



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

La intimidad irremediable de la mirada
Un proyecto fotográfico sobre las imágenes mentales y la
imposibilidad de compartirlas

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Matute Cancer, Carmen

Tutor/a: Herrero Cortell, Miguel Ángel

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

RESUMEN

El presente proyecto artístico, conformado por varias series fotográficas, aborda la percepción visual como sinónimo de pensamiento y la fotografía como extensión del sistema visual. En él se exploran cuestiones como las variaciones en la percepción, la dicotomía visión-pensamiento, el arte como traductor del lenguaje propio o la visión como constructo; generadas a raíz de experiencias vitales derivadas de un interés nacido en la infancia, e impulsadas por una condición visual personal: la visión doble.

La visión se plantea como sinónimo de pensamiento, y por tanto este como algo visual. Existiendo tantas maneras de ver como personas, cada persona habla un lenguaje propio consigo mismo. Tras un cuestionamiento de la existencia de una única manera de ver, se busca plasmar la percepción propia como alternativa a la imposibilidad de conocer la visión ajena. La mirada adquiere así una intimidad irremediable que aporta tanto libertad y espacio personal, como soledad y frustración ante la incapacidad de expresión. Es aquí donde la cámara actúa como extensión del sistema visual, capturando la mirada de quien mira a través, convirtiéndola en cosa de este mundo. El arte, en este caso la fotografía, traduce el lenguaje personal al idioma internacional de las imágenes, posibilitando así su intercambio. Se realiza este proceso solo para comprobar finalmente que la propia condición de la mirada imposibilita el proyecto, a la vez que demuestra la veracidad de su planteamiento.

Palabras clave: percepción, intimidad, imágenes mentales, fotografía, abstracción.

ABSTRACT

This artistic project, made up of several photographic series, addresses visual perception as a synonym for thought and photography as an extension of the visual system. It explores issues such as variations in perception, the vision-thought dichotomy, art as a translator of one's own language or vision as a construct; generated as a result of vital experiences derived from an interest born in childhood, and driven by a personal visual condition: double vision.

Vision is posited as synonymous with thought, and therefore thought as something visual. There are as many ways of seeing as there are people, each person speaks their own language with themselves. After questioning the existence of a single way of seeing, it seeks to capture one's own perception as an alternative to the impossibility of knowing another's vision. The gaze thus acquires an irremediable intimacy providing both freedom and personal space, as well as loneliness and frustration at the inability to express. It is here that the camera acts as an extension of the visual system, capturing the gaze of the person looking through it, making it a thing of this world. Art, in this case photography, translates personal language into the international language of images, thus enabling their exchange. This process is carried out only to finally verify that the very condition of the gaze makes the project impossible, while demonstrating the veracity of its approach.

Keywords: perception, intimacy, mental images, photography, abstraction.

“El acto de mirar era para él una forma de oración; se fue convirtiendo en un modo de aproximarse a un absoluto que nunca conseguía alcanzar. Era el acto de mirar lo que le hacía darse cuenta de que se encontraba constantemente suspendido entre la existencia y la verdad.” – John Berger.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por darme esta manera de ver tan especial,
a *cheli*, por sus consejos y apoyo incondicional
y a Miguel Ángel, por tener paciencia y darme libertad en mi caos mental.

Índice

1- INTRODUCCIÓN.....	7
2- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	9
2.1 Objetivos.....	9
2.2 Metodología.....	9
3- ASPECTOS CONCEPTUALES Y CONTEXTUALES.....	11
3.1 La visión humana.....	11
3.1.1 Percepción visual.....	11
3.1.2 Variaciones perceptivas.....	11
3.1.3 El ojo humano.....	12
3.2 Visión personal.....	13
3.2.1 Estrabismo infantil.....	13
3.2.2 Visión doble.....	13
3.2.3 Interés por la visión.....	14
3.3 Dicotomía visión-pensamiento.....	15
3.3.1 La percepción como proceso activo.....	15
3.3.2 La visión como constructo del cerebro.....	16
3.3.3 La visión ajena.....	17
3.3.4 Imágenes mentales.....	18
3.4 Mostrar la visión propia como única alternativa.....	19
3.4.1 El arte como traductor.....	20
3.4.2 Fotografiar el pensamiento.....	20
4- MARCO REFERENCIAL E INFLUENCIAS.....	22
5- DESARROLLO DE SERIES FOTOGRÁFICAS.....	27
5.1 'O'.....	29
5.2 Luz líquida.....	30
5.3 Façades.....	30
5.4 Táctil.....	31
5.5 Campos de color.....	32
6- CONCLUSIONES.....	69
7- REFERENCIAS.....	71

1- INTRODUCCIÓN

Este proyecto reflexiona acerca de la visión, las imágenes mentales y el problema de su estudio ante la imposibilidad de transmisión. Se fue gestando durante mi infancia y adolescencia, hasta que ha terminado siendo mi campo de estudio durante el último curso de grado. Surgió a causa de una condición visual: la visión doble.¹ Este tiempo generó numerosas preguntas entorno a la percepción visual como medio de conocimiento del mundo. Si yo no veo como todo el mundo, todo el mundo tampoco verá igual. La percepción es particular de cada ser humano, no es algo mecánico y universal. Pero yo solo sé cómo veo yo. ¿Cómo ven los demás?

Este campo de estudio ha estado siempre presente en mi mente, de manera consciente o inconsciente. Durante mi infancia constantemente investigaba sobre las posibilidades de los ojos, mediante juegos con el color, la luz, el enfoque, o la situación de los objetos en el espacio; era algo que realmente me fascinaba. Después, de manera obligatoria puesto que fui diagnosticada con estrabismo infantil. Visitaba regularmente el oftalmólogo e inevitablemente fui progresivamente más consciente de mi visión. Esta patología tiene solución; pero no la tiene lo que esta conllevó, la visión doble. Es una consecuencia habitual de los niños con estrabismo, pero normalmente se da como algo temporal. En mi caso se ha convertido en mi manera de ver. No conozco lo que es ver una sola imagen, lo que me llevó a pensar que no podía ser la única que viese diferente. No solo yo podía tener esa diferencia respecto a todo el mundo, pero entonces ¿cuántos tipos de visión diferente existirían? ¿hay manera de saberlo? ¿qué repercusión tiene esto?

Partiendo de las palabras de Arnheim en las que afirma que nuestra respuesta perceptual ante el mundo es el medio fundamental por el que estructuramos los acontecimientos y de que derivamos las ideas², y teniendo en cuenta que cada uno tiene una manera de ver, comenzamos a plantearnos que cada persona conforma un universo mental de ideas según su visión. Y todos, por tanto, diferentes. Como se desarrolla más adelante, cuando vemos, creamos conceptos abstractos de los elementos, que almacenamos en nuestra mente y poco a poco conforman nuestra idea del mundo. Si existen tantas maneras de ver como personas, ¿cómo serán los universos mentales de los demás?

¹ De manera excepcional, se va a hablar en alguna ocasión en primera persona del singular, al hacer referencia a algunos aspectos concretos que por la subjetividad que implica la temática no tendrían sentido de otra manera.

² ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*, p. 31.

Mirar es algo irremediamente personal, y aunque el mecanismo fisiológico es común a todos los humanos, no es posible conocer las imágenes mentales ajenas, por tanto, no tenemos manera de saber cómo ven. Solo yo conozco mi manera de ver, y nadie puede acceder a ella quiera o no. La mirada como algo íntimo, irremediamente. La mirada como lenguaje propio. La mirada como personalidad. A esto se refiere John Berger cuando menciona que toda la obra de madurez de Giacometti consistió en la imposibilidad de llegar a compartir la realidad con alguien, y cuando sigue: “Hablándonos de cómo mira, nos está hablando de cómo es él.”³

Al tratarse de un proyecto con un fuerte componente reflexivo, las preguntas han establecido los puntos de inflexión durante su desarrollo, cada una nos guiaba hacia la siguiente cuestión. Conforme leíamos acerca de la percepción surgió otra de las grandes preguntas del trabajo: si todo esto es cierto, si la visión conforma las ideas y es algo único a cada ser humano; ¿es la visión algo diferenciado del pensamiento? Como desarrollaremos más adelante, Rudolf Arnheim trata esta cuestión en extenso en uno de los libros de referencia del trabajo: *El pensamiento visual*.

Por la similitud que plantea con la situación inicial del proyecto es necesario citar en extenso un pasaje del comienzo del mencionado texto:

“No había modo de abordar un problema tan vasto sin embarcarse, dejando de lado toda precaución, en numerosas ramas de la psicología y la filosofía, las artes y las ciencias. [...] Pero la espera del ideal significaba el abandono de la urgente tarea. Empezarla significaba llevarla a cabo de manera incompleta. No podía tener esperanzas de examinar todo el material pertinente, ni siquiera estar seguro de que descubriría las pruebas más reveladoras en ninguno de los dominios considerados por separado. Afortunadamente, como el problema venía cautivándome oscuramente desde hacía varias décadas, tenía a esta altura acumulada gran cantidad de referencias a partir de las cuales era posible comenzar. Con algo de la suerte del principiante, podía esperar un planteamiento bastante acabado de mi punto de vista.”⁴

³ BERGER, J. *Mirar*, p. 8.

⁴ ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*, p. 11.

2- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Partiendo de las premisas planteadas en la introducción, a continuación se enumeran los objetivos del presente trabajo al mismo tiempo que se describe la metodología seguida para su realización. Ambos han ido evolucionando de manera paralela a la realización del proyecto adaptándose a su desarrollo.

2.1 OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es a la vez de naturaleza teórica y práctica. Consiste en la reflexión derivada de una búsqueda de información acerca de aspectos en lo relativo a la percepción visual, en concreto sobre las imágenes mentales y su carácter íntimo; en paralelo a la realización de series fotográficas que evidencien mi visión personal como única alternativa a la imposibilidad de conocimiento de la mirada ajena; explorando con ello las posibilidades abstractas de la fotografía.

Objetivos específicos:

- Realizar una búsqueda de información entorno al proceso fisiológico de la percepción, sus fases, elementos y posibles alteraciones.
- Relatar y plasmar las particularidades de mi proceso de percepción, desde experiencias visuales personales hasta mi condición visual actual.
- Realizar un proceso de autoconocimiento de la manera de ver.
- Realizar series fotográficas mostrando los diferentes campos de interés de la mirada propia.
- Investigar sobre las posibilidades plásticas del medio fotográfico, dirigiendo el interés hacia la abstracción.
- Dotar al espectador de un papel activo, alargando el proceso de percepción de la imagen.

2.2 METODOLOGÍA

De acuerdo con la consecución de los objetivos establecidos en el punto anterior, la metodología empleada se encuentra dividida en dos bloques principales, el teórico y el práctico. El bloque teórico se puede dividir a su vez en dos fases, la heurística y la hermenéutica. Durante la primera, se llevó a cabo la búsqueda, selección y extracción de bibliografía y referentes que nos

aportara la base de conocimiento sobre la que construir el proyecto, además obtener un contexto sobre lo ya estudiado del tema a tratar. La segunda consistió en el procesado selectivo de esa información; a partir de la cuál poder reflexionar.

La parte práctica del trabajo se desarrolló en paralelo a la segunda de las mencionadas fases teóricas; puesto que el proceso de creación también propiciaba en gran manera la reflexión.

El proceso de realización de las fotografías conlleva un tiempo inicial sin necesidad de cámara, en el que centrarse en conocer la mirada propia. Siendo el objetivo final mostrarla, es imposible mostrar algo que no se conoce, por lo que era necesario dedicar un momento previo de autoconocimiento a la manera de ver personal. Una vez ya con la cámara, se dedicaba un momento previo de visualización del entorno, de familiarización con este, y posteriormente unas fotografías experimentales. Algunas de estas han resultado definitivas por su condición pura, incontaminada, el primer contacto visual con el entorno. Pero era tras el mencionado proceso de familiarización cuando la mayoría de las fotografías definitivas eran tomadas. Posteriormente se visualizaban las imágenes descartando aquellas que se adecuaban en menor medida al objetivo del trabajo y editando la primera selección. A esto, le seguía un segundo proceso de cribado. Por último, una vez las imágenes definitivas habían sido seleccionadas, se organizaban las series comprobando que funcionaban tanto visualmente como conceptualmente. Esta metodología se repitió tantas veces como sesiones fotográficas hubo.

Este proceso de creación junto con la reflexión teórica y práctica inherente, dieron lugar a las cuestiones posteriormente redactadas en el siguiente texto.

3. REFELEXIÓN SOBRE LOS ASPECTOS CONCEPTUALES Y CONTEXTUALES DEL PROYECTO

3.1 LA VISIÓN HUMANA

3.1.1. *Percepción visual*

La percepción o gnosis es la capacidad que nos permite conocer el mundo externo e interno. La información externa es recogida en distintas modalidades (visual, auditiva, somática, olfativa y gustativa) que implican diferentes tipos de energía. El sistema nervioso capta esa energía y la procesa, pero no actúa como receptor pasivo de estímulos, sino que es capaz de transformar, integrar e interpretar la información. A través de las impresiones que comunican los sentidos formamos ideas que poco a poco conforman nuestro conocimiento. Pero, más allá de procesos fisiológicos instantáneos de los que nunca podríamos ser conscientes, ¿qué es realmente la percepción? ¿qué es lo que provoca la mirada? ¿es un proceso totalmente pasivo? ¿qué ocurre después con esa información?

La percepción (en el caso que nos ocupa, visual) no es una simple recepción pasiva de información. Supone la conformación de nuestras ideas y, por tanto, nuestro pensamiento. Procura los cimientos de la formación de conceptos. Se podría decir, por tanto, que la percepción visual es una de las bases sobre las que se asienta nuestro conocimiento:

“Lejos de constituir una función “inferior”, nuestra respuesta perceptual ante el mundo es el medio fundamental por el que estructuramos los acontecimientos y del que derivamos las ideas.”⁵

3.1.2 *Variaciones perceptivas*

La percepción no se da igual en todo el mundo, pues no todos vemos de la misma forma. Se pueden producir una serie de alteraciones llamadas agnosias que de una u otra manera impiden que este proceso se produzca de manera normal.

El término agnosia fue sugerido por Sigmund Freud, proviene del griego y significa “sin conocimiento”. Podemos hablar de agnosias como una alteración en la capacidad para identificar y reconocer estímulos. Existen numerosas agnosias, y se pueden producir en cualquiera de los sentidos. Por ejemplo, se

⁵ ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*, p. 31.

pueden producir en lo relativo al procesamiento del color como la *acromatopsia* que supone la pérdida de la visión en color, o la *agnosia cromática* que implica una incapacidad para denominar y designar colores; también podemos encontrar agnosias a estímulos específicos como la *prosopagnosia* que implica la pérdida de la capacidad para reconocer caras.

Todo esto provoca que la recepción de estímulos del exterior se produzca de manera incompleta o no se llegue a dar, y, por tanto, modifica la manera en la que las personas que las sufren realizan el proceso de conocimiento; es decir, modifica sus ideas respecto a las de la mayoría de la gente. Esto no quiere decir que vean mal o que no puedan alcanzar un verdadero conocimiento del mundo, como Walter Benjamin expone: “La mala comprensión me alteraba el mundo, aunque de manera adecuada, ya que me enseñaba el camino que conducía a su interior.”⁶

3.1.3. El ojo humano

La luz penetra en el ojo humano a través de la córnea, su revestimiento exterior transparente. Los músculos del iris se contraen y expanden para permitir que entre mayor o menor cantidad de luz por la pupila, en función de la cantidad de luz disponible. La admitida es entonces concentrada en la superficie posterior del ojo. La parte posterior está cubierta por la retina, que consta de gran cantidad de células especializadas dispuestas en capas. En el centro de la parte posterior del ojo hay una zona de cerca de un milímetro de diámetro, llamada fovea. Solo contiene conos. La luz que llega a este sector proporciona la definición más precisa del color. Cuando examinamos los detalles de una imagen, desplazamos nuestros ojos automáticamente hasta que lo que deseamos ver se encuentre centrado en la fovea.

Los conos y bastones de cada ojo se comunican con el cerebro a través del nervio óptico. La información de ambos ojos es transmitida a diferentes áreas de los dos lados del cerebro, donde se reúnen para constituir una sola imagen. Casi un tercio de la materia gris de la corteza cerebral se halla implicada en este proceso. Cada uno de los dos nervios ópticos que conectan las retinas con el cerebro está formado por multitud de fibras nerviosas. Los dos nervios ópticos confluyen en una estructura en forma de X, denominada quiasma óptico, situada en la base del cerebro. Aquí tiene lugar el cruce de información entre ambos hemisferios cerebrales. Cada ojo envía información visual a ambos lados del cerebro gracias a que aproximadamente la mitad de los axones de las neuronas localizadas en la retina cruzan la línea media cerebral para conectar con el hemisferio contrario, mientras que la otra mitad evita este cruce para proyectar en el mismo hemisferio cerebral del que proceden.

⁶ BENJAMIN, W. *Sobre la fotografía*, p. 55.

Así, el cerebro fusiona las imágenes ligeramente diferentes que recibe desde cada ojo para crear la sensación de tridimensionalidad y configurar una única imagen, lo que es denominado como visión estereoscópica.

3.2 VISIÓN PERSONAL

A continuación, se abordan las cuestiones personales determinantes para el proyecto, que propiciaron su desarrollo y han establecido el enfoque desde el que finalmente se ha planteado.

3.2.1. Estrabismo infantil

La visión humana es binocular porque implica la intervención simultánea de ambos ojos. Cada ojo trabaja de manera independiente, percibiendo dos imágenes ligeramente distintas que el cerebro posteriormente integra en una sola; pero algunas patologías afectan a este funcionamiento muscular, modificando la visión normal.

A los seis años de edad, fui diagnosticada con estrabismo infantil, una afección ocular común en los niños. Se produce cuando los ojos no están alineados correctamente y apuntan en distintas direcciones (desalineación). Su solución consiste en el fortalecimiento del ojo débil (desalineado), bien mediante lentes que dificulten la visión del ojo fuerte o parches que directamente la bloqueen; obligando así a que el ojo desalineado fortalezca sus músculos. Tras el proceso de tratamiento, muchos niños padecen visión doble durante un tiempo limitado que después desaparece.

En mi caso, la visión doble no desapareció y ha formado parte de mi manera de ver desde que tengo recuerdo.

3.2.2. Visión doble

Cuando las imágenes que provienen de los dos ojos no son lo suficientemente similares, en este proceso de mezcla de información no se puede crear una única imagen completa y se produce una especie de solapamiento que provoca la sensación de que el mismo objeto existe dos veces en el campo visual, dando lugar a lo que conocemos como diplopía binocular o visión doble. Esta es mi manera de ver el mundo desde que tengo recuerdo, no conozco lo que es ver una sola imagen. Aunque inconscientemente me he acostumbrado a ignorar una de las dos imágenes para poder llevar una vida práctica, mi cerebro es incapaz de solapar ambas imágenes y hay ciertas situaciones visuales en las que la diplopía se pronuncia.

3.2.3. Interés por la visión

Quizás por acudir regularmente al oftalmólogo comencé a plantearme preguntas en torno a la visión, o quizás simplemente porque siempre he sido muy observadora; pero la visión, los ojos y sus capacidades, siempre han estado muy presentes en mi mente.

Comenzó durante mi infancia. Recuerdo aprenderme los colores complementarios sin saber lo que eran, mediante el fenómeno de las postimágenes o efecto fatiga. Me di cuenta de que al mirar durante unos segundos un elemento y posteriormente apartar la vista, este permanecía 'grabado' en negativo en mis ojos durante unos segundos. Poco a poco fui experimentando que los colores siempre iban en pareja, cuando miraba a un naranja-rojo, aparecía un azul; cuando miraba un verde, aparecía rosa, y cuando miraba algo negro, blanco; y viceversa. Después, cuando nos lo explicaron en clase, le puse nombre, estas 'parejas' eran los colores complementarios.

También ocurría con la luz. Al mirar un foco y después apartar la vista de él, la imagen grabada de este permanecía durante unos segundos en un color que rápidamente se transformaba hasta dejar solo una sombra azul que se desvanecía. Si movía los ojos mientras miraba la luz, esta formaba dibujos, como en una fotografía de larga exposición. Se creaban en espejo, si movía los ojos a la derecha, la luz dejaba una línea hacia la izquierda, y al revés; no era fácil dominarlos.

Jugaba también con el enfoque. Los ojos de manera automática enfocan el plano del elemento que se observa. Pero se puede forzar que no sea así de manera puntual. Enfocar un elemento en primer plano y mantener esa tensión mientras se mira al fondo, como al mirar una parte borrosa de una fotografía. Y al revés, enfocar en un punto del fondo y explorar el primer plano indefinido. No es fácil, puesto que no es el comportamiento natural de los ojos al ser el enfoque una estrategia que efectiviza la visión.

Así, poco a poco fue creciendo mi interés y buscaba siempre nuevos "juegos" con mis ojos. Algunos efectos como los que ya he mencionado los conseguía manejar, y podía crearlos cuando yo quisiera; otros, causados por circunstancias que desconozco, surgían de repente, y resultaban muy emocionantes porque no sabía cuándo se iban a acabar, ni cuándo iban a volver. De manera inconsciente el acto de mirar me fue generando más y más interés. Y aunque cuando trataba de expresarlo nadie me entendía, a mí me fascinaba. En el momento no era consciente, pero se trataba del principio del proyecto, como Roland Barthes describe en su obra *La cámara lúcida*:

"A veces hablaba de este asombro, pero como nadie parecía compartirlo, ni tan sólo comprenderlo (la vida está hecha así, de pequeñas soledades) [...]"

quería, costase lo que costase, saber lo que aquella era “en sí”, qué rasgo esencial la distinguía.”⁷

3.3 DICOTOMÍA VISIÓN-PENSAMIENTO

Todas estas variaciones en la percepción nos hicieron plantearnos si realmente existe una manera de ver normal, una manera de ver ‘bien’. Y aunque hay una ‘determinada’ manera de ver si todo el mecanismo fisiológico funciona como debería, la visión no es un proceso objetivo y existen muchos otros condicionantes que pueden influir hasta el punto de que dos personas perciban dos imágenes completamente diferentes de la misma realidad. Como Siri Husvedt afirma, ver siempre es un acto interpretativo:⁸

“Cuando camino por la calle nunca veo todo. Mi percepción pasa por el filtro de la necesidad: ignoro algunas imágenes y capto otras, y lo que veo está en flujo constante, solo es una parte de una corriente de estímulos, en la que los visuales no pueden disociarse fácilmente de lo que bombardea mis otros sentidos.”⁹

Así llegamos a la conclusión de que la percepción visual no es algo mecánico y universal si no todo lo contrario; un proceso personal y subjetivo, sujeto a infinitos condicionantes. Lo que generó un creciente interés por el proceso perceptivo y sus particularidades.

3.3.1. La percepción como proceso activo

Comúnmente, la percepción es considerada un proceso pasivo, que solo se ocupa de recibir la información y su traslado al cerebro donde es posteriormente procesada; una vez allí se desarrollan las ideas que conforman el conocimiento. Como antes hemos mencionado, cuanto más nos informamos acerca de este proceso, más difusos se presentan los límites que dividen sus fases, y mayor su nivel de colaboración. Como Rudolf Arnheim explica a lo largo de todo el texto *Arte y percepción visual*, la percepción se trata de un proceso activo que implica en gran manera el pensamiento:

“Los psicólogos empezaron a observar [...] que unos mismos principios rigen las diversas capacidades mentales, porque la mente funciona siempre como un

⁷ BARTHES, R. *La cámara lúcida*, p. 29.

⁸ HUSVEDT, S. *Los misterios del rectángulo*, p.13.

⁹ *Ibidem*, p.10.

todo. Todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención.”¹⁰

La inevitable condición subjetiva de la percepción, nos generó otra pregunta. Si la percepción es el medio por el cual estructuramos las ideas y el lenguaje; y el sentido de la vista el órgano más eficaz de cognición humana, ¿es la visión algo diferenciado del pensamiento?

Incluso en los estadios más inconscientes y mecánicos del proceso de visión, existe un nivel de racionalización. Por ejemplo, la retina no registra cada uno de los infinitos tonos de color, sino que se limita a unos pocos colores fundamentales o gamas, efectivizando así el funcionamiento de la visión. De nuevo Arnheim, en el mismo texto, afirma que incluso fisiológicamente, la visión le impone al material que registra un orden conceptual.¹¹

El pensamiento comienza y termina en las imágenes. Depende de ellas para formarse en la percepción y continúa desarrollándose con ellas en la mente. Cuanto más nos adentramos en el proceso perceptivo mayores son las analogías que aparecen entre este y el pensamiento, así como su nivel de relación.

Otra prueba de su codependencia es la necesidad del cerebro de recibir un flujo constante de imágenes. Hasta el punto de que, si por algún motivo es suprimido, este se descontrola y busca alternativas a la recepción de imágenes, formulándolas por su cuenta. La recepción ininterrumpida de estímulos es imprescindible para el correcto funcionamiento del sistema nervioso.¹²

3.3.2. La visión como constructo del cerebro

Ya hemos constatado que lo que vemos no es una copia fiel a la realidad y que influimos mucho en el proceso de percepción, así como que el cerebro necesita de esta para su correcto funcionamiento; pero también ocurre al revés. La realidad se sirve del cerebro para ser percibida, hasta el nivel de que hay elementos que no podríamos ver si éste no se las inventa o completa. Esta cuestión es recogida por la psicología de la Gestalt en su *Ley de Cierre*:

“La *Ley de Cierre* de la Gestalt establece que la percepción humana rellena los espacios en formas incompletas. Por ejemplo, los humanos son capaces de reconocer un círculo entero incluso si su contorno no está completo. La

¹⁰ ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*, p.15.

¹¹ *Ibidem*, p. 35.

¹² *Ibidem*, p. 32.

mente utiliza información almacenada para rellenar estos “huecos” y poder ver la forma completa.”¹³

En el centro del ojo hay un espacio correspondiente al nervio óptico por donde las imágenes no pueden ser percibidas, y el cerebro rellena este espacio sirviéndose de la experiencia perceptiva. Lo mismo ocurre con los colores, que no son propios de los objetos, si no un recurso del sistema visual para poder llevar a cabo una mejor identificación y distinción de los elementos. Muchos animales para cuya supervivencia no es necesario, no ven en color.

Todas estas cualidades del proceso perceptivo aumentan en gran medida su condición subjetiva, haciendo que las imágenes que finalmente procesamos sean mucho más personales de lo que creemos, y, por tanto, convirtiendo la visión en algo propio de cada uno:

“No existe diferencia básica en este respecto entre lo que sucede cuando una persona contempla directamente el mundo y cuando se sienta con los ojos cerrados y piensa. La percepción visual es pensamiento visual.”¹⁴

3.3.3. La visión ajena

Comenzamos entonces a pensar en las imágenes mentales, en el universo de ideas que cada uno conforma en su mente desde que comienza a ver. Partimos de la misma realidad, pero desde el momento en el que esta nos llama la atención, comienza a ser modificada atendiendo a factores muy variados hasta crear ideas, y, por tanto, imágenes, completamente diferentes en cada persona.

Aunque todo apunta a la misma conclusión, nos es imposible afirmarlo con certeza. No tenemos manera de ver a través de los ojos de otra persona ni de adentrarnos en su mente y explorar su universo de imágenes mentales. Y aunque así lo consiguiéramos, no sería una experiencia fiable, ya que nuestros ojos, que se encuentran inevitablemente condicionados por la manera personal de ver, no son capaces de percibir de manera objetiva.

A pesar de que no se puede alcanzar un conocimiento probado mediante la experiencia, sí existen hechos que confirman nuestro planteamiento. Una prueba de ello es la práctica artística. Las representaciones artísticas muestran tantas versiones de la realidad como artistas. Incluso tomando como referencia el mismo motivo, es imposible que dos personas diferentes creen la misma imagen. Es sorprendente que, si todos vemos lo mismo, se generen imágenes tan diferentes. La única explicación posible a este hecho es que no

¹³ HÖRGHAN, M., EIDENBERGER, H. *Gestalt description for deep image understanding*. (Trad. del autor.)

¹⁴ ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*, p. 27.

todos vemos igual, y cada persona plasma su realidad mental, irremediabilmente individual.

Otro ejemplo son las variaciones en la visión o en la denominación de los colores, que todos hemos experimentado alguna vez en la vida. Como, por ejemplo, la fotografía viral del vestido en la que la mitad de las personas percibían un color y la otra mitad otro; o cuando ante un mismo estímulo de un color unas personas lo denominan verde y otras azul. Todo esto demuestra que existen muchas variables que afectan nuestro proceso perceptivo y lo diferencian del de otras personas.

La imposibilidad de acceso externo convierte al universo mental en un espacio personal y privado con libertad absoluta. Sin embargo, esto también se puede traducir en un sentimiento de frustración o soledad. El carácter irremediabilmente íntimo de la mirada.

3.3.4. Imágenes mentales

A lo largo de este texto nos encontramos constantemente haciendo referencia a las imágenes mentales. Pero ¿qué son realmente? Se trata de una serie de ‘conceptos visuales’ almacenados en nuestra memoria a los que podemos recurrir voluntariamente o pueden aparecer de manera espontánea si son activados por lo que percibimos o pensamos. Como explica Román Gubern: “No hay ni puede haber imágenes en la conciencia. Sino que la imagen es un cierto tipo de conciencia. La imagen es un acto y no una cosa. La imagen es conciencia de algo.”¹⁵

Se trata de imágenes abstractas, que no podríamos describir con exactitud, y representan conceptos que de una u otra manera han accedido a nuestro conocimiento y existen en nuestra conciencia. Por ejemplo, al pensar en una mesa, a todos nos aparece una imagen mental en la cabeza. No la podemos describir con exactitud atendiendo a su textura o su acabado, pero todas poseen características comunes, como un tablero y patas, de forma que cuando vemos una mesa a todos nos encaja con esta idea abstracta que tenemos almacenada. Esto es lo que la corriente psicológica de la Gestalt describe como *Gestalt*, que, aunque carece de traducción literal suele ser traducido como ‘forma’.

Es por esto que la característica fundamental de las imágenes mentales es la abstracción, necesaria para que se pueda dar el conocimiento. No, pues, como algo negativo, o como sinónimo de conocimiento incompleto, sino como síntesis imprescindible para poder llevar a cabo un pensamiento práctico. Si no fuese así no podríamos percibir la realidad, pues, al mirar una mesa tendríamos una

¹⁵ GUBERN, R. *Op. Cit.*, p. 19.

imagen tan específica en mente que no encajaría con ninguna otra y durante el pensamiento confundiríamos las imágenes mentales con la propia realidad.

Pese a que son denominadas como imágenes y quizás su condición más destacable es la visual, sería más correcto nombrarlas como sensaciones. Esto se debe a que de igual manera que al percibir un estímulo no podemos evitar que se activen el resto de los sentidos, al pensar tampoco. Son amodales, o polimodales. Por ejemplo, al pensar en una naranja no podemos controlar solo ver su forma; de manera espontánea podemos sentir su olor, tacto o sabor, aunque siempre manteniendo la abstracción como principal cualidad. Siri Husvedt define así este concepto en su texto *Los misterios del rectángulo*:

“Con frecuencia me acuerdo de lo que sentí al leer una novela, por ejemplo, sin recordar muy bien el argumento. Lo que perdura después de mirar un cuadro no es una impresión exacta de la imagen en mi mente, sino más bien la sensación que me ha provocado.”¹⁶

3.4 MOSTRAR LA VISIÓN PROPIA COMO ÚNICA ALTERNATIVA AL DESCONOCIMIENTO DE LA VISIÓN AJENA

Surgió como consecuencia a años de reflexión que comenzó por motivos médicos. Este tiempo generó numerosas preguntas entorno a la percepción visual como medio de conocimiento del mundo. Si yo no veo como todo el mundo, todo el mundo tampoco verá igual. La percepción es particular de cada ser humano, no es algo mecánico y universal. Pero yo solo sé cómo veo yo. ¿Cómo ven los demás?

Cuando la visión doble surgía en conversaciones, siempre generaba reacciones de sorpresa o de incredulidad, además de numerosas preguntas. Todas estas reacciones derivaron en un creciente interés por las condiciones visuales ajenas; pero tratar de averiguar acerca de ello es ardua tarea. Es necesario experimentarla para poder comprenderla, las palabras no son capaces de expresarla. Como explica Siri Husvedt: “Las emociones, tal como las experimenta el cuerpo, a menudo son más crudas que las palabras que les asignamos.”¹⁷

Por tanto, averiguar algo implicaba experimentar la visión ajena. Pero esto, es, a día de hoy, imposible y aunque así fuese nunca podría ser experimentada de manera objetiva, si no que siempre se encontraría condicionada por el filtro inherente a cada persona. Ante esta situación, el único campo en el que se podía

¹⁶ HUSVEDT, S. *Los misterios del rectángulo*, p.17.

¹⁷ *Ibidem*, p.17.

actuar era la manera de ver personal. Ante la imposibilidad de experimentar y conocer la visión ajena, la única alternativa es mostrar la propia.

3.4.1. El arte como traductor

Como Arnheim expone, el acto de pensar exige imágenes y las imágenes contienen pensamiento, por tanto, las artes visuales constituyen el terreno familiar del pensamiento visual.¹⁸

El arte ha sido una herramienta de conocimiento del mundo desde sus inicios y lo sigue siendo en la actualidad; nacido de la necesidad que el hombre tiene de comprenderse a sí mismo y al mundo que habita. Surge así una analogía entre arte y percepción, ambos modos de conocimiento del mundo y ambas bases del presente trabajo.

Se habla aquí del arte no como herramienta para plasmar la realidad visible, si no como posibilidad de ver aquello que no podemos ver. En este caso, el arte pone a nuestro alcance la manera de ver del artista, sus imágenes mentales, los constructos creados en su mente a través de su proceso de percepción, invisible a todos menos a él mismo. "El arte no expresa lo visible, sino que lo hace visible."¹⁹

Cada mente tiene un lenguaje personal y único, ininteligible a todos los demás. El arte actúa de traductor, hablando en el idioma universal de las imágenes y nos brinda la oportunidad de acercar nuestro lenguaje propio a los demás, haciendo en mayor o menor medida comprensible aquello que con palabras no podemos expresar. El espectador, traduce esto de nuevo a su lenguaje propio durante el proceso de percepción, existiendo así tantos idiomas mentales como personas, en un ciclo constante de traducciones.

3.4.2. Fotografiar el pensamiento. La cámara como extensión del sistema visual.

Se llegó a la conclusión por fin de que la solución al problema era el arte, pero este es un terreno muy amplio, con infinitud de disciplinas, técnicas, estéticas, etc. Se comenzó entonces a plantear la manera más apropiada de transmitir la manera de ver. Pese a que todas las disciplinas implican profundamente la visión y el pensamiento, fue la fotografía la que poco a poco se impuso sobre las demás. John Berger plantea una analogía entre el papel de la fotografía y el pensamiento:

¹⁸ ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*, p.267.

¹⁹ KLEE, P. *Confesión creativa*.

“¿Qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara fotográfica? La respuesta que uno espera es: el grabado, el dibujo, la pintura. Pero la respuesta más reveladora sería: la memoria. Lo que hacen las fotografías allí fuera en el espacio exterior a nosotros, se realizaba anteriormente en la interioridad del pensamiento.”²⁰

Durante una visita a una exposición del centro de arte Bombas Gens surgió la reflexión que impulsó la decisión final. Observando una fotografía de una calle, enfocada a una luz reflejada en el suelo, pensé, si yo hubiese estado allí, ¿en qué me hubiera fijado? La fotografía plasmaba perfectamente lo que tratábamos de contar, ya que captura la mente de quien mira a través, le cedemos la mirada y la detiene, la fija. Dada la misma escena, se tomarían tantas fotografías diferentes como personas acudieran a fotografiarla pues la cámara es dirigida igual que la vista a aquello que a veces sin saber bien por qué, llama tu atención.

La cámara como extensión del sistema visual y, por tanto, de la mente. El objetivo como ojo, la tarjeta como memoria. La fotografía como instantánea de la mente, como posibilidad de adentrarse en el idioma ajeno; de descubrir sus necesidades, sus inquietudes. Información encriptada en la definición. Pensamientos traducidos, inteligibles; transportados al mundo visible. Abiertos a quien lo sabe ver, a quien sabe mirar. Aquel que no se ha dejado comer por el frenético ritmo de la visión de hoy, aquel que permanece en el pausado ritmo de la percepción. Con su tempo; observación, descanso, asimilación.

La fotografía rompe la barrera de las imágenes mentales como algo inalcanzable, irrepresentable, para acercarlas al espectador. Las transporta de la mente al mundo visible, convirtiéndolas así en “cosa de este mundo”. Como afirma Jose Luis Brea, la fotografía no es sólo lenguaje, sino, escritura, huella; revela la sustancia inapresable de lo que es. Ella nos entrega justamente aquello que resiste al lenguaje.²¹ Se encuentra a medio camino entre la mente y la realidad, y es por eso que se impuso como la disciplina adecuada para llevar a cabo este proyecto. Su faceta de registro la vincula directamente con la realidad tangible, pero, junto con su carácter subjetivo, la colocan a medio camino entre realidad y conciencia.

Se produce en este proceso una metamirada. Pues a su condición inherente de captación de la mirada, se suma el hecho de que en este proyecto se busca justo eso. Siendo el resultado final la mirada de la mirada.

²⁰ BERGER, J. *Mirar*.

²¹ BREA, J. L. *El inconsciente y el óptico*.

4- MARCO REFERENCIAL E INFLUENCIAS

La percepción visual está implícita en toda práctica artística, bien de manera intencionada o involuntaria; en el proceso de creación, de recepción, o ambos. Es por esto que los posibles referentes son infinitos, y vamos a ceñirnos a aquellos que más han influido en el trabajo y han estado presentes a lo largo de su proceso de desarrollo; así como aquellos que tratan la percepción de manera explícita o que bien por motivos conceptuales o formales están directamente relacionados con el proyecto. Aún así, son numerosos pues no se trata de una temática novedosa, ha sido un tema profundamente tratado y estudiado a lo largo de la historia del arte, en muy variadas disciplinas, estilos y puntos de vista.

Cabe mencionar en primer lugar el impresionismo, puesto que los impresionistas entendían la realidad como un constante devenir y no como ser acabado. Se abrieron a la percepción sensorial del instante. Captaban su impresión (percepción), dejando de lado la realidad objetiva para plasmar su manera de verla. Impresión no es otra cosa si no sinónimo de imagen mental. Íntima, personal, escapa las palabras y necesita del arte para poder ser expresada. Como Cézanne le dice a Joachim Gasquet: “Sigo buscando la sensación de esas impresiones confusas que traemos al nacer.”²²

REFERENTES FOTOGRÁFICOS



Fig. 1. Duane Michals: *Magritte (Coming and going)*, 1965.

Por motivos evidentes, es dentro del campo de la fotografía de donde provienen la mayor cantidad de referentes y de mayor relevancia para este proyecto. La fotografía en sus comienzos fue considerada como un instrumento de captura de la realidad, sin otorgarle el honor de denominarla disciplina artística, ni considerar que pudiera tener posibilidades más allá. No fue hasta que una serie de fotógrafos experimentaron con ella y cuestionaron ese planteamiento que empezaron a considerarse y estudiarse sus posibilidades plásticas.

Duane Michals

Fotógrafo estadounidense que impulsó profundos cambios en la concepción de la imagen a lo largo de su carrera, es considerado el hombre que fotografió su pensamiento. Tiene una concepción particular de la representación fotográfica, para él no es tanto el testimonio de un acontecimiento o de la apariencia de las cosas, si no los aspectos más profundos e inaccesibles de la

²² GASQUET, J. *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*.



Fig. 2. Duane Michals: *Man going to heaven*, 1967.

vida, para desvelar a través de ellos lo que permanece oculto en las circunstancias vitales del ser humano.

“Duane Michals está luchando por liberarse de la ética de la mirada. Se dedica a cancelar lo que podría llamarse la función ocular de la fotografía. El lugar de inicio de toda una serie de juegos más o menos complejos en los que la lente constantemente permite a lo visible escapársele, mientras lo visiblemente indecoroso amenaza con aparecer, entrar en el marco y dejar su huella en la película.”²³

De esta manera se aleja de la fotografía como instrumento de la memoria visual y busca representar lo que no se puede ver, lo que permanece oculto. Su objetivo es ir más allá de la realidad fotografiable para alcanzar la identidad del ser.

Uta Barth

Alemana, nacida en Berlín, vive y trabaja en Los Ángeles. Observa el mundo desde su casa, desde la ventana, a través de los reflejos. Como ella misma relata la mayoría de las fotografías las realiza en su casa desde hace muchos años, para la experiencia visual que busca no necesita salir.²⁴ Fotografía la luz y el paso del tiempo, dejando al margen los sujetos para que no distraigan la atención. Su trabajo invita a pararse, agudizar los sentidos, y centrarse en el acto de percibir. “Quiero que la gente sea consciente del acto de mirar y por ello tengo que vaciar la imagen.”²⁵

Su práctica fotográfica empezó de casualidad:

“Puse una cortina en la ventana de mi habitación, que nunca había tenido una. De repente miré y vi que estaba rasgada, pensé que estaba rota. Después me di cuenta de que era luz. Dedicué cinco horas a fotografiar ese rasguño, es la línea de luz, y después manipulé las imágenes. Para mí la definición más literal de fotografía es eso, dibujar con líneas de luz.”²⁶

Las dos razones que le han llevado a realizar estas obras son su interés por la abstracción y la similitud entre la lente de una cámara de fotos y la del ojo humano: “eso es lo que me mantiene atrapada por la fotografía, por lo que no me interesa pintar o hacer vídeo”.²⁷



Fig. 3. Uta Barth: *Ground #33*, 1996.



Fig. 4. Uta Barth: *Field #3*, 1995.

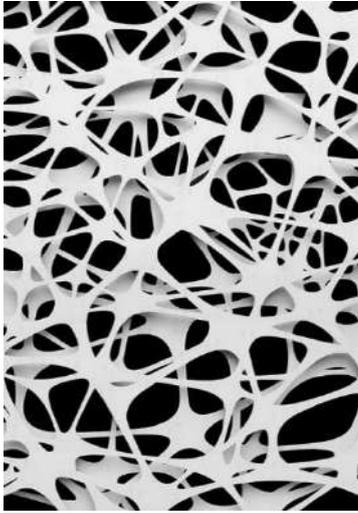
²³ FOCAULT, M. *Duane Michals. Photographies de 1958 à 1982*.

²⁴ CASO, L. *Entrevista en El Mundo*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.



Roland Fischer. Serie Façcades (fachadas)

Obras en serie, grandes formatos y un estricto tratamiento formal del tema abordado son las características centrales de su obra. Sus fotografías de fachadas de edificios crean coloridas texturas abstractas difíciles de identificar. Enfatiza las formas gráficas y los patrones para reducir las posibles asociaciones. Busca una atención global del sujeto observador en la imagen, que no exista un elemento concreto que le llame la atención. No busca fotografiar el edificio ni la estructura, ni siquiera toda la superficie, solo un fragmento de esta, suficiente para identificar un motivo. Liberadas de la responsabilidad de representar una temática, las imágenes oscilan en el límite de la abstracción pura, utilizando la repetición como uno de los elementos principales.



Lo que menos le interesa del medio fotográfico es lo ilustrativo, es decir, los elementos documentales, de reportaje, etcétera. Deja a un lado la función representativa y documental de la fotografía para favorecer el desarrollo de mundos visuales definidos a través de la estética, así como de la forma y del contenido.

Bill Brandt

Aprendiz en el estudio de Man Ray, es uno de los fundadores de la fotografía moderna. Concibe el lenguaje fotográfico como un poderoso medio de contemplación y comprensión de la realidad, pero siempre primando las consideraciones estéticas sobre las documentales.



Su obra también expresa una permanente atracción por lo extraño, aquello que causa tanta atracción como desconcierto. Su obra tardía muestra una faceta más experimental buscando la innovación a través del recorte y el encuadre, casi siempre partiendo del desnudo humano.

The Sense of Abstraction. MoMA (1960)

En 1960 el Museo de Arte Moderno de Nueva York acogió una exposición de fotografía que mostraba un amplio abanico de imágenes desde abstracciones accidentales a instantáneas experimentales que trataban de abrir nuevos caminos. Mostraban así los inicios de la fotografía abstracta, voluntaria o involuntaria.

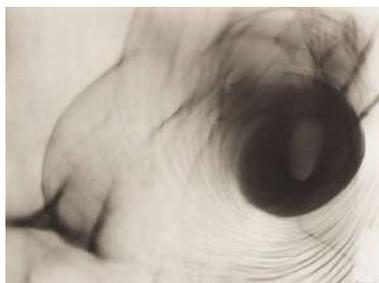
Fig. 5. Roland Fischer:
Kitamagome, Tokyo, 2014.

Fig. 6. Bill Brandt, 1950.

Fig. 7. Man Ray: (*Emmanuel Radnitzky*)
Unconcerned photograph, 1959.

Man Ray, *Unconcerned photographs*. Serie de 7 fotografías de imágenes indefinidas que realizó moviendo su cámara aleatoriamente alrededor de su estudio de París.

“There was no humor in it, but what we did was really ‘to upset things’, you know, but subconsciously ‘to clear the way’ as I said before, for something ‘new’ which we didn’t know yet what it might be!”²⁸



Lotte Jacobi, *Photogenics*. Serie experimental de fotografías sin cámara que realizó en la década de 1950. El resultado fue una serie de imágenes abstractas que obtenía utilizando trozos de vidrio o celofán doblado para interrumpir los haces de luz de una linterna colocada sobre un trozo de papel fotográfico.

Shape of light: 100 Years of photography and Abstract Art. Tate (2018)

Shape of light es una exposición que estudia la relación entre fotografía y arte abstracto desde principios de siglo XX hasta la actualidad. Trata de evidenciar la innovación y originalidad de los fotógrafos durante este periodo y su contribución al desarrollo de la abstracción. Los artistas de la muestra expandieron las posibilidades de la fotografía, adoptando maneras de trabajar que en otro momento fueron vistas como contradicciones.



Alvin Langdon Coburn. En los años 10, la fotografía se encontraba en una fase de rebelión. Los fotógrafos trataban de elevarla al mismo nivel de la fotografía, pero el debate sobre si esta era una disciplina legítima del arte aún estaba abierto. La dureza de la guerra comenzó a cambiar el gusto por el arte. Alvin comenzó una serie de experimentos que probaran que la fotografía no era incompatible con la abstracción y solo capaz de representar una copia exacta de la realidad. La serie de fotografías que realizó son hoy en día consideradas las primeras fotografías abstractas de la historia: Vortografías.



Aleksandr Rodchenko. En los años 20 algunos artistas empezaron a usar la cámara para mostrar una nueva visión del mundo. Fue su mayor exponente en Rusia. “Me resulta difícil escribir, mi pensamiento es óptico.”²⁹ Captaba las diferentes facetas de la nueva sociedad soviética a través de atrevidas composiciones que desafiaban la perspectiva convencional. Esto dio lugar a un estilo caracterizado por planos muy cercanos, escorzos, tomas diagonales y perspectivas extremas.

Fig. 8. Lotte Jacobi: *Photogenics*, 1946.

Fig. 9. Alvin Langdon Coburn: *Vortograph (bike wheel)*, 1917.

Fig. 10. Aleksandr Ródchenko: *The stairs*, 1930.

Paul Strand, *Abstractions*. En 1915, tras la crítica de Alfred Stieglitz sobre el foco suave de sus fotografías, Strand cambia radicalmente de estilo fotográfico. Comienza a trabajar las abstracciones, deconstruyendo el espacio y reduciendo

²⁸ RAY, M. *Entrevista en 1972 sobre el dadaísmo y el surrealismo*: “No había humor en ello, pero lo que hicimos realmente fue ‘alterar las cosas’, inconscientemente ‘despejar el camino’ como dije antes, para algo ‘nuevo’ que aún no sabíamos lo que iba a ser.” (Trad. del autor)

²⁹ CRESPO MACLENNAN, G., “Rodchenko: mirando al mundo desde otro ángulo” en *Babelia*. <https://elpais.com/cultura/2019/06/20/babelia/1561040138_253751.html>



Fig. 11. Paul Strand: Photograph, 1915/1917

el sujeto a formas puras hasta hacerlo casi irreconocible. Inicia así una revolución que radica en el proceso de descontextualización. La fotografía directa.

“A primera vista, las fotografías de Strand realizadas en verano de 1916 en Connecticut son una forma radical de reductivismo geométrico. Unos objetos sencillos – una barandilla del porche, una silla, una mesa – se muestran tan cercanos e inclinados que son únicamente reconocibles con gran esfuerzo.”³⁰

Todos estos artistas y obras son los que han servido de base y han orientado el desarrollo del trabajo sirviendo así de fundamento tanto conceptual como estético.

³⁰ ANNE, H., *The book of photography: The history, the technique, the art, the future*, Edit. p.263.

5- DESARROLLO DE SERIES FOTOGRÁFICAS

La parte práctica del proyecto se divide en 5 series de fotografías que evidencian las inquietudes personales, las formas o elementos que llaman la atención al ojo, la forma de entender la realidad; mostrando de esta manera una pequeña sección del universo de imágenes mentales. Se centran en el acto de mirar, como algo muy personal, íntimo. O como Berger define, el acto de mirar convertido en una forma de oración,³¹ pero invitando al espectador a acompañar al fotógrafo en el acto. Buscan por debajo de la superficie de lo real, de lo visible. Lo que se esconde tras la primera capa de realidad que cualquier sistema visual percibe. Observando el campo visual como un único lienzo en el que los elementos dialogan con el espacio y entre sí, donde el final de uno se funde con el siguiente y donde identificar lo que se ve pierde importancia en favor de la experiencia visual. Descubriéndose en ellas un fuerte interés por lo difícilmente descifrable, lo ininteligible.

Las imágenes se encuentran ubicadas en la frontera entre ambigüedad y concreción. Siendo la fotografía una afirmación de la existencia de lo fotografiado, pero a su vez visualmente ambiguas pues representan la ya mencionada condición abstracta inherente a toda imagen mental. David Barro define así la imagen cifrada: “Como sucede con los poetas, se contiene lo visible para trabajar la tensión de lo borroso, el límite donde resuena lo posible.”³²

Se produce así una analogía entre el proceso fotográfico y el proceso de percepción, en el que la concreción del campo visual se transforma en abstracciones ambiguas en la mente; en palabras de Arnheim: “De la ‘percepción de lo concreto’ a la ‘concepción de lo abstracto’”.³³

Esta encriptación de la imagen supone un extra esfuerzo por parte del espectador, cuyo proceso de percepción de la obra se alarga, pues en un vistazo rápido no sería capaz de percibir nada. Necesita parar a observar, analizar y estudiar qué es lo que esta representa, solo para descubrir que está abierta a interpretación de quien la mira y que necesita de su propia mente para construirla. Convirtiéndole así en parte activa de la obra, situando el arte en el proceso perceptivo de quien lo ve.

En el texto *La palabra pintada* se describe así el Op Art o Abstracción perceptiva como sus cultivadores preferían: “Al crear efectos ópticos especiales,

³¹ BERGER, J. *Mirar*, p.8.

³² BARRO, D. *La pintura como mensaje cifrado*.

³³ ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*, p.168.

disociamos al arte del mundo que le rodea y lo situamos en una terra incognita <<entre la córnea y el cerebro>> [...] En el caso que nos ocupa: el arte no es más que lo que ocurre en nuestra mente.”³⁴

Esta prolongación del proceso perceptivo pretende luchar contra la crisis de la percepción, forzando al espectador a observar. Vivimos la era de la masificación de la imagen, ante nuestros ojos pasan cientos de ellas al día y esto ha causado que nos sea posible procesarlas todas. Ni nuestro sistema perceptivo ni nuestro cerebro están preparados para tanta información visual. Hoy en día todos miramos, pero nadie ve. O, como Alain Urrutia define, aunque afirmarlo resulte paradójico en un mundo hipervisible, tenemos ‘ojos para no ver’.³⁵

Como se ha mencionado en la metodología, el desarrollo de la parte práctica del proyecto conlleva implícito el proceso de autoconocimiento de la mirada propia, pues, para poder mostrarla, hay que conocerla. Así, durante el proceso de selección de las fotografías finales se han descubierto distintos bloques de interés de la mirada. De manera inconsciente, la cámara ha sido guiada hacia los mismos elementos en repetidas ocasiones dando lugar a los distintos intereses del ojo. Estas agrupaciones son las que han dado lugar a las series finales.

A lo largo de este proceso de autoconocimiento y muestra de la mirada han surgido preguntas que buscan la razón tras las diferentes decisiones tomadas de manera instintiva, casi inconsciente. La conclusión que se ha alcanzado en torno a la elección de los motivos fotografiados es ese algo que Roland Barthes denominaba como “*punctum*”³⁶ y su opuesto, nombrado por Siri Husvedt como “chistes breves”³⁷. El *punctum* que Barthes describe se refiere al impulso que te provoca una imagen y te impide dejar de mirarla, sin saber bien qué te atrae de ella, mientras que los “chistes breves” se refieren a aquello que miras, comprendes rápidamente, te gusta o no, y no piensas en ello más allá de ese breve instante; ella lo aplica a la pintura, pero es aplicable a todo lo visible. Pienso que esto es lo que rige nuestro proceso de percepción. Algunos de los elementos fotografiados a lo largo del desarrollo del proyecto son esos chistes breves que me han interesado lo suficiente para tomar una instantánea y nada más. En cambio, aquellos que han terminado formando parte de las series finales son los que poseían el *punctum* que no permiten apartar la mirada y he sentido la necesidad de analizarlos a través de la cámara. Es necesario aclarar que esto es una observación independiente a la posterior reacción que estas fotografías generen en el espectador; pretende aludir solo a su proceso de realización.

³⁴ WOLF, T. *La palabra pintada*, p. 113.

³⁵ BARRO, D. *La pintura como mensaje cifrado*.

³⁶ BARTHES, R., *La cámara lúcida*, p.66.

³⁷ HUSTVEDT, S., *Los misterios del rectángulo*, p.10.

Cabe aclarar que durante el proceso de ideación de la obra práctica, las primeras pruebas fueron dedicadas a tratar de simular la visión doble través de fotomontajes. Estas pruebas, no mostradas en el proyecto por su insatisfactorio resultado fueron desechadas para dejar lugar a una propuesta que fuese, en nuestra opinión, más elaborada, no tan sencilla y literal.

A continuación se describen de manera individual las 5 series que conforman este proyecto. Se desarrollan progresivamente de menor a mayor nivel de abstracción, hasta llegar a imágenes prácticamente irreconocibles, lo que denota la libertad que el ojo ha adquirido a lo largo de su desarrollo.

5.1 'O'

Uno de los primeros intereses identificados durante la visualización de las fotografías fue la forma circular. Varias imágenes la contenían como elemento principal, pero la visión y ésta no se encuentran únicamente relacionadas por un interés concreto, sino que va mucho más allá. Es, en primer lugar, la forma dominante del ojo, pupila, iris, globo ocular, y también, del campo de visión.

Para efectivizar la visión, nuestros ojos ven a través de una especie de túnel. En el centro de éste es donde existe el mayor nivel de enfoque y saturación del color. Desde este área central hacia fuera estas condiciones disminuyen progresivamente de manera que nos es más fácil olvidarnos de esa zona exterior y centrarnos en el elemento a observar. Podríamos decir que nuestra visión se compone de circunferencias concéntricas.

Además, la vista siempre busca estabilidad, composiciones equilibradas, armónicas y cerradas. Es por esto que las formas geométricas en general son sus grandes aliadas y se han utilizado como base de los esquemas compositivos a lo largo de toda la historia. Por ello el círculo invita al ojo a fijarse, pues le acompaña en su manera de ver.

Representa así el inicio del proyecto, como una referencia a la visión, haciendo alusión al punto de partida del proceso perceptivo.

Fig. 12. 'O'. No.1, 2022.

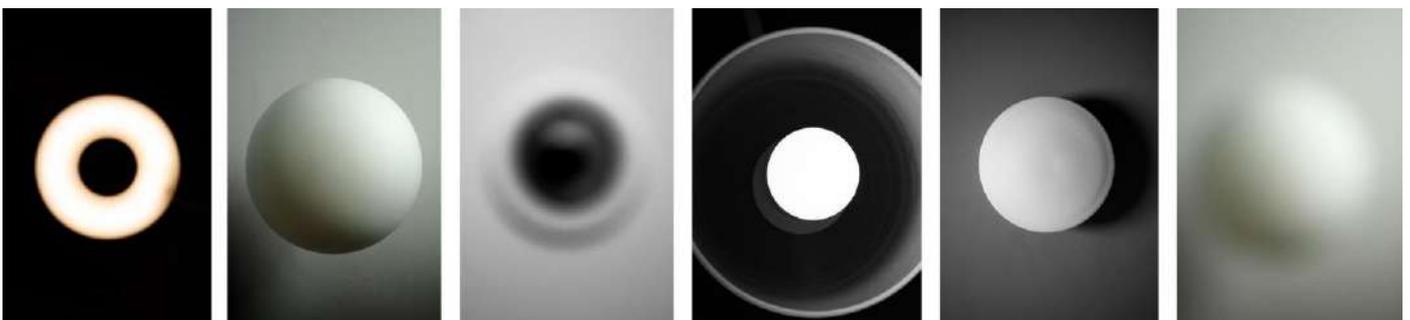
Fig. 13. 'O'. No.2, 2022.

Fig. 14. 'O'. No.3, 2022.

Fig. 15. 'O'. No.4, 2022.

Fig. 16. 'O'. No.5, 2022.

Fig. 17. 'O'. No.6, 2022.



5.2 LUZ LÍQUIDA

La luz constituye un campo de una amplitud inasumible. No se puede considerar un punto concreto de interés de la visión, puesto que sería un sinsentido. Es siempre un elemento indispensable para esta, sin luz no existe la visión.

Sin embargo, sí se pueden clasificar diferentes formas en las que la luz se percibe. No siempre ilumina todo el espacio, no siempre proviene del mismo foco, ni siempre se encuentra este ubicado en el mismo lugar o con la misma orientación. En este caso la serie atiende a la luz proveniente del sol cuando es limitada por la arquitectura o los elementos del espacio y genera áreas iluminadas con formas concretas. Como tratándose de un fluido, se cuela por los huecos y rellena todo el espacio que le es posible.

Pese a que estas fotografías resultan familiares a ojos de cualquier espectador, se trata en realidad de momentos únicos debido al constante cambio característico de la luz del sol. Esta reivindicación de la condición excepcional de la luz, se ve enfatizada además por su importancia como elemento compositivo, dejando de lado ese papel “secundario”, en el que se le da por hecho, pero nunca se es consciente de su presencia, siempre silenciosa; para pasar a ser la protagonista de la imagen.

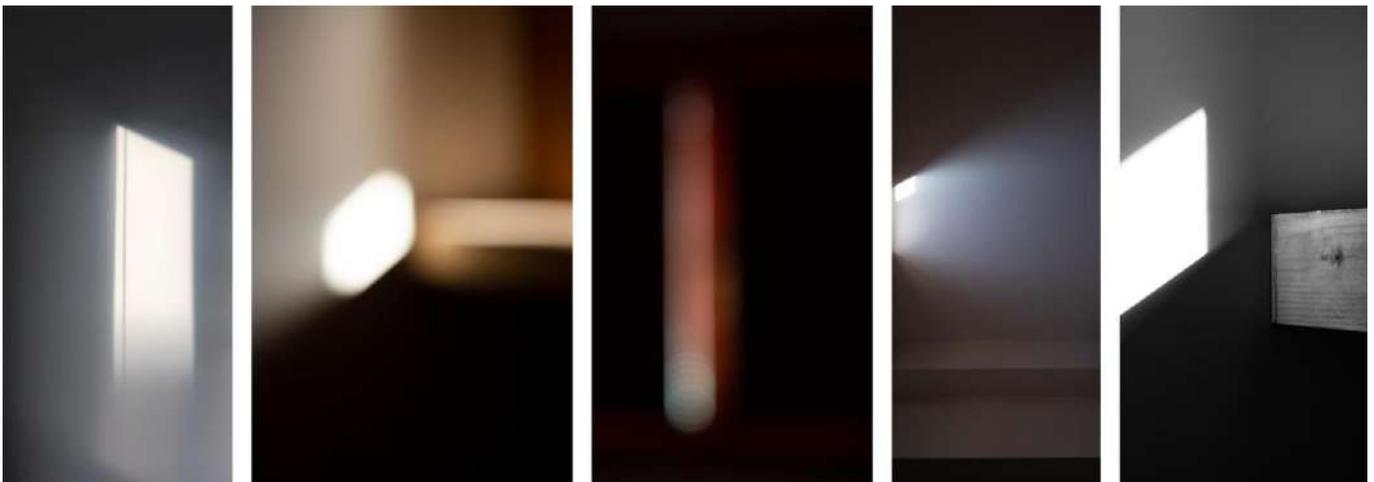
Fig. 18. Luz líquida. No.1, 2022.

Fig. 19. Luz líquida. No.2, 2022.

Fig. 20. Luz líquida. No.3, 2022.

Fig. 21. Luz líquida. No.4, 2022.

Fig. 22. Luz líquida. No.5, 2022.



5.3 FAÇADES

El nexos de esta tercera serie son las formas arquitectónicas como elementos compositivos. Nombrada Façades en honor a la ya mencionada serie de fotografías de Roland Fischer, crea composiciones con diferentes niveles de

inteligibilidad atendiendo a las formas que diferentes elementos generan en su interacción con el espacio o a partir de su encuadre desde ángulos no habituales.

Fig. 22. Façades. No.1, 2021.

Fig. 23. Façades. No.2, 2021.

Fig. 24. Façades. No.3, 2021.

Fig. 25. Façades. No.4, 2021.

Fig. 26. Façades. No.5, 2022.

Fig. 27. Façades. No.6, 2022.

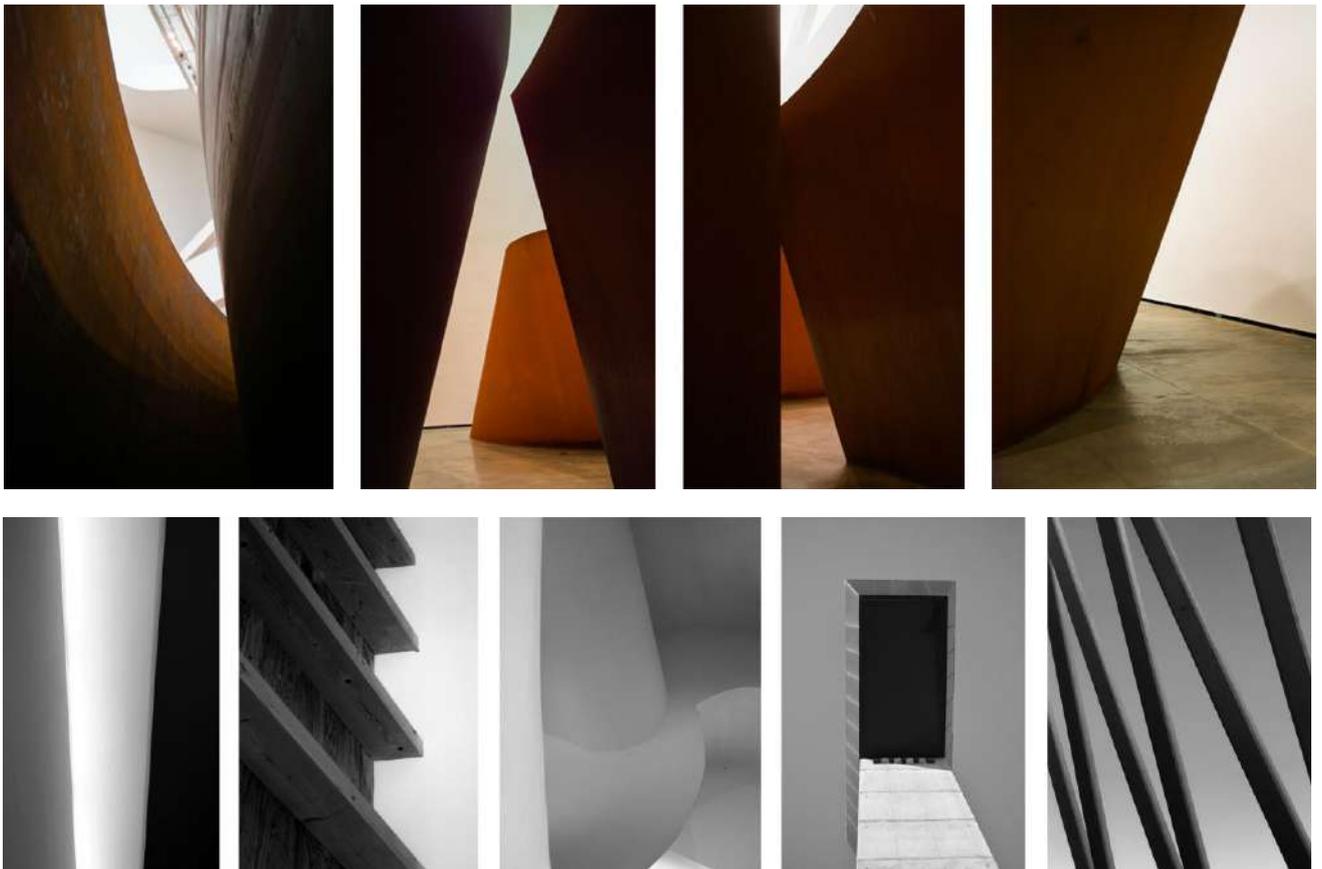
Fig. 28. Façades. No.7, 2021.

Fig. 29. Façades. No.8, 2020.

Fig. 30. Façades. No.9, 2022.

Liberados de su función arquitectónica, los elementos pasan a cobrar una nueva vida en la que adoptan el papel que la mente del espectador les otorgue. Como piezas de un puzzle, han perdido el sentido y esperan una mirada que las reordene.

Cabe aclarar que el nombre de la serie no pretende colocarla a la altura de la homónima de Roland Fischer, ni simular que el presente trabajo posea la misma relevancia, simplemente evocar ese objetivo fotográfico que mucho tiene que ver con este proyecto, y realizar así, un pequeño homenaje a uno de los referentes, además de evidenciar su influencia.



5.4 TÁCTIL

La penúltima serie está compuesta también por dos subseries. En una se han estudiado variaciones de una misma textura, representada finalmente por dos imágenes; mientras que en la segunda se observan motivos muy diferentes. Esto

hace de nuevo alusión a lo mencionado en cuanto al *punctum* que producen los elementos visuales. Sin saber por qué, la textura del díptico supuso un interés tal que no fue posible realizarle únicamente una fotografía. Generó esa necesidad de mirar.

Fig. 31. Táctil. No.1, 2021.

Fig. 32. Táctil. No.2, 2021.

Fig. 33. Táctil. No.3, 2021.

Fig. 34. Táctil. No.4, 2022.

Fig. 35. Táctil. No.5, 2020.

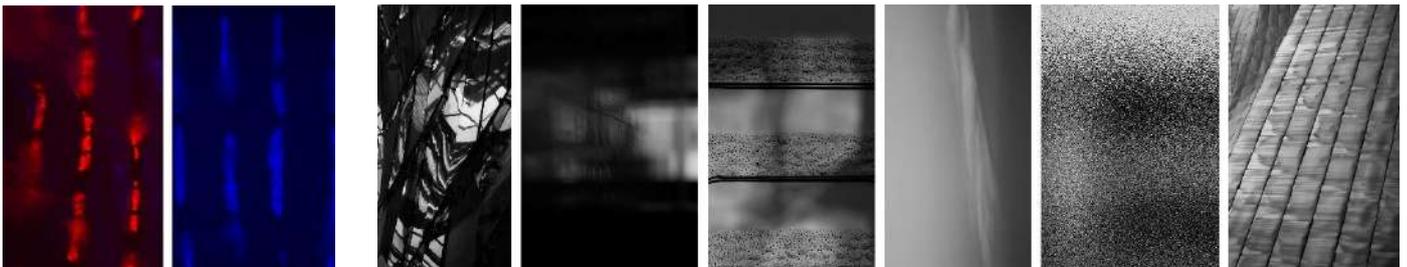
Fig. 36. Táctil. No.6, 2020.

Fig. 37. Táctil. No.7, 2022.

Fig. 38. Táctil. No.8, 2021.

Se continúa en este proceso de descontextualización del motivo, en todo momento jugando en la frontera entre figuración y abstracción, pero cada vez más cerca de la segunda. En este caso, como es característico de las texturas, con la repetición como elemento fundamental.

El nombre de la serie hace alusión a la imposibilidad de aislamiento de los sentidos previamente mencionada y trata de vincular lo visual y lo táctil. Las imágenes evocan sensaciones no solo visuales, si no también las percibidas a través del tacto como suavidad, rugosidad, temperatura, dureza, etc.



5.5 CAMPOS DE COLOR

Esta última serie se aproxima a la abstracción pura. Como colofón del proyecto, que comenzaba realizando una alusión directa a los ojos, esta vez se la hace al cerebro, a la visión como constructo, y por tanto a la percepción. El color es, al igual que la luz, un elemento perceptivo fundamental, que nos facilita la distinción de los elementos del campo visual y efectiviza la identificación de las formas en gran medida, además de permitirnos realizar asociaciones de manera mucho más sencilla. Es, por tanto, una herramienta de conocimiento, ya que visión es sinónimo de cognición.

Se estudian dos fenómenos perceptivos en esta serie. El primero es el color en sí, ya que no es inherente a los objetos, si no que se trata de nuestra interpretación de la luz reflejada por estos. Las imágenes de esta serie son, por tanto, creadas por completo en nuestro cerebro.

Trata de plasmar también el efecto positivo-negativo mencionado en el epígrafe 3.2.3; mediante la utilización de los negativos de los mismos campos de color, que lo convierten en sus colores complementarios y muestran las

imágenes invertidas que quedan “grabadas” en la vista tras observarlas durante unos instantes.

Fig. 39. Campos de color. *Díptico*, 2022.

Fig. 40. Campos de color. *No.2*, 2022.

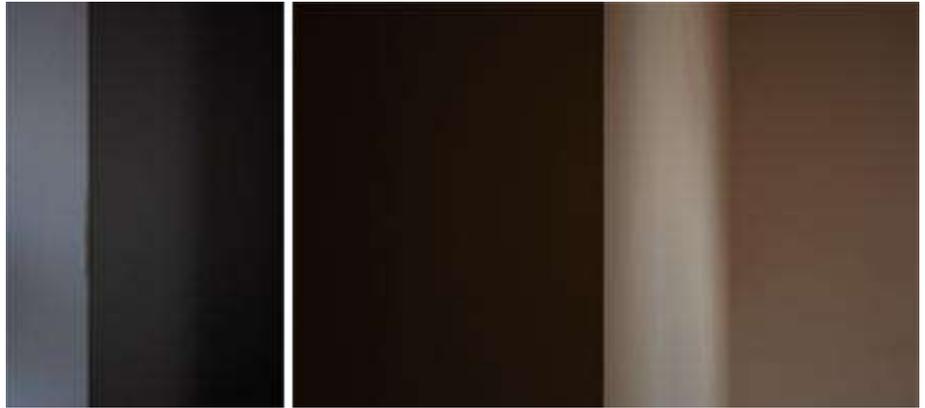
Fig. 41. Campos de color. *No.3*, 2021.

Fig. 42. Campos de color. *No.4*, 2022.

Fig. 43. Campos de color. *No.5*, 2022.

Fig. 44. Campos de color. *No.6*, 2021.

Fig. 45. Campos de color. *No.7*, 2022.



A continuación, se dedican una serie de páginas a la muestra de las fotografías de manera individual para facilitar su visualización. Se ha estudiado añadirlas en un anexo debido al exceso de páginas que esto supone, pero al tratarse de un proyecto fotográfico no tendría sentido aislarlas del presente documento.

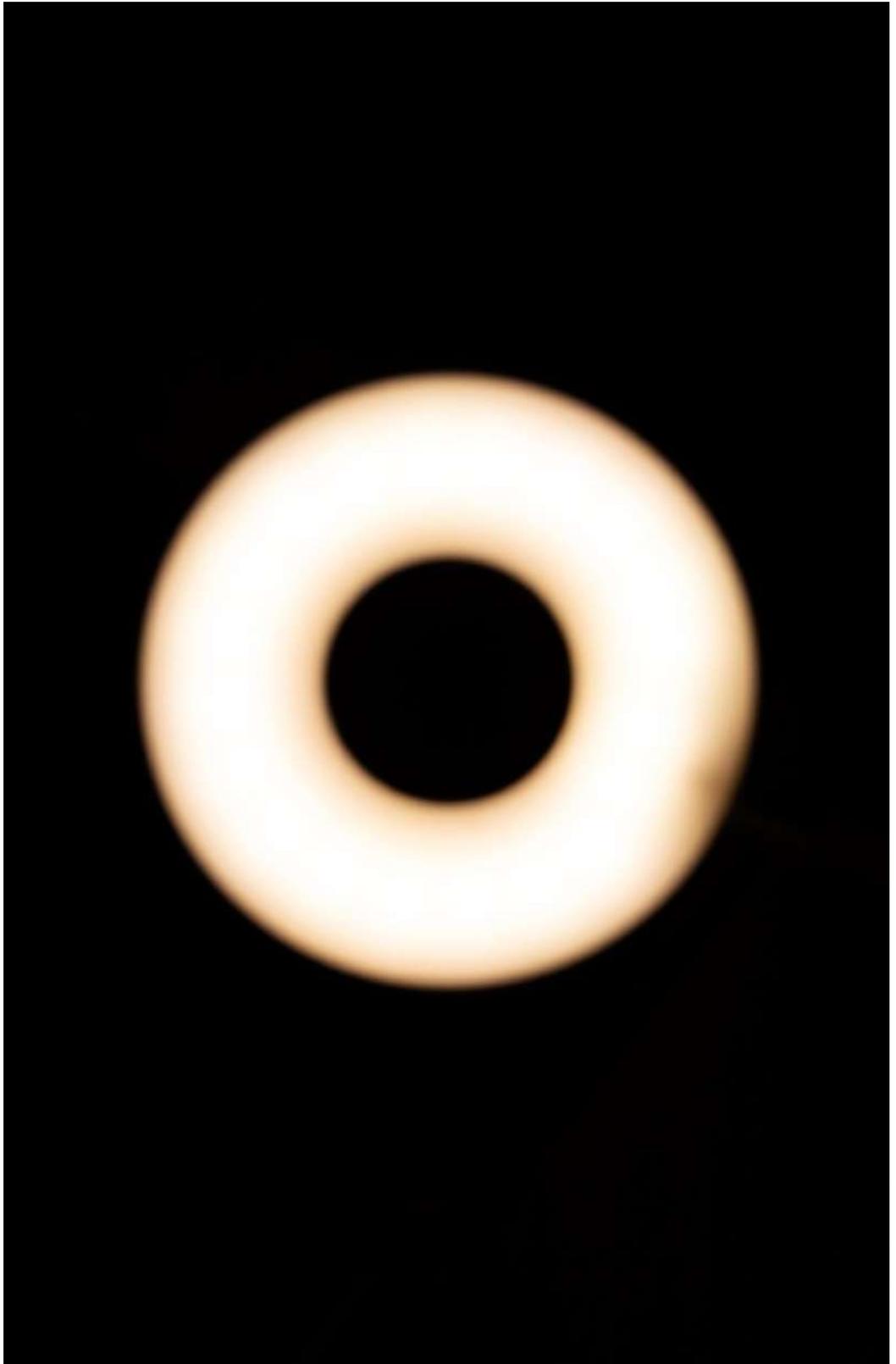


Fig. 46. 'O'. No.1., 2022.

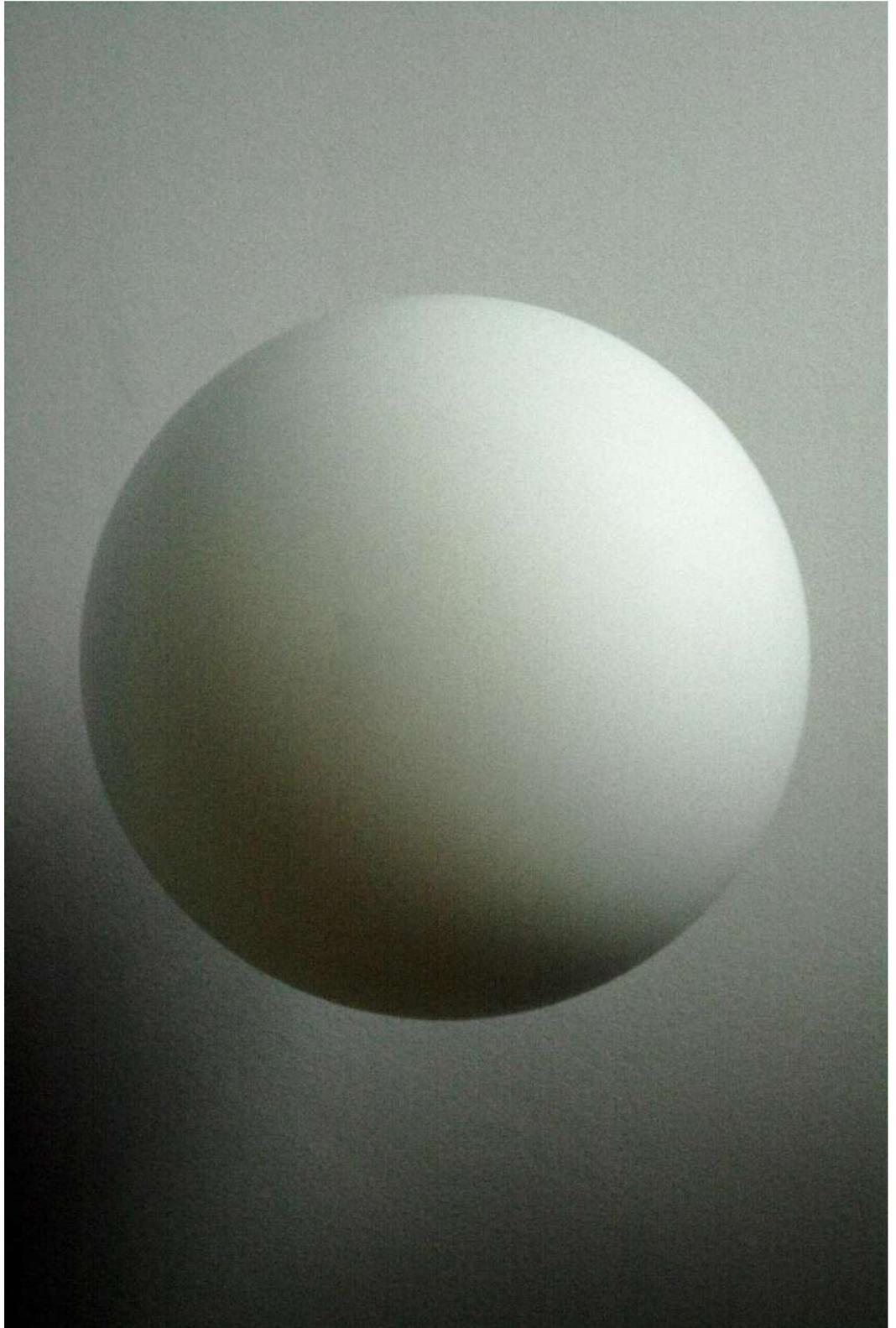


Fig. 47. 'O'. No.2., 2022.

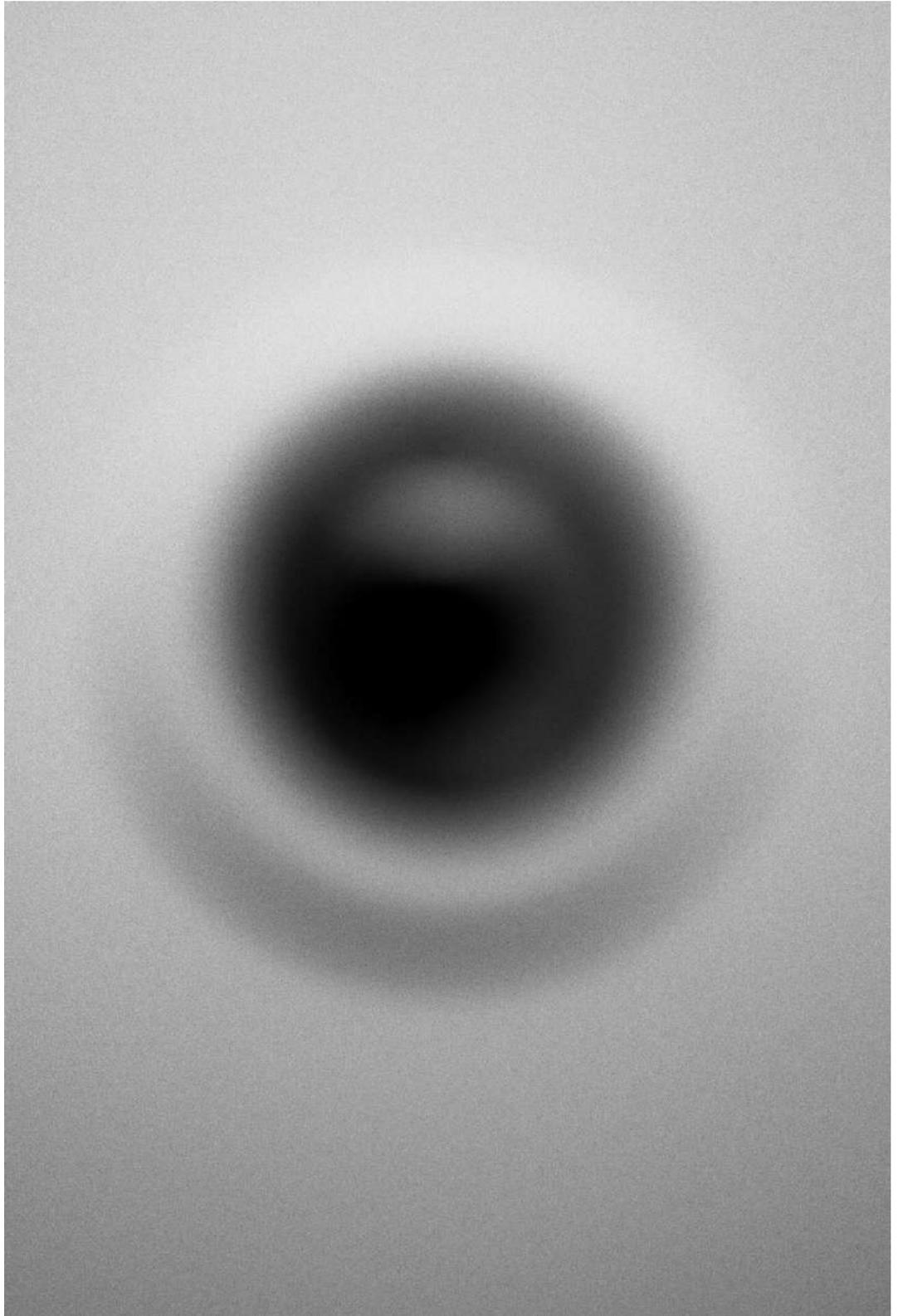


Fig. 48. 'O'. No.3., 2022.



Fig. 49. 'O'. No.4., 2022.

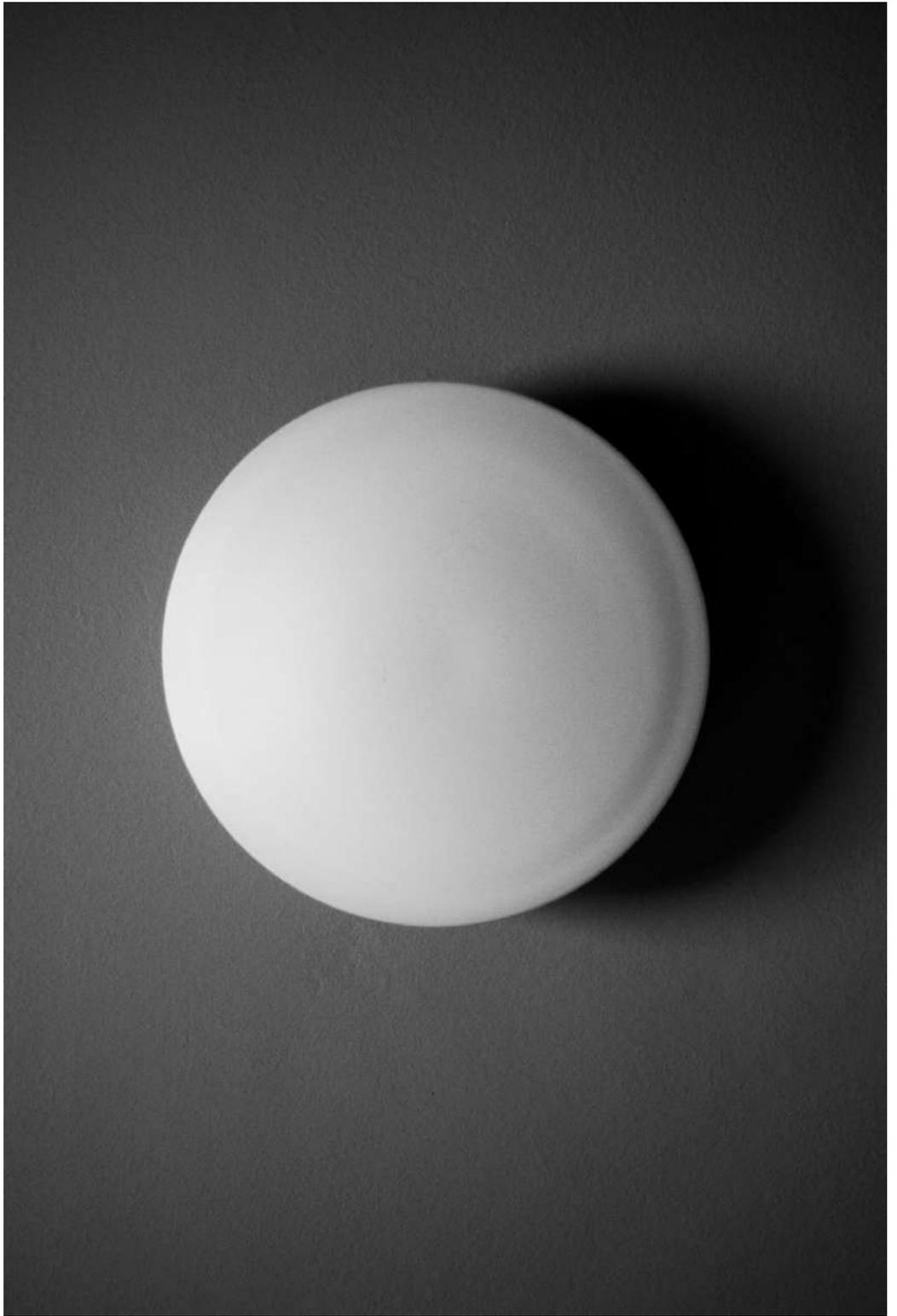


Fig. 50. 'O'. No.5., 2022.

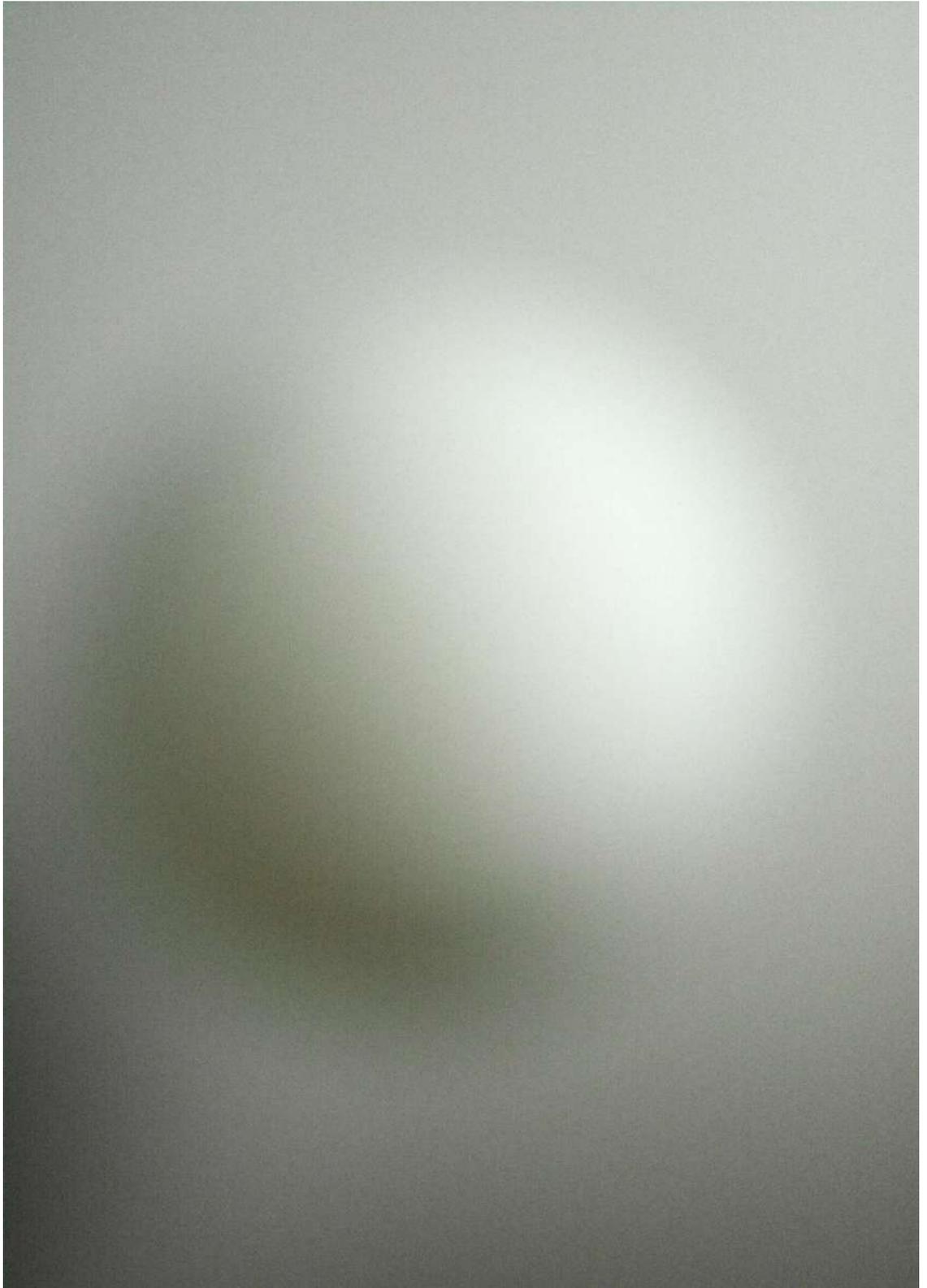


Fig. 51. 'O'. No.6., 2022.



Fig. 52. Luz líquida. No.1., 2022.

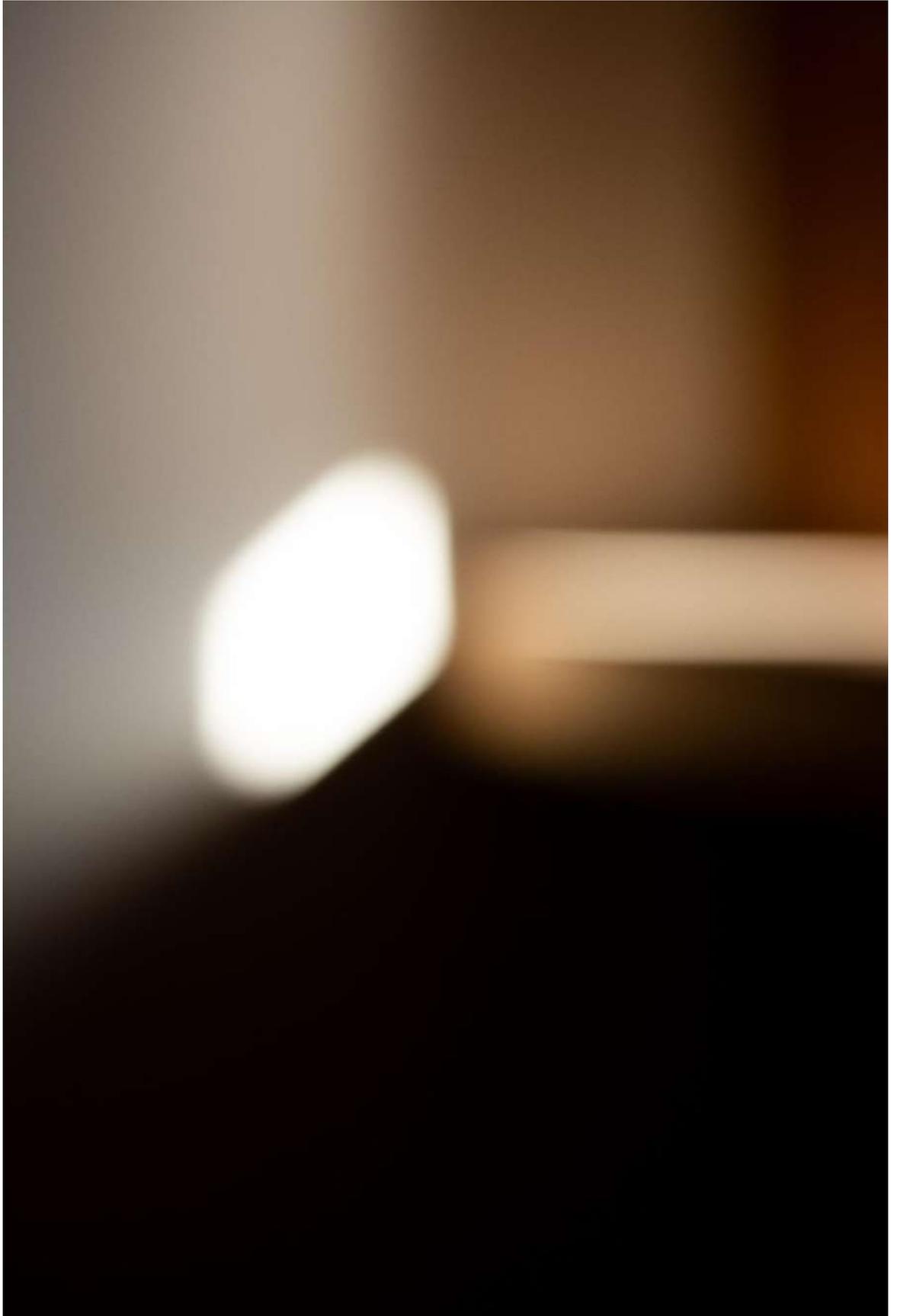


Fig. 53. Luz líquida. No.2., 2022.

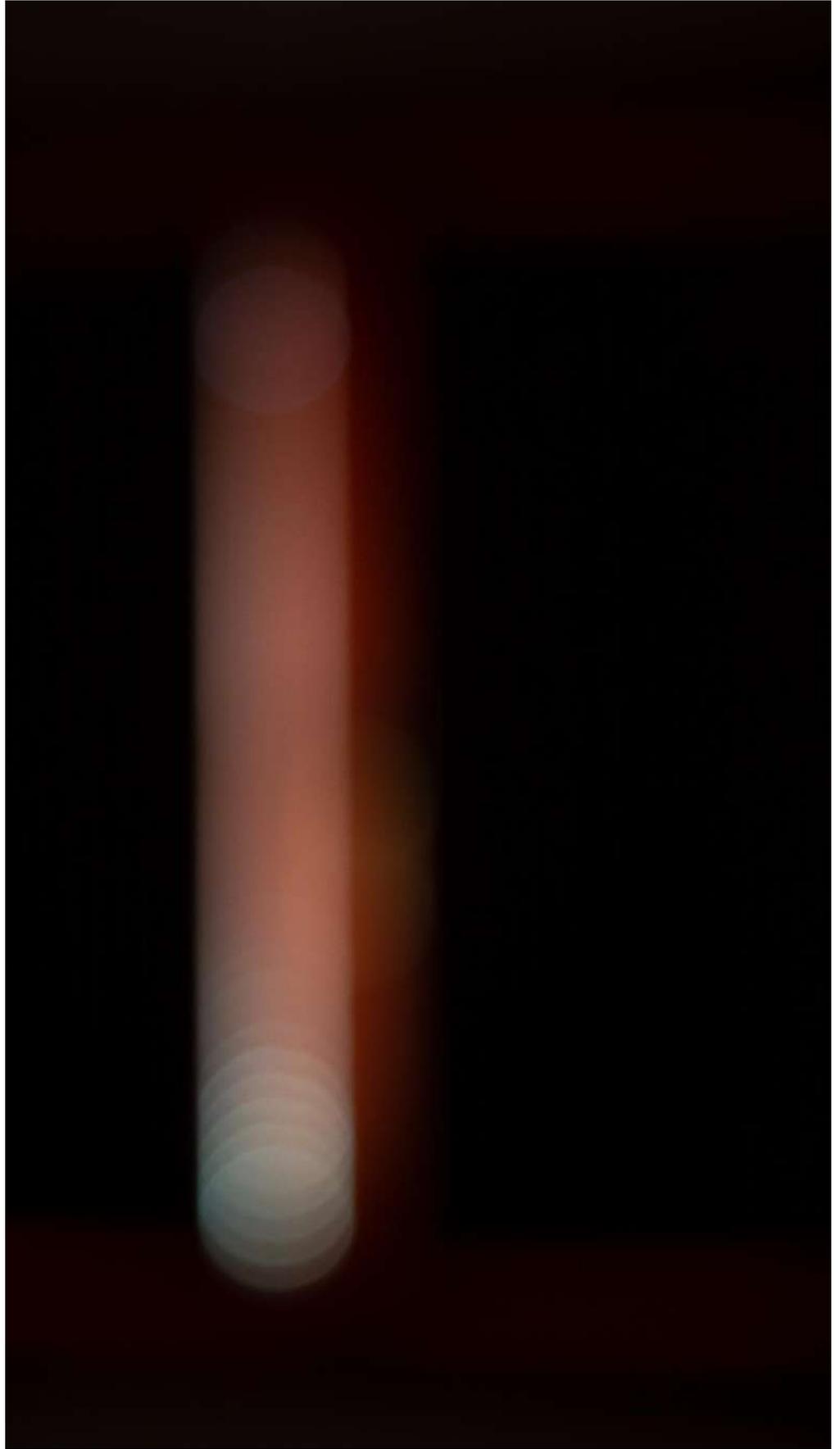


Fig. 54. Luz líquida. No.3., 2022.

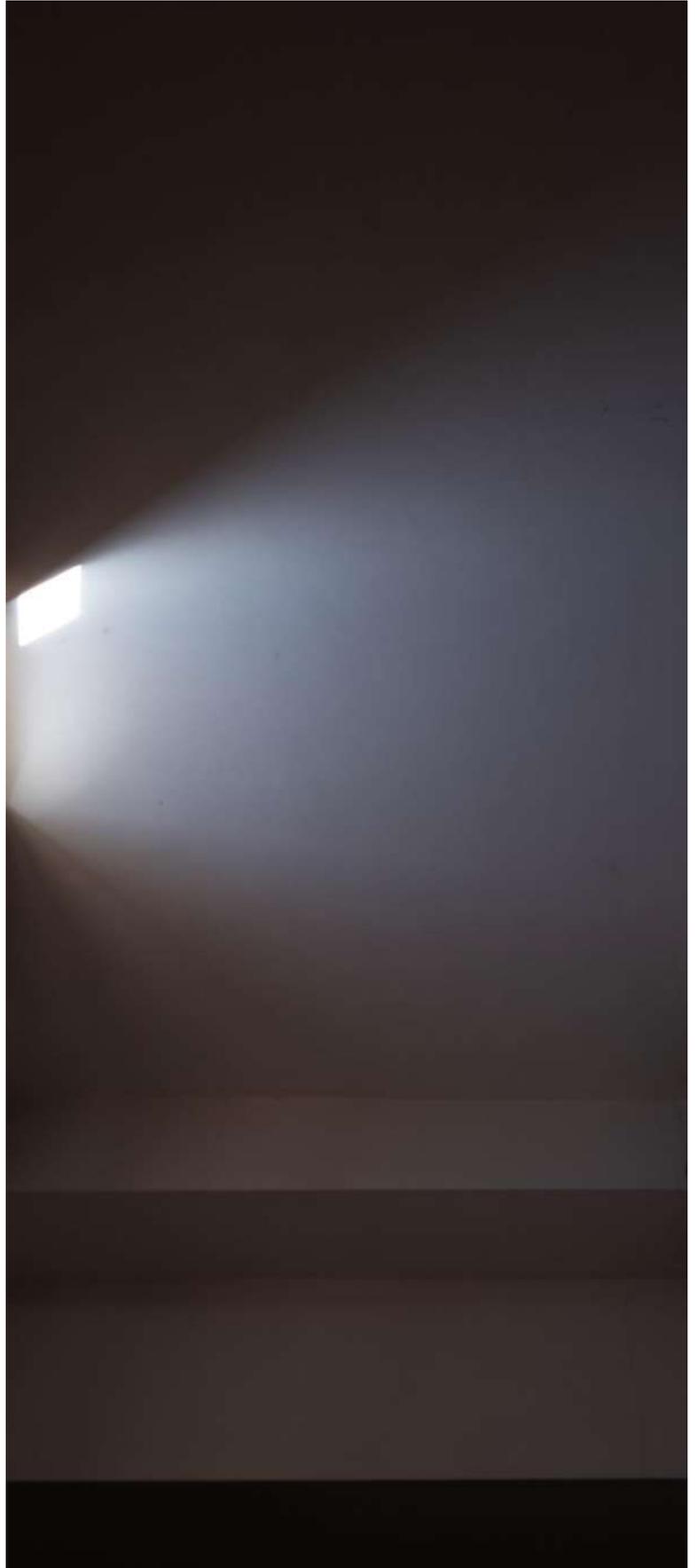


Fig. 55. Luz líquida. No.4., 2022.



Fig. 56. Luz líquida. No.5., 2022.

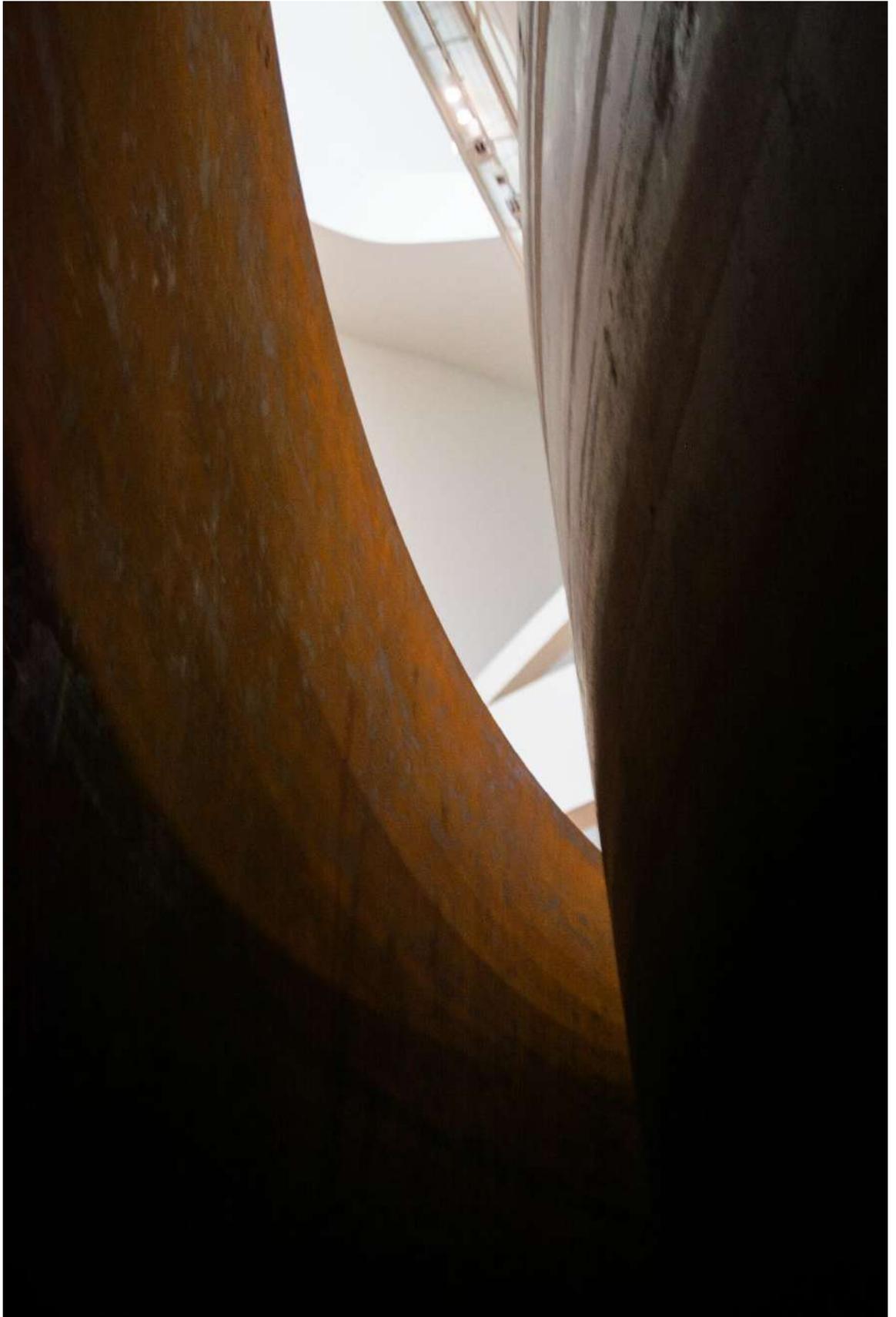


Fig. 57. Façades. No.1., 2021.

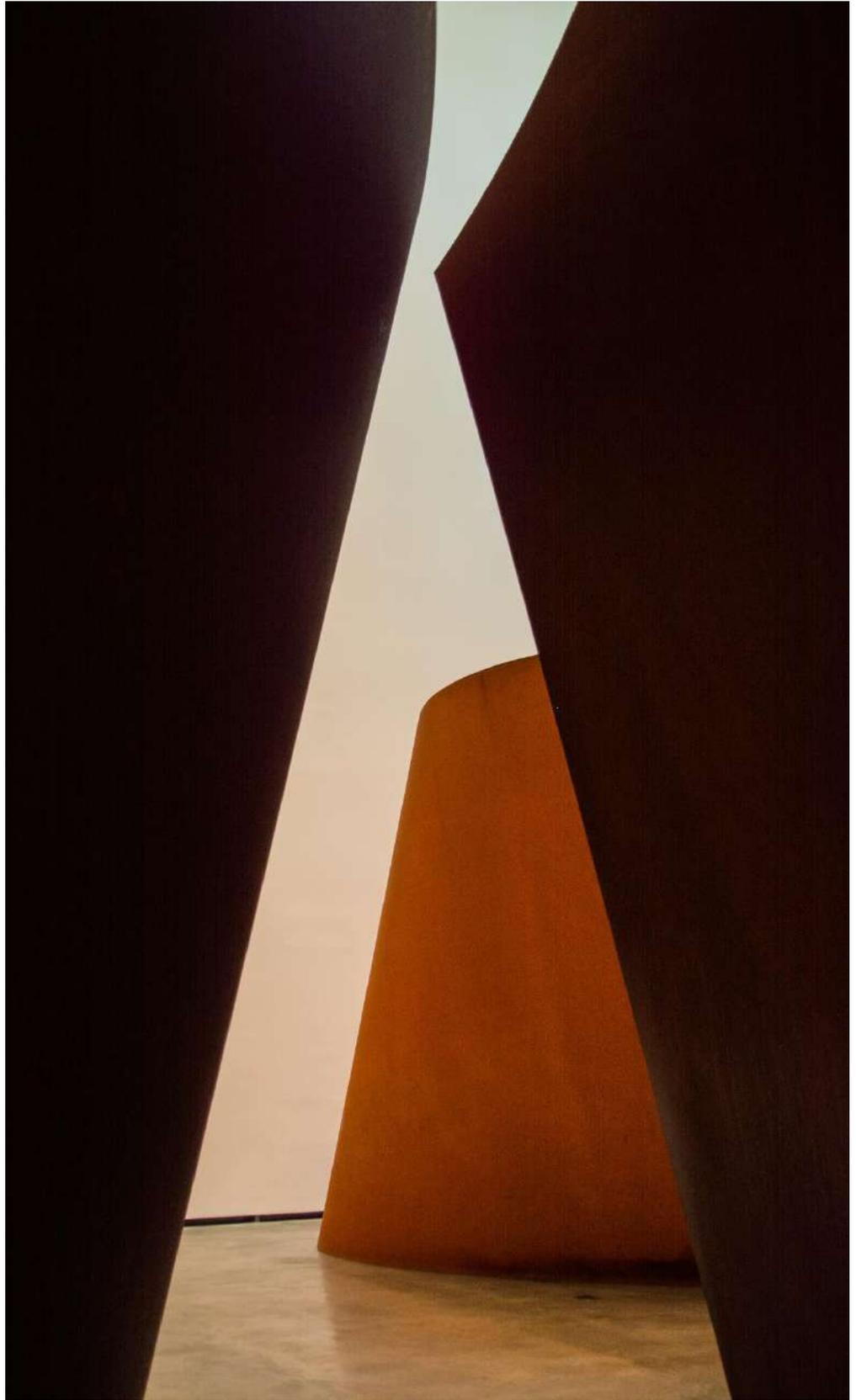


Fig. 58. Façades. No.2., 2021.

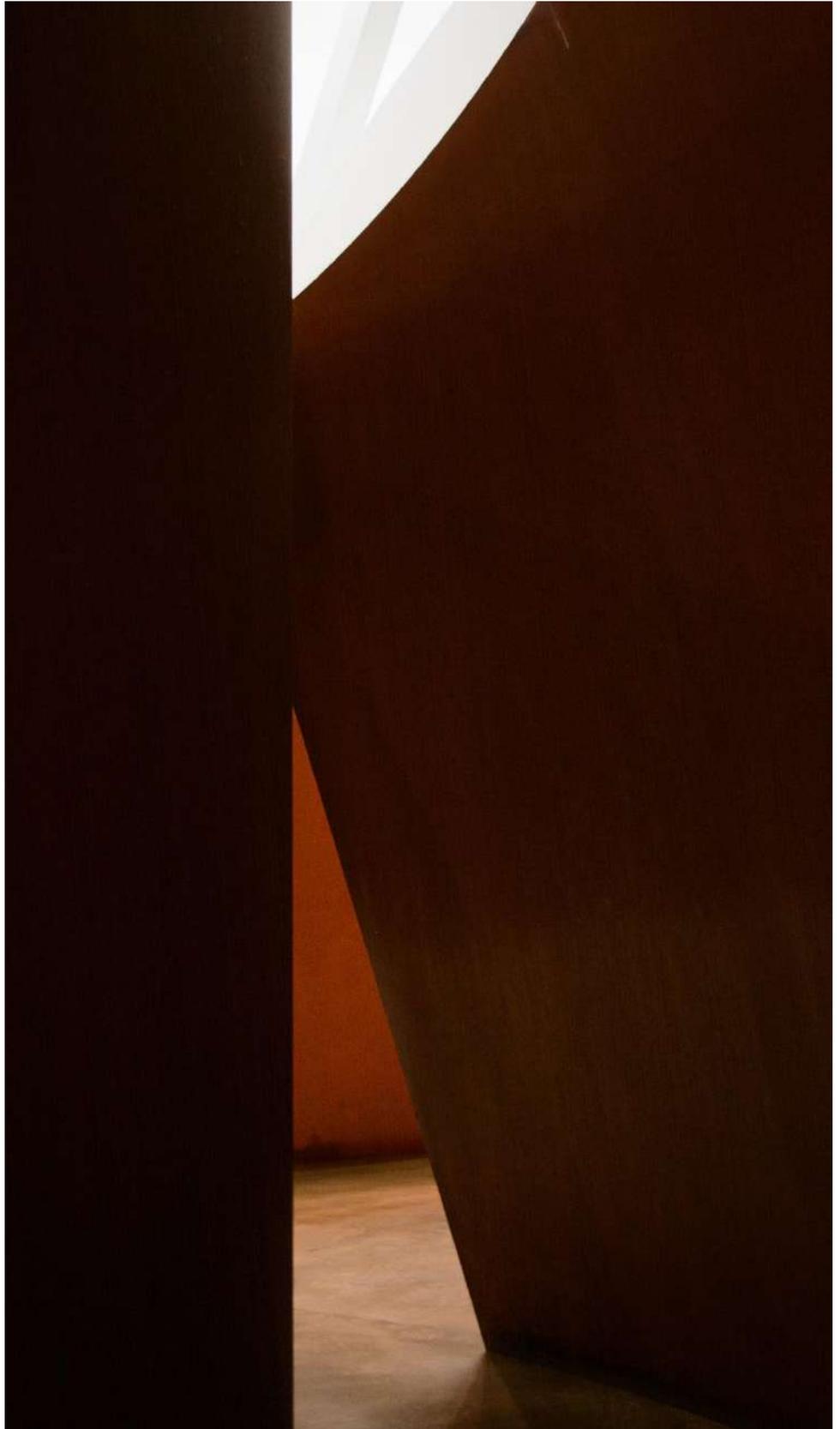


Fig. 59. Façades. No.3., 2021.

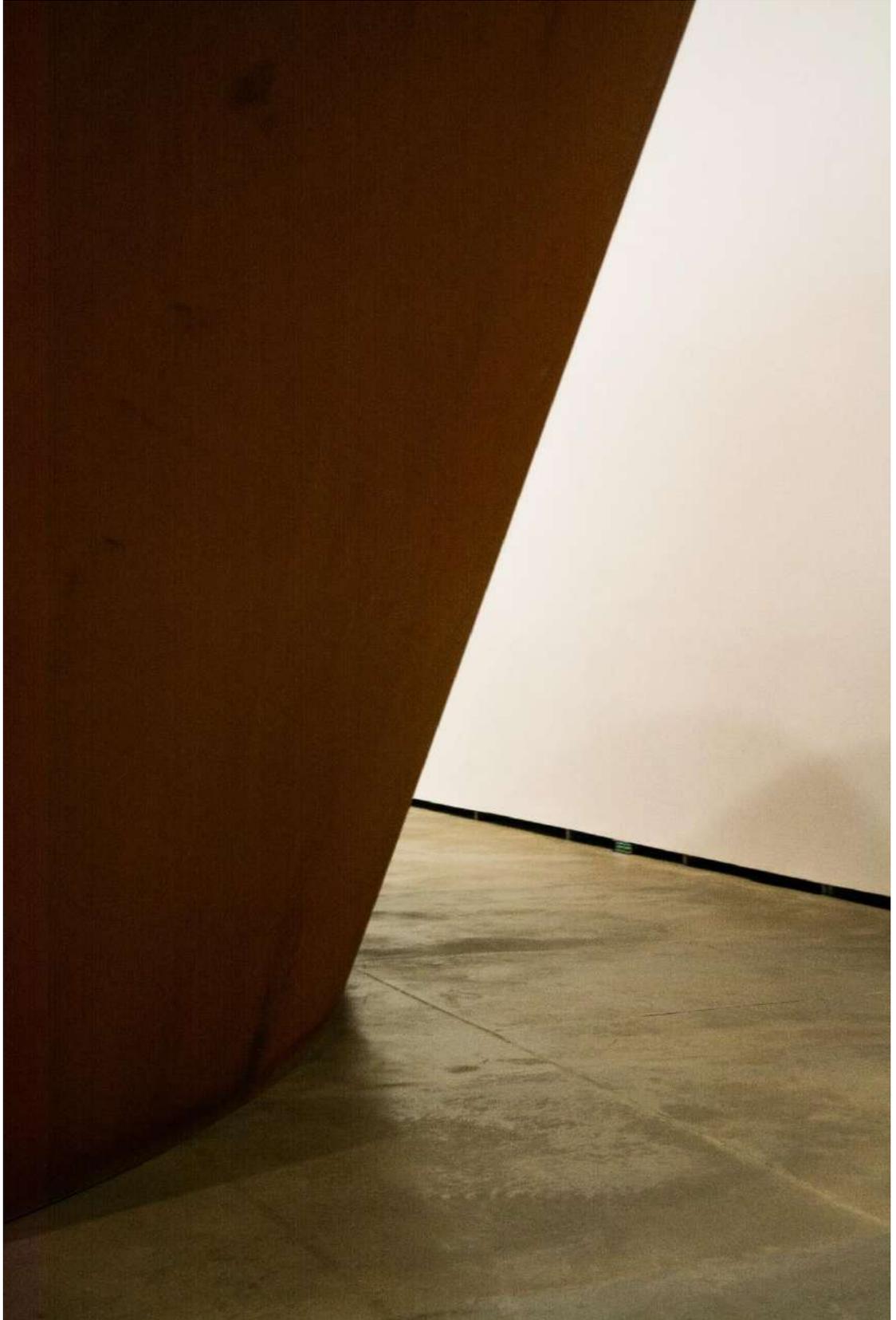


Fig. 60. Façades. No.4., 2021.



Fig. 61. Façades. No.5., 2022.



Fig. 62. Façades. No.6., 2022.



Fig. 63. Façades. No 7., 2021.

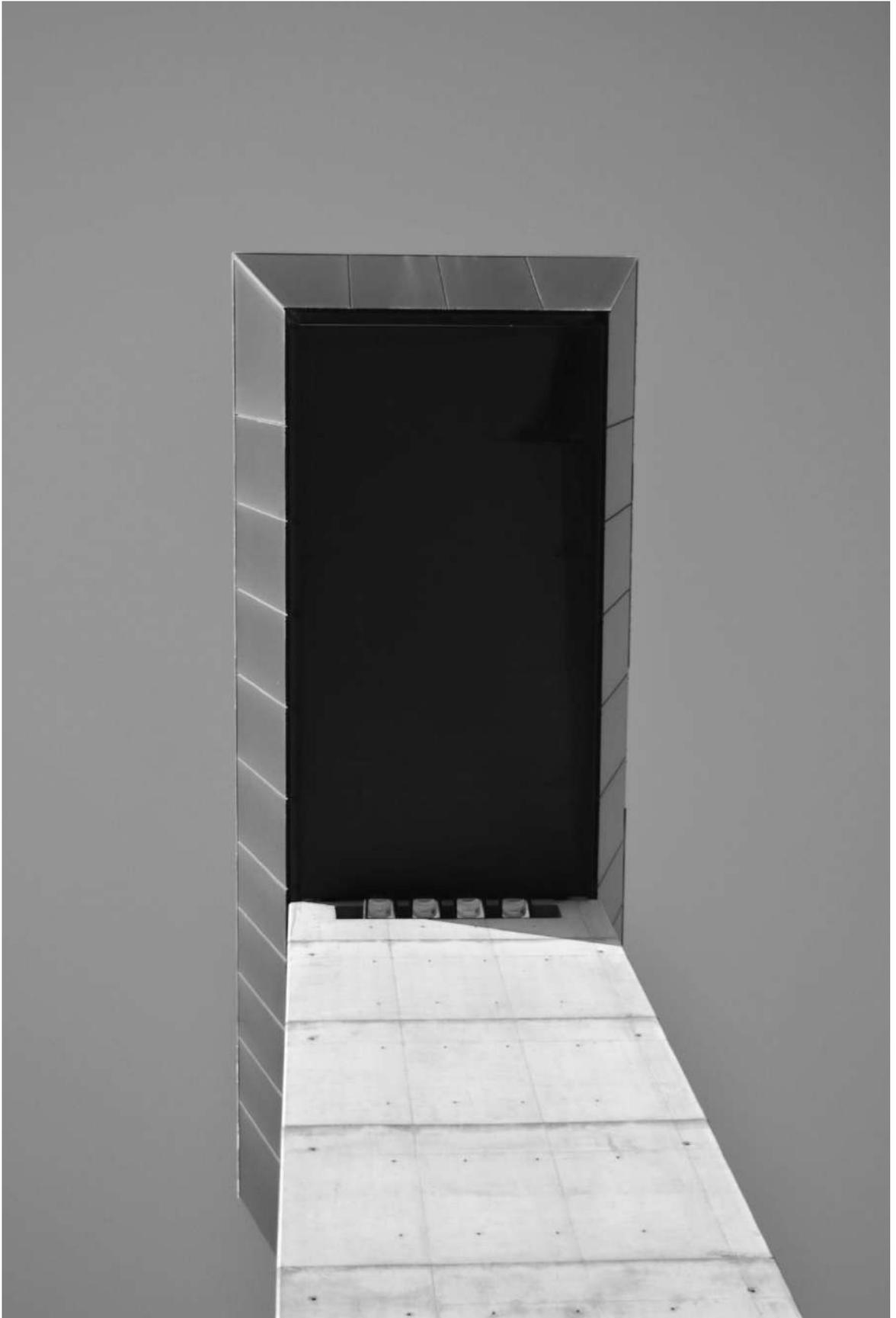


Fig. 64. Façades. No 8., 2020.



Fig. 65. Façades. *No 9.*, 2022.

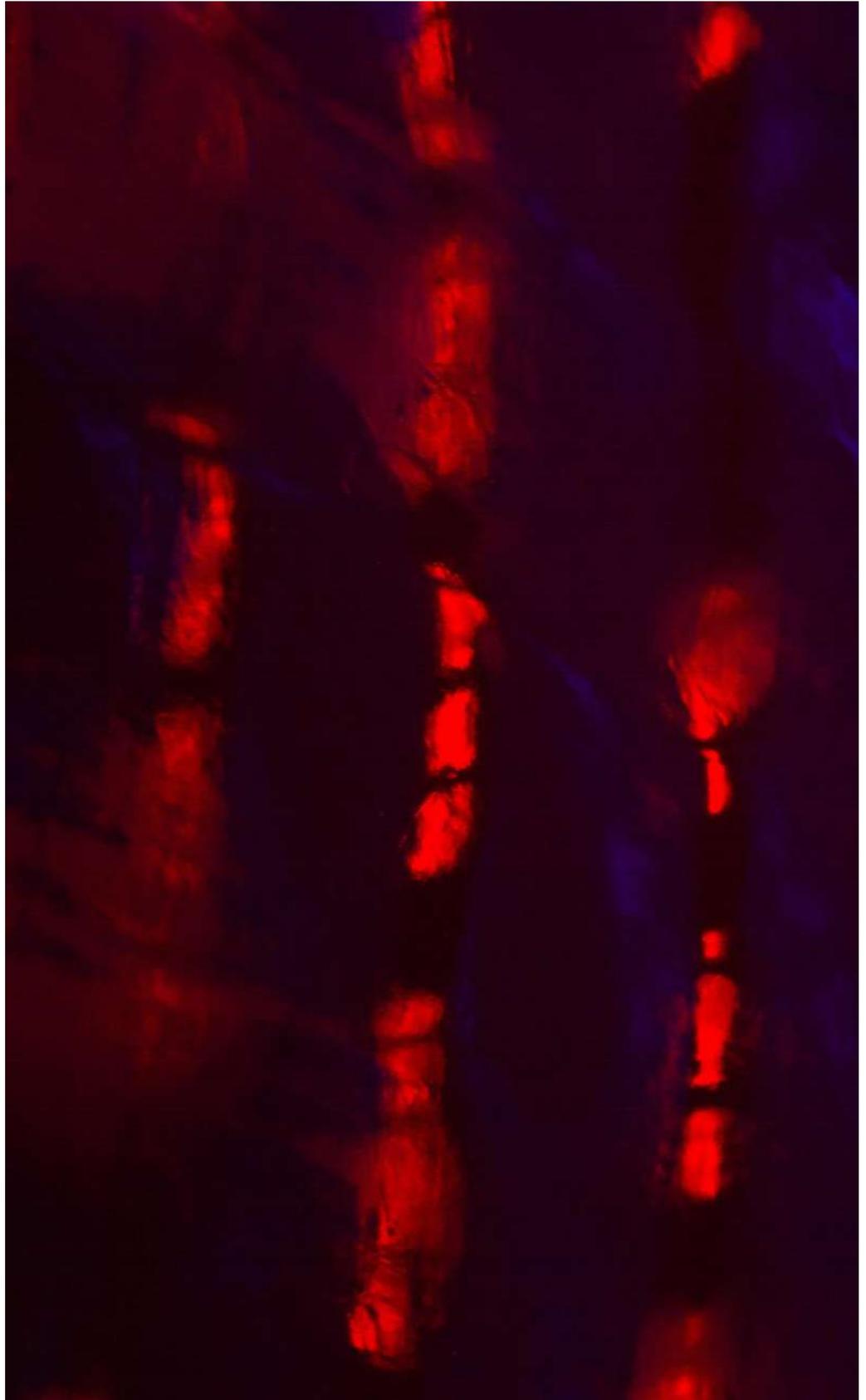


Fig. 66. Táctil. No 1., 2021.

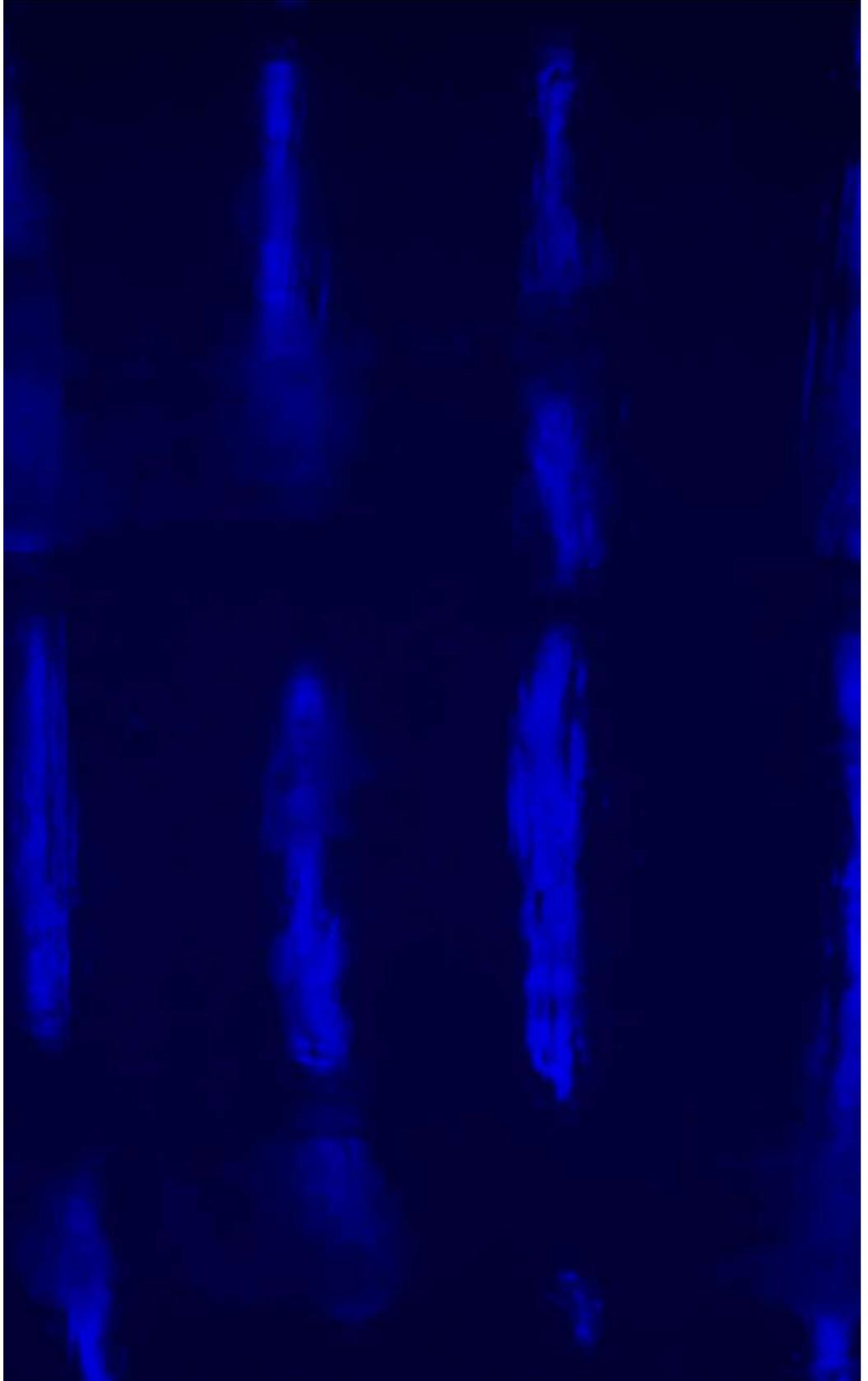


Fig. 67. Táctil. *No 2.*, 2021.



Fig. 68. Táctil. No 3., 2021.



Fig. 69. Táctil. No 4., 2022.

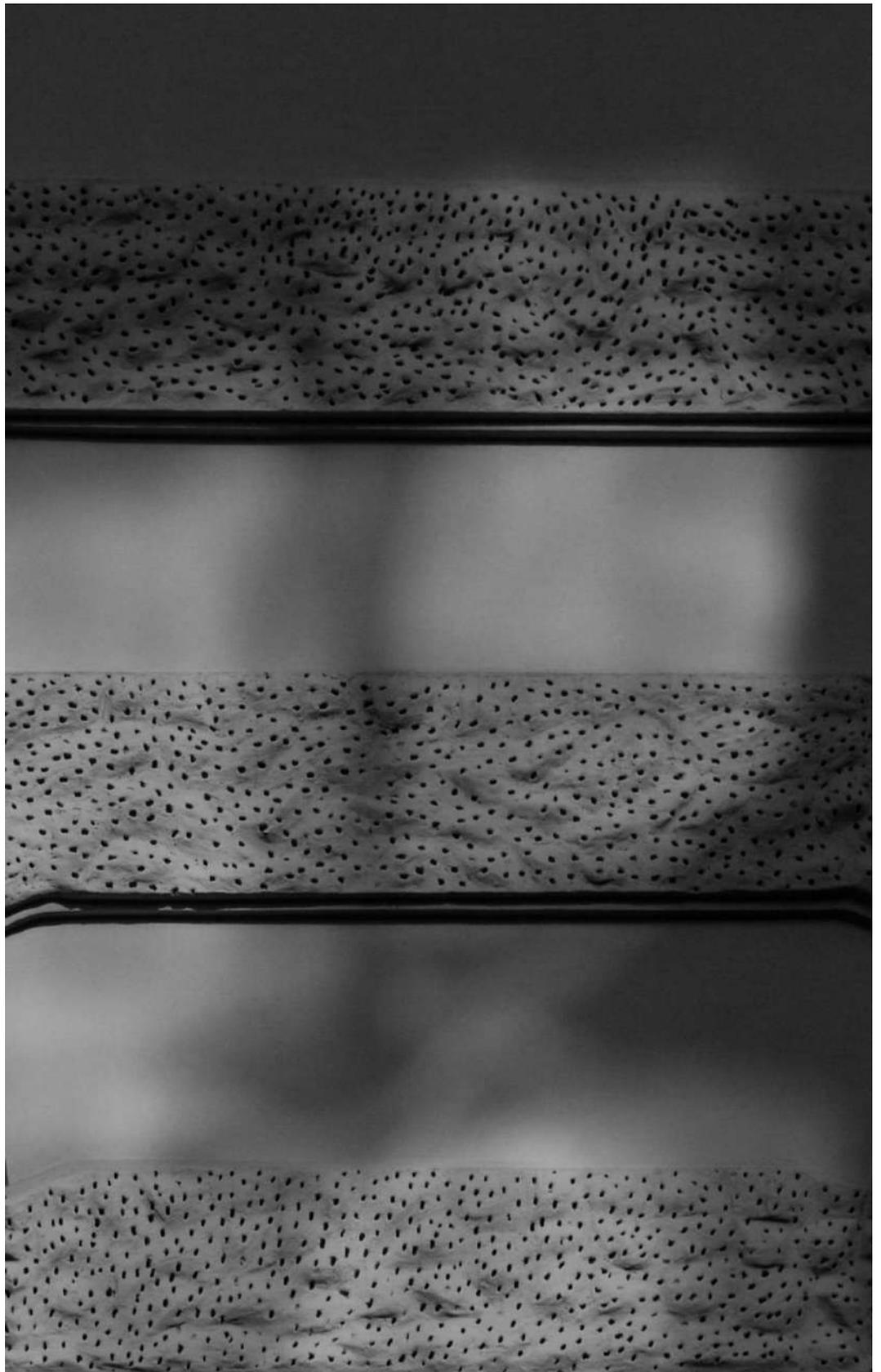


Fig. 70. Táctil. No 5., 2021.

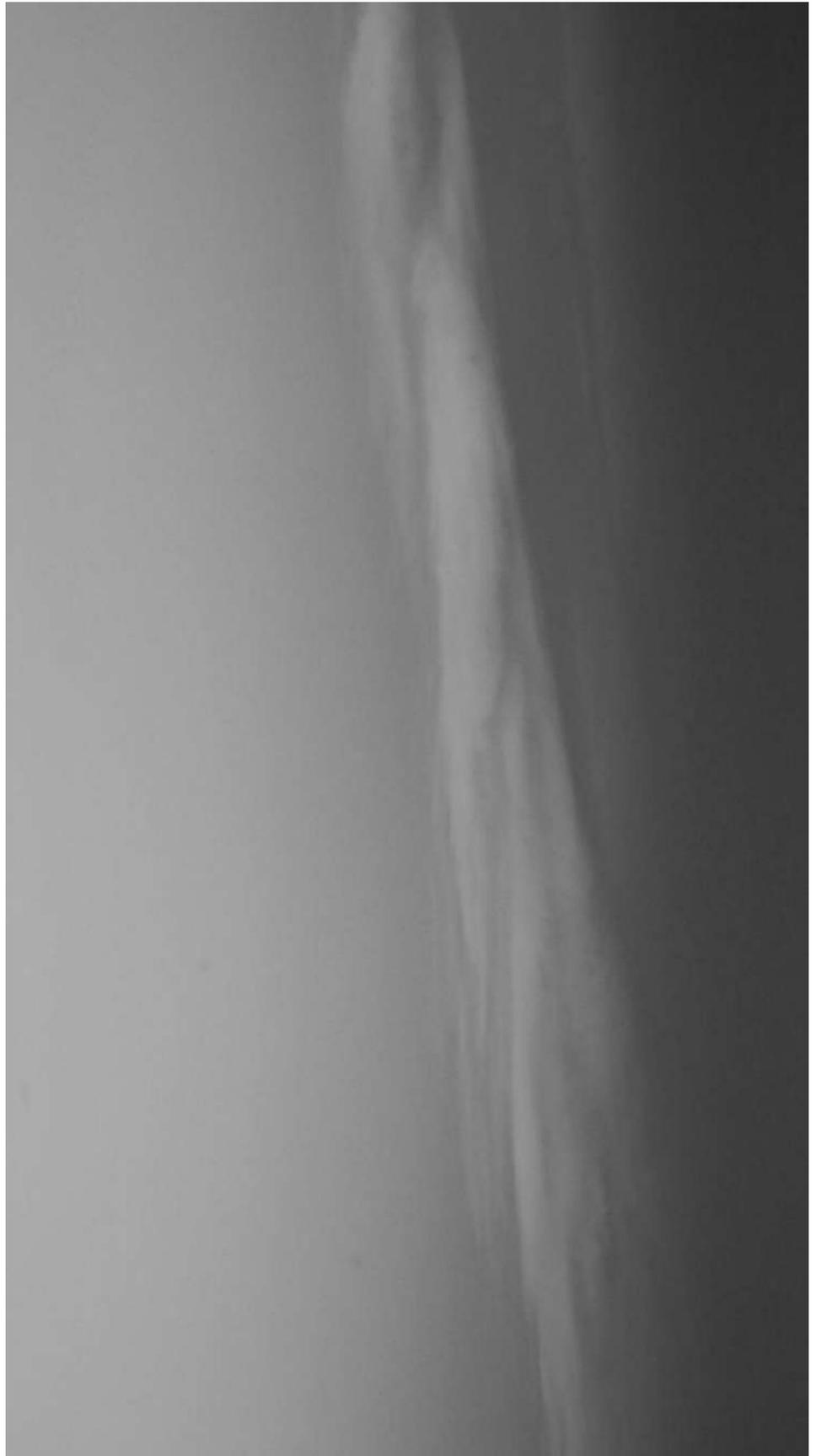


Fig. 71. Táctil. No 6., 2021.

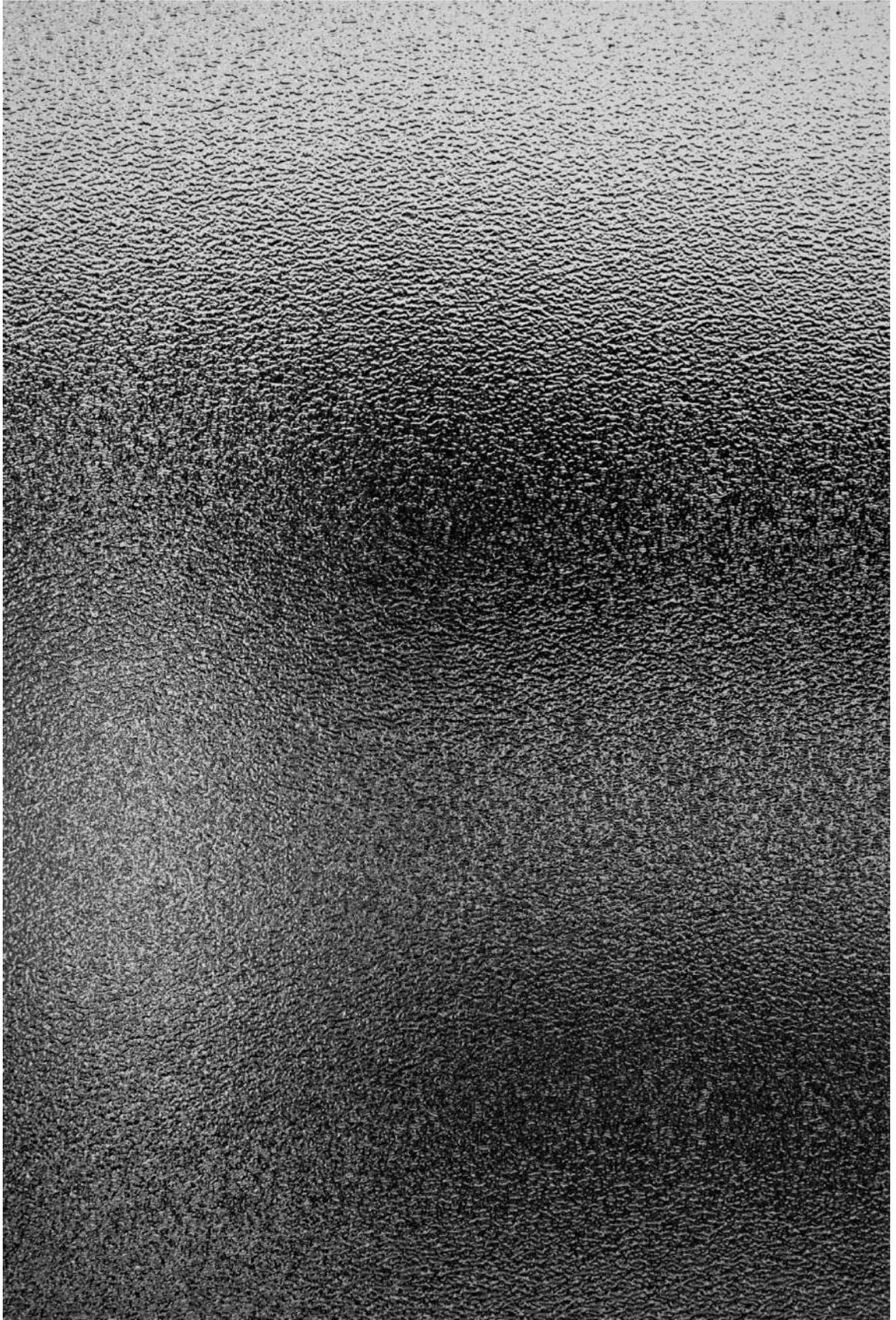


Fig. 72. Táctil. No 7., 2022.



Fig. 73. Táctil. No 8., 2022.

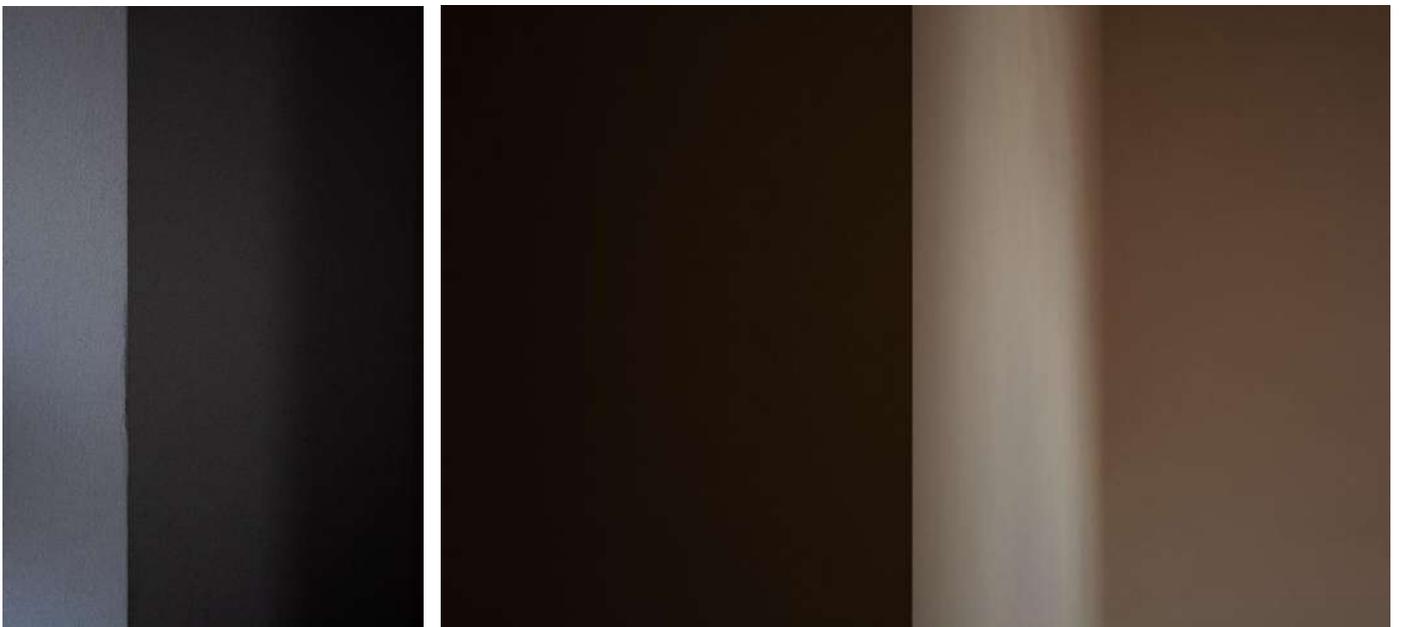


Fig. 74. Campos de color. *Díptico*, 2022.

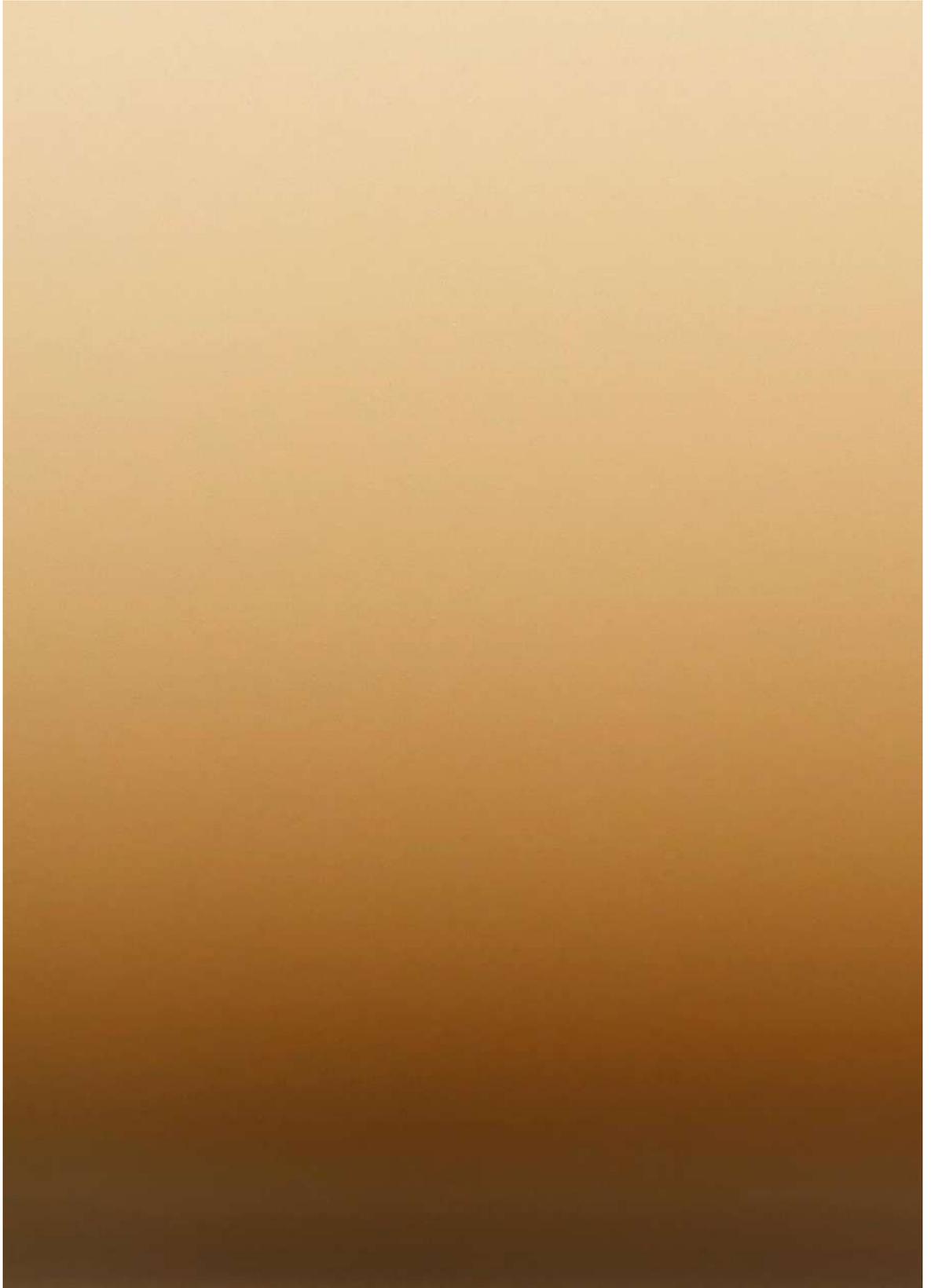


Fig. 75. Campos de color. No.2., 2022.



Fig. 76. Campos de color. No.3., 2022.

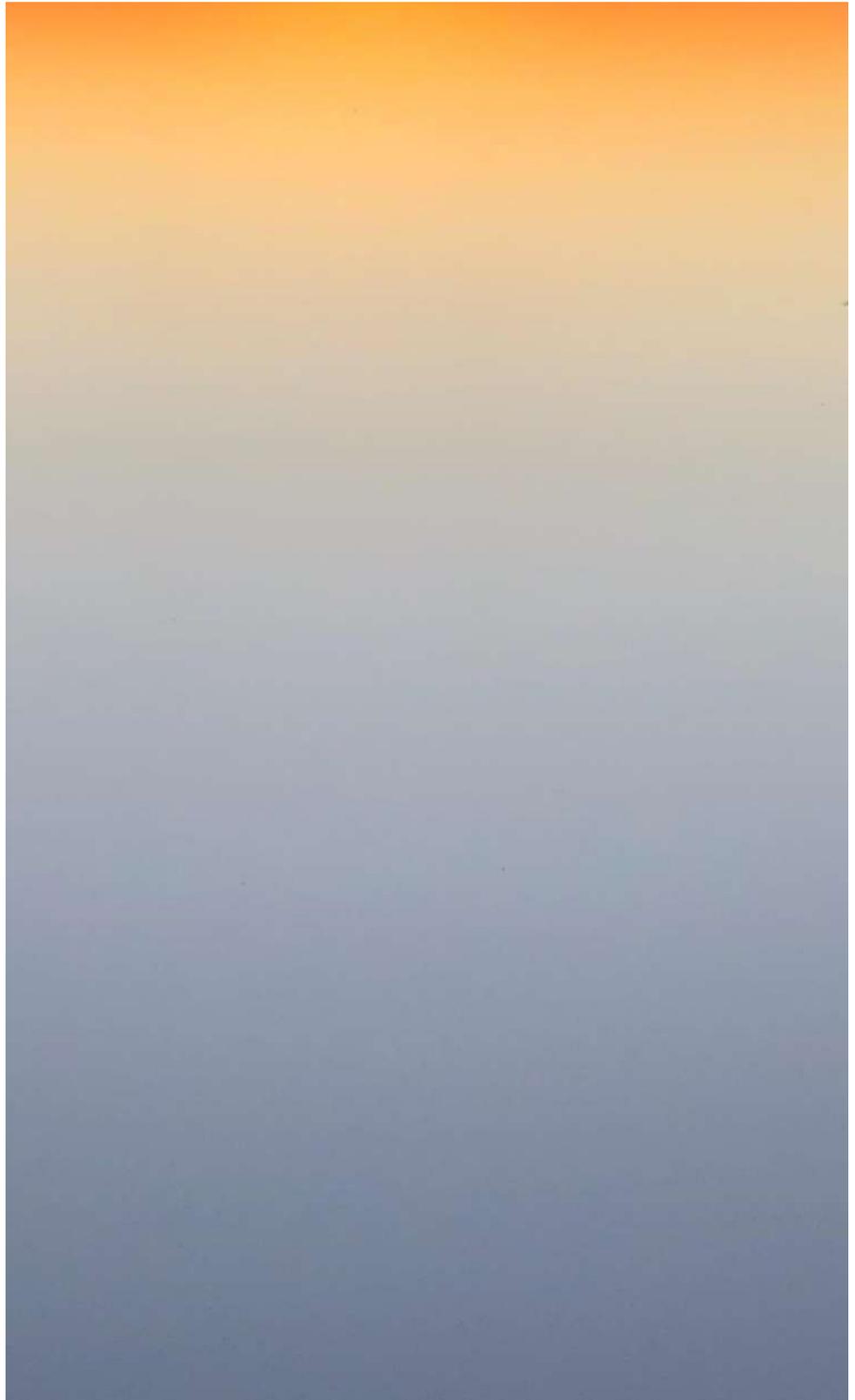


Fig. 76. Campos de color. No.4., 2022.

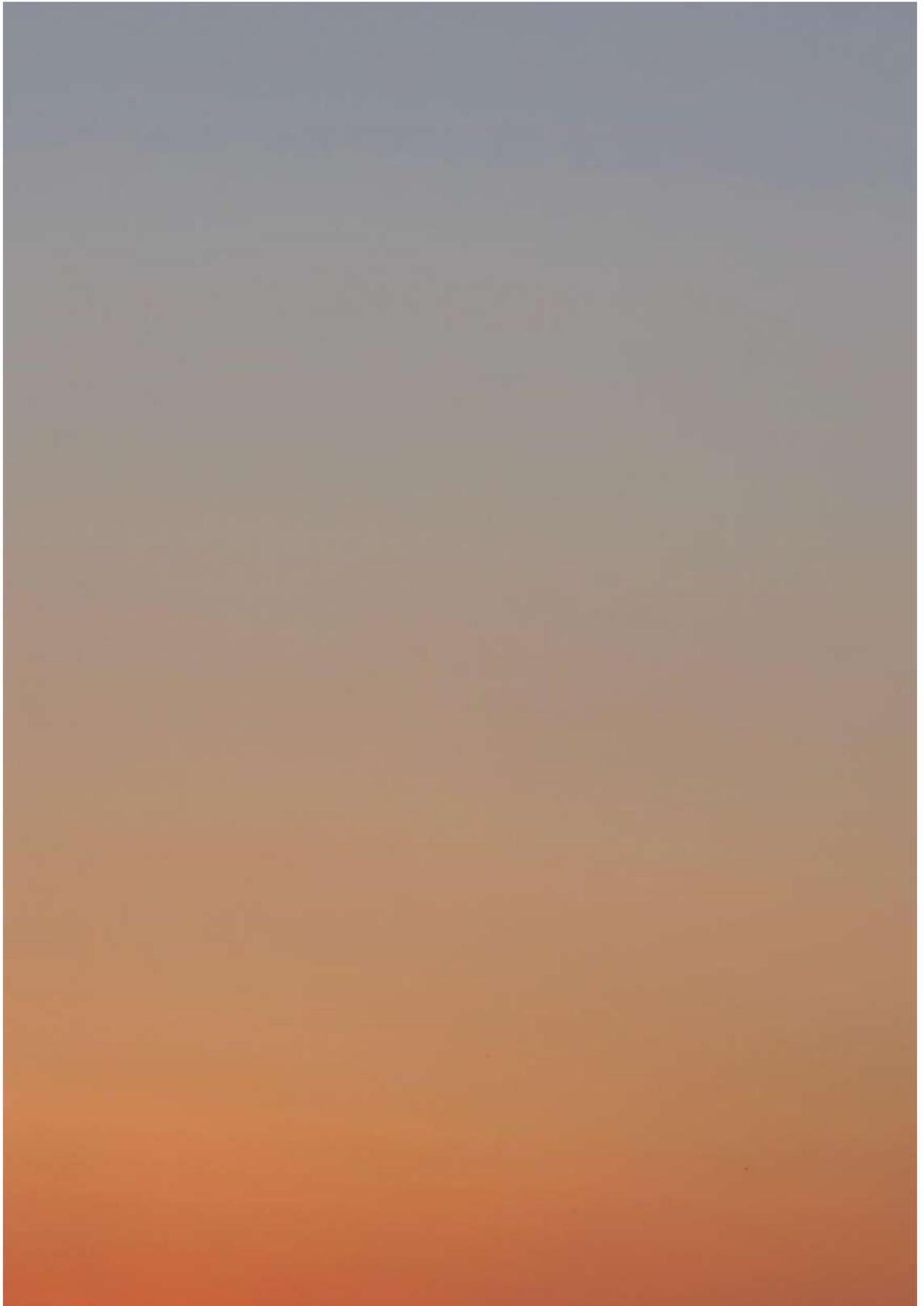


Fig. 77. Campos de color. No.5., 2022.

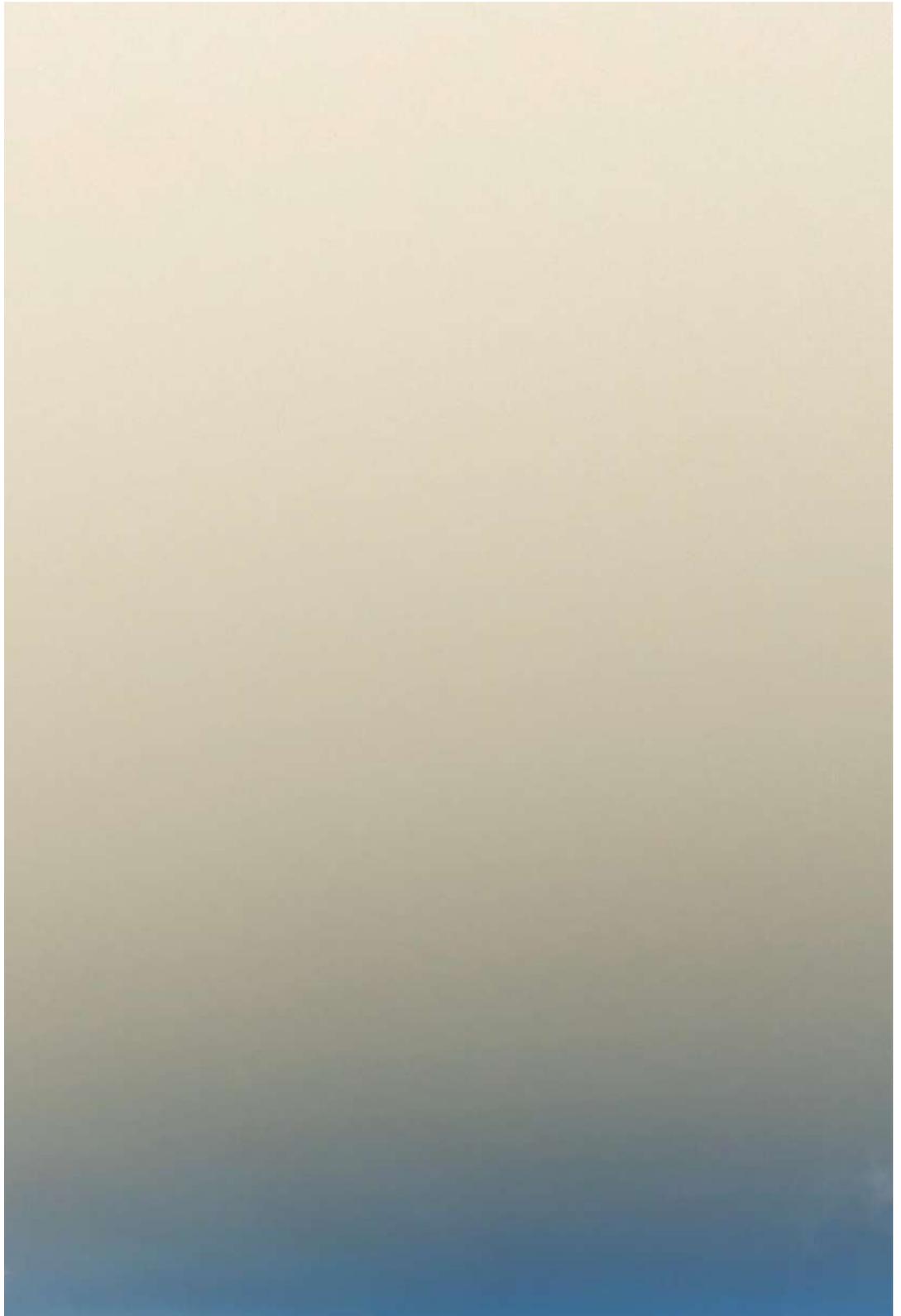


Fig. 78. Campos de color. No.6., 2022.

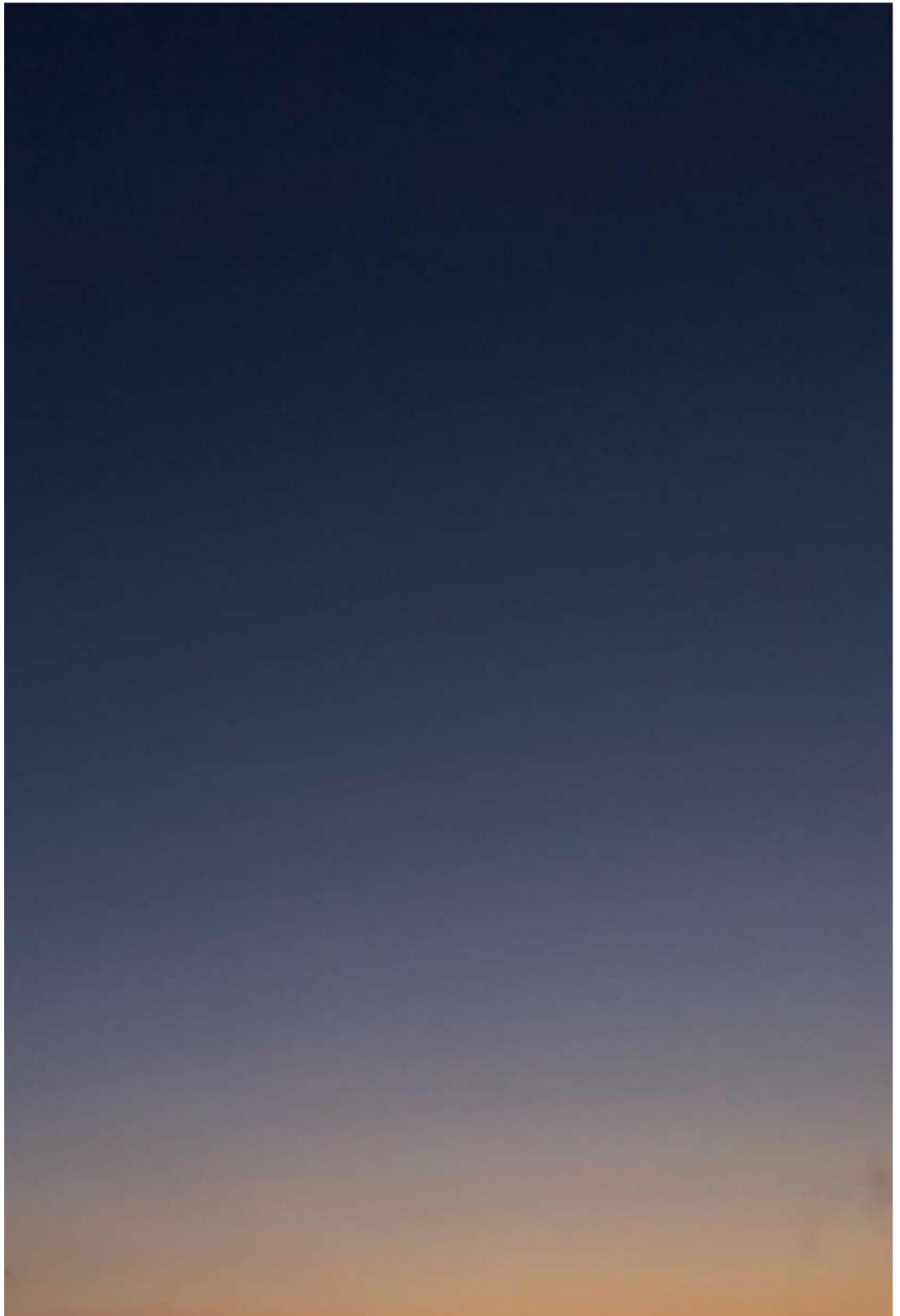


Fig. 79. Campos de color. No.7., 2022.

6- CONCLUSIONES

El trabajo partió con la premisa de tratar de averiguar acerca de la visión ajena. Ante la imposibilidad de conseguirlo, el objetivo se transformó en intentar mostrar la propia. Pero una vez terminado este proceso alcanzamos la conclusión de que esto es de nuevo, imposible. Se encuentra de frente con los hechos aquí expuestos. Todas las imágenes que procesamos, sin excepción, son filtradas por nuestra visión. El espectador no puede experimentar nuestra visión percibiendo estas fotografías puesto que en ese proceso de percepción existen implícitos todos los condicionantes ya mencionados. La imagen final que procesa el espectador no es otra cosa sino su interpretación de nuestra visión; en este caso acrecentado al tratarse de imágenes abstractas. El cerebro del espectador, guiado por la necesidad humana de conocer trata inevitablemente de otorgarle un significado a la imagen, significado que no termina siendo nada más que un constructo de su mente. La base del trabajo imposibilita así el mismo trabajo. A su vez, esta imposibilidad, se convierte en evidencia y lo sustenta, comprobando que esto es verídico como sospechábamos. La intimidad irremediable de la mirada. No se ha cumplido así el objetivo principal, pero esto ha posibilitado conocer la verdad sobre la cuestión planteada.

Creo haber completado los objetivos expuestos al inicio puesto que he recopilado información en lo relativo a la percepción visual, que posteriormente he puesto en uso para poder realizar tanto la parte teórica como práctica del presente trabajo. Además, creo haber explorado campos de la fotografía fuera de mis conocimientos previos sobre todo en términos de abstracción, pero sobre todo, objetivo que no pensaba se fuera a cumplir con tanto éxito, he realizado un verdadero proceso de autoconocimiento de mi manera de ver.

He podido mostrar las fotos a amigos y familiares que han expresado sus diferentes opiniones y sensaciones sobre las series fotográficas. Dejando de lado consejos y gustos guiados por pura arbitrariedad, me quedo con aquellas experiencias relacionadas con la percepción. Han relatado no saber de qué tratan las imágenes pero no poder parar de mirarlas, además de notar cómo su visión trataba sin descanso de dotarles de un significado concreto. Algunas, les aportaban tranquilidad a la mirada, y les apetecía por tanto observarlas; mientras que otras les aportaban frustración al no poder identificarlas con claridad. Me siento muy satisfecha con las reacciones obtenidas puesto que sea cual sea su sensación, he podido observar como alargaban su proceso de percepción, parándose a percibir la imagen el tiempo que fuera necesario, cumpliendo así con el último objetivo y convirtiéndolos a su vez en parte activa de la obra, como he descrito en las experiencias anteriores.

Consciente de la amplitud y complejidad del tema que se pretende abarcar, todo esto constituye únicamente el principio de un proyecto que pretendo continuar más adelante, si es posible en el máster. Hasta el momento ha constituido un punto de partida en el que poder recopilar la información y experiencias acumuladas durante tanto tiempo y organizarlo para tomar un camino. Pretendo poder explorar muchas de las experiencias aquí únicamente mencionadas, además de investigar nuevas y poder experimentar con la visión ajena, no ceñirme únicamente a la propia; así como continuar en el camino hacia la abstracción, por la fascinación que este me produce.

7- REFERENCIAS

Libros

- ANNE, H., (2005). *The book of photography: The history, the technique, the art, the future*. Washington: National Geographic Society.
- ARNHEIM, R., (1999). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza.
- ARNHEIM, R., (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R., 1990. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. 1ª, 12ª ed. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, W., (2004). *Sobre la fotografía*. Aldaia: Pre-Textos.
- BERGER, J., (1997). *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Ardora.
- BERGER, J., (2001). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FREEMAN, WJ., (1991). *Fisiología de la percepción*. Barcelona: Prensa Científica.
- HSUTVEDT, S., (2007). *Los misterios del rectángulo: ensayos sobre pintura*. Barcelona: Circe.
- ROCK, I., (1985). *La percepción*. Barcelona: Prensa Científica.
- WOLFE, T., (1989). *La palabra pintada*. 3ª, 4ª ed. Barcelona: Anagrama.

Artículos

- BARTHES, R., Ed. original: (1964). "Rhétorique de l'image" en *Communications*, no. 4.
(Traducción publicada en: *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 29-47.)
- BAUSELA, E., (2006). "La neuropsicología de A.R. Luria: coetáneos y continuadores de su legado" en *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 27, no. 4, p. 79-92.
- BRUNER, J., (1991). "The narrative construction of Reality" en *Critical Inquiry*, vol. 18, no. 1, p. 1-21.
- GUBERMAN, S., (2015). "On Gestalt theory principles" en *Gestalt theory*, vol. 37, no. 1, p. 25-44.
- GUBERMAN, S.; MAXIMOV, V.; PASHINTSEV, A., (2012). "Gestalt and Image Understanding" en *Gestalt theory*, vol. 34, no. 2, p. 143-166.
- HÖRHAN, M.; EIDENBERGER, H., (2021). "Gestalt descriptions for deep image understanding" en *Pattern Analysis & Applications*, vol. 24, no. 1, p. 89-107.

Web

- ALAIN URRUTIA. BARRO, D. La pintura como mensaje cifrado.
<https://www.alainurrutia.com/geanine-new/spanish/pintura-como-medio/>.
 [Consulta: 7 de Enero de 2022.]
- BRÜGGEBORS, N., (2009). “La concepción visual de Roland Fischer” en *Roland Fischer*.
 <<http://www.rolandfischer.com/la-concepcion-visual-de-roland-fischer/>> [Consulta:
 6 de mayo de 2022]
- CASO, L., (2012). “Uta Barth: La fotografía es dibujar con líneas de luz” en *El mundo*.
 <<https://www.elmundo.es/elmundo/2012/05/25/ocio/1337956642.html>>
 [Consulta: 5 de mayo de 2022]
- CRESPO MACLENNAN, G., (2019). “Rodchenko: mirando al mundo desde otro ángulo” en *Babelia*.
 <https://elpais.com/cultura/2019/06/20/babelia/1561040138_253751.html>
 [Consulta: 8 de mayo de 2022]
- DE DIOS MORENILLA, J. (2014). *Representación de lo inenarrable, la imagen en la era moderna y su función en la pintura*. Trabajo Final de Grado. Valencia: Universitat Politècnica de València, <<http://hdl.handle.net/10251/47307>> [Consulta: 25 de Enero de 2022.]
- FIGUEROA GUISANDE, R., (2013). “Entrevista a Alain Urrutia. El enigma de la imagen que se nos escapa” en *Nicola Mariani*. <<https://nicolamariani.es/2013/11/25/entrevista-a-alain-urrutia-el-enigma-de-la-imagen-que-se-nos-escapa-por-rocio-figueroa/>>
 [Consulta: 3 de marzo de 2022]
- GIMÉNEZ MARTÍNEZ, S. (2020). “X” *Fotografía abstracta: La extensión del sistema óptico*. Trabajo Final de Grado. Valencia: Universitat Politècnica de València,
 <<http://hdl.handle.net/10251/144032>> [Consulta: 25 de Enero de 2022.]
- FERNÁNDEZ DUVAL, A. (2013). *Aguas negras. Un proyecto plástico sobre el concepto de espejo y los modos de mirar*. Trabajo Final de Máster. Valencia: Universitat Politècnica de València, <<http://hdl.handle.net/10251/35555>> [Consulta: 25 de Enero de 2022.]
- TATE MODERN. *Exhibition guide: Shape of light*. <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/shape-light/exhibition-guide-shape-light>> [Consulta: 8 de mayo de 2022]
- TATE MODERN. *Shape of light. 100 years of photography and abstract art*.
 <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/shape-light>> [Consulta: 8 de mayo de 2022]
- “The sense of abstraction. Photography show at Museum of modern art” en *The Museum of Modern Art*. (1960)
 <https://elpais.com/cultura/2019/06/20/babelia/1561040138_253751.html>
 [Consulta: 8 de mayo de 2022]
- REXER, L., (2014). “Roland Fischer’s Façades: Architectue’s Closed Language” en *Roland Fischer*. <<http://www.rolandfischer.com/roland-fischers-facades-architectures-closed-language/>> [Consulta: 6 de mayo de 2022]