Departamento de Artes Visuales

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Trabajo de Graduación

Licenciatura en Artes Plásticas - orientación Dibujo

Título: Estudio sobre la expresión verdaderamente individual, en tanto de la percepción como fenómeno orgánico y de la representación como dualidad ente el saber previo y posterior al entendimiento

Tema: De la representación de la realidad perceptiva

Aspirante: Schmidt López Francisco Agustín

DNI: 38323391

Legajo: 79094/0

Teléfono: (2267) 444909

E-mail: franciscoaschmidt@gmail.com

Titular: Crespo, Roberto

Resumen:

Se dice que una obra tiene que tener la impronta del artista, o al menos su mirada o posicionamiento respecto de lo expresado. Pero, ¿cómo se relaciona la impronta del artista con su identidad y cuál su expresión última? donde se vuelven indivisibles el productor y lo producido. Éste trabajo final trata sobre la búsqueda de una expresión del *yo*, que se diferencie que cualquier expresión posible para algún *otro*, suponiendo si acaso eso es posible. Fundamentando con aportes de teóricos del arte, comunicación y filosofía, pasando por dilemas como la individualidad, la originalidad, la comunicación, la percepción de la realidad y la construcción del conocimiento. Condensándose las respuestas en 5 experiencias plásticas, que materializan diferentes fenómenos perceptivos.

Palabras clave:

Identidad, Individualidad, Originalidad, Mensaje, Universalidad, Significado, Representación, Percepción, Realidad, Conocimiento, Ver, Mirar, Filosofía, Metafísica, Epistemología.

Fundamentación:

A modo introductorio, se considera pertinente un desarrollo escueto de la experiencia académica transitada, con motivos de poder facilitar el entendimiento de por qué este trabajo de graduación no es sólo su resultado inherente, más sino el primer atisbo de respuesta, de una pregunta que se intuía, pero que no era posible formular;

Proviniente de un colegio técnico y tres años en la facultad de ingeniería, el inicio del tránsito en el mundo artístico, si bien buscado, resultó en una reestructuración insoslayable de mis concepciones sobre la comunicación, el conocimiento, la experiencia performática y, más importante, la importancia de las capacidades perceptivas. Y, sin embargo, eso no significó un abandono de las formas o prácticas anteriores, sino más bien una añadidura. Significó la creación de métodos y expresiones que amalgamen todo lo aprendido, lo antiguo y lo nuevo, como si de una eternamente creciente caja de herramientas se tratase.

Y la experiencia era tan contraria a lo sabido como interesante; ¿nuevos modos de conocer?, ¿conocimientos ligados a la experiencia y sensibilidad pero alejados de la empiria y la razón?, muchas cosas se aclararían al cursar la cátedra de epistemología, pero hasta entonces existió siempre la sensación de esfuerzo

consciente de tratar de entender un dogma anti-dogmático, o llegar a ser digno de ser iniciado en esta aparente religión mistérica de la que todos en la facultad parecían ser parte.

Ahora bien, atendiendo a este esfuerzo por comprender, hubo tres grandes incógnitas que acompañaron todo el proceso facultativo, y que de alguna u otra manera, encuentran respuesta en el Trabajo de Graduación. Éstas son, el dilema de la individualidad, la intriga por la originalidad y la incógnita acerca de la universalidad de un mensaje. Dicho esto, y siendo menester previo al desarrollo de cada uno de dichos enunciados, cabe aclarar que no es de extrañar que en cierta medida haya similitudes entre ellos, en vista de que son abstracciones de un proceso vivido a lo largo de 7 años en la facultad, y las respuestas, si las hay, carecen de claridad o son extrapoladas de otras vivencias, que pueden aplicarse a más de un caso.

A continuación se procederá a desarrollarlas.

Sobre el Dilema de la Individualidad

Siendo quizás el enunciado más relacionado a otro, el de la originalidad, éste trata no de la individualiad en sentido en el sentido de los modos del *yo*, o de las características identitarias generales del individuo, algo de lo que se podría hablar largo y tendido. Sino más bien sobre el acotamiento específico de esto a la individualidad en el arte; surgen las preguntas, ¿qué me interesa producir/comunicar?, ¿cómo me interesa producir/comunicar?, ¿cómo puedo hacer que lo hecho por mí, sólo me refleje como individuo particular?, ¿es posible que lo hecho refleje una única individualidad?. Es decir, ¿qué soy yo?, en un nivel fundamental como artista, que me diferencie del compañero que tengo al lado y tuvo el mismo recorrido dentro de la facultad.

Ante la negativa autoimpuesta de ser algo más que exclusivamente yo, ¿cómo reivindico mi individualidad?. El primer camino hacia una respuesta, fué hallado en el texto *Descolonizar la Universidad*, de Sousa Santos (2021), donde si bien habla de la creación de epistemologías experienciales, en base a una *epistemología del Sur* como oposición a la disposición periferia-centro instaurada

por las *epistemologías del Norte*, permitiendo abarcar saberes inmersos en prácticas sociales locales y contextos de la realidad contextualizada en lo *nuestro* por sobre lo *otro*.

Pues bien, aunque pueda parecer reiterativo, Sousa Santos posibilitó desarrollar una nueva mirada sobre el contexto propio y la realidad circundante. Entonces, el dilema es simple, si transformar su premisa en una propuesta de relación *epistemología del Yo-epistemología del Otro* y analizar la realidad contextual propia no llega a satisfacer las preguntas antes mencionadas, sólo queda una opción: volver la mirada hacia el interior.

Sobre la Intriga por la Originalidad

El ingreso a la Facultad de Artes (Bellas Artes en ese entonces) estuvo marcado por el pensamiento de que la originalidad, o la producción artística original a efectos de escribir este ensayo, yacía en la premisa de hacer algo *nuevo*. Pero ese pensamiento acarreaba angustia por no poder concebir la posibilidad de algo realmente novel en un mundo en el que una vorágine aparentemente ilimitada de imágenes nos golpea desde cada lugar al que miramos. Algo que se suma, entre otras cosas, al entendimiento a medias del empirismo aristotélico (Aristóteles, 2015, s. p.), razonando qué, si todo conocimiento proviene de una experiencia, entonces no existe la posibilidad de algo nuevo, en tanto que no se puede obtener un conocimiento *de la nada*, más que por experienciarlo o por inferencia a traves de otros.

Recién al conocer a Soto Calderón (2020, s. p.), hubo una respuesta al dilema, donde según sus palabras, sin duda hay un exceso visual [...] (y) existe un sistema dominante de información que selecciona y elimina toda la singularidad de las imágenes, extrayéndose de sus contextos, vaciándolas de sentido y transformándolas en iconos, lo que no es equivalente a decir que existen demasiadas imágenes. [...] La inflación visual es al mismo tiempo un empobrecimiento del significado, de la creación y multiplicación de sentidos. Así, el problema no es tanto el exceso de imágenes, sino precisamente lo contrario, escasez, falta de operadores de diferencias. Lo que también va de la mano con lo dicho por Nietzsche (2012), para quien la originalidad es más una mirada crítica, una capacidad de ir más allá de la tradición y la moral, de deshacerse de los

pensamientos fosilizados de los tiempos y ver la cosa sin el bagaje de los siglos. Pudiendo decirse, hoy en día, que ser original no tiene que ver con ser diferente, tiene que ver con notar las cosas más cerca de lo que son en sí mismas, o bajo una luz que no ha sido gastada por la habituación. (Carrillo, 2019)

Sobre la Incógnita acerca de la Universalidad de un Mensaje

Esto habla de la incógnita acerca de si un mensaje, algo que se quiere comunicar, y en última instancia, una obra de arte, pueden tener carácter universal en tanto a las posibilidades de ser entendido por posibles espectadores.

Pero, ¿hay realmente una relación comunicacional productor-espectador?. Parafraseando A Marzo (2009), cuando habla sobre Duchamp, cuenta que la capacidad transformadora del artista no se revela en la factura o morfología creativa de u objeto, sino en la habilidad para deshacer o rehacer su sentido asociado en cada contexto. Y que por lo tanto es cosa del espectador hacer la tarea de interpretarla y terminar la obra. Lo que, de algún modo, pide que hablemos sobre las relaciones linguísticas en general, como lo que explica Pierre Bourdieu (2002) sobre el supuesto *mercado linguistico*, que solo existe cuando alguien hace un discurso dirigido a receptores capaces de evaluarlo, pero el *precio* que ese producto linguistico reciba en la competencia de mercado dependerá de las leyes de formación de precios de ese mercado particular. Por lo que también es importante mencionar el otro concepto tratado por Bourdieu para poder tenerlo en consideración; el *habitus lingüístico,* que no es sólo el arte de hablar bien, de hacer figuras del lenguaje o del pensamiento, de manipular el lenguaje, de dominarlo, no vale nada sin el arte de utilizar oportunamente este arte.

Entonces, para concluir este apartado, solo queda terminar de concatenar los conceptos. En donde nos encontramos que, si bien es importante dominar qué se va a comunicar, cómo, y dónde (o a quiénes), desarrollando un mejor *habitus lingüístico*, no es menor la participación del espectador, de cuyas capacidades interpretativas podemos intuir -con el *habitus*- pero nunca aseverar. Lo que nos deja con la respuesta de que la *Universalidad* de un mensaje no puede existir, porque puede haber universalidad de intención del artista, pero no de entendimiento por parte de un universo de espectadores.

Ahora bien, para poder conjugar esto con la experiencia de este trabajo de graduación, es necesario retomar un poco la idea de la individualidad desarrollada previamente. Si bien ya se ha llegado a una conclusión, se considera pertinente hablar sobre cómo los intereses personales guiaron la toma de desición final sobre el tema;

Sin importar que, desde siempre, he considerado ser una persona de intereses muy diversos, a la hora de tener que decantar los intereses por alguno preferido, o que tire más, la respuesta siempre era insatisfacción, ninguna de esas cosas es realmente representativa, esas posibilidades no son *yo*, pero tampoco son *otredad*, en todo caso son diferencia, o partes que incluso halladas conformadoras, no son el todo. Es por eso que, sin entrar siquiera en la intriga por la originalidad, lo que le añadiría más matices al dilema, llegamos nuevamente a la necesidad de una búsqueda introspectiva. Respecto de la cual, no hay, tampoco, posible reconciliación en la relación parte por el todo a nivel identitario. Una reconciliación que considero no se podrá dar en ningún caso. Lo que nos deja, entonces, con la necesidad de elegir algo, una de todas esas opciones interiores, para ser la representante de *yo*, en la obra que en última instancia será realizada en este trabajo de graduación.

¿Pero qué es *yo*, y qué es *otro*?, ¿qué es lo más *yo*?. Desde el planteamiento de esas preguntas, me he encontrado con filosofías metafísicas acerca de la existencia y la realidad, donde el método cartesiano es muy influyente (Descartes, 1997), con su rechazo a la realidad mediante la aseveración de la imposibilidad de confirmar la veracidad de lo percibido, dudando de todo, y haciendo de la duda la piedra angular del conocimiento y el ancla que permite saber que el pensamiento, y por lo tanto el *yo*, existe. Sin embargo, adoptar al cartesianismo como epistemia desde la cual basar mi experiencia de trabajo es paradigmático, en vista de que no se puede rechazar a la percepción como verdadera, si el fin último de todo esto es realizar una obra plástica, siendo ésta, como vimos en la intriga por la originalidad, un producto de la representación técnica de lo experienciado mediante la percepción, que se termina de concretar, como vimos con Marzo (2009), cuando es percibida por el espectador para su posterior interpretado…

Hallazgo

¿Importancia de la percepción para la interpretación de la realidad y su posterior representación?. Súbitamente nos encontramos ante planteamientos muy similares a los trabajados por el *apriorismo* kantiano (Kant, 2003), aunque partiendo de la base de que Kant es un adepto de la doctrina de las facultades del alma y que, en última instancia encuentra que no hay dimensión epistémica en el arte, se puede entonces fundamentar que:

En cuanto a la relación entre arte y conocimiento referido a la instancia de producción, Kant nos habla sobre dos facultades que el genio artista dispone a la hora de producir (Santarsiero y Bang, 2019: 84); la facultad reproductiva y la productiva o autoactiva. La primera facultad refiere a la creación mediante la reproducción, independientemente de los métodos o técnicas, de una imagen o idea que reside en la mente porque ya se ha visto o experimentado en el pasado. La segunda facultad, entendida como imaginación productiva, y más directamente ligada a la idea de Genio creativo, no es sino una instancia más abarcativa de hacer presente lo que yace en la memoria, dado que puede hacer presente lo que desee y fusionarlo para producir algo en apariencia nuevo y original. Finalmente, refiriéndose a la instancia de recepción, el filósofo nos habla de la condición de no igualdad entre el juicio de conocimiento y el juicio de gusto (Kant, 2005: 47). En donde nos habla sobre cómo la belleza de la obra de arte genera placer al ser observada, pero un placer nacido de la mera contemplación de la misma, sin satisfacer necesidades, sin generar apetito o deseo, desinteresado por la existencia misma de la obra. Es un juicio sin finalidad que se distancia del juicio de conocimiento, que permite reconocer lo agradable a los sentidos, lo bueno ante la razón, los intereses y el placer que éstas conclusiones generan (Santarsiero y Bang, 2019: 85)

Por esto, es que en definitiva se trabajará con un derivado de Kant, las críticas al mismo hechas por Schopenhauer (2005) en su libro de *El Mundo como Voluntad y Representación*, en vista de qué él sí considera la dimensión epistémica del arte, aunque, quizás, como un conocimiento en el modo más *platónico* o metafísico del término. Entiendo que considera a las obras como experiencias de un conocimiento paralelo al racional, pero sin pasar por el juicio de la categoría. O

mejor dicho, como profundización del conocimiento fenoménico de la percepción, no a priori, ni mediante el juicio de la razón.

Según sus palabras, la representación no depende del sujeto, éste no la genera, y viceversa, tampoco depende del objeto. Si hay representación, hay, necesariamente, al menos un sujeto, quien conoce, y un objeto, lo que se conoce. Afirmaciones que hablan sobre la base de la obtención del conocimiento, y que derivan de dilucidar o aplicar el principio de la causalidad al fenómeno. Habiendo diferentes modos de aplicar éste principio a la realidad y generar diferentes saberes. Del cual nos interesa sólo el primero; el del devenir, caracterizado por cambios en el tiempo, espacio y la relación causa/efecto, generando conocimiento sensible, intuitivo, intelectivo.

Retomando, y entendiendo que, según lo analizado con anterioridad, tiene que existir un proceso de significación por parte del productor y que el interés buscado se halla en la importancia de la percepción en el proceso de relaciones productor/espectador, es menester acotar el análisis de la búsqueda de un conocimiento, a lo puramente característico del *yo*, motivo por el cual se analizará paso por paso el proceso por el cual, según Schopenhauer se produce el conocimiento, para dilucidar el momento exacto de la máxima individualización y poder aplicarlo.

El esquema del proceso de conocimiento humano, dividido en Fases, comienza con la fase de la *Sensibilidad* proveida por datos sensoriales (que se diferencian de lo que en verdad *es* lo percibido, siendo éste inalcanzable), donde *a priori* aparecen *Formas* e *Intuiciones*, que mediante su categorización fenoménica, se llega a la fase del *Entendimiento,* donde se encuentra uno con conceptos puros, a los cuales se les aplica el principio de la causalidad para llegar a la fase de la *Razón*.

Aquí es donde podemos encontrar la mayor escisión entre lo exclusivo del *yo* y lo posible para cualquier *otro*; cuando se llega al *entendimiento* de un *concepto puro*, ya no es del todo necesario llegar a la fase de la razón, para darnos cuenta de que, por ejemplo, la idea de *lápiz* puede ser comunicada y entendida por dos interlocutores, por más de que no haya un *razonamiento* de causalidad sobre su forma o composición.

Mirar y Ver

Esto último es algo que también puede ejemplificarse con la experiencia de taller en la facultad; se habla mucho de la diferencia entre *mirar* y *ver*, haciendo referencia a lograr el *razonamiento* del modelo que se quiere luego retratar, para acercarse a lo que de verdad *es* el modelo que queremos retratar y la obra no se vea afectada por distorsiones de la *mera percepción*. Pero lo que eso logra es que las obras producidas no pertenezcan del todo al *yo*, ni al *otro*, sino a una suerte de *colectividad* aunada según la metodología mediante la cual se aprendió a llegar a ese nivel de abstracción.

Lo que nos deja con, irónicamente, el razonamiento de que lo único exclusivamente *individual* es todo fenómeno previo a la interpretación.

Pero ésta afirmación no hace más que plantear una muy importante pregunta: ¿acaso se puede lograr una representación de ésto?. Suena complejo, y quizás imposible, necesitándose, cuando menos, re aprender a observar, para convertir en *fenómeno* al proceso de mismo observación, lo que nuevamente es irónico, al transformarse luego en *entendimiento*, que luego puede *razonarse* para ser plasmado en una representación.

En éste sentido, entonces, ¿cómo es el fenómeno de *mi* percepción?. Y, aceptando tener que abstraer aún más este acto fenoménico para poder ponerlo en palabras, se puede decir que, a grandes razgos, entran en consideración la presencia constante de la nariz y otros elementos de la morfología facial, como cejas, parte de la cuenta ocular y pómulos, que varían según el gesto que esté realizando la cara; también existen dos distorsiones focales, la distorsión por superposición de la visión bifocal (ej: cruzar los ojos y ver doble), y la distorsión por distancia de foco (ej: ver borroso lo que no está enfoncado), que están relacionadas, pero la segunda funciona monocularmente; también percibo, a nivel lumínico, tanto una desmaterialización como una deformación de los cuerpo en presencia de altos contrastes de luz, una descomposición casi prismática en un halo alrededor de fuentes de luz en condiciones de alto contraste, así como también un estrellamiento de la luz en altos contrastes, debido a un muy leve astigmatismo; finalmente, hay que sumar toda distorsión nacida de la combinación de varios ítems antes mencionados, al igual que a las particularidades que puedan presentar casos muy

específicos de presencias ante los ojos. En el Anexo 1 se pueden ver dos imágenes sobre notas propias acerca de algunas percepciones.

Para desaznar a quien lo necesite, que ya han aparecido varias personas con dificultad para comprender, y seguirán apareciendo, no somos todos iguales, y como dice Enesidemo (Universidad de Córdoba, 2023), quien además también fundamentaba que sólo vemos la apariencia, no la realidad; desde la antiguedad griega, y en palabras más simples, como es sencillo demostrar, un cambio en los órganos perceptivos, equivale a un cambio en la percepción propia. Por ende, seres diferentes, con órganos diferentes, perciben diferente.

Referentes

Finalmente, ya en la recta final del desarrollo de esta fundamentación, solo resta hablar sobre los pormenores de la búsqueda de referencias artísticas en inspiraciones, que categóricamente considero imposible, dada la esencia introspectiva de la búsqueda. Pero, existe la posibilidad que alguien haya realizado una búsqueda personal similar, motivo por el cual cuantiosas horas se han dedicado al escrutinio de bibliotecas en internet en pos de encontrar tal referente.

El único encontrado, si acaso el más cercano en ejecución, pero no en esencia, es la pintura del futurista Giacomo Balla, titulada *Luz de la calle*, en donde se aprecia un estudio de la descomposición de un haz lumínico y cómo éste halo afecta a la inmediatez material que posee (*Luz De La Calle - Giacomo Balla*, 2017).

Por lo demás, y de quienes sólo voy a citar fuentes de wikipedia o páginas personales en la bibliografía, por la poca necesidad de seguir indagando en sus trabajos; leí sobre Peter Zumthor, arquitecto con una teoría de *atmósferas* y percepciones del espacio. Joseph Turner, Thomas Kinkade, Joaquín Sorolla, Johannes Vermeer, Armando Reverón y otros artistas considerados *Pintores de la Luz* del movimiento *Luminista* contemporáneo en sus tres escuelas. Yigal Ozeri, pintor hiperrealista que trabaja con fondos desenfocados. Bruce Evans, pintor hiperrealista que utiliza desenfoques y reflejos.

Existe la posibilidad de que existan otros trabajos que se acerquen, como lo hace el de Balla, pero no los he encontrado en este tiempo.

Obra

Hablando de la obra, propiamente dicha, consiste de cinco experiencias en donde se plasman diferentes fenómenos de la percepción. Y, debido a un factor de tiempo de ejecución, no se trabajó con distorsiones lumínicas, pues requieren una técnica como la del óleo. Se eligió al polvo de carbonilla y grafito como elemento plástico gracias a su versatilidad para generar variables tonales y a la posibilidad de rehacer parte de lo producido sin grandes complicaciones. En las experiencias lo importante no son los objetos retratados, sino las distorsiones presentes, y cómo éstas modifican la *ventana* del espacio plástico. La producción está dividia en dos mini series; una compuesta por dos experiencias, una donde sólo se aplica la distorsión bifocal, y otra donde se presentan la superposición bifocal, el emborronamiento de foco y la presencia de la nariz. Por otro lado, la segunda serie está organizada a modo de secuencia, para ayudar a su interpretación, pudiendo ésta simplificarse en los pasos: *Tristeza y descuido, Accidente y enojo* y *Decepción*. Presentándose los fenómenos de lente acuosa, expresión exagerada y desenfoque bifocal excesivo, respectivamente.

Conclusión:

No hay expresión que realmente pueda representar una individualidad en su dimensión más esencial. Y, aunque aceptemos dicha realidad, la forma en que el conocimiento se construye, abstrayendo conceptos hasta el punto en que otros también puedan entenderlos, logra que tampoco sea posible representar cualquiera de las partes de dicha individualidad. Lo único que queda, es concentrarse, fenoménicamente, en fenómenos previo al proceso del entendimiento, por más de que haya que luego entender esta novedad y terminar el proceso para poder expresarla. Así, lo expresado será lo más esencial posible a esa individualidad, incluso aunque otro ser trate de recorrer el mismo proceso; las diferencias en las capacidades de percepción darán como resultado una expresión diferente.

Referencias Bibliográficas:

Aristoteles. (2015). *Metafisica: Metafisica de Aristoteles*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Bourdieu, Pierre. (2002). *El mercado lingüístico. En Sociología y cultura* (pp. 143-158). México: Grijalbo, Conaculta.

Carrillo, J. P. (2019, August 15). *¿Qué es ser realmente original? Nietzsche lo explica*. Pijamasurf. Retrieved November 27, 2023, from https://pijamasurf.com/2019/08/que_es_ser_realmente_original_nietzsche_lo_explica/

Descartes, R. (1997). Los principios de la filosofía. Losada.

Marzo, Jospe Luis. (2009). *Se sospecha de su participación: el espectador de la vanguardia*. En: *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans* (pp. 63-82). Murcia, Centro Párraga, Cendeac y Eléctrica Productions.

KANT, Immanuel: (1790) Crítica del Juicio - seguido de Observaciones sobre Lo Bello y lo Sublime, Madrid, Iravedra y Novo, 1876; selección de Primera parte “Crítica del juicio estético” pp. 30-38, 90-97

Kant, I. (2003). Crítica de la razón pura (A. Klein, Ed.; J. d. Perojo & J. Rovira Armengol, Trans.). Losada.

Nietzsche, F. W. (2012). *Opiniones y sentencias diversas*. Continente.

SANTARSIERO, Federico y BANG, Nicolás Capítulo 7 “Kant y la contemplación desinteresada” en BELÉN, Paola Sabrina (2019) Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva. Edulp: La Plata Epistemología de las artes - Libros de Cátedra

Santos, B. d. S. (2021). *Descolonizar la universidad: el desafío de la justicia cognitiva global*. CLACSO.

Schopenhauer, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación*. Ediciones Akal.

Schmidt, F. (2022). *Sobre la dimensión epistémica en el arte* (Apunte de cátedra). Epistemología de las Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.

Universidad de Córdoba. (2023, June 16). Enesidemo: La recuperación de la tradición escéptica griega. Universidad de Córdoba. Retrieved November 29, 2023, from https://www.uco.es/investiga/grupos/philosophical-skepticism/greek-skepticism/pyrrhonian-tradition/aenesidemus.html

Citas del apartado Referentes

(n.d.). Yigal Ozeri. Retrieved November 30, 2023, from https://www.yigalozeriartist.com/

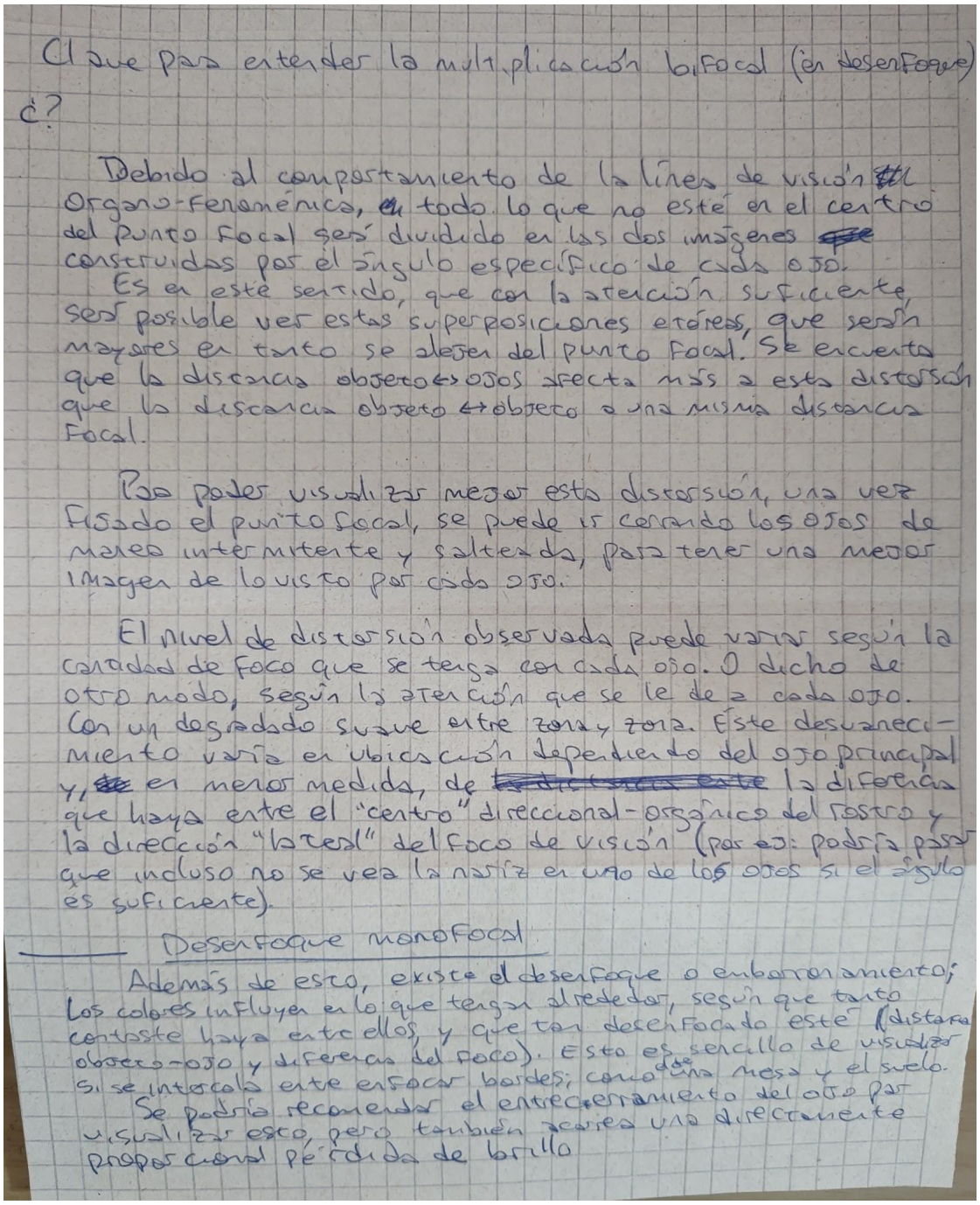
Colorado, A. (n.d.). Luminismo. Wikipedia. Retrieved November 30, 2023, from https://es.wikipedia.org/wiki/Luminismo

Luz de la calle - Giacomo Balla. (2017, July 18). Historia Arte. Retrieved November 30, 2023, from https://historia-arte.com/obras/luz-de-la-calle

M | Bruce Evans. (n.d.). Agency M. Retrieved November 30, 2023, from https://agency-m.com/featured-artist/bruce-evans

Peter Zumthor. (n.d.). Wikipedia. Retrieved November 30, 2023, from https://es.wikipedia.org/wiki/Peter_Zumthor

Anexo 1



¿Qué para entender la multiplicación bifocal (en desenfoque)?

Debido al comportamiento de las líneas de visión Órgano-Ferenéricas, en todo lo que no esté en el centro del punto focal será dividido en las dos imágenes construidas por el ángulo específico de cada ojo.
Es en este sentido, que con la atención suficiente, será posible ver estas superposiciones erróneas, que serán mayores en tanto se alejen del punto focal. Se encuentra que la distancia objeto↔ojos afecta más a esta distorsión que la distancia objeto↔objeto a una misma distancia focal.

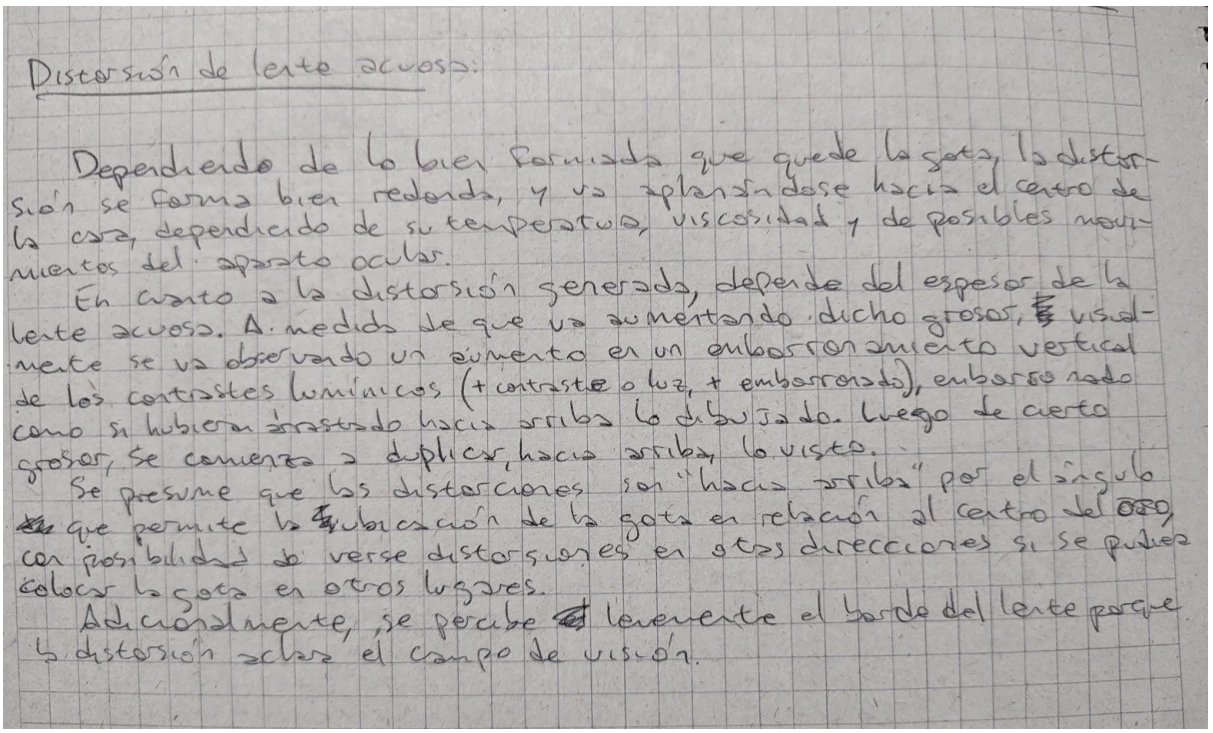
Para poder visualizar mejor esta distorsión, una vez fijado el punto focal, se puede ir cerrando los ojos de manera intermitente y salteada, para tener una mejor imagen de lo visto por cada ojo.

El nivel de distorsión observada puede variar según la calidad de foco que se tenga con cada ojo. O dicho de otro modo, según la atención que se le de a cada ojo. Con un degradado suave entre zona y zona. Este desvanecimiento varía en ubicación dependiendo del ojo principal y, en menor medida, de la diferencia que haya entre el "centro" direccional-orgánico del rostro y la dirección "lateral" del foco de visión (por ej: podría pasar que incluso no se vea la nariz en uno de los ojos si el ángulo es suficiente).

Desenfoque monofocal

Además de esto, existe el desenfoque o emborronamiento; los colores influyen en lo que tenga alrededor, según que tanto contraste haya entre ellos, y que tan desenfocado esté (distancia objeto-ojo y diferencia del foco). Esto es sencillo de visualizar si se intercala entre enfocar bordes; como una mesa y el suelo.
Se podría recomendar el entrecerramiento del ojo para visualizar esto, pero también acarrea una directamente proporcional pérdida de brillo

Figura 1. Fotografía del texto descriptivo del análisis propio del desenfoque bifocal y monofocal.


Distorsión de lente acuosa:

Dependiendo de lo bien formada que quede la gota, la distorsión se forma bien redonda, y va aplanándose hacia el centro de la cara, dependiendo de su temperatura, viscosidad y de posibles movimientos del aparato ocular.

En cuanto a la distorsión generada, depende del espesor de la lente acuosa. A medida de que va aumentando dicho grosor, visualmente se va observando un aumento en un emborronamiento vertical de los contrastes lumínicos (+ contraste o luz, + emborronado), emborronado como si hubiera arrastrado hacia arriba lo dibujado. Luego de cierto grosor, se comienza a duplicar, hacia arriba, lo visto.

Se presume que las distorciones son "hacia arriba" por el ángulo que permite la ubicación de la gota en relación al centro del ojo, con posibilidad de verse distorsiones en otras direcciones si se pudiera colocar la gota en otros lugares.

Adicionalmente, se percibe levemente el borde del lente porque la distorsión achica el campo de visión.

Figura 2. Fotografía del texto descriptivo del análisis de los efectos de una lente acuosa, en contacto directo, sobre la percepción.