

# PERCEPCIÓN Y MEMORIA EN LOS PROCESOS DE CREACIÓN ARTÍSTICA

*Data de aceite: 01/03/2024*

### Lucila Ragtenberg

Doctora en Procesos Creativos por el curso de Comunicación y Semiótica de la PUC-SP. Profesora de las Instituciones de Educación Superior PUC-SP y UNESP. Líder del Grupo de Investigación Investigación, Creación, Transcreación y Voz (PUC-SP)

### Rogério Rauber

Doctor y Mestre por el Instituto de Artes da UNESP y Mestre por la Universidad de Granada (España). Grupos de pesquisa L.O.T.E y Criação, Transcrição e Voz. Colectivo artístico En Los Bordes

Este trabajo se realizó con el apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (Capes) - Código de Financiamento 001.

**RESUMEN:** La percepción presenta protagonismo en los estudios sobre la actividad artística. Enfocando los temas de sensación, memoria, imaginación y aspectos relacionales, discutiremos la percepción artística tal como comprendida

por Cecilia Salles en la Crítica de Procesos y en las Redes de la Creación, así como por Charles S. Peirce en su teoría perceptiva, relacionando conocimiento y procesos creativos. La teoría ecológica de la percepción de James Gibson se reveló complementaria a la teoría peirceana y será analizada en sus aspectos de mutualidad, *affordances*, variantes/invariantes y sintonización.

**PALABRAS-CLAVE:** Memoria. Percepción. Procesos de creación.

**RESUMO:** A percepção desempenha um protagonismo nos estudos sobre a atividade artística. Enfocando os temas da sensação, memória, imaginação e aspectos relacionais, discutiremos a percepção artística tal como compreendida por Cecilia Salles na Crítica dos Processos e as Redes da Criação, bem como por Charles S. Peirce em sua teoria perceptiva, relacionando conhecimento e processos criativos. A teoria ecológica da percepção de James Gibson se revelou complementar à teoria peirciana e será analisada em seus aspectos de mutualidade, *affordances*, variantes/invariantes e sintonização.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória. Percepção. processos de criação.

## PERCEPCIÓN ARTÍSTICA Y MEMORIA AFECTIVA

En este artículo profundizaremos en temas que tuvieron sus reflexiones iniciales desarrolladas en nuestra tesis doctoral<sup>1</sup> y en nuestro trabajo de fin de máster<sup>2</sup>. Al enumerar los diversos aspectos que intervienen en los procesos creativos, como la memoria, la sensación, la imaginación, la afectividad y la percepción, se observa una compleja interconexión entre ellos, que también se manifiesta en las relaciones entre artista, obras, otros artistas, historia del arte y usuarios. Tales relaciones forman el sistema del arte, compuesto por múltiples redes, con diferentes niveles e intensidades de conexión: redes espaciales, temporales, biológicas y culturales. El artista produce en estas redes, inmerso en los estímulos, influencias y exigencias de la fuente abundante e inagotable de la que recibe inducciones poéticas, repertorio, materiales y procedimientos. Su trabajo será devuelto al sistema de arte e incorporado, rechazado o ignorado. Si se incorpora, provocará cambios en las redes del sistema e influirá en otros artistas. A partir de ahí, repercutirá en actividades directa o indirectamente vinculadas al arte, como el diseño, la arquitectura, la moda, los medios de comunicación, la gastronomía e incluso en la sociedad como un todo. Por eso el proceso creativo presenta tantas singularidades imaginativas, afectivas, sensoriales, memoriales y perceptivas. Para la investigadora de procesos de creación Cecilia Salles, la percepción artística se entiende como una transformación creativa. Según la autora, en la mediación que el artista establece con las redes en las que está inmerso, la percepción artística presenta aspectos de calidad sensible e inferencialidad:

[percepción artística:] Actividad creativa de la mente humana, que es una **acción transformadora**. [...] Las percepciones interactúan con la experiencia pasada, por lo que **no están divorciadas de la memoria**. Las sensaciones tienen un **papel amplificador**, permitiendo que ciertas percepciones permanezcan en la memoria.<sup>3</sup> (SALLES, 2010, p. 23, énfasis nuestros)

La percepción artística puede entenderse como un abordaje abierto, flexible y resignificante del mundo y de la vida. Al establecer vínculos poéticos con lo que sería, para el sentido común, “la realidad desnuda y cruda”, el artista expande y modifica su ambiente. Al agregar cualidades sensibles, garantiza permanencia y potencia a sus visiones del mundo. Al enraizar estas visiones en el tiempo (memoria), las cualifica, permitiéndoles asumir la condición de instrumentos cognitivos y, por tanto, de importantes diferenciales para la supervivencia de nuestra especie.

Entre las interacciones gestionadas por la percepción artística que, al provocar inducciones poéticas son también fuente de recursos cognitivos, está la memoria afectiva. Ella fue conceptualizada en el trabajo de Jean- Yves Tadié y Marc Tadié como “aquella que

1 TRAGTENBERG, 2012

2 RAUBER, 2015

3 Nuestra traducción. En el original: “[*percepção artística*:] *Atividade criadora da mente humana, que é uma ação transformadora. [...] As percepções interagem com a experiência passada, portanto, não é [sic] divorciada [sic] da memória. As sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória.*”

nos hace experimentar, ante la evocación de un recuerdo, un sentimiento, una impresión, una sensación”.<sup>4</sup> (TADIÉ, 1999, p. 177) Allí tenemos una similitud con el objeto artístico y los procesos creativos, que también son detonantes de emociones, reflexiones, acciones y conocimientos. Existe una relación simbiótica, de potenciación recíproca, entre la percepción artística y la memoria afectiva.

Jean-Yves Tadié y Marc Tadié describen un tipo de memoria afectiva: la memoria sensible. Al provocar sensaciones que emergen de otras, la memoria sensible se manifiesta incluso sin ningún recuerdo consciente del momento en que fue vivida. Pura sensación, solamente. Sensación de un momento anterior. Como si se cruzara una línea temporal, vivenciada de manera similar a ese instante, su presencia es inconfundible. No se trata solo de una sensación a ser revivida, sino que parece ser la que se sintió anteriormente, regresando por circuitos psicofísicos. Un recuerdo inconsciente, pero con sorprendente vivacidad y presencia contundentes:

No es el recuerdo imaginado de la sensación que sentimos en una época, es ella misma que resurge. La suave caricia de una piel sedosa... El pinchazo de una aguja... La verdadera memoria afectiva sólo existe en la medida en que nos hace **sentir en el presente la emoción sentida en el pasado, idéntica y también intensa**.<sup>5</sup> (TADIÉ, 1999, p. 189, énfasis nuestros)

En este momento de percepción inconsciente, pero intenso de percepción, la calidad de lo percibido es algo físico, corporal. Según los autores, primero nos toma una impresión. En un segundo paso, podremos tomar conciencia del hecho que se origina en la sensación, aunque esto puede no suceder. Por lo tanto, la memoria sensible, cuando se dispara por dispositivos inconscientes y nos toma por sorpresa, actúa de forma diferente a una memoria romántica, que intencionalmente busca provocar la reanudación de un conjunto de sentimientos a los que nos gustaría acceder.

La memoria imaginativa, otro tipo de memoria afectiva, trata la sensación de manera diferente a la sensible. Ella sería la responsable por la imaginación en la que la impresión recordada parece traer la carga afectiva vivida anteriormente. Parece...

Pero en realidad, esta carga no regresa tal cual. Lo que emerge, en este caso, es la carga relacionada al momento presente. Cecilia Salles comenta sobre una “memoria adúltera”, refiriéndose a la memoria que no recupera lo vivido. Esta memoria reconstruye con emociones, deseos e imaginación, algo pasado, al “repensar experiencias pasadas con imágenes de hoy”.<sup>6</sup> (SALLES, 2011, p. 104) Esta memoria imaginativa es señalada por los dos autores franceses como siendo una de las más accionadas, señalando también que no existe una fidelidad integral entre nuestra memoria y los hechos. Siempre será, como

4 Nuestra traducción. En el original: “*La mémoire affective est celle qui nous fait éprouver, à l'évocation d'un souvenir, un sentiment, une impression, une sensation.*”

5 Nuestra traducción. En el original: “*C'est ne plus le souvenir imagine de la sensation que nous ressentions à l'époque, c'est elle-même qui resurgit. La douce caresse d'une peau satinée... La piqûre d'une aiguille, la mémoire affective vraie n'existe quedans la mesure où elle nous fait ressentir dans le présent l'émotion ressentie dans le passé, identique et aussi intense.*”

6 Nuestra traducción. En el original: “*repensar com imagens de hoje as experiências do passado.*”

mucho, una fidelidad condicional. A partir de ahí, podemos inferir que lo que le sucede a nuestra memoria es lo que le sucede a nuestras percepciones: ambas son susceptibles y provocadoras de contaminaciones subjetivas, tributarias e inductoras de interpretaciones, pasivas y activas en sus transformaciones cualitativas y cuantitativas. Todas estas relaciones se potencializan simbióticamente, embarazadas de poeticidad.

## PERCEPCIÓN Y PEIRCE

En los estudios sobre procesos creativos y en el diálogo entre percepción y memoria que forman parte de la Crítica de Procesos y de las Redes de Creación (así son denominadas las investigaciones de Cecilia Salles), algunas nociones son importantes. Una de ellas es la no linealidad del trabajo artístico: él se compone de idas y venidas, de retrocesos aparentes, de supuestos avances que no se efectivizan, por transversalidades, por contaminaciones, por esperas fecundas o no, por logros o fracasos. También importante es la ausencia de una jerarquía entre los hechos: los acontecimientos aparentemente de menor importancia pueden resultar muy potentes, y viceversa.

Otra noción importante, que abordaremos más adelante, fue conceptualizada por Charles S. Peirce como abducción. Puede ayudarnos a comprender cómo la memoria afecta y se ve afectada por nuestras percepciones. La abducción, el “método de lo descubrimiento”, fue señalada por el fundador de la semiótica como uno de los tres tipos de razonamiento lógico mediante el cual formamos una hipótesis para algo que aún no se ha explicado. Los otros dos tipos son inducción y deducción; la primera sirve solo para confirmar o no hipótesis; la segunda comprueba la posibilidad. La abducción, en cambio, sugiere posibilidades identificando regularidades en los hechos observados, haciendo una especie de juicio intuitivo, ayudado por la imaginación y la creatividad. Según Peirce, solo la abducción introduce nuevas ideas. Es posible un paralelo entre la abducción y el proceso de recolección sensible en la percepción artística, como indica Cecilia Salles:

[...] es verdad que los diferentes elementos de la hipótesis estaban previamente en nuestra mente, pero es la idea de colocar junto lo que nunca habíamos soñado colocar junto lo que hace **surgir súbitamente** la nueva sugerencia ante la hipótesis de nuestra contemplación.<sup>7</sup> (SALLES, 1990, p. 79, énfasis nuestros)

En el trabajo artístico, numerosos descubrimientos surgen a partir de actitudes aparentemente irracionales o aleatorias, que subvierten la lógica y el buen criterio, trazando caminos incómodos, desafiantes y desconocidos. Es lo que marca la diferencia entre un artista y un mero fabricante de cosas bellas o útiles: el artista va en contramano del sentido común, deambulando en busca de respuestas a preguntas que aún no han sido siquiera

---

<sup>7</sup> Nuestra traducción. En el original: “[...] é verdade que os diferentes elementos da hipótese estavam anteriormente em nossa mente, mas é a ideia de colocar junto o que nunca tínhamos sonhado colocar junto que faz surgir subitamente a sugestão nova diante da hipótese da nossa contemplação.”

formuladas. Pero esta aventura no se desarrolla a la ligera. Es inseparable de una mirada atenta, que busca reconocer todo lo que escaparía al observador común. En este sentido, vale la pena trazar un paralelo entre abducción y serendipia, concepto que aparece en los estudios de otro investigador brasileño en el proceso creativo, como Charles Watson, pero que está ausente de las reflexiones de Cecilia Salles. Serendipia es la palabra que designa descubrimientos aparentemente casuales. Es el término acuñado en 1754 por el novelista Horace Walpole a partir de “Los tres príncipes de Serendip”, una leyenda oriental sobre notables descubrimientos en el transcurso de un viaje que no estaban relacionados con el objetivo inicial, pero que fueron posibles gracias a la receptividad de los viajeros a los nuevos eventos. Es, por lo tanto, una condición de la curiosidad y del reconocimiento de las sorpresas, así como de la capacidad de interpretarlas. Para ejemplificar, podemos mencionar el “descubrimiento” de la gravedad de Newton y la invención de la penicilina por Fleming. Una de las diferencias entre la abducción y la serendipia es que en la segunda el carácter de “accidente” es más llamativo, mientras que en la primera los descubrimientos surgen a través de procesos que conscientemente utilizan y provocan la aleatoriedad. La naturaleza del proceso de abducción es retomada por Santaella, quien comenta, basándose en la teoría de la percepción *peirceana*<sup>8</sup>, la proximidad entre la abducción y el juicio perceptivo, así como los aspectos críticos que los diferencian:

[...] la abducción es una especie de juicio de percepción, o, mejor dicho, ambos son exactamente similares hasta cierto punto del proceso, solo separándose al final. El resultado de la abducción, la hipótesis o conjetura, puede ser objeto de crítica, mientras que, por otro lado, sería tan absurdo criticar un juicio perceptual como sería ridículo criticar el crecimiento de nuestro cabello.<sup>9</sup> (SANTAELLA, 2004, p. 118).

Aquí tenemos una reafirmación del carácter aparentemente aleatorio y absurdo de los procesos que provocan las abducciones. La crítica, herramienta imprescindible para el conocimiento, no puede dejar de ser también una protagonista del proceso creativo. Sin embargo, el artista puede permitir que la crítica asuma el papel autoritario de un censor. O, de otra manera, que asuma un papel colaborativo, atenta a los deslices de la repetición de viejas fórmulas. El artista puede entregarse a los imperativos inhibidores o puede dejar su crítica en suspensión, para permitir arrobos creativos.

La Crítica de Procesos propuesta por Cecilia Salles tiene una base *peirceana*. La traducción permanente de signos, llamada *semiosis*, permite un flujo continuo de interpretaciones donde la reflexión sobre la percepción revela la multiplicidad de texturas a

---

8 Para obtener más información sobre la teoría de la percepción de Peirce, ver “The Collected Papers of Charles Sanders Peirce”, de Charles Sanders Peirce (Vol. 7-8, Hatrshorne, Charles; Weiss, Paul; Burks, Arthur (eds). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958) y “Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica” (“Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica”) de Lucia Santaella (2012).

9 Nuestra traducción. En el original: “[...] a abdução é uma espécie de julgamento de percepção, ou melhor, ambos são exatamente similares até um certo momento do processo, só se separando no fim. O resultado da abdução, a hipótese ou conjetura, pode ser submetido à crítica, enquanto, do outro lado, seria tão absurdo criticar um julgamento perceptivo quanto seria ridículo criticar o crescimento de nossos cabelos.”

cerca de lo percibido. Algo se le impone al perceptor: una instancia de segundidad, es decir, reacción conflictiva, comparación. Vale la pena recordar que primeridad, segundidad y terceridad son categorías del pensamiento propuestas en la obra *peirceana*. La primeridad se refiere a la cualidad de los fenómenos que se presentan a la conciencia; la segundidad se refería a la relación, luego fue reemplazada por la noción de conflicto y reacción; la terceridad se refiere a la representación como mediación<sup>10</sup>. Cecilia Salles se refiere a un pasaje de la obra de Peirce<sup>11</sup>, que correlaciona percepción, pensamiento y acción:

“Los elementos de cada concepto **entran en el pensamiento lógico por la puerta de la percepción y salen por la puerta de la acción intencional**; y quien no pueda mostrar su pasaporte en ambas puertas debe ser arrestado como no autorizado por la razón”. (5.211)... Esto es extremadamente claro en el proceso creativo. La puerta de percepción del escritor parece estar **totalmente abierta para recibir** lo que encuentra útil... Y la obra se manifiesta como la puerta de salida del pensamiento – la acción.<sup>12</sup> (SALLES, 1990, p. 103, énfasis nuestros).

La autora se refiere a la obra del escritor, pero esta apertura de la puerta perceptiva también se puede observar en el caso del artista visual y de otros creadores. En la teoría *peirceana*, el *percepto* es algo que se impone con insistencia y se presenta a la conciencia con una riqueza de cualidades. El elemento involucrado en la instancia de terceridad del *percipuum* es precisamente el juicio perceptivo, que actúa sobre el *percepto* a través de esquemas mentales propios del perceptor. Sin embargo, es necesario señalar la naturaleza del objeto dinámico del *percepto*. Él determina, en parte, la percepción. Exterior al perceptor, en su *primeridad*, está cerca de la “realidad, lo que el signo reemplaza. Nunca tenemos acceso directo a la realidad, nunca tenemos acceso directo al objeto dinámico... El objeto dinámico es algo diferente al signo, pero lo determina, porque insiste.”<sup>13</sup> (SALLES, 1990, p. 21) Los juicios perceptuales se constituyen en:

[...] inferencias lógicas, elementos generalizantes que pertenecen a terceridades y que hacen que **el percipuum acomode esquemas mentales e interpretativos más o menos habituales**. Son los juicios perceptivos los que nos dicen, por ejemplo, que el olor que estamos oliendo es a brócoli cocido, que lo que estamos viendo es una luna llena de manera solitaria iluminando el cielo etc.<sup>14</sup> (SANTAELLA, 2012, p. 95, énfasis nuestros).

10 Sobre las tres categorías, ver Lucia Santaella “*O que é semiótica*” (“Qué es la semiótica”) (São Paulo: Brasiliense, 1983) y también “*Panorama de semiótica: de Platão à Peirce*” (“Panorama de la semiótica: de Platón a Peirce”), de Winfried Nöth (São Paulo: Editora Annablume, 2003).

11 Nuestra traducción. En el original: “*The elements of every concept enter into logical thought at the gate of perception and make their exit at the gate of purposive action; and whatever cannot show its passports at both those two gates is to be arrested as unauthorized by reason.*”

12 Nuestra traducción. En el original: “*Os elementos de todo conceito entram para o pensamento lógico pelo portão da percepção e saem pelo portão da ação intencional; e quem não puder mostrar seu passaporte em ambas as portas deve ser preso como não-autorizado pela razão.*” (5.211)... *Isso fica extremamente claro no processo criador. O portão da percepção do escritor parece estar totalmente aberto para receber o que lhe parece útil... e a obra se manifesta como a porta de saída do pensamento – a ação.*”

13 Nuestra traducción. En el original: “*realidade – aquilo que o signo substitui. Nunca temos acesso direto à realidade – nunca temos acesso direto ao objeto dinâmico... O objeto dinâmico é algo diverso do signo, mas que o determina, pois insiste.*”

14 Nuestra traducción. En el original: “[...] *inferências lógicas, elementos generalizantes que pertencem à terceridades*

Esta inferencia abductiva que genera hipótesis en el proceso creativo es recurrente. El proceso perceptivo tiene lugar en el dominio del inconsciente, sin permitir un control directo. Es algo que, para Peirce, a menudo se demuestra: los procesos mentales no están todos disponibles a nuestra conciencia. Los juicios perceptuales son, por un lado, indudables. Pero, por otro lado, falibles. De ahí la necesidad de experimentar. El taller de artes visuales, el escritorio del escritor, el espacio de ensayo de música o artes escénicas, son espacios de experimentación donde se seleccionarán las mejores hipótesis formuladas en instancias perceptivas. Porque las narrativas no solo se cuentan o se presentan. Siempre se experimentan, en el dialogismo inherente al acto creativo.

## PERCEPCIÓN ECOLÓGICA

Los conceptos de *affordance*, variante e invariante se desarrollaron en el contexto de la teoría de la percepción ecológica de James Gibson. Se analizan en este artículo porque se refieren a una instancia relacional contemplada en su teoría de la percepción, que involucra mutualidad, reciprocidad y significados. Pensamos que pueden aportar una comprensión más integral de los procesos de creación, especialmente por los momentos de conflicto entre autor y obra, esferas relacionales aquí consideradas en sus aspectos de mutualidad implícita<sup>15</sup>.

Gibson desarrolló su teoría en el contexto de la visualidad. El enfoque ecológico de la percepción propuesto por él ha tenido aplicaciones en varias áreas de investigación, incluida la música<sup>16</sup>. En el campo de la psicología, constituyó una oposición al mentalismo y al behaviorismo, rechazando la fórmula estímulo-respuesta desde la fisiología y buscando una alternativa al concepto de “alma” en psicología que, según el autor, nunca funcionó.

En el libro *The Senses Considered as Perceptual Systems*, de 1966, Gibson desarrolló la teoría de un sistema perceptivo al concebir los sentidos como sistemas integrados que buscan información en movimiento, seleccionando y organizando información y guiando así al perceptor. Este sistema perceptivo correspondería a un ambiente, cuya interacción se desarrolla en mutualidad. ¿Cómo se llevaría a cabo tal relación? El autor establece su discusión en un nivel más allá de la física. Proponiendo el nivel ecológico, busca respuestas

---

*e que fazem com que o percipuum se acomode a esquemas mentais e interpretativos mais ou menos habituais. São os juízos perceptivos que nos dizem, por exemplo, que o cheiro que estamos sentindo é de brócolis cozido, que aquilo que estamos vendo é uma lua cheia solitariamente iluminando o céu etc.”*

15 Ver Gibson (1966, 1979) para un mayor desarrollo de su teoría de la percepción ecológica y Santaella (2012), quien propone un complemento sobre las teorías de la percepción, abordando los trabajos de Merleau-Ponty, James Gibson y Charles S. Peirce.

16 Para acceder inicialmente a las contribuciones del enfoque ecológico en el área del movimiento corporal en la interpretación musical, ver *Perception of expressive movement in music performance* (Percepción del movimiento expresivo en la interpretación musical) de Jane Davidson (Tesis de Doctorado. Londres: City University London, 1991). En música ver *Ways of listening: ecological approach to the perception of musical meaning* (Modos de escuchar: aproximación ecológica a la percepción del significado musical) de Eric Clarke (Nueva York: Oxford University Press, 2005). En Brasil, el concepto se ha utilizado en el área de la música electroacústica, ver *Princípios de fenomenologia para composições de paisagens sonoras* (Principios de fenomenología para composiciones de paisajes sonoros) de André Gonçalves Oliveira y Rael Toffolo (Opus. Belo Horizonte. Online, v. 14, p. 98-122, 2008).

a la pregunta sobre cómo vemos nuestro ambiente y sus características, como superficies, contornos, colores y texturas. Al preguntar cómo y no qué, Gibson nos sitúa desde el punto de vista de un pensamiento relacional entre ambiente y perceptor, lo que indica una perspectiva diferente a la búsqueda de orígenes identitarios aislados:

[...] las palabras animal y medio ambiente forman una pareja inseparable. **Cada término implica al otro.** Ningún animal podría existir sin un ambiente que lo rodeara. Igualmente, aunque no tan obvio, un ambiente implica que un animal (o al menos un organismo) esté rodeado.<sup>17</sup> (GIBSON, 1979, p. 8, énfasis nuestros)

Si el perceptor debe moverse, el ambiente ofrece *affordances* mudas. Es decir, no habla de sus características, pero ofrece. Y actúa sobre el perceptor sin moverse. El autor enfatiza la diferenciación entre el nivel físico y el ecológico, indicando que los conceptos físicos descriptivos del mundo, como el espacio, el tiempo, la materia y la energía, no son suficientes para describir las interacciones entre el ambiente y los seres.

A nivel ecológico, el medio ambiente se describe mejor, según Gibson, en términos de medios, sustancias y superficies. Medios como aire o agua. Sustancias como materiales en estado sólido o semisólido. Y superficies que separan medio y sustancias. Las características de permanencia y cambio están relacionadas con la percepción ecológica del espacio y del tiempo. Algunos aspectos del medio ambiente y de los animales son permanentes. Otros son variantes. Según el autor, el ambiente está formado por ricas informaciones de estructura y de dinámicas invariantes. Como la impermanencia es una constante, sería preferible hablar de persistencias condicionadas a los cambios. Por lo tanto, el mismo evento tiene aspectos variantes e invariantes. La permanencia, como la variación, es relativa. Pero la permanencia sostiene el cambio. Y el cambio nos permite percibir la invariabilidad. Ejemplos dados por Gibson: invariantes de una habitación relativamente permanentes, como pisos, paredes y techos, pero que sufren cambios constantes en los muebles y en la ropa de cama. Así, un observador puede reconocer la misma habitación en diferentes ocasiones. La cara de un niño también permanece y cambia en un llanto. En estos dos ejemplos, se mantienen algunas estructuras invariantes y se pueden verificar variaciones a partir de esta permanencia.

Después de experimentos realizados en el campo de la visualidad y la luminosidad, el autor propone que un objeto sea especificado por sus invariantes en transformación, que también son invariantes de estructura. No solo los objetos: las personas, la luz y el sonido también los poseen. Para percibir el ambiente, el perceptor debe desarrollar la capacidad de detectar las propiedades invariantes, variantes y *affordances*.

*Affordances* se componen de características “ofrecidas” al perceptor. Ejemplo: el suelo, en su dureza, “ofrece” la posibilidad de caminar sobre él; la arena fina “ofrece”

---

17 Nuestra traducción. En el original: “... the words animal and environment make an inseparable pair. Each term implies the other. No animal could exist without an environment surrounding it. Equally, although not so obvious, an environment implies an animal (or at least an organism) to be surrounded.”

información sobre la dificultad de caminar, por sus propiedades de composición y superficie; un perro que muestra agresividad “ofrece” información sobre el peligro. Tal percepción se produciría de forma activa. El perceptor no recibe los estímulos de forma pasiva. Gibson afirma que los invariantes tienen información que se captura directamente, sin necesidad de representación. Pero al usar el término *aware* el autor no se refiere a un proceso de conciencia en sentido estricto. Esta capacidad de captar información consistiría en un estado de sintonización (*attunement*) para permitir resonancias con las propiedades del objeto. Más específicamente, con sus *affordances*. Parece haber paralelismos entre el cuerpo que siente la sensación y el que está en sintonía con un *affordance*. La educación para la atención proporciona un perfeccionamiento de la sintonización. Por ejemplo, la educación del gusto por el vino.

La mutualidad entre el perceptor y la sintonización del objeto implica en el alejamiento de una visión reducida, la de un mundo separado de los animales. En una relación de reciprocidad, los *affordances* contemplan dos caminos: el del ambiente y el del observador. La información ambiental va acompañada de informaciones que especifican al observador sobre su propio cuerpo: “Esto es solo para volver a enfatizar que la exterocepción está acompañada por la propiocepción - que percibir el mundo es percibirse a uno mismo”.<sup>18</sup> (GIBSON, 1979, p. 141). Pero este sistema perceptivo corresponde a un ambiente, cuya interacción se desarrolla en mutualidad. ¿Cómo se llevaría a cabo tal relación? El autor busca respuestas a las preguntas “¿Cómo vemos el ambiente que nos rodea? ¿Cómo vemos sus superficies, contornos y sus colores y texturas?”<sup>19</sup> (GIBSON, 1979, p. 1). Percibimos con estas preguntas que el autor se interesa por el “cómo” se da la mutualidad. Y que la expresión “lo que”, en el sentido de quitar el velo de algo en su entraña o posible esencia, no es su foco de interés. Como lo entiende Gibson, la mutualidad también se refiere a las relaciones entre lo *affordance* y lo que viene a ser interpretado, tanto por el artista como por el público. Tales relaciones se constituyen en una de las vertientes más fructuosas que se encuentran en los procesos creativos.

## CONSIDERACIONES FINALES

Partiendo de Gibson y de Peirce, es posible conectar los conceptos de *affordances* y *percepto* que, mudos, nada comunican de los juicios actuantes en el *percipuum* y de las sensaciones relacionadas con la aprehensión de algo ofrecido. La idea de que el proceso creativo se desarrolla en una red de aspectos somáticos, cognitivos, emocionales, perceptivos, afectivos, imaginativos, lógicos y socioambientales dialoga con los conceptos de la sintonización y de la percepción a través del *percepto*. Relacionar los diversos

---

18 Nuestra traducción. En el original: “This is only to reemphasize that exteroception is accompanied by proprioception – that to perceive the world is to co-perceive himself.”

19 Nuestra traducción. En el original: “How do we see the environment around us? How do we see its surfaces, their layout, and their colors and textures?”

aspectos de la percepción artística, ya sean de orientación *peirceana*, como las de Cecilia Salles, ya sean los de la percepción ecológica de James Gibson, ayuda a reflexionar sobre las imbricaciones conscientes e inconscientes de la creación artística. Este conjunto de abordajes y conceptos que involucran el proceso creativo merece ser analizado sin descuidar la complejidad relacional que le es intrínseca.

## REFERENCIAS

GIBSON, James Jerome. **The ecological approach to visual perception**. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1979.

GIBSON, James Jerome. **The senses considered as perceptual systems**. Boston: Houghton Mifflin, 1966.

RAUBER, Rogério. **Do Bagaço da Pintura às Pictocartografias**. São Paulo, 2015. 118f. Dissertação de Mestrado em Processos e Procedimentos Artísticos. Programa de PósGraduação em Artes. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2015.

SALLES, Cecilia Almeida. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5ª. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecilia Almeida. **Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e “não verás país nenhum”**. 1990. 246 f. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1990.

SANTAELLA, Lucia. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: UNESP, 2004. TADIÉ, Jean-Yves; TADIÉ, Marc. **Le sens de la mémoire**. Paris: Gallimard, 1999.

TRAGTENBERG, Lucila. **Processos de criação em redes de comunicação na interpretação vocal**. São Paulo, 2012. 208 f. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. PUC de São Paulo, São Paulo, 2012.