



LA TEORÍA DE LA GESTALT EN EL MARCO DEL LENGUAJE VISUAL

MARIEL CIAFARDO

La percepción es un contenido del aprendizaje ineludible en las carreras de arte, en la mayoría de sus disciplinas. En su abordaje han prevalecido dos enfoques: el que se centra en los aspectos fisiológicos del fenómeno perceptivo y el que retoma los fundamentos de las formulaciones de la Teoría de la Gestalt. En ambos se ponen en evidencia la eliminación del sujeto, la exclusión de las variables culturales que intervienen y que intermedian los actos perceptivos y la expulsión de la experiencia sensible.

En el primer caso, el estudio se concentra en las funciones de los órganos perceptivos, es decir, en el estudio científico del funcionamiento del ojo, de los principios ópticos y del sistema nervioso. Incluso pensadores prestigiosos, autores de textos fundamentales sobre la imagen, de lectura obligatoria, no pueden evitar comenzar sus libros con varios capítulos que introducen en la materia, desde Euclides en adelante.¹ Conocer el funcionamiento del ojo y del oído suele aparecer como condición indispensable para el tratamiento de los rasgos constitutivos del lenguaje y se dejan fuera condiciones culturales, psicológicas y formales. En consecuencia, el acto de percibir es entendido como un hecho orgánico y como una operación sujeta a un entrenamiento que encadena pasos sucesivos de complejidad creciente. Esta concepción, que es habitualmente complementada con diagnósticos previos, objetivos, explica los condicionamientos perceptuales en una suerte de innatismo retomado hoy por la neurociencia. Así, el acto de percibir es neutro, desprovisto de subjetividad y de factores de contexto. La intervención didáctica que deviene de esa noción es necesariamente el aprendizaje por asociación. Más allá de los *aggiornamenti* y las adaptaciones al vocabulario, introducidos por otras posturas teóricas, estos principios —la neutralidad perceptual y la asociación mecánica entre estímulo y respuesta— constituyen la principal estrategia de enseñanza de los lenguajes artísticos. Su materialización en las aulas se produce mediante distintos tipos de ejercitaciones: los dictados rítmico-melódicos en música o la realización de círculos cromáticos y de tablas de isovalencia en artes plásticas.

1 Ver, por ejemplo, *La imagen* (1992), de Jacques Aumont. Un libro con valiosos aportes que, no obstante, dedica sus ochenta páginas iniciales a explicar minuciosamente el «papel del ojo».

Esta corriente enfatiza en el carácter fijo y universal atribuido a las cualidades del objeto, cuya configuración es consecuencia de la suma de las partes. Por lo tanto, desde esa lógica, los estímulos se reciben primero aislados y después se organizan en imágenes perceptivas más complejas. Es decir, los asociacionistas entienden a la percepción como un simple registro mecánico de datos sensoriales de alcance universal. El afán clasificatorio que caracteriza estos enfoques deriva, además, en una simplificación de la complejidad del entorno y en un esfuerzo dirigido, centralmente, a identificar los componentes aislados que luego deben ser clasificados y ordenados según patrones previos, ya legalizados por los cánones de la tradición. La realidad es algo que se debe medir.

En el segundo caso, se profundiza en las formulaciones de la Teoría de la Gestalt, corriente de pensamiento dentro de la psicología moderna surgida a principios del siglo XX en Alemania, cuyos máximos representantes fueron Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka. Ese principio de siglo estuvo signado por una atmósfera de conmoción creativa en todos los campos del saber y fue en aquel clima del conocimiento y de las artes en el que surgió la Teoría de la Gestalt. Ésta se dedicó, fundamentalmente, al estudio de la percepción desde un enfoque que se oponía al descripto con anterioridad. Para los psicólogos de la Gestalt, ver o escuchar es comprender. Sostienen que los sujetos perciben, en primera instancia, configuraciones complejas en una totalidad y que el análisis de los elementos es posterior a esa aprehensión global. Estas premisas se trasladan, de igual modo, al campo sonoro.

Una *gestalt* (término que se asimila también a *forma* o *estructura*) es una configuración que no se reduce a la superposición o la sumatoria de los elementos que la integran, sino que posee cualidades en cuanto totalidad, de modo tal que la modificación de uno solo de sus elementos puede cambiar la *gestalt* en su conjunto. El todo es, entonces, más que la suma de las partes, por lo cual la visión y la escucha no pueden pensarse como algo que va de lo particular a lo general. Por el contrario, los rasgos estructurales globales son los datos primarios de la percepción. Desde este concepto marco, los *gestaltistas* establecieron una serie de leyes de la percepción que, según ellos, se cumplen en todo acto perceptivo. Aquí también las leyes generales —aunque otras— pretenden validez universal.

La Teoría de la Gestalt significó un gran avance en su época, si bien luego las leyes formuladas cayeron en desuso y fueron objeto de severas críticas. Fundamentalmente, se les cuestiona subestimar y desatender las variables históricas y los aportes del observador. Es decir, su carácter *innatista* y universal. Autores, como Ernst Gombrich, Maurice Merleau-Ponty, Anton Ehrenzweig, György Ligeti, José Jiménez, entre muchos otros, repararon en estas limitaciones desde la sociología, la estética o el

psicoanálisis. Sin embargo, este cuerpo teórico tuvo escasa incidencia en las prácticas pedagógicas. Hoy las contribuciones de la Teoría de la Gestalt son nuevamente rescatadas reconociéndoles su utilidad práctica. Pero se las entiende más como principios o condiciones generales de la percepción que como leyes propiamente dichas.

El objetivo de tratar este tema en el marco de un texto que se ocupa, principalmente, de educación artística, no es profundizar en los postulados de esta corriente psicológica, sino ver qué impacto tuvieron las formulaciones de la Gestalt en el terreno del arte, en especial, a través de la aplicación que hizo Rudolf Arnheim en su influyente libro *Arte y percepción visual* (1954), en línea con las corrientes formalistas. Según Arnheim, toda imagen tiene una «estructura inducida»: una compleja estructura oculta, un campo de fuerzas de tal modo que donde quiera que se coloque una figura, ésta se verá afectada por las fuerzas de todos los factores estructurales ocultos. La imagen que aparece a continuación muestra el modo en que se ha graficado esa estructura [Figura 1].

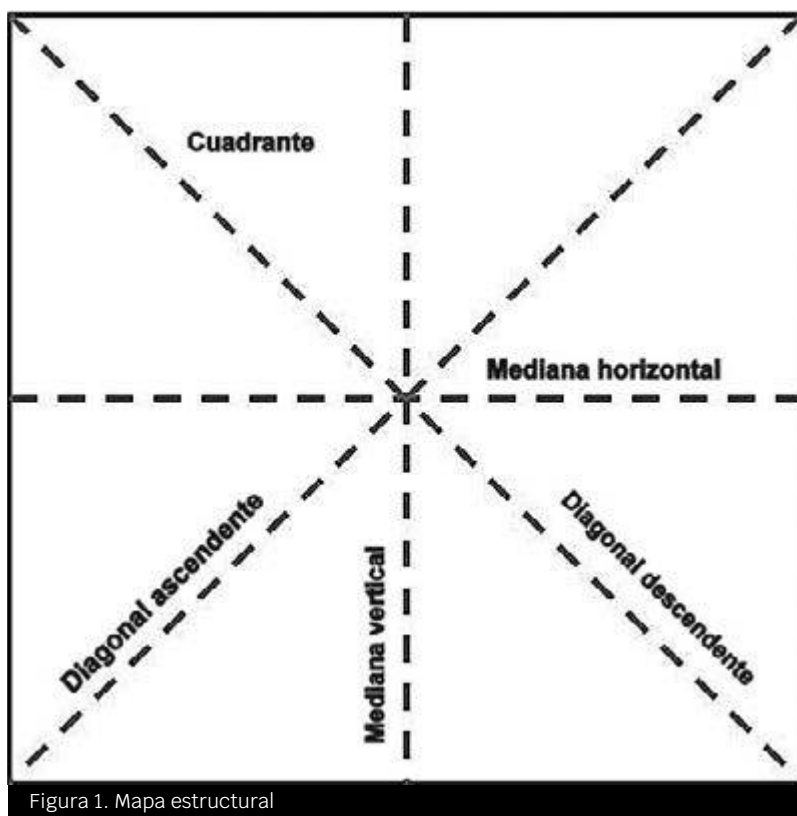


Figura 1. Mapa estructural

Conocer el comportamiento de las figuras en ese campo de fuerzas es, entonces, esencial para los artistas a la hora de producir una obra. Permite, en primer lugar, garantizar que el proceso compositivo resulte en una obra equilibrada. ¿Cuáles son las posiciones más reposadas? El centro, en el que todas las fuerzas se equilibran, y a lo largo de las diagonales, principalmente más cerca de los ángulos. El equilibrio está influenciado por el tamaño, el color, la ubicación y la dirección de las figuras. En una composición equilibrada todos estos factores se determinan mutuamente. Se tiene la sensación de que no es posible ningún cambio, y el todo asume un carácter de «necesidad» en cada una de sus partes. La simetría, en la que las dos alas son exactamente iguales, es una de las maneras más elementales de crear equilibrio y constituye un recurso muy utilizado, por ejemplo, en publicidad gráfica. Otro factor que incide en el equilibrio es el peso, una propiedad de los objetos visuales altamente influenciada por la fuerza de gravedad. La lista de consejos dirigidos a equilibrar los pesos visuales es extensa, basten estos pocos ejemplos: los cuadrantes inferiores soportan más peso que los superiores; visualmente un objeto será más pesado cuando se lo sitúe más arriba; el cuadrante superior izquierdo soporta más peso que el cuadrante superior derecho, por lo cual todo objeto parecerá más pesado a la derecha del cuadro; las posiciones fuertes del mapa estructural (centro y medianas) soportan más peso; los primeros planos soportan más peso que los que se alejan en profundidad; los colores claros son más pesados que los oscuros, etcétera.

Por el contrario, el desequilibrio se da cuando los ojos no pueden establecer con claridad la ubicación de las figuras porque las distintas fuerzas visuales están compitiendo. Recordemos que para el autor:

Una composición desequilibrada parece accidental, transitoria y, por lo tanto, no válida. Sus elementos muestran una tendencia a cambiar de lugar o de forma para alcanzar un estado que concuerde mejor con la estructura total. En condiciones de desequilibrio, el enunciado artístico deviene incomprensible [...]. Excepto en los raros casos en que éste es precisamente el efecto que se busca, el artista se esforzará por alcanzar el equilibrio a fin de evitar esa inestabilidad (Arnheim, 1954, p. 36).

Si bien Arnheim se refiere ocasionalmente al lenguaje musical, su análisis reproduce la misma lógica. Es el mecanismo estructural el que determina que los sonidos que llegan al oído en un momento, de acuerdo a este mapa estructural preexistente, sean procesados por el tímpano formando una única vibración compleja, que será descompuesta por el oído interno cuando sea necesario. La subdivisión o no de los elementos constitutivos estará determinada por la estructura de la forma dentro de

la dimensión temporal. Algunas de las condiciones señaladas por el autor podrían transpolarse al lenguaje sonoro, considerando el funcionalismo del sistema tonal. Aquí también hay un punto de reposo (la tónica): patrones de simetría; motivos o frases regulares que se orientan hacia puntos de mayor tensión que deben forzosamente resolverse y una voluntad manifiesta de equilibrio.

El empleo de esta suerte de «recetas compositivas» en la lectura y en la producción de imágenes visuales y sonoras —en ocasiones con una cierta carga fundamentalista— acarrea varios malentendidos. Por un lado, se advierte el modo positivista de conocer el mundo, según el cual «[...] de alguna manera ese mundo es visto con la lente del ordenamiento previo» (Entel, 1998, pp. 88). La aplicación del mapa estructural para el análisis de imágenes es muy frecuente en las clases de Historia del Arte. Los alumnos pasan largo tiempo superponiendo papeles de calcar sobre una pintura, por ejemplo, detectando las principales direcciones, tensiones, etcétera. Más allá de que el sistema se aplica a obras de cualquier época y lugar, lo cual ya es cuestionable, la mayoría de las veces es tal el enredo de líneas que resulta verdaderamente difícil encontrar la correspondencia entre esos esquemas y la obra de origen. Además, hoy el equilibrio no es un requisito indispensable de las obras, sino una decisión compositiva vinculada a la intención poética. Un material más de los disponibles en la cultura contemporánea. El equilibrio es un concepto ajeno a gran parte de la producción visual y musical del siglo XX, y los casos en los que se busca el efecto contrario parecen ser bastante más frecuentes de lo que sospecha Arnheim.

Por otro lado, se reconoce la voluntad moderna de reducir lo complejo, lo diverso y lo circunstancial a lo simple, lo uniforme y lo universal. La pretensión de universalidad, innatismo y objetividad son de dudosa comprobación en lo que se refiere a la percepción en general, pero se desmoronan precisamente en su traslado al terreno del arte. La tendencia a la simplicidad y a la unidad, la búsqueda del equilibrio, la simetría, la armonía de las partes son pautas compositivas cuyo surgimiento es rápidamente localizable en términos históricos, el Renacimiento, y, por lo tanto, no son normas transferibles a las producciones de otras épocas y de otros espacios.

El sujeto de la percepción —y doblemente en el caso de la percepción estética— no puede abordarse de modo sencillo mediante la descripción de su capacidad perceptiva en abstracto. Tampoco solucionan el problema las extensas investigaciones sobre la visión desde descripciones que se centran estrictamente en el funcionamiento fisiológico del ojo. Ver no es sinónimo de mirar. Afirma Jacques Aumont (1992) que «con la noción de mirada abandonamos ya, naturalmente, la esfera de lo puramente visual

[...] la mirada es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión» (p. 62). En otras palabras, si con el término *visión* se alude al sistema de operaciones ópticas, químicas y nerviosas por medio del cual el sujeto percibe, con el de *mirada* se amplía sensiblemente el campo al incorporar las múltiples y, en ocasiones, contradictorias variables que se esconden en ese aparente acto natural y mecánico. Del mismo modo, como lo señala Pierre Schaeffer (1996), oír no es sinónimo de escuchar. Al observador gestáltico neutro, estándar, pasteurizado, sin historia ni intereses, se le opone un sujeto activo intermediado por su tiempo y por su espacio —es decir, por su cultura—; por su ideología individual, de clase y de época; por apetencias personales, deseos y pulsiones.

Por último, porque el objeto percibido pierde en este contexto su valor relativo. El objeto, advierte Nelly Schnaith (1988), es percibido no porque esté presente, sino porque es seleccionado por un sujeto y es ese sujeto quien le confiere significación y sentido; es, en definitiva, quien lo interpreta. Si bien es cierto que el mismo Arnheim ha señalado la incidencia que ejerce en el sujeto la experiencia, la educación y la cultura en el acto perceptivo, no es menos cierto que el énfasis ha sido puesto en el análisis de las propiedades intrínsecas de las formas, sobreestimando su capacidad de control sobre la respuesta del observador —la cual, por otro lado, sería predecible— y relegando la influencia de los factores externos.² Diríamos, de acuerdo con Régis Debray (1994), que «más que visiones, hay [...] organizaciones del mundo» (p. 39) y estas organizaciones son construcciones culturales, formas simbólicas con relación a una concepción de lo visible y, por lo tanto, transitorias.

Si percibir una imagen (cualquier imagen) es un proceso complejo que excede los estímulos sensoriales y los aspectos fisiológicos, agreguemos que en el caso de la percepción estética lo dicho hasta aquí se ramifica en múltiples direcciones. El objeto de la percepción artística se distingue de los otros por haber sido producido con una intencionalidad estética. No abundaremos en la apertura significativa que promueve, tema que ha sido extensamente desarrollado por Umberto Eco en *Obra abierta* [1962] (1965). Recordemos, no obstante, que su carácter fundamentalmente ambiguo rompe con cualquier automatismo perceptivo, con lo cual establecer métodos de análisis a priori bajo el supuesto de que la obra es «transparente» —si se permite el término— y que su lectura es previsible pareciera una estrategia de verificación incierta, principalmente, cuando

² Para ampliar sobre el tema del supuesto control de los movimientos oculares en las experiencias visuales, desde una postura crítica, ver *Ideas y formas en la representación pictórica* (1991), de Vicenç Furió (pp. 138-142) y *La imagen* (1992), de Jacques Aumont (pp. 63-63).

se aplica al arte contemporáneo, en el que cada obra instituye su propio código, constituyendo su sintaxis, sin ser posible erigirla en norma y extenderla a otras obras.

La práctica, más frecuente de lo deseable, de atribución de significados fijos a una posición, una dirección, un color, que generaliza sus impactos emocionales por fuera de su materialidad, de su contexto de funcionamiento y de su situacionalidad histórica, demanda, a la luz de sus escasos resultados, un salto cualitativo y una actualización de sus marcos teóricos.

Es cierto que el arte *habla* a través de la forma y que son sus propiedades (las de la forma artística) aquello que la distingue de otras formas del decir (la cotidiana, la científica, etcétera). Pero esto no es lo mismo que afirmar que la lectura de la imagen depende únicamente del análisis de las estructuras formales en sí mismas. Las formas artísticas resultan de diferentes maneras de ver el mundo y, por ende, de representarlo. Que quede claro: la crítica al formalismo que estamos planteando no significa que debamos desentendernos de la forma de las obras, sino más bien intenta reparar una vez más en que no todas las formas son siempre posibles ni viables, ni siquiera imaginables.

Hechas las aclaraciones del caso, volvamos por un momento a la Teoría de la Gestalt, en especial a sus célebres leyes, sin olvidar las limitaciones advertidas hasta aquí, es decir, teniendo presente tanto la ayuda que brindan al explicar determinadas experiencias visuales como lo indispensable de su relativización. Veamos unos pocos ejemplos. La Ley de Simplicidad es el más general de los principios y representa, en realidad, el que fundamenta la formulación del resto de las leyes. Estipula que los estímulos ambiguos tienden a analizarse de la forma más sencilla posible. Uno de los esquemas con los que suele graficarse es el siguiente [Figura 2]:

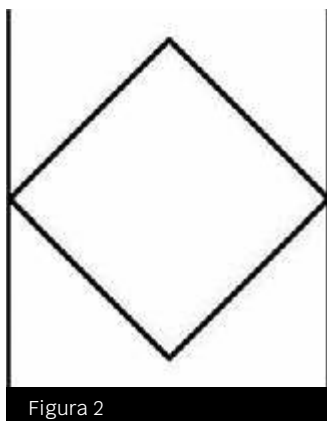


Figura 2

En él se aprecia que es más simple percibir un rombo en medio de dos líneas paralelas que dos letras «K» enfrentadas. Esta afirmación, que se presenta como una condición general de la percepción, requiere, sin embargo, de un aprendizaje previo, puesto que el sujeto debería estar familiarizado con los signos del alfabeto arábigo. ¿Cómo se verificaría este principio en las obras de arte? No sin dificultades. Si, de acuerdo a lo que dijimos antes, lo propio del discurso del arte es la ambigüedad, su aplicación indiscriminada estaría soslayando la evidente distinción entre, por ejemplo «[...] *Las Meninas*, de Velázquez —que sin duda sería una lástima que hubieran tendido a la simplicidad— y un cuadro de Mondrian —que quizás la buscaba [...]» (Furió, 1991, p. 100) [Figuras 3 y 4].



Figura 3. *Las Meninas* (1656), de Diego Velázquez³

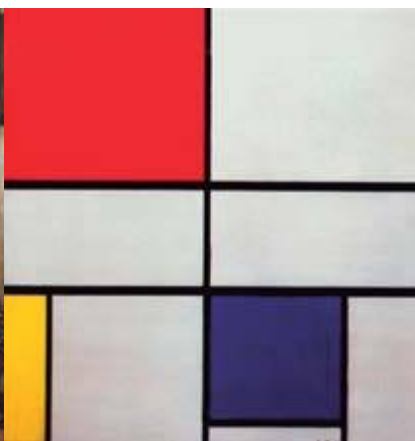


Figura 4. *Composición C (N.º III). Con rojo, azul, amarillo y negro* (1935), de Piet Mondrian⁴

Otro tanto podría decirse de la Ley de Simetría. Esta postula que tendemos a percibir de la manera más simétrica posible y, como se ha dicho unas páginas antes, garantiza el equilibrio al tratarse de imágenes fuertemente estables [Figura 5].

3 Obra de dominio público.

4 Obra de dominio público.



Sin embargo, tal como advierte Furió, incluso la fórmula supuestamente más consolidada de la Teoría, *simetría=equilibrio=estabilidad*, es violentada por imágenes simétricas pero altamente inestables, como por ejemplo, buena parte de las obras del *optical art* (Furió, 1991) [Figura 6].

⁵ Obra que puede ser usada con fines educativos.

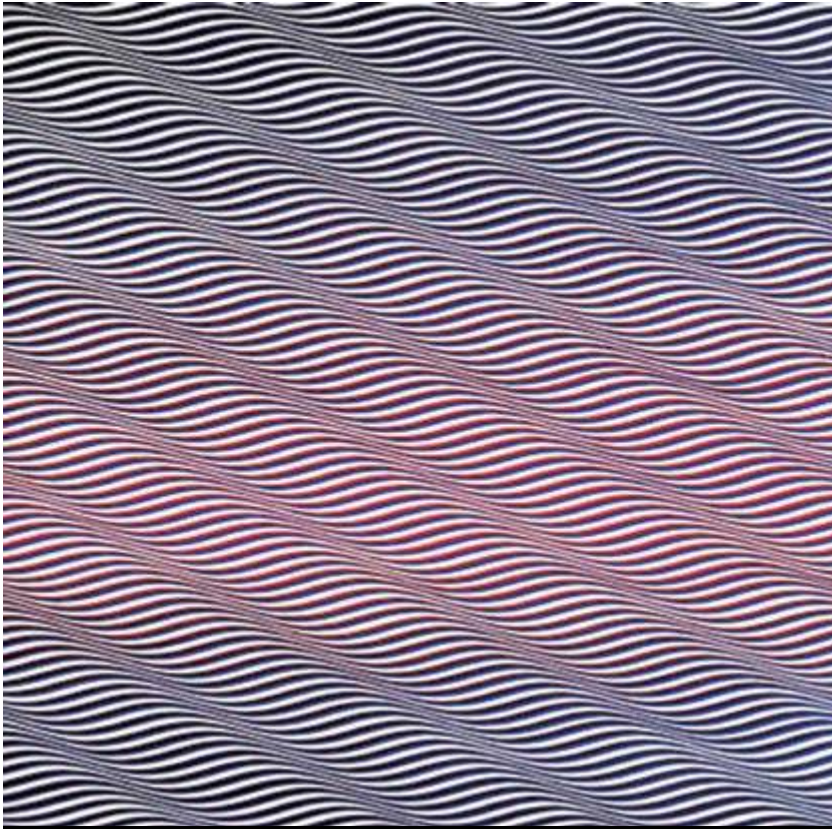


Figura 6. *Cataract 3* (1967), de Bridget Riley⁶

Otra de las más difundidas es la Ley de Agrupamiento. Se refiere al comportamiento de las partes con relación a la totalidad, sobre la base de los principios de semejanza (similitud de tamaño, dirección, forma, color) y de proximidad (similitud de ubicación). Cuando el agrupamiento es por semejanza, los elementos similares tienden a reunirse independientemente de la distancia que mantengan entre sí.

Muy utilizada en el diseño en comunicación visual, por ejemplo en el diseño editorial o en la señalética, se trata por el contrario de reducir al máximo los niveles de ambigüedad para orientar una interpretación «literal» de la imagen. Esto justifica, si se quiere, la inclusión de este contenido en los programas de lenguaje visual y el conocimiento de las leyes gestálticas.

⁶ Obra que puede ser usada con fines educativos.

De todos modos, aun en estos casos, la interpretación está fuertemente ligada a factores simbólicos muy codificados. Pensemos en las siluetas que señalan en los baños públicos: de hombres, de mujeres. Son íconos (tienen cierto parecido con aquello que representan), pero tienen carácter simbólico (el pelo largo para las mujeres es una convención). También son índices (una cuestión de contacto, de contigüidad física) porque hay que colocarlas en la puerta correcta y no en otra. Consideremos el problema comunicacional que se genera cuando alguien quiere innovar y reemplaza esos íconos, por ejemplo, por las palabras Gala y Dalí, o por formas sintetizadas de manera poco habitual [Figura 7].

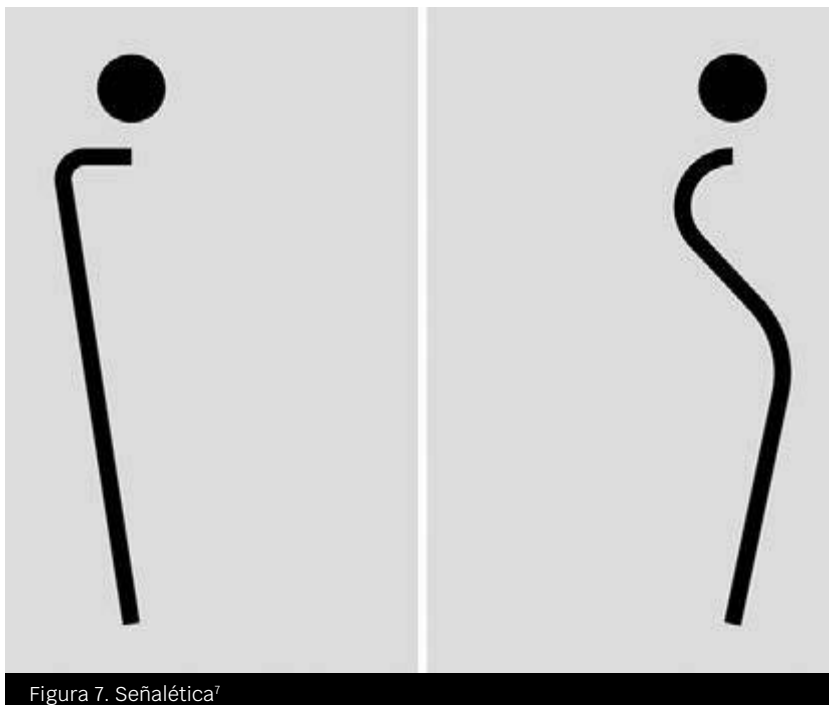


Figura 7. Señalética⁷

Aun en estos casos que requieren de una lectura lo más inmediata posible, ésta es factible si existen códigos compartidos. Y estos códigos son culturales, no naturales.

Por último, analicemos la relación figura-fondo en la siguiente publicidad de Absolut [Figura 8].

⁷ Señalética diseñada por José Luis Jiliberto Herrera (2011).



Figura 8. Publicidad de Absolut

Si nos atenemos a la definición gestáltica, la figura está compuesta por las dos mujeres. Éstas son figuras humanas, por lo cual sin dudar lo las reconocemos como «las figuras» de la imagen. Además, están bien

definidas, ocupan el centro de la composición —fuertemente simétrica— y se ubican en el primer término. El fondo, por detrás, rodea la figura, le sirve de «escenario». En síntesis, tanto la figura como el fondo reúnen las características necesarias para ser reconocidos como tal. Sin embargo, hay un conocimiento previo que modifica esta descripción aparentemente objetiva: la forma de la botella de Absolut. El autor de la publicidad violenta la Ley de Figura-Fondo, la subvierte hasta tal punto que logra que aquello que literalmente no está, la botella, dado que en verdad es el resultado de un accidente arquitectónico, se convierta en figura. Por medio de una elipsis, el «vacío» es la figura: la ausencia que evoca una presencia.

Insistir una vez más en la importancia del contexto no es atribuible a la simple obcecación. Pareciera no haberse consolidado como parte de los acuerdos básicos entre los miembros de la comunidad académica. En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, uno de los debates recurrentes es el que se da entre los diseñadores —visuales e industriales— y los «artistas». Los primeros tienden a escindir su disciplina de la tradición del arte y del campo visual que habitualmente es su objeto de estudio. El argumento es que el diseño no busca representaciones estéticas, sino respuestas formales que sean funcionales a la demanda de un producto determinado. A tal punto llega esta tendencia que incluso algunos compañeros y colegas insisten con reponer las asignaturas Morfología o Visión en las currículas porque entienden que la denominación Lenguaje Visual está demasiado ligada al campo de las artes plásticas, sobrevolando el hecho de que Morfología tiende a desvincular la organización formal de su semántica, y que Visión pone el énfasis en el aparato óptico más que en la construcción discursiva.

En una clase de primer año, un alumno cuestionó la pertinencia de los contenidos de formación estética en la asignatura Lenguaje Visual argumentando que él, futuro diseñador, tendría que privilegiar lo funcional por sobre la estética en el diseño de un tablero de operaciones de un avión, puesto que así garantizaría la seguridad que este tipo de productos demanda. Aun en este argumento, que parece de simple sentido común, la discusión es falsa: nada explicaría entonces por qué reconocemos como antiguo o como actual dos diseños de un mismo producto cuyas funciones se han mantenido inalterables (el tablero del ejemplo o una plancha, una heladera o cualquier otro). La pulseada por el carácter extraartístico del diseño es también vacía.

Otro argumento de algunos diseñadores es la sujeción del diseño a los intereses de un cliente. Se presupone que el arte ha permanecido impoluto, desde sus orígenes más remotos, ante las presiones del mercado y del poder. Como si Bach no hubiera compuesto sus sonatas para satisfacer la demanda de la iglesia protestante alemana o Mozart de la nueva burguesía

moderna. Dejemos, una vez más, que desde el marxismo Debray (1992) acuda en nuestra ayuda:

[...] quien quiera que observe una imagen exclusivamente a través de las formas plásticas no tardará en comprobar que el poder y el dinero han sido y siguen siendo los dos tutores del «arte» desde la más remota antigüedad.

[...] Será fácil mostrar que la factory de Warhol estaba ya en el taller de Rembrandt (el hábil manager experto en promoción y relaciones públicas al que «le gustaba la pintura, la libertad y el dinero»), y el taller del maestro en el officium del artesano, donde Alejandro va a ofrecer a Apeles su señora. Que las complicaciones del contrato que vincula a Sixto IV y Rafael eran equiparables a las de la firma Renault con Dubuffet; que el mecenazgo de empresa es tan interesado y, a pesar de ello, tan saludable como el Cayo Clinio Mecenas en tiempos de Augusto; que en materia de magnificencia, las fundaciones filantrópicas americanas no son en nada inferiores a los Tolomeos de Alejandría; que el mercado del arte es tan viejo como el arte (de hecho, le precede), y que sin la preocupación publicitaria de los generosos donantes o patrocinadores de la ciudad griega (por no hablar de Lorenzo el Magnífico o de Francisco I), Atenas y Delfos no habrían pasado de ser colinas cubiertas de maleza. [...] Para nosotros la cuestión es saber, puesto que un fabricante de imágenes es por destino, en el universo católico y desde hace mil años, el proveedor de gloria de los poderosos, si es el mismo tipo de individuo que ha trabajado sucesivamente en la gloria de Jesucristo, de su ciudad, del Príncipe, del gran burgués coleccionista, de la fundación Olivetti o de su propia persona, con los mismos efectos de presencia y potencia (p. 177).

Nada más lejos de nuestro espíritu que discutir con los diseñadores. Baste decir en defensa de estas líneas que es opinable si la distancia entre arte y diseño se da en el campo profesional. Es mucho menos probable sostener que el mundo visual, la construcción discursiva o compositiva, la organización del espacio, los problemas de encuadre, de niveles de síntesis, de ambigüedad, entre otras cuestiones, difieran del arte en términos de disciplina. En consecuencia, hay un territorio común entre el diseño y las artes plásticas (incluso mayor que entre algunas artes plásticas entre sí) en el tratamiento de las funciones perceptuales, de los criterios interpretativos y de las intervenciones culturales y psicológicas en esa percepción.

De hecho, la distinción entre lo artístico y lo útil no se sostiene ni siquiera en la propia historia del arte occidental, la cual incluye la presencia de innumerables objetos que son a la vez funcionales, simbólicos y estéticos (retablos, mobiliario francés, joyería, tapicería, etcétera).

Este debate se inscribe, evidentemente, en uno mayor: ¿qué es entonces el arte? Decía en otro texto:

Preguntar por el arte es preguntar por la definición de un concepto construido por el hombre en ciertas coordenadas espaciotemporales. Cada época ha respondido a este interrogante de manera muy distinta, estableciendo sus alcances y sus límites. Las palabras, sus significaciones, las interpretaciones, cambian. El concepto de arte muta, igualmente, como cualquier otro (Ciafardo, 2007).

Y agregaría que también cambia la percepción. La mirada, insistimos, no es neutra, ni ahistórica ni aideológica, sino una construcción cultural. De ahí que renovar los marcos teóricos, conocer el universo visual de los alumnos y, sobre todo, poner en cuestión las rígidas reglas del formalismo conductista pedagógico pareciera ser hoy una tarea impostergable para los docentes de arte.

Redefinir lo perceptual implica atender la complejidad tanto de los factores que intervienen en la constitución del objeto como de los múltiples condicionantes de la subjetividad. Aún a riesgo de caer en definiciones elementales, afirmar la existencia de esa subjetividad y su carácter mutable, cultural e histórico no deja de ser necesario frente a la persistencia con que las corrientes biologicistas renacen una y otra vez bajo distintas denominaciones pero con idénticos objetivos en el sistema educativo. Si la percepción supone más la comprensión que el entrenamiento; si los axiomas universales de los estudios positivistas se relativizan cada vez que un dato perceptual adquiere distintos significados de acuerdo a sus condiciones de recepción o a su lugar en la trama compositiva; si la cultura, el inconsciente, el conocimiento previo, la ambigüedad atraviesan esa percepción, es ineludible que estas definiciones teóricas encuentren correlato en las prácticas docentes. Si la mirada y la escucha no son neutrales, si oír no es escuchar, si mirar no es ver, entonces, la percepción es un contenido a tratar por fuera de sus rasgos instrumentales. La percepción es un paso hacia la comprensión y la interpretación del mundo, no para controlarlo sino para producir sentido. La función social de liberación sensitiva desempeñada por el arte y su capacidad de transmisión simbólica a la que alude José Jiménez (1986) es posible cuando el campo sensible no es sujeto a domesticaciones ni a reglas fijas, sino a su enriquecimiento y ampliación. Esta ampliación no es cuantitativa, no se trata de ver más ni de escuchar aisladamente más cantidad de eventos, sino de romper los esquematismos en el acto perceptual, asumiendo en el mismo acto el carácter ambiguo del lenguaje del arte, su capacidad de aludir, de sustituir, de metaforizar, su distancia de

la mera reproducción. Percibir no es percibir bajo las normas establecidas «por a priori» determinados por la naturaleza misma o por sistemas de representación que se han naturalizado y que en realidad reproducen modos de entendimiento y de organización del mundo.

La percepción dirigida tiende a generar automatismos, respuestas previsibles y producciones estandarizadas. «Se supone que la percepción artística ataca esta inmediatez que, en verdad, es un producto histórico: el medio de experiencia impuesto por la sociedad establecida pero coagulado en un sistema autosuficiente, cerrado, “automático”» (Marcuse, 1969, p. 45). En cambio, el trabajo sobre la percepción en las clases de arte debería tender a lo contrario, sobre todo en un momento caracterizado por la tendencia cada vez más sostenida a la homogeneización y a la espectacularización de la vida cotidiana. Las rígidas reglas del canon tradicional no alcanzan a la hora de percibir y de interpretar la explosión, la mutación y la hibridación de los materiales del arte contemporáneo.

Una última consideración. En las clases de Lenguaje Visual se espera que las imágenes producidas por los alumnos se adecuen a las exigencias de la tradición, razón por la cual éstas deben ser equilibradas y armoniosas, de acuerdo al concepto de totalidad gestáltica. Esta concepción que opera como un mapa y que crea un orden no es la única disponible. De hecho, se opone a la totalidad tal como es entendida por los autores de la Escuela de Frankfurt, para quienes la totalidad está diferida; es en todo caso un deseo, pero rescata el valor de los detalles, de lo provisorio, de las tensiones y de las contradicciones. La totalidad orgánica gestaltista rechaza la opacidad, lo fortuito, la ambigüedad, es decir, impugna los rasgos precisamente más específicos del discurso poético. La tarea docente debería ser atravesada, entonces, por la pregunta sobre cómo podrían expandirse las coordenadas de la mirada, poniendo en cuestión la fórmula fácil y el lugar común. Los estudiantes podrán echar mano de los saberes que provienen de la Teoría cuando estos aportan soluciones compositivas en función de sus proyectos de producción. Pero también podrán sacudirlos, trastocarlos, subvertirlos, cada vez que la imagen poética reclame la apertura de la mirada.

REFERENCIAS

- Arnheim, R. [1954] (1993). *Arte y percepción visual*. Madrid, España: Alianza.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós.
- Ciafardo, M. (2007). *F de Ficción*. La Plata, Argentina: Inédito.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, España: Paidós.
- Eco, U. (1965). *Obra abierta*. Barcelona, España: Seix Barral.

Entel, A. [1962] (1999). *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

Furió, V. (1991). *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona, España: Anthropos.

Herrera, J. L. J. (2011). Programa señalético para Escuela de Arquitectura. *I+Diseño. Revista Internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño*, 5 (III). Recuperado de http://www.disenio.uma.es/i_diseño/i_diseño_5/documento11.htm.

Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre*. Madrid, España: Tecnos.

Kosice, G. (1947). Planos y color deliberados. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/gyula-kosice/planos-y-color-liberados-1947>

Marcuse, H. (1969). *Un ensayo sobre la liberación*. Ciudad de México, México: Joaquín Mortiz.

Mondrian, P. (1935). *Composición C (N.º III). Con rojo, azul, amarillo y negro* [Óleo sobre lienzo]. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/composition-c-no-iii-with-red-yellow-and-blue-1935>

Riley, B. (1967). *Cataract 3*. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/bridget-riley/cataract-3-1967>

Schaeffer, P. [1966] (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, España: Alianza.

Schnaith, N. (1988). Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual. *Revista Tipográfica*, (4), 27-29.

Velázquez, D. (1656). *Las Meninas* [Óleo sobre lienzo]. Ubicación: Museo del Prado, Madrid, España. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/diego-velazquez/las-meninas-detail-of-the-lower-half-depicting-the-family-of-philip-iv-of-spain-1656>.