

39
Lej

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**



FACULTAD DE PSICOLOGIA

**E.H. GOMBRICH Y LA PSICOLOGIA
DEL ARTE**

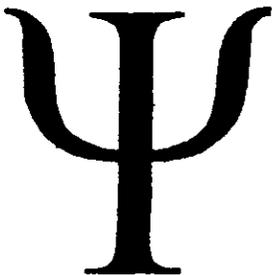
T E S I S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN PSICOLOGIA

P R E S E N T A :

TERESA J. ^{كده} DEHESA PULIDO

DIRECTORA: MTA. GPE. INDA SAENZ ROMERO
ASESORA: LIC. PATRICIA PAZ DE BUEN RODRIGUEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO



MEXICO, D.F.



SEPTIEMBRE DE 1999

FACULTAD DE PSICOLOGIA
SECRETARIA ESCOLAR

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

27-4847



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

Gracias a DIOS por la vida, la salud y las facultades con que me ha obsequiado, y por el entorno al que me ha enviado.

Gracias a cada uno de los miembros que conforman mi gran familia por su valiosa intervención en lo que soy.

A mi madre por su constante ejemplo de responsabilidad, organización y trabajo; por su amor incondicional y sus muestras de aceptación y respeto.

A mi padre, por sus enseñanzas de empuje hacia el crecimiento espiritual y material, de confianza en la vida, de propia seguridad; por sus sueños y sus fantasías.

A mis hermanos: Rosa, Ruth, Isabel, Misael, Elisa, Paulina y Minka, por su siempre amorosa cercanía, su apoyo, su presión para no detener la marcha hacia delante, su ejemplo de lucha; por su alegría, su compañía, su actitud positiva, sus invaluable palabras de aliento y valía para con los logros, con los que han nutrido mi ser interno.

A mis queridos sobrinos: Iván, Andrea, Alonso, Alejandro, Bruno, Angel y Georgina, por la oportunidad que me brindan de crecer con ellos, aprender de ellos y por el gozo que me dan al hacerme objeto de sus tiernas muestras de cariño.

A mis cuñados que han pasado a formar parte de mi familia, como verdaderos hermanos: Joaquín, Alejandro, Rogelio, Georgina y Angel, por su incondicional apoyo, cariño y presencia siempre real.

Agradezco también profundamente a las amistades, con quienes he tenido la inapreciable oportunidad de contar en mi existencia; pero en especial a: Rosalía, Paty, Margarita, Olivia, Claudia, Magui, Silvia, Georgina, Javier y Radamés, porque cada uno de ellos, con su trato ha enriquecido a mi persona con la suya, ha escuchado las alegrías y tristezas de que se ha conformado mi vida, han vivenciado y muchas veces presenciado experiencias, solidarizándose en las buenas y las malas. En fin les doy gracias porque sé que puedo contar con ellos y formando un complemento de mi vivir, sin el cual ya de ningún modo estaría completa.

Además esta lista, en la que dedico mi agradecimiento a las personas significativas con quienes la vida afortunadamente me ha reunido hasta ahora, quedaría inconclusa si no nombrara a personajes que recientemente han contribuido en forma importante con mi desarrollo personal, como son: el Dr. Arturo Carreón y las maestras Inda Sáens, Paty de Buen y Angeles López, sin cuya desinteresada ayuda, el trabajo que se presenta, simplemente no se hubiera realizado en tiempo y forma. A ellos mi sincero reconocimiento.

RESUMEN

Este trabajo se basa en los postulados de Ernst Hans Josef Gombrich, un famoso vienés historiador del arte de éste siglo, actualmente radicado en Londres, quién ha escrito la mayor parte de su obra desarrollándola a partir de puntos de vista psicológicos.

Este personaje, se ha relacionado principalmente con eruditos del ámbito *psicoanalítico*, y psicólogos que han propuesto hipótesis de la *percepción*. Con referencia a ambos enfoques es posible afirmar que Gombrich ha convivido directamente con los postulantes, y que a través de su amistad y trato directo han dejado honda huella en su pensamiento; la influencia de ellos, se hace patente en las propuestas que, en cuanto a la psicología del arte, ha estructurado nuestro autor. Es por eso, que se ha decidido llevar a cabo el presente trabajo, con base en sus ideas referentes a la psicología del arte, desde los puntos de vista *psicoanalítico* y de la *percepción*, temas a los cuales dedica especial atención a lo largo de su obra.

En lo que respecta al manejo que Gombrich realiza utilizando las hipótesis *psicoanalíticas*, él toma como marco teórico en un principio las enseñanzas de su amigo Ernst Kris, psicoanalista, colaborador directo de Sigmund Freud. Más tarde, su interés por las propuestas teóricas de éste último, llevarían a Gombrich a remitirse directamente a los escritos de Freud, de los cuales se abocó con mayor interés, a la correspondencia escrita que sostuvo el fundador del psicoanálisis, con su novia, amigos, colaboradores y otros personajes quienes solicitaban consejos, como los artistas. La razón que da Gombrich de tal interés, es que en sus cartas, Freud mostraba menos reserva para exponer ideas, en cuanto a su postura con las cuestiones del arte y la estética.

También es notorio el profundo interés que causan en Gombrich, los efectos psicológicos de la *percepción* en el arte. En este tema el autor que nos ocupa, se confiesa definitivamente más atraído por el fenómeno de la percepción visual, y sus efectos en cuestiones tales como: la ilusión perceptiva en el arte, las constancias perceptuales, la formación de imágenes, la percepción del tiempo y el movimiento en el arte, etc. Como sustento teórico en cuanto al presente tópico, Gombrich cita con frecuencia al norteamericano, psicólogo de la percepción, James Jerom Gibson, al que además dedica en su obra secciones especiales de análisis, y por el que se encuentra fuertemente influido.

Por último es conveniente mencionar, que Gombrich cita en su obra a una gran cantidad de autores, con los que puede estar o no de acuerdo en sus hipótesis referentes a la psicología del arte, tanto en su conformación actual como histórica. Dada la importancia que ellos confieren a sus escritos, se incluyeron en forma resumida, tesis que expresan algunos de ellos, con el fin de proporcionar apoyo técnico a las ideas del historiador de arte, objeto de este estudio psicológico.

ABSTRACT

The present document refers to Ernst H.J. Gombrich postulates. A famous Art Historian of the Twentieth century who is currently residing in London, England and that has written most of his work from a psychological point of view.

The reason of his specific point of view is his relation with psychologist who had propounded several hypotheses of the human perception and psychoanalysis. This friendship has influenced his work and is clearly shown in his Psychology of Art theories.

This document refers to the Art Psychology Theories based on Gombrich psychoanalytical and perception point of view.

Gombrich uses psychoanalytical hypothesis when talking about Psychology of Art influenced at the beginning by his friend Ernst Kris who was a loyal disciple of Freud and then by Freud himself through his theories and letters sent to friends and relatives. Gombrich used Freud personal letters because he seemed to be more open about his ideas of Art and Esthetics.

On the other hand, Gombrich has a profound Interest caused by the psychological effects in the Art Perception. Gombrich is definitely more attracted by the visual perception phenomenon and his effects in matters such as perceptive illusion in the Art, perceptual constants, image creation, time perception and the movement in art. We can state that Gombrich is strongly influenced by the physiologist of perception J.J. Gibson.

Since Gombrich named a large list of Authors who agreed or disagreed with his work, we have also included some those theses to better support Gombrich hypothesis.

INDICE

	Página
BIOGRAFIA DE ERNST HANS JOSEF GOMBRICH.	1
INTRODUCCION.	6
CAPITULO 1.- GOMBRICH, FREUD Y EL PSICOANALISIS.	
INTRODUCCION.	13
GOMBRICH Y KRIS.	15
GOMBRICH Y FREUD EN EL ARTE.	16
LA ESTETICA DE FREUD.	18
CAPITULO 2.- PSICOLOGIA DE LA PERCEPCION ARTISTICA.	
I.- INTRODUCCION Y DEFINICION.	39
II.- APORTACIONES DE TEORICOS DE LA PERCEPCION ARTISTICA, CON INFLUENCIA EN GOMBRICH.	43
III.- LA FORMACION DE IMÁGENES.	46
IV.- CONSTANCIAS PERCEPTUALES.	50
V.- COLOCACION MENTAL PARA LA PERCEPCION Y DETERMINANTES CULTURALES.	53
VI.- LA ILUSION PERCEPTIVA.	56
VII.- LA PROYECCION COMO MOLDEADORA DE PERCEPCIONES.	63
VIII.- ANALISIS DE LA PERCEPCION VISUAL EN EL ARTE.	66
IX.- EL RECONOCIMIENTO EN LA PERCEPCION DEL ARTE.	68
X.- PERCEPCION DEL TIEMPO Y MOVIMIENTO EN EL ARTE.	71
XI.- LA VISION PICTORICA EN LA CONCEPCION DE J.J. GIBSON, COMENTADA POR GOMBRICH.	73
XII.- REPRESENTACION Y EXPERIENCIA VISUALES.	75
CONCLUSIONES.	80
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.	93

BIOGRAFÍA DE: *Ernst Hans Josef Gombrich.*

Ernst Hans Josef Gombrich nació en Viena el 30 de marzo de 1909, sus padres fueron el Dr. Karl B. Gombrich, abogado de amplia cultura y Leonie Gombrich profesora de piano, aficionada a las artes decorativas y bien relacionada en los círculos musicales de Viena.

Ernst creció dentro del rico ambiente cultural de su ciudad natal. En su obra comenta que su padre le llevaba con frecuencia a museos y salas de música, en donde se familiarizó con el barroco de la arquitectura, mientras que sus gustos y formación le inclinaban hacia autores clásicos.

Gombrich fue educado en el famoso instituto Theresianum en donde se interesó por personajes como Juan Joaquín Winckelmann (1), considerado Padre de la Historia del Arte en la antigüedad -qué por cierto, para Gombrich (1991), debería ser Hegel-. Winckelman ocupa un puesto importante en la formación ideológica de Gombrich, sin embargo con valoración negativa. Las obras de Winckelmann fueron escritas en prosa poética, causando gran impacto en su época, estimándolas Gombrich “justamente famosas... más no muy leídas, porque su mezcla de entusiasmo y pedantería, no es fácilmente tolerable” (1968, p.65). La postura de Winckelmann señaló al arte griego como un ideal, con veneración auténticamente religiosa, que era un extremo no compartido por Gombrich.

En su libro Tributos escribe Gombrich (1991, 53): “Me parece que las Lecciones sobre Estética de Hegel, en lugar de la Historia del Arte de la Antigüedad de Winckelmann, deben ser consideradas, el documento fundador del moderno estudio del arte, puesto que constituyen el primer intento por contemplar y sistematizar toda la historia universal del arte, e incluso de todas las artes”. En opinión de Gombrich (1991), el concepto de arte que tenía Winckelmann difería mucho del de Hegel; para aquél, la esencia del arte residía en el ideal griego, para Hegel, los griegos seguían teniendo el crédito indiscutible de haber dado forma clásica a la belleza sensual, mas el propio clasicismo sólo representa una fase del arte en Hegel; la historia del arte no puede detenerse.

(1) J.J. Winckelmann:- Arqueólogo alemán, que nació en Stendal, el 9 de diciembre de 1717 y murió en Trieste el 8 de junio de 1768. Hijo de un oficial zapatero, estudió teología y literatura antigua en Halle en 1738, y en 1741 cursó matemáticas y medicina en Jena. En 1742, fue profesor particular en Hadmersleben; en 1743, director agregado de escuela en Altmark, y en 1748, bibliotecario del ministro sajón Conde von Bünau, cerca de Dresde. En 1754, abrazó el catolicismo y en 1755, pasó con una pensión real a Roma, donde encontró poderosos mecenas en los cardenales Passionei y Albani. En 1768, en compañía del escultor Cavaceppi, viajó a Munich y Viena, por Venecia, Verona y el Tirolo; de regreso, fue asesinado en una posada de Trieste, por Francisco Arcangeli. En su agonía tuvo la serenidad para nombrar al cardenal Albani, heredero único de sus bienes. Toda su teoría artística y su crítica de las obras de arte, esta supeditada a la idea de una belleza suprema.

En Winckelmann empero, halló Hegel, a decir de Gombrich (1991), tres ideas fundamentales que incorporó a su propia estructura de ideas. La más importante es la creencia en la dignidad divina del arte. La segunda fue el colectivismo histórico, ya que para Winckelmann el arte griego no es tanto obra de maestros particulares como expresión o reflejo del espíritu griego. En tercer lugar, ésta expresión es resultado final de un desarrollo cuya lógica intrínseca es inteligible. En los estadios del arte griego, la progresión del estilo, llevaba por necesidad a lo que Winckelmann llama “estilo hermoso”, pasando por la fase del estilo noble o austero y llevando inevitablemente a la decadencia, al hacer concesiones al placer sensual. En este tercer caso, sigue Gombrich, podemos hablar de un determinismo histórico que explica por qué, a pesar de su perfección, el arte griego portaba ya las semillas de su ruina. Winckelmann fue un platónico para el que la esencia del arte consistía solo en la obtención de la belleza ideal. Gombrich apunta que como Platón, Winckelmann era homosexual y creía ver el reflejo de la divinidad en el perfecto cuerpo masculino y el tratamiento particular de éstas características físicas, no está entre lo más atrayente de su libro.

En el Instituto Theresianum, Gombrich también se interesó por teorías como el expresionismo, que explicaban el cambio sufrido por el arte contemporáneo. Cursó sus estudios de Historia del Arte en la Universidad de Viena, en donde un maestro, Emanuel Löwy, lo interesó por la psicología del arte. Una visita a Berlín le permitió aprender de un pionero de la psicología de la percepción: Wolfgang Köhler, uno de los iniciadores de la Psicología Gestalt. En 1933 realizó su tesis doctoral sobre la arquitectura de Giulio Romano (2).

Para un recién licenciado de origen judío, Viena ofrecía pocas posibilidades, de desarrollo y se encontró sin trabajo. Gombrich había conocido en sus años universitarios a Ernst Kris, conservador del Museo de Viena con quien trabó amistad y de quien recibiría una enorme influencia; Kris historiador y psicoanalista, amigo siempre fiel de Sigmund Freud le introdujo en sus ideas. Gombrich colaboró con Kris en un amplio estudio sobre la caricatura que resumieron en 1940 en un pequeño libro, Caricature.

En 1934 recibió el encargo de componer una historia para niños e hizo el trabajo en muy pocas semanas, el libro se publicó en Viena en 1935 y tuvo un éxito inesperado.

(2) Giulio Pippi Romano.- Pintor y arquitecto italiano, que nació en Roma en 1492, y murió en Mantua en 1546. Discípulo y colaborador de Rafael, pintó en el Vaticano parte del incendio de Troya. Heredero, junto con Penni, de su maestro, terminó algunos trabajos de Rafael. A consecuencia de un enojoso asunto por los grabados libertinos de Marco Antonio, de cuyos dibujos era autor, hubo de abandonar Roma y buscar asilo en Mantua, adonde lo llamó el marqués Federico Gonzaga. Abrió allí un taller (1524-1540), que se hizo célebre. Acabó las fortificaciones y dirigió la construcción de diques. Su obra principal, alcanzada en la Italia del manierismo, fue la construcción del palacio de Te, en cuya decoración interior, quiso mostrarse a la vez heredero de Rafael y de Miguel Ángel, cuya violencia exageró. Los temas que pinta, son paganos y voluptuosos. Después de la muerte del duque de Mantua (1540) marchó a Bolonia, donde trazó los planos de la fachada de San Petronio, que quedó inconclusa.

La situación política en Austria hacía la vida muy difícil con la proximidad de la guerra y la amenaza nazi y Kris comprendió que era necesario abandonar el país; aconsejó a Gombrich que se fuera y éste tomó finalmente la decisión cuando Kris lo recomendó al director del Instituto Warburg (3), que se había exiliado de Alemania a Londres. De este modo, Gombrich pasó a depender de ese Instituto y viajó a Inglaterra el 1 de enero de 1936, para trabajar como Research Assistant en el Warburg Institute. Allí su tarea le permitió conocer a fondo la figura excepcional de Aby Warburg y adentrarse en un campo nuevo: la Iconología. De su trabajo en aquellos años surgió mucho después en 1970, su libro Aby Warburg: An Intellectual Biography. Por ese encargo, Gombrich recibió una beca y pudo casarse, pero por lo reducido de la remuneración, él y su mujer tuvieron que irse a vivir a una buhardilla.

La guerra impuso un largo paréntesis a sus labores en el Instituto, ya que hubo de dedicarse exclusivamente a su trabajo de radioescucha en la B.B.C. Monitoring Services, de 1939 a 1945 al terminar, recibió el encargo de escribir la Historia del Arte; fue en 1949 que la publicó la editorial Phaidon en Inglaterra, como casi todos sus libros. Gombrich que deseaba incorporarse a la vida académica, la escribió aceleradamente de lo cual habla en sus obras con un dejo de arrepentimiento. Este texto es una narración amena del arte, continua, con argumento, y obtuvo un éxito sin precedentes

Desde entonces su trabajo se relaciona con el Warburg Institute: trabajó como Senior Research Fellow durante los años 1946–1948, como Lecturer en 1948–1954, como Reader en 1954–1959; y en 1959 es nombrado Director del Instituto, cargo que ocuparía ininterrumpidamente hasta el año 1976.

Como teoría de fondo, puede entreverse en citas de la basta obra de Gombrich, la filosofía de la ciencia de Karl Popper (4), su paisano, de quién también extrae conceptos psicológicos.

(3) Aby Warburg (1866-1929), historiador del arte y fundador del Instituto donde Gombrich prestó sus servicios la mayor parte de su vida. Nació en Hamburgo. tomó cursos de arqueología clásica e historia del arte en la Universidad de Bonn en 1886; después de un período en Florencia realizó su tesis doctoral sobre Botticelli. En 1904 en Hamburgo empezó a reunir una biblioteca mientras elaboraba ideas sobre el arte, la mentalidad del Renacimiento italiano y la transformación de las imágenes mitológicas y astrológicas. Al colapsarse Alemania después de la guerra, sufrió una severa depresión nerviosa, recuperándose hasta 1924. Paso los últimos cinco años de su vida trabajando en síntesis de sus ideas teóricas. Murió a decir de Gombrich, siendo un estudioso muy respetado. Su fundación tuvo que trasladarse a Inglaterra en 1933 y en 1944, fue incorporada a la Universidad de Londres, como Instituto Warburg. (Gombrich, 1991)

(4)[Gombrich conoce a fondo la obra de Popper, ya que él vió nacer sus dos principales libros: The Poverty of Historicism y ayudó a publicar The Open Society and its Enemies; base de su <racionalismo crítico> y su <teoría de la objetividad>. Popper enfrenta el esencialismo metodológico, con el nominalismo metodológico, en el marco de los argumentos de actuación social. Lo que Popper llama esencialismo, intenta recoger la doctrina aristotélica sobre la abstracción y los universales; evita las definiciones. Es también Popper, quién acuña la expresión <ensayo y error>, para expresar el método común de las ciencias, muy usada por Gombrich, para explicar el progreso psicológico del arte.]

Es en Londres donde Gombrich inició su amistad con Popper, que era siete años mayor que Gombrich, quién lo alejó de las soluciones ofrecidas por la historia cultural neohegeliana y la sociología totalitaria, que impregnaban la mayoría de los trabajos de los historiadores de arte centroeuropeos y matizó sus influencias del psicoanálisis.

Tom Boase, el director del Courtauld Institute, hizo de él una elogiosa reseña y propuso a Gombrich como Slade Professor of Fine Arts, puesto que ocupó de 1953–1956. Para entonces había desarrollado diversos estudios sobre Iconología, ganándose un nombre en este campo.

Entre 1956 y 1959, además de su trabajo en el Instituto, Gombrich ocupó el cargo de Durning–Lawrence Professor of the History of Art y de 1959 a 1976, el de profesor of the History of the Classical Tradition en la Universidad de Londres. En los años 1961 a 1963 servirá también como Slade Professor en Cambridge, de ahí fue invitado a impartir cursos en Harvard y muchas otras universidades en los Estados Unidos.

La influencia que ejerció en Gombrich el Psicoanálisis se refleja siempre en su obra y en 1965, publica un libro titulado Freud's Aesthetics, en el que analiza las ideas estéticas del fundador de esa escuela psicológica, basándose principalmente en la correspondencia personal de Freud, dirigida a familiares y amigos.

De la investigación de Gombrich en el Instituto y su experiencia docente, proceden sus cuatro volúmenes con estudios sobre el arte renacentista:

-El libro Norm and Form en 1966, dedicado a la influencia de las ideas sobre la práctica artística, sugiere que la norma, o sea las ideas formuladas por humanistas y teóricos, preceden a la forma artística concreta

-El de Icones Symbolicae recoge en 1972 varios estudios sobre iconología, en los que expresa que detrás de las imágenes simbólicas existen teorías filosóficas sobre el conocimiento humano: la Platónica y la Aristotélica.

-Dedicados también a los mismos temas, son los textos: The Heritage of Apelles de 1976, donde expone la tesis de que los recursos de la tradición antigua se perpetúan y New Light on Olds Masters en 1986, donde postula que el papel del humanista es mostrar las virtudes siempre presentes en las grandes obras de arte.

Debe añadirse su volumen Reflections on the History of Art: Views and Reviews una colección de 32 reseñas bibliográficas, donde al comentar las ideas de otros autores, las contrasta con las suyas propias.

Gombrich no abandona nunca sus preocupaciones teóricas y, entre ellas, los estudios de la psicología de la representación artística, algunos de estos temas publicados como artículos sueltos, se reunirán más tarde en 1963, en su libro Meditations on a Hobby Horse and Other Essays.

La consagración de Gombrich tiene lugar en 1956, cuando pronuncia las conferencias A. W. Mellon en la National Gallery of Art en Washinton. Expone ahí las relaciones entre psicología y arte, y de esas conferencias editará su libro más famoso: Art and illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Arte e ilusión recoge la tesis de que el ascenso perceptivo de la pintura desde el símbolo convencional al realismo figurativo se debe al progreso técnico de: por un lado la acumulación de procedimientos conductuales eficaces satisfactoriamente formulados y por otro lado, a la creación de hábitos de percepción, tanto en el artista para poder crear, como en el espectador que aprende a mirar adecuadamente un cuadro.

Vuelve a tratar los mismos temas en el pequeño libro Means and Ends: Reflecion on the History of Fresco Painting, y otros muchos artículos, algunos de ellos recogidos en 1982 bajo el título The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation.

Además, en 1970, al dictar las conferencias Wrigshtsman en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, desarrolla sus ideas sobre la psicología de la ornamentación. De estas conferencias nace en 1979, el libro The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art, en el que expone una teoría paralela a la de Arte e Ilusión, pero para las artes decorativas.

En 1984, publicó, además, doce ensayos y una conferencia con el título de Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition, que abunda en temas similares, en los que Gombrich se proponía rendir homenaje a autores con quienes se sentía en deuda.

Actualmente Gombrich vive en Hamstead Londres, según lo hizo saber amablemente la Dra. Teresa del Conde, historiadora, crítica de arte y actual directora del museo de Arte Moderno en la Cd. de México. La última asesoría de Gombrich fue para la exposición en la National Gallery de Londres en 1994, titulada Preference For the Primitive Topics of our Time, con el tema de *Las sombras proyectadas*, y a la fecha se mantiene trabajando.

INTRODUCCION

Al revisar la bibliografía de autores que se ocupan de la relación de la Psicología con el Arte, me encontré con que el acervo disponible en librerías y bibliotecas de todo tipo de especialidades referentes al arte, a la estética y a la psicología, es bastante limitado; aunque a la vez me di cuenta de que por fortuna, está creciendo el interés por ésta rama. Es por eso que, se está llevando a cabo en este trabajo de tesina, una investigación documental de la obra completa de Gombrich, incluyendo sus artículos, que son casi siempre el resultado de las conferencias dictadas en universidades de Europa y los Estados Unidos; además de incluir también las posturas ideológicas que se transparentan en algunas de las entrevistas que Gombrich ha concedido. Cabe aclarar que dentro de la literatura producida por éste autor solo se toman en cuenta, por supuesto, sus postulados e hipótesis referentes a la psicología en su relación con el arte.

Se da también cabida, en ésta exposición, a la ideología de otros diversos autores. Psicólogos, la mayoría de ellos, que han publicado libros específicamente de Psicología del Arte, como son por ejemplo: Kris, Arnheim, Alvarez, Del Conde, Read y otros más; los cuales se incluyeron para dar un apoyo técnico o especializado a las hipótesis de Gombrich, o bien para completarlas y darles un sentido más coherente, u otras veces como comentarios que enriquecen las ideas de éste autor; todo ello con el enfoque psicológico, que es a fin de cuentas el que aquí interesa.

Existen varios autores, para quienes es muy importante el estudio del arte, desde el enfoque exclusivo de la psicología; tales como Alvarez (1974) y Arnheim (1980) que plantean que **el hombre en cuanto hombre y dentro de su conducta social, produce arte; la historia del arte comienza con la de la humanidad**. Sin embargo hay que reconocer que todavía son pocas las personas realmente interesadas por la psicología del arte como tal.

Así mismo existen razones para que dentro del universo de autores que estudian y estructuran teorías de unión entre la psicología y el arte, este trabajo desglose y estudie la obra de un personaje que es ante todo un historiador del arte, de esto nos ocuparemos a continuación.

La trayectoria de Gombrich, como se detalló en la biografía, parte en principio de la escuela de Historia del Arte en Viena. Donde, según Lorda (1991), se consideraba el arte como una disciplina científica y por ello se apoyaban, en los descubrimientos de las ciencias experimentales. Hecho que lleva después a Gombrich a aceptar los fundamentos de la psicología, en especial del **psicoanálisis**, como apoyo de sus concepciones teóricas con respecto al arte.

Para el lingüista ruso, Vigotsky (1970), las causas más inmediatas del efecto artístico -que para él incluye las motivaciones y sus efectos resultantes-, subyacen en el inconsciente freudiano. Un inconsciente que influye en nuestros actos, se manifiesta en nuestra conducta, y por esas huellas y manifestaciones aprendemos a discernirlo, así como a las leyes que lo rigen. Únicamente después de acceder a ese estrato, lograremos acercarnos de lleno a los problemas del arte. Las obras de arte son, hechas objetivas en las que el inconsciente se revela con mayor nitidez. Por ello para Vigotsky, el arte puede convertirse en punto de partida, del análisis del inconsciente, y es por esa razón que toda interpretación consciente y razonable, que el artista o el espectador ofrecen de su percepción del arte, es preciso examinarla como una racionalización posterior.

Gombrich no se arriesga con esquemas abstractos y en su búsqueda de rigor científico, se apoya por su formación, como ya se ha mencionado, en ciencias experimentales, que le ofrecen conceptos seguros y probados de donde partir, algunos de éstos serían temas como la psicología de la percepción, la respuesta instintiva, el aprendizaje, la adquisición de símbolos y la ritualización. En cuanto a sus hipótesis psicoanalíticas, Gombrich, prefiere irse a las fuentes originales como la lectura de Freud o los conceptos de sus seguidores más íntimos, como Kris.

Según Alvarez (1974), es posible estudiar unidos a la Psicología y al Arte, mientras sea factible el estudio psicológico de las actividades del hombre. Tan posible como la investigación de la conducta humana; para ello hay que estudiar al hombre como receptor de formas y como creador de ellas. La obra artística es percepción, expresión, creación del simbolismo, para convertirse luego, en placer, primero por parte del creador y luego del espectador.

También la historiadora de arte y arqueóloga, Laurie Schneider (1996), está muy interesada en las cuestiones psicológicas ligadas al arte, en especial bajo la influencia de la escuela psicoanalítica. Se anotan algunas de sus hipótesis, para confirmar además la idea de la importancia que reviste la historia, en la psicología del arte. Ella piensa que tanto la historia del arte como el psicoanálisis exigen un enfoque histórico. La historia del arte: necesita ese énfasis histórico en relación con la cronología de la cultura y el estilo; en tanto que el psicoanálisis: lo direcciona a la historia evolutiva del individuo. El historiador de arte como el psicoanalista, plantea Schneider, parte de restos materiales visibles -como serían los síntomas en un paciente-, además de que limpia los restos acumulados a lo largo del tiempo, en textos y obras antiguas, y busca el material enterrado en los substratos geológicos -para el analista: en el inconsciente-.

Además Schneider (1996) expone, que el historiador de arte, se enfrenta a una labor de reconstrucción, aunque no sea precisamente, como lo hacen los psicólogos, de la psique del individuo. Tanto si se trata de elaborar un catálogo comentado del trabajo de un artista, como de atribuir una obra, a algún pintor o de trazar el progreso de un estilo en particular: los historiadores del arte se ocupan fundamentalmente de imágenes.

Pero para Schneider (1996), el psicoanálisis ofrece, además de las lecturas tradicionales, formales e iconográficas, de las artes visuales, la posibilidad de lecturas mucho más dinámicas. En este campo el término, dinámico, se refiere a la determinación de la psicología humana a través de fuerzas y deseos instintivos, subconscientes, en conflicto con la realidad; o sea el yo, el ello y el superyó en conflicto entre sí. A diferencia del enfoque dinámico del psicoanálisis, la lectura tradicional de la historia tiende a interpretar la conducta humana de una manera literal y estática.

Gombrich interpreta la historia del arte, en su libro Arte e Ilusión, en un capítulo titulado De la Representación a la Expresión, “como un forjar llaves maestras para abrir las misteriosas cerraduras de nuestros sentidos. Para las cuales antes solo la propia naturaleza tenía originariamente llave... Naturalmente una vez se ha abierto la puerta... es fácil repetir la hazaña. El artista carece de acceso directo al mecanismo exterior. Solo puede tantear con dedos sensibles ensayando y ajustando hasta sentir que algo cede... La persona que sigue, no necesita ningún talento especial, o ninguno más que el necesario para copiar la llave.” (1979, p. 310). Esa idea del <progreso> perceptivo y de lo inconsciente del proceso creativo del arte, está muy presente en todos los textos de Gombrich.

Por lo anterior pienso entonces que es aceptable el análisis de la obra de un eminente historiador del arte como Gombrich, en cuanto a los múltiples postulados a lo largo de su obra, relacionados a la Psicología del Arte; la cual aborda principalmente desde: la psicología de la percepción artística, los conceptos psicoanalíticos y la psicología de la simbología artística.

Dado entonces, el método de abordaje histórico de Gombrich de encarar la psicología del arte entrando principalmente por las puertas del Psicoanálisis y las teorías de la Percepción, será bajo esos dos puntos de vista, que se desarrollará el planteamiento de esta tesina, apoyándolos brevemente con las posturas de autores expertos en la materia como Kris, Gibson, Arnheim, Vigotsky y otros.

No obstante que se revisaron todos los textos y artículos disponibles de Gombrich; por su naturaleza e interés, éste trabajo de tesina se basa principalmente en las tesis expuestas en los libros:

Freud y la Psicología del Arte: estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis.;

Arte e Ilusión: estudios sobre la psicología de la representación pictórica.:

La imagen y el Ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica; y

Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones.

De los escritos restantes solo se utilizaron en ocasiones, las ideas de algunos capítulos o los postulados generalizados, como es el caso de:

La Historia del Arte o

Meditaciones sobre un Caballo de Juguete.

A continuación se esbozarán, a manera de introducción y justificación de los dos capítulos de que consta la tesina, algunos conceptos de los postulados que se tratarán con todo detalle en las secciones correspondientes, de éste trabajo.

I.- *Gombrich y el psicoanálisis.*

Gombrich (1991) no trató a Freud personalmente, pero tuvo oportunidad de conocer y trabar una prolongada amistad con uno de sus últimos y siempre fieles colaboradores: Kris; de quién Gombrich afirmaba que aborrecía las versiones vulgarizadas del psicoanálisis. Kris es un personaje sin el cual no puede entenderse y valorarse la influencia y el alcance de las ideas del psicoanálisis en la obra de Gombrich.

En cuanto a examinar la conducta y la respuesta humanas, Gombrich recurre al psicoanálisis, piensa Lorda (1991), influenciado por una detallada lectura de Freud y su amigo Ernst Kris. Además de que Freud, es un personaje ante cuya figura, la actitud de Gombrich, es reverente; y acertada la adopción, de postulados de su enfoque psicológico.

En su tercer año de carrera en 1931, cuenta Gombrich (1991), que Kris incluso le había sugerido, que si realmente tenía inclinaciones intelectuales debía estudiar psicología. Gombrich está ligado a las tesis psicoanalíticas de modo general, sin embargo, su admiración por Freud es tan manifiesta, que no deja de hacerse patente en sus obras. Gombrich intenta destacar la aportación de Freud a la estética, aunque concuerda con él en la limitación de sus postulados concretos al arte. En todo caso, Gombrich intenta limpiar la imagen de Freud, liberarlo de la responsabilidad que se le atribuye por haber según autores, como Vigotsky (1970), introducido o contribuido a difundir ideas nocivas al mundo del arte, y al estudio de las imágenes, tildando supuestamente a los artistas de seres enfermos que buscan un escape en sus creaciones.

Escribe Gombrich (1975) en el libro de Hogg, Psicología y Artes Visuales, que: "...Freud es la fuente de los buscadores de símbolos, que ve en la obra de arte un signo inconsciente. Gracias en parte al interés que los escritos de Freud han despertado hacia todos los aspectos del simbolismo, los historiadores del arte se han ocupado cada vez más durante las últimas décadas de este campo, anteriormente descuidado si no es que despreciado, por la escuela formalista de la crítica". Gombrich (1991) cree importante además la conceptualización de Freud, sobre la función del placer que el niño experimenta con el lenguaje, el cual es funcional y está relacionado con la adquisición de habilidades.

Kris (1955), opina a este respecto, que para enmarcar la relación del psicoanálisis con el arte, debemos subrayar que durante las últimas décadas, los conocimientos psicoanalíticos de los procesos de la creación artística se han convertido en parte del arte. Kris afirma que algunos artistas creativos, de nuestro tiempo acostumbran emplear la asociación libre como entrenamiento para el pensamiento creador. A la vez que algunos seguidores de la corriente surrealista, han asignado a su obra la función de documentar el proceso mismo de la creación; lo que indica una fuerza social sobre el arte y el artista. La creación artística, acota Kris, estimula el surgimiento de sentimientos que de otro modo vacilaríamos en permitirnos y autoriza reacciones intensas, que ciertas condiciones culturales han desvalorizado, salvo cuando se realizan por canales institucionalizados; para ello el arte proporciona oportunidades socialmente aprobadas.

En el capítulo 1, dedicado a Freud y su psicoanálisis, veremos además la teoría que relaciona los contenidos inconscientes y el medio; la importancia del chiste y su relación con lo inconsciente de la motivación al arte; el contenido onírico muchas veces inconsciente, que da como resultado el que sobre todo algunas pinturas parezcan sueños; citando también aspectos de la sublimación.

II.- *La Psicología de la Percepción en Gombrich.*

En su artículo An Autobiographical Sketch, de 1987, Gombrich declara que al ser invitado por Kenneth Clark, a impartir las Mellon Lectures en Washington, escogió el tema de Arte e Ilusión, debido a su interés en la percepción y en la psicología. Él piensa que las explicaciones son material científico, por lo que los tradicionales términos de *ver* y *conocer*, merecen ser investigados desde la psicología contemporánea. Por ello Gombrich expresa que ha pasado mucho tiempo investigando textos de psicología, donde ha aprendido la importancia de fórmulas para explicar por ejemplo los cambios que ha sufrido el estilo en el arte.

Gombrich (1987), se remite con frecuencia al norteamericano, psicólogo de la percepción James Jerom Gibson (5), quién ostenta una “marcada inclinación evolucionista” (1987, p. 157) y en ocasiones dedica artículos o ensayos enteros a discutir alguna de sus nociones, (como también se lleva a cabo en este trabajo, en el capítulo 2 que trata de la percepción).

Sin embargo Gombrich (1987) está más convencido que Gibson de la necesidad de hipótesis, en la percepción. Muestra su desacuerdo en algunos puntos, pero en general Gombrich expresa que debe mucho a ese autor y “no hay estudioso de la percepción de quién yo haya aprendido más” (1987, p.153). Hablando de enfoques a la psicología en la obra de Gombrich, éste campo, el de la psicología de la percepción, es tal vez uno, del que ha sacado mayor provecho; ya que su obra prueba sus bastas y bien fundamentadas nociones en este terreno.

Así mismo Gombrich (1979), reconoce que en nuestra percepción del mundo circundante intervienen procesos que favorecen una economía de atención, las cuales al fallar momentáneamente producen una ilusión fugaz. Gombrich defiende, que estamos hechos psicológicamente para percibir diferencias y suponer después las regularidades o continuidades. Una fórmula que Gombrich utilizó en su tratamiento de la psicología de la percepción, a decir de Lorda (1991), es que no hay diferencia entre percepción, sensación y conocimiento; esos procesos se desarrollan por ensayo y error, lo que significa la formulación de una hipótesis previa que se expone a prueba.

En el capítulo 2, en que se exponen las hipótesis de Gombrich, en cuanto a la psicología de la percepción artística, se tratarán a detalle todas las características de este importante proceso, que ese autor ha desarrollado a lo largo de su obra. Empezando por definiciones de él y otros eruditos; diferencias entre sensación y percepción; además de explicar en que consisten las constancias perceptuales, a las que Gombrich concede especial importancia.

(5) J.J. Gibson, es maestro de la Universidad de Cornell, en New York. Su obra The Senses Considered as Perceptual Systems (1966), dice Lorda (1991) que está enfocada a una ciencia de la percepción visual, basada en la idea de que la visión es una poderosa ayuda para la supervivencia; y acentuando la exactitud y amplitud de la información que recibimos por este medio, por encima de teorías que insisten en el papel de la memoria y la imaginación.

Schneider (1996), opina que cada psicólogo que escribe sobre arte, aporta al tema su particular formación, experiencia, tendencia intelectual y reacción estética, pero entre las categorías de pensamiento psicoanalítico que ha visto aplicadas a las artes visuales con mayor frecuencia, pueden identificarse: el simbolismo, la sublimación, la percepción y las biografías revisadas desde el enfoque analítico; en lo cual concuerdo, aún tomando en cuenta mi corta experiencia. Sin embargo, aunque Gombrich no es psicoanalista, podemos aprovechar su amplia cultura en este campo, y la prueba es que no dudó en muchas ocasiones introducirse en círculos estrictamente psicológicos a dictar conferencias frente a públicos especializados. Pasemos pues al primer capítulo que trata a detalle éstas cuestiones.

CAPITULO 1

Gombrich, Freud y el Psicoanálisis.

Introducción.

En una conferencia dictada en la Universidad de Viena en 1981, para conmemorar el 125º aniversario del nacimiento de Sigmund Freud, Gombrich, manifestaba que debemos respeto al fundador del psicoanálisis, porque “nunca escondió los límites de sus métodos, tras una niebla de palabras impresionantes, como tan a menudo ocurre en la teoría del arte”. Gombrich parece lleno de admiración cuando anota, que entre más nos interesamos por la obra de Freud, más nos impresiona su personalidad, su dignidad humana, su liderazgo y su impresionante cultura; observando estrictamente el imperativo moral del científico. Freud, afirma Gombrich (1991), nunca dijo más de lo que podía justificar; “ni los más atrevidos vuelos de su intelecto hablan de su grandeza, más que esta noble reserva, Freud, no era amigo de echar las campanas al viento. Así que me parece que actualmente no podemos honrarlo mejor, que negándonos a presentar las cuestiones del arte, más simples de lo que realmente son.”(1991, p. 109).

Con estas ideas de respeto y veneración de Gombrich, empezaremos un capítulo, en el que se estudiarán los postulados que realiza nuestro autor, apoyándose en las teorías psicoanalíticas. Comentaremos además muy escuetamente las hipótesis de otros autores, con el fin de resaltar la importancia de la conexión del arte, con éste enfoque psicológico.

Con la finalidad de ubicarnos para los fines de esta sección de la tesina, mencionaré, que Gombrich trata las aportaciones del psicoanálisis y las teorías estéticas de Freud, a la historia del arte, principalmente en cuatro trabajos: El Psicoanálisis y la Historia del Arte, una conferencia leída ante la Sociedad Psicoanalítica británica en 1953, - publicada en el libro: Meditaciones Sobre un Caballo de Juguete-; The Mystery of Leonardo, una reseña sobre la segunda edición inglesa de la monografía de Freud sobre Leonardo que Gombrich publicó en 1965 –en el volumen Reflections on The History of Art: views and reviews-; Freud’s Aesthetics, un largo estudio publicado en 1966; y finalmente un trabajo dictado como conferencia conmemorativa del 125 aniversario del nacimiento de Sigmund Freud, en la Universidad de Viena en Mayo de 1981, publicado en el libro Tributes. A ellos se añaden otros trabajos menores, como algunos relacionados con la caricatura, que dejaremos de lado en éste trabajo de tesina.

Ahora bien, como ya mencioné en la introducción, Schneider (1996) propone que tanto el arte como el psicoanálisis exigen un enfoque histórico. La historia del arte: en lo que se refiere a la cronología de la cultura, los documentos y el estilo; en tanto que el psicoanálisis: con la historia evolutiva del individuo. Al igual que Sócrates, observa Schneider, Freud dedicó su vida a la búsqueda del propio conocimiento. El mandamiento “conócete a ti mismo”, se convirtió en su principio rector. La introspección *arqueológica* de Freud sentó las bases de su trabajo posterior, pero su conocimiento de la mitología grecorromana dio fuerza a sus apartados. “La mitología” escribió Freud en 1935 “puede darnos el valor de creer en el psicoanálisis” (Schneider, 1996, p. 14).

Mediante el proceso de asociación, Schneider (1996), encuentra que Freud retrocedió en el tiempo cavando en los pensamientos, hasta llegar a la infancia. Con ello situó tres piedras angulares de su teoría: la sexualidad infantil, el poder del inconsciente y el complejo de Edipo. Ahora bien, Schneider piensa que en todo caso, Freud concebía la historia personal no sólo como una serie de estratos históricos, sino como elaboraciones individuales. Sin embargo, trazaba dos distinciones importantes: primero, para el historiador la reconstrucción es el resultado final de esa búsqueda; mientras que para el psicoanalista es algo preliminar; y segundo, el sujeto analizado, a diferencia de la civilización pasada, está vivo y pone en marcha recuerdos, libre asociación, sueños y otros medios de acceso al subconsciente.

Nos situaremos ahora, en el punto en que Gombrich (1991) indica el estadio de desarrollo, en el cual la obra de Freud penetró en la teoría del arte: Hasta el siglo XVII la filosofía antigua dominaba la teoría del arte en el mundo occidental, en especial la metafísica platónica, que atribuía al artista la capacidad de percibir los ideales divinos de belleza, más allá de los sentidos, y revivirlos en sus creaciones. El rechazo de esa visión mística, a decir de Gombrich, debía hacer que los teóricos se interesaran en la psicología.

En ese cambio de visión, explica Gombrich (1991), sobresalía Edmund Burke, en cuya Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful publicada en 1756, se propuso asentar la estética con fundamentos biológicos. Tocando un concepto que repercute en los escritos de Freud, el de que dos emociones básicas dominan la mente humana: el deseo de conservación y el de propagación de la especie, el cual se manifiesta como instinto sexual. Burke, según Gombrich, explica la sensación de lo bello, como derivado del atractivo de un físico hermoso; y el instinto de conservación, descansa en buscar seguridad y evitar cualquier amenaza. Burke plantea que para eso sirve el miedo, constituyendo un sistema biológico de advertencia que en dosis moderadas explica la sensación de lo sublime, sensación de que hablan los poetas en tormentas y dramas.

Gombrich (1991), piensa que la frontera entre el enfoque de Burke, y la teoría psicoanalítica del arte, es que no se ocupa del artista, sino solo del espectador; centrándose en el poder del poeta, el músico o el pintor, de despertar o calmar las pasiones del que contempla su obra; le interesa menos cuales disposiciones psicológicas permiten al creador tocar el alma de su público. Por ello, reflexiona Gombrich, a finales del siglo XVIII y durante el XIX la teoría del arte cambia de criterios objetivos a subjetivos, el interés se centra en la experiencia del creador. Si no hay una experiencia genuina, la obra de arte se considera fingida; una especie de falsificación que pretende hacer creer que el artista sentía algo cuando solo buscaba efectos.

Habiendo sentado bases históricas, que confirman la importancia de los tópicos que trataremos en ésta parte, agregaré ahora que para el lingüista ruso, Vigotsky (1970), es natural la tentación que supone para la psicología, la aplicación del psicoanálisis a la interpretación de los problemas del arte; ya que es el sistema psicológico que ha elegido como objeto de su estudio, la vida inconsciente y sus manifestaciones.

Por otro lado es importante subrayar que la actitud de Freud, hace pensar a Del Conde (1986), que Freud no se sintió capacitado para involucrarse abiertamente con el ámbito de la estética, no obstante que el psicoanálisis ciertamente posee herramientas para elucidar muchos puntos que conciernen a las actividades creativas; sobre todo, expresa Del Conde, si se tiene en cuenta que se trata de un método abierto. No obstante, también es cierto que la efectividad de su uso depende de los conocimientos y la capacidad interpretativa de quien lo utiliza.

Ahora bien, es importante que en el inicio de este capítulo se retome lo que se ha mencionado en la introducción a la tesina, en el sentido de que un personaje como Ernst Kris, es una figura sin la cual no puede entenderse y valorarse la influencia y el alcance de las ideas del psicoanálisis, en la obra de Gombrich. Así que analizaremos a continuación algunos puntos clave de ésta relación:

Gombrich y Kris.

La influencia de Freud sobre Gombrich viene entonces en primera instancia a través de Kris, psicoanalista inmerso en cuestiones de arte. Tal influencia tiene un elemento personal, e influye el modo en que Gombrich elabora sus conocimientos del psicoanálisis ligados al arte. Gombrich colaboró con Kris en la preparación de un libro sobre la caricatura; fenómeno que presenta cuestiones que envuelven tanto a la psicología como a la habilidad artística. A partir de entonces, trabajaron juntos y Gombrich pudo conocer las ideas de Kris a fondo.

Gombrich (1991), recuerda que quedó admirado de la capacidad de trabajo del psicoanalista, quién continuaba con su cargo en el museo, practicaba como analista, era editor de la revista *Imago* y aún se hacía tiempo para publicar e investigar. Kris, a juicio de Gombrich (1991), deseaba ser absolutamente fiel a Freud pero no le gustaba realizar interpretaciones simplificadas del psicoanálisis. Por lo que ese autor escribe de Kris en su libro *Tributos* que “la constante conciencia de la complejidad de los problemas, unida al deseo de no parecer jamás desleal al legado de Freud, detuvo el libre fluir de su estilo”(1991, p. 221). Kris inculcó en Gombrich gran respeto por la figura y obra de Sigmund Freud, aunque para ello tuvo que superar cierta reticencia inicial, pues en alguna ocasión, Gombrich llegó a ironizar la incondicional adhesión de Kris a Freud.

Gombrich (1991) dice de Kris que “era una mente compleja” quién solía decir, “Todo es mucho más complicado...¿porque habría de ser simple?” (1991, p. 221). Ellos concordaban en que la historia de la cultura, debía presentarse como faceta de una gran evolución psicológica. No obstante Kris estaba convencido de que las nuevas ideas que creyera haber concebido, se hallaban prefiguradas en alguna parte de la obra de Freud, expresando que “no hay nada nuevo en todo eso, el mundo lo vería si la gente supiera leer a Freud” (Gombrich, 1991, p. 221).

Kris emigró a Inglaterra en 1938, cuando la guerra había comenzado, Gombrich estaba dedicado al servicio de radioescucha de la B.B.C.en Inglaterra. En 1940 Kris se fue a vivir definitivamente a América y en 1949, obtuvo para Gombrich una beca Rockefeller, que le permitió visitar unos meses los Estados Unidos. Por último Gombrich recuerda que Kris no tenía tiempo para relaciones sociales, rara vez se veía con gente en plan no profesional, hubo quienes podían considerarlo remoto y tenso. Comenta así mismo que solo algunos que conocieron muy bien a Kris, supieron cuanto le interesaba la felicidad de los demás y cuan poco la propia. Antes de morir, cuando sufrió un segundo ataque cardiaco en febrero de 1956, indica Gombrich (1991), que su única preocupación fue por disponer a quién debían ser remitidos sus pacientes.

Gombrich y Freud en el arte.

Existen varios autores además de Gombrich, psicólogos y no, que opinan acerca de las teorías psicoanalíticas, como proveedoras de instrumentos válidos, que permiten enriquecer y dilucidar el estudio de las obras artísticas y los procesos que las originan. La Dra. Teresa Del Conde entre ellos, señala que “de hecho, hasta los críticos que no se encuentran versados en las teorías psicoanalíticas acuden a ellas ocasionalmente, tomándolas como un saber contemporáneo del cual no se puede ya prescindir. Sin embargo si bien es cierto que como disciplina o ciencia posee un campo de aplicación general que incluye las cuestiones artísticas en tanto productos humanos, también es igualmente cierto

que el psicoanálisis como herramienta única no basta para explicar el sentido del producto artístico y ni siquiera para elucidar las intenciones del creador con respecto a su obra. Lo cual no invalida la aproximación psicoanalítica a los productos artísticos, siempre y cuando vaya acompañada de la indispensable plataforma histórica – artística que constituye el contexto de cualquier estudio de este tipo”(1986, p.100).

En su libro Freud y la Psicología del Arte, Gombrich (1965), escribe que la influencia de Sigmund Freud en la práctica del arte en este siglo, es muy profunda, “por lo que difícilmente nos damos cuenta de la precaución que encierran sus propias publicaciones (de Freud) sobre los temas artísticos. Pero esta reserva, es menor en su correspondencia privada, en que su actitud hacia las artes visuales de todos los tiempos, puede verse en el contexto de su vasta cultura, característica de los más cultos <victorianos>. La cual como ironía, sus enseñanzas contribuyeron a minar” (1965, p. 9, el paréntesis es mío). En este punto se pregunta Gombrich hasta donde la aceptación de las teorías psicológicas de Freud puede llevar a rechazar el gusto y la perspectiva crítica de esa tradición.

Al considerar entonces que Freud tuvo menos reservas en su correspondencia, para expresar sus conceptos en cuanto al arte; Gombrich apoya algunas de sus hipótesis acerca de las ideas estéticas del fundador del psicoanálisis, principalmente en sus cartas.

Lo que primero llama la atención de Gombrich, es un documento sobre el descubrimiento de la pintura por Freud. Una carta que en diciembre de 1883, Freud escribió a su novia, después de visitar unas galerías de Dresden: “Siempre había pensado que, entre la gente que dispone de mucho tiempo, existía una especie de acuerdo convencional, para entusiasmarse por las pinturas de los grandes maestros. Aquí he desterrado mi barbarie y he empezado a admirarlas” (Freud, 1969). Esto hace pensar a nuestro autor que “con el tiempo, un lector actual podría descubrir, en la actitud de Freud ante esas grandes obras, al futuro explorador del alma humana”(Gombrich, 1965, p.12).

Se presenta la misma sensible reacción en Freud, cuando escribe a su novia sobre su primera visita a la iglesia de Notre-Dame en París, el 19 de noviembre de 1895: “Nunca he visto algo tan pavoroso como su inflexible tenebrosidad, sin apenas decoración, y su gran estrechez, la cual debe haber contribuido a provocarme esta impresión”(Freud, 1969). Cinco días después, Freud muestra lo perdurable de su impresión y lo mucho que los símbolos antiguos pueden haber significado en su mente: Escribiendo acerca de Charcot y su admiración por él dice: “Algunas veces salgo de sus clases como de Notre Dame, con un nuevo sentimiento de lo que la perfección significa”(Freud, 1969).

Sin embargo al parecer el Louvre no sensibilizó tanto a Freud, quién el 19 de octubre del mismo año, daba cuenta así de su visita al departamento de antigüedades griegas y romanas: “Vi la famosa Venus de Milo sin brazos, creo que la belleza de esta

estatua no se descubrió hasta más tarde y hay mucho de convencionalismo en eso. Para mí estas cosas son de mayor alcance histórico que estético. Me sentí más atraído por los numerosos bustos de emperadores. Solo tuve tiempo para una rápida visita a las salas egipcia y asiria, a las que deberé volver. En la sala de Egipto vi relieves pintados con colores brillantes, colosos brillantes y esfinges: un mundo como de sueños”(Gombrich, 1965, p. 14).

Gombrich (1965) piensa que el misterioso clima, que como en un sueño se encerraban esas imágenes, fue fascinante para Freud como explorador onírico, despertando su imaginación, lo placentero de la contemplación. Anota Gombrich que por ésta época, Freud empezó a coleccionar antigüedades de arte occidentales y del oriente, como uno de los pocos lujos que se permitió en la vida.

Otra vez Freud, en una carta desde Berlín —el 10 de marzo de 1886— explicaba su decisión de interrumpir su trabajo y pasarse la mañana en el museo: “Estuve mirando varios cascos antiguos con sincero pesar por no entender más sobre este asunto y con un nostálgico recuerdo del Louvre, que es mucho más rico y espléndido”(Gombrich, 1965, p. 15)

También, refiere Gombrich (1965), que Ernest Jones en su Vida y Obra de Sigmund Freud, nos ilustra acerca de lo importante que llegó a ser para el fundador del psicoanálisis, escaparse a Italia, paraíso tradicional de los amantes del arte en su época, incluso durante sus años de más arduo trabajo.

Gombrich señala además, que la visita de Freud a Atenas en 1904, muestra su interés por el arte y la civilización de Grecia, gusto que comparte muy especialmente, nuestro autor. Veinte años más tarde Freud diría que: “las columnas de color ámbar de la Acrópolis fueron las cosas más bellas que jamás vio en su vida” (Gombrich, 1965, p. 17).

La estética de Freud.

En éste apartado se analizarán los postulados teóricos de Gombrich —y autores en que se apoya o que manejan hipótesis que van de acuerdo a las que él propone—, referentes a mecanismos y procesos que se manejan en la teoría psicoanalítica:

La sublimación.

Waelder, quién es un estudioso de las posturas psicoanalíticas, resume así, la postura estética de Freud: “Para él, el arte era sobre todo una oportunidad de realizar en el plano de las fantasías los deseos que se frustraban en la vida real, bien por obstáculos externos, bien por inhibiciones morales. El arte es pues, una especie de vida salvaje en el desarrollo desde el principio del placer al principio de la realidad y actúa como válvula de

seguridad de la civilización”(Lorda, 1991, p. 78); haciendo alusión obviamente al mecanismo de sublimación, que se da en el artista con mayor aptitud, entre menos represión haya.

Se ha dicho, formula Gombrich (1965), que una idea inconsciente perturba el interior del artista y se exterioriza sublimándose en forma artística para modificar así mismo la mente del público, la representación es casi como un envoltorio para el contenido inconsciente. No obstante Gombrich (1965) medita en que con ese postulado, Freud nos permite mirar claramente el problema desde otro ángulo: solo las ideas inconscientes que pueden adaptarse a la realidad de las estructuras formales son comunicables y su valor para los demás reside tanto en la estructura formal como en la idea; es posible que hasta debamos algunas obras maestras del mundo a accidentes del medio y el estilo.

Este comentario de Gombrich, acerca de la sublimación y la comunicación inclusive de ideas inconscientes, coladas al exterior por medio de la creación artística, hace pensar en lo que manifiesta Del Conde (1986), en el sentido de que se sabe que para Freud la cultura o la civilización es el resultado de una historia de renunciaciones a las satisfacciones, sacrificadas al principio de realidad o a la posibilidad de convivencia y progreso entre los hombres, en cuya trayectoria es primordial el papel que desempeña la sublimación, por ello el arte resulta compensatorio en más de un sentido.

Por su parte, J. Hogg (1969), señala que para Freud, el arte era sobre todo una oportunidad de realizar en el plano de la fantasía, los deseos que se frustraban en la vida real, bien por obstáculos externos, bien por inhibiciones morales. Refiriéndose a esto el fundador del psicoanálisis escribió en 1911: “El arte da lugar a una reconciliación peculiar entre los dos principios (el del placer y el de realidad). Un artista es originalmente un hombre que se aleja de la realidad, porque no puede aceptar la renuncia a la satisfacción de los instintos que ésta exige, y un hombre que permite a sus deseos eróticos y ambiciosos que actúen plenamente en la vida fantástica”, pero “encuentra el modo de regresar de ese estado de fantasía, a la realidad, utilizando su maestría para moldearlas como verdades de un nuevo material. Que los hombres aprecian como reflejo de la realidad, convirtiéndose en gran creador. Sólo puede conseguir eso, porque otros hombres sienten la misma insatisfacción, al sustituir el principio del placer por el de realidad” (Freud 1958, Vol.12, p. 224).

Después en 1913, añade Freud, que solo el arte en nuestra civilización, ha conservado la superioridad de los pensamientos. Únicamente en esta rama sucede que un hombre consumido por los deseos, realice algo parecido a su satisfacción que, gracias a la ilusión artística, produce efectos emocionales como si fuese real. Y continúa, Freud, aludiendo a la sublimación, que el arte es una actividad que calma deseos insatisfechos; primero se libera en el artista al representar, sus fantasías más personales como realizadas, y después por la comunicación de su obra, libera a otras personas con los mismos deseos

retenidos. Pero esas ideas, propone Freud, se convierten en obra de arte, hasta que han experimentado una transformación, que suaviza lo ofensivo en ellas; ajustándose a las leyes de la belleza y brindando placer a sus contempladores. En el arte, gracias a la ilusión artística, los símbolos y sustitutos provocan emociones reales, por lo que Freud, plantea que el arte constituye una región a la mitad del camino entre la realidad que frustra los deseos, y el mundo imaginario de su realización (Freud 1955, Vol.13, p. 90).

El Juego.

Otro elemento al que Freud presta atención, es el del juego, que resulta importante para muchas teorías del arte, ahora veremos algunos puntos de vista sobre el tema lúdico, tanto de Gombrich como de otros autores que él cita.

Freud, según Del Conde (1986), vinculó el juego infantil y la actividad creadora del adulto con sus sueños diurnos, dándose cuenta que los artistas realizan muchas de sus ensoñaciones uniendo tal facultad con la inclinación de carácter general entre los seres humanos a reprimir, inclinación entendida como desalojo de tensiones irreconciliables con el placer.

Una conferencia sobre Arte Moderno, dictada por Paul Klee, informa Gombrich (1965), contiene un relato introspectivo de la experiencia del juego de los pintores modernos, y describe los muchos elementos como líneas, colores, formas, con los que el artista juega al crear su orden y cuya importancia es decisiva incluso en el sentido negativo, ya que son ellos los que deciden, “sí, un contenido puede resultar inexpresable a pesar de la más favorable disposición psicológica”(1965, p. 32).

El arte, textualiza Gombrich “como Malraux ha subrayado, nace del arte. El joven artista continúa el juego de sus predecesores y al hacerlo introduce personales variaciones. El estilo que emerge con cada nuevo movimiento, se debe tanto, o más, a los movimientos que le han precedido, como a las ingeniosas variaciones introducidas por el actual jugador” (1965, p.33). El artista, opina también Vigotsky (1970), toma muy en serio su juego y le dedica afecto, siendo su antítesis, no la seriedad, sino la realidad.

Gombrich toma como base para la mayoría de sus postulados acerca de la psicología del juego con relación al arte, las ideas que propone Huizinga en su libro Homo ludens, en el cual expone hasta que grado puede entenderse la cultura como un juego, y en que medida éste es fundamento y factor de la cultura. Con la idea de juego, según Lorda (1991) se enlaza el mundo de la respuesta personal, de los procesos inconscientes; del artista que experimenta la represión y da rienda suelta a las visiones de su mente. Porque el juego se mantiene de suprimir voluntariamente la incredulidad, por estar al servicio del ego por su carácter regresivo. El del artista es un grupo donde las reglas sencillamente se dan por descontadas, en mayor o menor medida, por todos los miembros del grupo.

Los Símbolos.

Durante la estancia de Freud en Roma en octubre de 1907, explicaba a su familia el placer que le había brindado un cuadro: “el museo posee lo que probablemente sea el más bello Tiziano, se llama Sagrado y Profano Amor...el título no tiene sentido, cualquier otra cosa que la pintura quiera significar es desconocida; pero es suficiente conque sea tan bella...”(1965, p.17) y Gombrich descubre con esta observación que a Freud no le apasionaba descifrar el significado de los símbolos de estas y otras alegorías renacentistas. Ni tampoco tal vez, el tiempo y movimiento de las mismas, que sin embargo son de vital importancia para la obra del autor, que estudiamos en éste trabajo.

Los símbolos, a decir de Gombrich (1965), eran para Freud temas apropiados para la sala de psicoanálisis. Lo que él buscaba en la pintura era el placer de la belleza; sin embargo, estudió analíticamente a un gran artista del pasado: Leonardo da Vinci en cuya monografía de 1910, especifica Gombrich, que Freud considera por lo menos dos de las pinturas de Leonardo: la Mona Lisa y Santa Ana, como si fueran las fantasías de un paciente,. Hay una extensa bibliografía, en pro o en contra de este trabajo, pero para los escépticos es un consuelo según Gombrich, leer en la carta de Freud dirigida al pintor Herman Struck el 7 de noviembre de 1914, que consideraba este artículo como “mitad ficción novelesca, no quisiera que tú juzgaras la certeza de nuestros resultados por este ejemplo”(1965, p. 18).

No obstante Gombrich (1965) medita, que al escribir esto, Freud debió considerar que esta “ficción novelesca”, no derivaba tanto de la escasa evidencia de documentos sobre la vida de Leonardo da Vinci, como de que tal vez tomó muy en cuenta una novela histórica de Dimitry Merezhkovsky: El Romance de Leonardo da Vinci, en la cual, en el undécimo capítulo, aparece una “escena retrospectiva de la visita de Leonardo a los lugares de su infancia”, cuando recuerda afectuosamente la tierna y misteriosa sonrisa de su madre y recuerda también como acostumbraba fugarse de la casa de su padre para visitar a su pobre madre y “que le cubría la cara con sus besos” (Gombrich, 1965, p. 18).

Sin embargo, aclara Gombrich (1965) que en el siguiente párrafo, de la mencionada novela, es donde el analítico Freud aguzará su intelecto para interpretar el simbolismo; ya que allí Merezhkosvsky narra, las nocturnas visitas del muchacho a su madre descolgándose por la ventana para no despertar a su abuela y deslizándose en la cama “empujando su cuerpo contra el de ella en la obscuridad bajo las mantas”. Tal vez, discurre Gombrich, fue esta franca descripción de la situación edípica, lo que avivó la imaginación de Freud y motivó realmente su interés por la historia de la infancia de Leonardo, “¿No leyó el incidente del Buitre con esta imagen ya firmemente formada en su mente? Tal vez no lo sepamos nunca”(1965, p.19).

Gombrich (1971), deduce que quienes lean el Psicoanálisis del Arte de Freud observarán el sintoma de reconocimiento del símbolo, experimentado por Freud, al contemplar la representación de Santa Ana por Leonardo, “aquí había un recuerdo de la infancia del propio maestro porque en la casa de su padre él no sólo encontró una buena madrastra sino también una abuela” (Gombrich, 1971, p.19).

Los comentarios de Gombrich, con referencia a la novela de Merezhkosvsky, son interesantes, sobre todo, “en el sentido de que nadie puede negar a este primer intento, de dar sentido psicológico a datos dispersos del misterioso genio (Freud); una función de guía y fecundidad a la imaginación histórica” (Lorda 1991, p.99, el paréntesis es mío).

Para Gombrich (1965), Freud dio por sentado que debe buscarse en las obras de arte, el máximo contenido psicológico de las figuras mismas y su simbolismo. Por ello Freud siguió estudiando ese contenido en su segundo artículo sobre arte: un estudio sobre el Moisés de Miguel Angel. Jones, sugirió analíticamente que la atención de Freud hacia “la figura del colérico patriarca” (Gombrich 1965, p. 21) en aquel año, podía deberse a las tensiones que experimentó en la Sociedad Psicoanalítica; identificándose Freud con Moisés, quién al bajar de la montaña encontró a su pueblo en rebeldía, bailando alrededor de un becerro de oro. Además está presente la fuerza de la tradición en la elección por Freud, del Moisés de Miguel Angel, ya que como denota Gombrich, ese personaje del antiguo testamento simboliza al líder hebreo

De hecho Gombrich (1965), entiende el concepto freudiano del símbolo como una forma de metáfora, ya que el símbolo no trata mucho de la semejanza con el objeto simbolizado; para el psicoanálisis Por ejemplo, los moldes del soñador se obtienen de los restos diurnos que aparecen en un primer plano, en el contenido manifiesto del sueño y esclarecen, a la vez que ocultan su sentido o significado psíquico, que se aproxima a los instintos del soñador.

Pero, en opinión de Gombrich (1965), Freud no sostuvo la teoría de que ésta dimensión simbólica, fuera la única verdadera y esencial de la obra de arte, por el contrario toda su posición frente al arte y la cultura aspiraba a abrir estos significados, en símbolos comunes y conscientes. Freud fue el último en aprobar el planteamiento, que eleva el símbolo onírico a modelo de obra de arte, ya que estaba convencido de que ese símbolo, seguiría siendo necesariamente incomprensible para todos aquellos que no tienen acceso a las asociaciones libres.

Encaja aquí el comentario de Lorda (1991), quién opina que aunque Gombrich liga a veces sus conceptos a las tesis psicoanalistas de modo general, su admiración por Freud es tan manifiesta que no deja de hacerse patente en todas sus obras, intentando destacar siempre en sus escritos, las aportaciones de Freud a la estética además de

declarar que éste, es la fuente de otros buscadores de símbolos, que pretenden ver en cualquier obra un jeroglífico inconsciente.

El dar sentido a los símbolos representacionales, es para Gombrich (1968), un juego mutuo entre artista y observador. Su formulación teórica, desde el punto de vista del psicoanálisis, se la debemos a Ernst Kris, quien fue el primero en señalar la aparición de lo que podría llamarse, la actitud estética ante la pintura; distinta de la actitud ritualista. El conocedor de arte que quiere identificarse con el artista, debe ser admitido en el círculo mágico de los símbolos, y compartir su secreto; él también debe llegar a ser creativo bajo la guía del artista. Piensa Gombrich, que esa comprensión psicoanalítica es muy valiosa, ya que sin ella serían inexplicables tan rápidos desarrollos en los estilos del arte.

En lo que se refiere a la simbología onírica de Freud, Gombrich (1965) la percibe como enigmática, monstruosa y oscura; constituyendo máscaras que nuestros deseos inconscientes tienen que ponerse, para pasar la censura de la conciencia. De este modo su significado real es solo accesible a los analistas. Los significados del sueño, para Gombrich (1965), de acuerdo a las hipótesis freudianas, representan además el carácter irracional, de un estado en que: las contradicciones son posibles, y en la que convergen los significados. Para Freud, comenta Gombrich, no es a través de la meditación, sino de la libre asociación, que el soñador descubre estos niveles de significados múltiples, detrás del absurdo contenido de los sueños. Ya ahondaremos más sobre esta cuestión más adelante, precisamente en la sección del sueño.

Por último y en cuanto a los símbolos de los nuevos estilos pictóricos, lo importante para Gombrich (1968) de las pinturas impresionistas, es en primer lugar que su creador, tiene un inconsciente donde siguen viviendo modos arcaicos de simbolización; y en segundo lugar, que el artista se encuentra en una situación, en que sus conflictos personales adquieren importancia artística. Esta de los conflictos, es la parte de la naturaleza humana, más fácilmente afectada por las presiones sociales. Por eso, Gombrich cree que la terminología psicoanalítica, nos capacita para discutir las motivaciones simbólicas, tanto del artista como del contemplador. Es el ego el que adquiere la capacidad de transmutar y canalizar los impulsos que parten del id, para unirlos en obras de arte, que son símbolos.

La fuerza de la tradición y el carácter conservador, en Freud.

Una confirmación que hace Gombrich (1965), del carácter conservador de las ideas artísticas de Freud, son las declaraciones sobre los movimientos modernos que contienen sus cartas de postguerra, tal vez para sorpresa de quienes vieron en Freud, al defensor de las tendencias contemporáneas y liberales.

En 1920 Oscar Pfister, un pastor protestante amigo de Freud, envió a éste, estimulando su crítica al expresionismo, su estudio sobre Los Antecedentes Psicológicos y Biológicos de la Pintura Expresionista. En la introducción de cuyo trabajo señala, que el movimiento ya había superado la etapa de los clamores horrorizados. Sin embargo admitía que aún existían reaccionarios, hacia los cuales dirigió su protesta configurándola como “Chillidos de solteronas horrorizadas”. Atacando también a los “Filisteos” que, escribió, “creen haber hecho bastante cuando repiten palabras como nauseabundo, bárbaro, manchas y patológico al caracterizar el nuevo movimiento.” (Gombrich, 1971 p.22).

“Para orientarnos en el caos de estos muy serios problemas” continúa Pfister “debemos asomarnos al seno oculto del inconsciente y usar, los métodos de Sigmund Freud, que penetra la corteza exterior de la mente consciente”(Gombrich, 1991, p. 98). Parte del estudio está dedicado a la obra de un artista expresionista, que Pfister estaba analizando. Llegando él, a la conclusión de que el artista expresionista “es un tipo autista, introvertido, aprisionado en sus propias represiones” (Gombrich, 1965, p. 22). Refiere Gombrich, que Pfister concluye su texto, a pesar de lo que respeta la seriedad del movimiento expresionista, con la esperanza de que un nuevo estilo artístico permita combinar el sentido de la realidad con un genuino idealismo.

La respuesta de Freud, del 21 de junio de 1920, al envío de Pfister, muestra que su tradicionalismo no afectaba su sinceridad y buena educación: “Cogí tu estudio sobre el expresionismo con no menos punzante curiosidad que aversión y lo leí de una tirada. Al final me gustó mucho, no tanto en sus partes puramente analíticas, que nunca pueden superar las dificultades de interpretación para los no-analistas. Pero debo decirte que en mi vida privada no tengo paciencia en absoluto, con los lunáticos, sólo veo el daño que pueden hacer y en lo que se refiere a estos <artistas>, yo soy de hecho uno de esos filisteos a los que tú empicotas en la introducción. Pero a fin de cuentas, tú mismo dices después clara y exhaustivamente por qué esta gente no tiene derecho al título de artista” (Freud, 1966, p. 73).

Dos años más tarde, en diciembre de 1922 la postura de Freud se había endurecido, pues al enviarle Karl Abraham un dibujo hecho por un artista expresionista le responde: “Querido amigo, recibí el dibujo que pretendidamente representa tu cabeza. Es horrible. Yo sé que eres una persona excelente. Supe por Lampl que el artista mantenía que te vio de esta manera. A gente como él debería ser la última en permitírsele el acceso a los círculos analíticos, ya que encarna en cualquier caso las siempre mal acogidas ilustraciones de la teoría de Adler, que dice que son precisamente personas con graves defectos innatos en la visión las que llegan a ser pintores y dibujantes. Deja que me olvide del retrato para desearte lo mejor para 1923” (Gombrich, 1965, p.24).

Tuvieron que transcurrir casi dieciséis años, declara Gombrich, para que con la poderosa influencia de su admirado amigo Stefan Zweig, se persuadiera Freud a los 82 años, de recibir a Salvador Dalí, y escribir el 20 de julio de 1938: "Debo realmente estarte agradecido por la visita que ayer me trajiste. Hasta entonces estuve inclinado a considerar a los surrealistas —que parecían haberme elegido para ser su santo patrón—, como lunáticos puros. El joven español, con sus ojos patentemente sinceros y fanáticos y su innegable maestría técnica me ha sugerido una apreciación diferente. Sería de todas formas muy interesante explorar analíticamente los orígenes de esta pintura. Sin embargo, como crítico, uno puede todavía estar autorizado a decir que el concepto de arte rechaza extenderse más allá del punto donde la proporción cuantitativa entre material inconsciente y elaboración preconscious no permanece dentro de ciertos límites. En cualquier caso, no obstante, éstos son serios problemas psicológicos" (Gombrich, 1965, p. 24). Esta carta, es de suma importancia para captar en todo caso las ideas, ya flexibilizadas de Freud sobre el arte contemporáneo, en esta última época de su vida.

Gombrich, expresa que gracias a la guía de su amigo Ernst Kris, puede aventurarse a interpretar la declaración de Freud, en esa carta de julio de 1938, y así vislumbrar lo que éste consideraba en ese escrito: "serios problemas psicológicos" (Gombrich, 1991, p. 101). En ella, escribe Gombrich, el severo Freud comenta primero que sería interesante, explorar analíticamente los orígenes de la pintura de Dalí, o sea, interpretarla mediante recuerdo y asociación libre, igual que un sueño; pero que como crítico —psicoanalista—, seguiría teniendo derecho a decir que aún así, de ningún modo se trata de una obra artística, sino precisamente de algo como un sueño. Gombrich (1991), piensa que si existe demasiado material inconsciente y poca elaboración preconscious, el resultado no redundaría en lo que Freud reconocería como obra de arte.

Aventura Gombrich (1991), que tal vez Freud, se daba cuenta de que la joven generación veía en el psicoanálisis un puente para explicar los modernos movimientos artísticos, lo cual no le gustaba. Es comprensible que se haya hecho común explicar y disculpar el rechazo de Freud al arte abstracto, sobre la base de los prejuicios de su generación y entorno, pero siempre es un poco riesgoso, desde el análisis de Gombrich, desechar las ideas de un gran personaje por parecernos incómodas. Y además, si ha habido quien demostrara que los prejuicios de su generación, no tenían una influencia profunda en su pensamiento, fue Freud. Por eso podemos estar seguros de que tenía razones teóricas para su actitud; como éstas que expone a Stephan Zweig en su carta, después de la visita de Salvador Dalí, descrita antes.

Freud no temía ponerse restricciones, apunta Gombrich (1991), pero no por ello, podríamos concluir que aplaudiera el subjetivismo en el arte, como hemos visto. Por el contrario, en su vida se opuso varias veces a las forzadas conclusiones que algunos de sus contemporáneos querían sacar del psicoanálisis en relación con el arte, rechazando en

mayor o menor grado a lo largo de su vida, las dos corrientes de subjetivismo radical en el arte del siglo XX, el expresionismo y el surrealismo.

Nunca sabremos que comentarios merecerían a Freud, las tesis de Gombrich, pero desde la Historia del Arte cuya primera edición vio la luz, en 1949, comentó nuestro autor, que un punto en que las ideas de Freud, encontraron eco inmediato en medios relacionados con el arte, es el referente al expresionismo. Entendido ese movimiento como pretensión, de que las obras de arte manifiestan inmediatamente las profundidades del artista y sus anhelos inconscientes. La crítica que hace Gombrich a estas ideas, es dura. “Hay la idea de la autoexpresión que se remonta a la época del romanticismo y a la profunda impresión causada por los descubrimientos de Freud. Los cuales habrían de servir para establecer una conexión más íntima, entre el arte y el desequilibrio mental, de lo que el propio Freud hubiera admitido... El interés despertado por la psicología impulsó, ciertamente, a los artistas y a su público a explorar zonas de la mente humana que anteriormente se consideraron repulsivas o tabú” (1990, p. 487).

El Chiste.

Gombrich recuerda que la fórmula de Freud, para el chiste es que: “Una idea preconsciente se expone durante un momento a los procedimientos del inconsciente” (1965, p. 25). Entonces, aduce Gombrich, lo que el chiste debe al inconsciente es su forma, la condensación y el significado. Significado éste parecido a los sueños, característicos del proceso primario, en los que las impresiones y experiencias de nuestro estado de vigilia, se mezclan en transformaciones y combinaciones impredecibles. Gombrich reconoce que Ernst Kris, en su Psychoanalytic Explorations in Art, señaló el libro de Freud sobre The Joke, como modelo base para formas de creación artística sobre líneas freudianas.

Con referencia a ese tema del chiste, para Del Conde (1986), existen puntos de similitud con la consecución del producto artístico, al analizar las técnicas y variantes del chiste. Puntos que son citados a través de muchos ejemplos: el desplazamiento, la falacia, el contrasentido, la figuración indirecta, la alusión, la figuración por lo contrario, el simil, el doble sentido, la ambigüedad. Sean tomados en conjunto o por separado, son elementos que también se encuentran presentes en la creación artística, “que podamos o no detectarlos en las obras es otro problema. En las bromas tendenciosas, las chanzas, los acertijos, los juegos de palabras, los albures y en general en todas aquellas expresiones en las que el lenguaje juega con un sentido doble, existen siempre formas de ingenio cuya base es la creatividad y si pensamos en la ironía, el humor negro, los efectos satíricos, etc., podemos con más facilidad reconocer ese rasgo lúdico infantil elaborado por el espíritu adulto, que está implícito en todas las variantes de lo cómico en grados diversos” (Del Conde, 1986, p. 106).

En el chiste plantea Gombrich (1965), bajo el principio de realidad del ego, un pensamiento rudo, vulgar o indecoroso, se sumerge en el proceso primario, de modo que la idea no sea sólo aceptable sino hasta agradable. A lo que Freud concedió más importancia en este modelo fueron a los juegos de palabras: ideas preconscientes; no inconscientes ni totalmente reprimidas y disponibles para nuestra mente consciente; siendo las ideas latentes las que determinan la alegría que nos proporcionan, interpreta Gombrich.

En ésta estructura, las ideas causan placer y risa, provocadas por el equilibrado balance, entre el pensamiento preconsciente y la elaboración inconsciente. Es discutible la aplicabilidad del modelo de chiste de Freud a las formas de creación artística, pero según Gombrich (1965), tiene dos puntos muy recomendables: explica la importancia tanto del medio o contexto, así como de la maestría o habilidad; elementos vitales que a veces son despreciados al hacer aplicaciones de las ideas psicoanalíticas al arte. Gombrich piensa que, el que los juegos de palabras dependan del medio de la lengua, no necesita explicación; sin embargo es clave la maestría y el ingenio para el planteamiento.

A manera de confirmación de la tesis de Gombrich acerca de la importancia del chiste, mencionaré que Anton Ehrenzweig (1976) declara, que siendo Freud, un psicólogo cuyas ideas estéticas estaban muy influidas por Fechner y Lipps, tuvo que resolver un problema al límite, de la estética y lo hizo de un modo clásico, relacionando el efecto ingenioso de una buena broma con las formulaciones que corresponden a técnicas típicas del llamado proceso primario del inconsciente. Ésta identificación llevó después a Ehrenzweig, a la conclusión de que las bromas tienen que formarse en el mismo nivel profundamente inconsciente que los sueños, de aquí el éxito de Freud, opina, “al conquistar al primer asalto un viejo problema de la estética y sobre todo, al resolverlo de una manera tradicional relacionando firmemente el efecto ingenioso de la broma con estructuras definidas, formas primarias típicas del inconsciente” (Ehrenzweig, 1976, p. 101).

Por otro lado, observa Gombrich que “nos sentimos libres de reír ante un comentario en broma despectivo; por ejemplo de grandes figuras públicas respetadas, por no parecer una agresión directa, sino como un juego con el lenguaje que nos seduce a compartir el sentimiento e ingenio del hablante” (1991, p. 102).

Gombrich (1968), señala el chiste como clave para una teoría del arte, sin embargo, piensa que el verdadero motor de esa teoría sería la caricatura: el chiste visual y su entorno psicoanalítico tiene una gran importancia para él. Y por su parte, Del Conde (1986) afirma, a éste respecto, que en la caricatura se da con insistencia el placer por el reconocimiento, que permite aprovechar los ángulos risibles del modelo, con lo que se obtiene un doble efecto: risa y agresión.

Quizá la caricatura se aceptó como arte, aventura Gombrich (1968), gracias a la valoración del logro estético; así como al sofisticado juego, de crear una imagen intencionalmente distinta, que supone la reacción entrenada del observador, quién repite en su mente la ejecución imaginativa del artista. Básicamente, tenemos el mismo mecanismo que descubrió Freud en el chiste. Pero el chiste visual, al parecer, es más difícil de aprender y apreciar que el chiste verbal. Además la satisfacción estética puede tener un carácter compensatorio; esto se lo sugirió a Gombrich (1968), la obra sobre historia de la caricatura que emprendió con Kris.

La comprensión, apunta Gombrich (1991), de que el chiste es un dispositivo psíquico, altamente social que busca el placer, descansa, en el capital de cultura común y sobre todo en la posesión del lenguaje común, pues Freud consideraba el placer del juego de palabras, como continuación del placer infantil, de experimentar con sonidos del habla, que llevan gradualmente a dominar el lenguaje. Para Freud, según Gombrich, el placer de las permutaciones libres y la deformación de palabras, se manifiesta en agudezas verbales, así como en tonterías. Por lo que el placer, es parte de la regresión a estados psíquicos anteriores, a lo cual la teoría freudiana, atribuye un papel esencial. Para decirlo en pocas palabras, resume Gombrich, un buen chiste no es invención sino descubrimiento.

El Sueño.

Defiende Gombrich (1965), que Freud, lejos de buscar en el mundo del arte sólo el contenido inconsciente de la conducta biológica y los recuerdos de la infancia, como muchos han postulado, insistió en el grado de adaptación a la realidad, que convierte el sueño en una obra de arte. Si esta interpretación es correcta, podremos formular las equivocaciones comunes a las ideas de Freud, en forma casi esquemática, dice Gombrich.

Es pertinente citar aquí, lo que expone Del Conde (1986), en cuanto a que Freud decía que el sueño “era la vía regia de acceso al inconsciente, e ideó sirviéndose de la observación de sus pacientes, un método para tener acceso a su contenido. El sueño se desarrolla principalmente por medio de imágenes y símbolos. Puede verse que cuando se aproxima, surgen representaciones involuntarias, parecidas a las alucinaciones; las cuales pertenecen al género de las imágenes simbólicas, a que sirven. Freud escribió que: “la fantasía onírica no dibuja exhaustivamente los objetos; sólo delinea sus contornos y aún esto con la mayor libertad. Por eso sus pinturas parecen inspiradas por el genio” (1986, p. 101).

La obra de Freud publicada en el año 1900, La interpretación de los Sueños, inició en opinión de Gombrich (1965), una nueva época en la exploración de la psique humana, encontrándose con gran hostilidad e incompreensión. La razón no se debe sólo a

que atribuía al poder del instinto, un papel más importante de lo que la mayoría aceptaba, sino ante todo, debido a que por primera vez, estudiaba la vida mental de adultos normales, junto con los síntomas de los neuróticos y hasta de los psicóticos.

Freud según Gombrich (1965), interpreta sueños como expresiones de conflictos mentales; resultados de impulsos instintivos no satisfechos en el hombre civilizado. Instintos que luchan por dominar, las mismas fuerzas que pueden servir para explicar la locura y la neurosis, durante la tercera parte de la vida, en que se encuentra dormido el individuo.

No le extraña entonces a Gombrich (1991), que los documentos de Freud causaran su mayor impresión entre los artistas; los cuales siempre se habían inclinado a ver la obra de arte como expresión subjetiva y a considerar su afinidad con el sueño. Freud en opinión de Gombrich (1991), también rindió tributo a la estética de la expresión, al tratar de interpretar la obra de arte, como sueño o ensueño de día. Sobre todo en su famoso trabajo acerca de Leonardo da Vinci, que ya he mencionado, con la descripción de las visitas nocturnas que el joven Leonardo hacía en secreto a su madre, sabiendo cuándo salía su padrastro. No hay gran distancia, discurre Gombrich, de esta escena edípica imaginaria, a la interpretación que hizo Freud del cuadro: La Virgen y Santa Ana, del mismo da Vinci, como representación de sus “dos madres”.

Uno de los pacientes en análisis de Pfister, que era artista del expresionismo, cuenta Gombrich (1991) que hizo dibujos en sesiones terapéuticas y los ofreció a la interpretación de su analista, con asociaciones libres por lo cual Pfister tenía pruebas, para interpretar las imágenes como sueños contados por su paciente. Pfister entonces, quiso definir la pintura con referencia explícitamente a los cubistas y los dadaístas, incluyendo también al arte abstracto como, “toda representación artística subjetiva, que distorsiona la realidad casi por completo, como lo hacen los sueños.” (Gombrich, 1991, p. 99).

Es válido para muchos autores, el intento de examinar el arte, a la luz de esas formas oníricas de manifestación del inconsciente. El psicoanálisis, como lo entiende por ejemplo Vigotsky (1970), ha tratado dos hechos fundamentales de manifestación del inconsciente: los sueños y las neurosis. De ahí parte la afirmación de que el arte, ocupa un lugar intermedio entre el sueño y la neurosis; permaneciendo en él un conflicto demasiado maduro para un sueño, pero aún no patógeno. Freud, menciona Vigotsky, señala otras dos formas de manifestación del inconsciente, que también modifican la realidad, acercándose más al arte: nombra los juegos infantiles –que ya detallamos– y las fantasías o ensoñaciones diurnas.

En muchas investigaciones psicoanalíticas sobre el arte, opina Gombrich (1968), el primer plano de interés está ocupado por la analogía entre la obra de arte y el sueño, y es verdad que hay pinturas, que son como sueños. Pero existen otras, en que los

elementos convencionales de tradición superan a los personales; incluso en muchas de las grandes obras maestras del pasado. Esto no quiere decir que Gombrich niegue, que siempre debe existir un determinante personal en la creación artística, que los psicólogos estudian.

La relación chiste - sueño.

Por la obra de Freud, de importancia decisiva para la teoría psicológica del arte: El chiste y su Relación con el Inconsciente, publicada en 1905, Gombrich está convencido de que el autor, demostró lo que puede lograr, en la comparación del chiste con el sueño. Cuando hablamos de buenos y malos sueños, con seguridad entendemos algo muy distinto, de cuando nos referimos a buenos o malos chistes. En éste libro, Freud pone el problema de los valores, que las teorías de arte no pasan por alto, en el centro de la atención. Gombrich, cree que incluso en él, aclara un poco los problemas de la técnica y el estilo.

En esa obra, el punto de partida de Freud, a decir de Gombrich (1991), es observar la frecuencia con la que encontramos en los sueños, comparaciones y alusiones ingeniosas, que sirven al propósito a que atribuye el mecanismo onírico: liberar y disfrazar fantasías de deseos. Gombrich encuentra, que lo que Freud detalla en La interpretación de los Sueños como mecanismo del proceso primario, como son: la condensación, el desplazamiento, la transformación y la imagen, también pueden encontrarse en el chiste, interesándole a Freud, en particular que el doble sentido de una palabra, que nos provoca reír. Contra el estereotipo popular de la tendencia de Freud hacia lo sexual, acota Gombrich (1991), su libro acerca del chiste no se concentra en modo alguno en insinuaciones de este tema.

No obstante, para Ehrenzweig, la razón de que una estética psicoanalítica no haya conseguido sacar claramente a la superficie una ordenación oculta, puede explicarse porque “procede de niveles mentales aún más profundos que los que generan inclusive el sueño manifiesto y la broma, resistiéndose a la visualización consciente. Las distorsiones del orden estable de las cosas deben parecer caóticas, obedecen a una forma diferente que traspasa la apreciación consciente” (1976, p. 104). Para explicar este estado de intuición hemos de dar por supuesta, propone Ehrenzweig, una subestructura inconsciente del arte, aún mas profunda que los niveles primarios en los que descansan el chiste y el sueño, cuyo principio formal es inaccesible a la visualización superficial del sentido común.

Expresa Gombrich (1991) por otro lado, que la posibilidad de compartir, representa la diferencia decisiva entre el chiste y el sueño. Como escribe Freud: “El sueño es un producto psíquico del todo asocial: no dice nada a nadie más que al soñante. Habiéndose originado dentro de una persona como componenda entre fuerzas psíquicas

rivales, es ininteligible aún para esa persona y por completo irrelevante para otras. El sueño no sólo puede prescindir de la inteligibilidad, incluso debe cuidarse de ser inteligible, pues de otra forma sería destruido. Sólo puede existir disfrazado. De ahí que haga pleno uso de los mecanismos que dominan nuestros pensamientos inconscientes, distorsionándolos hasta hacerlos irrecuperables. En otra parte está el chiste como el más social de los dispositivos psíquicos que buscan el placer... Así, está determinado por condiciones de inteligibilidad” (Gombrich, 1991, p. 103).

A este respecto Del Conde, comenta que el modelo del chiste, tiene bases similares a las del sueño, en cuanto a que también utiliza: desplazamiento, desfiguración y condensación; afirmando Freud que toda la técnica del chiste, muestra la tendencia “a obtener un ahorro en la expresión” (Del Conde, 1986, p.105). Siendo que el chiste y el sueño son dos operaciones anímicas profundamente diversas, Del Conde afirma, que Freud se preocupó por establecer las concordancias que presentan el chiste y el sueño, en cuanto a que en ambos se ejercita el proceso primario. Además se percibe en forma muy clara, la conducta social de uno y otro; y advierte que de ninguna manera se podría concluir rotundamente que es posible interpretar las obras de arte como si fueran sueños. Sin embargo el conocimiento de la elaboración onírica y el proceso del chiste, desde el punto de vista psicoanalítico, pueden ayudar a comprender muchos aspectos de la producción creativa en el arte.

La psicología del artista.

Los psicoanalistas, de acuerdo con Gombrich (1965), estudian, aprovechando los conceptos de la teoría del ingenio de Freud, el poder de las circunstancias para facilitar la aparición de las características de habilidad y personalidad, en los artistas. Cualidades latentes o reprimidas de una persona, que de otra forma se podrían minimizar por las convenciones de la vida cotidiana. Ningún análisis serio del arte debería descuidar la fuerza central que ejercen en el ser humano las tradiciones y tendencias, en que está inmerso por su círculo social y sus características propias.

Gombrich (1965), cita el caso de la artista Yvette Guilbert quién había ganado fama con canciones de dudosa moralidad; representando en el escenario a prostitutas y criminales. Ella solicitó la opinión de Freud en marzo de 1931 sobre la psicología del actor. Al parecer Guilbert había supuesto, escribe Gombrich, que lo que hace a un gran actor es la capacidad para identificarse con un gran número de variados personajes; pero Freud no quiso otorgarle la fácil escapatoria, contestándole: “La idea de rendición de la propia personalidad y su sustitución por otra, imaginada, nunca me ha satisfecho demasiado. Yo más bien me inclinaría a creer que la propia personalidad del actor no es eliminada, sino más bien que elementos de ella –por ejemplo, disposiciones

subdesarrolladas y deseos reprimidos— son utilizados para la representación de los personajes deseados y de este modo, se permite que estos elementos sean expresados; lo cual da al personaje en cuestión su verdadera vida” (Gombrich, 1965, p. 39).

La actriz no se rindió, volvió a inquirir al maestro; y en su siguiente carta del 26 de marzo de 1931, Freud contesta “Mire, por ejemplo Charlie Chaplin quién estuvo en Viena... Indudablemente es un gran artista aunque admitimos que siempre representa el mismo personaje: al débil, pobre, indefenso y desgarrado joven a quien las cosas, al final, acaban por salirle bien. ¿Usted cree que él tenía que olvidar su ego al representar su papel? Al contrario, él siempre actúa como él mismo fue, en su triste juventud. Él no puede olvidarse de aquellas experiencias y aún hoy busca una compensación por las injusticias y las humillaciones de aquellos tiempos. La idea de que los logros de un artista están internamente condicionados por las impresiones de la infancia, la suerte, las represiones y los desengaños, nos ha proporcionado mucha luz y esta es la razón por la que le damos tanta importancia. Usted dirá ahora que Madame Yvette tiene más de un solo papel, esto es cierto y prueba que posee una vida psíquica excepcionalmente rica y adaptable, pero yo no desesperaría de relacionar su repertorio con las experiencias y los conflictos de los primeros años. Yo estaría tentado a continuar, pero algo me detiene, se que los análisis no solicitados causan disgusto, y no quisiera hacer nada que moleste la cordial simpatía de nuestras relaciones” (Gombrich, 1965, p. 40).

Siguiendo con este tema de la psicología del artista, Hogg (1969) plantea que ya Freud había puntualizado desde 1925, que se considera la imaginación creadora, como reserva para la transición del principio del placer, al de realidad. Y así sustituir las satisfacciones instintivas, a que el ser humano ha que renunciar en la realidad insatisfactoria. Por eso el artista como el neurótico, se retira al mundo de la imaginación y la fantasía; pero, al contrario que el neurótico, el artista sabe encontrar con firmeza el camino de vuelta a la realidad.

La creatividad y el estilo propios del artista, se dan en función del medio social en que se desenvuelve, ya que incluso los grandes genios, recuerda Gombrich (1965), se deben a las convenciones de su tiempo y de su maestría. Ni siquiera Mozart, al escribir un *divertimento* podía saber con precisión qué iba a suceder con el tema escogido. Naturalmente su genio y experiencia le hacían seleccionar uno apropiado, que incluso le permitiría prever y rechazar intuitivamente ciertas alternativas. Sin embargo incluso Mozart estaba en deuda técnica con los complicados instrumentos, que sus predecesores habían inventado. El pintor por otro lado, considera Gombrich (1965), experimenta y busca descubrimientos en las formas visuales y en el colorido; no dudando seleccionar en aquel proceso preconsciente de que habla Freud, las estructuras que se le ofrezcan como significativas, proyectando en la obra de arte, su mente, sus logros y sus conflictos.

Respecto a esto, Del Conde (1986), expresa que Freud describió al artista como un ser ambicioso, el cual no ha tenido oportunidad de someter sus pasiones al severo control de la razón, por lo cual posee emociones pulsionales hiperintensas, que pueden derivar de su acrecentado narcisismo primario, sin lo cual no podría dar cauce a su creatividad, que se presenta como una prolongación narcisista del propio yo.

No obstante, dado que también Gombrich (1991), rechaza –como su amigo Kris– la interpretación superficial de las tesis de Freud, advierte que: en primer lugar el artista no puede expresar en forma abierta su inconsciente y en caso de hacerlo no lo entendería, así como tampoco su público; los deseos del creador no son transmisibles en forma abierta. En segundo lugar, Gombrich admite la existencia del carácter compensatorio de la satisfacción estética, en el cual la apelación erótica penetra sin trabas en el espectador, como cualidad artística, confesando haberla aprendido de Kris, pero lo importante para él es, sin embargo, el equilibrio entre actitud estética y placer regresivo.

Para Gombrich es necesario un equilibrio entre actividad estética y placer regresivo ya que si el artista ofrece una imagen demasiado manifiesta o fácilmente erótica, produce náuseas. A causa de las reservas internas del <ego> o las presiones sociales, no se admite como arte, sino como un espectáculo vulgar y demasiado sencillo, para lo que reclama nuestra gran capacidad intelectual. Ya se darán más detalles de este aspecto en el próximo capítulo, en la parte en que estudiamos el fenómeno de la ilusión dentro del proceso de percepción.

Gombrich (1968) piensa además que no es muy válido, el análisis freudiano de un artista del pasado, por la sencilla razón de que resulta imposible traerlo al diván del psicoanalista; y aventura que, como es de todos sabido, no hay sustituto para la entrevista psicoanalítica “por tanto los intentos que se han hecho de cruzar de puntillas, el abismo de los siglos, por una frágil cuerda hecha de información dispersa, nunca pueden ser más que un juego de ingenio, aunque la realización sea tan deslumbrante como en el Leonardo de Freud. La información necesaria no se puede obtener y los psicólogos podrían replicar que sin tal información más valdría dejar la cuestión” (1968, p. 48). Aquí Gombrich demuestra que ha aprendido, del enfoque psicoanalítico, que para realizar un análisis válido de la personalidad y la psicología en general de un determinado artista, son necesarias las asociaciones libres a las que da importancia a lo largo de su obra, y, además la entrevista y las otras técnicas terapéuticas usuales.

Por otra parte Gombrich (1991) deja asentado, que la vasta cultura y conocimientos que poseía Freud, le previnieron, del error de confundir la biografía de un artista con la teoría del arte. Lo que dice al respecto Freud, en su relato autobiográfico, es muy explícito: “El lego, que puede esperar demasiado del análisis en este sentido, debe saber que no resuelve dos problemas que probablemente sean lo que más interesa. El análisis no tiene nada que aportar a la explicación de las dotes de un artista ni es

competente para descubrir su método, su técnica artística” (Gombrich, 1991, p. 98). Con estas palabras, Freud indicaba las fronteras entre las hipótesis que proponía y los intereses del estudioso del arte.

Negarse a tratar los métodos o técnicas del artista, expresa Gombrich (1991), afecta la manifestación que más preocupa al historiador del arte: el estilo. Freud estaba muy consciente del peso de esta renuncia, cavila Gombrich, pues en el ensayo Dostoyevski y el Parricidio de 1927, declara Freud, que Los Hermanos Karamazov es la mejor novela de la historia, por desgracia el psicoanálisis tiene que rendir las armas ante el problema del autor” (Gombrich, 1991, p. 98).

Por eso Pfister al distinguir entre el contenido manifiesto y latente de las asociaciones libres sobre dibujos de su paciente, descubre aspectos que le inquietan profundamente. Escribe: “Luego de que el análisis nos hace ver qué tumulto de odio, rencor, impotencia, confusión y conflictos interiores se hallan en ocasiones en estas imágenes, creadas por nuestros artistas, nos inclinamos aún menos a atribuir cualquier valor humano al autismo. ¿Qué nos importan las pendeencias, desengaños, miserables incidentes infantiles que el expresionista encarna secretamente en su obra?” (Gombrich, 1991, p. 99).

Para Gombrich (1991), este arrebato de Pfister es injusto, ya que no debemos sorprendernos, de que el psicoanálisis produzca asociaciones de este tipo, en los seres creativos, puesto que ese era en parte su propósito. Lo que distingue las obras de los expresionistas, de los artistas de épocas anteriores, no es tanto su origen, como su estilo; la idea que el artista desea plasmar. Así Gombrich defiende, que no se puede culpar a los artistas que Pfister analizaba, de la importancia que sus experiencias subjetivas, asumían en sus creaciones. La responsabilidad está en la historia del arte que, como sugiere Gombrich, “pone cada vez mayor acento en la expresión y no requiere de estas exhibiciones de lo íntimo, más que honestidad”(1991, p. 99).

La postura histórica de Gombrich (1991), ante el movimiento expresionista, es que los que lo proponían tenían una nueva concepción del arte, la tarea y el deber del artista. No es posible apreciar las creaciones expresionistas, sin tomar en cuenta esa nueva concepción. Entre otras cosas, lo que llamamos arte, especifica Gombrich, es un fenómeno social. El artista se identifica con el papel que le asigna la sociedad, por lo que la psicología del arte, se relaciona íntimamente con la teoría del arte que domine el periodo.

Por otro lado, Sigmund Freud nunca puso en duda, asegura Gombrich (1991), la importancia de la maestría técnica del artista; aunque no siempre se sintiera capaz de analizarla. Regresando por ejemplo a su interpretación de La Virgen y Santa Ana; ésta descansa en la suposición implícita de que el impulso de crearla surgió del interior del artista y no del exterior; como era normal en el Renacimiento, época en que se pintaba por

encargo, lo que pedían los clientes. No obstante para Freud, mucho de la habilidad técnica consistía también, en la capacidad de realizar fantasías por parte del artista.

Refiere Gombrich un pasaje en que Freud, luego de pasar una tarde con pintores escribió a Ernst Jones una carta en inglés que describe su reacción de impaciencia: “El sentido, es poco para estos hombres; todo lo que les importa son líneas, formas, armonía de contornos. Están entregados al principio del placer” (Gombrich, 1991, p. 108). Nuestro autor objeta que en ese momento, Freud debió haber olvidado que esos hombres no hubieran sido artistas, si no significaran algo para ellos: las líneas, formas y contornos.

Así, aunque Freud se acercaba a los poetas y escritores con humildad, piensa Gombrich (1991), que parece haber tomado su imagen del pintor, de los personajes de novelas mundanas que se deleitaban describiéndolos como *bohémios*. De ese modo lo expresa Freud en una carta que escribió en noviembre de 1914 a Hermann Struck, quién había hecho su retrato y al cual envió su trabajo sobre el Moisés de Miguel Angel: “Debo apresurarme a decir que estoy consciente de la debilidad básica de mi obra. La cual reside en mi esfuerzo por ver al artista racionalmente como científico o ingeniero, cuando en realidad es una clase de ser muy especial. Altivo, centrado en sí mismo, sin principios y en ocasiones bastante ininteligible” (Gombrich, 1991, p. 108).

Sólo en una obra de la vejez de Freud El Malestar en la Cultura, descubre Gombrich (1991) que aparece en el maestro, una actitud diferente hacia el artista, en que reflexiona sobre la carga que la civilización impone, al bloquear la satisfacción de nuestros impulsos. Expresándolo Freud así: “Otra técnica de defensa contra el sufrimiento hace uso del desplazamiento de la libido que nuestro aparato psíquico permite, mediante el cual su función gana tanto en flexibilidad. Tiene que resolver el problema de cómo desplazar los objetivos de los impulsos en tal forma, que no los afecten las negativas que nos impone el medio. Aquí ayuda la sublimación de los impulsos. El nivel óptimo se alcanza cuando sabemos cómo aumentar bastante el placer obtenido con el ejercicio de las facultades mentales e intelectuales. En este caso, el destino pierde mucho de su poder sobre nosotros. Satisfacciones de este tipo, como el placer del artista en crear, en encarnar las visiones de su imaginación, como las del científico en la solución de problemas y el descubrimiento de la verdad, tienen una cualidad especial que un día con certeza podremos caracterizar meta psicológicamente.” (Gombrich, 1991, p. 109).

Aquí Freud concede al logro del artista, explica Gombrich (1991), el mismo rango que a la búsqueda científica de la verdad, expresando su confianza de que un día será posible descubrir las fuentes psíquicas de esa actitud mental; pero aun aquí la confianza de Freud se enfoca a una futura psicología del artista, no directamente a una psicología de las artes.

La comunicación en el arte.

Con relación al aspecto de la comunicación en el arte, Gombrich (1991), señala que no se puede expresar con palabras lo que *dice* una obra de arte, comprendiendo Freud que esta imposibilidad le inquietaba. Siendo así, Gombrich cuenta que en su interpretación del Moisés de Miguel Angel, Freud hace un elocuente comentario: “Debo empezar con la declaración de que no soy experto sino lego en arte. Con frecuencia he notado que el contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades técnicas y formales, que el artista valora por encima de todo. No entiendo cabalmente muchos medios y varios efectos del arte” (Gombrich, 1991, p. 104).

Sin embargo Gombrich, opina aquí que Freud exageró sus dificultades, porque confundía entender, con capacidad de asimilar los efectos del arte, en términos de un contenido que pudiera comunicarse con palabras. Llegando el propio Freud a la convicción, que expresó después, en una carta a Lou-Andreas Salomé, en julio de 1931: “Pero, a pesar de los cumplidos que me hacen, no soy artista, no podría representar los efectos de luz y color; sólo dibujar los puros contornos. Pero: ¿habría reconocido Freud, su incapacidad de lograr los efectos de luz y color si no entendiera sus sutilezas? ¿Cómo podría haber disfrutado coleccionando arte y visitando centros de arte si careciera de sensibilidad natural a las obras?. Tal vez lo que en su carta describió como <puros contornos> quizá pueda compararse con su insistencia en la comprensión literal” (Gombrich 1991, p. 105). Para nuestro autor, la responsable de esa tendencia, fue la teoría del arte imperante en la época de Freud, que identificaba al arte con la expresión e incluso con la comunicación.

Como manifiesta Vigotski en su libro Psicología del Arte (1970), nunca lograremos decir con toda precisión por qué nos ha gustado esta o aquella obra de arte; es casi imposible expresar en palabras los aspectos importantes y esenciales que nos comunica ésta vivencia. Los propios poetas son los que menos saben acerca de la forma como crean, detalla Vigotsky, no se precisa gran perspicacia para observar que las causas más inmediatas del efecto artístico subyacen en el inconsciente y que solo después de penetrar en este dominio, lograremos acercarnos de lleno a los problemas de comunicación en el arte.

Por su parte, no quiere significar Gombrich (1991), con la dificultad que tenemos para dilucidar la razón de que nos atraiga una determinada obra de arte, que al artista no le interese el efecto de su obra en el contemplador, pero ese interés lo atribuye a la manipulación: del medio ambiente, de las líneas, los colores y los tonos con los que puede llegar al espíritu humano. Todos reaccionamos a impresiones sensoriales, ya sea que las experimentemos en la naturaleza o frente a obras de arte. Pero Gombrich propone que existen reacciones elementales, que son casi arquetípicas, en la comunicación artística. Por

ejemplo la impresión causada por la luz, las superficies brillantes, lo nauseabundo o lo eróticamente excitante.

Así como el juego verbal irrisorio, es descubierto en el lenguaje, los artistas de otras artes encuentran un presagio de los efectos que les sirven para comunicarse, en el lenguaje del estilo, que sale al encuentro del espectador. Hasta en el cubismo, ha observado Gombrich (1991), parte de ciertos efectos en facetas, que muestran por ejemplo, las últimas pinturas de Cézanne, quién descubrió sus formas, no las inventó creándolas de la nada, sino que teniendo en cuenta el bagaje técnico histórico, él tuvo el ingenio creativo para modificar y reinterpretar lo que había en la tradición pictórica.

Para Ehrenzweig (1976), parte del aspecto de la comunicación en el arte, arranca del descubrimiento de la unión de los espacios, interior y exterior. Si recordamos las primeras reacciones de los críticos de arte, ante los inmensos lienzos de la nueva pintura americana, recuerda Ehrenzweig, nos daremos cuenta que se decía que su gran extensión, obligaba al espectador a meterse en el plano del cuadro y a examinarlo casi desde dentro, a tiempo que el espectador se seguía sintiendo fuera de plano del cuadro y todavía frente al lienzo que tenía ante él. Yo misma experimenté con gran sorpresa y agrado, un estado similar de esta especie de comunicación del artista, con tres grandes obras del español Jean Miró, que ocupaban cada una todo el espacio de grandes paredes en el museo de Arte Moderno. Eran grandes lienzos pintados de azul, con alguna pequeña referencia de color en contraste, en forma de línea o mancha; mi sensación fue prácticamente la de estar volando en el vacío. Esta ambigüedad de la distancia estética, es un viejo problema y demuestra que un cierto grado de indiferenciación espacial es propio, de toda experiencia estética u obra creativa.

Lo que arroja el estudio, de éstos efectos pictóricos de los espacios interior y exterior, sugiere Gombrich, (1991), es que se necesita estudiar a fondo una rama especial de la psicología de la comunicación, que podría llamarse metafórica o simbólica. Ya que lo que hace a un auténtico artista, es la gran sensibilidad, a cambios referentes a: las formas, los colores, las combinaciones, etc.; sensibilidad que reacciona a las menores diferencias de matiz, imperceptibles para organismos menos entrenados.

Gombrich (1968) también opina, que importa el saber lo que la obra de arte significó para el artista, solo si se parte del supuesto previo, de que ese significado privado, personal y psicológico de la pintura, es el único significado real y verdadero, que la obra transmite a la mente del observador; al menos inconscientemente. Pero Gombrich duda que éste supuesto, al que se ha asignado importancia para la comprensión del arte moderno, provenga de una sana doctrina del psicoanálisis. Si la obra de arte tiene el carácter de un sueño compartido, o sea ya comunicado, se debe especificar más claramente qué es lo que se comparte, yendo el analista más allá de un significado superficial de los símbolos.

Pero Gombrich (1968) se pregunta si el significado privado, resalta siempre y realmente, en la obra. La idea de que el significado inconsciente y personal de una obra se comunica al inconsciente del público, es para él, definitivamente un modo de malentender la teoría psicoanalítica. La revelación entre un artista y el mundo en conjunto, entre significación privada y significación pública, es obviamente, mucho más compleja.

El Impresionismo, como medio de comunicación artística, apunta Gombrich (1968), permitió al público por primera vez en varios siglos, percibir auténticos manchones de colores vivos, claros y luminosos, como una unidad armoniosa. Concepción hasta entonces prohibida por la convención académica, que consideraba esos trazos como demasiado toscos y primitivos. Ésta escuela se encuentra en el límite, entre dos modos de satisfacción: se puede considerar como, la cima del proceso que lleva al símbolo pictórico, al parecerse cada vez más a las apariencias; o como el comienzo de un arte francamente regresivo, de un primitivismo.

* * * * *

Para Gombrich, hay muchas preguntas que permanecen abiertas en la teoría de Freud sobre el arte, pero le parece que no hay nada en sus escritos y cartas que resulte conflictivo con su visión y gusto, basados firmemente en sus valores tradicionales. A diferencia de algunos de sus seguidores, Freud nunca se atribuyó la posesión de una respuesta, siempre señaló que “sabemos muy poco” (Gombrich, 1965, p. 43), esto aún es muy cierto en la actualidad y por ello está muy abierto el campo para los investigadores; y es una razón para que yo haya escogido este tema de tesina.

CAPITULO 2

PSICOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN ARTÍSTICA.

I.- Introducción y definiciones:

En su libro Principios de Percepción, Bartley (1969) define que, la percepción ha sido estudiada por los psicólogos como un proceso, gracias al cual el organismo se relaciona con su medio; al percibir el individuo interpreta, discrimina e identifica, objetos experimentados como existentes en el ambiente. Para Gombrich (1979), la psicología de la representación artística, es un campo de investigación que traspasa las fronteras del arte, entrando al terreno de la percepción y de la ilusión óptica, de hecho los misteriosos modos con los que puede lograrse que formas y trazos, luces y sombras, signifiquen cosas, nos intriga siempre, haciéndonos difícil esclarecer lo que realmente vemos de lo que sabemos o intuimos. Esto se hace aún más complejo si tomamos en cuenta además que la percepción *social*, como la plantea H. Lindgren (1979) en su volumen de Introducción a la Psicología Social, es la forma en que los individuos se perciben a sí mismos, la conducta del grupo y los estímulos del medio. Los griegos ven a los capataces en forma diferente a como lo hacen los norteamericanos, explica Lindgren, y los niños del Sudán miran a sus padres en forma distinta a como lo hacen los libaneses o los norteamericanos, estas percepciones diferentes conducen a expectativas diversas las cuales a su vez, generan distintos tipos de conducta y esto es válido también para la percepción del arte.

Antes de adentrarnos en los conceptos y postulados a los que Gombrich nos lleva en sus amplios conocimientos de la psicología de la percepción en el arte, principalmente por medio de la visión, deberemos revisar las definiciones de algunos de los psicólogos más representativos en este campo, además de las principales hipótesis de los procesos que conlleva; así que a continuación las veremos en forma resumida.

A) Definición de Percepción, del diccionario.

Percepción es la aprehensión de la realidad por medio de datos recibidos por los sentidos; idea, acto de entendimiento; problema sensorial, que teniendo naturaleza psíquica es una especie de copiado de la realidad externa; se equipara la percepción a un juicio basado en datos sensoriales e intuiciones(Diccionario Larousse de la lengua española, 1997, p. 589).

B) Definiciones de autores.

La percepción, ha dicho Gombrich (1979), puede considerarse primariamente como un proceso activo condicionado por nuestras expectativas y adaptado al contexto psicológico y social en que se esté dando. es la modificación de una anticipación. Gombrich indica en su libro Arte e Ilusión, que en lugar de tanto hablar de ver y conocer, en psicología del arte resultaría más provechoso hablar de ver y darnos cuenta, percibimos en mayor medida cuando buscamos algo, y miramos ese algo cuando nos llama la atención algún desequilibrio, una diferencia entre nuestra expectativa y el mensaje que nos llega.

Por otra parte, en el citado volumen de Bartley (1969), menciona ese autor definiciones de percepción que han estructurado diversos estudiosos, como los que a continuación veremos:

* William James en 1892 definió la percepción como: “La conciencia de las cosas materiales particulares que representan a los sentidos, unidos los procesos sensoriales y los reproductores del cerebro son los que proporcionan su contenido”. (p.23)

* En 1924, Seashore en su Introduction to Psychology, afirmaba que: “Las sensaciones y percepciones constituyen simultáneamente la experiencia sensorial; las sensaciones son procesos conscientes condicionados al funcionamiento de los órganos sensoriales” (p.23), Bartley objeta aquí que de ser cierto ese planteamiento, las sensaciones carecen de significado. Siendo solo la conciencia de cualidades sensoriales, las percepciones, serían entonces interpretaciones de sensaciones portando un significado.

* En el libro Foundations of Psychology de Boring, editado en 1948, se expresa: “La percepción es el primer fenómeno en la cadena que conduce del estímulo a la acción; es la experiencia de los objetos y los fenómenos del aquí y el ahora; es siempre una respuesta a algún cambio o diferencia en el ambiente” (p. 24).

* Saturen y Karwoski en su obra Psychology, de 1952, dicen que “la percepción es el proceso de obtener conocimientos de los objetos y eventos externos a través de los sentidos; se realiza sobre cosas que son definidas y probables.” (p. 24).

* En otros libros se lee, escribe Bartley, que la percepción es un proceso equiparable a la discriminación, diferenciación y observación, el término se usa para referirse a complejos procesos nerviosos y de recepción, bases de la conciencia de nosotros y nuestro mundo. Se restringe la percepción a aspectos de experiencia, aunque tiene implicaciones conductuales; la percepción de objetos, situaciones y relaciones implica reacciones externas, en general, cuando percibimos diferencias entre objetos, nos comportamos de una manera diferente ante cada uno de ellos.

C) Definición de Abstracción Perceptual de R. Arnheim.

Percibir es para Arnheim (1986): abstraer en el sentido en que se representan los casos individuales mediante configuraciones de categorías generales. La abstracción por lo tanto comienza

en el nivel más elemental de cognición, es decir en la adquisición de los datos sensorios. La abstracción perceptual suele definirse, apunta Arnheim, como una operación que extrae elementos comunes a diferentes situaciones y los presenta como una nueva configuración, además es un proceso intelectual que elabora perceptos mecánicamente registrados; sin embargo el proceso artístico no tiene nada que ver con el pensamiento: se basa en la percepción, la intuición, el sentimiento, etc.

D) Definición de la percepción de Bartley.

Para éste estudioso de la percepción, el psicólogo considera al hombre formando parte del mundo (1969), no ajeno a la realidad. Al relacionar al hombre con su ambiente, empieza imaginándolo como un sistema energético, todo lo que el psicólogo llama estímulo, debe aplicarse a lo físico, y sus concepciones acerca del hombre como persona, fundarse a partir de la observación de su interacción con el ambiente.

La percepción se refiere principalmente, formula Bartley (1969), a la forma inmediata de conducta. Términos como pensar, juzgar, recordar, etc., son conducta que continúa durante largo tiempo, después que el estímulo que la provocó ha desaparecido. La percepción es la actividad general y total del organismo que sigue a las impresiones de energía producidas en los órganos de los sentidos. Sin embargo Bartley advierte que la percepción, no es una copia, los objetos percibidos no son entidades que existen en el mundo externo con las características visuales, táctiles, térmicas y de solidez, exactas con que las experimentamos. Por eso al estudiar la percepción éste autor, tiene en cuenta lo que el organismo capta, no lo que el mundo físico o su naturaleza contienen. Casi nunca, el individuo se da cuenta conscientemente, de la variedad de respuestas que da el organismo a los estímulos que le afectan.

Existen entonces principalmente dos dominios en el campo de estudio de la percepción, según Bartley (1969), que son: el mundo físico que proporciona los estímulos excitadores de los órganos de los sentidos, estableciendo la interacción entre organismo y medio ambiente, y, el mundo de la experiencia en el que el organismo se da cuenta de sí mismo y de los objetos, de propiedades, de actividades y sus relaciones, éste es el mundo "real".

E) La evaluación como característica de la percepción.

Gombrich (1979) pensaba que las respuestas perceptivas llevan prejuicios por parte de los individuos, aspecto que Bartley denomina, <evaluativo>. Es decir que las reacciones se sitúan en mediciones que van de lo dañino a lo benéfico y en medio está la indiferencia. Cuando una circunstancia produce una fuga que aparece como amenazante o dañina, empiezan a desencadenarse emociones, entendidas como pautas de propiedades de conducta de evaluación. Entonces la percepción es emocional, la conducta denominada así, es la que se encuentra en cualquiera de los extremos del espectro, los aspectos emocionales de la conducta expresan el valor que la situación estímulo tiene para el perceptor.

F) Percepción del espacio:

Esta característica, que por su naturaleza es importante en la percepción artística –y por lo tanto frecuentemente tratada por Gombrich–, propone Bartley (1969), que es la conducta perceptual con relación al tamaño, forma, distancia y dirección que guardan los objetos entre sí y con respecto al observador. A los psicólogos nos importa el espacio experimentado y el conceptualizado, ya que todos los movimientos del organismo tienen lugar en él, reaccionando a la extensión como un dominio; es este tipo de respuesta al que se denomina percepción verdadera del espacio.

G) Diferencia entre Percepción y Sensación:

Considero importante dedicar una pequeña sección a comentar este aspecto, ya que muchas veces Gombrich, como muchos otros autores, hablan de éstas dos características sin expresar sus diferencias o similitudes. En el pasado se suponía, en opinión de Bartley (1969), que en la relación del organismo con su ambiente participaban dos procesos: *percepción* y *sensación* y se describían de manera clara y distintiva, pero actualmente la distinción es vaga y difícil de diferenciar, además la información de que ahora disponemos nos aleja de la idea de dos procesos.

Percepción se llamaba, expone Bartley (1969), a las experiencias, actividades y relaciones entre objetos, a las cuales aun cuando se les denominaban experiencias sensoriales, se les distinguía claramente de las sensaciones, que se consideraban como componentes de las percepciones. Se pensaba que las percepciones se referían a experiencias y actitudes pasadas, además de que eran complejas y resultaban de la elaboración y organización que se efectuaba en el sistema nervioso central. Que las sensaciones eran simples y elementales, y era posible hacer predicciones acerca de ellas, pero no sobre las percepciones.

Pero según Bartley (1969), no se pudo comprobar la existencia de las sensaciones, como unidades elementales, carentes de significado, o sea: no fue posible demostrar que un color era una sensación y una manzana una percepción. El criterio para diferenciar la sensación de la percepción era de tipo hipotético: suponía que las percepciones resultaban de procesos elaborados en la corteza cerebral y requerían que ciertos procesos secundarios se efectuaran, mientras que las sensaciones se producían inmediatamente cuando el cerebro recibía la información de los órganos sensoriales, sin embargo, para quienes conjeturaban que la percepción requería más tiempo para producirse que la sensación, no se pudo demostrar experimentalmente que las sensaciones fueran producto de una actividad cerebral menor a la que era necesaria para las percepciones. Concluye éste autor, que cuando se hizo patente, que las distinciones entre sensación y percepción eran artificiales y no había posibilidad alguna de aislar a las sensaciones, estas últimas se aceptaron como construcciones hipotéticas.

GOMBRICH Y LA PSICOLOGIA DE LA PERCEPCION ARTÍSTICA.

II. - Aportaciones de teóricos de la percepción artística, con influencia en Gombrich.

Al repasar la obra de Gombrich nos damos cuenta de que sus conceptos acerca de la percepción, se apoyan en las teorías y postulados de diferentes autores a través de la historia del arte, por lo que en este apartado enunciaremos a algunos, ya que por la extensión a que se debe limitar éste trabajo, no es posible pasar revista a la larga lista de autores que desfilan en la basta obra del historiador de arte objeto de esta tesina Empezaremos por la observación de Gombrich (1979), en el sentido de que cuando los neoplatonistas intentaron asignar al arte un nuevo lugar en la sociedad para colocar al artista arriba del rango de artesano, argumentaban que el pintor, a diferencia de los otros mortales era una persona dotada del don divino de percibir y sensibilizar las ideas con ayuda del conocimiento de las leyes de la belleza, que son las relaciones geométricas simples y armónicas.

Alhazen, un gran estudioso árabe del tema, indica Gombrich (1979), enseñó al Occidente medieval en 1038, la distinción entre los sentidos, el conocimiento y el razonamiento, todo lo cual entra en juego en la percepción. “No comprendemos nada visible tan sólo mediante el sentido de la vista”, dijo “excepto la luz y los colores”(p. 28). Pero si, en efecto, el ojo sólo reacciona a la luz y el color, ¿de dónde nos viene el conocimiento de la tercera dimensión?. Gombrich plantea que fue Berkeley quién, en su New Theory of Vision, exploró de nuevo el terreno en 1709, y llegó a la conclusión de que todo nuestro conocimiento del espacio y de los cuerpos sólidos tenemos que haberlo adquirido también, a través de los sentidos del tacto y del movimiento.

La distinción entre lo que llegó a designarse sensación, como simple registrar los estímulos y el verdadero acto mental de percepción, basado, según Gombrich (1979), en la formulación de Helmholtz con respecto a la inferencia inconsciente, era común en la psicología del siglo XIX. En tanto que Konrad Fiedler insistía por su parte, oponiéndose a los impresionistas, en que “incluso la más simple impresión sensoria, que parece sólo materia prima para las operaciones de la mente, es ya un hecho mental, y lo que llamamos el mundo exterior es en realidad el resultado de un proceso psicológico complejo” (Gombrich, 1979, p.28).

Por su parte Adolf von Hildebrand, escribe Gombrich (1979), en un libro titulado El problema de la Forma en el Arte Figurativo, que apareció en 1893, oponía a los ideales del naturalismo científico una apelación a la psicología de la percepción. En opinión de Gombrich: si intentamos analizar nuestras imágenes mentales para descubrir sus formas primarias, encontraremos que se componen de: datos sensorios derivados de la visión, recuerdos del tacto y del movimiento. Una esfera, pone por ejemplo Gombrich, aparece ante el ojo como un disco plano, siendo el tacto lo que nos informa de sus propiedades de espacio, textura y forma, características éstas que no se aprovechan únicamente como ayuda a la apreciación, sino también como instrumentos para el análisis de distintos modos de representación en el arte.

Así mismo cita Gombrich (1979) que Alois Riegl, aprovecha para casar las ideas de Hildebrand –quién como vimos en el párrafo anterior, daba alto énfasis al tacto en la percepción–, con el estudio de la evolución artística. Riegl en 1901 definió su posición frente a las discutidas doctrinas

de Hildebrand: se podía aceptar su análisis psicológico, pero no compartir sus valoraciones artísticas, ya que basarse en el tacto para la percepción, no es mejor que basarse en la visión. Cada proceder estaba justificado en sí mismo y en su propia época. La principal tesis de Riegl expuesta en su libro sobre Arte Industrial Romano Tardío, es que al arte antiguo le interesó siempre la representación de objetos individuales y no la infinitud del mundo en conjunto. Este escrito dice Gombrich, representa un intento de interpretar el curso de la historia del arte, en términos de modos cambiantes de percepción.

El hecho de ir siguiendo al arte a través de la historia, conduce a Gombrich (1979) a formular, que no es difícil imaginar que en la Antigüedad clásica y el Renacimiento, la psicología del arte se refleje en la exigencia del aumento en la habilidad técnica. Por lo que en este contexto se decía que las artes pasan por infancia, madurez y senectud. Pero los románticos, de acuerdo a Gombrich, percibieron toda la historia como una gran obra teatral, en la que la humanidad evoluciona desde la infancia hasta la madurez. Como el médico alemán Carl Gustav Carus, a quién se refiere Gombrich como la persona que se anticipó a Riegl en su interpretación de la historia del arte como un movimiento perceptivo desde el tacto a la visión. Así, Carus pidió que se reconociera en las pinturas de paisaje, el gran arte del futuro, basando su discurso en el hecho de que: "El desarrollo de los sentidos en todo organismo empieza con el palpar, con el tacto. Los sutiles sentidos del oído y de la mirada no emergen hasta que el organismo se perfecciona. Casi del mismo modo, la humanidad empezó con la escultura. Lo que el hombre formaba tenía que ser macizo, sólido, tangible; por esta razón la pintura pertenece siempre a una fase posterior. El arte del paisaje presupone un grado superior de desarrollo" (Gombrich, 1979, p. 31).

Ese postulado de evolución lleva a Gombrich (1979) a una de las adquisiciones derivadas de los primeros contactos entre la historia del arte y la psicología de la percepción. Y es, que ya no necesitamos creer que el arte del hombre primitivo, parece torpe porque tenía un desarrollo mental de niño, ya que esta suposición se debe a que pensamos que lo que a nosotros nos es fácil, tiene que haber sido fácil siempre, sin tomar en cuenta el progreso histórico de habilidades, por el que ha pasado el hombre.

Los teóricos de la psicología del arte han adquirido conciencia de la inmensa complejidad de los procesos de la percepción, por eso Gombrich (1979) detecta que nadie pretende ya entenderlos completamente; debido a ello siguen siendo objeto de estudio. Uno de los mayores pioneros en el campo de la psicología gestáltica de la percepción, fue el alemán Wolfgang Köhler y uno de sus seguidores: Rudolf Arnheim, indica Gombrich, que se ha aventurado desde la psicología a entrar en el campo del arte, por lo que en su libro Art and Visual Perception estudia la percepción de la imagen visual, desde el enfoque de la psicología de la Gestalt.

Lo que Gombrich (1979), resalta es que actualmente se está produciendo una reorientación radical de todas las ideas tradicionales sobre la mente y la conducta humanas. Tal reorientación también se encuentra implícita en el estudio realizado por Rudolf Arnheim (1986) acerca del arte de los niños. Este psicólogo, propone por otro lado y en esto, de acuerdo con el pensamiento de

Gombrich, que percibir una cosa no es todavía representarla. Muchos trabajos sobre teoría del arte, descansan en el supuesto de que: la representación pictórica es simplemente la copia de un percepto, que el modelo es materia prima de la representación, a partir de la cual se deriva la forma de la obra mediante la supresión o adición de elementos, su distorsión y disociación. Pero Arnheim afirma que una representación pictórica no es ni copia ni manipulación de un concepto perceptual. El esquema perceptivo es más refinado de lo que muestran los dibujos, no puede explicarse la diferencia entre lo percibido y lo reflejado en el papel, simplemente basándose en la maestría técnica.

Otro punto de acuerdo con Gombrich, es el postulado de Arnheim (1986) en el que menciona que, para lo que no puede ser directamente reproducido, hay que buscar un significado equivalente dentro de las posibilidades que nos ofrece nuestro medio de representación. Y ello es necesario porque si percibir consiste en crear esquemas de categorías perceptuales que respondan a la configuración del estímulo, y, la labor del artista es la representación de tales esquemas, este tendrá realmente que inventar una forma pictórica que las más de las veces no podrá <leerse> en el percepto. Así pues la representación consiste en crear, valiéndose de un medio material, el equivalente de un concepto perceptual. La percepción pura, acota Arnheim (1986), es una abstracción, que corresponde a un concepto científico, en la vida cotidiana. Percibir no significa investigar siempre todos los objetos, aunque posean para nosotros interés mínimo.

Gombrich (1979), también pasa revista a las ideas de Anton Ehrenzweig sobre la percepción inconsciente profunda, sin embargo opina que su idea, de que lo que llega primero son impresiones sensoriales, deforma y generaliza la complejidad de la percepción. Por su parte Ehrenzweig (1976), a éste respecto de la percepción inconsciente profunda, escribe en su obra *Psicoanálisis de la Percepción Artística*, que en experimentos con visión subliminal podemos inducir un tipo de percepción afin a la onírica, debilitando el estímulo fisiológico de la percepción; por ejemplo, abreviando el tiempo de exposición de una imagen, o bien reduciendo su luminosidad, etc. Pero hay fenómenos, subraya Ehrenzweig, que únicamente podemos explicar si suponemos que existen, en un nivel mental más profundo que la percepción; un tipo de visión inconsciente que registra la imagen desvanecida. Los psicólogos, expone Ehrenzweig la llaman visión subliminal, es decir por debajo del umbral; pero para él, esto es sólo otro término para designar al inconsciente, la visión subliminal es auténticamente inconsciente por su conexión con la imaginación onírica

Es por esto, expresa Ehrenzweig (1976), que el artista, que debe controlar el difuso impacto de cada pincelada sobre la estructura global de su obra, ha de confiar en su sensibilidad inconsciente para registrar las complejas interrelaciones ocultas en cualquier obra de arte. Fue esta complejidad de la estructura artística la que primero hizo suponer a Ehrenzweig que debía haber un tipo de percepción que pudiera ir más lejos que el estrecho foco de la visión normal cotidiana, por ello concluye que fue la estética la que anticipó el descubrimiento experimental de la percepción subliminal.

Por otro lado, Gombrich también realiza frecuentes alusiones a los textos de K. R. Popper, en cuanto a sus críticas a la fantasía de que la mente es un receptáculo donde se depositan y elaboran los datos sensorios, destacando la actividad del organismo viviente, que nunca cesa de explorar y

contrastar su medio ambiente. La fecundidad de este enfoque se siente progresivamente, a decir de Gombrich (1979), en muchos terrenos de la psicología, cuyo interés se concentra en la reacción del organismo y no ya principalmente en el estímulo, como vimos que sugiere también Bartley.

Otro autor a que se refiere Gombrich, en cuanto a su concepción de la percepción es L. von Bertalanffy, quién escribe a propósito de sus problemas de biología teórica: "la investigación moderna presenta como probable que al principio en la percepción, no hay más que totalidades desorganizadas y amorfas, que se diferencian progresivamente" (1979, p. 38).

Por su parte J. J. Gibson, sugiere según Gombrich, (1979) que a propósito de la percepción visual, el progreso en el aprendizaje va de lo indefinido a lo definido, no desde la sensación a la percepción. No aprendemos a tener percepciones, sino a diferenciarlas. No expongo aquí más ideas de este autor, ya que por la importancia que confiere Gombrich a su trabajo le he dedicado una sección especial, más adelante en éste capítulo.

El último autor que consideraremos en éste apartado de aportaciones teóricas, será a Sir H. E. Read, por también considerar Gombrich sus hipótesis. Él expresa en su Educación por el Arte (1986), que podemos decir, que el acto de percepción, implica dos terminales: un objeto y un sujeto: el objeto puede ser para nosotros una obra artística, el sujeto es un ser humano sensible, con sentidos que pueden dirigirse hacia ese objeto artístico. Una cosa, podemos verla, tocarla, gustarla, olerla u oírla, pero es principalmente con el sentido de la vista que la percibimos. En su mayor parte se discute el problema de la percepción en relación con este sentido óptico. Aprendemos, según Read que el objeto posee características, no evidentes a la vista inmediatamente, el acto de percibir para ser perfecto terminaría, en el conocimiento del aspecto total del objeto. Algunos psicólogos, propone Read, consideran al contenido mental de la percepción (percepto), como el tipo más perfecto de imagen visual, pero otros consideran la imagen como algo divorciado del acto de la percepción.

III.- La formación de imágenes.

Siendo un punto primordial de éste capítulo, sobre la percepción visual en el arte, el análisis psicológico de la formación de imágenes y el modo como los artistas descubrieron algunos secretos de la visión, por el método de hacer y comparar, como lo describe Gombrich (1979). Es oportuno destacar que lo que los artistas debieron aprender antes de crear una ilusión de realidad, no era a copiar lo que veían, sino a manipular las ambiguas indicaciones de la visión estacionaria, hasta que su imagen no se distinguiera de la realidad resultante en una ilusión representada pictóricamente. Gombrich deduce así que no hay en el arte, ninguna distinción de rigor entre percepción e ilusión, empleando la percepción sus recursos para anular ilusiones que pudieran ser nocivas.

Gombrich (1979), declara que un pintor no investiga, tanto las leyes del mundo físico, sino la naturaleza de las reacciones del contemplador ante el mismo. No le conciernen las causas sino la naturaleza de ciertos efectos, que para el pintor es un problema psicológico: el de conjurar una imagen convincente, a pesar de que sus matices no correspondan a lo que llamamos realidad. Para entender esto, explica Gombrich, la psicología tuvo que explorar la capacidad de nuestras mentes registrando

relaciones más que elementos individuales, la naturaleza no nos dotó de esa capacidad con el fin de que produjéramos arte, la razón es funcional, no lograríamos orientarnos por el universo si no tuviéramos esta sensibilidad para las relaciones.

A Gombrich (1979), le parece que reaccionamos a los intervalos luminosos, ante los que se han llamado gradientes, más que a la cantidad medible de la luz reflejada desde un objeto. Lo que alcanza nuestra retina, indica Gombrich, es una confusión de volátiles puntos luminosos que estimulan los hilos y conos sensitivos destinados a enviar sus mensajes al cerebro, sin embargo lo que vemos es un mundo estable. Gombrich sabe que es el mecanismo de constancia, el que ha designado la psicología para esa relativa insensibilidad a las variaciones, esa capacidad de nuestro cerebro de ordenamiento de los estímulos que se producen en el mundo que nos rodea; el color, la forma y la claridad de los objetos nos parecen casi constantes, aunque podamos notar alguna variación al cambiar la distancia, la iluminación, el ángulo de la visión, etc. Percibimos nuestra habitación del mismo modo desde el amanecer al atardecer pasando por el mediodía y los objetos que la ocupan guardan sus formas y colores. Gracias al principio de lo que Kaufmann (1977), ha llamado oclusión, hay situaciones cotidianas en que una parte de algo queda escondida (por ejemplo, un poste telefónico situado detrás de un automóvil estacionado), pero se percibe entera y sin recortes.

Ese mecanismo de las constancias es tan importante en todos los estudios de la psicología de la percepción, que la sección siguiente de éste capítulo, la dedicaré exclusivamente a su estudio. En éste apartado de la formación de imágenes, solo añadiré que Gombrich (1979) se confiesa asombrado de nuestra capacidad mental para dar por descontadas las deformaciones, para hacer inferencias sobre una base de relaciones. Por ejemplo en el cine, dice Gombrich que si nos toca un asiento no centrado, al principio la pantalla y sus imágenes nos parecen deformes e irreales, pero a los pocos minutos adaptamos nuestra posición y las proporciones se reajustan; lo mismo que con las formas ocurre con los colores. El arte no podría existir, reflexiona Gombrich, sin este mecanismo psicológico del hombre, para reconocer identidades a través de las variaciones y diferencias, para tener en cuenta los cambios de condiciones, y para preservar el marco de un mundo estable.

Vernon (1967), en su Psicología de la Percepción, considera la primera fase del desarrollo de la percepción visual, que es la de la formación de imágenes, como la percepción de la forma del objeto, pues es la que lo caracteriza y distingue. Parece, propone Vernon que el rasgo más importante, es el perfil general o contorno del objeto, que a su vez depende principalmente de una clara diferencia en cuanto al brillo entre la superficie y el fondo. Además son factores importantes, la intensidad de la luz y las diferencias de brillo; si se reduce mucho la iluminación, los objetos se vuelven invisibles, interviniendo aquí el umbral absoluto de la visión, en opinión de Vernon.

En cuanto a la formación de imágenes dentro del estilo impresionista, Gombrich (1979), desarrolla la concepción de que el vulgo visualizó al pintor como un hombre que pintó árboles azules y prados rojos y contestó a toda crítica con un <yo lo veo así>, con exagerada afirmación de subjetividad, a un auténtico descubrimiento visual. Pero cualquiera que fuera la percepción y resistencia psicológica inicial del espectador ante los cuadros impresionistas, piensa Gombrich que una vez pasado el choque del primer encuentro, el espectador aprendió a leerlos y descubrió que era

posible ver el mundo y sentir placer con aquellas claras manchas y pinceladas gruesas. Los impresionistas habían enseñado no a ver a la naturaleza con un <ojo inocente>, sino a explorar una nueva alternativa que resultó encajar con algunas de nuestras experiencias, mejor que las realistas pinturas anteriores. Ello convenció tanto a los aficionados que, cuenta Gombrich, se popularizó la broma de que la naturaleza imita al arte. Gombrich relata que Oscar Wilde dijo que no había niebla en Londres antes de que Whistler la pintara. En tanto que André Malraux recalcó que toda visión es una actividad con un propósito, y el del pintor es pintar; por ello al ponerse un artista a buscar alternativas no ve necesariamente más que el lego, sino que sea por predisposición o por aprendizaje, está capacitado para interpretar los indicios que se le presentan desde el mundo exterior; y para poner a prueba su coherencia perceptiva en términos de posibles configuraciones de espacio, color y luz.

Aclara Gombrich (1979), que todos los organismos en cierta medida, pero en forma muy especial los seres humanos, estamos equipados para poner a prueba y, aprender mediante el ensayo y la transición de una hipótesis a otra, hasta encontrar las adecuadas para la supervivencia. Anota Gombrich a este respecto, un ensayo de Bernard Berenson, en el que formula la teoría del <ver y conocer>, con la descripción de un famoso cuadro, en que se ve a una multitud en la plaza presentada como un prado de flores. Sólo la experiencia hace ver al espectador, personas y no flores, explica Berenson, o bien sólo su conocimiento le permite decidir entre ambas interpretaciones, contrastándolas con la situación. Gibson como psicólogo de la percepción indicó que: “El campo visual creo yo, es simplemente el modo pictórico de la percepción visual, y el último análisis no depende de condiciones de estímulo, sino de condiciones de actitud. El campo visual es producto del hábito crónico entre las personas civilizadas, de ver el mundo como una pintura, pero lejos de ser la base, es una especie de alternativa a la percepción ordinaria” (Gombrich, 1979, p. 284).

Gombrich (1979), apunta que si el anterior análisis de Gibson, se acreditara de correcto, sería uno de los puntos en los que el psicólogo, podría ventajosamente contrastar sus teorías con el material del historiador y descubrir, que ese “hábito crónico entre las personas civilizadas” no es suficiente para que la mayoría de los individuos adopten sin aprendizaje la actitud necesaria para pintar; ya que por principio, el mundo para el que esta hecho nuestro organismo es tridimensional. Entonces las relaciones en el plano, que el pintor impresionista ha aprendido a ver, no tienen importancia biológica. Ni la lógica ni la psicología, expone Gombrich, nos permiten decir, que determinada sección plana del cono visual, representa lo que vemos en la realidad.

Es entonces, concreta Gombrich (1979), que por su función e intención, el arte naturalista de imitación perfecta, se ve forzado a buscar alternativas visuales de formación de imágenes tridimensionales, que puedan desarrollarse con los medios planos de la pintura; eliminando los recuerdos y presagios de movimiento, a la vez que extrayendo los indicios que se combinan para formar una convincente apariencia del mundo visible. Antes de que la psicología experimental viera la luz, observa Gombrich, el artista había inventado un experimento de reducción, descubriendo que los elementos de la experiencia visual podían separarse y recombinarse hasta alcanzar la ilusión. Gombrich nos hace ver, que gracias a esto ahora podemos descubrir que es posible contemplar al mundo como apariencia y objeto de belleza. Ya volveré a este asunto en otra sección dedicada especialmente a los efectos de la ilusión, no sin antes dejar asentado que, para Gombrich en el mundo

real, existen cosas diferentes que nos parecen semejantes y otras similares que parecen desiguales, esto es posible descubrirlo mediante el ensayo y la rectificación o mediante la pintura.

Además, como prueba de nuestra vulnerabilidad perceptiva, en las publicaciones sobre psicología ha visto Gombrich (1987), ejemplos de las variadas descripciones, que de un cuadro proyectado en una pantalla durante dos segundos, dan distintas personas, concluyendo que se requiere más que ese tiempo para poner en orden mentalmente lo que representa un cuadro y al parecer lo hacemos recorriéndolo con la mirada. De acuerdo con Gombrich las fotografías de los movimientos oculares, indican que la forma en que el ojo busca el contenido de un campo visual, difieren de la idea de los críticos, en el sentido de que el artista puede guiar al ojo del contemplador, en las obras de arte. En Gombrich, de hecho, las experiencias estéticas, pueden ser construcciones posteriores que facilitan la revisión retroactiva, cuyo caso mas extremo es el de la facultad eidética, definida en mi diccionario como tendencia a proyectar visualmente, las imágenes de impresiones recientes. Gombrich ha notado que los niños eidéticos pueden inspeccionar una imagen durante pocos segundos y después leer el letrero que lleva una puerta o contar las gallinas que hay en el corral, aunque no lo hubieran hecho mientras la imagen estuvo expuesta, pero se ha probado que su memoria no es simplemente una reproducción fotográfica, sino que van más allá y en ilustraciones en que se representa una acción elaboran una imagen en la que la acción se lleva a término.

Gombrich (1987) recalca que hasta el ojo del pintor impresionista tiene que seleccionar lo significativo del campo visual, y formar sus imágenes internas, desechando lo intrascendente; ya que su técnica es tratar de capturar la visión fugaz de un instante. El artista puede apoyarse en lo que Gombrich llama la aportación del espectador, ya que en la medida en que no pueda sostenerse en la experiencia de su público, se obligará a inspeccionar y transmitir el motivo con mayor detalle. Entonces, para que la pintura sea percibida psicológicamente en forma satisfactoria, el artista sólo podría ser esquemático donde el espectador pudiera completar lo que falta y sensibilizar un conjunto en armonía.

Por ejemplo, tal vez no tenga un espíritu artístico contabilizar la información que tienen las pinturas de los grandes maestros, confiesa Gombrich (1979), pero es un ejercicio que enseña mucho. Él mismo ha prestado atención al modo y cantidad en que los impresionistas representaban los motivos decorativos, las labores de los vestidos, los papeles pintados y la cerámica; descubriendo para su sorpresa que entraban mucho más en los detalles de lo que hubiera esperado, se puede escribir Gombrich, "prescindir de una mano o un ojo, pero no pedir al espectador que adivine como es el estampado de un vestido que no conoce"(1987, p. 249).

Otra característica de la formación de imágenes, dentro de la percepción visual, en opinión de Gombrich (1987), es que los objetos no quedan sencillamente borrosos fuera de la zona macular, sino que resultan indistintos de un modo más áspero, porque la visión periférica es muy esquemática en la percepción de formas y colores, pero muy receptiva al movimiento. La percepción del movimiento y la inspección de una escena estática, son de naturaleza distinta, por ej. las impresiones de formas reflejadas en la pantalla durante la fotografía a cámara lenta, han sugerido algunas pistas a los pintores para representar el movimiento, tales como dibujar muchos brazos vagamente enlazados o

el destello de un rayo. Pero aunque hayamos aceptado esas convenciones, Gombrich advierte, que no son fieles a la experiencia que tendríamos en caso de que observáramos el trabajo del pintor: si intentamos seguir el movimiento de su mano, resulta imposible fijarnos en su cabeza o en los destellos que se ven por la ventana.

Para terminar ésta sección, me refiero al carácter innato que algunos imputan a la percepción. Gombrich (1987) duda, que actualmente sepamos lo suficiente sobre estos conceptos, como para poder decidir a ciencia cierta, cuáles de nuestras reacciones son aprendidas y cuáles no. Él cree que en nuestras percepciones va incorporada una parte de empatía: la reacción automática al estado físico de otra persona; gracias a la cual, por ej. vemos, más que inferimos la tensión, en un brazo extendido. Incluso postula Gombrich que tenemos cierta empatía con los animales, por lo que la representación de la dramática lucha a vida o muerte, entre una cobra y una mangosta nos resulta comprensible, apelando a nuestra imaginación, porque entendemos instintivamente la peligrosa trascendencia del enfrentamiento.

IV.- Constancias Perceptuales.

Gombrich habla con frecuencia de la importancia de las constancias, como ya mencioné en la sección anterior, y es por eso que considero pertinente profundizar en lo que otros autores especializados en percepción y percepción social, escriben también acerca de éste proceso:

Bartley (1969) indica que para el perceptor, no es extraño que los objetos que mira y con los que convive en su ámbito de acción, mantengan sus características de tamaño, color, forma, etc., más o menos constantes bajo diferentes circunstancias, ya que su experiencia y sentido común le indica que dichas características son propiedades inherentes a los objetos, los cuales actúan como se espera que lo hagan en la generalidad de los casos, aunque la percepción de objetos, está basada en construcciones del perceptor, y por tanto son diferentes cada vez. Esta característica de la percepción, revela Bartley, ha sido denominada constancia y está ligada a otra propiedad de la percepción: la continuidad, la cual es más bien una propiedad de la conducta que incluye a la percepción.

De acuerdo a Kaufmann (1977) como psicólogo social, la percepción visual <interpreta> los aspectos del estímulo, de tal modo que el organismo responde a él en forma adaptada, a fin de organizar su contexto. La complejidad del estímulo está expuesta a ilusiones perceptivas, que pueden variar en los individuos.

Gombrich (1979), se percató que el buen estudiante de arte debe encontrar el medio de esconder su conocimiento, a los significados familiares de las cosas, para mirar sólo formas y colores proyectados sobre un plano imaginario, porque sólo puede invalidar las constancias, si deja de atender a lo que significan realmente las cosas. Roger de Piles, escribió desde 1673 que los malos hábitos de los pintores "afectan incluso a sus órganos, de modo que sus ojos ven los objetos de la naturaleza coloreados según están acostumbrados a pintarlos" (Gombrich, 1979, p.266).

Bartley ((1969) formula que ver un pedazo de papel como blanco, bajo dos condiciones diferentes de iluminación, es un ejemplo de la propiedad de la constancia y se aplica tanto a la comparación espacial, como a la de la secuencia temporal. En esta última, Bartley se inclina más a denominar al fenómeno: continuidad; mientras que el primero puede llamarse constancia.

En principio y para su estudio, Bartley (1969) y Vernon (1967), proponen que existen cuatro tipos de constancia en los objetos percibidos visualmente y son: claridad, tamaño, forma y color. Debe entenderse sin embargo, que el principio de la constancia no está confinado a los objetos percibidos visualmente, aunque es en la visión en donde se encuentran algunos de los ejemplos más comunes. A continuación explico en forma resumida, las características más importantes de los cuatro tipos de constancias, mencionados en el texto de Bartley :

A) Constancia de claridad.- La constancia de la claridad se refiere a la discriminación de la brillantez, debe considerarse en términos de los pesos relativos dados a dos factores importantes en la estimulación visual: la intensidad de la iluminación y la cantidad de reflejo del objetivo.

B) Constancia del tamaño.- Se refiere a la habilidad del observador para percibir el verdadero tamaño, sin importar la distancia del objetivo y sin tomar en cuenta otros factores que se esperaría que interfirieran, como la perspectiva. Cuando el objeto en cuestión es la única cosa en el campo visual, este no contribuye a la identificación, ya que son necesarias las referencias. La falta de un campo estructurado deja también indefinida la localización del objeto, ya que puede estar cerca o lejos. Gombrich (1987) declara que ésta constancia gira en torno a nuestra interpretación del tamaño real del objeto en su ambiente real, no artístico.

La textura que tiene el campo, determina para Bartley (1969), la distancia y tamaño con que los objetos son percibidos, el tamaño percibido, no disminuye como lo hace la perspectiva de la imagen retiniana, a medida que se aleja en la distancia.

C) Constancia de la figura.- Esta propiedad nos permite identificar o diferenciar los objetos entre sí. La figura como algo relativo a las cosas y como descriptiva de las regiones del campo visual, tiene que diferenciarse entre sí. Una conveniencia funcional es distinguir la figura que implique una geometría bidimensional, de la que posee una dimensión tridimensional; dándole una denominación provisional, podemos llamar a esta figura la real, y es solamente real en el sentido de que la percepción la hace tener profundidad y continuidad, asignándola a un objeto. Con este principio, podemos decir que la proyección, en el plano frontal de un círculo, cuando se inclina con relación a una posición vertical, es aproximadamente una elipse, pues a medida que la inclinación real del modelo aumenta, el objetivo de comparación se desvía progresivamente.

Bartley (1969) cree que el organismo está predispuesto a percibir una forma, más que otra similar. Cuando una persona intenta dibujar un objetivo circular inclinado, se le pone en un conflicto porque la característica lógica de su observación es un círculo inclinado. Si dibujara sobre el papel lo que vio, trazaría un círculo, apegándose a lo que según ha aprendido es un círculo. "Éste acto sería una mera identificación, pues lo que ve no es sólo un círculo, además puede observar que está inclinado,

¿cómo representar la inclinación?, la enseñanza común ha dado a todos los adultos de nuestra cultura alguna información de cómo enfrentarse a este problema: dibujará una especie de elipse.” (1969, p249). En cuanto a la percepción de los modelos en escorzo, Gombrich detalla en *La Historia del Arte* (1990), cuanto tardó el hombre para aprender a representarlos. En cambio la proyección en el plano frontal, puede dibujarse desde la infancia, sin demasiado problema.

D) Constancia del color.- Afirma Bartley (1969), que si un objeto se ve sucesivamente bajo dos iluminaciones diferentes, las percepciones consecuentes de colores que se producen, tienden a ser similares aunque en realidad no idénticas; en esto influye el nivel de adaptación, el cual se favorece por la identidad de la superficie de los objetivos. En caso de aumentar la iluminación, se produce poca diferencia; en cambio al duplicar el reflejo, se produce un gran cambio en la percepción del color; por eso este hecho lo tienen muy en cuenta los fotógrafos. En éste tipo de percepción, donde la sensación, piensa Gombrich ((1987), que está determinada por el llamado color local y por la iluminación, es imposible decir si una masa de color vista a través de una pantalla de reducción es un rojo oscuro visto bajo luz brillante o rojo brillante visto en luz tenue, en torno a esa separación gira esta constancia.

Generalidades de las constancias perceptivas.

En este proceso de las constancias enfoca Gombrich (1987), la razón psicológica de la ilusión, en la pintura naturalista, ya que el término abarca las tendencias estabilizadoras que nos protegen de quedar aturdidos, en un mundo apariencias fluctuantes. Por ej. cuando una persona lejana se acerca a saludarnos en la calle, el tamaño de su imagen se duplica, al reducirse la distancia; al alargar el brazo para saludarnos su mano se hace enorme. No registramos en gran medida esos cambios, la imagen de la persona permanece relativamente constante, al igual que el color de su pelo, a pesar de los cambios de luz. Así un cuadro pintado con arreglo a las leyes de la perspectiva, sugiere Gombrich que provocará generalmente un reconocimiento instantáneo y sin esfuerzo, de hecho, dará la sensación de realidad por incluir las constancias.

Además Gombrich (1987) sabe que los psicólogos de algunas especialidades, usan lo que se denomina pantalla de reducción, para descubrir las constancias; desglosando la interacción de las indicaciones perspectivas y aislando las sensaciones hasta donde se puede. El aislamiento, puede conducir a la transformación o transfiguración de la realidad, porque tiende a aumentar la ambigüedad y por ello el pintor, al reducir los estímulos naturales, para ajustarlos a su código, siempre aumenta la ambigüedad de su pincelada o su marca personal. En los estilos llamados conceptuales se hacen, a decir de Gombrich, muchos esfuerzos para reducir estas ambigüedades y obtener la lectura deseada. Al igual que los estilos naturalistas movilizan sus medios para la aclaración de las indicaciones, y toda ambigüedad se considera un defecto que debe eliminarse. Pero, descubre Gombrich que cuando el arte llega a despojarse del propósito de ilustración y evocación, las ambigüedades adquieren un nuevo interés. Desde el impresionismo al cubismo, la exploración del aislamiento y la ambigüedad, ha llamado la atención hacia la inestabilidad del mundo visible, sin la cual opina Gombrich, no tendría sentido decir que el artista puede imponer su visión al mundo. Esto puede llevarlo a cabo en los aspectos vulnerables de la percepción, donde la codificación es más o menos opcional. Esos serían:

condiciones de visibilidad reducida, donde existe ambigüedad; situaciones no familiares o desconocidas, etc.

V.- Colocación mental para la percepción y determinantes culturales.

Alvarez, en su obra *Psicología del Arte* (1974), sugiere que la capacidad perceptiva, surge del entrenamiento de algo que es innato, pero que para desarrollarse plenamente requiere, la participación del aprendizaje y la interacción con el medio ambiente. Así, en esa línea, Gombrich (1979) concuerda en que al llegar ante las obras, nuestros receptores perceptivos ya están adaptados. Esperamos reconocer alguna connotación, cierta situación del signo y después le hacemos frente. En escultura cuando nos colocamos ante un busto, comprendemos lo que se espera culturalmente, que percibamos; sabemos que ese objeto pertenece a la convención llamada <bustos>, con la que Gombrich espera que nos hayamos familiarizado cognoscitivamente desde la infancia. No esperamos pintura y color en el mármol, de hecho muchos temblarían y no de placer, si descubren que un busto ha sido teñido.

Los psicólogos, menciona Gombrich (1979), llaman colocación mental a estos niveles de expectativa. Nuestra cultura y la facultad de comunicación dependen para Gombrich, de la interacción entre: expectativa y observación, de cumplimiento, de recepción, de conjeturas correctas y de gestos equivocados, que constituyen la vida diaria. Como ejemplo, Gombrich nos lleva a la situación en que alguien entra en un recinto, tal vez nuestra colocación mental nos prepara a oírle saludar, y si se cumple apenas lo notaremos; pero si no, acaso reajustemos nuestra colocación mental orientándola a síntomas de grosería u hostilidad.

En Gombrich (1979), la experiencia en la psicología del arte no escapa a esta norma general. Los estilos en arte, como la cultura o los climas de opinión, establecen un horizonte de expectativa, una colocación mental, que registra con sensibilidad las desviaciones y/o modificaciones. Bartley (1969), escribe que los antropólogos han descubierto muchas formas de conducta que difieren en los humanos, de grupo a grupo; algunas pueden referirse a diferencias de percepción. El psicólogo, expresa Gombrich (1979), siempre encuentra situaciones que ilustran las influencias culturales en la percepción; lo que nosotros consideramos como percepción en el adulto es una expresión de la personalidad y es producto de un desarrollo cultural multidisciplinario.

En éste orden de ideas, para R. Arnheim (1980), si todo pensamiento real implica percepción, resulta que la base perceptiva del razonamiento debe ser cultivada en todas las áreas de aprendizaje del pensamiento en el que se basan y al cual sirven esas habilidades perceptivas. Todo pensamiento productivo se basa por fuerza en las imágenes perceptivas; y a la inversa, toda percepción activa implica aspectos de pensamiento. Donde no encontramos coherencia, especifica Gombrich (1979), buscamos un marco de referencia de las proporciones, revisando el mensaje que tenemos delante, dentro de nuestro contexto cultural. Esto lo hacemos tan automáticamente que apenas nos damos cuenta, pero es interesante desde el punto de vista de Gombrich, estudiar nuestra flexibilidad en tales procesos. En todo caso, según Gombrich, primero buscaremos la intención de la comunicación,

usando la facultad de empatía o identificación, que nos ha sido dada para entendernos entre seres humanos.

Desde luego, a consideración de Gombrich (1979), un problema real para el artista, a debe ser la tendencia de la mente a clasificar y registrar las experiencias, en términos de lo conocido, cuando se enfrenta con algo particular. De manera semejante, nota Gombrich que hemos llegado a aceptar el que, ciertas figuras casi amorfas en las pinturas representen cabezas, cuerpos, arboles, etc. y, nada nos inquieta hasta que algo nos llama la atención; pero si entrara en casa alguien con una cabeza en forma de huevo o con la boca mal situada seguramente nos asustaríamos. Dice Gombrich que los teóricos de la psicología del arte clasifican el problema de la lectura pictórica, con lo que llaman <la percepción del material simbólico>; tema que ha requerido la atención de quienes investigan la comunicación efectiva, la lectura de textos, anuncios o la audición de señales musicales o no.

William James describió hechos básicos de esta comunicación efectiva, en las Talks to Teachers: "Cuando escuchamos a una persona que habla o leemos una página impresa, mucho de lo que creemos ver u oír es suplido por nuestra memoria. Pasamos por alto erratas de imprenta, imaginando las letras correctas, aunque vemos las equivocadas y de lo poco que oímos en efecto cuando escuchamos el idioma, nos damos cuenta al asistir a un teatro extranjero, porque allí nos desconcierta más que el hecho de que no entendemos lo que dicen los actores, el que no logramos oír sus palabras. Lo cierto es que no oímos más, bajo parecidas condiciones, en nuestra lengua y sólo nuestra mente al estar más llena de asociaciones verbales de la lengua madre, suple el material requerido para la comprensión, basándose en una insinuación auditora mucho más leve" (citado por Gombrich, 1979, p. 181).

Además, en cuanto a estas experiencias de comunicación unidas a la colocación mental, Arnheim (1986) propone para explicarnos, lo que resulta del encuentro entre la obra y el observador, o sea la relación entre la percepción objetiva de la obra de arte y la manera en que los espectadores la perciben, conocer antes que nada qué factores psicológicos, sociales y filosóficos determinan la manera de ver del espectador, y qué experiencias previas evoca la experiencia presente. Por ello concreta Arnheim, no debe alarmar el hecho de que en la obra como tal, la percepción objetiva nunca será vista por nadie.

La idea del arte, como comenta Gombrich (1979), nos ha enseñado a interpretar las imágenes artísticas, como registros e indicaciones de la intención perceptiva del artista. Para reaccionar adecuadamente por ej. ante un esbozo, nos identificamos instintivamente con el artista., Gombrich está cierto en que nuestra hipótesis primaria, es: lo que el creador hace debe tener algún sentido. Por ende cuando una imagen incompleta no nos da pistas la situamos mentalmente en una serie terminada.

Un psicólogo social como Kaufmann (1977), analiza la percepción con el propósito de descubrir las variantes que la determinan, ya que a medida que se van haciendo más complejas las situaciones sociales y por lo mismo las artísticas, ocurre algo similar con las percepciones del individuo; se vuelven más sofisticadas. Si hubiera una percepción exacta, sería una capacidad utópica, que requeriría una comprensión general del entorno humano; la cual englobaría el conocimiento de

gran número de modelos, para comparar con ellos, ya la conducta de las personas, o la tendencia de un comportamiento grupal como sería un determinado estilo artístico.

Un antiguo tratado artístico chino, descrito por Gombrich decía: “todo el mundo conoce perros y caballos ya que los vemos cada día, pero reproducir su semejanza es muy difícil. Por otra parte, como los demonios y los seres espirituales no tienen forma definida y como nadie los ha visto nunca, son fáciles de ejecutar”(1979, p. 237). Este texto se refiere al pintor, que puede dedicarse a inventar y crear más libremente, cuando representa cosas que ningún ser humano ha visto.

Gombrich (1979) piensa que, podría decirse que los procesos de percepción y de representación, se basan en el mismo ritmo: el de esquema y corrección; los cuales postula Gombrich, presuponen por nuestra parte constante actividad, haciendo y modificando conjeturas cimentadas en la experiencia, que resultarán en nuestra individual colocación mental perspectiva, con respecto a las obras de arte. Sin algún sistema inicial, sin una primera suposición en la que podamos apoyarnos hasta que quede refutada o confirmada, no podríamos encontrar, afirma Gombrich, ningún sentido, en los millones de estímulos ambiguos que nos llegan desde la totalidad de nuestro entorno.

Gombrich (1979) señala que para aprender, tenemos que equivocarnos, y aventura que puede resultar que la escuela de la gestalt, tenía razón al insistir en que la hipótesis de simplicidad no puede ser aprendida. Para “explorar el mundo visible” escribe Gombrich, “tenemos que usar la premisa de que las cosas son sencillas hasta que se demuestre lo contrario” (1979, p. 239). Para él, los filósofos y psicólogos a partir de Berkeley, tenían razón cuando destacaban la importancia del sentido táctil, a fin de formar nuestra confianza en un mundo sólido y permanente. Pero actualmente sabemos, observa Gombrich, que el tacto es un elemento más, de una gran batería de instrumentos de confirmación a nuestro alcance. La textura, por ejemplo, como ha mostrado Gibson, es importante; incluso en los grabados imposibles de Escher, afirma Gombrich, no se afecta la textura, allí cuando vemos que el rayado va haciéndose más cerrado, sentimos el efecto de la distancia.

Se refiere Gombrich (1987) ahora, a uno de los diálogos más extraños de Platón, el Cratilo, que trata sobre la filosofía del lenguaje. Ese escrito nos da un ejemplo de convención perceptiva arbitraria: los nombres que les damos a los objetos –que en los libros de percepción llaman clasificación–. Sócrates igual podría llamarse Aristófanes y viceversa, lo mismo que la palabra para designar a un caballo en Grecia podría no haber sido hippos, sino kyon, que fue la palabra para designar al perro. En ese diálogo estudiado por Gombrich, se cuestiona esta convicción de sentido común, aunque al menos uno de los oradores quiere absurdamente demostrar que las palabras no son arbitrarias, sino que revelan una parte de la naturaleza de las cosas a las que aluden; pero lo que importa aquí es que los participantes en el diálogo dan por supuesto que –con independencia de lo que pase con las palabras– las imágenes visuales son signos naturales y las interpretamos porque las reconocemos como imitación de la realidad. Claro que en el lenguaje hay imitaciones, como las palabras onomatopéyicas cucú o guau, pero estos signos icónicos como los llamaba Pierce, son escasos en el habla afirma Gombrich.

A éste respecto, Vernon (1967) por su parte ha demostrado, que el dar un nombre al objeto puede afectar la manera como se percibe en el momento y como se recordará en el futuro, por medio de experimentos, en los que se mostraban en corto tiempo dibujos ambiguos, pidiendo a los sujetos, darles simultáneamente un nombre. Para Vernon, el proceso de percibir es rápido y preciso, no deja el tiempo suficiente para que se verifiquen procesos de clasificación, sin embargo, nunca es instantáneo. En situaciones de la vida cotidiana, en que se pueden ver claramente los objetos, se verifica su naturaleza, sirviéndose de diferentes tipos de información, como son: la forma, color, textura, posición, movimiento o inmovilidad; los cuales son congruentes, coincidiendo con lo que el observador espera encontrar en tales situaciones, en estos casos puede haber redundancia de información, pues todos los datos conducen a las mismas conclusiones respecto de la identidad de los objetos.

Ahora bien, admitido por ej. el elemento objetivo, no convencional de la fotografía, aquella en blanco y negro no es réplica real de lo que vemos. Gombrich (1987) advierte que ésta sería una transformación que hay que traducir mentalmente para obtener la información requerida en color, como estamos acostumbrados en el mundo real. El tema de la facilidad de adquisición, explica Gombrich que se ha convertido en oposición tradicional entre naturaleza y convención; esa facilidad es engañosa, lo que observamos más bien es una continuidad entre las facultades que tenemos de manera natural y las que resultan difíciles de adquirir.

VI. La Ilusión Perceptiva.

Generalidades.

Dado que Gombrich ha dedicado varios trabajos y conferencias a lo largo de su vida, a los efectos de la Ilusión, dentro de la psicología de la percepción en el arte, comenzaré diciendo que es importante para él, definir la ilusión (1979): como la convicción de que hay un solo modo de percibir e interpretar el esquema visual con que nos enfrentamos; negándonos a otras posibles configuraciones, porque no podemos imaginar objetos distintos a lo que conocemos o con los que acostumbramos convivir.

Gombrich (1979) se ha percatado, que la mayoría gozamos, cuando se nos requiere para ejercitar nuestra facultad imitativa y nuestra imaginación, participando así de la fase creadora del artista. Gombrich propone, para que se sienta ese placer, que la transformación no debe ser tan fácil y automática. Cuanto más progresaba la habilidad ilusionista, a menudo se oía hablar de la diferencia entre una obra de arte y el mero truco engañoso. En 1823, Quatremere de Quincy, sostenía que: "el placer que recibimos de la ilusión, descansa precisamente en el esfuerzo de la mente por cruzar el abismo entre el arte y la realidad. Es el placer que queda destruido cuando la ilusión es demasiado completa u obvia" (Gombrich, 1979, p. 243).

Como prueba de ésta sensación, ante las representaciones en las que no se produce alguna ilusión, Gombrich (1968) cita al pintor que tuvo más éxito entre los maestros del Art Oficial francés del siglo XIX, Bouguereau. Admite que Bouguereau progresó en el camino de la exactitud

representativa, más allá de Rafael, a quien explota, y más allá de Tiziano. Así éste pintor, ayudado por las sucesivas conquistas en la representación, hechas durante dos siglos y por el recurso mecánico de la fotografía, nos pone delante una imagen absolutamente convincente de una modelo desnuda. A lo que Gombrich repone: “¿Por qué, entonces, más bien nos da náuseas? Creo que la razón es evidente. Más que una obra de arte, es una pin-up girl, una foto para colgar en un cuarto de hombres. Con eso queremos decir que la apelación erótica está en la superficie, y no se compensa por la participación en el proceso imaginativo del artista. La imagen es penosamente fácil de entender, y nos molesta que nos tomen por semejantes tontos.” (1968, p. 56).

Encontramos repelente, sigue Gombrich (1968), lo que ofrece un placer demasiado obvio, demasiado pueril, donde falta el efecto de alguna ilusión óptica. Lo que nos da náuseas en arte, es quizá una insinuación de pasividad que ofende más, cuanto más culto se es. Sería interesante saber, medita Gombrich, hasta qué punto esta reacción se debe al narcisismo del hombre, a la necesidad de sentirse capaz de disfrutar algo que es inescrutable para los demás; se trata de algo tan auténtico como la repulsión ante lo barato y lo vulgar.

Por su parte, Read (1986) supone que el acto de percepción se convierte, en cierta medida, en un acto de discriminación a favor de un patrón particular, con el que puede formarse la ilusión. La respuesta de la mente a este acto no es aislada sino que parte de un desarrollo seriado: dentro de una cadena de percepciones sensoriales y sensaciones; esa cadena, para Read está regulada no sólo por el poder de discriminación, sino por el de reaccionar con nuestro conocimiento del objeto, según nuestros intereses y experiencias. Como ha dicho el profesor Dawes Hicks, “el proceso de imaginar es, similar al proceso de percibir, la principal diferencia radica en que la imaginación implica una proporción relativamente mayor de factores cognoscitivos revividos”(citado por Read, 1986, p. 61).

Los psicólogos se han percatado de que nuestra reacción ante las imágenes o nuestra colocación mental ante ellas, transforma en meras ilusiones lo que vemos más de lo que nos damos cuenta. Gombrich (1979) expone que a principios de este siglo Konrad Lange escribió sobre la estética de la ilusión y su penetración psicológica permitió diagnosticar las tendencias de su época: “Subsiguientemente a una época que destacaba excesivamente la idea de la naturaleza, ahora vemos que se destaca la idea del arte. Los elementos que impiden la ilusión cobran nuevo interés. Una pintura no deber ser natural, sino apuntar a efectos decorativos. Si antes la pintura se esforzaba apasionadamente por lograr la impresión de la profundidad, ahora los artistas se esfuerzan con igual pasión por acentuar el plano. Si antes la esquematización geométrica era rechazada por no artística, ahora los artistas se dan rienda suelta por las proporciones canónicas, la sección áurea, el triángulo equilátero. Si antes se usaban los barnices para dar luminosidad al color y para aumentar el sentimiento de la distancia, ahora se aplican los colores en un medio mate y apagado que es mirado ante todo como pigmento. Si antes se sobrevaloraba la habilidad técnica, ahora se la desprecia”(1979, p.45).

Eso fue escrito, expresa Gombrich (1979), antes de la última rebelión desesperada contra la ilusión, la aparición del cubismo, el cual es según ese autor, un esfuerzo radical por acabar con la ilusión, al ofrecer una sola lectura del cuadro como construcción obra del hombre. Si la ilusión se debe a la interacción de los indicios y la ausencia de evidencia contradictoria, Gombrich opina que luchar

contra su influencia transformadora, es hacer que los indicios se contradigan o evitar que una imagen coherente de la realidad destruya el esquema del plano. El cubismo ha sido explicado a veces como una tentativa de compensar las insuficiencias de la visión monocular, dice Gombrich, el cuadro encierra motivos que sólo podríamos percibir mediante el movimiento o el tacto, se nos obliga a ver contornos debajo o detrás de los objetos y eso corresponde a nuestra experiencia en la vida real; donde siempre tenemos conciencia de que existen objetos medio escondidos por otros.

Antes de ese movimiento principalmente pictórico, reflexiona Gombrich (1979), la idea de que el mundo visible de nuestra experiencia está hecha con recuerdos de movimiento, tacto y visión, justificaba el experimento psicológico de eliminar de la convención el ojo inmóvil e incluso de mostrar varios aspectos de un objeto en un solo cuadro. Para Gombrich, los cubistas descubrieron que sabemos leer e interpretar formas familiares a través de un cambio total de color y contornos o formas. Anteriormente en arte la figura tenía que destacarse del fondo, en el cubismo incluso las formas coherentes se disfrazan en ambigüedades no resueltas.

Sin embargo, plantea Gombrich (1979) que el problema del arte ilusionista, no es el de hacernos olvidar lo que sabemos del mundo, sino de llevarnos a inventar comparaciones eficaces. Por ello se debate sobre si los métodos tradicionales del arte ilusionista reproducen o no, el mundo según lo vemos. Un ejemplo de Gombrich, es el de que una moneda, no es más real vista frontalmente que en escorzo, sin embargo es la visión frontal la que proporciona más información. Recuerda Gombrich que la percepción, es un proceso en el que casi se anticipa la próxima fase de lo que aparecerá cuando pongamos a prueba nuestras interpretaciones. El asignar mentalmente un tamaño a las imágenes se debe, como ha sugerido el profesor Osgood, "al hábito de concebir las cosas en determinada situación normal o como las observamos usualmente, puede deberse a esto que al salir de visitar una galería de pintura, las escenas familiares como la calle y la multitud nos producen la ilusión de parecer transformadas y transfiguradas. Habiendo visto tantos cuadros en términos del mundo real, ahora podemos cambiar y ver en términos de pintura, por un instante, la realidad; mirar las cosas bajo la percepción de un pintor o con su equipo mental" (citado por Gombrich, 1979, p.263).

Según R. Anrheim (1986), en el estudio de la percepción de la profundidad, para crear ilusión, la pintura parece ideal para que la psicología salga del estancamiento provocado por el empirismo; eso debido a que pintor de nada le sirve que le digan que el efecto tridimensional se basa en las experiencias pasadas; lo que quiere saber es qué configuraciones concretas de líneas, formas, colores, etc., le ayudan a crear las dimensiones espaciales. Es por ello que es importante el estudio de la perspectiva, asunto al cual pasaremos a continuación:

A) La ilusión de la perspectiva en el arte:

Un método para construir imágenes destinadas a crear la ilusión, sugiere Gombrich (1979), es que el observador colabore con la lectura de las imágenes, en perspectiva. Ahora bien, Gombrich indica que la perspectiva descansa sobre la simple experiencia en la percepción; por ej. es un hecho que no podemos dar vuelta a una esquina con la mirada; a causa de esta incapacidad al ver con ojos

estacionarios observamos los objetos sólo por un lado y tenemos que imaginar lo que está detrás. Viendo un objeto desde un punto de vista fijo, cualquier deformación en perspectiva puede desaparecer con respecto a la imagen normal. Gombrich, recuerda la protesta de Platón contra los trucos de escultores, que alargaban las proporciones de las estatuas que se iban a colocar en lo alto, y por lo tanto estaban destinadas a ser vistas desde abajo, porque no las representaban como son realmente, sino ayudando a una visión perspectiva. Así mismo llama la atención Gombrich al hecho de que cuando en el cine se tienen que representar terremotos o incendios, usan este hecho; un modelo a escala de una casa que arde o de un puente que se hunde, puede igualarse perceptualmente al objeto real si se eliminan los criterios de comparación, creando una ilusión perfecta.

Sin embargo, Gombrich (1979) advierte que la perspectiva es meramente una convención, pues no representa el aspecto verdadero del mundo; resulta de nuestra incapacidad de mirar, siguiendo curvas en la profundidad. Es un hecho que una pintura en perspectiva no puede existir con autonomía, como un modelo tridimensional. Gombrich observa entonces que la impresión de profundidad, se debe enteramente a nuestra percepción; pero también explica que este razonamiento no sería aceptado por todas las escuelas de psicología. La escuela de la gestalt lo rechazaría de plano, comenta Gombrich, ya que los seguidores de ese importante movimiento minimizan, por lo general el papel del aprendizaje y la experiencia en la percepción. Piensa escribe Gombrich “que nuestra compulsión a ver el piso embaldosado o las letras, no como unidades irregulares en el plano sino como unidades regulares en el espacio, es demasiado universal y demasiado coercitiva para que pueda deberse al aprendizaje. En su lugar, postulan una tendencia innata de nuestro cerebro, su teoría se centra en las fuerzas eléctricas que accionan en el córtex durante el proceso de la visión, son esas fuerzas, según ellos, las que tienden a la simetría y al equilibrio, y hacen que nuestra percepción esté siempre inclinada, por así decirlo, a favor de la simplicidad geométrica y de la cohesión. Un pavimento horizontal y regularmente embaldosado es más sencillo que el complejo esquema de romboides en el plano, y por consiguiente lo que vemos es un pavimento horizontal y regular. En apoyo de este hecho, los psicólogos de la gestalt gustan demostrar que elegimos la configuración simple incluso cuando no cabe hablar de que conozcamos la forma por experiencia” (1979, p. 230 y 231).

Sugiere Gombrich (1979) que recordar las características de la psicología de la percepción, es importante, si queremos entender lo que significa el arte ilusionista. Ni la invención de la perspectiva, ni el desarrollo del claroscuro, bastarían por sí mismos para crear una imagen no ambigua y fácilmente legible, del mundo visual. Pone Gombrich como ejemplo, que las obras primitivas, muestran por su carencia de sombreado, lo poco que se puede confiar en el ojo, para que descubra la verdad; las sombras son sólo indicación de forma mientras sabemos de donde viene la luz.

Maurice Denis decía, a propósito de la ilusión pictórica, “recordad que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es una superficie plana cubierta de colores dispuestos en cierto orden.”(Gombrich, 1979, p. 244). Pero el percibir el caballo de batalla es olvidar por un momento la superficie plana, cavila Gombrich, no es posible tener en mente ambas cosas a la vez.

La propuesta de Gibson sobre la percepción de los <aspectos invariables del entorno>, interesa a quién estudia la psicología de la representación artística, porque según Gombrich (1987), ayuda a explicar la razón de que la mayor parte de los estilos pictóricos del pasado contengan elementos conceptuales. Para ver realmente una pintura en perspectiva y captar la ilusión encerrada en ella, piensa Gombrich que, hay que aprender y entender lo que ésta implica; no puede descubrirse sólo con la vista, sin el recurso de mediciones en el plano. Por eso parece como si el tamaño aparente del que hablan los psicólogos en cuanto a perspectiva, no fuera más que un mito, reflexiona Gombrich, hasta cierto punto se puede decir que leemos las imágenes con perspectiva.

Por otro lado, y con respecto a la perseguida ilusión que causa, la perfecta imitación de la naturaleza, existe a juicio de Gombrich, un principio considerado en la antigua estética, llamado del testigo ocular, cuya conclusión más importante, es la regla de que el artista no debe incluir en su imagen nada que un testigo ocular no hubiera podido percibir desde el punto e instante determinado por la representación. Ese principio fue el que condujo al estudio de los aspectos del difícil escorzo y la perspectiva. Por ejemplo, Gombrich comenta que en los cuadros de los horrores de la guerra de Goya o la victoria de Alejandro Magno sobre Darío, como testigos oculares imaginarios se nos hace partícipes de la pelea y sus consecuencias. Al transmitir la experiencia del testigo ocular, la imagen sirve a un doble propósito: nos muestra lo sucedido allí pero también, está implícito lo que pudo pasarnos de estar presentes, tanto en lo sensorial como en lo emotivo. Comprendemos, concreta Gombrich, desde dónde se supone que presenciamos el acontecimiento representado y qué momento se nos hace compartir como al testigo ocular; en fin, no hay diferencia de principio entre ese tipo de pintura y la foto de un reportero fotográfico de guerra.

Existen hasta la fecha, debates sobre hasta qué punto puede decirse que la perspectiva es un criterio de fidelidad, pero Gombrich (1987), está persuadido de haber encontrado la fórmula certera: lo que ha llamado principio negativo del testigo ocular propiciaría un acuerdo en cuanto a la naturaleza de la perspectiva y sus aspectos más problemáticos. Según éste principio la perspectiva permite eliminar de nuestra representación perceptual, cualquier cosa que no pudiera ver el observador, situado en un punto de mira determinado, aunque sigue abierta la cuestión de qué es lo que en realidad puede verse. Se ha dicho que la perspectiva es una convención ilusoria, que violenta nuestra manera de ver el mundo, "Porque" dice Gombrich "el principio del testigo ocular exige quedarse quieto y mirar sólo en una dirección, e incluso cerrar un ojo si el objeto de interés está muy cerca para que la paralaje binocular se deje sentir" (1987, p.242). Cuando nos movemos, si miramos hacia abajo, arriba y a los lados se aprecian panorámicas distintas, que sólo pueden representarse con propiedad en el interior de una esfera no en una superficie plana, Gombrich manifiesta que éste razonamiento ha convencido a estudiosos de la perspectiva. Sin embargo nuestro verdadero campo de visión clara es muy limitado, la cámara panorámica puede mostrar el resultado de este movimiento curvo.

Pasando a otro aspecto de la misma perspectiva que se refiere a la razón de la diferencia entre no ver los ojos de una persona porque está muy lejos y no verlos porque está de espaldas, a juicio de Gombrich (1987) la primera circunstancia depende de la estructura y agudeza del aparato visual, la segunda del comportamiento físico de la luz. La pérdida de definición a causa de la distancia ya preocupaba a Da Vinci, tanto como las leyes de la perspectiva geométrica y llamaba a este fenómeno

la perspectiva de la desaparición o aérea; término que Gombrich considera equívoco por atribuir solo al aire la pérdida de detalle, sin dar importancia a la agudeza visual y al hecho de que los objetos empequeñecen perceptivamente con la lejanía. Psicológicamente la perspectiva de la desaparición ha llevado al pintor, a la introspección y la exploración de su experiencia visual subjetiva, propone Gombrich, ya que la pérdida progresiva de información clara, sobre los objetos distantes, favorece la evocación de las ambiguas imágenes inconscientes.

B) El enigma psicológico de la perspectiva creadora de ilusiones.

En la revisión general que realicé de libros de psicología del arte, leí varias teorías sobre las imágenes conscientes e inconscientes que se producen en nuestra mente por la visión lateral, o con el <rabillo del ojo>. Gombrich no es la excepción, él postula (1987), que la contemplación lateral produce una ilusión, no tanto de realidad como de una imagen con orientación distinta que tiende a verse como una figura flotante, aunque nuestra mente sepa la verdad. Ehrenzweig (1976) por su parte llegó al extremo de proponer que las imágenes obtenidas de éste modo eran bastante fantasmagóricas, por su ambigüedad. Gombrich encuentra además, que uno de los problemas más antiguos de la psicología es el de cómo se llega de las sensaciones, a la percepción y del haz polivalente de luz que alcanza la retina, a una imagen del mundo externo. La teoría del cono visual afirma, deduce Gombrich (1987), que los rayos de luz de diferente longitud de onda e intensidad estimulan a las sensaciones visuales. De ello se desprendería entonces que si se consigue, por métodos artificiales, trabajar una superficie –como un bastidor para pintura–, de tal manera que dé lugar a los mismos estímulos, con determinada iluminación, debe provocar idénticas sensaciones y por lo tanto crear una ilusión. Pero supuesto lo primero, aduce Gombrich que lo segundo sigue siendo un enigma, dado que nuestra visión con dos ojos, junta dos imágenes y dos aspectos diferentes, del mundo tridimensional.

Gombrich (1987) indica que pueden sorprendernos las relaciones perceptuales de la perspectiva del tamaño, medidas en un plano como el cristal de una ventana, ya que resulta por ej. que el contorno de un edificio que se ve a través de ella se puede abarcar con una mano. Esto lo atribuye de nuevo Gombrich a las constancias que ya expuse; pues al saber que lo que estamos viendo, es el edificio de enfrente y no la mancha de cerca, nuestra experiencia visual se modifica inmediatamente. Percibimos el edificio distante, mucho mayor que su diminuta proyección en nuestro cristal, la dificultad radica en el término tamaño aparente, utilizado en psicología cuando se estudia la perspectiva; término que se entiende por tamaño proyectado. Con esto Gombrich, llega una vez más a la conclusión de que gracias a las constancias sabemos que los objetos distantes son mas grandes que como los vemos. Dicho así casi se insinúa que es nuestra experiencia visual la que se apoya en una ilusión y nuestro dibujo el que nos dice lo que realmente vemos.

Por otra parte se ha descrito la forma en que la experiencia perceptual puede cambiar, debido a la adopción de interpretaciones acerca de lo que hemos visto en el mundo exterior. La ley de Emmert prueba para Gombrich (1987), lo manejable de nuestras reacciones visuales. Si permanecemos un tiempo mirando fijamente la luz hasta que se nos forme una postimagen en la retina, podemos observar que el tamaño de la mancha luminosa es muy variable dependiendo de la distancia que le

asignemos. Si la pantalla es un libro en nuestras manos, la imagen cubrirá sólo unas líneas, pero si levantamos la vista a la pared de enfrente, parecerá crecer al tamaño de un cuadro grande. Inclusive es posible enseñarnos a prescindir de estos accesorios, invita Gombrich, y hacer que la ilusión perceptiva del tamaño de la imagen se modifique con los ojos cerrados, e imaginarla a distintas distancias; parece entonces que el tamaño aparente depende siempre de la asignación arbitraria de una distancia. Puede ser éste, cree Gombrich, un valor del principio de sencillez de nuestros procesos perceptuales que la escuela psicológica de la gestalt ha explorado detalladamente.

C) La función de las expectativas en la percepción de ilusiones.

Es para Gombrich (1979), la fuerza de la expectativa más que la del conocimiento conceptual, lo que moldea nuestra visión en la vida, no menos que en el arte. La ilusión esta apoyada por nuestra tendencia a dar por supuesto que cuando vemos una parte de un todo ya hemos visto la totalidad. Gombrich refiere que cuando llegó de Sudáfrica a Inglaterra, Roy Campbell decía que le sorprendía la fría y salada consistencia de la nieve, ya que por las pinturas, la había imaginado como cera y los copos de nieve, como virutas del residuo de una bujía. Pocos artistas que han pintado escenas nevadas, subraya Gombich, deben haberse dado cuenta que confiaban en lo que Filostrato llamaba nuestra experiencial, <facultad imitativa>. Para que la ilusión funcione debe basarse en nuestro conocimiento directo de la nieve. Comprendido esto, resulta conforme a Gombrich, más fácil entender por qué la cantidad de información introducida en un cuadro puede obstaculizar la ilusión, con la misma frecuencia con que la ayuda, ya que se apoya también en el bagaje cognoscitivo del espectador.

Recuerda Gombrich (1979), que cuando el cine introdujo la tercera dimensión, la distancia entre lo esperado y la sensación percibida fue tanta, que muchos sintieron la excitación de una ilusión perfecta; pero esa ilusión se gasta, cuando la expectativa sube, la damos por sentada y queremos más. Lo que Gombrich no ha alcanzado a escribir es que ahora al final del milenio, la ilusión perspectiva se proyecta en nuestras mentes, a través de la famosa realidad virtual a la cual se están dedicando actualmente artistas, cuyas obras serán aclamadas en el futuro como las creaciones del arte computacional. Si tomáramos la imagen formada en la retina del artista, considera Gombrich que nos daríamos cuenta que no hay una imagen única, que pudiéramos aislar para compararla con el cuadro que ha pintado, sino que hubo una infinita sucesión de innumerables imágenes mientras el pintor visualizaba el paisaje ante él, y esas imágenes perceptivas, enviaron una compleja estructura de impulsos desde los nervios ópticos a su cerebro. Para el propio artista esto sucede sin su participación del todo consciente.

Cuando no hay modo de controlar las expectativas de percepción hay que crearlas, piensa Gombrich (1979), quién por medio de sus estudios sobre historia del arte, descubrió que en la antigüedad clásica hubo un intento por trascender la realidad de ensueño de la pintura. Comenta Gombrich, que el pintor Teón, al mostrar un cuadro representando un guerrero, lo hizo acompañar con un toque de trompetas, y se asegura que la ilusión aumentó mucho. Incluso dentro de esa estricta época

de ficción consciente, la verdadera ilusión pudo imponerse. Existen por otro lado indicios de expectativas como la textura, apunta Gombrich, indicios que son accesorios a pruebas del movimiento.

El aprender a ver las ilusiones perceptuales en la representación artística, para Gombrich (1979), puede estar muy relacionado con la adquisición de expectativas perceptuales, sobre series ordenadas, o sea sobre la secuencia de formas, que los objetos proyectan en la retina cuando movemos la cabeza. En eso pensaba Ames (citado por Gombrich, 1979), al afirmar hablando de las expectativas, que la percepción no se compone de revelaciones, sino esencialmente de pronósticos; lo pronosticado es la forma o figura, que resultará si nos movemos. El papel de expectativas y anticipaciones en la percepción, ha llevado a algunos psicólogos, a decir de Gombrich, a hablar de la unidad de movimiento y percepción; sin embargo en cierto modo esa idea está contra la comparación entre lectura de pinturas y visión del mundo. En situaciones reales, el mundo nunca nos ofrece una pintura neutral: percibirlo significa percibir posibles situaciones que podemos ensayar y comprobar en cuanto a validez.

En lo referente al método, Gombrich (1979) afirma que el arte puede llevarnos a aplicar la prueba de nuestras expectativas. Lo anterior se llevaría a cabo mediante la imitación de la naturaleza o una imagen estacionaria, que nos estimule realmente a buscar y anticipar, a proyectar nuestras expectativas y constituir un mundo de ilusión imaginario, aunque nuestros sentidos se arriesgan rara vez con una sola señal, utilizando la confirmación recíproca de los mensajes. Algunos ejemplos de que habla Gombrich con respecto a este fenómeno, son esos carteles y pinturas donde un dedo o una pistola que apunta parecen dirigirse hacia nosotros, o los retratos, que nos <siguen con la mirada>. Puede decirse que en nuestras percepciones somos muy egoístas, centrados en nosotros y por una razón válida: constantemente exploramos el mundo en busca de lo que puede afectarnos.

VII.- La Proyección como moldeadora de percepciones.

Al estudiar la percepción en éste trabajo, no se puede dejar de lado el mecanismo de la proyección, que para algunos autores se da al mismo tiempo y para otros inmediatamente después de la visión. Radica la importancia de ese factor en este trabajo de psicología del arte, en que puede deformar, algunas veces minimizando y otras enriqueciendo, el acto de percibir, según se conformen las experiencias psicológicas y vivencias sociales del individuo. Gombrich (1979), ha comprobado por ej. que la pintura inacabada, puede excitar la imaginación del contemplador y facilitar la proyección de lo que no está en ella. Hablando de la interpretación psicológica de la proyección en el arte, Gombrich postula que hay que cumplir dos condiciones para que se ponga en marcha este mecanismo: que al espectador se le dé una pantalla, una zona vacía o mal definida sobre la cual pueda proyectar la imagen esperada y que no dude sobre la manera de <llenar el hueco>.

Jones (1990), ha probado experimentalmente y reporta los resultados en su libro *Fundamentos de Psicología Social*, que la mayoría de nosotros, si consideramos que hay una buena razón, atribuimos o proyectamos intenciones, motivos y rasgos de carácter a los demás; quien dice: "Pepe apuesta buenas cantidades porque es optimista" o "Antonio bebe porque se siente inseguro" (1990, p. 277), busca una explicación causal que satisfaga su comportamiento; trata de entender la acción hallando una razón, que a veces lleva a atribuir intenciones y valores al que actúa. Esto puede ser, sólo el principio del proceso de formación de impresiones, en el cual la representación artística puede servir de modelo.

Esta tendencia a ir más allá de la concreta información dada, e inferir una disposición basándose en otra, piensa Jones (1990), que es un aspecto importante en el proceso de la percepción; la razón más lógica es percatarse de que cada uno de nosotros, está en un continuo camino de aprendizaje para entender las distintas maneras en que se muestra la naturaleza humana, procedente de sus experiencias con los demás. Para Jones, gran parte de dicho aprendizaje puede ser definido en términos generales como cultura, además de que las impresiones y evaluaciones de los demás pueden ser influidas por nuestro comportamiento hacia ellos o por el de ellos hacia nosotros.

Leonardo da Vinci, es el inventor, de acuerdo a Gombrich (1979), de la imagen deliberadamente borrosa, que diluye los datos de la tela y con ello estimula el mecanismo de proyección, después del de percepción. Da Vinci vivió en una época en que el aficionado al arte descubría el método de alejarse de la tela, para disfrutar el momento en que la sensación de las pinceladas visibles, desaparece y emerge la ilusión. Gombrich se ha percatado que la distancia respecto a la tela debilita la capacidad de discriminación del observador y crea una atmósfera nebulosa que activa la facultad proyectiva del contemplador. Las partes indistintas de la tela se transforman en una pantalla de proyección, si se da la condición, de que ciertos rasgos distintivos, destaquen con suficiente fuerza y ningún mensaje contradictorio alcance los ojos, destruyendo la impresión. Pero también, medita Gombrich que la razón de que el pintor haga borrosas las imágenes, en particular de los objetos distantes, puede ser simplemente que es así como los percibe realmente, al momento de representarlos en el lienzo.

Kaufmann (1977), ha estudiado que también los estados motivacionales afectan proyección de las percepciones; el principio de que los motivos influyen en la percepción constituye el fundamento de la prueba proyectiva de Rorschach basándose en manchas de tinta.

Gombrich (1979) postula que tal vez lo que se ha llamado equipo mental, es la predisposición a proyectar nuestro inconsciente o consciente en las obras de arte; a interpretar los colores, fantasmas e imágenes que rodean nuestras percepciones. En los experimentos psicológicos, que ya he mencionado, en que una imagen es mostrada en una pantalla por un breve momento, Gombrich ha leído informes, del amplio registro de cosas diferentes que los sujetos dicen haber visto; o bien de las imágenes que se vieron inducidos a proyectar en la pantalla por los indicios ofrecidos durante el tiempo suficiente para crear una hipótesis, pero muy breve para ponerla a prueba.

En forma similar Gombrich (1979) ve, en las pinceladas aparentemente descuidadas o incompletas, una oportunidad que nos permite experimentar por transferencia, el proceso de la creación y al artista en su inspiración. Además el artista puede suprimir las redundancias, porque se puede confiar en un público que ha aprendido las reglas del juego y sabe captar una insinuación; aunque falta mucho por investigar más, del contexto social en que esto se produce.

De lo anterior se desprende que las situaciones que nos hacen más conscientes de nosotros, tienden a afectar la percepción de los acontecimientos y objetos relacionados con nuestra identidad y la de nuestro medio. Está probado por Lindgren (1979), en el campo de la psicología social, que tendemos a formarnos una opinión favorable de los otros cuando son capaces, competentes, se comportan en forma agradable y placentera e indican que se parecen a nosotros. Dicho de otra manera, Lindgren ha visto que gustamos de las personas –y de las situaciones–, cuya conducta es más gratificante para nosotros, esto se puede extrapolar fácilmente a nuestras tendencias de proyección en el arte, ante las representaciones y nuestras preferencias por un determinado estilo.

Gombrich (1979) se dio cuenta que en la lectura de imágenes, resulta difícil distinguir entre lo que se nos da y lo que suplimos en el proceso de proyección, que echan a andar las conjeturas del observador; las cuales a su vez ponen a prueba la mezcla de formas y colores buscando un sentido coherente, organizándolos en una interpretación coherente. Si bien, ahondando en la ilusión artística desde varios lados, expresa Gombrich que se ha llegado a destacar cada vez más el poderío de la sugestión, punto clave para el estudio de la psicología del arte.

Es importante destacar aquí que en psicología social Lindgren (1979), estudia la falsa percepción de los demás, o sea nuestras proyecciones hacia ellos. Después de lo cual existe una tendencia a comportarnos externamente como si hubiéramos probado que esa percepción es verdadera. Lindgren lo propuso como que la conducta implicada en nuestras profecías del comportamiento del prójimo, se caracteriza por la predisposición o el prejuicio. Las actitudes de prejuicio hacia cualquier grupo, o para los fines de mi trabajo de tesina, hacia un determinado estilo artístico, son con frecuencia justificadas por los estereotipos. Este término se aplica, al hecho de estar de acuerdo con la impresión que los integrantes de un grupo, tienen acerca de sus miembros y de los de otras clases sociales o grupos. Es decir, impresiones generalizadas y cargadas de valor que las personas de un estrato utilizan para caracterizar a las de otro grupo u otras tendencias (artísticas). En los últimos años, autores como Lindgren, han encontrado inclusive que las relaciones entre estratos sociales, no tienen efecto a menos que sus miembros hagan uso de algún marco de referencia –hasta de estereotipos–, no hacerlo significaría que todos los grupos sociales y étnicos tuvieran las mismas actitudes, valores, aspiraciones, percepciones, etc., este supuesto es tan ingenuo como suponer que son completamente diferentes.

Así mismo, la empatía para Lindgren (1979), se refiere a la habilidad para captar el rol de otros y ser capaz de vivenciar sus sentimientos, actitudes y creencias, así como el don de captar lo que realmente desean comunicarnos. Esta cuestión se liga de especial manera al arte, por la sensibilidad que puede tener el observador para percibir casi empáticamente, los motivos del creador de la obra. La empatía es importante para una adaptación satisfactoria a nuestro entorno, sin embargo formula

Lindgren que la tendencia a proyectar, más que a empatizar, tiende a ser fuerte y actuar sin que nos demos cuenta. La proyección frecuentemente se anticipa y actúa como filtro impidiéndonos percibir la información del otro, que nos podría servir como correctivo de falsas percepciones.

Para finalizar esta sección diré que es de gran importancia para la psicología del arte y en los conceptos de Gombrich (1987), la movilización de las actividades proyectivas del espectador a fin de compensar las limitaciones del medio representativo, como serían los contornos imprecisos de las pinturas, la ambigüedad de formas, etc.

VIII.- Análisis de la percepción visual en el arte.

Ya que estamos llevando, como advertí al principio del capítulo, el análisis de la psicología de la percepción artística, por la vía principalmente de la visión, apuntaré en primer lugar lo que escribe Gombrich, acerca de uno de sus pintores favoritos: Turner. Ese artista “suprimió lo que sabía del mundo y se concentró sólo en lo que veía, al crear sus maravillosas obras; a pesar de la dificultad que ello implica.”(1979, p. 258).

Gombrich (1979) dice que por su parte, el crítico de arte Roger Fry saludó al impresionismo como el descubrimiento final de las apariencias. Para Fry y Ruskin, propone Gombrich, nuestro conocimiento del mundo visible está en la raíz de todas las facultades del arte; si olvidáramos ese conocimiento, se suavizaría el problema existente en la representación pictórica: traducir la percepción de un mundo tridimensional a una tela plana. La exposición de Ruskin en 1856 anticipa la doctrina de los impresionistas: “La percepción de la forma sólida en pintura es enteramente resultado de la experiencia. No vemos más que colores planos y sólo gracias a una serie de experimentos descubrimos que una mancha de negro o gris indica la parte en sombra de una sustancia sólida, o que un color débil indica la parte en sombra de una sustancia sólida, o que otro color tenue indica que el objeto en que aparece está lejos. Todo el poderío técnico de la pintura depende de que recobremos lo que pudiera llamarse la inocencia del ojo o sea una especie de percepción infantil de esas manchas planas de color, meramente en cuanto tales, sin conciencia de lo que significan, como les vería un ciego si de pronto cobrara la vista” (Gombrich 1979, p. 258).

Comenta Gombrich (1979), que éstas ideas sobre la percepción las había propuesto más de un siglo antes Berkeley, en su *New Theory of vision*, quién planteó que lo que nuestros ojos reciben son estímulos de la retina, cuyo resultado son las llamadas <sensaciones de color>, organizadas por la mente en forma de percepciones, elementos de visión consciente del mundo fundada en nuestra experiencia cognoscitiva. Sin embargo podemos dudar que la mente humana sea tan pasiva, ya que Gombrich piensa que siempre al recibir una impresión visual, reaccionamos marcándola, clasificándola, agrupándola de uno u otro modo, sea impresión de una mancha de tinta o una huella. Gombrich dice que la tarea psicológica del organismo viviente “es organizar, porque donde hay vida no hay sólo esperanza, según reza el proverbio, sino también miedos, conjeturas y previsiones, que disciernen entre los mensajes recibidos y los modelan, ensayando, transformando y volviendo a ensayar. El ojo inocente es un mito” (1979, p. 259).

Vernon (1967), otro estudioso de la percepción, expone que la percepción visual es pronta y precisa, por lo cual, el observador puede reaccionar rápidamente, sin mucha deliberación, de manera apropiada, siendo capaz de despreocuparse inmediatamente de cada situación. Por ello es posible que se cumpla todo el proceso, sin que haya conciencia de él, como en situaciones en que actuamos automáticamente, sin necesidad de que reflexionemos acerca de lo que estamos percibiendo; de cómo se llama el objeto o de lo que debemos hacer a cada respecto.

Hay casos en los que resulta difícil percibir visualmente el objeto, expresa Vernon (1967), sea porque está débilmente iluminado, o porque se encuentra alejado, o porque es demasiado complejo, o bien porque es tan novedoso que el sujeto no sabe como interpretarlo. En tales casos, puede tratar de recordar situaciones parecidas anteriores, para comparar sus reacciones; al hacerlo puede apelar tanto a las imágenes como al lenguaje. En la percepción visual, para Vernon la imagen es como una ilustración mental tan clara y detallada, que podemos examinarla <con los ojos interiores>, como sucede en la visión eidética que ya expuse, y recordar detalles del original que no habíamos percibido en su momento. Sin embargo esta imagen mnémica primaria, se desvanece rápidamente volviéndose difusa. En el caso del arte, explica Vernon, las imágenes son empleadas sin otro fin que hacer más vívida y placentera nuestra experiencia del mundo, en la percepción de un cuadro podemos deleitarnos por su forma y su color, evocando tal vez imágenes semejantes de nuestra experiencia. Hay casos en que los sentimientos se asocian estrechamente a las imágenes, esto pasa tanto en el caso de recuerdos como de percepciones inmediatas.

En la representación artística, si bien al pintar se tiene la ventaja de poder comparar la creación y el modelo, haciendo una pausa para reconocer el motivo en el cuadro, Gombrich (1987), acentúa que sentir una discrepancia es una cosa e idear y trabajar bajo un código adecuado y personal otra. Sir Winston Churchill subrayaba que incluso al pintar del natural o copiar, tenemos que usar la memoria al pasar la mirada del motivo al lienzo. Pero al pintar del natural entran en juego problemas psicológicos de mas peso, ya que psicológicamente no tiene sentido para Gombrich, decir que un artista copia lo que se observa del mundo visible. Lo que vemos tiene profundidad, alega Gombrich, mientras que la superficie en que se pinta es plana y los elementos difieren en color; por eso inventar un código para combinar colores, distribuidos en un plano que refleje el mundo real, es un logro del naturalismo, porque puede hacerse que una imagen plana simbolice y se semeje a la realidad.

Hay descubrimientos visuales cuya validez se negó a aceptar el público en un principio. Un ejemplo que propone Gombrich (1987), son los descubrimientos de los impresionistas que en su inicio no parecían convincentes, el espectador tuvo que aprender a contemplarlos, tratando de verificarlos y observó con sorpresa que después de verlos con detenimiento, él como el artista, podía reconocer esas sombras coloreadas en su percepción de la naturaleza.

IX.- El reconocimiento en la percepción del arte.

Generalidades.

En esta sección analizaremos a la percepción, desde el punto de vista de nuestra capacidad de reconocer por su conducto, en una obra de arte, una situación u objeto que está en nuestros recuerdos o nuestra experiencia. Si nos preguntamos la razón psicológica de que la imitación cause placer al hombre, Gombrich descubre que ya Aristóteles en el siglo IV a.C., discute en su Poética por qué disfruta contemplando copias perfectas de cosas que en la realidad le disgusta ver; atribuyendo este placer al afán de aprender innato en el hombre. Decía Aristóteles "Disfrutamos contemplando estas representaciones porque al mirarlas aprendemos y deducimos lo que son" (Gombrich, 1987, p. 14). Entonces, deduce Gombrich, el placer deriva del reconocimiento y si no reconocemos, reclamamos el derecho a criticar y decir que las cosas no son así. Además, Gombrich acentúa que la pintura <dignifica> el contexto, ya que hasta las paredes más derruidas, las puertas más carcomidas o los seres humanos más olvidados, toman vida y los reconocemos como nostálgicamente hermosos, en las obras de arte.

Resulta sobre todo en el arte primitivista moderno, opina Gombrich (1987), que los objetos no son en realidad imágenes primitivas, sino muy sofisticadas. Lo que se desea, detalla Gombrich, es presentar el aspecto de los objetos como quedaron impresos en el cerebro del hombre cuando su atención o su conciencia intervenían solo vagamente; o, no más que en la vida cotidiana, cuando se preocupa mentalmente, por las cosas más diversas en el momento en que sus ojos alcanzan varios objetos. Gombrich encuentra que la contradicción en este postulado, es que acaso el hombre de la calle, no sea capaz de recordar por ejemplo, a una vaca en todos sus detalles, pero otra cosa es lo que ve cuando se topa con una vaca, o lo que observa en una representación de ella. El reconocimiento es fácil y casi automático pero tal vez por eso, cree Gombrich que es fundamentalmente inconsciente; en el sentido de esos procesos automatizados a los que no necesitamos ni podemos prestar atención habitualmente. No sabemos como ni por que reconocemos una vaca dibujada, pero enseguida nos damos cuenta, de sí le falta algo.

Llegados a este punto, señala Gombrich (1987), que muchos maestros de arte inducen al alumno a un sentido de culpa por no usar correctamente sus ojos y no percibir la variedad del mundo visible. Sin embargo podemos concentrarnos en una parte del campo visual pero no en todo, por lo que Gombrich postula que la atención tiene lugar en un trasfondo de falta de atención, para los demás estímulos; los que en ese momento no interesan y por tanto no reconocemos. Hay quienes proponen la conciencia intensificada de la realidad, sin contar con que el número de estímulos que inciden sobre nosotros es enorme, para percibir y reconocer, requerimos aislar y seleccionar.

Como ya se ha dicho, el reconocimiento es esencialmente inconsciente y automático, pero Gombrich (1987), insiste en que aún así, lógica y psicológicamente esta tarea no es simple. Los estímulos casi nunca son idénticos a los que se han recibido antes, porque un distinto ángulo de visión o un cambio de iluminación los transforman y sin embargo la impresión de familiaridad no queda afectada. La psicología del arte, como afirma Gombrich, tiene que analizar los mecanismos estabilizadores que intervienen en este proceso, en el marco del concepto de constancias que ya

estudiamos. Sin embargo, la estabilidad del reconocimiento, va más allá; Gombrich nos lleva a considerar por ej. la capacidad para reconocer un rostro familiar en una multitud, el menor cambio de su configuración tiene un gran sentido expresivo; la misma cara parece alegre, luego adusta, dependiendo de las emociones y sigue siendo por otro lado, el mismo rostro a pesar de las transformaciones que en él produce la edad. Lo que percibimos de esa cara no es simplemente algo dado, es un producto de experiencias pasadas y expectativas futuras, explica Gombrich; así puede ocurrir que al cabo de muchos años, encontremos a un amigo y quedemos impresionados, ha cambiado tanto que apenas lo reconocemos; pero después de un tiempo recordamos perfectamente el antiguo rostro en los rasgos alterados y miramos de nuevo al antiguo amigo a través, de los signos de la edad viéndole como a alguien familiar. Gombrich nos hace recapacitar en que, si una mujer cambia de peinado o un hombre se afeita la barba, su reconocimiento resulta difícil; incluso para recordar buscamos algún método de codificar los rostros, con el fin de reconocerlos: es la chica de cola de caballo, es el señor de bigote.

Gombrich (1987), manifiesta que el caso más extremo de inestabilidad de la visión y reconocimiento fisonómico, es la caricatura; además es un caso muy instructivo porque el caricaturista no tiene que ser un gran artista para captar los rasgos que no varían y que son lo que en general reconocemos del aspecto de las personas. Pero el creador también puede transformar a su víctima, aislando características que no habíamos usado para el reconocimiento y que nos llevan entonces a aprender un nuevo código.

Según Gombrich (1987), Lichtenberg afirma que, en apreciaciones basadas en las impresiones perceptuales, la sensación y el juicio se conjuntan tanto, que a partir de cierta edad prácticamente no se pueden separar. Frecuentemente pensamos que percibimos lo que simplemente inferimos; por ej. los malos retratistas, a decir de Lichtenberg, cubren todo el rostro del color rosado de la carne sin darse cuenta de que puede haber sombras azules, verdes, amarillas y pardas. Gombrich se ha percatado (1987) que al crear arte, la percepción es con frecuencia, fuente psicológica de intereses nuevos; a algunos artistas contemporáneos cita Gombrich, como a Rauschenberg les han fascinado las formas y texturas de los muros deteriorados de las calles, los carteles desgarrados y manchas de humedad, los cuales aunque no son del agrado de Gombrich. Él comenta con desazón que desde que vio sus cuadros, contemplaba los muros de ese tipo de una forma distinta. Quizás si la exposición le hubiera desagradado menos el recuerdo se habría borrado rápidamente, pues la participación emocional positiva o negativa favorece la retención y el reconocimiento.

La percepción en el reconocimiento del parecido fisonómico en el arte.

Las principales tesis de Gombrich (1987) acerca del reconocimiento, especialmente de la fisonomía, son en el sentido de que las imágenes del arte pueden ser convincentes sin ser objetivamente realistas. Sin embargo, es interesante buscar lo que entra en juego, cuando se crea un parecido realista. Para ello podemos explorar el campo del parecido en el retrato, desde el punto de vista de la psicología perceptual. Encuentra Gombrich que la percepción, necesita rasgos universales. No percibiríamos ni reconoceríamos a nuestros semejantes si no pudiéramos seleccionar lo esencial de

lo incidental o transitorio de la expresión; como los diferentes gestos de un rostro cuando sus partes móviles reaccionan al estímulo de distintas emociones. Gombrich observa que no obstante, ésta explicación se basa en una simplificación: nunca permanecemos estáticos cambiamos a lo largo de la vida, cuanto mejor conocemos a una persona y con más frecuencia la vemos es menos notable esta transformación; salvo después de una enfermedad o crisis, la sensación de constancia predomina completamente sobre el cambio de la apariencia; pero ni el crecimiento ni la vejez destruyen la esencia de los rasgos reconocibles del aspecto individual.

Entonces, para Gombrich (1987), la experiencia de encontrar el parecido en una representación pictórica o escultórica es un tipo de fusión imitativa perceptual, basada en el reconocimiento y la forma en que vemos un rostro, en lo cual influirá la experiencia. Muchos, acepta Gombrich, seríamos incapaces de describir los rasgos individuales de nuestros amigos íntimos, pero esta incertidumbre, no disminuye nuestra sensación de familiaridad con su fisonomía, en cuanto le vemos. Lo que la gente experimenta como parecidos aclara el significado de sus categorías perceptuales, ya que no todos tenemos la misma impresión del rostro de una persona. Nosotros mismos, concreta Gombrich, nos modelamos mucho en función de las expectativas de los demás y asumimos la máscara, o como dicen los seguidores de Jung, la persona que la vida nos asigna, al irnos transformando y adaptando a nuestro tipo, hasta que éste moldea toda nuestra conducta en forma casi automatizada.

En realidad, Gombrich (1986) dice que no estamos originalmente programados para la percepción y reconocimiento de los parecidos, sino de la diferencia de las normas que destacan y se fijan en la mente, mientras nos movemos en ambientes familiares. Pero cuando un rasgo distinto e inesperado se atraviesa, el mecanismo puede no funcionar; por ejemplo Gombrich cuenta que, se dice que todos los chinos son parecidos para los occidentales y viceversa los occidentales para los chinos; la característica a la que no estamos acostumbrados, como los ojos rasgados atraen tanto nuestra atención que dificultan nuestra percepción hacia las variaciones sutiles. Gombrich apunta que podría enmarcarse esta situación en lo que la psicología de la percepción conoce como efecto de enmascaramiento, consistente en que una impresión fuerte impide la percepción de umbrales más bajos.

Gombrich (1987), agradece a Gibson sus trabajos sobre psicología de la percepción, los cuales nos dan mejor cuenta, del papel que el flujo de información desempeña en nuestro desarrollo del mundo visible. A partir de sus postulados también se comprende más, según Gombrich, donde está lo que podría llamarse superficialidad del arte, el confinamiento de la información a indicaciones simultáneas. Ya desarrollaré más éste punto en la sección XI. Gombrich ilustra ese concepto de indicaciones simultáneas, con un ejemplo: si en lugar de haber sido el cincel, el pincel o incluso la placa fotográfica, hubiera sido la cámara de video, lo que registrara por vez primera la fisonomía humana, el problema de captar un parecido, nunca hubiera ocupado con la misma fuerza nuestra conciencia, pues en la película cuando se capta a una persona parpadeando o estornudando, la secuencia explica la mueca resultante, en las situaciones anterior y posterior, que tal vez ni la fotografía correspondiente habría interpretado.

Lindgren (1979) plantea que hay un hecho importante en el reconocimiento, que estudian los psicólogos sociales, y es que los estereotipos son indispensables en casi todas las relaciones sociales, ya que es imposible saber los caracteres de todas las razas. El estereotipo es considerado por Lindgren como un atajo, una forma de abstraer características de una persona, grupo o estilo artístico. Además sirve para organizar esas características dentro de un modelo de expectativas y reaccionar hacia la persona u objetos de representación como si exhibieran realmente esas pautas. No obstante, advierte Lindgren que los estereotipos pueden interferir con nuestra habilidad para relacionarnos, cuando nos llevan a hacer suposiciones inconsistentes, de la conducta de entes externos y desconocidos para nosotros.

Por último, con respecto a este tema de la percepción de la expresión fisonómica, Gombrich (1987) confiesa que no le cabe duda, de que la comprensión del movimiento facial de las demás personas nos viene en parte de la experiencia de nuestras propias gesticulaciones, así como también, por percibir la expresión de los demás. Sin embargo no interpretamos y codificamos lo que percibimos de nuestros semejantes, tanto en términos visuales, como en términos musculares.

X.- Percepción del tiempo y movimiento en el arte.

El arte no es estático, está representado en un momento en el tiempo y tiene además movimiento. La percepción de éstas dos características, opina Gombrich (1987) que no siempre está a la vista y muchas veces deberemos entrenarnos para percibir las. A continuación describiré algunos conceptos que Gombrich, y autores acordes a él, nos ofrecen a ese fin.

Bartley (1969) escribe en su libro Principios de Percepción, que las dos clases principales de percepción del movimiento, son: la propia experiencia de movimiento y el movimiento de algo exterior. Ambas formas pueden producirse mediante estímulos que sufren desplazamientos o por estímulos estacionarios; el producido por el primer tipo de estímulos, los móviles, ha sido denominado, movimiento real; mientras que al producido por estímulos estacionarios se le ha dado el nombre de movimientos aparente, siendo el arte de este tipo. Es necesario llamar la atención al hecho, recalca Bartley, que durante el movimiento existe una interrelación peculiar entre el espacio y el tiempo. Un movimiento bien estructurado implica, como expresa Bartley, una apreciación del dominio del espacio y hace intervenir a la modalidad visual, cuando menos como imaginación.

Este problema del tiempo y la representación perceptiva del movimiento en la creación pictórica, ha sido descuidado. Harris afirma, escribe Gombrich, que un cuadro no es "...sino un punto o instante. En un relato conocido la memoria del espectador aportará lo anterior y lo posterior...lo que no puede ocurrir cuando falta ese conocimiento" (1987, p.39). Así, comenta Gombrich, el artista se ve motivado, en interés a la verdad, a concentrarse más en la tarea de "Dar, en palabras de Constable en 1832, existencia duradera y grave a un breve instante tomado del tiempo fugaz"(1987, p. 42).

El profesor Hearnshaw, a cuyo discurso para la Sociedad de Psicólogos ingleses en 1956, asistió Gombrich, retomó lo que se conoce como integración temporal, que es la combinación de recuerdos y expectativas en un intervalo de tiempo largo. "La integración temporal afecta a las

diversas facultades y contiene la percepción del presente, el recuerdo del pasado y la expectativa del futuro: pautas de estímulo, huellas y procesos simbólicos, se integran en una organización común” (Gombrich, 1987, p. 45). Al escuchar música, la postura de Gombrich es que el momento está, por así decirlo, extendido en un intervalo perceptual, en el que la memoria inmediata y la anticipación están presentes. En música como en el lenguaje hablado, lo que viene después afecta a lo que ha llegado antes. Claro que el tiempo psicológico obra para Gombrich como algo más complicado que la mera sucesión de acontecimientos; así como tampoco la pintura y la escultura son claramente artes del movimiento detenido. Si al escuchar acumulamos nuestras impresiones en algún tipo de almacenamiento a corto plazo, antes de confiarlas a la memoria propiamente dicha, al ver hacemos otro tanto. La percepción visual, es importante en Gombrich, como un proceso en el tiempo y no resulta muy rápido; generalmente, se sobrestima la cantidad de información que se procesa, ya que lo que realmente vemos es una tosca imagen, con pocos puntos detallados claramente. Lo que creemos ver, indica Gombrich, es una gran imagen con claridad a detalle, no obstante que la zona real de percepción clara, abarca en cada momento, solo una pequeña parte del campo visual total.

Lo que ocurre, de acuerdo a las ideas de Gombrich (1987), cuando contemplamos un cuadro, es que lo construimos mentalmente; otorgándole movimiento, situándolo en el tiempo y reteniendo sus elementos, hasta el momento en que van ocupando su lugar, como un objeto o suceso imaginable. Es esa totalidad lo que percibimos y contrastamos con el cuadro que tenemos delante. En cambio, al escuchar una melodía o ver una representación, lo que Bartlett llamó el “esfuerzo en pos del sentido” (Gombrich, 1987, p. 48), conduce a un barrido hacia atrás y adelante, en tiempo y espacio; y lleva también a la concesión de órdenes de correlación apropiados, que dan coherencia a la imagen.

Dicho de otra forma, Gombrich (1987) lo nombra: impresión de movimiento, que como la ilusión del espacio, es el resultado de un complejo proceso, que se describe como: leer una imagen. Un principio que puede llamarse de la <primacía del significado>, aplicado a esa lectura de las relaciones espaciales en un lienzo plano, se aplica también a la reconstrucción de las relaciones temporales. Por otro lado, dice Gombrich que no podemos calcular la distancia de un objeto en el espacio sin haberlo identificado y estimado su tamaño, como tampoco podemos calcular el paso del tiempo en un cuadro, sin interpretar el acontecimiento representado. Gombrich propone que tal vez por esta razón el arte representativo comienza siempre con la indicación de significados más que por la representación de la naturaleza, no pudiendo alejarse de esa base, sin abandonar el movimiento, espacio y tiempo.

A éste respecto Bartley (1969) explica que la percepción es simbólica; como conducta que manifiesta una relación abstracta entre el organismo y su ambiente. El proceso gracias al cual el organismo forma y desarrolla sus clasificaciones, se llama formación de conceptos. Para nombrar un objeto hay que incluirlo dentro de una clase, eso debe hacerse para percibir una cosa, clasificarla y darle un significado.

Esto parece confirmar en Gombrich (1987), la idea de Shaftesbury y Lessing de que la adecuada ilustración de una narración siempre sugerirá y facilitará la anticipación y la predicción, o sea el famoso barrido hacia atrás y adelante en el tiempo, que proviene de la comprensión de una

acción percibida. En cuanto a esa capacidad de predicción en la percepción, Bartley (1969), afirma que en tanto el observador se vea enfrentado a una o varias alternativas, puede decirse que la percepción adquiere cualidades de pronóstico. El resultado está determinado por un sistema de actividades relacionadas, ya que la percepción es un fenómeno que resulta de un sistema de eventos conectados con el ambiente del individuo y su sistema neuromuscular.

Gombrich (1987), cree que a veces sería interesante preguntarse, qué intervalo de tiempo objetivo, queda englobado en el significado transmitido en la obra. Se dice que un tipo de composición es menos estático, más activo que otros comparativamente tranquilos; el violento movimiento de algunas figuras y en especial su inestabilidad, contribuye a darnos la impresión perceptiva, de que en este caso, se ha captado un instante que no podría haber durado más de un abrir y cerrar de ojos. Viéndolo de este modo, formula Gombrich, hasta la arquitectura podría calificarse de dinámica, cuando percibimos que las formas están en movimiento, como en las formas espirales o en los ligeros ropajes de las estatuas griegas.

Nuestra percepción nos lleva a sentir que los objetos equilibrados pueden permanecer estáticos, añade Gombrich (1987), mientras que los desequilibrados pueden caer en cualquier momento, son mas susceptibles de movimiento. Por tanto existe la tendencia a buscar la homeostásis y a esperar un cambio, en ese sentido, cuando está ausente. No obstante, debemos asentar que la comprensión del movimiento depende de la claridad del significado. Gombrich indica que se precisa de un gran artista para representar esta impresión de movimiento, en imágenes de nueva significación, y en esto, como en tantas otras cosas, piensa que fue Picasso quien aportó las soluciones más interesantes y variadas; ya que en el cubismo jugó con la idea de varios aspectos de un mismo objeto. Pero esa programación es un pretexto para lanzar el esfuerzo perceptivo en pos del significado y la persecución de facetas ambiguas, que esconden y revelan a la vez. En algunos de sus cuadros, siente Gombrich, que Picasso, acertó a darnos una sensación de imágenes sucesivas, sin sacrificar el sentido de su tema común.

Si la percepción del mundo visible y de las imágenes, no fuera un proceso lento y complejo en el tiempo, Gombrich (1987) opina que las imágenes estáticas, no podrían despertar en nosotros, recuerdos y sensaciones de anticipación del movimiento; esta reacción puede deberse a la dificultad que experimentamos, para retener en la mente todos los elementos al recorrer un campo visual. Por eso, incluso el arte abstracto puede escapar a la impresión estática.

XI.- La visión pictórica, en la concepción de J.J. Gibson, comentada por Gombrich.

Como ya se ha mencionado varias veces antes, en éste mismo capítulo, Gombrich destaca a lo largo de su obra, los estudios y teorías de Gibson, al que conoció personalmente y de quién incluso dictó una conferencia postmortem, en su honor. Charla de la cual he extraído la mayoría de las ideas, que expondré a continuación.

Gombrich conoce a fondo los conceptos de éste psicólogo de la percepción, por lo que incluso rechaza algunos de sus postulados declarando abiertamente no estar de acuerdo con ellos. Pero la mayoría de las veces, como veremos, se expresa agradecido, por que sus teorías han impulsado un avance a la comprensión de la psicología de la percepción artística.

“El campo visual es resultado del hábito crónico del hombre civilizado, de ver el mundo como si fuera un cuadro” afirmó Gibson en 1952. Esta, como juzga Gombrich, audaz inversión de la forma tradicional de ver las cosas, que atribuye tanta importancia a la influencia del arte pictórico, sobre nuestros hábitos visuales, justifica la presencia de la historia del arte en la psicología.

Gombrich (1987), tiene razones para apoyar a Gibson, de este alejamiento de la ortodoxia, pues en un principio, él había aceptado la idea común, de que el campo visual, como conjunto bidimensional de sensaciones que registra la retina, es lo que realmente vemos; mientras que el mundo visual tridimensional es producto de lo que sabemos; derivado fundamentalmente de la experiencia del tacto. Sin embargo a Gombrich le costaba trabajo, compaginar con su conocimiento, esta explicación de la percepción –que desempeñó un papel vital en la teoría del impresionismo–, con los hechos observados históricamente, en la construcción de imágenes por el hombre; donde el psicólogo puede contrastar provechosamente sus teorías con el material ofrecido por el historiador de arte.

En 1966, Gibson llegó a conclusiones radicales, afirmando que “los gradientes ópticos no retinianos y los demás invariantes portadores de información, para la percepción no suelen ser accesibles a la introspección analítica y por lo tanto la percepción no es, en principio, reducible a las sensaciones” (Gombrich, 1987, p.153). Es esta imposibilidad de analizar conscientemente el acto de percepción, matiza Gombrich, lo que explica la necesidad del arte naturalista, de abordar el problema de la pintura por un procedimiento de ensayo y error; porque el artista no puede predecir cuál será exactamente el mecanismo, que producirá el efecto deseado, pero si puede saber si dicho efecto es reconocible en su cuadro.

Gombrich (1987) cree con Gibson, que normalmente la muestra visual, contiene toda la información necesaria, para percibir las formas que no varían, de los contornos y las superficies. Si no reconociéramos una recta como recta y un plano como plano, explica Gombrich, no tardaríamos en tener un accidente; pero en algún lugar próximo al límite del mundo visual se desvanece esa certeza. Con respecto a este límite, para Gombrich, no es aplicable la formulación de Gibson de que “el modo en que están dispuestas las superficies del mundo, es visible directamente” (1987, p. 155), ya que según el análisis la percepción de los invariantes, hecho por Gombrich, la percepción, depende de la información transmitida por la textura y la iluminación. No obstante, aclara Gombrich, “esto falla con la distancia o donde la disminución de la información es gradual e incierta al atardecer o entre la neblina, un mundo de siluetas nos rodea y se nos acerca, con el aire despejado y luz deslumbrante se revela la disposición de las formas inclusive de los objetos lejanos.” (1987, p. 155).

El que Gibson considere que la percepción de un signo o situación, es algo derivado de nuestra capacidad adaptativa, se debe deduce Gombrich (1987), a su inclinación evolucionista: los ojos nos fueron dados para encontrar el camino hacia los alimentos o la pareja, sin tropezar o ser presa de depredadores. Pero aunque esta función es fundamental, para algunas actividades mas evolucionadas,

en la percepción simple y real, es irrelevante. Gombrich se refiere aquí, a la necesidad de orientarse, para la que Gibson considera sólo la disposición general de la luz ambiente. Sin embargo, Gombrich opina que para esta tarea se precisa también la percepción de marcas en el terreno o tal vez en el cielo, con las estrellas. En otras palabras, la percepción puede seguir sus propias normas y no ser solo producto cultural. Gibson investiga a su vez, qué es lo que permanece invariable en el tiempo, ensayando perspectivas. Si no aparecen las invariables, entran en juego procesos llamados según sea el caso: supuestos, inferencias y conjeturas; con la fórmula general de búsqueda del significado. Gombrich considera esos supuestos como intuiciones y acercamientos, que esperan confirmación o rechazo, por medio del flujo de información.

Gombrich (1987) está convencido de que Gibson ha otorgado a los estudiosos de la visión, un nuevo respeto por la riqueza de la información, que se presenta en la muestra visual. Muchas de las sensaciones visuales de las que somos conscientes, tal vez no las causen directamente los estímulos, sino que se generan psicológicamente dentro del mismo sistema, especifica Gombrich. En condiciones normales las ilusiones anticipatorias y la información faltante, se funde con facilidad y no somos conscientes, ni de los estímulos visuales ni de nuestras expectativas perceptuales. Sólo cuando causas externas o internas inhiben esta fusión vemos realmente lo que Gombrich ha llamado preimágenes, contrariamente a las postimágenes que por regla general son atribuibles a procesos puramente psicológicos. Pero una explicación psicológica de la formación mental de la imagen en el artista, advierte Gombrich, no puede estar completa si ignora a lo que Baudelaire llamaba la reina de las facultades: la imaginación. Gibson en opinión de Gombrich, apela a esta facultad cuando asevera que “cuando se ve un objeto pintado, ordinariamente no se ve sólo la superficie frontal, sino su totalidad” (1987, p. 161). A lo que Gombrich comenta que quizá Gibson va más allá de la contradicción diciendo que cuanto menos información se da, más importancia adquiere lo que sigue llamando la aportación del espectador, suponiendo desde luego, que la búsqueda de significado tenga la guía adecuada.

Gombrich (1987) opina que Gibson, propuso un fundamento nuevo para la teoría de la percepción visual: “Acierta (Gibson)”, escribe Gombrich, “al subrayar que la evolución no nos dotó de los ojos para contemplar formas polivalentes a través de mirillas o cristales de ventana. El tener dos ojos nos permite comenzar el proceso de triangulación a primera vista, en lo relativo a los objetos próximos. Además normalmente deambulamos en el mundo cartografiando nuestro entorno a través de una serie continua de lecturas de aspectos cambiantes. Desde este punto de vista, la geometría del cono visual es mucho menos relevante para la percepción, que los aspectos cambiantes de las formas en movimiento, que nos proporcionan cuanta información, sobre los elementos invariantes del mundo externo podamos necesitar” (1987, pp. 184 y 185).

XII.- Representación y experiencia visuales.

Como hemos visto, éste trabajo de tesina versa principalmente sobre el análisis de la psicología de la representación visual artística, desde el punto de vista de las propuestas de Gombrich, por ello quise dedicar la última sección de este capítulo a detallar más éste punto, en cuanto a la percepción.

El ojo humano selecciona las energías luminosas que capta, ya que ni siquiera un fotógrafo las registra todas, explica Gombrich (1987), esta selección no presenta dificultad para las hipótesis de la teoría tradicional sobre lo que son las apariencias; dado que esa teoría se basa en una vieja idea un tanto simplista de la psicología de la percepción visual, según la cual los rayos de luz que penetran en el ojo estimulan el nervio óptico y provocan las sensaciones visuales que en su conjunto se corresponden con la imagen de la retina. Según Gombrich, el mundo óptico o la parte que muestra el ojo, puede entonces deducirse de las sensaciones visuales que experimentamos. Para él, existe una relación permanente entre el entorno físico, el óptico y la apariencia de este mundo en nuestra experiencia; los mismos estímulos que provocan las sensaciones quedarán también registrados en la placa del fotógrafo y la contemplación de la imagen revelada, tendría que producir en nosotros las mismas sensaciones que hubiéramos experimentado en caso de hallarnos detrás de la cámara. Sin embargo como bien objetó Gombrich, el camarógrafo, como el artista diestro, se limita a transcribir con su personalidad, los datos ópticos que median la experiencia visual; o en otras palabras, realiza el mapa de su entorno ocular levantando también con él, el mundo de las sensaciones visuales correspondientes.

Afirma Gombrich (1987), que en tanto prevaleciera esta teoría, la representación visual no planteaba problemas filosóficos o psicológicos de especial interés. Pero nos advierte que ya no es válida. "Una cosa segura" escribe "es que no existe una relación fija, entre el mundo óptico y el de nuestra experiencia visual. Algunos análisis de la percepción advierten contra la analogía entre el ojo y la cámara" (1987, p. 168). Gombrich defiende, sin embargo que es cierto, que la manipulación de los datos ópticos puede dar lugar a una fotografía que despierte recuerdos; que la fotografía pertenece tanto al mundo físico como al óptico, y por ello la introducimos en el sistema nervioso, intermediario en nuestra experiencia visual, el cual está determinado por los datos sensoriales sólo parcialmente

Razones de esa limitación, postula Gombrich (1987), se pueden encontrar en las explicaciones modernas de la psicología perceptiva, que tratan: la influencia de la experiencia previa y de las expectativas, las variables de interés, el marco mental y la atención; por no hablar de las variaciones fisiológicas del observador y el ajuste del sistema perceptual a la situación variable. Estos procesos no son conscientes, por lo que en opinión de Gombrich, no se puede dar una explicación psicológica total, de la experiencia visual; ni cuando contemplamos el mundo, ni al observar en el mundo del arte su representación pictórica. Si no fuera por esta imposibilidad de decir qué experiencia visual se debe al mundo óptico, y qué otra a los recuerdos o las conjeturas de nuestra experiencia, alega Gombrich los oculistas por ej. no tendrían que usar al azar letras aleatorias, en lugar de textos con sentido para medir nuestro defecto visual.

Gombrich (1987) tiene conocimiento de que la psicología experimental llega más lejos, sometiendo a los sujetos a revisar fotografías con figuras imposibles, en el taquistoscopio, para averiguar cuáles son los límites de la información que podemos procesar en un lapso de tiempo, y por otro lado, las estrategias que aplicamos en lo que Bartlett, (citado por Gombrich 1987) llamaba esfuerzo en pos del significado; esfuerzo éste, que influirá en la experiencia del contemplador, quién no podrá saber con seguridad qué datos están realmente presentes y qué experiencias proyecta el

mismo en la fotografía. Así al movernos por el mundo, experimentamos una continua serie de rápidas hipótesis visuales que van de lo más general, al detalle particular.

Al enfocar y concentrarnos en un objeto, acentúa Gombrich (1987), los otros quedan indefinidos perceptualmente; pero pueden estar presentes para nuestra memoria de eco, posibilitando el anular o confirmar una hipótesis momentánea: se quiere ver algo, no se distingue bien y al fin se cree verlo con claridad. En este proceso diario, Gombrich nos invita a estar listos, para descartar: las sensaciones perturbadoras o irrelevantes, el deslumbramiento, las postimágenes, los dobles contornos. Nuestras disminuciones en la agudeza visual u otras anomalías, cree Gombrich, podrían traspasar el umbral de nuestra conciencia si contradicen una suposición visual que ha superado nuestra realidad, si estamos despiertos y sanos mentalmente.

Aunque en lo que respecta al arte, opina Gombrich (1987), que la sorpresa ilusionista del engaño al ojo, puede ser parte del placer; el cual no reside en descubrir por ej. que lo que tomamos por un pato muerto de verdad no es más que pintado, ya que esto sería más causa de decepción que de disfrute. A esa sorpresa la sitúa Gombrich, en el sentimiento de incredulidad, de que un gran artista haya conseguido el efecto visual y casi sensorial, de unas plumas, su brillo y blandura, en una tabla dura y plana, utilizando un pincel con pintura. El artista, propone Gombrich, nos hace percibir algo distinto, de lo que se encuentra ahí enfrente, en la realidad; despertando en nosotros una experiencia visual, similar a nuestra experiencia de contactos con la realidad. Un movimiento pictórico contemporáneo llamado pop art o arte óptico, a decir de Gombrich, permite aislar el problema de las sensaciones visuales desde el punto de vista del espectador. Estas pinturas no se ocupan de la forma en que el artista ve el mundo, sino de las sensaciones provocadas por ciertos trucos visuales que se resuelven en postimágenes parpadeantes, efectos, y sensaciones de color inesperadas.

Es posible percibir, deduce el psicólogo social E. Jones (1990), a una persona, porque es un objeto físico; de hecho percibimos su cuerpo, el ritmo de su movimiento, los matices de su piel y el color del cabello. Pero una visión de su yo interno, trae consigo el inferir disposiciones que no vemos, ya que los individuos son objetos sociales además de físicos, por ello se dificulta la tan estudiada comunicación artística. De hecho, apunta Jones, a veces sin que nos percatemos, imitamos algunas características de la reacción de otras personas, o el papel que interpretan en las pantallas de cine. Si se encuentran deprimidas, tal vez nuestros hombros se inclinen un poco o doblamos el cuello; existe aquí la posibilidad de lo que Murray (citado por Jones, 1990), ha denominado recipatía, que es: atribuir a otros ciertas características para explicar nuestros sentimientos o comportamiento. Concluimos que la otra persona está deprimida porque nos hace sentir deprimidos o que la otra persona es dominante porque nos sentimos sometidos a ella.

Ahora bien, en tanto que el estilo del antiguo Egipto, con sus convenciones rígidas, ha sido comparado por algunos con el arte conceptual de los niños, por su alejamiento de la experiencia visual naturalista, Gombrich (1987), propone por el contrario, que se le interprete como un sistema admirablemente adaptado a su objetivo, por lo que siguió vigente por casi tres mil años. Además Gombrich llama la atención, sobre el hecho de que la gran variedad de estilos, que encontramos en las representaciones artísticas, de las civilizaciones presentes y pasadas, no puede valorarse ni

interpretarse, sin comprender claramente a qué propósito servían, y el contexto en que se situaron. El olvido de estos conceptos ha hecho pensar erróneamente a algunas personas que la variedad de estilos de representación debe reflejar siempre formas de ver el mundo.

Con relación a la percepción ha dicho Gombrich (1987), que el elemento básico de la imagen bidimensional: el contorno, es una convención; ya que los objetos que nos rodean no están circunscritos por líneas. La fotografía demuestra que es posible prescindir del contorno si hay suficiente contraste para indicar el límite de los objetos en el espacio. Los objetos de nuestro entorno están separados de su trasfondo, o se despegan del mismo, en cuanto nos movemos. Formula entonces Gombrich, que el contorno equivale a ésta experiencia: indica lo que sucedería si la imagen, en lugar de ser instantánea, cambiara; como suele suceder en el mundo que nos rodea. Sólo con la distancia se hace imperceptible ese cambio, perdiéndose en consecuencia los contornos; por eso parece poco realista dibujar los límites de objetos lejanos. Gombrich ha visto a los psicólogos, demostrar experimentalmente, que también los animales responden al contorno de los objetos, y a sus prototipos tridimensionales; la equivalencia es tan obvia que no parece necesario ningún aprendizaje especial.

Invariables perceptuales.

Ahí donde los mecanismos de representación pueden reproducir una experiencia visual con mucha calidad como en el cine, plantea Gombrich (1987) que el efecto puede ser fuerte. Incluso tal vez la fotografía contenga más indicaciones de invariables perceptuales de lo que se piensa. Una de ellas, hace notar Gombrich, de la cual también se ha ocupado Gibson, deriva de los gradientes de textura, es decir de las microestructuras visibles de la superficie como de alfombras, piel humana o cabellera. Al pintor desde luego, piensa Gombrich, le es muy difícil reproducir este gradiente de textura con sus medios, pero puede sugerirlo en otra magnitud y el resultado de esta sugerencia tenderá a ser similar.

Gombrich (1987) señala otra invariable perceptual: la de la convención representativa, ya comentada antes; que proviene de opinar que <en la naturaleza no hay líneas> y por tanto los contornos son una creación de la representación pictórica humana y es de suma importancia dentro de la percepción del arte y la formación de la imagen visual. Sin embargo Gombrich describe que en *Psychology of Picture Perception* el profesor John M. Kennedy se ha opuesto a la teoría, de que la comprensión de los contornos es algo irreal, que hay que aprender como cualquier otro código. Kennedy ha probado experimentalmente su tesis de que no solo los niños pequeños y las tribus primitivas, sino también los animales, aceptan los dibujos con contornos, sin previo adiestramiento; habla de la función sustitutiva de los contornos, como indicadores de discontinuidades visuales.

Gombrich (1987), también se da cuenta, de que para confusión mental de los artistas, el mundo visual es mucho menos definido y estable de lo que se supone. Es probable, teme Gombrich, que ésta tesis despierte no sólo escepticismo, sino resistencia; y no es difícil comprender las raíces de este malestar, pues debe suponerse que nuestro objetivo sería ver siempre un mundo psicológicamente estable; ya que sabemos que el mundo físico lo es. Cuando tal estabilidad falla, nos angustiamos, pues al parecer perdemos el soporte cognoscitivo que necesitamos en nuestra búsqueda del significado.

Refiere Gombrich que, cuando una de las alumnas de Whistler le dijo que ella sólo pintaba lo que veía, él respondió: "La sorpresa vendrá cuando vea usted lo que pinta" y, manifiesta que tal vez hay más sabiduría en esta ocurrencia, que en muchos tratados sobre arte y psicología.

Según Kaufmann (1977), la autopercepción, característica importante para la inspiración y creatividad artísticas, resulta un tanto engañosa. No es lo mismo que percibir a otros; casi siempre fracasan nuestros esfuerzos conscientes por salir de nosotros y vernos como los demás nos ven, para lo cual es en todo caso, necesario el psicoanálisis. La observación de uno mismo, reflexiona Kaufmann, y las inferencias hechas, desempeñan un importante papel, en el reconocimiento de la propia personalidad y por ende del estilo creativo.

A los pintores de nuestra época les sigue intrigando la cuestión de qué vemos realmente. Una pintura de John Wonnacott observada por Gombrich (1987), aborda el problema de la visión con lente angular y su resultado. Es un retrato de la familia del pintor en el jardín; en el centro del campo visual de la pintura, las figuras y los objetos aparecen sin distorsión, pero cuanto más se acerca a los lados, más recurre Wonnacott a achatar las formas "y curvar la valla para compensar el hecho de que el cuadro es plano y el horizonte curvo; sería interesante someter este cuadro de gran formato a la mirilla de un lente y experimentar con el resultado de escorzarlo mediante un ocular giratorio próximo a la pintura", textualiza Gombrich (1987, p. 199).

En nuestra cultura, Gombrich (1987) propone que con frecuencia, nos vemos sometidos a una serie de experimentos de percepción visual; casi siempre con fines publicitarios, tratando de despertar nuestros deseos, ansiedades o curiosidad, mediante imágenes visuales novedosas, en las que se combina la fotografía realista con llamativas distorsiones y simbolismos no usuales. Esas reacciones, en parte caen fuera del alcance de nuestra introspección –refiriéndose Gombrich aquí a la visión subliminal–, pero pueden manipularse y ser llevadas a la conciencia mediante técnicas psicoanalíticas. Ya para terminar puntualizaré que, se dice que las imágenes nos enseñan a ver, pero esto para Gombrich se trata de una aseveración superficial; ya que si bien es cierto, que las imágenes pueden ayudarnos a reconocer y especificar un efecto visual y emotivo, presente en nuestra experiencia; la búsqueda de estos efectos a decir de Gombrich es mucho más antigua que la ciencia de la Psicología y se llama Historia del Arte.

CONCLUSIONES.

“La historia del arte” dice Gombrich “quedará estéril si no la enriquece constantemente un contacto estrecho con el estudio del hombre.” (1979, p. 9).

Al finalizar este trabajo, estoy como Gombrich (1971), convencida de que la psicología atañe a todos los que realizan estudios acerca del hombre, y que ningún campo de investigación completa de las *ciencias del espíritu*, puede permitirse prescindir de sus puntos de vista. Así mismo el creador de arte puede buscar consejo del psicólogo, cuando su investigación le lleve a problemas de: la percepción, del movimiento en la expresión artística o de los motivos internos e inconscientes, para crear una u otra obra de arte. Así mismo el artista puede tener confianza, en que su material es necesario para los psicólogos, en cuanto al estudio de la conducta y evolución humanas, a través de la historia artística del hombre.

Las aproximaciones de Gombrich a la psicología del arte se dan principalmente en su obra, como ya se ha visto, por medio de las tesis psicoanalíticas y el análisis de la percepción artística. Por lo que a continuación se presentan las **conclusiones** de cada uno de estos dos grandes temas analizados:

Conclusiones del capítulo 1.- Gombrich, Freud y el Psicoanálisis.

Vimos que la influencia de Freud y el psicoanálisis, sobre Gombrich vino en primer lugar a través de su amigo E. Kris, psicoanalista muy leal a los conceptos de Freud, pero inmerso en las cuestiones del arte. Él influyó en el modo en que Gombrich elaboró sus conocimientos del psicoanálisis ligados al arte. Estos dos autores, estaban de acuerdo en que la historia de la cultura, debía presentarse como aspecto de una gran evolución psicológica.

Gombrich manifestaba que ante todo debemos respeto al fundador del psicoanálisis, porque “nunca escondió los límites de sus métodos, tras una niebla de palabras impresionantes, como tan a menudo ocurre en la teoría del arte... Ni los más atrevidos vuelos de su intelecto hablan de su grandeza, más que esta noble reserva” (1991, p, 109). Gombrich pensaba, además que entre más nos interesamos por la obra de Freud, más nos impresiona su personalidad, dignidad humana, liderazgo y amplia cultura, la cual le impidió presentar las cuestiones del arte, más simples de lo que realmente son.

Ahora bien, tanto el estudio del arte como el del psicoanálisis, exigen un enfoque histórico y Schneider (1996) propone que ese enfoque encaja en la historia del arte. En lo que se refiere a la cronología de la cultura, con los documentos y el estilo; en tanto que en el psicoanálisis: con la historia evolutiva del individuo. Por su parte Del Conde (1986) afirma que el psicoanálisis como

herramienta única, no basta para explicar el sentido de la producción artística ni para elucidar las intenciones del creador con respecto a su obra; sin embargo no invalida la aproximación psicoanalítica a los productos artísticos, siempre que vaya acompañada de una plataforma histórico-artística y social, que constituye el contexto de cualquier estudio de este tipo.

Algunos escritores han insistido en que Freud casi excluyó las artes, del psicoanálisis, declarando en diversas ocasiones, que sus aportaciones a los problemas que plantea el arte y la creatividad son limitadas. Gombrich (1971) y Del Conde (1986) creen, más bien que este prudente rechazo impidió a Freud definir aplicaciones concretas del psicoanálisis al dominio estético.

Sin embargo, como hemos visto, esas reservas no obstaculizaron a Freud, para abordar complejos problemas que atañen: a la personalidad del artista, a la estructura hermeneútica, a la expresividad de una obra vista desde sí misma y a la vez en su relación oculta con la intencionalidad del artista, o al esclarecimiento de corrientes de expresión estética que brindan placer; sus textos y correspondencia hablan muchas veces, sobre las cuestiones del arte. Por otro lado el que Freud haya titulado uno de sus trabajos: Psicoanálisis del Arte, nos da una pauta para descubrir su gran interés por estas cuestiones.

Gombrich (1971) postuló que la influencia de Freud en la práctica del arte en este siglo es muy profunda, por lo que difícilmente nos damos cuenta de la precaución que encierran sus propias publicaciones sobre los temas artísticos, pero esta reserva, es menor en su correspondencia privada. Por lo que Gombrich apoya algunas de sus hipótesis acerca de las ideas estéticas del fundador del psicoanálisis, principalmente en sus cartas.

Se procederá a continuación, a concluir las hipótesis y los postulados teóricos propuestos por Gombrich, en cuanto a cada punto del enfoque psicoanalítico, tratado en su obra y por ende en ésta tesina:

La sublimación. Gombrich (1965) expresa que, Freud nos permite con éste mecanismo, darnos cuenta que: solo las ideas inconscientes que pueden adaptarse a la realidad de las estructuras formales y aceptadas socialmente, son comunicables. Es posible según Gombrich, que debamos algunas obras maestras de la humanidad, a accidentes de personalidad o conflictiva sociocultural de los artistas. No puede dudarse que el poeta, el pintor o el artista gráfico, por citar algunos, obtengan un enorme placer al realizar lo que se proponen, anota Del Conde (1986), de acuerdo también a las ideas de Gombrich (1979). Sobra decir que, en éste punto esos artistas han tenido que desplazar o sublimar a través de su obra y han pasado por tensiones; esto se relaciona con la función catártica propia del arte, pues el proceso no sólo se da en el artista sino que se extiende al contemplador.

El Juego. Para Gombrich (1965) el artista continúa el juego de sus predecesores y al hacerlo introduce variaciones personales. El estilo que resulta con cada nuevo movimiento, se debe tanto, o más, a los movimientos que le han precedido y a las variaciones introducidas por el actual

jugador. Nuestro autor toma como base para la mayoría de sus postulados acerca de la psicología del juego con relación al arte, las ideas que propone Huizinga en su libro *Homo ludens*, en donde éste expone hasta que grado puede entenderse la cultura como un juego, y en que medida éste es fundamento y factor de la cultura. Con la del juego se une la idea, de la respuesta creativa personal, basada en los procesos inconscientes del artista, que experimenta la represión y da como respuesta, rienda suelta a las visiones de su mente, lo que puede hasta producirle placer infantil. Porque como dice Lorda (1991), el juego se mantiene de suprimir voluntariamente la incredulidad, por estar al servicio del ego en su carácter regresivo. Así el del artista es un grupo donde las reglas sencillamente se dan por descontadas, en mayor o menor medida, por todos los miembros del grupo.

Los Símbolos. Gombrich (1965), descubrió que tal vez a Freud no le interesaba descifrar el significado de símbolos tales como las alegorías renacentistas, así como tampoco situar los cuadros en el tiempo y dotarlos de movimiento. Esto lo atribuye nuestro autor, a que los símbolos eran para Freud temas más apropiados para la sala de psicoanálisis, siendo lo que él buscaba en la pintura: el placer de la belleza. Para Gombrich, Freud dio por sentado que debe buscarse en las obras de arte, el máximo contenido psicológico de las figuras mismas, de su creador y su simbolismo.

De hecho Gombrich, entiende el concepto freudiano del símbolo como una forma de metáfora. En su opinión, Freud no sostuvo que la teoría de la dimensión simbólica, fuera la única verdadera y esencial de la obra de arte; por el contrario toda su posición frente al arte y la cultura aspiraba a abrir los significados, en símbolos conscientes y comunes. Freud de hecho no fue quién llevo a cabo el planteamiento, que eleva el símbolo onírico a modelo de obra de arte, ya que estaba convencido de que ese símbolo, seguiría siendo necesariamente incomprendible para los que no tienen acceso al psicoanálisis.

Además Gombrich critica a quienes ponen límites al significado, “¿dónde ha de permitirse el soñar, sino en las obras de arte?” (1971, p.79). Por cierto para éste historiador del arte, el símbolo onírico de Freud es enigmático, monstruoso y oscuro, constituye las máscaras que nuestros deseos inconscientes tienen que ponerse, para pasar la censura de la conciencia. La simbología de los sueños conlleva también, el carácter irracional y antilógico de una zona en la que las contradicciones son posibles y en la que convergen significados. Freud los descubrió, detrás del aparente absurdo del contenido onírico, a través de la libre asociación.

Hablando de los movimientos surrealista y modernista, lo importante en Gombrich, es que su creador tiene un inconsciente, donde siguen viviendo modos arcaicos de simbolización y piensa que la terminología psicoanalítica, nos capacita para discutir tanto las motivaciones simbólicas del artista, como los símbolos proyectivos del contemplador.

La fuerza de la tradición y el carácter conservador, en Freud. Este análisis se basó principalmente en la tesina, sobre las declaraciones de Freud que aluden a los movimientos modernos – como el impresionismo y el surrealismo–, contenidas en sus cartas de postguerra. Así nos referimos a la afirmación del fundador del psicoanálisis, en el sentido de que no tenía “paciencia en absoluto con esos

lunáticos artistas". Haciendo notar Gombrich (1971), que hubieron de transcurrir muchos años, para que Freud flexibilizara sus ideas. Prueba de ello es el hecho de que con la influencia de su amigo Stefan Zweig, se persuadiera Freud a los 82 años, de recibir a Salvador Dalí, quién le impresionó por la sinceridad con que le trató en su entrevista; lo cual le llevó a reconocer su maestría técnica.

No obstante, ésta y tal vez otras excepciones Gombrich (1991) piensa, que la actitud general de Freud era la de que sí existía demasiado material inconsciente y poca elaboración preconscious, el resultado no redundaba en lo que él reconocía precisamente como obra de arte.

Gombrich aventura así mismo, que tal vez Freud, se daba cuenta de que la nueva generación veía en el psicoanálisis, un puente para explicar los movimientos artísticos modernos, lo cual no le gustaba, pues se opuso varias veces a las forzadas conclusiones que algunos de sus contemporáneos querían sacar del psicoanálisis en relación con el arte, rechazando siempre en mayor o menor medida, las dos corrientes de subjetivismo en el arte de nuestro siglo: el expresionismo y el surrealismo.

El Chiste. Para Gombrich(1965), lo que el chiste debe al inconsciente es su forma, la condensación y el significado, parecido a los sueños, característico del proceso primario, en que las impresiones y experiencias del estado de vigilia se mezclan en combinaciones impredecibles. Gombrich expresó que en el chiste bajo el principio de realidad del ego, un pensamiento rudo, vulgar o indecoroso, se sumerge en el proceso primario, de modo que la idea no sea sólo aceptable sino hasta agradable.

Freud concedió primordial importancia en este modelo a los juegos de palabras, deduce Gombrich, las ideas latentes que son las que determinan la alegría que nos proporciona una broma. Estos juegos de palabras, son ideas preconscious, no inconscientes ni totalmente reprimidas, disponibles para nuestra mente consciente; Freud los consideró como continuación del placer infantil, de experimentar con sonidos del habla. El modelo del chiste tiene dos puntos muy recomendables para nuestro autor, ya que explica la importancia, tanto del medio o contexto, así como de la maestría o habilidad para el planteamiento. Gombrich señala el chiste como una clave importante para la teoría del arte; sin embargo, piensa que el verdadero eje de esa teoría sería la caricatura: el chiste visual –al parecer, más difícil de aprender y apreciar que el chiste verbal– y su entorno psicoanalítico.

Es a Freud entonces, afirma Del Conde (1986), a quién se debe otorgar el crédito de haber considerado, que el chiste proporciona un modelo de creación estética, esclareciendo el *placer funcional*, de los niveles que distingue en el chiste, los cuales están apoyados en la dependencia del origen primitivo del juego, que actúa inicialmente en el niño a través de la adquisición de sus primeras habilidades, que le dan placer en cuanto las domina. Placer precedido, como señala Ernst Kris (1955), por una experiencia que puede ser comparada con un examen o con una prueba de resistencia, llevadas exitosamente.

El Sueño. Para Freud, expresa Gombrich (1971), las respectivas matrices del soñador se obtienen de los restos diurnos que aparecen en un primer plano del contenido manifiesto del sueño y encarnan, a la vez que ocultan, su sentido o estrato significativo que se aproxima más a las funciones biológicas y a los instintos del soñador. Gombrich (1965), anota que Freud, insistía en el grado de adaptación a la realidad, que convierte el sueño en una obra de arte; este proceso se desarrolla principalmente por medio de imágenes y símbolos. Freud escribió que: “la fantasía onírica no dibuja exhaustivamente los objetos; sólo delinea sus contornos y aún esto con la mayor libertad. Por eso sus pinturas parecen inspiradas por el genio” (Gombrich, 1986, p. 101). No es extraño entonces para Gombrich (1991), que los documentos de Freud causaran su mayor impacto entre los artistas, muchos de los cuales se han inclinado a ver las obras de arte, como expresiones subjetivas, y a considerar su afinidad con el sueño.

Al describir, dice Del Conde (1986), de acuerdo también con Gombrich, el trabajo del sueño, Freud proporcionó una importante analogía con: el proceso creativo, la transformación simbólica, el desplazamiento del efecto, la condensación, la elaboración secundaria e incluso la abstracción, todos ellos procesos aplicables al quehacer artístico. Algunos pintores parecen haber plasmado motivos oníricos, pero solo son relaciones entre temas, semejantes a los sueños, no necesariamente producidos como éstos, salvo en casos muy específicos.

La relación chiste - sueño. Freud subraya, afirma Gombrich (1991), la frecuencia con la que encontramos en los sueños, comparaciones y alusiones ingeniosas como chistes, que sirven al propósito del mecanismo onírico: liberar y disfrazar fantasías de deseos. Por otro lado, la posibilidad de compartir, representa una diferencia decisiva entre el chiste y el sueño. Escribe Freud: “El sueño es un producto psíquico del todo asocial: no dice nada a nadie más que al soñante... En otra parte está el chiste como el más social de los dispositivos psíquicos que buscan el placer” (Gombrich, 1991, p. 103).

Gombrich (1968) apunta que Freud en su obra sobre El chiste y su Relación con lo Inconsciente, llamó la atención sobre el parentesco que hay, entre los procesos mentales que se encajan en el chiste y los que se desatan en el sueño. En ambos casos la fusión de elementos dispares, da lugar a una configuración extraña y poco habitual, que a decir de Gombrich, puede ocultar mucho sentido simbólico.

La psicología del artista. De acuerdo con Gombrich (1965), los psicoanalistas, aprovechan los conceptos de la teoría del ingenio de Freud, para estudiar el poder de los factores que facilitan la aparición de la habilidad y personalidad artísticas, que pueden estar latentes o reprimidas en una persona, y que de otra forma, podrían esconderse en la rutina de la vida. Gombrich piensa que un análisis serio del arte, no debe descuidar la fuerza que ejerce en el humano: la tradición y tendencias, en que está inmerso por su círculo social, a la vez que sus características propias. Freud ya había puntualizado desde 1925, que consideraba la imaginación creadora del artista, como reserva para la transición del principio del placer, al de realidad.

La creatividad y el estilo se dan sobre la base del medio social en que se desenvuelve el artista, pues incluso los grandes genios de las artes, reflexiona Gombrich (1965), son resultado de las convenciones de su tiempo, los medios tecnológicos y la propia maestría. Así mismo nos advierte contra la interpretación superficial de las tesis de Freud, en el sentido de que no entendamos con sus postulados, que el artista puede expresar en forma abierta su inconsciente, y en caso de poder hacerlo no lo entenderían ni él, ni su público, porque los pensamientos inconscientes del creador no son transmisibles en forma abierta y directa.

Gombrich (1991) plantea además que la amplia cultura de Freud, le salvó del error de confundir la biografía de los artistas con una teoría del arte; y sobre este señalamiento Freud, escribió que para quién no conoce las técnicas analíticas, no es posible esperar demasiado de éste enfoque psicológico con respecto al estudio del arte; pues debe saber que no resuelve dos problemas que probablemente sean lo que más le interesa: la explicación de las dotes del artista, y el descubrimiento de su método, su técnica artística. Con estas palabras, Freud delimitaba la frontera entre sus hipótesis y los intereses del estudioso del arte; sin embargo concedió al logro del artista, explica Gombrich (1991), el mismo rango que a la búsqueda científica de la verdad. Lo que llamamos arte, especifica nuestro autor, es también un fenómeno social, por lo que el artista se identifica con el papel que le asigna la sociedad; razón por la cual la psicología del arte, se relaciona estrechamente con la teoría del arte que domine el periodo de la creación.

La comunicación en el arte. Vigotski (1970), manifestó que nunca lograremos decir a ciencia cierta por qué nos ha gustado una obra de arte y no otra, pues es casi imposible expresar en palabras los aspectos esenciales que nos comunica. Por su parte, Gombrich (1991) no quiere decir que por esa dificultad de dilucidar la razón de que nos atraiga una determinada obra de arte, al artista no le interese el efecto de su obra en el contemplador; pero ese interés está basado en las técnicas de que se sirve para llegar al espíritu humano. También propone que existen reacciones elementales, casi arquetípicas, en la comunicación artística, como la impresión causada por la luz, la brillantez, lo repulsivo o lo erótico y excitante, que sirven para direccionar la comunicación en uno u otro sentido.

Gombrich (1968) también opina, que la importancia de saber lo que la obra de arte significó para el artista solo existe, si se parte del supuesto de que ese significado privado, personal y psicológico de la pintura, es el único verdadero, que la obra transmite a la mente del observador. Pero él duda que éste supuesto, al que se ha asignado demasiada importancia para la comprensión del arte moderno, provenga de una doctrina del psicoanálisis, que en su caso podría relacionarse quizá con los sueños.

Resumiendo. - Gombrich, concluye que hay muchos conceptos abiertos en la teoría de Freud sobre el arte, que son objeto de profundos y controvertibles estudios. Sin embargo también reconoce que al parecer no existen en los escritos y cartas freudianos, puntos que resulten conflictivos con su visión y gusto, o bien que no se encuentren firmemente apoyados en los valores tradicionales de Freud.

Al contrario de muchos de sus seguidores, Freud nunca declaró tener una respuesta a los problemas del arte: por el contrario, siempre apuntó saber muy poco. Esta afirmación sigue teniendo vigencia actualmente, por lo está a disposición el campo para los investigadores de las cuestiones del arte desde un punto de vista psicoanalítico y es también un motivo para que yo seleccionara el presente tema como el de mi interés para titularme.

Conclusiones del capítulo 2. - Psicología de la percepción artística.

Para Gombrich (1979), la psicología de la representación artística, es un campo de investigación que traspasa las fronteras del arte, entrando al terreno de la *percepción* y de la ilusión óptica, mecanismos con los cuales puede lograrse que, formas y trazos, luces y sombras, signifiquen cosas. La percepción, ha dicho Gombrich, puede considerarse primariamente como un proceso activo, condicionado por nuestras expectativas, adaptado al contexto psicológico y social en que se esté dando; es la modificación de una anticipación visual.

Gombrich sustenta sus tesis acerca de la percepción, apoyándose en los postulados de diversos escritores a lo largo de la historia, pero también en estudiosos de ese proceso en la actualidad, los cuales en su mayoría son psicólogos que han llevado a cabo diversos experimentos en laboratorios. O bien quienes han aplicado una serie de tests a sujetos, para después concluir en hipótesis que paulatinamente están arrojando luz sobre el complejo proceso de la percepción y sus características. Por lo que es muy común el hecho de que nuestro autor realice gran cantidad de citas o alusiones de esos personajes del pasado o contemporáneos, a lo largo de su obra.

A continuación se llevaran a cabo las conclusiones de cada una de las características de la percepción artística, a las cuales puso Gombrich especial énfasis y que por lo tanto fueron desarrolladas en este trabajo:

La formación de imágenes. Un aspecto importante del capítulo, acerca la percepción visual en el arte, fue éste análisis psicológico de la formación de imágenes y el método por el cual los artistas descubren secretos de la visión, utilizando la técnica de hacer y comparar, como lo nombró Gombrich (1979). Lo que los artistas debieron haber aprendido antes de crear una ilusión de realidad – o sea la formación de imágenes reales en la mente del individuo, partiendo de solo de representaciones-. no era a copiar exactamente lo que veían, sino a manejar las ambiguas indicaciones de la visión estacionaria, hasta que la imagen no fuera distinta de la realidad, que resultaba en una ilusión presentada pictóricamente.

Por ello Gombrich deduce que no hay en el arte, distinción de rigor entre percepción e ilusión; solo que empleando la percepción sus recursos de realidad, para anular ilusiones que pudieran ser nocivas. Entonces, por función e intención, el arte naturalista de imitación perfecta, se ve forzado a buscar alternativas visuales de formación de imágenes tridimensionales, que puedan desarrollarse con los medios planos de la pintura, como serían el uso de las técnicas de la perspectiva y el escorzo.

En artículos publicados por psicólogos, ha leído Gombrich (1987), ejemplos de las variadas descripciones, que dan distintas personas, de un cuadro proyectado en pantalla durante dos segundos, concluyendo que se requiere más que ese tiempo para que nos formemos una imagen exacta de lo que hemos percibido visualmente y para ponerla en orden mentalmente. Gombrich recalca que el ojo del pintor tiene que seleccionar lo significativo del campo visual, y formar sus imágenes internas, desechando lo intrascendente para su creación.

Por último subrayaremos que el artista puede apoyarse, en el acto de crear, en lo que Gombrich (1987), llama la *aportación del espectador*, o sea en sus conocimientos anteriores, ya que en la medida en que no pudiera sostenerse en la experiencia de su público, se obligaría a inspeccionar y transmitir sus motivos con mayor detalle.

Constancias Perceptuales. Lo que cotidianamente percibe nuestra retina, dice Gombrich, es una marejada de confusos puntos luminosos y de colores que estimulan los hilos y conos sensitivos en los ojos, los cuales están destinados a enviar mensajes al cerebro. No obstante lo que vemos es un mundo estable y bien estructurado, gracias a los mecanismos de lo que se conoce como la constancia perceptual. Este término ha sido designado por la psicología, afirma Gombrich (1987), para la habilidad adaptativa que nos produce una relativa insensibilidad a las variaciones del campo visual.

Esa capacidad de nuestro cerebro para el ordenamiento de la gran cantidad de estímulos, que percibimos del mundo que nos rodea. El color, la forma, el tamaño y la claridad de los objetos nos parecen casi constantes, aunque notemos alguna variación al cambiar la distancia, la iluminación o el ángulo de visión. Gombrich (1987), piensa que el arte no podría existir, sin este mecanismo psicológico del hombre, para reconocer identidades a través de las variaciones y para preservar el marco de un mundo estable. En éste apartado enfoca él, la razón psicológica de la ilusión, en la pintura naturalista.

Colocación mental para la percepción y determinantes culturales. Esta característica se refiere al hecho de que al llegar ante las obras, nuestros receptores perceptivos ya están adaptados mentalmente, para la reacción que se espera de nosotros ante la presentación de determinada expresión artística; cuando estamos frente a ella, revisamos hasta reconocer alguna connotación y después le hacemos frente, por medio de mecanismos perceptivos aprendidos.

Los psicólogos, menciona Gombrich (1979), llamamos *colocación mental* a estos niveles de expectativa. Los estilos en arte, como la cultura o los climas de opinión, establecen un horizonte de expectativa, una colocación mental, que registra con sensibilidad las desviaciones y/o modificaciones de lo que estamos acostumbrados a ver, o lo que esperamos ver. Donde no encontramos coherencia, afirma Gombrich, buscamos un marco de referencia, revisando el mensaje que se nos presenta, acomodándolo dentro de nuestro contexto cultural y lo que estamos acostumbrados a ver. En éste punto Gombrich menciona su claro ejemplo, con respecto a que esperamos ver que los clásicos bustos en escultura, muestren, a diferencia de las pinturas, el color del material con que están hechos, y no nos mostraríamos gratamente sorprendidos al ver que les han aplicado color.

La Ilusión Perceptiva. Gombrich define la ilusión (1979) como la convicción de que hay solo un modo de percibir e interpretar los esquemas visuales de nuestro mundo; negándonos a otras posibles configuraciones, porque no podemos imaginar objetos distintos a los que conocemos o nos son familiares. Los psicólogos se han percatado, según Gombrich, de que nuestra reacción ante las imágenes, transforma en meras ilusiones lo que vemos más de lo que nos damos cuenta. El problema del arte ilusionista, no es el de hacernos olvidar lo que sabemos del mundo, sino de llevarnos a inventar comparaciones eficaces.

Un método para construir imágenes destinadas a crear la ilusión, sugiere Gombrich (1979), es que él observador colabore comprendiendo la lectura de las imágenes en perspectiva, la cual descansa sobre la simple experiencia de la percepción. La perspectiva es meramente una convención ilusoria, pues no representa el aspecto verdadero del mundo; una pintura en perspectiva no puede existir fuera de la tela, como un modelo en tercera dimensión.

La Proyección como moldeadora de percepciones. Este mecanismo de la proyección, puede deformar: algunas veces minimizando y otras enriqueciendo, el acto de percibir, piensa Gombrich, (1979), dependiendo de cómo estén conformadas las experiencias psicológicas y las vivencias sociales del individuo. Una pintura no acabada puede incitar por ejemplo, la imaginación del espectador y facilitar la proyección psicológica sobre lo que en ella falta. La imagen deliberadamente borrosa, que diluye los datos de la tela, también estimula el mecanismo de proyección, después del de percepción.

En la lectura de imágenes, resulta difícil distinguir entre lo que se nos da y lo que suplimos en el proceso de proyección y es de gran importancia para la psicología del arte, de acuerdo a los conceptos de Gombrich (1987), la movilización de las actividades proyectivas del espectador a fin de compensar las limitaciones del medio representativo.

Análisis de la percepción visual en el arte. Para Gombrich (1987), al permanecer delante de un cuadro pictórico, no *vemos* más que colores planos, es sólo gracias a una serie de experimentos que descubrimos, que una mancha de negro o gris indica la parte en sombra de una persona o de un objeto; así como un manchón blanco se nos antoja como un reflejo brillante.

Si bien al pintar se tiene la ventaja de poder comparar el trabajo con el modelo, deteniéndose para reconocer el motivo en el cuadro, Gombrich acentúa que sentir una discrepancia es una cosa e idear y trabajar bajo un código de representación personal otra. Esto se debe a que incluso, al pintar del natural o copiar, tenemos que usar el filtro de nuestra memoria, al pasar la mirada del motivo al lienzo. Inventar un código para combinar colores distribuidos en un plano, que refleje el mundo real, es logro del naturalismo, ya que puede conseguirse que una imagen plana represente la realidad.

El reconocimiento, en la percepción del arte. Este punto se refirió al análisis de la percepción, desde el punto de vista de la capacidad de reconocer por su medio, en una obra de arte, alguna situación u objeto que esté en nuestros recuerdos o nuestra experiencia. Refiere Gombrich (1987), que Aristóteles afirmó disfrutar, contemplando copias perfectas de cosas que en la realidad le disgusta ver. Atribuía este placer al afán de aprender innato en el hombre, él afirmaba que gozamos contemplando estas representaciones porque al mirarlas aprendemos y deducimos lo que son.

Entonces, expresa Gombrich (1987), si no reconocemos, reclamamos el derecho a criticar y decir que las cosas no son así. Además, acentúa que la representación pictórica otorga *dignidad* al contexto, ya que hasta a los menos socorridos paisajes, o a los personajes más sufridos, los reconocemos como nostálgicamente hermosos, en las obras de arte.

Existen maestros de arte, de acuerdo a Gombrich (1987), que culpan a sus alumnos por no usar correctamente sus ojos y no percibir la rica variedad del mundo visible; sin embargo él alega que en todo caso, podemos concentrarnos en una parte del campo visual, pero no en todo. Es por ello que la atención tiene lugar en un trasfondo de falta de atención, para los demás estímulos, los que en ese momento no interesan y por tanto no reconocemos. Además Gombrich defiende siempre que las imágenes del arte pueden ser convincentes y válidas, sin ser objetivamente realistas.

El reconocimiento en arte, es esencialmente inconsciente y automático pero, insiste Gombrich (1987), en que aún así, lógica y psicológicamente esta tarea no es simple, porque los estímulos casi nunca son idénticos a los que se han recibido antes. El caso más extremo de inestabilidad de la visión y reconocimiento fisonómico, es la *caricatura*, en donde el caricaturista tiene que captar los rasgos que no varían y que son lo que en general reconocemos del aspecto de las personas. Además el creador puede transformar a su personaje, aislando características de que los observadores no habían echado mano para el reconocimiento y que les llevan entonces a aprender un nuevo código.

No percibiríamos los rasgos que nos hacen reconocer a un familiar o a nuestros semejantes, si no pudiéramos seleccionar lo esencial de lo incidental o transitorio de la expresión, como los diferentes gestos de un rostro cuando sus partes móviles reaccionan al estímulo de distintas emociones. Entonces, para Gombrich (1987), la experiencia de encontrar el parecido en una representación pictórica o escultórica es un tipo de fusión imitativa perceptual, basada en el reconocimiento y la forma en que vemos un rostro; proceso en el cual influirá la experiencia.

Percepción del tiempo y movimiento en el arte. El arte representativo no es estático, sino que está representado en un momento en el tiempo y tiene además movimiento. Pero la percepción de esas características, acepta Gombrich (1987), no siempre está a la vista y muchas veces deberemos entrenarnos para percibir las. Lo que ocurre, de acuerdo a Gombrich, cuando contemplamos un cuadro, es que lo construimos mentalmente; otorgándole movimiento, situándolo en el tiempo y reteniendo sus elementos, hasta el momento en que van ocupando su lugar, como un objeto o suceso imaginable.

Dicho de otra forma, Gombrich lo nombra *impresión de movimiento*, que como la ilusión del espacio. y la situación en el tiempo, es el resultado de un complejo proceso, que se describe como: leer una imagen, basada en la anticipación y la predicción, o sea la realización de un barrido hacia atrás y delante de los sucesos en el tiempo. Por otro lado, Gombrich descubre que no podemos calcular la distancia de un objeto en el espacio, sin haberlo identificado y estimado su tamaño, como tampoco podemos calcular el paso del tiempo en un cuadro, sin interpretar el acontecimiento representado.

Se dice, apunta Gombrich (1987), que algunas clases de composición son menos estáticas y por lo tanto más activas, que otras comparativamente pasivas. El audaz movimiento de algunas figuras o su inestabilidad, nos da la impresión perceptiva, de que se ha captado un instante que no ha durado más de un segundo. Así interpretaremos las líneas espirales en vertical, como poseedoras de un mayor movimiento, que las rectas horizontales.

La visión pictórica, en la concepción de J.J. Gibson, comentada por Gombrich.- El amplio conocimiento que tuvo Gombrich (1987), tanto de la persona, como de las teorías de Gibson, estadounidense psicólogo de la percepción, le permitieron tomar una firme posición de acuerdos y desacuerdos ante muchas de sus propuestas teóricas. Sin embargo en la mayoría de los casos, se confiesa agradecido por los avances que ese autor legó, a las teorías psicológicas de la percepción, probando experimentalmente muchas de ellas.

La afirmación de Gibson acerca de que: “El campo visual es resultado del hábito crónico del hombre civilizado, de ver el mundo como si fuera un cuadro” (Gombrich,1987, p.153), es juzgada por nuestro autor, como una audaz inversión de la forma tradicional de ver las cosas. Y el hecho de que se atribuya tanta importancia a la influencia del arte pictórico, sobre nuestros hábitos visuales cotidianos, justifica para él, la presencia de la historia del arte en la psicología.

Gombrich (1987) cree con Gibson, que normalmente la muestra visual, contiene toda la información necesaria, para percibir las formas que no varían, de los contornos y las superficies. Además, Gibson ha otorgado según Gombrich, a los que estudian la visión, respeto por la riqueza de la información que se presenta en toda muestra visual, ya que además, muchas de las sensaciones visuales de las que somos conscientes, tal vez no las causen directamente los estímulos, sino que se generan psicológicamente dentro de nuestro mismo sistema.

El está en lo cierto, piensa Gombrich, al suponer que no fuimos dotados de dos ojos solo para contemplar formas polivalentes, sino para comenzar el proceso de triangulación a primera vista, de los objetos próximos. Gibson sugiere además, expresa Gombrich (1979), que a propósito de la percepción visual, el progreso en el aprendizaje va de lo indefinido del campo visual a lo definido del mismo.

Representación y experiencia visuales. La influencia de la experiencia previa, de las expectativas, del marco mental y de la atención, por no hablar de las variaciones fisiológicas del observador y el ajuste del sistema perceptual a la situación variable, no son procesos conscientes. Por eso, en opinión de Gombrich (1987), no se puede dar una explicación psicológica total, de la experiencia visual, ni cuando nos enfrentamos visualmente a la realidad, ni al observar en el mundo del arte su representación pictórica.

Al enfocar y concentrarnos en un objeto, acentúa Gombrich (1987), los otros quedan indefinidos perceptualmente, pero pueden estar presentes para nuestra *memoria de eco*. Por eso al movernos por nuestro entorno, experimentamos una continua serie de rápidas hipótesis visuales que van de lo más general, al detalle particular. Gombrich nos invita a estar listos, para descartar como falsas percepciones: las sensaciones perturbadoras o irrelevantes, el deslumbramiento, las postimágenes y los dobles contornos.

Aunque en lo que respecta al arte, opina Gombrich (1987), que la sorpresa ilusionista del engaño al ojo, puede ser parte del placer; el artista nos hace percibir algo distinto, de lo que se encuentra ahí enfrente, en la realidad, despertando en nosotros una experiencia visual, similar a nuestra experiencia de contactos con la realidad. Con relación a la percepción real ha dicho Gombrich (1987), que el elemento básico de la imagen bidimensional: el contorno, es una convención. Esto debido a que los objetos que nos rodean no están circunscritos por líneas; la fotografía lo demuestra: es posible prescindir del contorno si hay suficiente contraste para indicar el límite de los objetos en el espacio.

* * * * *

Deseo dejar clara, mi convicción de que quién pretenda realizar estudios psicológicos sobre arte, de una forma completa, requiere desde luego de una formación **interdisciplinaria**, pues los procesos que intervienen en el arte, son solo analizables de una manera válida, desde el ángulo de los distintos enfoques de la psicología profunda, además de otras disciplinas y ciencias, como serían la historia, la filosofía, la sociología, la arquitectura, la arqueología y la antropología, por citar algunas; sirviéndose por supuesto de los descubrimientos y avances, de diversos estudiosos de éstas cuestiones.

Al articular un trabajo que trate sobre la psicología del artista, su obra, el efecto que causa en los espectadores o las diversas motivaciones que lo pueden llevar a crear arte, se deberían tomar en cuenta siempre y en todo momento la gran importancia y el peso de los factores culturales, sociales e históricos, determinantes para el análisis de cualquier producto artístico. El no tomar en cuenta estas características, conlleva un estudio a la parcialidad, ya que no es posible situar al arte como un ente desligado del quehacer humano, que pudiera surgir por su cuenta en un individuo cuya mente sea una especie de tabula rasa. Dado lo cual, por ejemplo la visión psicoanalítica aplicada como herramienta única, sin una plataforma histórica y sin tomar en cuenta el contexto social, resultaría limitante.

Nuestro conocimiento de la psicología del arte es todavía muy incompleto, siempre queda algo por descubrir, que puede cambiar nuestra visión de la naturaleza de los procesos y mecanismos que intervienen en esa relación. Este trabajo documental tuvo que ser selectivo por su objetivo mismo, pero un estudio como el presente puede despertar el interés en los lectores, por la investigación de uno o más puntos de los muchos expuestos y si se logra esto, se habrá participado con un granito de arena al universo de estudios que hacen falta para dilucidar el porqué, el cómo, el desde y hasta donde, el cuándo es, el quienes lo crean, con qué fin, etc., del arte y su enigma psicológico.

Existen además de Gombrich, otros autores psicólogos y no –como filósofos, antropólogos, educadores y hasta arquitectos– interesados en estos temas, los cuales abordan desde distintos enfoques y escuelas de la psicología. Ellos desde sus distintas especialidades, han contribuido a esclarecer distintos puntos de vista, acerca de la importancia que conlleva el estudio del arte, en conjunción a la psicología, por ser la creación artística una especialidad natural y exclusiva del hombre, que se ha dado en toda la historia de la humanidad.

Puede valer la pena detenemos por último a considerar, que por supuesto Gombrich en su obra expone también a detalle, infinidad de temas a los que yo no me referí, o a los que solo realicé someras alusiones, y que por su importancia algunos de ellos constituirían excelente material para ulteriores análisis de índole psicológica. Éstos son principalmente y por poner algunos ejemplos:

- ° la importancia del color y su diferente percepción psicológica en las distintas culturas;
- ° la psicología del estilo y las causas psicológicas de su evolución o cambio a través de la historia del arte;
- ° la psicología del símbolo y la iconología en el arte, como características de la percepción;
- ° la psicología social y la influencia del contexto en la creatividad humana a través de la historia hasta la actualidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Alvarez, V. (1974) Psicología del arte. Madrid: Biblioteca Nueva.

Arnheim, R. (1986) Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora. Madrid: Alianza Editorial.

Arnheim, R.(1980) Hacia una psicología del arte: arte y entropía. Madrid: Alianza Editorial.

Bartley, S. H. (1969) Principios de percepción. Ciudad de México: Ed. Trillas.

Baudovin, Ch. (1955) Psicoanálisis del arte. Buenos Aires: Ed. Psique.

Del Conde, T. (1986) Las ideas estéticas de Freud. México: Ed. Grijalvo.

Enciclopedia Universal Ilustrada (1968), Tomo LXX. Madrid: Ed. Espasa Calpe.

Freud, S. (1973) Psicoanálisis del arte. Madrid: Alianza Editorial.

*Gombrich, E. H. (1983) Arte, percepción y realidad. Barcelona: Ed. Paidós.

*Gombrich E. H. (1971) Freud y la psicología del arte: Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis. Barcelona: Barral Editores.

*Gombrich, E. H. (1987) Reflections on the History of art : views and reviews. Berkeley: University of California.

*Gombrich, E. H. (1995) Shadows: The depiction of cast Shadows in western art. London: National Gallery.

*Gombrich E. H. (1987) La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid: Alianza Editorial.

*Gombrich, E. H. (1994) Sight & Insight: essays on art and culture in Honour of E.H. Gombrich at 85. London Phaidon.

*Gombrich, E. H. (1983) Imágenes simbólicas. Madrid: Alianza Editorial.

*Gombrich, E. H. (1991) Topics of our time: twentieth-century issues in learning. Berkeley, Ca. : University of California.

*Gombrich, E. H. (1992) Lo que nos cuentan las imágenes: charlas sobre el arte y la ciencia. Madrid: Ed. Debate.

*Gombrich, E. H. (1980) El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Barcelona: Gili Editorial.

*Gombrich, E. H. (1979) Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Barcelona: Gili Editorial.

*Gombrich, E. H. (1990) Historia del arte. Madrid: Alianza Editorial.

*Gombrich, E. H. (1992) Aby Warburg : Una biografía intelectual; con una memoria sobre la historia de la biblioteca a cargo de Saxl. Madrid: Alianza Editorial.

*Gombrich, E. H. (1981) Ideales e ídolos: Ensayos sobre los valores en la historia y el arte. Barcelona: Gili Editorial.

*Gombrich, E. H. (1982) El legado de Apeles: estudios sobre el arte del renacimiento. Madrid: Alianza Editorial.

*Gombrich, E. H. (1968) Meditaciones sobre un caballo de juguete. Barcelona: Seix Barral.

*Gombrich, E. H. (1984) Norma y forma: estudios sobre el arte del renacimiento. Madrid: Alianza Editorial.

*Gombrich, E. H. (1987) Nuevas visiones de viejos maestros: estudios sobre el arte del renacimiento IV. Madrid: Alianza Editorial.

*Gombrich, E. H. (1991) Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones. México: Fondo de Cultura Económica.

Gornley A. (1995) Interviews: E.H. Gombrich, John Hutchinson, Lela B. Njatin. London: Phaidon.

Gran Enciclopedia Larousse (1980), Tomo IX. Barcelona: Ed. Planeta.

Hogg, J. y otros.(1969) Psicología y artes visuales. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Jones, E. (1990) Fundamentos de Psicología Social. Ciudad de México: Ed. Limusa.

Jung , C. G. (1966) El Hombre y sus símbolos. Madrid: Aguilar.

Kaufmann, H. (1977) Psicología social. Ciudad de México: Nueva Editorial Interamericana.

Kogan, J., (1986) Filosofía de la imaginación: Función de la imaginación en el arte, la religión y la filosofía. Buenos Aires: Ed. Paidós.

Kris, E. (1955) Psicoanálisis y Arte. Buenos Aires: Ed. Paidós.

- Lindgren, H. C. (1979) Introducción a la psicología social. Ciudad de México: Ed. Trillas.
- Lorda, I. (1991) Gombrich: Una teoría del arte. Barcelona: Editoriales Internacionales Universitarias.
- Read, H. E. (1986) Educación por el arte. Barcelona : Ed. Paidós Ibérica.
- Richard W. Ed. (1996) The essential Gombrich/ By Richard Woodfield. London: Phaidon.
- Richard W. Ed. (1996) Gombrich in art and Psychology. Manchester: M. University; New York: St. Martin's. Edited By Richard Woodfield.
- Rubino, V. (1995) Sueños, Arquetipos y creatividad. Buenos Aires: Ed. Lumen
- Sampieri, H. F.; Baptista, L. (1991) Metodología de la Investigación. México: Ed. Mac Graw-Hill.
- Serafini, M. T. (1989) Como redactar un tema: Didáctica de la escritura. Barcelona, México: Ed. Paidós.
- Vernon, M.D. (1967) Psicología de la percepción. Buenos Aires: Ediciones Hormé SAE.
- Vigotski, L. S. (1970) Psicología del arte. . Barcelona: Barral Editores.
- Vives R. J. (1993) Pintura y psicoanálisis. Guadalajara, Jal.: Univ. de Guadalajara. Asoc. Psicoanalítica Jaliciense.