

El juego de las proyecciones

Pilar M.^a DOMÍNGUEZ TOSCANO
Universidad de Huelva

Resumen

Un conjunto de aspectos correspondientes al concepto 'proyección' se presentan aquí aplicados a la creación e interpretación artísticas. En tanto que energía dinámica y/o simbolizadora procedente de los focos preconscious, consciente y productivo, y actuante sobre contenidos de diversa índole, el impulso creador se vierte hacia pantallas que esclarecen una parte de esos contenidos —consecuentemente traducidos—, rechaza otra parte e incorpora elementos «espurios» (según las directrices de la significación originaria). En función de que el espectador pretenda o no reconstruir los significados supuestos en el autor, su interpretación será retroproyectiva o proyectiva respectivamente. La medida en que considere indicios orientadores con que la obra procura acotar su propia ambigüedad, la interpretación fluctuará entre las tendencias subjetiva y objetiva. Las cuatro combinaciones binarias resultantes segmentan y definen porciones de un espectro (actitudes del espectador ante la obra) en graduación continua.

Palabras clave: Proyección, preconscious, retroproyección subjetiva, retroproyección objetiva.

Abstract

A whole of aspects corresponding to the concept of «projection» are presented here applied to the artistic creation and interpretation. While the dynamic energy and/or symbolist coming from preconscious, conscious or productive sources works over contents of different nature, the creative impetus flows into screens which illuminate a part of those contents —consistently translated— rejects another part and incorporates «spurious» elements (according to the rules of the original significance). Depending on the spectator to pretend or not to rebuild the meaning supposed by the author, his interpretation will be projected or retroprojected respectively. According as he considers orientative elements by means of which the play tries to delimit its own ambiguity, the interpretation will fluctuate between an objective and subjective tendency. The four resulting binary combinations divide and define portions of a spectro (attitudes of the spectator before the work) in a continuous graduation.

Key words: Projection, preconscious, subjective retroprojection, objective retroprojection.

Según la enciclopedia PAL, **proyectar** significa: 1. Lanzar, dirigir hacia delante o a distancia/ 2. Idear, trazar, disponer o proponer el plan y los medios para la ejecución de una cosa/ 3. Hacer visible sobre un cuerpo o una superficie la figura o sombra de otro./ 4. Formar sobre una pantalla la imagen óptica amplificada de diapositivas, películas u objetos opacos/ 5. Geom. Trazar líneas rectas desde todos los puntos de un sólico y otras figuras, según determinadas reglas, hasta que encuentren una superficie por lo común plana.

Como elementos comunes en todas las aplicaciones del concepto, encontramos la presencia de: 1.º un cuerpo indescriptible; 2.º un foco de vectores (energía que se desplaza en línea recta con una orientación determinada) que interceptan el cuerpo adoptando propiedades transferibles a ese tipo de energía; 3.º un segundo cuerpo, susceptible de recibir y evidenciar los rasgos transferidos, interfiere el recorrido de los vectores y recoge su información.

1. PROYECCIÓN Y CREACIÓN ARTÍSTICA

Que el término *proyección* pueda ser aplicado con toda propiedad a la creación artística se justifica por varias razones: 1.ª El esquema básico del proceso productivo consta de esos tres elementos mencionados (algo todavía incognoscible cuya elucidación se pretende, una fuerza capaz de arrastrar *algunas* cualidades de ese 'algo' hacia zonas de esclarecimiento, la interposición de una *pantalla* que recibe la información y la vuelve asequible). 2.ª La naturaleza disímil de la entidad indescriptible, la fuerza proyectante y el receptáculo se confirma también en la creación. 3.ª Consecuencia de esta disimilitud, sólo algún tipo específico de rasgos resulta ser adecuadamente interpretados por la energía proyectante; el resultado de la proyección sólo alcanza reflejar parcialmente el ente proyectado.

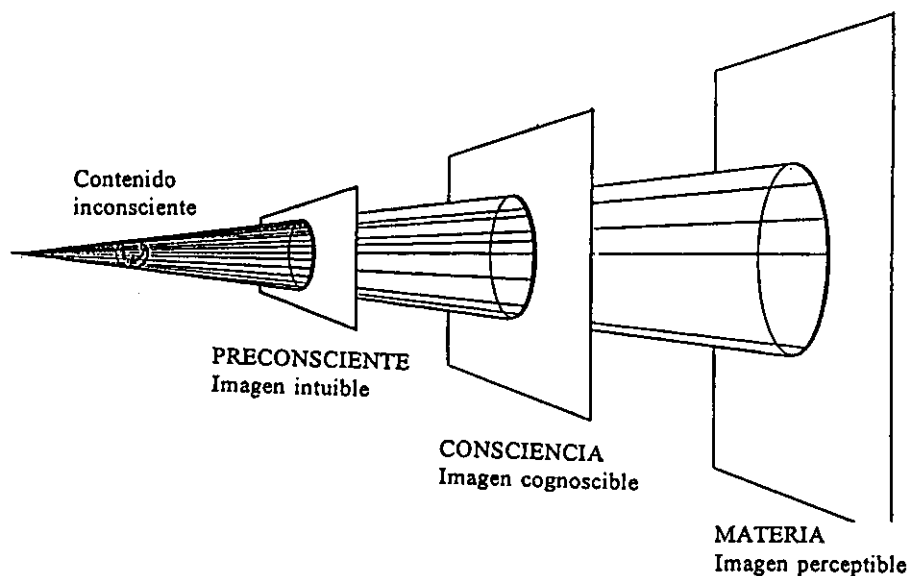


Figura 1.

Este esquema pone de manifiesto cómo cada receptáculo opone una clase de resistencia, reteniendo selectivamente parte de la información que recibe. Así, el esfuerzo proyectivo necesariamente tropieza con una serie sustractiva de *filtros* traslúcidos (no transparentes). El proceso así presentado puede dar la impresión de que únicamente se produce una —creciente— merma cuantitativa. El problema se complica si aceptamos (y una simple inspección de la evidencia prácticamente excluye otra posibilidad) que a la progresiva restricción cuantitativa se añade una transformación cualitativa.

Es evidente que, en la medida en que esos *focos* se acerquen, la zona de intersección aumentará. Esto es: el nivel de adecuación conseguido entre las elaboraciones *preconsciente*, *consciente* y *productiva* define el ajuste (nunca completa ensambladura) que permite rescatar información procedente del estado anterior, eliminando zonas espurias. Aquí interviene, por tanto, un factor de aprendizaje: el pintor con experiencia tiende a pensar directamente en formas y colores, el pensamiento del escultor traduce espontáneamente sus contenidos en volúmenes. Esa precoz acomodación entraña un posible peligro: tendencia a la rigidez, a excluir o recodificar prematuramente desviaciones —procedentes de sinestias, por ejemplo— que hipotéticamente pudieran enriquecer el proceso y el producto.

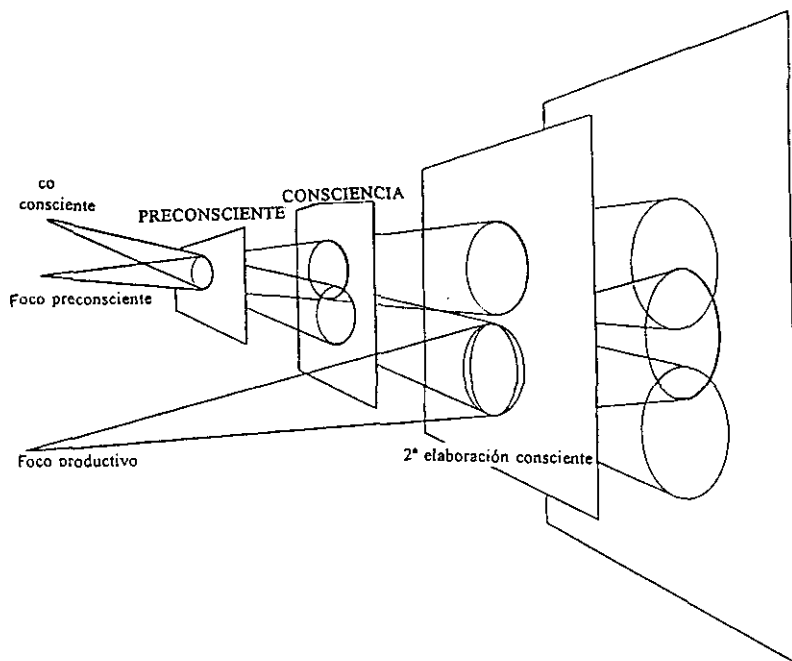
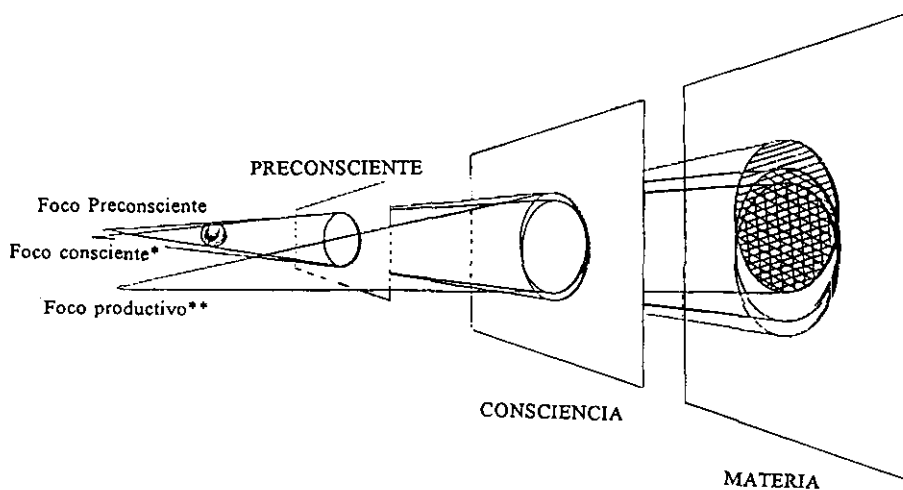


Figura 2.



*Se aplica a la proyección preconsciente del contenido inconsciente, no al contenido en sí.
**Se dirige a la proyección consciente, en este caso.

Figura 3.

El esquema se simplifica si los contenidos provienen directamente del pre-consciente. Por ejemplo: prefiguraciones generadas por residuos de experiencias selectiva —deformadamente— conservadas y relativamente accesibles a la introspección; y más aún si proceden de la consciencia.

Por tanto, un juego de variaciones que afecten sólo a la orientación procedimental introduce ya drásticas modificaciones en el resultado. Considerando el grado con que el autor decida preservar deliberadamente las zonas espurias, las variaciones pueden ser tan importantes que el símbolo originario quede prácticamente diluido y resulte difícil reconocerlo a través de sucesivas formalizaciones.

Tampoco se requiere la presencia de todos los *filtros* —planos o *pantallas* de proyección—. Un contenido inconsciente «traducido» al pre-consciente puede ser interpretado desde el prisma procedimental sin previo recurso a la formulación consciente. Las figuras pictóricas resultantes pueden ser a posteriori examinadas por la consciencia, con lo que el símbolo propiamente dicho se configura discerniendo proyecciones imputables a los contenidos que pretende representar, y

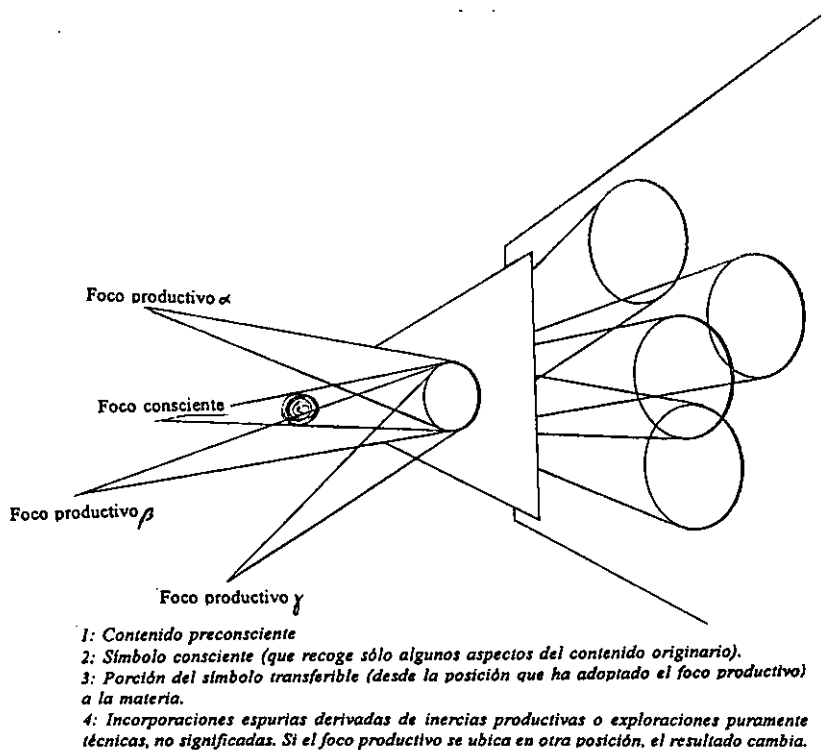
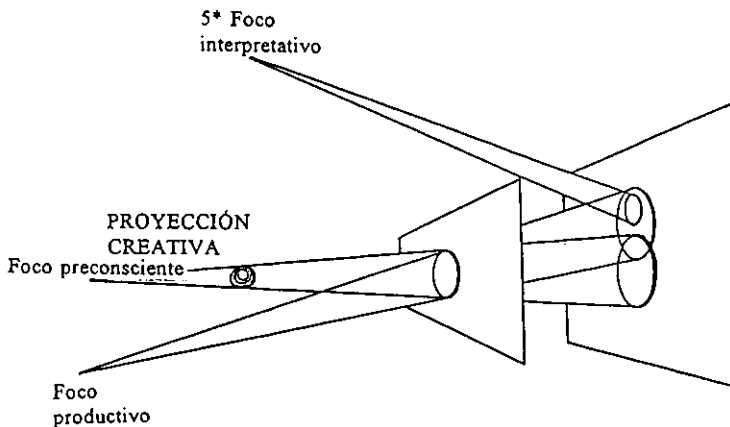


Figura 4.

elementos atribuibles a libres movimientos exploratorios «de la forma» en la forma.

También en fragmentos espurios puede el autor rastrear la huella de significados íntimos, ajenos al contenido primigenio (presuntamente proyectado en el producto), o decidir sin más asignar significados a 'significantes' preexistentes, confiriendo estatus simbólico, inicialmente inadvertido, a las formas. Todo ello reproduce las fluctuaciones que experimenta la significación, dependiente de un proceso interpretativo, en las sucesivas relecturas que el creador hace de su propia obra.

La Action Painting servirá para ilustrar el proceso por el cual contenidos inconscientes pueden ser directamente transferidos a la materia, si bien lo hacen con una pérdida sustantiva de elementos que supuestamente facilitarían su esclarecimiento. Quizá resultase más adecuado hablar de *eyección*: un violento dinamismo inconsciente, cuyos contenidos no van a ser de este modo dilucidados, descarga en el movimiento del cuerpo su propia inquietud; de ese modo el *gesto* absorbe la insustancia del movimiento en sí, como decurso y cambio cíclico y a



- 1: Contenido inconsciente.
 - 2: Imagen preconsciente.
 - 2': Proyección prefigurativa.
 - 3: Elementos figurales procedentes del contenido primigenio, refiriéndolo sin simbolizarlo (puesto que no hubo elaboración consciente).
 - 4: Zona espuria de aportaciones procedimentales.
 - 5: Contenido cuya "huella" (5') proyectada en la zona espuria ha sido descubierto por efecto de una lectura interpretativa (quizá predirigida por una intención determinada: 5*).
- Para presentar la asignación "arbitraria" de significados puede utilizarse la misma relación (5*-5'-5), con la diferencia de que ni 5' ni 5 subyacen en el trayecto interpretativo como segmentos de significación potencial.

Figura 5.

menudo inmediatamente invertido, pero *no el objeto movilizado*; de ahí que las formas vayan fijando sus relaciones por y en su propia factura. Las consideraciones espaciales y compositivas, que exigen objetivación y distancia, sólo aparecen periódicamente (interrumpiendo el flujo interno de la obra para encauzarlo) o postergadas a una inspección final ya no inmediatamente productiva (aunque actuando, quizá, como corrección anticipada de un proyecto posterior).

Así los contenidos, en su objetiva realidad, quedan inmodificados: la catarsis se aplica exclusivamente a los efectos dinamizadores de esos contenidos en tanto que energía potencial; de ahí las efímeras consecuencias que produce este tipo de emancipación. Al no penetrar en el recinto de las causas, las momentáneas descargas operadas en la superficie restauran un equilibrio poco duradero. Creo que este planteamiento quedaría incompleto si no incluye que la interpretación que el autor efectúa a posteriori puede ejercer una función simbolizante muy singular: las formas se constituirían en indicio significativo no de los contenidos (cuya adscripción figural no ha sido identificada) sino de la impenetrabilidad de éstos, como el giro vertiginoso de un insecto alrededor de una bombilla cuyo centro pretende.

Queda sobreentendido que las acciones culturales, distantes, sí confieren propiamente al producto cualidad de símbolo, símbolo de lo que sabemos acerca del autor, símbolo de un estilo, de una manera de pensar, etc.

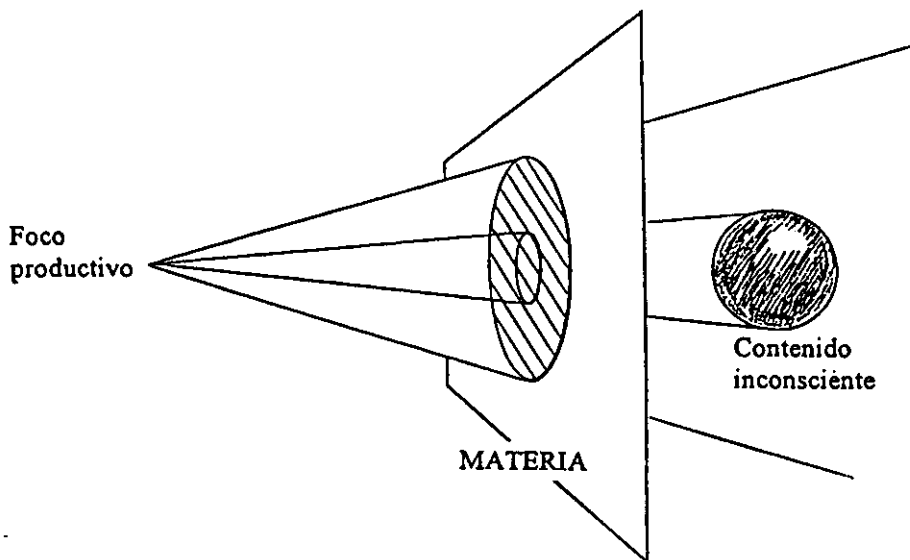


Figura 6.

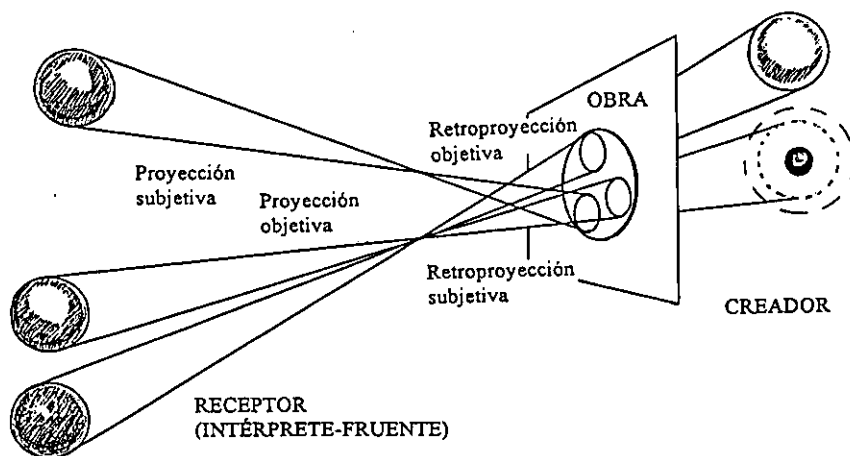
En este caso, la única *pantalla* (factura material) se anticipa a la cognición y a la precognición. Este esquema pretende asimismo representar que esa anticipación restringe más y selectivamente las propiedades y elementos del contenido. Además, no existe zona espuria, puesto que resulta imposible discriminar la parte correspondiente a proyección de significados originarios, proyecciones de nuevos significados y las legítimas incorporaciones de la sustancia formal. Coinciden, por tanto, los dominios macro y microestructural: todos los fragmentos se sitúan con idéntica probabilidad bajo la sospecha de estar significando algo, o no significar nada: señal y signo se identifican. Las porciones de predominante valencia significativa (altamente designativas, como líneas de contorno, si las hubiere) no se distinguen de la porción irrelevante a efectos de significación, aunque microestructuralmente autodesignativas. Podríamos calificarlas de *porciones equiprobables en cuanto a significación, y también equiprobables en cuanto a auto-significación*.

2. LA INTERPRETACIÓN COMO PROYECCIÓN OBJETIVA Y SUBJETIVA Y COMO RETROPROYECCIÓN OBJETIVA Y SUBJETIVA

En la obra, resultado de reproyecciones múltiples (proyecciones efectuadas sobre imágenes producidas por proyecciones previas) a las que se adhiere terreno «aluvional», convergen corrientes atributivas de diversa índole.

Hay una zona de alta densidad significativa para el autor: elementos resultantes de proyecciones válidas, relativamente libres de perturbaciones interferenciales y con un nivel de significatividad suficiente. La relevancia de estos elementos, a efectos de simbolización, se hace objetivamente patente, y permite al receptor detectarla y dirigir sus procesos inferenciales en ese sentido. Se produce entonces una **retroproyección objetiva**: la propia estructura de la obra orienta de modo reconocible el ámbito semántico de los contenidos originarios. Si bien el espectador no puede precisarlos, ni siquiera conociendo bien la biografía del autor, sí le resulta accesible describir el tono general. Las pistas que intencionalmente el creador ha dejado dirigen con acierto la lectura hacia el ámbito donde se encuentra el núcleo temático; «con acierto», en tanto que el objetivo supuesto en el creador de gobernar las interpretaciones conduciéndolas hacia el origen de la creación, se ha visto cumplido.

El receptor reconstruye los contenidos y el trayecto expresivo que eficazmente desembocara en la forma legible; pero la *apropiación* plena (en que



- 1: Zona de alta densidad significativa para el autor.
- 2: Ámbito de contenidos que el "receptor" supone en el autor, en base a una retroproyección objetiva.
- 3: Ámbito de contenidos supuestos por el receptor en el autor, en base a una retroproyección subjetiva.

Figura 7.

sentido que Bilbao Henry¹ descubre en la «aprehensión analógica» de Husserl² se produce cuando al desvelamiento meramente denotativo y conceptual —lectura de signo óptico o símbolo cultural— añade la confluyente identificación de significados privados, que reconocen en la forma dada su propia configuración potencialmente simbólica. En este caso, dos corrientes siguen idéntico recorrido pero en opuesta dirección: una retroproyección objetivamente orientada y una proyección, también objetivamente inducida, de contenidos subjetivos; ambas se cruzan y refuerzan. Bilbao Henry habla de «una transferencia de otros objetos ya experimentados, que son similares en algún modo a la obra de arte en cuestión»³ comentando la cita de Husserl, según la cual «toda experiencia cotidiana incluye una transferencia analógica de un sentido objetivo originalmente instituido a un nuevo caso, con una aprehensión anticipada del objeto como si tuviera un sentido similar»⁴.

¹ BILBAO, J. (1993): «Distancia 'interesada' ante la obra de arte. La perspectiva de Husserl y Merleau-Ponty», *Letras de Deusto*, 23, 57; págs. 37-53.

² HUSSERL, E. (1960): *Cartesian Meditations*. Netherlands: Martinus Nijhoff Publishers. (Citado en J. Bilbao, op. cit.)

³ BILBAO, J. (op. cit.), pág. 47.

⁴ HUSSERL, E. (citado en J. Bilbao, op. cit., pág. 47).

A pesar de proceder de perspectivas notoriamente dispares, es factible encontrar un parentesco fundamental entre la *aprehensión analógica* husserliana y el concepto de *contraidentificación proyectiva* ideado por Grinberg⁵. Santa Eufemia⁶ utiliza la *contraidentificación proyectiva* para elaborar una interesante hipótesis acerca de una modalidad de creación artística en la que el autor elabora el dolor que sobre él proyectan otros sujetos, vinculándose «a sucesos externos al artista que surgen con el sello de lo trágico»⁷.

Refiriéndose al concepto formulado por Grinberg para explicitar un tipo específico de relación entre terapeuta y paciente, Santa Eufemia cita estos enunciados: «el analizado es quien proyecta, activa aunque inconscientemente, sus situaciones internas en el analista que actúa como receptor pasivo»⁸. Esta posibilidad hace «que la respuesta efectiva (del analista) sea, en gran parte, independiente de sus propias emociones y responda predominante o exclusivamente a lo que el analizado proyectó o ubicó en él (...) Es como si dejase de ser él para transformarse, sin poder evitarlo, en lo que el paciente inconscientemente quiso que se convirtiera»⁹. Resulta evidente en esa pasividad un punto de discrepancia respecto a lo que ocurre cuando el espectador reconoce en la obra sus propios contenidos, pero el concepto de proyección que delinean estos autores es, como Santa Eufemia pone en evidencia, aplicable al contexto de la creación-apreciación artística.

La zona espuria, carente de significancia simbólica para el autor, eventualmente trasluce en su propia organización formal la jerarquía instaurada por y en el plano de la significación, y que la relega a un papel secundario o a la irrelevancia según el valor que el artista decida conceder a las características puramente perceptivas de la obra. Esa zona, en todo caso formalmente legitimada, puede provocar en el espectador movimientos proyectivos o retroproyectivos no previstos por e incluso indeseables para el autor. Es preciso puntualizar aquí que el grado de directividad con que éste pretenda prescribir el efecto de su obra, puede manifestarse en una distribución claramente diferenciada de los roles, especialmente evidente tratándose de obras figurativas desde el punto de vista de la significación muy jerarquizadas, en las que lo microestructural se subordina a lo macroestructural; pero la correspondencia entre la capacidad que presenta una configuración para posibilitar que su organización formal sea certeramente identificada, y la capacidad para que su organización simbólica sea certeramente identificada no se establece siempre ni necesariamente.

⁵ SANTA EUFEMIA, J.A. (1982): «Algunas consideraciones psicoanalíticas acerca de la creación artística», *Revista de Psicoterapia y Psicopatología* (4-5); págs. 19-35.

⁶ GRINBERG, L.: *Teoría de la identificación* (citado en J.A. Santa Eufemia, op. cit.)

⁷ SANTA EUFEMIA, J.A. (op. cit.), pág. 27.

⁸ GRINBERG, L. (citado en J.A. Santa Eufemia, op. cit., pág. 27).

⁹ SANTA EUFEMIA, J.A. (op. cit.), pág. 27.

Ambas a su vez, juntas o por separado, podrían ser relacionadas con la intencionalidad directiva del autor, esto es: con sus propósitos de predeterminar la dirección con que se produzcan las inferencias interpretativas, incluso autointerpretativas, en el espectador. Al margen de esta problemática que el artista, tácita u operativamente, aborda y que concierne claramente a sus expectativas de comunicación —la comunicabilidad que procure a su creación—, el espectador se sabe autorizado a conducir su lectura como le venga en gana. No obstante, puede decidir aceptar la implícita invitación que toda obra de arte, por sus inderogables dimensión y función comunicacional, hace.

En este caso, la obra se presenta como un circuito delimitado de fines; si el receptor opta por seguir lo que supone indican los vectores de la significación cuya presencia y orientación cree adivinar, su empresa no es otra que la de imaginar los motivos del artista y, a partir de ellos, los pasos mediante los cuales esos motivos se hicieron transmisibles. En definitiva, se cumpliría lo que J. Bilbao Henry postula al definir «la percepción de la obra como reconstrucción de la imaginación del artista»¹⁰.

Aquí se utiliza el término retroproyección para nombrar ese salto abductivo dirigido hacia instancias que el espectador ubica en el artista, y cuya elucidación hipotéticamente facilita la «comprensión» de la obra. Para ese salto, puede servirse de plataformas objetivamente descriptibles, que cree puestas deliberadamente por el artista como pistas de lanzamiento para un recorrido exactamente inverso al de la creación. Se ha denominado aquí este proceso *retroproyección objetiva*. Ya se comentó antes la relación entre esos indicios objetivos y una intencionalidad auténticamente directiva por parte del artista.

Pero el espectador puede no encontrar, o juzgar no suficientemente válidas esas pistas, sin perder su voluntad de remontarse hacia el origen de la creación que contempla. Entonces este regreso —de un viaje que nunca se hizo— se rige por pautas que libera a su propia intuición o decididamente por ninguna pauta. Confía, pues, a su sensibilidad la conducción por un territorio posiblemente marcado con senderos más o menos nítidos, pero que imagina equívocos, incluso intencionalmente falsos. Llamamos a este tipo de disposición para la interpretación *retroproyección subjetiva*.

Precisamente por desestimar indicios destinados a orientar la interpretación, indicios que organizan la significación en planos de lectura objetivamente comprobables, es posible que ésta se centre, deliberadamente o por «fallo» de la intuición, en porciones de la zona espuria. Sólo en este sentido, y considerando que en este caso el propósito del espectador es acceder a los significados del artista, puede hablarse de interpretación fallida. Insisto: sólo en este

¹⁰ BILBAO, J. (op. cit.), pág. 43.

sentido, accesorio si lo comparamos con la radical ambigüedad del arte, reducible exclusivamente en su virtualidad; empíricamente irreducible. Esto, en cuanto a retroproyección.

Aún es posible diferenciar dos tipos de *proyección —objetiva y subjetiva—* según el grado con que el espectador atienda a lo formalmente enunciado, no para adivinar significados supuestamente presentes en el artista durante la creación de la obra (*retroproyección objetiva*), sino para articular sus propios contenidos refiriéndolos a los hechos descriptibles. El plano de la significación supuesta en el artista queda excluido. En esto consiste la diferencia entre *retroproyección objetiva* y *proyección objetiva*.

Cabe mencionar el sentido de desvalorización del objeto —sobre el que la proyección se efectúa— que Jung¹¹ advierte en el concepto de con-sentimiento adoptado de Lipps¹² y retomado por Worringer para oponerlo al de 'abstracción'. El con-sentimiento implica una transferencia de contenidos subjetivos impuestos al objeto, que de ese modo es percibido por el sujeto como una parte de sí y a sí mismo acomodada. El conjunto de estos procesos de transferencia impositiva quedan englobados por Jung como mecanismos de extraversión. El recurso a la abstracción como mecanismo propio de la introversión es suscitado por la necesidad que el introvertido experimenta de refugiarse. Vuelve la espalda a ese mundo amenazante —sobreevaluación del objeto— y procura paliar sus efectos «reduciendo sus experiencias a fórmulas y conceptos»¹³.

Pero el espectador se sabe autorizado (por la propia dinámica de la comunicación artística, tan débil y tan intensa) a transferir sus contenidos, cualesquiera, desoyendo lo que la obra parezca sugerir. Sí podemos entender esta eventualidad como un rotundo fracaso del arte en sus expectativas de acotar la ambigüedad; de hecho, resultaría indiferente contemplar una u otra obra. Evidentemente, estos hipotéticos extremos no se dan en la realidad, y sí una-desigualmente proporcionada mezcla de ambos.

Así, el espectador lo es porque se enfrenta a un producto artístico. Siquiera a nivel perceptivo, busca dejarse empáticamente seducir por lo que allí ocurre. Su mundo interior resulta activado y selectivamente actualizado. En ese poder selectivo radica precisamente la objetividad. Pero asimismo rechaza ceñirse a una cognición puramente denotativa de lo presentado, y gusta sobredimensionarlo con el sentido que aportan sus propias resonancias connotativas.

¹¹ JUNG, C.G. (1920): *Psychologische Typen*. Zurich [en «*La polémica en torno al gusto*», por M. Hahn en M. Schuster y H. Beisl (1982): *Psicología del arte.*, cap. VII. Barcelona: Blume; págs. 150-151]

¹² LIPPS, Th. (1903/1906): *Ästhetik*. Hamburgo [en M. Schuster y H. Beisl, op. cit., pág. 150]

¹³ HAHN, M. (1982): «*La polémica en torno al gusto*», en M. Schuster y H. Beisl: *Psicología del arte*, cap. VII. Barcelona: Blume; págs. 149-156.