

MÓNICA ORTUZAR GONZÁLEZ

Percepción y falta. Una capacidad de acción del espectador

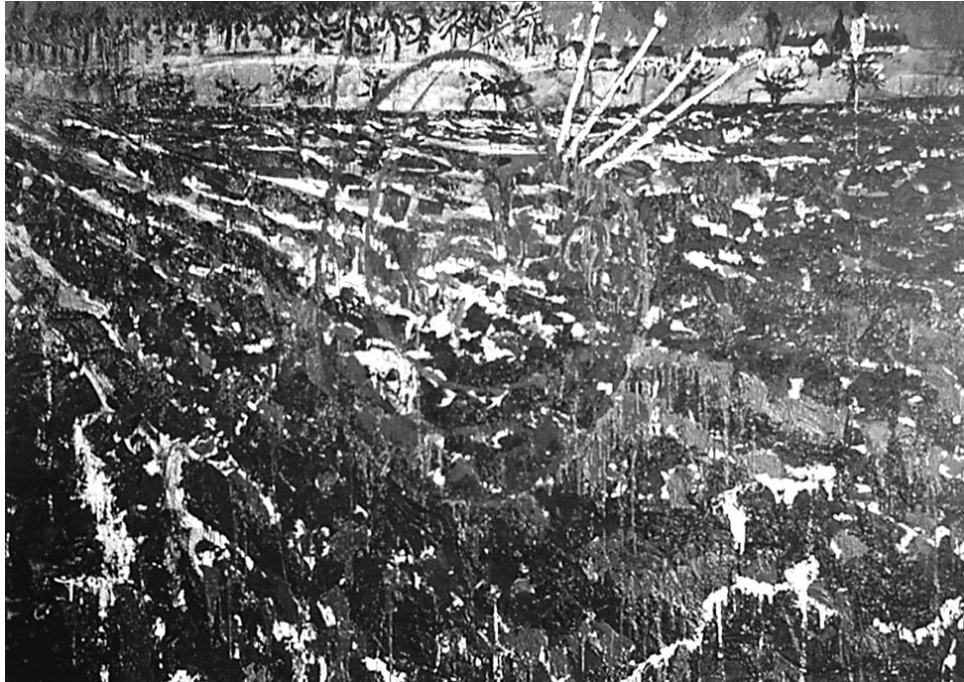
El trabajo referido a la percepción que vamos a tratar como lo más peculiarmente reconocible en cuanto a trabajo artístico, a veces se presenta escondido bajo la forma de un esfuerzo de comunicación, pero siempre aparece situado allí donde los sentidos están en su apogeo.

Situarse en este punto de cumbre perceptiva supone para la obra el mantener una posición en la que hace llamada al espectador para abrirse a una actividad que es la propia de ambos: obra y visitante. El espectador es alguien que nunca resulta pasivo, desde el desempeño del papel que le corresponde y en el cual, precisamente, se hace necesario que emplee sus sentidos de la manera más receptiva y fluida posible. Se trata de aquellos sentidos que permiten captar los sucesos e im-

primirlos sensiblemente. Efectivamente, el esfuerzo por el que pasa el papel del espectador se reconoce centrado en percibir la pieza, sus cualidades y las condiciones de contexto en que se encuentra. Para ello, sus sentidos (alguno o todos, cuantos más mayor incremento y riqueza de la percepción) habrán de estar en movimiento.

Esta referencia a lo perceptivo, como un acercamiento a la definición del papel que juega el espectador, vale tanto para el arte antiguo como para el moderno o el postmoderno o neomoderno (si queremos etiquetar etapas que se sucedan linealmente). En todo caso, vale también para todo arte contemporáneo, cualquiera que fuere la clasificación o epígrafe en que la historia del arte lo incluya. Pongamos, por

dar un ejemplo, tanto a un bodegón del s. XVII, tal que los del holandés Van der Ast, especializado en pintar flores con la intención de decorar y ennoblecer con ello los recintos. O, como contraste, pasaremos a ver una pieza de *performance*, imaginemos en este caso las “Esculturas vivientes” que hiciera Piero Manzoni en la década de los 60. O, también, podemos asomarnos a la decidida propuesta perceptiva de Orlan quien, se muestra a sí misma, desde 1990, reproduciendo sobre sus carnes diversas obras de la historia del arte con una actitud tan diferente a la de los *happenings* de Gilbert y George patente en “La escultura cantante”, o, como última cita, nos asomaremos a la extroversión de un cuadro neo-expresionista de los años 80 tal que un paisaje de Kiefer en



*Anselm Kiefer,
"Nero Malt",
1974.*

los que se hace alarde de la pintura matérica enterrando los temas de historia y memoria. Este artista, como Twombly, que semiborraba las letras dibujadas, es reivindicado por arquitectos deconstructivistas como antecedente de sus edificios.

De cualquiera de ellos se puede decir que "nos entra por los ojos", para expresar el acontecimiento de una manera gráfica y, de paso, acercarlo convenientemente a la inicial apertura infantil al mundo. Nuestra mirada se siente incentivada con mirar estos acontecimientos y se produce un desencadenante de percepciones que activa otros sentidos, establece otras relaciones y muestra caminos a las diferentes posibilidades de entender lo que llega como apertura factible dentro de las infinitas maneras posibles. Es lo

que llamamos el "esfuerzo del espectador", no sólo "alguien que está ahí", sino también alguien que se encuentra en el acto de despertar, en el sentido de adoptar una nueva posición con su actitud hacia la pieza.

En las etapas más tiernas, el grado de sensibilidad crece possibilitando mayor apertura hacia nuevos conocimientos y, a la vez, que nos encontremos más activos y más despiertos. Reciclamos estas novedades entendiéndolas bajo diferentes parámetros todos ellos aprendidos, culturales, pero seguimos manteniendo la ilusión del descubrimiento y la renovación que esto supone. De ahí la supervaloración con que el arte ve "lo nuevo", lo que aún nos mueve perceptivamente.

Seguramente sea por nuestra condición de poseedores y usua-

rios de una cultura basada eminentemente en lo visual, el caso es que a la hora de acceder a las piezas nos dirigimos a ellas primeramente a través de la vista y ello independientemente del tipo de piezas que se trate.

Lo cierto es que los lugares en que se realizan exposiciones son espacios para ver (a la vez que sirven para ver-se, pero no para tocar o para oler...). En consecuencia, es para lo que son utilizados, para ver, para ser vistos, para *mirar*, son lugares donde el individuo se sitúa a sí mismo en la propia capacidad de percepción, incluido ya como punto de partida, donde la acción de ver se realiza bajo una intención: mirar. Acción que actúa de tal modo que forma un bucle en la percepción donde el punto de partida y el de llegada es uno



*Bodegón
holandés,
s. XVI.*

mismo. Porque el espectador, desde su actitud de mirón o de simple captador de lo que en ese espacio sucede, pide, quiere, encontrar algo; es algo más que una espera paciente. El espectador está allí, casi siempre por iniciativa propia y dispuesto para el acontecimiento. Dispuesto a descubrir algo que le llame, le estimule, le lleve a otro mirar, una sugerencia. El espectador pide, pero también da, con la mirada, con la actitud, seleccionando lo que percibe.

Para situarnos con respecto a la capacidad perceptiva de este sujeto que desarrolla un papel de espectador hay que considerarlo como individuo de a pie, en la percepción de lo cotidiano; hay que tener en cuenta los baremos con que se establece la intensidad perceptiva que desvuelve y, por

otra parte, también hay que tener en cuenta que el percibir (y fundamentalmente el mirar, personalizado e inseparable del ver), no se ejercita sólo frente a las obras de arte. Vemos y miramos todo lo que nos rodea, y lo que no, aunque aquí nos referiremos sólo a un mirar a partir de algo físico-tangible-material, que no sea el mirar de la fantasía ni el visionario o de las alucinaciones. Sólo haremos referencia al ver hacia lo exterior, hacia fuera de uno mismo partiendo de este sujeto que vive la existencia para establecer en su transcurso una consciencia de sí mismo. Lo externo se hace más intenso en espacios abiertos y en lo que se refiere a “la otredad”, aquello que miramos diferenciándolo de lo idéntico a nosotros y que, por su similitud, es calificado como “lo mismo”.

De la misma manera que el espectador lector (el que ve, el que mira, el que tiene el ojo), también el productor, el ejecutor (el que hace, el que tiene la mano), comienza su primera etapa de iniciación a la percepción más activa durante la infancia. Ambos superaron esta etapa intuitivamente, desde un primer acercamiento al medio y a todo lo que conlleva el lugar donde se desenvolvía su actividad.

Por tanto, lo cotidiano es donde se comienzan a construir los mecanismos de percepción, de captación de las cosas y de conocimiento de las mismas. Por lógica de traslación no es de extrañar que el último arte contemporáneo esté tan estrechamente relacionado con esta cotidianidad, usualmente sublimada, como en la actualidad demuestra estarlo. Y

es que la búsqueda del terreno virgen donde se pueda producir la nueva percepción reconoce, en su vuelta de mirada a lo cotidiano, precisamente el lugar originario en que se producen el descubrimiento y el reconocimiento del espectador como co-participante junto con los objetos en que se haya producido esa novedad.

Si la postmodernidad se caracteriza por una búsqueda de lo propio, originario del momento mismo que se está viviendo, esto se fundamenta en lo ya creado (la deconstrucción, que parte de algo ya existente sobre lo que mantiene ciertos parámetros, crea una cadena metonímica en su sentido más positivo), o en lo nuevo siempre cambiante cada día (la nueva visión del tema del cuerpo que nace del trabajo de diversas escultoras principalmente a partir de los años 80), no podemos extrañarnos de la búsqueda de afinidades del arte con lo cotidiano.

Digamos que lo cotidiano como motivo puede desarrollarse en el tema pero también en la forma, como es el caso de la deconstrucción en arquitectura, y es precisamente en esta faceta donde observamos cómo los mecanismos de percepción determinan la forma; por ejemplo la casa que Frank Gehry se construyó en Santa Mónica, California, en 1975 no sólo ofrece el interés que los arquitectos suelen encontrarle en la variedad de materiales. A la par encontramos otras cuestiones y es que las vistas sobre la maqueta nos muestran una casa con dos edificaciones ambas de tejado a dos aguas, separadas por dos módulos con forma de prisma; todos estos elementos se encuentran de tal modo que, en un patio y unidos por una fachada

con dos huecos a modo de ventanas si, visto desde la calle, todo el conjunto parece estar unido en una fachada uniforme que, en realidad, está funcionando únicamente como valla. Esta arquitectura permanece cercana al constructivismo que puede verse en lo que Gehry define de su casa como capacidad “inquietante”, por el diseño críptico y los aparatosos que resultan los materiales modestos, como la plancha ondulada, estos materiales más que ser mostrados son exhibidos. Pero precisamente esta aparatosidad y mezcla acerca a la casa de Gehry también a la cotidianidad de lo contemporáneo.

En piezas como esta percibimos fuertes reminiscencias de la casa tradicional en la mezcla de diferentes elementos que conforman un grupo de construcciones unidas por ese muro unificador y pintados con colores poco comunes en las fachadas de las ciudades, otro elemento para despertar nuestras cualidades perceptivas y, pese a ello, o mejor, precisamente por ello, son obras de arte que mantienen, pues, el papel desencadenante que siempre se les ha dado, careciendo de importancia para entenderlas y legitimar la escisión de su situación entre lo cotidiano, la historia del arte (constructivismo ruso) y la historia de la arquitectura. Este papel lo juegan en la casa de Gehry principalmente los colores chillones que llaman perceptivamente a los viandantes, sea para su aprobación, sea para su rechazo.

Los colores, en esta casa de Frank Gehry, y en una gran parte del trabajo postmoderno, son un intento de activación del espectador. Esta solución a través del color chillón puede llevar a la desfachatez y a menudo ha con-

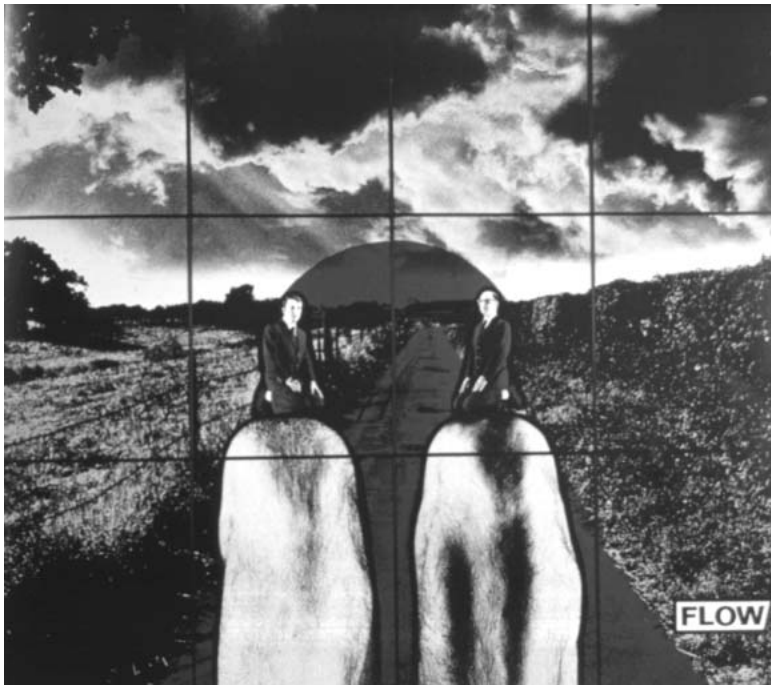
ducido a la negativa de aceptación por parte del público.

Negativa que resulta producirse entendiéndola desde el punto del desconcierto ante los parámetros aprendidos en la historia del arte tradicional y la legitimación urgente del momento. Esta legitimación que se produce a través del establecimiento de lugares concretos originales en un movimiento que les lleva a enraizarse en la percepción directamente aprendida de lo cotidiano. Sería la negación paralizadora de un espectador que no sabe a qué atenerse, que no supiera situarse frente al bombardeo porque no le coincide con las coordenadas de “su” realidad originaria, fundadora de sí mismo y con la que acostumbra a percibir. La negación que se convierte en muerte a la actividad para con el arte contemporáneo del público medio, todavía desconocedor del funcionamiento y las circunstancias de lo que está ocurriendo.

La actividad perceptiva conlleva en su esencia el movimiento, pese a que la obra de arte en cuestión pueda ser tan inmóvil como un cuadro colgado de la pared donde no permita ser rodeado ni, posiblemente, ser tocado. Igualmente la percepción implica movimiento incluso en el caso de que la pieza no sea *puntillista* ni clasificable como cualquier otra faceta del arte con intenciones de movimiento pre-determinado.

Incluso en el caso del cuadro más pasivo que podamos encontrar, se tratará de un objeto que está definiendo un punto concreto. Es desde este punto desde donde el espectador toma al objeto y percibe lo que se muestra ante sí.

Porque si bien es cierto que el espectador aparece con una acti-



*Gilbert & George,
Flow, 1988.*

tud perceptivamente receptora, también lo es que lo hace desde la activación que le produce la pieza que ya se encontraba allí antes. Decimos esto recordando y considerando vigente la más pura y primitiva fenomenología que emplearan los filósofos pre-socráticos cuando comenzaron a plantearse las realidades existentes en el mundo como anteriores a sí mismos y, a la vez, exteriores a ellos.

En la filosofía contemporánea podemos encontrar a un postestructuralista como el francés Jacques Derrida, quien define la palabra “falta” en el sentido de algo fallido. Derrida explica que las cosas están *descentradas*, es decir, fuera de los centros y, por lo tanto, no pueden ser ellas desde sí mismas, es por esto que han de ser defendidas desde “lo

otro” que las rodea, digamos el contexto en que están inmersas. Así las piezas, en la deconstrucción (desarmar positivamente, para volver a montar), se vuelven relativas en la relación entre sus partes de la misma manera que también lo hacen con el medio y nos encontramos con sucesos como la casa Gehry que parecía una y lineal desde fuera y se descubriría formada por múltiples partes en una vista aérea.

La deconstrucción presta especial interés a *lo otro*, que tiene la capacidad de constituirse en *lo mismo* desde la múltiple diferencia. Pero veamos la cuestión derridiana que se acoplaría a nuestra pieza de arte, veámosla a través de la pregunta que se hace Derrida: “¿*Qué es el cuerpo de una falta en esta escritura en donde se intercambian, sin cir-*

cular, sin presentarse jamás, las huellas de cualquier otro?” (1). Dicho de otro modo, ¿cuál es el cuerpo de ese cuadro que estamos viendo, de esa escultura, performance, vídeo...? ¿dónde nos cruzamos como espectadores (diferentes de lo hecho, lo producido, lo determinado) con sus sentidos dispuestos (por ejemplo la vista, la mirada), con el cuerpo que vamos a leer, con el objeto de nuestra percepción?

Pero, evidentemente, desde la tradición de las peanas, reconocemos a la obra como algo que ocupa un lugar. Por lo tanto, cabe esperar, por nuestra parte, que el otro de la falta establezca una relación de lugares. Y aquí habremos de recordar también la otra *falta* de otro postestructuralista, el también francés Jacques Lacan, para quien la palabra *falta*

se define como “algo que ya no está”. Efectivamente, no está presente, pero sí que estuvo en el pasado y dejó una huella de lugar ocupado que aún actualmente perdura. Este objeto que estuvo es ahora lugar de falta insustituible para el individuo. Podríamos decir, por tanto, que para ambos, el filósofo deconstructivista y el psicoanalista, la palabra “*falta*” se refiere a algo que cubre un espacio donde ella no se encuentra.

En este caso resulta lógico considerar que el objeto que constituye la falta nos sea referida a su contexto, es decir, precisamente allí donde él (el objeto) no está. Un “no estar” que debe de entenderse en sus dos posibilidades de ausencia física y psíquica. La ausencia física de lo que falta nos remitiría a Derrida que la aprovecha para dar un giro interpretando lo deconstructivo como una expansión que se dispersa más allá de la desaparición de los límites extendiéndose y colonizando terreno. Paralelamente, se produce la que denominamos “ausencia psíquica” de la *falta* que nos conduce a Jacques Lacan, alguien que trabaja en la teoría y en la práctica sobre un sujeto que es visto como un imparable productor de sustituciones, con la única e imperiosa necesidad de cubrir ese hueco o falta que, en el fondo, y para su desazón, resulta insustituible.

El objeto es, básicamente, y no sólo si se trata de arte, un resultado de la producción con un material concreto, sin que nos refiramos en esta propuesta al objeto desde el punto de vista de la filosofía; antes bien nos referiremos a un objeto que parte de un trabajo con lo material. El objeto es la huella construída a través del material, con lo cual se

presenta como por tener una forma tridimensional en que se sustenta y, a la vez, transportable porque mediante esa tridimensionalidad física, la pieza es perceptible de tal modo que el espectador puede llevársela consigo. La ventaja de que la pieza no sea un ser vivo permite al que la visita tomarla o desecharla cuando prefiera y sin compromiso.

La *falta* derridiana y, en concreto, la obra de arte a que nos referimos, se muestra expandida y también en expansión (ampliación). Expandida porque su esencia está fuera de sí y puede ocupar tanto como nosotros mismos incluyamos, lo que es decir una lista muy extensa, tanto como el margen que la misma pieza ha dejado fuera de la pieza misma.

Veíamos esta expansión también en el conocido artículo de Rosalind Krauss “La escultura en el campo expandido” del que citaré literalmente el siguiente párrafo: “*En la situación de la postmodernidad, la práctica no se define en relación a un determinado medio –la escultura–, sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales*” (2). Pues bien, estos términos culturales sobre los que opera la escultura son los que quedan en los márgenes del reducidísimo centro con que la pieza se muestra y son con los que la pieza juega estableciendo relaciones interactivas.

Esta expansión viene de por sí definida en el planteamiento derridiano de lo que es la *falta* y en su coincidencia con el lacaniano cuando ambos ponen la *falta* justamente allí donde es ausencia, fuera de sí misma. Puede verse como un tiempo menos teórico el que presenta la relación, necesariamente interactiva, entre el espectador y la pieza,

momento en que ambos funcionan al unísono. Este tiempo es de vida y de movimiento y las relaciones expansivas que en él puedan darse serán desde la activación perceptiva y el retardo de la memoria con los que se “tome” la pieza en el acto propio del espectador.

A propósito, resulta curiosa la elección de una postal que en cierta ocasión hizo Derrida. En ella vemos un dibujo del s. XVIII en el que aparece Sócrates sentado en una mesa sobre la que escribe detrás, de pie se sitúa Platón. Esta postal sirve a Derrida para recordar que el suceso real fue al revés: es Sócrates el transcriptor que nos ha legado a Platón, narrando en los *Diálogos de Platón* las enseñanzas de este último. Pero algo más que este juego dialéctico de posiciones interesa a Derrida, y es que las postales son motivo de posibles lecturas erróneas dada su apertura física a que todos las lean interpretándolas de modo erróneo.

Derrida refiere estas postales a una ejemplificación del no siempre logrado intento de la filosofía de transmitir la verdad, ya que a menudo la filosofía se encuentra con que las circunstancias pueden ser más fuertes que el intento de verdad y eternidad. A la vez, respecto a la lectura de las postales, Derrida se muestra especialmente interesado en ellas ya que el código válido para leerlas parece ser, por lógica de funcionamiento, la dialéctica de pares que heredamos en su versión de conocimiento hegeliano. Eterna serie de pares que constituye la base de nuestro pensamiento occidental, siempre según un modelo establecido y que el mismo Derrida ha reconocido como generadora de su planteamiento deconstructivo.



*Piero Manzoni,
"Escultura viviente",
13-1-61.*

Las cosas, pues, las obras de arte, entonces, no pueden leerse parándose ante ellas e intentando "explicárselas", es decir, pretendiendo que entren en cierto diálogo en el que hemos establecido un determinado código, incluso dado el caso de que éste provenga de algún parámetro dado por alguna historia del arte.

La razón simplemente es que la obra de arte está tan viva, al menos, como esperamos que esté el espectador que la percibe. Y ambas identidades se pueden encontrar exclusivamente en el plano de lo nuevo, de lo recién inaugurado que será un acto de percepción y llevará a un acto de conocimiento. Ambos viven en terrenos o momentos diferentes e independientes de los que puedan ser analizados sin que ello

quiera decir que la sistematización, clasificación, interpretación de las obras no sirva o no sea un camino válido para determinadas dilucidaciones.

No hay un centro unitario, a no ser que intencionada o inconscientemente queramos hacer una bola oscura en la que encerrar nuestra capacidad móvil receptiva (neurosis, depresiones y otras cegueras, todas ellas imposibilidades de una potencia, tal y como la fenomenología entiende esta fuerza perceptiva que es vital). Así pues, las periferias y el centro se alternan o suceden con fluidez. La escala de valores no es una jerarquía piramidal establecida y predeterminada como válida, solamente quisiéramos describir el transcurso de un lapso de movimiento, válido per-

ceptivamente hablando, entre la pieza y quien la visita en que ambos interaccionan, conviven.

Y la infinita posibilidad de cosas que entran en esta convivencia (sean del mundo, sean de la fantasía). En ellas, el mantener abierta la percepción sensorial por parte del que situamos en el papel de espectador permite entrar en un diálogo que va poco a poco conformando la identidad de aquella pieza a la vez que enlazándola con otras muchas.

Ver lo más posible y mirar poniéndonos con intensidad en ello nos convienen como metas prioritarias en cuanto a actitud perceptiva se refiere para acercarnos a la pieza y establecer un diálogo entre seres vivos y objetos que habitan en esos seres.

NOTAS

1. DERRIDA, Jacques, "En este momento mismo en este trabajo heme aquí", en el monográfico "Jacques Derrida "¿Cómo no

hablar?" y otros textos", Barcelona, *Antbropos*, nº 13, Marzo, 1989, pp. 60.

2. KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 301-302.