

Affordance y Diseño

Compiladores:

Aarón J. Caballero Quiroz

Octavio Mercado González


Casa abierta al tiempo
Unidad Cuajimalpa


División
Ciencias de la
Comunicación y
Diseño

AFFORDANCE Y DISEÑO

Aarón José Caballero Quiroz
Octavio Mercado González



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro

Rector General

Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia

Secretario General

UNIDAD CUAJIMALPA

Dr. Rodolfo René Suárez Molnar

Rector

Dr. Álvaro Julio Peláez Cedrés

Secretario Académico

Mtro. Octavio Mercado González

*Director de la División de Ciencias
de la Comunicación y Diseño*

Dr. Raúl Roydeen García Aguilar

*Secretario Académico de la División de Ciencias
de la Comunicación y Diseño*

Comité Editorial

Mtra. Gabriela Ramírez de la Rosa

Dr. Román Alberto Esqueda Atayde

Mtra. Brenda García Parra

Dra. Alejandra Osorio Olave

Dr. César Augusto Rodríguez Cano

Mtro. Daniel Cuitláhuac Peña Rodríguez



División
Ciencias de la
Comunicación y
Diseño

AFFORDANCE Y DISEÑO

Coordinado por
Aarón José Caballero Quiroz
Octavio Mercado González



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Clasificación LC: NC715 A34 2018

Clasificación Dewey: 741 A34 2018

Affordance y diseño / coordinado por Aarón José Caballero Quiroz
y Octavio Mercado González . – Ciudad de México : UAM, Unidad Cuajimalpa,
División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, 2018.

159 p. : il. ; cm.

ISBN: 978-607-28-1570-4

1. Diseño – Percepción
2. Diseño – Aspectos psicológicos
3. Diseño – Filosofía

I. Caballero Quiroz, Aarón José, coord. II. Mercado González, Octavio, coord.

Affordance y Diseño

Aarón José Caballero Quiroz y Octavio Mercado González

Primera edición, 2018.

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Cuajimalpa
División de Ciencias de la Comunicación y Diseño
Avenida Vasco de Quiroga #4871, Colonia Santa Fe Cuajimalpa,
Delegación Cuajimalpa, C.P: 05348, Ciudad de México.

Diseño Editorial

Mtro. Rodrigo Alvarez de Mattos

Cuidado de la edición

Mtro. José Axel García Ancira

Diseño de portada

Lic. Iván Hernández Martínez

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro por cualquier medio
sin la autorización por escrito de la Universidad Autónoma Metropolitana,
el editor o el autor.

ISBN: 978-607-28-1570-4

Derechos reservados © 2018

Hecho en México

ÍNDICE

Presentación

AARÓN J. CABALLERO QUIROZ Y OCTAVIO MERCADO GONZÁLEZ 8

CARTOGRAFÍAS

Affordance y Diseño. Conceptos y Reflexiones

LUIS RODRÍGUEZ MORALES 15

Funcionalidad y *Affordance*:

Dos Conceptos para Pensar las Epistemes del Diseño

CLAUDIA MOSQUEDA GÓMEZ 28

Preliminares sobre *Affordance* Convenientes al Diseño

AARÓN J. CABALLERO QUIROZ 46

INSTRUMENTOS

Breve Reflexión sobre la Intuición en las *Affordances*: la Relación con los Objetos de la Vida Cotidiana Dada a través de la Intuición como un Conocer Subjetivo en el Diseño de Interfaces Interactivas

NONANTZIN MARTÍNEZ BAUTISTA 70

Affordance e Interacción en el Diseño

OCTAVIO MERCADO GONZÁLEZ 88

Affordance / Permisividad. Signos de Funcionalidad en la Interfaz de un Producto

RAÚL TORRES MAYA 102

El affordance del diseño y el affordance de Gibson

DEYANIRA BEDOLLA PEREDA 120

Diseño de la Escritura, *Affordance* y Lectores

ANTONIO RIVERA DÍAZ 143

Este libro fue dictaminado positivamente por pares académicos mediante el sistema doble ciego, evaluado y liberado para su publicación por el Comité Editorial de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, y ratificado por el Consejo Editorial de la Unidad Cuajimalpa.

PRELIMINARES SOBRE AFFORDANCE CONVENIENTES AL DISEÑO

AARÓN J. CABALLERO QUIROZ

RESUMEN

Las aportaciones que hace James J. Gibson al tema de la percepción, representado en el concepto de *affordance* que él mismo acuña, aspiran a ser un recorrido perceptual a través de lo que, a su vez, desata dicha percepción mientras ocurre. Lo que significa que la Teoría de *affordance* importa más por la construcción perceptual que provoca al hacer una parada por todas y cada una de las estaciones en las que se detiene para que, sumadas, acontezca la percepción, por el establecimiento pormenorizado de elementos bajo los que pudiera representarse el acto de percibir.

La percepción es connatural al diseño por la perentoria relación que el destinatario de un diseño y objeto de diseño deben establecer, tanto porque el segundo se encuentra moralmente obligado a percibir al primero para así atender satisfactoriamente la demanda que presumiblemente en él se detecta, como para que el destinatario perciba nítidamente los mensajes de apropiación que el objeto le ofrece y no de manera explícita –con la intermediación de un manual– sino en *affordance*.

Tal es la situación genérica que vive el objeto de diseño respecto de la conformación que experimenta al momento de su concepción y concreción si aspira cumplir la finalidad con que se confecta, por lo que un paseo perceptual por la Teoría de *affordance* a lo Gibson y no tan sólo la puntualización categórica de sus componentes, ayudaría a emular las bondades que el concepto gibsoniano presta al diseño desde donde incidirían significativamente en éste y no solo operarían como justificación conceptual de uso o como instrumental que permitirá diseñar adecuadamente.

Bajo este entendido, el trabajo que a continuación se desarrolla propone, de forma preliminar, una experiencia perceptual del *affordance* mediante su teoría, más que solo una explicación de ésta, contrastándola con diferentes escenarios literarios y filosóficos que, en esencia, discuten inquietudes semejantes respecto de la percepción. La apuesta de un ejercicio como éste es que permitirá aprehender el *Affordance* también como una forma de conocimiento conveniente al diseño, con la intención significativa, como ya se señalaba, de comprender el mundo bajo una mirada como ésa y no tan solo de traducir sus señalamientos en herramientas a utilizar, en procesos de concepción y producción de los productos que genera esta actividad.

Palabras clave: *Teoría de affordance, percepción, percepción ambiental, diseño, objeto de diseño.*

INTRODUCCIÓN

La muerte de James J. Gibson ocurre en 1979, y coincidentemente es el año en que publica *Affordances, The Ecological Approach to Visual Perception* y donde, en concreto, teoriza sobre dicho concepto, en la segunda parte de cuatro que componen su libro, dentro del Capítulo 8: “The Information for Visual Perception”.

El año en que fallece Gibson se vuelve relevante a luz de lo que subyace en su obra. Redacta específicamente una *theory of affordances*, dejando entrever, a lo largo de su planteamiento, que en realidad se interna en lo más espeso de la percepción.

Cercano a su partida –la que pareciera intuir el propio Gibson– otorga una ecología que puede quedar representada en la percepción, más por una visión sustentable, ambientalista, *verde* que pretende el rescate del planeta, que, por una reconciliación

con el mundo, en resonancia más con las *Tres ecologías*¹ de Félix Guattari, intuyendo acaso que se encuentra próximo a permanecer por siempre en estado de percepción.

Ítaca es la ciudad en la que fallece Gibson, famosa por ser sede de la Universidad de Cornell donde éste enseñó e investigó contemporáneamente con investigadores como Carl Sagan. Así, que Ítaca por segunda vez en su historia se convierte en el origen y destino final de una Odisea por la que Gibson atravesó, representada en la percepción que permite, esencialmente, conocer para ser y no exclusivamente para hacer. En apariencia, a juzgar por lo expuesto en su libro y próximo a percibir por siempre, ya intuía este Ulises psicólogo desde una teoría que plantea en torno al *affordance*.

De igual manera, en paralelo, en un tiempo y espacio distantes, la sociedad helena desde su propia Ítaca se empeñaba en percibir en medio de una experiencia tan opaca y onírica como lo es una visión –tal como Gibson lo plantea de igual forma–, y siempre bajo una de sus máximas delficas: *gnothi seuaton* (conócete a ti mismo), ya que la ciencia antigua, término que corrientemente se paragona al del conocimiento era, para la Grecia Clásica, el acto de distinguir-se, de dividir-se, nuevamente en el sentido de lo propuesto por Gibson: de percibir-se, y aunque de forma rigurosa, siempre y sólo mientras se percibe.

Por tanto, distinguir resulta ser la consigna helena que el conocimiento tenía bajo la figura del *eidos* (idea), en donde la ciencia, que etimológicamente se refiere al acto de partir, dividir,

1 En estas reflexiones que propone Guattari, 10 años después de publicado el libro de Gibson, puntualiza que el sinsentido bajo el que se vive planetariamente obedece en realidad al desconocimiento, y en algunos casos a la indiferencia mostrada hacia una ecosofía, la cual es caracterizada por el filósofo en tres representaciones que permitirían percibir el mundo: medio ambiente, subjetividad humana y relaciones sociales, lo que lleva a pensar que la ecología debiera ser pensada más como el lugar donde la percepción, en tanto que trascendencia, se manifiesta como sistema ecológico y no tan solo como aspectos problemáticos a los que responder resolutivamente, muy en el ánimo de lo señalado por Gibson.

seccionar, permite conformarla como una de siete formas en que el conocimiento se encarna, según Aristóteles, y en donde la más alta corresponde a la sabiduría.

La finalidad que se encuentra sobre la base de *The Ecological Approach to Visual Perception* es en realidad el eterno retorno² que en la percepción acontece y se juega, en un intento de Gibson por pensar su teoría sobre *affordance*³ desde una aproximación ecológico-ambientalista.

Un esfuerzo como ése significa la distancia que se establece respecto de una visión obtusa y parcial a lo Polifemo –a propósito de odiseas–, que evita una consideración unívoca de la percepción. A cambio, la percepción en *affordance* se muestra como un conocimiento vasto, amplio, total, que permite auténticamente una visión desde la distinción que se hace por los momentos a través de los cuales es posible transitar.

Regresar a Ítaca, partir de Ithaca, es tan solo una referencia que permite pensar al *affordance* de Gibson desde una procedencia y bajo un proceder, evocando más la *Poética del espacio* de Gastón Bachelard o al *habitar* de Martin Heidegger que es, en cierta medida, lo no explicitado por Gibson cuando interroga al inicio de su *Teoría de affordance*: ¿...en dónde reside la superficie...?, y que posteriormente plantea desde diferentes aspectos.

2 Por eterno retorno deberá tenerse en cuenta lo propuesto por Friedrich Nietzsche respecto a aquellos sucesos que se eternizan en el tiempo, no como hechos desligados de quien los vive sino de forma simbiótica, en que su significado, mediante la concientización de ello, conforman la trascendencia de lo vivido en lo vivido: ontología de la percepción.

3 Siendo coherentes con lo propuesto por Gibson en su *Theory of Affordance*, así como con las prácticas en que este término fue acuñado por él a falta de algo más cercano al planteamiento que hace respecto de lo que ello desata y derivado del término “*afford*”, *affordance* se traducirán a lo largo de estos señalamientos basándonos en el contexto bajo el que son utilizados por él mismo. Así *afford* será interpretado como permitirse, *ofrecer*, según convenga a la traducción y en especial a lo señalado por Gibson en sus ideas, mientras que *affordance*, dentro de la redacción que hace Gibson a lo largo de su texto y no como término específico, será traducido como *habilitaciones*.

Porque lo ambiental que conforma Gibson es la casa, la ecología, el origen tanto como el destino, el lugar donde se reside, donde finalmente se *habita*. La Ítaca moderna y la Ithaca clásica concurren en una misma *superficie*: la percepción, visual si es con 'h', *sabia* y trascendental si es sin ella, aunque igual de muda, de *indecible* como ocurría en el rito de los misterios eleusinos.

A caso eso mismo es percibir en la Ithaca de Gibson donde éste morará ya por siempre, a la cual retornará eternamente si son traspasadas las fronteras técnicas de sus representaciones neuro-cognitivas –que no son menores–, y que están insinuadas en una íntima *aproximación ecológica* y no en una precisión taxonómica o conceptual de una percepción a palo seco, aséptica.

Esa es la pregunta fundamental que hace pública Gibson, intuendo el sentido de toda su vida con la conclusión de ésta, sobre una superficie, sobre la epidermis de una percepción visual, de ahí la condición liviana de ésta y que enuncia el psicólogo: a la distancia, pero nunca distante, tan solo lo suficiente como para rozar lo visualizado y seguir de largo, a lo largo del recorrido que propone por esa *Teoría de affordance*.

El diseño y la travesía en que se acusa es percepción visual de mundo, de ahí la intromisión connatural del *affordance* en el imaginario de éste. No toca a estas reflexiones hablar tanto de las representaciones que la práctica del diseño hace de esta consideración gibsoniana de la percepción visual, sino referir una partida de Ithaca rumbo a la odisea que resulte de navegar en una espiral ascendente sobre la hidrografía fenomenológica que propone la teoría en cuestión, y en contra de vientos que empujan a concebir la percepción materialmente representada, intentando, en todo momento, regresar a Ítaca, donde diseño y *affordance* se deben mutuamente sentido antes de que lo tejido en el día no pueda destejarse más por la noche.

Donald Norman emprende este viaje en su afán por volver al *affordance* un navío útil que le permitiera volver de la percepción y con el cual sucumbió a ello en una versión sintética de éste

—única forma de utilizar el *affordance*— permitiéndole establecer una relación psicólogo-perceptual entre objeto y usuario pero que, en el sentido de lo que Gibson plantea al acuñar *affordance*, lo llevaron a yacer permanentemente al lado de Circe, la vida placentera y cómoda, plena de certezas de usabilidad, dejando Ítaca, diseño y al *affordance*, el originario, como promesa de que algún día ocurrirá plenamente, pero no ahora.

Una revisión como la que se propone a continuación no pretende descalificar lo conseguido por Norman lo cual ya ha sido difundido también por el diseño, tanto como asimilado por éste, entre otras razones por las contribuciones operativas que sus señalamientos han hecho a la actividad, desde los aspectos que abordan. Tan sólo se motiva una revisión como la que a continuación se desarrolla, a manera de tránsito perceptual, como un viaje que sea en sí mismo percepción, *affordance* que signifique diseño y que no sólo le sirva.

TRÁNSITO DE GIBSON POR *AFFORDANCE*

El tránsito, la odisea que se propone ocurra a lo largo de estas reflexiones, se vuelve relevante a la luz de la importancia que tiene para el diseño una pertinente percepción de lo diseñado con la intención de ser usado tal y como el diseñador lo supone, tras un análisis y evaluaciones profundos.

El mapa que dibuja Gibson para salir bien librado de la odisea perceptiva precisa de ser transitado más que sólo leído e interpretado en la distancia razonada de la teoría que presumiblemente expone. Recorrerlo desvelará, nuevamente desde la percepción, la relación íntima, más que sólo pertinente, entre los objetos y el uso que prometen, en la que la vida cotidiana descansa y a la cual se deben según la pertinencia del buen diseño.

Aunque en un primer momento Gibson se pregunta por la diferencia entre la superficie y *affordance*, entendiendo por este úl-

timo término la capacidad, la habilitación, acaso el acto de adaptar-se, la superficie es planteada como una imagen que transita hacia un *affordance*, pero que va corporizándose y convirtiéndose en una capacidad ambiental de disponer o habilitar condiciones, nunca en sentido funcional y práctico de la materialización en que se suponen concretados, sino esclareciendo cada vez más con mayor precisión que el *affordance* anida ajeno al sujeto y al objeto, en la vasta y profusa trascendencia de la significación por lo que, como el propio Gibson comenta, *no puede ser medida como medimos en física*. Y sin embrago, el *affordance* permite que lo físico importe, volviéndolo relevante, aunque tan sólo como el umbral de aquello que está aún por venir.

El *affordance* se muestra, en un primer momento, como un intento de Gibson por contener ambientalmente toda la dinámica que hace posible la percepción visual, a manera de culpa confesa de un término que no aparece en el diccionario y que, como tal, evidencia su vocación terminológica y de referencia a lo inconmensurable. Posteriormente, *affordance* se convierte en parte del discurso, no el tema a tratar o definir sino el vehículo que conduce hasta donde éste habita. Indicios por tanto que hacen suponer impensable constreñir las intenciones de este término a la definición que de éste se dé.

Lo ambiental, desde las posibilidades que ofrece el *affordance*, ya sea como término en definición, función o referencia, empieza a ser desatado por Gibson en el ejemplo de lo que corrientemente se entiende por un asiento. No interesa la tipología y morfología que lo representan o la textura que lo define, sino que esté, visualmente, en la superficie de un acto como ése; basta que esté a la altura de la rodilla y se muestre horizontal para que sea considerado en tal condición.

Bajo este entendido, lo visual no necesariamente es una atención tensa –coincidente en ese sentido más con lo expresado por Walter Benjamin en la referencia que hace de una *recepción vi-*

*sual*⁴–, sino una aceptación permeable que concilia demanda, acto, ambiente y superficie, todo mientras ello ocurre.

El nicho es el modelo bajo el cual Gibson propone representar al *affordance* para pensarlo al inicio de la teoría que le construye y para usarlo al mismo tiempo en la descripción de dicho modelo.

Una imagen como ésa ofrece, desde su morfología, la concavidad que manifiesta una habilitación donde ambientalmente el animal puede alojarse, como el sitio, el de cada cual, el que Carlos Castañeda refiere como una de tantas enseñanzas –acaso la primigenia– que Don Juan le deja a propósito de la percepción: “un único sitio donde yo pueda estar en las mejores condiciones” (Castañeda 2012, 76). Las vueltas que da el perro antes de echarse finalmente.

Y a pesar de su claridad tipológica, el nicho es siempre transitorio, difuso, entreverado con otros elementos y factores que poco o nada tienen que ver con lo que el animal en cuestión reconoce como su nicho, como su sitio. El nicho es, por tanto, irrepresentable ante los ojos: “es posible sentir con los ojos cuando no están mirando de lleno las cosas” (Castañeda 2012, 76), porque el nicho no se recorta del resto del medioambiente, sino que forma parte de él, acaso es el ambiente todo con cara incidental de sitio.

Un *affordance* [habilitación] trasciende la dicotomía sujeto y objeto y nos ayuda a entender su insuficiencia (Gibson 1979, 121), afirma Gibson sugiriendo la superficie antes referida lejos de la dicotomía en cuestión en franca relación y señalando en dirección de lo que se revela igualmente lejos de los límites que manifiesta el nicho en cuestión, el sitio.

4 Por *recepción visual*, que coincide con la percepción señalada por Gibson, deberá entenderse como una asimilación de lo que sucede antes que atenta, accidental o casual. Y la profundización de ello la refiere Benjamin en al efecto de shock que genera el cine, sin que necesariamente sea una deficiencia de la recepción o percepción, sino que para él es relativa a un cambio en el tipo de percepción, precisamente referida a una que se asimila por acomodo, por costumbre más que por una racionalización de lo percibido, como lo advertida por Gibson.

Por tal motivo, el tránsito por ese sitio, que en la piel del animal señalado por el psicólogo en su teoría, resguarda la objetividad con la que en realidad mira éste al sujeto –al margen de que dicho animal sea el primer objeto de sus pruebas y con el que enuncia a continuación los momentos– queda dibujado en los señalamientos de Gibson por un *medio*, una *sustancia*, unas *superficies* y sus *estructuras*, unos *objetos*, otras *personas* y *animales* y unos *lugares* y *escondites*, los que son propuestos para desatar dicho tránsito que al final se muestra como un sitio.

La trama que urden todos ellos genera el relieve con el que el nicho acoge y que es sentido con los ojos de una percepción visual, en concreto, la que propone Gibson. Así el “[...] *medio* – acaso lo que comúnmente se entiende por *affordance*–, debiera ser representado más como *Los espacios aéreos entre obstáculos* y *objetos* [que] *son los caminos y lugares donde se produce el comportamiento.*” (Gibson 1979, 122) Por lo que el medio es en realidad el tránsito en tanto que ámbito de ocurrencia, lo que media entre obstáculos y objetos, y no una zona de paso.

“La sustancia, que en este caso es para saber lo que se puede hacer con ella” (Gibson 1979, 123), se refiere, por tanto, menos a la materialidad sustancial de lo que se manipula que a la esencia que resta de la propia manipulación implicada. De nuevo, la preocupación de Gibson refiere al tránsito en que actúan las manos y que éstas actúen para que la habilitación, *affordance*, se cumpla. Los ecos de Hannah Arendt con su imaginario del trabajo o los de Jacques Derrida y el *Handlung* que plantea proveniente de Heidegger, resuenan, aunque ahora bajo su otro nombre: el de sustancia.

Como consecuencia de lo anterior, las superficies y sus estructuras ofrecen las condiciones referenciales para que “una superficie horizontal plana, extendida y rígida, ofrezca soporte. Permite el equilibrio y la postura” (Gibson 1979, 123) que desata el comportamiento en que ocurren la *locomoción* y la *manipulación*. Y la lectura que se hace de ello, en concreto de la locomoción y la

manipulación, es la de ser en sí mismos el motivo de la actuación y en consecuencia de ser ambos actos *affordance* manifestado, siendo que, de acuerdo con lo referido, son tan sólo epidermis y osamenta del nicho en cuestión.

Los *objetos* son en realidad el acto de objetivación de *affordance*, conocimiento sintético a priori. No descansa el sentido de dicho acto en la materialización de un producto, sino en las posibilidades que ofrece de ser manipulado, como quiera que esto ocurra, explícita o implícitamente, atenta o distraídamente, ajeno o propio, en suma, ambientalmente; medio y actores en un solo gesto: por su tamaño moderado y peso permite ser blandido. Por su ángulo agudo y borde, permite cortar y traspasar. Si resulta “abarcable, de tamaño moderado y peso permite lanzarlo. O si es elástico como una fibra [...] permite anudar, atar, azotar, hacer punto y tejer.” (Gibson 1979, 125) El *afford*, la permisibilidad o su *affordance*, su habilitación, la del objeto, no debiera pensarse determinante, sino posibilitadora, a saber: que, en una superficie, la manipulación objetivada ocurra, la que tenga que ocurrir, pero que ocurra: los cuatro modos de ocasionar aristotélicos, yaciendo su significación siempre en las repercusiones trascendentales que desaten en quien es objeto de esa ocasión.

Pero la personificación que promete el *affordance* proviene del semejante, del que íntimamente lo es, del que se aproxima por similitud mientras ello ocurre. Y sobre dicha similitud se volverá más adelante: baste por ahora retomar lo que Gibson señala a este respecto: otras personas, otros animales si es el caso, se convertirán en la más enriquecedora y la más elaborada habilitación [*affordance*], entre otras razones –señala Gibson– porque se reconocen mutuamente como semejantes en la animación, en el movimiento a diferencia de las plantas y de cosas no animadas. La respuesta, de ida y vuelta, tanto si va como si viene, es otro ingrediente que conforma al *affordance*, la habilitación, ya que, trae consigo la identidad, la igualdad, lo mismo, por lo que ello se asume como lo propio, lo de sí, por disímbolo que sea: “lo que el hombre ofrece a

la mujer es recíproco a lo que la mujer ofrece al hombre” (Gibson 1979, 127) y en ese sentido es que se acercan, que se asemejan.

Lugares y escondites son las regiones de *affordance* que, advertido desde el inicio por su descubridor, no se trata de un objeto con límites definidos, sino de un movimiento que avanza y se retrae según se vuelve propio, sin forma definida y reconociendo su integridad, sea porque se procura o diluye, porque se ve salvada o amenazada. Y lo que evidencia una consideración como ésta, positiva y negativa a un tiempo, es que lo estando escondido, forma parte de lo que queda habilitado en el *affordance*: “Una de las leyes de la óptica ambiental es que en cualquier punto fijo de observación se revelan algunas partes del medio ambiente y las demás partes están ocultas” (Gibson 1979, 128), pero ambas se localizan ahí.

Las *affordances* son las condiciones medioambientales que no se restringen a su representación física. Y lo medioambiental le viene, por tanto, de lo que permite configurarse en un hábitat que le devuelve al observador su propia figuración: una figura de sí. “*Affordances* son propiedades tomadas con referencia al observador. No son ni físicos ni fenoménicos” (Gibson 1979, 129); ni propios del medio en que se manifiestan, ni las sustancias en que lo hacen o los objetos que se convocan, ni los lugares, así como tampoco personas en que se reconoce quien se ve habilitado, en el *affordance*.

El punto de vista no es lo que a la vista se presenta, acaso es precisamente lo que ésta no permite ver, sino el ofrecimiento de habilitaciones en que el mundo de lo material se traduce. Es con los ojos ausentes de Tiresias que se ve desde un punto, no del plano cartesiano sino el habilitado, el que se ofrece, el que se permite para sí quién por todo ello es *sujetado*: el sujeto.

PERCEPCIÓN EN *AFFORDANCE*

Bajo el título *Op Art: pictures that attack the eye* (Op Art: imágenes que atacan al ojo), la revista *Times* publica por primera vez el 23 de octubre de 1964 que la historia del arte adoptaría una reflexión en torno a determinadas obras artísticas que ponían en entredicho la certeza perceptiva que los ojos supuestamente ofrecen.

Calificada de “*optical art*” (“op art” por su abreviatura), el arte en cuestión pone en evidencia las falacias bajo las que funcionalmente percibe el ojo, que poco tiene que ver con la significación que desde éste puede hacerse, lo que apunta en una dirección distinta en que óptica o visualmente se percibe. Ello no quiere decir necesariamente que la vista, y las proyecciones que hace a través del ojo, deban descartarse como parte de la percepción al momento en que ésta se desata, sea al inicio, a lo largo o la final del acto que mirar, tan sólo se refiere a que lo específico de dicho acto es percibido a través y sobre todo lejos del ojo.

En una situación como esa quedó acuñada también la referencia *Trompe-l'œil* (equivoco del ojo) cuando los esfuerzos barrocos de la pintura –manifestación artística que esencialmente se concibe y se resuelve visualmente– se consagraron a manifestar formal, y en consecuencia, visualmente la profundidad de una escena, provocando con ello el equivoco en el que incurre el ojo al suponer que lo visto resuelve diferentes planos y momentos en una superficie que por definición, ésta, es tan solo el aspecto externo, liso de algo.

Lo anterior, en concreto las acusaciones de la revista *Times* sobre el ataque que sufre el órgano visual a partir del op art, acaso inspirado por lo que en 1945 Maurice Merleau-Ponty señala como una *Fenomenología de la percepción*, subrayan el hecho que, de ser tomado *El cuerpo como objeto y su fisiología mecanicista*⁵, la

5 Primer apartado de la Primera parte de *Fenomenología de la percepción*, en que Merleau-Ponty subraya la objetivación en que se ha sumido todo conocimiento, incluido el hombre en ello, estableciendo parámetros funcionales

parcialidad de la percepción está garantizada dejando abierta la posibilidad, aunque no en el caso de Merleau-Ponty, de que ésta se resuelva y se conjure lejos de la visualidad si es considerada como una mera recepción sensorial del ojo, de impresiones luminosas y situada en la corteza visual del cerebro mediante impulsos nerviosos.

La distancia en la que se resuelve la percepción no se encuentra más lejos, paraméricamente hablando, que la relación guardada entre sujeto perceptor y objeto percibido, aunque en realidad ésta se aleja años luz de lo visual fisiológicamente representado por la unidad de medida que demanda la significación: la trascendencia, lo ontológico. Y a propósito de trompe-l'œil ocurrido en la lejanía de la trascendencia, la obra de Cristina Iglesias –que los propios historiadores del arte no se atreven a llamarla siquiera escultura por la distancia en que se revela– sirve como escenario para seguir pensado lo señalado ya que se “expande [como] un lugar desde el que mirar el mundo (Méndez 2013) por mostrarse ésta, más que solo como un objeto trabajado, como *Un arte en el que enredar la mirada*, en el que transitar por siempre, en la extensión de lo esencial.

Los objetos artísticos de Iglesias recuerdan, por tanto, en ese enredo que mira al mundo y en un intento por acercarlo a la mirada de Gibson que percibe, un portal de entrada a dicha trascendencia como los son, por ejemplo, las referencias que hace Aldous Huxley bajo la imagen que evoca el título de su libro, *Las puertas de la percepción*, en donde tales puertas se manifiestan como el punto de inicio por un recorrido a través de la lejanía en que se halla la percepción representada.

“Se pronuncian palabras, pero son palabras que no ilustran. Las cosas y acontecimientos a que los símbolos hacen referencia

bajo los que poder establecer relaciones lógicas que permitan esquematizarlos para así pensarlos: todo ello claramente reducido a sus posibilidades puramente mecanicistas y en consecuencia a una consideración parcial de la percepción.

pertenecen a campos de experiencias que se excluyen mutuamente” (Méndez 2013, 3) asegura Huxley dejando entrever que la percepción, en términos de lo simbólico, se resuelve lejos de la especificidad que las evidencias manifiestan materialmente representadas a través de esa exclusión, ya que ésta establece una distancia precisamente de sentido, por próximos que estén en el espacio.

Las cosas, así como el acontecer en que se ven involucradas, no importan de por sí, excepto porque desatan el ámbito, el nicho diría Gibson, en que la percepción es factible que ocurra. Éste es el equívoco en que incurre el ojo, pero sólo quien se fía de él: el de suponer lo evidente como testimonio de percepción; práctica moderna que al perceptor le viene de asumir sólo lo verificable, contra algún parámetro que lo dimensione, como digno de consideración debido a los usos en que la razón se resuelve: estableciendo relaciones lógicas.

A este respecto es que Huxley se cuestiona por los límites en que lo paramétrico pudiera significar la percepción, en caso de ser factible de ocurrir: “Pero ¿qué pasa si los demás pertenecen a una especie distinta y habitan en un universo radicalmente” (Méndez 2013, 3), asumiendo que la unidad de medición, por contradictorio que se muestre, no es la constancia, sino la variabilidad a lo que cada perceptor acude para conjurar la percepción. Y en ello consiste la sorpresa de Huxley al exponerse a la mezcalina, cuando representa lo percibido bajo formas, estructuras y colores sin sentido; en gran medida, confiesa poco sorprendido, porque éstas y sus recuerdos nunca han sido desbordantes en él bajo esos mismos términos, por lo que sus conjeturas en realidad señalan lo que se ha venido advirtiendo de lo que a su vez teoriza Gibson: la percepción, aquella en que es factible de ocurrir: *affordance* realizando una acción, no es algo en concreto y específico manifestado en el objeto aunque tampoco ocurre en el interior de quien asiste a ello, sino que acontece ajeno y distante, pero a la vez propio y próximo a ambos, sin que sea un asunto físicamente

representado; sujeto y objeto asistiendo a la percepción.

Una percepción bajo esas condiciones es, a su vez, el rastro dejado por William Blake que Huxley sigue en su propio recorrido perceptual y que desde el inicio de su escrito descara, citando las palabras del poeta pintor tomadas de “Las bodas del cielo y el infierno” (1793):

Si las puertas de la percepción quedaran depuradas, todo se habría de mostrar al hombre tal cual es: infinito. Pues el hombre se ha encerrado en sí mismo hasta ver todas las cosas a través de las estrechas rendijas de su caverna.

Una vez más, no es desde y hacia el interior del hombre que el exterior se percibe, señala Blake. Acaso es la *depuración* de los bordes donde todo se desata, donde todo se promete *infinito*, lo único que puede advertir y señalar el hombre son los límites físicos de sí, sensibles para ser precisos. Y aun estos, según lo referido por Immanuel Kant, son en realidad la representación de las afectaciones que infunden los objetos: estrechas rendijas de su caverna, de acuerdo con Blake.

Pero precisamente ello no es la percepción, acaso en ese mismo sentido tampoco el *affordance*, sino aquello en lo que deviene y en cambio, el encierro que prometen, es el supuesto de realizar una acción acorde con lo sensible: una vez más, para que sea asiento basta que esté a la altura de la rodilla y se muestre horizontal, advertía categórico Gibson.

Es la depuración la que promete infinitud asegura Blake, *el progreso* ocurrido entre contrarios: *atracción y repulsión; razón y energía; amor y odio*. Es lo depurado dirigiéndose a lo infinito, siendo ello lo infinito: la oscilación de extremo a extremo en franca oposición representado como lo percibido, como lo conocido. El que conoce, el que percibe confronta según Blake, alma y cuerpo o sus representaciones cognoscibles: razón y energía. De lo contrario, la infinitud se ausenta y se hace presente *el Paraíso*

perdido que John Milton predice, evangelista de las escrituras insufladas por la Modernidad desde un versículo apocalíptico. La energía, que es cuerpo, sensorialidad en carne propia según acota este filósofo, y al margen de su contestataria Razón, desata la ira Dios, aunque no de la iconografía renacentista firmada por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, sino de aquella trascendencia en que la percepción se resuelve, y una vez más, lejos de la materialidad representada por el cuerpo. El sinsentido se apodera del mundo como ocurrió bajo la cara del enfrentamiento entre D'Alabert y Diderot⁶ respecto de la energía distante y ajena a la razón en que la materia se transforma.

En actitud de profeta, Milton refería visiones percibidas bajo la absoluta oscuridad que sus ojos percibían. Una ceguera sensible, que no perceptualmente trascendente, lo motivaba a tener que dictar sus versos por la mañana para recibir su transcripción por la noche. Realidad trascendida por la metáfora de mirar iluminado en la percepción del día, de la que hace recuento una vez ocurrida durante la oscuridad de la noche y que ocurre tras haber percibido. Son los ecos de Søren Kierkegaard que resuenan repitiéndose, los que pueden ilustrar mejor la percepción bajo estos términos: “La auténtica repetición, suponiendo que sea posible, hace al hombre feliz, mientras el recuerdo lo hace desagraciado” (Kierkegaard 2009, 27).

“[...] invoco tu ayuda para mi atrevido canto; porque no pretendo remontarme con tímido vuelo sobre los montes de Aonia al intentar referir cosas que nadie ha narrado hasta ahora, ni en prosa ni en verso” (Milton 2007, XX). Porque las palabras no lo dicen, aunque tampoco lo percibido se refiere pasivamente, con tímido vuelo. Y si se solicita ayuda es menos por incapacidad

6 El debate que ambos sostienen es precisamente sobre el desplazamiento que sufre la energía lejos del cuerpo, postura sostenida por Diderot y condenada por D'Alambert en una discusión que pretendía caracterizar la trascendencia bajo los medios en que ésta ocurre.

que por culpabilidad como lo señala Kant del pensar⁷ en su alusión a la Ilustración.

La ayuda le viene de afuera, de lejos, porque no le pertenece. Es culpablemente distante y distinto, diferente de quien recibe la ayuda. Sin embrago y a pesar de él, por Milton, por el hombre que es, se cumple la percepción en sentido amplio, *affordance* es lo que acontece.

Y *La prosa del mundo* que Michel Foucault refiere en su recorrido a través de Las palabras y las cosas, da cuenta del tránsito que necesariamente ha de sufrirse por la lejanía manifiesta en las proximidades de la percepción: “Si es verdad que las cosas que se asemejan eran infinitas ¿podemos, cuando menos, establecer las formas según las cuales podían llegar a ser semejantes unas a otras?” (Foucault 2001).

Lo más que puede decirse de las cosas es aquello por lo que se tornan infinitas perceptivamente, es la apuesta de Foucault. El establecimiento de nociones por las que logran ser señaladas diferenciadamente las cosas, son en realidad los motivos que tienen para estar próximas unas de otras, ser semejantes según Foucault, lo que redundaría en una percepción de ellas *sin los ojos que miran* si es Gibson quien plantea eso mismo.

Es en el hombre –y no éste con sus juicios– que se da respuesta a la pregunta que hace Foucault y precisamente por ello mismo, por lo que de hombre tiene. Es el hombre en tanto que tal, no solo que contesta, sino que ante todo constata diferenciado de lo infinito y, paradójicamente, por lo cual se vuelve infinito: “El hombre, en la analítica de la finitud, es un extraño duplicado empírico trascendental, ya que es un ser tal que en él se tomará conocimiento de aquello que hace posible todo conocimiento” (Foucault 2001, 310).

7 En su libro *Filosofía de la historia*, define la Ilustración como la culpable incapacidad de atreverse a pensar sin la tutela del otro para reflexionar sobre la ontología en que de dicho acto se resuelve.

Son éstas las proximidades en que de igual manera se conjura el *affordance*, menos por lo que tienen de útil las cosas que por el reconocimiento que el hombre hace de ello y por lo que se transforma en tal, perteneciendo finalmente al mundo, formando uno sólo con él: *en la tierra, debajo del cielo, delante de los dioses, entre los mortales*.⁸

El mundo percibido es uno solo, es el mismo junto con quien lo percibe y su labor humanizadora de sí comienza con la distinción que asemeja, con la diferencia que unifica, con la partición que reúne, en suma, con la ciencia que desde la antigüedad se persigue para así conocer: las cuatro similitudes.

“Dios vio que la luz era buena, y separo la luz de las tinieblas. Dios llamó a la luz «Día» y a las tinieblas «Noche»” (La Biblia, Génesis 1:4), aquel día y aquella noche en que Milton vislumbraba al fin y tras de lo cual fue creado el hombre... [en] el Sexto día. Porque en ello consiste la percepción cognoscente, la que se dirige a conocer, no sólo a operar, la que desdobra Gibson y desata en una Teoría de *Affordance*, separando en las partes, no que posee, sino que crean al hombre en su infinitud.

Así la *convenientia* “[...] pertenece menos a las cosas mismas que al mundo en el que ellas se encuentran. [...] por la fuerza de esta conveniencia que avvicina lo semejante y asimila lo cercano, el mundo forma una cadena consigo mismo.” (Foucault 2001, 26). La distinción hace zozobrar la percepción en su acepción más sintética, en una sola dirección y sin regreso al punto donde se desató: solo distinguiendo, más próximo a lo que autores como Donald Norman entienden como Prestaciones (Norman 2011), que a todas luces toma distancia de un *affordance*.

La conveniencia reúne y concilia lo distinto y lo vuelve una concatenación más que una taxonomía, un espectro luminoso más que autistas categorías, única forma de percibir gibsonianamente.

8 Referencia de Heidegger, aparecida en su escrito *Construir, habitar, pensar*, que propone para transitar a través de las imágenes que construye, con la intención de reconocerse ontológicamente en ellas precisamente en el tránsito que suscitan y no porque en ellas quede contenido un significado.

De esta manera, la *aemulatio* parte de la confrontación entre las cosas del mundo por su diferencia para referirse unas a las otras de mutuo acuerdo, “una semejanza sin contacto. Hay en la emulación algo del reflejo y del espejo; por medio de ella se responden las cosas dispersas a través del mundo” (Foucault 2001, 28) en una similitud de sentido que sólo se percibe en un *affordance*, como medio y superficies a las que éste se refiere.

Es entonces cuando la analogía se resuelve: el maravilloso enfrentamiento de las semejanzas a través del espacio, ya que ésta no ocurre en las especificidades de los elementos análogos, sino en el lugar y el escondite que muestra y oculta según Gibson, lo que hace posible una proximidad de sentido, por disímbolos que sean dichos elementos, siempre que estén en analogía.

Surgen entonces las simpatías como parte del recorrido que Foucault hace al interior de la similitud en su cuádruple representación de lo similar y la que definitivamente ya nada tienen que ver con predeterminaciones, con proximidades supuestas, con el establecimiento de relaciones, sino con la atracción de unas cosas hacia las otras por un movimiento exterior visible [que] suscita secretamente un movimiento interior, donde habita el sentido, donde Gibson fue a toparse con el *affordance*, aunque para llamarlo por su nombre lo recorriera en una teoría al respecto, intentando replicar al *affordance* por medio del ejercicio que de éste hiciera no solo acuñándolo, sino ejerciéndolo.

El desplazamiento externo, que a manera de espejo se refleja internamente, es el lugar íntimo al que el hombre pertenece y por ello le pertenece. Ese movimiento es en realidad una parálisis que el sentido provoca, menos como esclerosis que como permanencia en la eternidad y en un instante. Solo en el movimiento, en el tránsito que el construir describe que es donde se reside, donde se habita.

Así similitud y *affordance* son el mundo, el sentido que Gibson, en un esfuerzo por teorizar el segundo, logra percibir en completo *affordance*. La teoría que traza el *affordance*, que lo dibuja y a

través del cual es posible recorrerlo, se encuentra más cercana al θεωρία (theōría) que contempla en el acto de observar y a través del cual se sabe situado, que en la conceptualización en que modernamente se le ha representado, ontológica percepción.

Tales intenciones ofrecen los desplazamientos que propone Foucault en sus similitudes y que el mundo desgrana en su prosa, que es donde el *affordance* ocurre, en el tránsito a través de los momentos señalados por Gibson, manifiestos en el instante que el sujeto ocurre en tal condición mientras rebusca en sus actos argüidos por lo diseñado, la constancia de sí: percepción eternizada.

CONVENIENCIAS AL DISEÑO

El insomnio por angustia, los esfuerzos desmedidos por medir, por evaluar, el vértigo que el vacío de lo inconmensurable asedia al diseño en sus esfuerzos por mostrarse útil y utilizable, pertinente en su acepción más amplia, lo acorralan en una esquina de la superficie basta que dibujan las posibilidades que tienen su labor.

El *affordance* no debiera reducirse a una fisonomía que susurra al destinatario de un diseño el uso que debe hacerse de éste para cumplir con su cometido, ya que la percepción no se cumpliría, al menos no la que expone Gibson en su último trabajo, la ambiental.

El diseñador, al igual que el argumento de sus diseños, tendría que buscar su nicho, el sitio donde pueda construir para así habitar, donde éste se vuelve infinito y en tal condición, uno con el que suponía distinto de sí, el usuario.

Es ahí donde la percepción deviene en diseño y al revés. En la percepción el esfuerzo recae no en la lectura fácil –en todo caso la acompaña– sino en el desciframiento de lo buscado y no en la aceptación de lo dado ¿Qué sentido tendría, por tanto, resolver la percepción, anticiparse a ella?

Lo que está por descifrarse, tanto para el diseñador como para el destinatario de su labor imaginados como uno mismo, no es

el uso sino el sitio por ocupar para así pertenecer. Reconocer la propia morfología, la de quien intenta descifrar, es lo que ambientalmente se resuelve en el *affordance*.

La referencia que Gibson hace del término que en apariencia está teorizando a lo largo y ancho de su Teoría de *Affordances*, resulta sin duda un ejercicio profundo de recorrido ambiental a través de la palabra, de ese orbe en que se detiene teóricamente.

Las pretensiones de Gibson, a juzgar por los esfuerzos que refiere en este capítulo, no pueden reducirse a la definición de un nuevo concepto, sino a la ampliación del uso de la palabra *afford* o *affordances* (permitirse/ofrecer o habilitaciones respectivamente si se hiciera la traducción mecánica de estas palabras al español).

La permisibilidad y el ofrecimiento que tal condición hacen a quien lo recibe, o bien la habilitación, y en ese sentido, la disposición en que se manifiesta algo, es en realidad lo que encierran *afford* y *affordances* quienes importan menos por lo que significan que por lo que desatan o por aquello a lo que dan pie, que son los esfuerzos de Gibson por teorizar que no por labrar en piedra un designio al que se ha de apegar todo aquel que pronuncie con esas voces.

El uso corriente y frecuente de términos como los de referencia, hace que se pulimenten y depuren sus intenciones originarias hasta brillar tan solo por sus alusiones formales. Tal es el caso de palabras como la permisibilidad y el ofrecimiento o la habilitación que, por su uso práctico, importan más en su representaciones, muchas veces mecánicas, que pueden hacer en una oración que por los escenarios de significados que pueden construir si se estiran lo más posible sus capacidades lingüísticas, de ahí que sea una auténtica desgracia la desaparición de materias como la etimología en niveles de formación media superior, porque las posibilidades, las habilitaciones, el *affordance* que ofrecen los orígenes etimológicos de nuestra habla son su sentido, si no único, definitivamente orientador.

Tal es el ánimo de Gibson por establecer condiciones ambientales de un *affordance* al ser tratados éstos dentro de su redacción como palabras que construyen ámbitos, no como conceptos inamovibles y perfectamente acotados, a pesar de titular dichas redacciones como una Teoría de las habilitaciones.

Esa es, al parecer, la verdadera habilitación: la medioambiental, la ecológica, la que se manifiesta dentro del ámbito en que surge y tiene sentido, no en el experimental y aséptico, bajo condiciones normales de presión y temperatura en que la definición y conceptualización de los *affordances* pudieran suspender lo referido.

Decir que *affordance* es un término –que es en realidad lo ocurrido cuando se pronuncia– lleva implícita su condena, acaso su sentencia de muerte. El término es precisamente lo que termina, lo que habrá cesado, lo que habrá concluido y dará por zanjado cualquier otro cuestionamiento que quisiera hacerse al respecto: habrá muerto.

Y ello resuelve su sentido más allá de un fallecimiento físico, del límite que dibuja comúnmente la terminología, que es la muerte evitada por Gibson con su recorrido a través de una Teoría de las habilitaciones: la trascendida en el tiempo trazado para ello, dejando que la habilitación se desangre de sentido permanentemente para que, a su vez, eternamente muera, una y otra vez, las entrañas de Prometeo devoradas por siempre.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDT, HANNAH. 2009. *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- BACHELARD, GASTON. 2010. *La poética del espacio*. México: FCE.
- BENJAMIN, WALTER. 2010. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*. Madrid: Casimiro libros.
- BLAKE, WILLIAM. 2000. *El matrimonio del cielo y el infierno*. México: El Aleph.
- CASTANEDA, CARLOS. 2012. *Las enseñanzas de Don Juan*. México: FCE.
- DERRIDA, JAQUES. 2003. *Papel máquina*. Madrid: Trotta.
- FOUCAULT, MICHELL. 2005. *Las palabras y las cosas*. México: Editorial Siglo XXI.
- GIBSON, JAMES. 2015. *The ecological approach to visual perception*. Nueva York: Psychology Press, Taylor y Francis Grup.
- GUATTARI, FÉLIX. 2000. *Las tres ecologías*. Valencia: Pretextos.
- HEIDEGGER, MARTIN. 1989. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones Del Serval.
- HUBARD, JULIO. Enero 2016. "El retorno de Diderot". En *Letras libres*, Año XVIII: 26-28.
- HUXLEY, ALDOUS. 1975. *Las puertas de la percepción*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- KANT, IMMANUEL. 2000. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.
- . 2004. *Filosofía de la historia*. Provincia de Buenos Aires: Terramar Ediciones.
- MAITE MÉNDEZ, CRISTINA IGLESIAS. 2013. "Arquitecturas de percepción". En *Letras libres*, No. 139: 36-37.
- PONTY, MAURICE. 1994. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- MILTON, JOHN. 2007. *Paraíso perdido*. México: Editorial Tomo.
- NORMAN, DONALD. 2011. *La psicología de los objetos*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- TIME, TIME Magazine, ver art: Op Art: Pictures That Attack The Eye. (Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,897336,00.html>). Revisada el 16 de marzo de 2016.