas; y lo físico, una parte del ser comprendido en el sentido de substancia. Al rechazar los teóricos de la forma la acción del espíritu, se orientan hacia el paralelismo psico-físico y remiten las estructuras mentales a estructuras físicas. El ser humano pierde toda autonomía. Nuevamente se impersonaliza la percepción y se habla de ella en tercera persona.

La Gestalttheorie se funda más en un modelo de "ver" que de vivenciar, de tal manera que, desde el punto de vista artístico, la pintura nos suministraría una especie de **modelo de significación estética** en el cual leemos sus propiedades, y esta forma de comportamiento perceptivo no tiene por qué estar acompañada necesariamente de un acto de nuestra afectividad o de nuestra voluntad. Así, el principio formador se ubica exclu-

(6) Merleau-Ponty Maurice, **La Structure du Comportement**, Presses Universitaires de France, Paris 1972, págs. 139 y ss.

(7) Lersch Philipp, **La estructura de la personalidad**, ed. Scientia, Barcelona 1963, págs. 312 y ss.

sivamente en el objeto artístico, olvidando que la pintura no tiene por qué darnos solamente organizaciones estables y más o menos constantes en todos los sujetos, percibiendo formas con un contorno tan "bueno" como sea posible, o sea, con rasgos notorios y fácilmente visibles y memorizables. En este sentido, las cualidades que son "buenas" son la simplicidad, la regularidad, la simetría, la continuidad, etc. En esta perspectiva, sería perfectamente posible determinar objetivamente, independiente de la persona del perceptor, los factores de pregnancia de una forma sobre otra. Así, por ejemplo, la belleza de una columna se debería a que su forma reparte de cierta manera el equilibrio de pesos y fuerzas; traduce la unión aparente del factor dinámico y del factor morfológico, dependiendo del número, de la longitud y de la altura de las columnas (8). La noción de forma, tal como la han desarrollado los gestaltistas, impone una especie de mandato del cual no se liberan ni el pintor ni el espectador, sin entender que es perfectamente posible adaptarse de una manera original al medio, sin que la realidad física se nos imponga soberanamente. El pintor pierde así toda autonomía en su obra y el espectador deja de ser un verdadero re-creador (9).

SUPERACION DE LA ACTITUD REALISTA

El término "percepción" es empleado hoy en la psicología contemporánea en un sentido mucho más amplio que antes (10). No indica sólo la toma de conocimiento sensorial de lo dado, sino que, en muchos autores actuales, este término significa la toma de conocimiento global del hombre en contacto directo con el mundo, es decir, su situación de vida. El fenómeno perceptivo ha dejado de ser un acontecimiento aislado y aislable, y por eso, la psicología de la percepción no puede comprenderse sino en relación con el estudio del conjunto del comportamiento. Es preciso

(8) Las investigaciones de Wölfflin sobre los grandes tipos de formas pictóricas van en el sentido de estas interpretaciones "objetivistas", en la medida donde ellas muestran que estas formas son maneras de ver, de articular el espacio y no son más que una manera secundaria de sentir o experimentar.

(9) La actitud exactamente contraria nos la presenta la corriente psicológica denominada *Einfühlung* (endopatía o proyección sentimental) cuyos representantes más destacados son Volkelt y Lipps. Para ellos es nuestra subjetividad la que se adhiere a las formas y las anima a nuevas variedades debido a la participación de nuestra afectividad por la proyección de sentimientos y de conflictos de nuestro querer, reflejando en la obra el yo subjetivo. De esta manera la forma estética se comprende por lo que proyectamos de nosotros mismos. El principio formador estaría dado por el sujeto.

(10) Varios autores, *La Perception*, Symposium de L'association de psychologie scientifique de langue française, Louvain 1953. Presses Universitaires de France, Paris 1955.

investigar las relaciones que eventualmente puede unir la actividad perceptiva a los factores que determinan la conducta: la personalidad del individuo, sus necesidades, sus tendencias, los conocimientos que ha adquirido, la historia de su desarrollo, las influencias sociales y culturales a las cuales está sometido, etc. Con razón se subraya que en cada percepción se halla incluida la totalidad del yo que acusa su peculiaridad en los actos receptivos merced a la selección, enriquecimiento y valoración de lo dado. La percepción, pues, no es una simple recepción y reproducción automática de las sensaciones provocadas por los estímulos, sino que implica una actividad global del sujeto anímico, plenamente consciente del acto que ejecuta y del cual él es protagonista. Tengo de mi percepción un conocimiento en primera persona.

Entre el que percibe y lo que se percibe no se da la situación de estar uno frente al otro como dos términos exteriores ni tampoco lo que se percibe es una invasión de lo percibido. El sujeto es una potencia que conoce o se sincroniza a un cierto medio de existencia y en este aspecto la percepción es una comunión. En este intercambio entre el sujeto y lo percibido no se puede decir que uno actúa y el otro es pasivo, que uno da sentido y el otro lo recibe. Como lo señala M. Merleau-Ponty "sin la exploración de mi mirada y antes que me sincronice con lo sensible, éste no es más que una vaga sollicitación. Pero es por su sollicitación que mi actitud hacia él debe acomodarse para encontrar la debida respuesta a su presencia frente a " (11).

Esta concepción implica admitir una relación básica entre el hombre y el mundo; la relación que existe entre el ser dotado de vida anímica y el mundo que percibe es la de un diálogo en vez de la relación de causa a efecto que admitía la psicología asociacionista, imaginando que los estímulos externos imprimían las sensaciones en el alma como en una página en blanco (tabula rasa). Es también una reacción contra la teoría estímulo-respuesta gracias al reconocimiento explícito del rol que tienen todas las potencias humanas en el comportamiento perceptivo y, más aún, significa ampliar el estrecho horizonte del fenómeno perceptivo al reconocer el rol fundamental que el entorno natural y cultural tienen en el proceso perceptivo, el cual se modifica y varía, se enriquece o se empobrece, según la personalidad de cada perceptor y su ubicación espacio-temporal. En este sentido, las propias formas plásticas que la pintura nos muestra a lo largo de la evolución histórica son un testimonio elocuente de esta aseveración. ¿Quién podría desconocer, por otra parte, las

(11) Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, París 1945, pág. 243.

enormes dimensiones que ha alcanzado el mundo perceptivo en el siglo actual? Cada día trae consigo un nuevo mundo que ver. Para el hombre del Renacimiento, las formas del mundo exterior se limitaban a lo que podían ver con el ojo desnudo. Hoy el mundo es un lugar diferente para el artista. Su visión ya no está confinada en los límites de la tierra. Puede que pinte lo que ve, pero ahora lo que ve se ha extendido al microcosmos y al macrocosmos que la ciencia le ha revelado.

El enriquecimiento que ha alcanzado el fenómeno perceptivo, a la luz de los estudios contemporáneos, no sólo corrige y va contra una fisiología mecanicista sino que es también una crítica a la Gestalt. Las reacciones perceptivas no pueden explicarse por modelos físicos, salvo el caso que se las aisle artificialmente del contexto de la acción en la cual se insertan. No es posible aceptar que el privilegio de ciertas formas no dependan más que de los caracteres objetivos de los estímulos que se presentan, porque omiten el modo de acción natural de quien ejecuta el acto perceptivo. Si las leyes de Wertheimer —ley de proximidad, ley de semejanza cualitativa— relacionan la formación de las estructuras a las condiciones objetivas en las cuales se presentan los estímulos o a la estabilidad de las formas “buenas”, consideradas como una propiedad que les es inherente, no se debe a que la percepción sea asimilable a una estructura física, sino al hecho de que aquéllas son constantes admitidas por la actividad total del organismo. Pensamos que esas estructuras no pueden encontrar su equivalente en las solas estructuras físicas. Por eso es que los modelos psíquicos de la Gestalt tienen poca relación con los fenómenos de la vida.

LA PERCEPCION Y EL CONCEPTO

En nuestra actividad reflexiva, destinada a la máxima aprehensión intelectual del mundo percibido, tendemos a instrumentalizar la percepción con el fin de lograr la conceptualización de cuanto nos rodea. En efecto, habitualmente utilizamos la percepción como un vector que nos conduce directamente al conocimiento: estamos atento a lo sensible en la medida que instruye e informa al intelecto. En este sentido, lo sensible representa algo: induce a un saber y desaparece detrás de él y sólo descendemos del saber a lo sensible en la medida en que aquél nos solicite debido a una deficiente elaboración conceptual. Pero, logrado el conocimiento, ubicamos en una cierta categoría conceptual lo que hemos percibido; lo que supone una objetivación y una fijación. En esta forma, lo percibido es filtrado a través de las lentes del conocimiento, por lo que no llega hasta nuestra conciencia la plenitud concreta de lo que nos es dado sensorial-

mente, sino que se nos presenta abstraído de sus cualidades sensibles. Tiene lugar una “disolución de los contenidos plásticos inmediatos” (12) perdiendo lo sensible su rostro porque lo aprehendido no tiene rostro, sino sólo el contorno de una cosa, una objetividad. En este proceso intelectual de conceptualización, hacemos disponible lo percibido, nos adueñamos de ello y no nos preocupamos de tener en cuenta su riqueza sensorial.

Es tan intensa la experiencia conceptual acumulada por el hombre, que ésta influye de manera inequívoca en muchísimos aspectos relacionados con los medios de expresión específicos de la pintura y, consecuentemente, con la percepción de las imágenes plásticas propuestas por el pintor. En relación con esto, nos detendremos un instante para considerar el **principio de constancia** que aparece en los llamados fenómenos de constancia: la constancia de los colores, la constancia de las magnitudes y la constancia de las formas (13).

En la constancia de los colores se produce un proceso de transferencia de la sensación colórica a una imagen estandarizada en virtud de la cual los objetos figuran en nuestra conciencia como objetos de determinadas cualidades. En esta imagen, la tiza por ejemplo, tiene el rasgo constante de blanca o el cielo el rasgo constante de azul. Al identificar a los objetos con una coloración luminosa fija y estable no cabe duda que el conocimiento se beneficia en precisión y exactitud y, lo que es más importante, facilita la intercomunicación al nominar a esos objetos con un sentido unívoco, mediante el lenguaje.

La constancia de la magnitud, por su parte, presenta rasgos similares: en general, para nuestra percepción, la magnitud se mantiene constante aun cuando se modifiquen las distancias. Si situamos un objeto cerca de nosotros y luego lo hacemos retroceder, a pesar de la variación que produce la imagen en la retina, ya que se reduce a una dimensión menor, seguimos considerando al objeto en una magnitud constante. La explicación de este hecho se debe a que la percepción es influida por el saber basado en nuestra experiencia. Sabemos que el objeto cuya imagen se refleja en la retina es siempre el mismo e interpretamos esa imagen partiendo de ese conocimiento, lo que significa que estamos menos atento a la sensación como tal que al conocimiento que de ella podemos obtener.

En cuanto a la constancia de la forma se produce por nuestro interés de fijar en la conciencia proporciones objetivas y actuamos como si la posi-

(12) Citado por Lersch, Philipp, op. cit. pág. 350.

(13) Ibid, pág. 348 y ss.

ción que adoptamos frente al campo visual no modificara las formas con que los objetos se proyectan en la retina. En esta situación, un plato siempre tiene forma circular prescindiendo de si está a la derecha, a la izquierda o al frente de nosotros.

Es perfectamente posible englobar en un solo concepto de **“constancia de los objetos”**, los fenómenos de constancia que se han explicitado, puesto que en todos los casos hay una interpretación en términos de “categoría de objetos” que poseen determinadas cualidades y son siempre idénticos consigo mismos. No hay duda que en todos estos fenómenos de constancia está desempeñando un papel esencial la experiencia, actuando sistemáticamente en la interpretación del campo perceptivo. La reiteración de determinadas percepciones y la capacidad de representación y conceptualización posibilitan que veamos las mismas cualidades formales y las mismas unidades significativas en puntos diversos del tiempo y del espacio: una vela se nos aparece como unidad formal por su utilidad para iluminar. Partiendo entonces de la identidad de las cualidades reiteradamente percibidas, se desarrolla una representación esquematizada que desemboca en el concepto, aplicable a todas las velas, que abarca sólo los rasgos esenciales de la unidad significativa prescindiendo de todos los rasgos concretos variables de un caso a otro. Se trata, pues, de representaciones estandarizadas y de conceptos generalizados.

Retornando a los fenómenos de constancia descritos, podemos apreciar que en la constancia de los colores y de las formas, la experiencia actúa efectivamente en forma de representaciones estandarizadas: sabemos que la tiza es blanca y el plato es redondo. En cambio, en la constancia de las magnitudes no hay tanto una dependencia de la representación cuanto de un juicio que está basado en la experiencia de que a medida que se alejan de nosotros los objetos nos parecen más pequeños, aun cuando no varíe su tamaño objetivo. En la percepción de la magnitud tomamos en cuenta la distancia a que se hallan los objetos. Las cosas figuran en la conciencia perceptiva con una magnitud aproximada a la que les corresponde objetivamente en relación con otros objetos cercanos. Por eso, en cuanto se elimina la posibilidad de poner en relación la distancia y la magnitud aparente, suprimiendo los puntos de apoyo para el cálculo de la distancia, deja de tener lugar la transformación de la magnitud. Si se utiliza la visión monocular a través de un tubo, por ejemplo, quedan excluidos los criterios para realizar el enjuiciamiento de la distancia y por consiguiente el cálculo entre distancia, magnitud aparente y magnitud real.

LA PINTURA Y LOS FENOMENOS DE CONSTANCIA

La hipótesis de la constancia que asigna para cada estímulo una sensación y sólo una, no se verifica en la actividad artística en general ni en la actividad pictórica en particular. En la medida en que la conducta es intelectual e imparcial, la hipótesis de la constancia llega a ser aceptable en lo que concierne a la relación del estímulo y la respuesta sensorial específica; por ejemplo, el estímulo visual o sonoro limitado a su respectiva esfera, vale decir, a la esfera óptica o a la esfera auditiva.

Si nos aproximamos a la pintura con la idea de que ella tiene caracteres o propiedades estables o, mejor, constantes perceptivas, nos introduciremos en un mundo de objetos y de seres con sus colores, formas y magnitudes objetivas. En este caso, el sentido de las líneas, colores y formas no se comprenderá en su riqueza sensorial, porque se han transformado en estados categoriales encerrados en sí mismo; en cualidades que se ofrecen a la constatación de un sujeto pensante. Es preciso entender que frente a la pintura, el sujeto no es puramente un pensador que aprehende una cualidad ni un ser inerte que estaría afectado o modificado por ella. La pintura no puede ser única y exclusivamente un pretexto para "una inspección del espíritu", como lo afirma M. Merleau-Ponty. El pensamiento objetivo ignora al espectador, es decir, no se preocupa por el sujeto que percibe la obra, olvidando que, en este caso, la percepción no se presenta bajo la categoría de causalidad sino como una re-creación del objeto artístico que invita a una nueva manera de mirar. De ahí que en un intelectualismo a ultranza, el estilo del objeto artístico percibido desaparece en provecho de un puro objeto determinado por un sujeto imparcial.

Los fenómenos de constancia nos plantean, por lo demás, el problema de cómo saber qué tamaño o qué color o qué forma entre todos los tamaños, colores y formas aparentes debe ser considerado como constante, o qué es el color real, por ejemplo.

Se podría decir que es aquel que veo habitualmente en un determinado objeto, bajo la luz diurna, a corta distancia y en condiciones normales, es decir, frecuentes. Cuando la distancia aumenta o la luminosidad tiene un color propio —como en la puesta de sol o bajo la luz eléctrica— reemplazo el color efectivo en beneficio de un color recordado que siempre es preponderante porque está inscrito en mí debido a numerosas experiencias. La constancia del color sería, pues, una constancia real. Hay implícito aquí un sentido pragmático perfectamente aceptable, como cuando digo que una gota de sangre es realmente roja o que una mesa

tiene realmente una superficie continua. Y el significado de "realmente es" no quiere decir otra cosa que "presenta esa apariencia a observadores normales en condiciones normales" (14). Lo que ocurre es que empezamos por pensar que las apariencias que los objetos presentan a los observadores normales en condiciones normales son las propiedades reales de los objetos. Decíamos que había aquí un significado pragmático plenamente justificado porque el sentido común concibe el mundo físico como un mundo de objetos en el espacio y en el tiempo, que tienen cualidades tales como color, temperatura, gusto y olor (cualidades secundarias) así como cualidades primarias de forma, tamaño, movimiento, etc. Esto significa que el sentido común concibe la percepción como una revelación directa de la naturaleza del mundo físico.

En efecto, la mayoría de las cosas o de los seres los reconocemos bajo los mismos signos: el agua, la tierra, el cielo, nos interesan generalmente por las mismas razones y serán reconocibles bajo los mismos indicios sensibles. En este caso, nuestra percepción es un complejo donde el pasado, es decir, el recuerdo de las cosas que tratamos de reconocer, desempeña un papel mayor que el presente, es decir, que la sensación; ésta es conducida por la memoria a señalar sólo los signos visibles que responden a nuestras exigencias de especie o de individuo. La percepción aparece como una función práctica destinada a presentar las cosas en sus relaciones más o menos estabilizadas a nuestras tendencias estables. El presente es conducido al pasado para que se convierta en el estímulo de estas tendencias y de las reacciones de adquisición o de defensa que correspondan. Así, entonces, el color se convierte en la señal de algo, comúnmente útil o perjudicial; la nube tiene por señal el color blanco y el carbón el negro, que ni la luz ni la sombra parecerían modificar ni quitar. M. Pradines ha reparado lúcidamente en este hecho cuando afirma: "constituimos en las cosas sus propiedades con nuestros modos estables de reaccionar frente a sus excitaciones propias. La sensación es, para nosotros, una oportunidad de revivir este estado complejo donde ella tiene tan poco lugar y que se ha formado con experiencias pasadas análogas, uniformadas bajo la luz de una prevención estable" (15).

Con razón otro autor afirma que en estas constancias ocurre como si se despojara al objeto de las "contaminaciones" a las que está sometido por sus inmediaciones y lo mostrara aislado. De acuerdo con esto, el objeto queda reducido a sus invariantes; el contexto y sus efectos se pier-

- (14) Armstrong D. M., **La percepción y el mundo físico**, ed. Tecnos, Madrid 1966, pág. 204.
- (15) Pradines, Maurice, **Tratado de Psicología General**, Tomo II, ed. Kapeluz, Buenos Aires, 1962, pág. 215.

den de vista y constancia significa invariabilidad de apariencia. De esta manera, la gran variedad de valores de forma, tamaño, brillantez, color y demás que exhibe la imagen de la proyección en la retina parece reemplazarse por algo helado e inmutable. Se persigue un mundo estable poblado de objetos estables. Las modificaciones contextuales observadas en la percepción no interesan porque la visión se usa pragmáticamente con el fin de manejar, manipular o usar los objetos y seres (16).

A su vez, los interesantes estudios de N. Knobler (17) nos ponen en guardia frente a esa actitud al indicar que si bien se puede concebir el mundo como una serie de realidades conceptuales limitadas, objetos que existen solamente en ciertas formas y posiciones estáticas y concretas, se corre el peligro de no comprender las creaciones que ofrece la pintura si se persiste en esa actitud y se adopta igual criterio para ingresar al mundo de las formas plásticas, porque una persona que concibe el mundo de ese modo exclusivamente, sólo verá la pintura en función de formas estereotipadas. A menudo le será muy difícil reconocer muchas obras pictóricas a menos que se aproximen estrechamente a sus imágenes conceptuales: un árbol es siempre el árbol, el prado es siempre verde y el mar es siempre azul. Al aferrarse el espectador a la constancia se privará de las múltiples posibilidades de transformación que ofrece el objeto en su interacción con el contexto.

En cambio, para el pintor, dichas modificaciones tienen la mayor importancia y abandonará de buen grado el nivel de la máxima generalidad, que conduce a la constancia, para concentrarse en la riqueza cualitativa que le ofrece la percepción. Esto no excluye, por cierto, que la visión del artista se sienta atraída por la constancia que supone la ausencia de toda interacción e interesarse por el objeto invariable en cuanto tal. Pero aun en este caso, hay un modo de ver que no tiene relación alguna con el pragmatismo de la visión habitual, porque la permanencia del pintor verdadero en la constancia, obedece a una actitud ante la vida, el hombre y el mundo, que va más allá de la simple visión común utilitaria.

Es lamentable que el espectador no modifique su visión frente a la pintura, porque no podrá ingresar a aquellas proposiciones que ponen a prueba su capacidad de entrar en diálogo con obras que revelan el mundo en continuo flujo, donde las variables de distancia, tiempo, movimiento, luz, afectan la apariencia de todos los objetos, de modo que pueden ser representados de distintas maneras en tiempos diferentes. Frente a

(16) Arnheim Rudolf, *El pensamiento visual*, Eudeba, Buenos Aires 1973, pág. 36.

(17) Knobler Nathan, *El diálogo visual*, Aguilar, Madrid 1972.

ellas, el espectador o no reacciona o juzga condenatoriamente al no ser capaz de contactarse con la pintura, que para él se torna en algo "insólito" o "absurdo". Por eso un espectador, cuyos hábitos perceptivos se limitan a la clase prevista por la lógica tradicional, corre el riesgo de quedarse y actuar en un mundo de construcciones paralizadas, y limitarse, en relación a la pintura, a imágenes uniformes e inmutables (18).

Los fenómenos de constancia que hemos analizado no constituyen más que una reconstrucción artificial, puesto que si consideramos la percepción misma, no se puede decir que el café de la mesa, por ejemplo, se aparezca bajo cualquier iluminación como el mismo café, con la misma cualidad efectivamente dada por el recuerdo. No se puede hablar de la constancia de los colores como de una constancia ideal. La debilidad de muchas teorías estéticas está en no reconocer otros colores sino aquellos que aparecen en la actitud reflexiva, olvidando que el color en la percepción pictórica no es un medio sino un fin en sí mismo.

Si bien es cierto que la orientación y las necesidades biológicas requieren un mundo estable en el cual los objetos preservan su identidad, no es posible solicitar la misma orientación a la pintura, ni que satisfaga las mismas necesidades.

Existe un perspectivismo perceptual en relación con los objetos, que nos impide privilegiar los fenómenos de constancia al aplicarlos a la pintura y esto por un doble motivo: por una parte, porque todo objeto se presenta en un contexto y es modulado por ese contexto y, por otra parte, porque el hombre también participa de esa modulación a través de su propio cuerpo. La experiencia demuestra que tanto el pintor que ejecuta la tela como el espectador que la contempla, liberan conscientemente su cuerpo, a las solicitaciones del mundo percibido el primero, o a las solicitaciones de la obra el segundo. Como espectador puedo variar la posición de mi cuerpo frente a la tela adelantándome o retrocediendo, ubicándome en

- (18) William James (1842-1910) denominó percepción a los conceptos visuales almacenados que ayudan a reconocer configuraciones perceptuales insuficientemente explícitas. Según él, las únicas cosas que percibimos son las que pre-percibimos y las únicas cosas que pre-percibimos son las que han recibido un rótulo y éstos se graban en nuestra mente. Si perdemos nuestra existencia de rótulos, nos encontraríamos intelectualmente perdidos en medio del mundo. La percepción de los objetos se relacionaría de modo inseparable con las imágenes normativas que el observador conserva en la mente. Así, por ejemplo, existe una imagen normativa de la figura humana, simétrica, erguida, frontal. Que una figura se reconozca en una pintura depende de que el observador la vea derivada o no de su figura normativa. Pero, en lo que a pintura se refiere, lo que se reconoce en la vida cotidiana no tiene por qué aceptarse necesariamente en la representación pictórica.

distintos ángulos para encontrar nuevas perspectivas de observación a igual que el artista en su etapa de preparación y elaboración de la obra. ¡Cuántas veces hemos podido comprobar cómo el tamaño y la forma bidimensional del objeto pintado se modifica a medida que cambiamos nuestra posición relativa con el objeto! ¡Huelgan comentarios al respecto, cuando nos enfrentamos a muchas obras contemporáneas!

Lo que ocurre, en definitiva, es que estoy liberando mi cuerpo a una manera distinta de mirar el color, la forma, las magnitudes, etc., porque en la percepción de la pintura no sólo percibo el objeto mismo sino que tengo una cierta percepción de mi propio cuerpo, y su relación con el objeto percibido y la obra atrae a la sensorialidad de mis órganos para aproximarse a su textura, a su brillo, a su densidad; en síntesis, a su plasticidad, que el concepto me había negado. Por eso la pintura no es sólo un arte visual, sino que la visión se comunica con los demás sentidos abriéndose a la estructura total, que se muestra en la pintura y que habla a todos nuestros sentidos, al mismo tiempo que a la vista. Así, la forma de un pliegue nos hace ver la delicadeza de la fibra o la frialdad de la seda o a percibir el peso de un bloque que se hunde, la fluidez agua o la ligereza de los cuerpos alados.

El perspectivismo al que aludimos no puede basarse en la aprehensión intelectual, la cual supone una operación lógica fundada en el concepto, que enriquece el conocimiento intelectual del mundo aproximando al hombre a su anhelo de poseer la verdad, permitiendo, igualmente, la comunicación entre los seres humanos y resolviendo así el problema de la unidad intersubjetiva del mundo. Pero como la pintura no está hecha de nociones ni tiene tampoco un lenguaje unívoco, no podemos buscar en ella un medio de comunicación inteligible para todos y no tenemos otro camino que consentir en la presencia de una realidad que requiere otra forma de inspección para penetrar en ella. Tal vez resida aquí **el misterio de la pintura.**

PINTURA Y PERCEPCION

Es preciso, pues, rehabilitar la percepción, si bien no como patria de toda verdad, al menos como capaz de cierta verdad, y rendir crédito a las significaciones estéticas inmanentes a la percepción, de las cuales el racionalismo hacía tan poco caso.

Esto supone comprender que la percepción estética no percibe lo sensible como si tuviera un carácter accidental, que debiera ser inmediata-

mente interpretado para llevarlo hacia una significación pragmática, a la manera de las cualidades segundas. Por el contrario, lo sensible es percibido como imponiéndose y valiendo por sí mismo: ejerce sobre la percepción una especie de mandato; tiene, por así decirlo, un peso natural, primigenio. En palabras de M. Dufrenne “es una potencia elemental a la manera como las religiones primitivas se esforzaban en conjurar” (19).

No significa esto que la obra sea algo propio de la naturaleza; puede llegar a serlo ciertamente cuando es abandonada a sí misma, reducida a un mero signo: el color en tanto que pigmento es natural; pero la pintura en la medida que es obra de arte tiene un carácter desbordante: es lo sensible como tal que se percibe desbordante y no el pigmento como material; son los colores del cuadro los que tienen una insistencia, un estallido que no es de la naturaleza.

Este énfasis que ponemos en el en-sí del sensible es para indicar antes que nada su plenitud, porque la obra se distingue de los objetos usuales que se anuncian por sensaciones pobres, fugitivas, prontamente ocultas detrás del concepto. Ese poder de exaltar lo sensible es uno de los logros esenciales del quehacer pictórico. Por eso, una pintura que me atrae únicamente por su tema, que está cargada de elementos anecdóticos, descriptivos, literarios en suma, es un objeto imperfectamente estético. Es preciso que la obra ejerza una especie de “magia” para que la percepción estética pueda relegar a un segundo plano lo que la percepción habitual pone en primer lugar.

Sin embargo, no se crea que lo sensible se da en el arte como puro sensible: éste tiene otro valor. La percepción usual —como vimos— trasciende hacia el conocimiento, perdiéndose así la confianza espontánea en ella. La pintura, en cambio, solicita un camino inverso: si contemplo una obra y no me intereso más que en los trajes de los personajes retratados, he olvidado lo esencial que es mirar la pintura. Ante ella es preciso que descubra en y por lo sensible su sentido; entenderé que ese sentido es, a la vez, propio e inmanente, y los trajes no son más que un aspecto de él. En la pintura hay una **doble presencia** que se resuelve en la unidad del **símbolo**: lo sensible y lo humano se encuentran y se unen indisolublemente para revelar al hombre en una dimensión distinta a la que estamos habituados.

La inmanencia a la que aludíamos es para indicar que el sentido que la pintura revela lo lleva en sí mismo, en lugar de remitirnos a un mundo

(19) Dufrenne Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Tomo I. Presses Universitaires de France, París 1953, pág. 289.

fuera de él, como el cielo nublado que veo a través de la ventana me remite a la lluvia; ella no conduce a nada fuera de sí misma, ella es su propia luz. Lleva en sí misma su propia significación y sólo entrando en comunión profunda se la descubre, como se comprende el ser de otro a fuerza de amistad. Es por esto que la pintura requiere una percepción peculiar que no termina en el concepto sino que vuelve a la percepción, porque la obra no es un combate entre lo sensible y lo inteligible sino una alianza definitiva, que no quiere revelarse sólo en su verdad, sino que también en su presencia.

Por la pintura nos introducimos en el reino del color percibido por él mismo, el cual deja de ser "una introducción al objeto". El pintor ha separado, no sin esfuerzo, el color del objeto, al que la percepción representativa lo había unido. No se trata, por supuesto, de volver a agregarlo, sino de prolongar el esfuerzo de liberación del cual la paleta cubierta de colores es el primer fruto y cuyo resultado final no es un objeto simplemente modificado, sino que se trata de un nuevo ser, único e irrepetible, que no se acomoda fácilmente a nuestros esquemas perceptivos habituales, porque justamente el trabajo liberador del pintor implicó una nueva manera de relacionarse con lo real. Toma por fin, lo que no era más que un simple medio, un instrumento para los fines adaptativos del hombre; mientras que ahora esos fines no son más que un pretexto para desplegar los medios sensoriales, que asumen un carácter primordial.

No hay duda de que en la base de esta inversión radical se encuentra una intensa curiosidad por el mundo perceptivo como tal. Esta curiosidad en el pintor es una necesidad. Le permite rechazar poco a poco la forma utilitaria de las cosas y de los seres. Si la percepción del color o de las formas luminosas no ejercieran por su carácter sensible una especie de obsesión sobre él, nada podría impedir la propensión humana hacia la generalización y la conceptualización codificada de los colores.

Si el arte es voluntad de creación y no de imitación, supone una idea nueva de la percepción, porque para que el arte pueda autorizarse a exaltar una cualidad sin caer en la imitación, es preciso admitir que la apariencia puede liberar una verdad, que no tiene por qué ser menos valiosa que la verdad racionante del entendimiento. El mundo percibido participa así directamente en el afán humano de revelar al ser por un camino distinto, pero tan legítimo como otros.