



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

Una aproximación desde la Psicología Colectiva a la imagen fotográfica y la pintura en la ciudad contemporánea

Tesis que para obtener el título
de Licenciado en Psicología
p r e s e n t a

VÍCTOR MONJARÁS RUIZ

Directora: Mtra. Patricia Paz de Buen Rodríguez

JURADO

Dr. Pablo Fernández Christlieb

Lic. Francisco Pérez Cota

Mtra. Ina Guadalupe Sáenz Romero

Mtro. Rafael Luna Sánchez



México 2011



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.



In memoriam
Alicia Monjarás Ruiz

PRÓLOGO 3

PRIMERA PARTE

UNO

LA MODERNIDAD DESDE LA POSMODERNIDAD

Un vistazo 11.-El triunfo de la Razón 12. Del muro al lienzo 14. El museo y la obra maestra 15. Dos mundos bajo el mismo techo 16.

DOS

LA INTERSUBJETIVIDAD

El pensamiento triádico 21. La intersubjetividad desde la psicología colectiva 23. La terciaridad en la psicología colectiva 24. La suprema realidad 27. Realidad de orden nulo 29. Mi nombre es Nadie 31. De la masa a los públicos 34. La psicología de los pueblos 35. Un ejemplo, España 35. La unidad intersubjetiva 37. Hacia una psicología estética 40

TRES

LA VIDA COTIDIANA

Espíritu de pequeñeces 47. Un paseo por el fin del siglo XIX 49. La nueva ciudad 52. Hacia el siglo XX 54.

CUATRO

UN INTERLUDIO

La pintura se abstrae de las masas 58. El Expresionismo 62. Georg Simmel y la forma del arte 62. La pintura abstracta y la imagen cinematográfica 65. Un punto de vista: George Herbert Mead 67. La integración desde la psicología colectiva 69.

CINCO

EL ÚLTIMO SUSPIRO

Dadaistas 72. Surrealistas 75. Improntas del surrealismo 77.

SEIS

TRES PRELUDIOS A LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

- a) El rinoceronte y la pirámide 82
- b) Pintura fotográfica y Fotografía Pictórica 84
- c) Imagen y lenguaje 88

SEGUNDA PARTE

SIETE

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Tentativas teóricas 93. Todos los caminos llevan a la imagen 99. Realidad-Realismo 99. La perspectiva 100. La imagen, presente a perpetuidad 101. Democratización de la imagen 101. La ilusión de realidad 102. Una realidad separada 103.

TERCERA PARTE

OCHO

LA CIUDAD

Entrada 109. Los sentidos 111. ¿De la vista nace el amor? 112. Una intuición: la integración 114. Posdata 116.

CONCLUSIONES 119

BIBLIOGRAFÍA 123

Prólogo



Max Ernst, *Oedipus*, 1922

Ya son varias décadas en las que se ha escrito una abundante literatura sobre las bases teóricas de la psicología social a partir de su devenir histórico. La revisión histórica ha permitido ubicarla con mayor claridad como una disciplina autónoma y original pero también conflictiva, con puntos de vista opuestos. Problemas como, por ejemplo, el de las diferenciaciones entre psicología social psicológica y psicología social sociológica, surgimiento de la psicología social, su relación con la llamada psicología general, la contraposición individuo-sociedad, las masas, los grupos, lo colectivo frente a lo social, subjetivo-objetivo, público privado, sujeto-objeto, intersubjetividad, aparición de la psicología social crítica, la función histórica de los manuales, etc., adquieren, en el debate histórico, una nueva dimensión que permite, por lo menos, marcar territorios. Obras como *Introducción histórica a la psicología social* (Luis Buceta.1976), *Cinco tradiciones en la psicología social* (Amalio Blanco.1988), *Aproximaciones a la Psicología Social* (Tomás Ibañez,1990) y *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde* (Pablo Fernández

Christlieb.1994) y una cantidad respetable de artículos en revistas impresas y electrónicas, son muestra de un afán de autoreflexión permanente al interior de la propia psicología social.

Los puntos de vista expresados por los autores, con mayor o menor fortuna, llegan siempre a centros distintos, problema que en sí mismo podría ser motivo de reflexión y objeto de estudio. En medio del debate, lo que se diga estará firmemente afincado en el punto de vista elegido. Es, pues, una cuestión de elección y, en el fondo, un acto de fe, el que guía cualquier investigación.

La intención original de este trabajo fue el de escudriñar desde la psicología social la función del arte en la sociedad contemporánea. La amplitud del tema condujo a ubicarlo sólo en el ámbito de la imagen fotográfica en relación con la pintura en el escenario de la ciudad contemporánea. El vínculo esencial de estos tres elementos con la psicología social era, al inicio, el concepto de construcción social de la realidad. Pero el tema necesitaba un marco teórico más amplio. Emergieron, entonces, conceptos fundamentales como la vida cotidiana, la intersubjetividad, memoria colectiva, la idea de campo, lo privado y lo público, las masas, los públicos, etc. y de una manera o de otra nuestra temática se instaló en el centro de la discusión teórica.

Por lo tanto, se ha elegido en este trabajo el punto de vista de la psicología colectiva desarrollada ampliamente por Pablo Fernández Christlieb. En su obra encontramos constantemente relaciones de la psicología colectiva con la pintura, la escultura, la poesía, la arquitectura, el urbanismo, los diseños gráfico e industrial. Todos estos temas tienen una estrecha relación con el planteamiento general de este trabajo. Por otro lado, en ninguna otra obra de psicología social o colectiva se vinculan sus fundamentos teóricos o su desarrollo histórico con la creación artística, de diseño o cultural. Este método hermenéutico, a la vez de erudito y riguroso, es crítico-creativo. Y esto, curiosamente, implica un esfuerzo mucho mas grande para quien se atreve a meterse en estas aguas aparentemente tranquilas. Y es, quizá, en este punto en donde se encuentra la gran diferencia entre la psicología social y la psicología colectiva. Esta diferencia tiene que ver con distintos aspectos del devenir del pensamiento científico y la gestación de las ciencias sociales. El problema se

origina desde el momento en que se difunde la idea de la existencia de una sola psicología general e individual. Desde esta entrada a la modernidad a finales del siglo XIX, la psicología se debate en una dicotomía irreconciliable: su parte bio-fisiológica y su parte intangible, aparentemente inaccesible que se sustenta en la dualidad mente-cuerpo. Pensamiento y conducta. El cerebro como el gran creador. Gran problema que sigue presente. Entendiendo así el desarrollo de la psicología, la psicología social no sólo resolvió seguir los métodos experimentales, sino se empeñó en estudiar al individuo aislado. Frente a la historia de la psicología experimental, a la que se suma en sus fundamentos la psicología social, existe otra que se desarrolla bajo otros preceptos y esta es la psicología colectiva.

Ya en 1939 Maurice Halbwachs planteaba la siguiente pregunta: *¿cómo explicar las ideas, los principios, el pensamiento, el juicio que poseemos en tanto que otros los poseen si se sostiene la hipótesis del espíritu aislado?* [Halbwachs, 1939, p.4] En el mismo ensayo, Halbwachs insiste en que para comprender los estados psíquicos que los diferentes medios sociales tienen en común, la psicología colectiva no se dirige a los individuos sino, precisamente, a lo que se encuentra fuera de los espíritus individuales. Esto es, *en las formas y las estructuras de las instituciones y las costumbres, en las creencias y en los productos del grupo, tales como el arte, la ciencia, la lengua o la técnica.* [Ibíd., 2005, p.6] La psicología colectiva, continúa Halbwachs, *también sitúa estos estados psíquicos colectivos en la naturaleza social que cada uno lleva consigo y que puede ser reconocida desde el exterior, ya que todo lo que existe en la naturaleza social se manifiesta en las formas del lenguaje y del pensamiento en común y no deriva de la introspección individual sino de la inteligencia en su forma colectiva.* [Ibíd.p.6]

En el corto ensayo al que estamos haciendo referencia, Halbwachs somete a reflexión las concepciones de psicologías que centran sus estudios en el individuo, es decir, en la conciencia individual. Como hemos visto, él habla de una mente colectiva. Es en este punto en el que la psicología colectiva se diferencia de la psicología social.

Este trabajo sigue, pues, el devenir de una psicología de lo social de

una manera no lineal. Es decir, empieza con una aproximación al concepto contemporáneo de intersubjetividad. De ahí retoma la idea de unidad psíquica desde Gustave Lebon hasta el concepto de campo de Kurt Lewin. Esta unidad psíquica manifiesta en las masas modernas, en los públicos, en las atmósferas gestálticas, etc., toca otra vez a la intersubjetividad. Se cierra el círculo. Y sólo a partir de la comprensión de este desenvolvimiento teórico-histórico, es posible el surgimiento de una psicología estética que sólo se tocará sucintamente en este trabajo. Es por eso que la unidad psíquica que sostiene al concepto de intersubjetividad es el eje desde el que podemos ir hacia las teorías precedentes y hacia un futuro probable.

Por esta razón, en este trabajo no se atiende a la creación de imágenes, ya sean pictóricas o fotográficas, ni de la ciudad desde el punto de vista de la estética, es decir, sólo como forma artística en relación con el concepto de belleza, sino como parte de la cultura cotidiana. Aquí nos encontramos, entonces, con algunas aportaciones hechas por la teoría e historia del arte, la antropología, la filosofía y estudios sociales sobre la imagen fotográfica.

La primer parte consta de cinco capítulos. En el primero se hace una reflexión sobre el contexto en el que se instala el debate de las psicologías contemporáneas. Hay un acuerdo y muchos desacuerdos en cuanto al concepto de posmodernidad. Sin embargo, en este trabajo ese no es tema. De lo que se trata es mostrar que desde esas posturas intelectuales es que se han hecho las últimas investigaciones que ya abarcan varias décadas. Desde esa posmodernidad se ponen en entredicho a los principios que mantuvieron en pie a la modernidad. Este contexto es el mismo para la producción de imágenes y el nacimiento de las nuevas ciudades

El segundo capítulo es una aproximación al concepto de intersubjetividad desde la psicología colectiva. Como ya se ha mencionado, se toma como eje a partir de la construcción y comprensión de su unidad a partir de la triada símbolo, significado, sentido.

El tercero nos muestra a la intersubjetividad manifiesta en la vida cotidiana contemporánea y hace un visitación al estado de las cosas en el siglo XIX a partir de la pintura impresionista.

El cuarto capítulo de la primera parte es un apunte sobre la importan-

cia que tuvo el proceso de abstracción en la pintura dentro del pensamiento y la cultura del siglo XX

El quinto, es la parte de cierre y hace referencia al pensamiento social expresado por dos movimientos artísticos de gran influencia en la vida social posterior: dadaístas y surrealistas.

Después tenemos tres breves preludios que nos hablan de la imagen pre-fotográfica.

La segunda parte consta de sólo dos capítulos. El primero es una aproximación al problema de la imagen fotográfica. En el segundo se habla de la ciudad a partir de la visualidad y la relación precisamente con la imagen.

El trabajo está numerado del uno al ocho. Esto abarca la suma de las dos partes: los capítulos, interludio y preludios con el propósito de entender que es un todo continuo.

Stultifera Nauis,
qua omnium mortalium narratur stulticia, admo-
dum utilis & necessaria ab omnibus ad suam salutem perlegendam,
& Latino sermone in nostrum vulgarem versa, & iam diligenter
impressa. An. Do. 1570.



The Ship of Fooles, wherein is shewed the folly
of all States, with diuers other wothes adioyned vnto the same,
bery profitable and fruitfull for all men.
Translated out of Latin into English by Alexander
Barclay Pitt.

LOT 283

Grabado que aparece en el libro *La nave de los locos*
(*Das Narrenschiff*) de Sebastián Brant 1494.

**PRIMERA
PARTE**

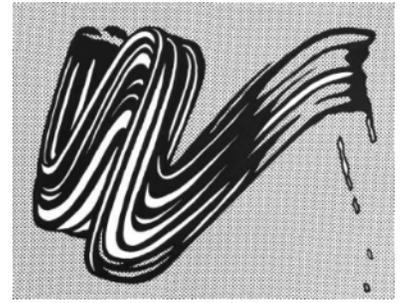
UNO

**La modernidad
desde la
posmodernidad.
A manera de
introducción.**



Fotograma de la película *El sacrificio* de Andrei Trakovsky

Un vistazo



Roy Lichtenstein,
Brushstroke, 1965.

Al desquebrajarse la «fe positivista» y con la emergencia de nuevas perspectivas de tipo crítico, se ha impuesto con claridad la idea de que las disciplinas científicas, lejos de constituir «productos naturales», son el resultado de un conjunto de prácticas sociales, históricamente situadas y propias de una sociedad determinada.

Lupicinio Iñiguez. *Perspectivas críticas en psicología social*. UAB. Pág. 4.

Desde Horkheimer y Adorno, hasta Habermas, Vattimo, Lyotard, Baudrillard, Bourdieu, Derrida, Bauman o Lipovetsky la modernidad ha sido un tema recurrente y de permanentes redefiniciones. Es desde este presente histórico que miramos, explicamos y tratamos de comprender los pensamientos que llevaron a la situación actual de las sociedades occidentales y occidentalizadas. Es decir, se teoriza a la modernidad desde la perspectiva de la posmodernidad. Es la posmodernidad misma que devela, esa erosión y acabamiento del proyecto moderno. O al revés, es ese deterioro de la modernidad la que nos muestra lo que llamamos posmodernidad. Habermas en su *Discurso filosófico de la modernidad*, hace una acre crítica al concepto de posmodernidad elaborada por sus contemporáneos. Desde su punto de vista estudiamos el pasado, y nos sumergimos en el presente, desde parámetros teóricos que emanan de la modernidad. Nuestra perspectiva histórica, está asentada, pues, en el desarrollo mismo del pensamiento moderno. El debate sobre la

posmodernidad, para Habermas, está dentro de los límites mismos de la modernidad y no más allá. Es un paso más de la modernidad. La discusión está abierta y los puntos de vista son diversos. Lo cierto es que las sociedades han cambiado. El pensamiento se ha transformado. Y es desde ese instante de la historia humana, 2011, que miramos y reflexionamos.

El triunfo de la Razón

En el devenir del pensamiento occidental, la modernidad es un concepto conflictivo que intenta explicar una serie de acontecimientos que suscitaron cambios paulatinos en la vida toda de las nuevas sociedades. La construcción de este concepto ha sido un largo y sinuoso camino. Esta explicación conceptual nos remite a la gestación de la modernidad a partir del final de la Edad Media, en la transición al Renacimiento. La ruptura fundamental en esta etapa germinal se da con el pensamiento religioso medieval. El conocimiento científico que surge a partir de Galileo, Copérnico y Kepler fue tomando forma hasta que los empiristas por un lado y los racionalistas por el otro le van dando un cuerpo filosófico. Históricamente, se desarrolla de tal forma el conocimiento científico que se impone como la única posibilidad de generar conocimiento «verdadero». Todo lo que esté fuera de la ciencia es pura especulación. Es así que la *razón científica* se instituye finalmente como «*el nuevo principio trascendente al que los seres humanos debemos plena sumisión*». (T. Ibáñez, Pág. 25, 1992) La filosofía misma se transforma y pretende ser ciencia.

El artista renacentista por primera vez es impulsado a organizar su oficio en un cuerpo teórico. En todo caso, se concebía al artista del Renacimiento como una persona que conoce su oficio y que tiene habilidades manuales más allá del promedio, es decir, sobresalientes que, para la época era virtuosismo. Y lo más importante era realizar esmeradas y fiables *representaciones* de la naturaleza y de los hombres. Pero la realidad era otra. El ambiente renacentista fue

propicio para que, por ejemplo, Leonardo da Vinci (1452-1519), Alberto Durerro (1471-1528) y Leon Battista Alberti (1404-1472) formalizaran sus experiencias creativas en largos y ordenados textos. Esta teorización no era una exigencia del oficio. Da Vinci, icono del pensamiento renacentista, pintó muy pocos cuadros. Es sabido que sus intereses fueron diversos y, para muchos, más de índole científico. Después de quinientos años, su ingenio sigue siendo un magma.

En ésta época aparece la primera publicación (1542-1550) que puede ser considerada como historia del arte. Esta es *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* escrita por el pintor y arquitecto Giorgio Vasari (1511-1574). La teorización del arte hecha por artistas, con todo, no fue una constante en los siglos posteriores. Será el alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), que no era artista, quien será considerado el fundador de la moderna historia del arte. Es, pues, el siglo XVIII la puerta real de la modernidad. Y no será sino hasta la aparición de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX que los propios pintores teorizan sobre su quehacer y el destino de la obra de arte.

En este célebre *Siglo de las Luces* se construye la base intelectual fundamentada en la Razón científica que dirigirá el destino del mundo. Todo el conocimiento anterior se considera caduco y se abre un porvenir iluminado por la ciencia. La modernidad se erige, pues, como una sólida promesa de bienestar económico, político y social. La idea de progreso que proporcionaba la ciencia transformó para siempre todas las interrelaciones de los seres humanos. En 1985 Milán Kundera nos decía: “*El racionalismo del siglo XVIII se expresa en la célebre frase de Leibniz (1646-1716): nihil est sine ratione («nada es sin razón o (seu) ningún efecto es sin causa»).* La ciencia, estimulada por esta convicción, examina con ahínco el porqué de cada cosa de modo que todo lo que es parece explicable y, por lo tanto, calculable. El hombre que desea que su vida tenga un sentido, renuncia a cualquier gesto que no obedezca a una causa y a un fin.” [Kundera, 1986, p.69]

Milan Kundera recibió el premio literario Jerusalem en 1985. La cita forma parte del discurso pronunciado para esta ocasión

Del muro al lienzo, de la expresión al valor

No hay que olvidar que la pintura estuvo unida a la arquitectura y su sitio era el muro. Es en la transición del Gótico al Renacimiento que se va separando (primero sobre tablas y después sobre tela) de aquella fusión edificio-muro-imagen que existía en todas las culturas precedentes (incluso la cultura musulmana que sólo impedía representar imágenes pero no motivos geométricos). La separación física prepararía el terreno para una transformación más profunda: la pérdida paulatina de una función social de la obra artística. La situación particular del arte, es decir, lo que significa la creación artística, el destino de la obra de arte y del artista, tomaron entonces una nueva dirección que ya se vislumbraba plenamente en el periodo Barroco. La obra de los pintores como Caravaggio (1571-1610) y Vermeer (1632-1675) se tornó en un objeto de lujo vinculado a un público adinerado. Adquirir un cuadro era muy caro. El cuadro separado del muro se puede transportar y, por lo tanto, es intercambiable. Por un lado es un objeto fácilmente convertible en mercancía y, por el otro, se suma a la inauguración de los espacios privados domésticos. El cuadro se compra y el dueño se lo lleva a su casa.

Ya para el siglo XIX, la producción de imágenes pictóricas se hacía sobre tela de algodón o lino tensada en bastidores de madera o sobre madera preparada. La pintura era ya un bien doméstico y enteramente un objeto. La ciudad mantiene todavía nexos con su pasado pero encuentra una nuevas maneras de relacionarse con ese mundo inédito: de 1830 a 1848 se da un auge del periodismo ilustrado y causa sensación el invento de la locomotora. Aunque Niepce obtuvo las primeras imágenes fotográficas fue hasta 1839 que Louis Daguerre hace público el invento. Las primeras imágenes fotográficas son relacionadas de inmediato con la pintura. Se funda el museo moderno y la idea de *la obra de arte como obra maestra*. [Belting, 2007] Conviven, pues, la pintura, la fotografía y la ciudad en una misma atmósfera.

El museo y la obra maestra

Lo que venía sucediendo a la creación artística y a los artistas a lo largo del siglo XIX es que las obras eran exhibidas y puestas a la venta al mejor postor a través de los salones anuales que no eran otra cosa que galerías, lugares especiales para vender. Estos salones no tenían tampoco precedente. Una vez pasado el plazo establecido, el artista regresaba a su estudio con algo de dinero o bien con sus obras bajo el brazo. El artista y su obra estaban ya en el «libre comercio». El lento proceso de desvinculación de las obras de arte con la sociedad, que había iniciado desde el Renacimiento, estaba consolidado ya en la nueva realidad construida por La Ilustración (la revolución intelectual), la Revolución Francesa (la revolución armada) y la Revolución Industrial (tecnológica). Las obras de arte decorarían ahora la casa del comerciante y del empresario. Y surgen los museos modernos¹, lugares también especiales con una función social básicamente pedagógica, alejados de la vida cotidiana. *“En la modernidad, el museo se convirtió en un refugio para las imágenes que habían perdido su lugar en el mundo, y que lo canjearon por un lugar en el arte.”* [Belting, 2007, p.273] Como una nueva concepción el museo no tenía nada que ver con lo que se consideró en otras épocas. Hans Belting afirma que a la par de la creación de los museos hecha por la modernidad se creó el concepto de obra maestra. Las obras creadas en épocas anteriores ya no servían a la nueva visión del mundo. Su traslado conceptual de obra religiosa a obra de arte nos da muestra del cambio total de mentalidad.

Un ejemplo es el edificio del famoso museo del Louvre que inició su construcción en 1527 para ser residencia real de Francisco I, rey de Francia, sobre terrenos de lo que había sido una fortaleza medieval. Después se fueron construyendo otras partes. Catalina de Médicis mandó construir otra residencia real. Napoleón Bonaparte ordenó varias remodelaciones. Es hasta 1793 que se inaugura como Museo Central de las Artes. Originalmente, el Louvre de ningún modo fue destinado a convertirse en un museo.

¹En la época griega *mouseion* se refería a un templo dedicado a las nueve musas. En Alejandría, alrededor del año 290 a.C. se construyó un *mouseion* que era un lugar de reunión de eruditos. Había un comedor, sala de lectura, claustro, jardín botánico, zoológico, observatorio astronómico y biblioteca (la famosa Biblioteca de Alejandría). En la cultura romana, la palabra *mu-seum* designaba una villa, donde tenían lugar reuniones filosóficas. El término nunca se aplicó a una colección de obras de arte por la sencilla razón de que ni los griegos ni los romanos consideraban al arte como algo ajeno a la vida (ya que como es sabido no se entendía al arte en los términos que hoy le asignamos), digno de mirarse como algo extraño que es, por cierto, la idea que movió a la creación de zoológicos.



Wilhem Wundt (1832-1921)

Dos mundos bajo el mismo techo

El positivismo en el siglo XIX y después el neopositivismo del Círculo de Viena en el XX, con su propuesta de la ciencia unificada, se impuso históricamente como la única vía para generar conocimiento científico. Sin embargo, existía al mismo tiempo un contramundo emanado, quizá, del mismo pesamiento ilustrado pero que marcaba otros rumbos. En la creación artística el Romanticismo y más adelante el Surrealismo dan muestra de esto. El debate, que todavía hoy está vigente en las llamadas ciencias sociales y particularmente en la psicología social, se sitúa en privilegiar el método experimental. En este método, los datos y cifras son su esencia. Pero *“los datos nunca son «puros» ni tampoco hablan por sí solos. Es obvio, en efecto, que se necesitan conceptos para pensar los datos y que los conceptos son producciones teóricas particulares insertadas en amplios sistemas de ideas, saberes y teorías generales que les den sentido (...) La dimensión hermenéutica atraviesa, de esta forma, no solamente las operaciones de la ciencias sociales, sino las operaciones de toda ciencia, tal y como lo apuntaba sabiamente Hans Georg Gadamer.”* [Ibáñez, 1992, p. 19]

En el siglo XIX el ímpetu del pensamiento científico penetraba todas las ramas del conocimiento. La psicología (llamada general que no es otra que la psicología experimental) pretendía ser Ciencia. Por su lado, la creación artística también enfrentaba su nueva posición en la sociedad moderna. En 1879 Wilhem Wundt (1832-1921) abre el primer laboratorio de psicología experimental en la Universidad de Leipzig y marcaba un punto histórico culminante en el proceso de separación de la psicología de la filosofía. Ese año eran ya conocidos en París los impresionistas. Su primera exposición databa del año 1874. Claude Monet, Edgar Degas, August Renoir, Camile Pizarro eran pintores que sometían a su creación a nuevos preceptos técnicos, compositivos y temáticos. En 1879, a los 26 años, Arthur Rimbaud (1854-1891) había dejado ya de escribir y se abandonaba a un destino a la larga aterrador y autodestructivo. Vincent

Van Gogh (1853-1890), con 27, pretende ser sacerdote. Por su lado, y de acuerdo a la historia oficial, la psicología reclamaba un sitio en el mundo científico.

En 1889, sólo diez años después de la apertura del laboratorio de Wundt, era sorprendente el auge de la psicología experimental en EUA y Europa. Este año se realiza en París el primer «Congreso de psicología experimental», presidido por Charcot. Sucedieron a este el segundo en Londres en 1892, el tercero en Munich en 1896, y el cuarto en 1900, otra vez en París, año este último en el que precisamente Wundt inicia su *Psicología de los pueblos* y Sigmund Freud publica *La interpretación de los sueños*.

Y cerremos con una cita: “... *ahora comprendemos que lo que las ciencias empíricas y conductuales denominan datos no nos es dado simplemente en los fenómenos que estudiamos, sino que está cargado de teoría, es decir, que los datos sólo se nos aparecen como hechos, con las características que tienen, en los términos de una teoría construida por nosotros.* [Harré, 1992, p.270]

Este panorama apenas esbozado, es el que define las aproximaciones teóricas a los fenómenos sociales. Para generar conocimiento, este debe ser objetivo y la única manera de ser objetivo es siguiendo el método proveniente de las ciencias naturales. Sin embargo, podemos entender, desde la Psicología Colectiva, a la física, la química y la biología como fenómenos sociales o como construcciones sociales de conocimiento dentro de su momento histórico. Este debate se desarrolla al interior del pensamiento occidental y lo toma para sí la filosofía de la ciencia. Es así que al arte lo estudia un pensamiento científico-histórico para hacerlo inteligible. La estética sería la respuesta anti positivista.

DOS

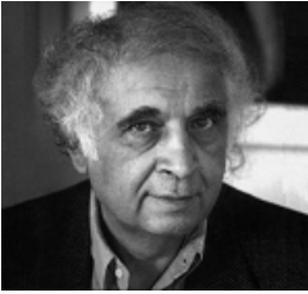
La intersubjetividad



El pensamiento triádico

La intersubjetividad es un concepto de larga gestación y tiene que ver con el devenir de la disciplina. Los resultados de la reflexión teórico-histórica hecha en los últimos años del siglo XX y en lo que va del XXI, han aportado referencias suficientes para establecer a la psicología social como una disciplina con fundamentos propios. Podemos observar, pues, que en su conformación participan pensadores sociales y filósofos. El pensamiento triádico se puede indagar, por ejemplo, en la obra de Charles Sanders Peirce(1839-1914) que fue filósofo, creador del pragmatismo y de la semiótica; Josiah Royce(1855-1916) que fue también filósofo y discípulo de Peirce. George Herbert Mead (1863-1931) que fue discípulo de Royce, todos ellos estadounidenses. La aportación, dicho sucintamente, de esta evolución que culmina primeramente con Mead, es la de construir una entidad hecha de comunicación simbólica en donde están depositados “*la realidad, la verdad y el conocimiento*” y “*no en los objetos, como postula el cientificismo, que se pone a medir y contar los objetos para extraerles la verdad.*” [Fernández, 1994, p. 84] . La realidad mediada por símbolos.

Años más tarde, Serge Moscovici es quien integra a la psicología social el pensamiento triádico que no es otra cosa que una gnoseología o teoría del conocimiento. Esta terciaridad aparece, pues, como una necesidad que no puede “ver” una parte de la psicología social. “*La psicología social se ha desarrollado desde la perspectiva diádica de la realidad del individuo y la realidad de la sociedad.*” [Fernández, 1994, p. 50]. Al establecer el conflicto individuo-sociedad, implícitamente se está separando a cada uno de los dos. Esta separación entiende, pues, al



Moscovici, n.1925.

individuo por un lado y a la sociedad por otro. Esto significa que la disciplina que estudia al individuo es la psicología y a la sociedad la sociología. Por lo tanto, y siguiendo este pensamiento, la psicología social es un híbrido de estas dos disciplinas o, en el mejor de los casos un justo medio. Pero esto lleva a un conflicto incluso dentro de la psicología social así concebida al diferenciarse una psicología social sociológica y una psicología social psicológica. Y todavía más, estas diferencias redundan en métodos también distintos. Por otro lado, se desprende una cadena de conceptualizaciones: lo individual se relaciona con lo privado y subjetivo. Lo social se relaciona con lo público y objetivo.

Moscovici nos dice: *En realidad, la psicología social analiza y explica los fenómenos que son simultáneamente psicológicos y sociales. Este es el caso de las comunicaciones de masas, del lenguaje, de las influencias que ejercemos los unos sobre los otros, de las mágenes y los signos en general, de las representaciones sociales que compartimos y así sucesivamente.*” [Moscovici, 2010,p.4]

Moscovici propone, entonces, una terciaridad inspirada en Peirce: *Y no obstante existe una visión psicosocial que se traduce por una lectura ternaria de los hechos y de las relaciones. Su particularidad consiste en sustituir la relación de dos términos, entre sujeto y objeto, heredada de la filosofía clásica, por una relación en clave de tres términos: Sujeto individual - Sujeto social - Objeto. Para expresarme de otra manera: Ego-Alter-Objeto, obviamente diferenciado. Y esto presupone una mediación constante, una “terceridad”, para utilizar él término del filósofo norteamericano Peirce.*[Moscovici, 2010, p.6]

Con esto apenas esbozado, nos damos cuenta que la intersubjetividad es un concepto en el que están ya los elementos fundamentales de cualquier psicología de los social. O dicho de otra manera, desde aquí se plantean fundamentalmente los caminos a seguir. La psicología colectiva encuentra también en la intersubjetividad un punto de gestación, sin embargo, y como se verá más adelante, la vía que tomará será muy distinta a la seguida por la psicología social. Para “fundar una nor-



ma distinta” es necesario, justamente, construir una nueva concepción de intersubjetividad.

Las terciaridades que propone la psicología colectiva integran las dualidades en un mundo de comunicación simbólica. Símbolo y significado están mediados por un sentido. Esta terciaridad es una unidad en la que no existe sentido sin significado y símbolo, no hay significado sin sentido y símbolo ni símbolo sin sentido y significado. Esto es, una unidad psíquica.

La intersubjetividad desde la psicología colectiva

Interacción, para empezar, puede entenderse de dos modos distintos. “*La preposición impropia ‘inter’: ‘entre’, tiene dos vías connotativas; dependiendo de cuál se siga, dependerá el Centro al que se llegue. Por un lado significa contacto, y por otro mediación. Como contacto, ‘interacción’ connota ‘acciones entre ([...] dos o más entidades)’ que atiende a quienes realizan tales acciones; y es ésta la connotación psicosocial. Como mediación, ‘interacción’ connota ‘entre acciones’ que atiende a lo que está en medio de las acciones, que es lo que se vuelve central, independientemente de lo que hay o se vaya alrededor, y es la vía seguida por la Psicología Colectiva.*” [Fernández, 2000, p.16].

Al entender la interacción como mediación, se establece un punto de partida completamente distinto al propuesto por la psicología social. Es así que los conceptos como individuo y sociedad, sujeto-objeto, objetivo-subjetivo, público-privado, por ejemplo, son trasladados, valga la metáfora, a una nueva casa. El concepto de intersubjetividad desde la psicología colectiva, entendida como mediación, propone, de entrada, una disolución del conflicto individuo-sociedad. A su manera, Moscovici lo dijo así: *El carácter original e incluso subversivo de su enfoque (psicología social) consiste en cuestionar la separación entre lo individual y lo colectivo, en contestar la partición entre lo psíquico y social en los campos esenciales de la vida humana.* Y Pablo Fernández Christlieb con-

Por psíquico no hay que entender lo subjetivo o lo interno, sino todo aquello que tenga significado, no importa si es un sueño, un desierto, un avionazo o un neutrino. El problema de las ciencias físicas es que han logrado aplicarse a la producción de todo, menos a una cosa: al significado. [Fernández, 2008, *La naturaleza. Versión psíquica*].

La psicología de la interacción prescinde de los individuos y sus causas y sus efectos, porque atiende al proceso impersonal y colectivo que flota y mueve en el ambiente de la sociedad. [Fernández, 2006, p. 80]

Frente a la realidad del individuo y frente a la realidad de las instituciones sistémicas, aparece pues una realidad que no está dentro de los individuos, y por lo demás, tampoco fuera, sino ENTRE los individuos y las instituciones, que no encarna ni en unos ni en otras, de los que incluso prescinde, ni tampoco en los grupos, sino que encarna en una tercera naturaleza, incuantificable e impecablemente real, hecha de comunicación, es decir, de símbolos, significados y sentidos procesándose, y que no pertenece a nadie pero que protagonizan todos los que pertenecen a ella, y cuyo sujeto es en primera y última instancia la colectividad. Esta es la tercera **realidad, la de en medio**, [Fernández, 1994, p.51]

testa: *“Pero, en consecuencia, lo subversivo (...) no significa hacer lo prohibido contra lo permitido (eso es sentido común, diádico y conformista) sino en fundar una norma distinta.”* [Fernández, 1994, p 50] Y ese el camino que sigue la psicología colectiva.

La terciaridad en la psicología colectiva

La psicología colectiva ha encontrado en la terciaridad un sistema relacional en el que cada elemento que lo compone está vinculado entre sí creando así una unidad de sentido.

El primer paso es el de situar a la intersubjetividad en una relación que supere la concepciones duales de la realidad provenientes de la modernidad. *“El sentido común concibe la vida en pares, hecha de dos elementos, de dos en dos realidades, sean complementarias, alternadas o antagónicas, por ejemplo, razón y pasión, ciencia y creencia, calidad y cantidad, consciente e inconsciente, objetividad y subjetividad.”* [Fernández, 2000, p.145] Para la psicología colectiva, la realidad intersubjetiva funciona como mediadora ENTRE las realidades individual y sistémica. *“E incluso ese papel mediador de la intersubjetividad dota de <su grado de realidad> a lo individual y a lo sistémico.”* [Ibíd, p.146]

Esta realidad intersubjetiva, *«está constituida a su vez de una relación triádica»*. *«La terciaridad aporta el sentido en el que el símbolo tendrá significado: la relación entre a y b está mediada por una interpretación c.»* [Fernández, 2000, p.53]

El pensamiento moderno creó un sentido común que entiende que para cada cosa u objeto hay un nombre asignado por el lenguaje (palabra-símbolo). Nombre-cosa, Símbolo-objeto, Lenguaje -realidad. Sin embargo, este esquema de dos carece de un vínculo que las relacione. Es necesario de una tercera instancia que cree una relación que dote de sentido a la relación. *«No existe correspondencia entre lenguaje y realidad es necesaria una terciaridad que aporte el sentido en el que el símbolo tendrá significado.»* [Fernández, 2000, p 50] Queda una

estructura a-c-b. Es, pues, el pensamiento triádico el que permite crear un universo de relaciones ilimitadas.

Es importante hacer notar la estructura de la intersubjetividad. En un primer nivel integra dos realidades que en sí mismas y por separado no se vinculan (individual y sistémica). Es cuando la realidad intersubjetiva conforma la terciaridad y crea la realidad de en medio. En un segundo nivel, esta realidad de en medio tiene una vida también regida por la terciaridad pero ya dentro de un mundo simbólico cuya sustancia es el de ser comunicable por el lenguaje y las imágenes. Esta doble sustancia es realmente sólo una que es la intersubjetividad. Esta vida interna de relaciones ilimitadas está fundamentada en la triada que habíamos mencionado: símbolo-significado-sentido.

Este es, pues, el espíritu de la psicología colectiva. Un espíritu cambiante que toma las formas de la vida misma y, por lo tanto, no puede ser aprehendido por categorías apriori ni medido ni desmenuzado. Esa forma puede ser llamada, por ejemplo, espíritu. Este espíritu colectivo, que puede ser llamado por ejemplo psique, no se encuentra en el interior de las personas sino precisamente en una realidad mediada por símbolos. Esto nos habla de un pensamiento anterior y más allá de cualquier individualidad que bien podría llamarse, por ejemplo memoria colectiva, cuya duración es lenta y activa el presente. Por lo que *literalmente, la realidad es el pensamiento de la sociedad*. [Fernández, 2006, p. 139]. Es así que *...las obras son las verdaderas personas de la psicología colectiva: los lugares, las canciones, las leyendas, las palabras, son aquello que hay que atender, escudriñar y describir*. [Ibíd, 2006, p.150]. Si la filosofía hermenéutica entiende a la intersubjetividad como adverbio:

La intersubjetividad, como sustantivo, aparece como algo fáctico, no inerte sino vivo, orgánico al sujeto protagonista (la gente, la colectividad) y por ende sujeto en sí misma, el sujeto de la psicología colectiva, que permite, por tanto, hablar, no de la reunión de experiencias o de las coincidencias de dos sig-

nificados, sino del significado que está entre dos y todos, probablemente con independencia y sin la coincidencia de los significados de los dos y todos. Así, el lenguaje por ejemplo, no es la mediación intersubjetiva, sino que es la intersubjetividad misma; en efecto, la subjetividad colectiva objetivada. [Fernández, 1994, p.76, en Maritza]

Y sigamos con las citas:

Lo que dijeron Peirce, Mead o Moscovici sobre la interacción es que entre cualesquiera una y otra cosa, A y B por ejemplo, se introducía el resto de la vida, así que la interacción era entonces A-lavida/la historia/la sociedad/la cultura/el mundo-B. Lo que hizo el pensamiento mecanicista a esto fue exigir que lo que se metiera en medio fuera una C, para poder ponerle cantidad y hacer sumas y restas. Lo que era un éter y un espíritu se convirtió en un balance de contador. [Fernández, 2006, p. 117]

En efecto, si se revisan los conceptos de psicología social y de psicología colectiva, resulta que son dos disciplinas que hacen dos cosas diferentes. La psicología social tiene como mundo al lenguaje, las relaciones interpersonales y el pensamiento racional. El de la psicología colectiva es más o menos un contramundo, o sea, el de las imágenes, los ambientes y un pensamiento afectivo. [Fernández, 2006, p. 117]

La intersubjetividad, en la psicología colectiva, emerge de un trabajo hermenéutico de distintas posiciones teóricas. Sin embargo, toma para sí puntos en común. Es decir, la construcción teórica de la intersubjetividad en la psicología colectiva ha sido y es un proceso de decantación que surge de una reflexión crítica y selectiva. El problema básico se centra en entender a la intersubjetividad como un proceso impersonal y, por lo tanto, colectivo, hecho de comunicación. Este proceso es fundamentalmente simbólico y trata de comprender el conocimiento cotidiano, el que se genera y se comunica a diario y sólo por medio de símbolos.

La suprema realidad, el observador y la realidad de segundo orden

Aquí es importante hacer notar que la suprema realidad [Berger y Luckman, 1969] o la realidad de primer orden [Shütz] sería inaccesible sin un marco teórico. Incluso estos dos nombres se asignan desde otro nivel que es el del observador, el que tiene conciencia de que está fuera de esa realidad.

“Los hechos, datos y sucesos que debe abordar el especialista en ciencias naturales son hechos, datos y sucesos solamente dentro del ámbito de observación que le es propio, pero este ámbito no significa nada para las moléculas, átomos y electrones que hay en él. En cambio, los hechos, sucesos y datos que aborda el especialista en ciencias sociales tienen una estructura totalmente distinta. Su campo de observación, el mundo social, no es esencialmente inestructurado. Tiene sentido particular y una estructura de significatividades para los seres humanos que viven, piensan y actúan dentro de él. Éstos han preseleccionado y reinterpretado este mundo mediante una serie de construcciones de sentido común acerca de la

realidad cotidiana, y estos objetos de pensamiento determinan su conducta, definen el objeto de su acción, los medios disponibles para alcanzarlo; en resumen, los ayudan a orientarse dentro de su medio natural y sociocultural y a relacionarse con él. Los objetos de pensamiento contruidos por los expertos en ciencias sociales se refieren a los objetos de pensamiento contruidos por el pensamiento de sentido común del hombre que vive su vida cotidiana entre sus semejantes, y se basan en esos objetos. Las construcciones usadas por el especialista en ciencias sociales son, pues, por así decirlo, construcciones de segundo grado, o sea, construcciones de las construcciones hechas por los actores en la sociedad misma, actores cuya conducta el investigador observa y procura explicar de acuerdo con las reglas de procedimiento de su ciencia.” [Shutz, 1962]

Aquí hay que hacer notar la importancia de la propuesta de Realidades Múltiples de Alfred Shutz (1899-1959). Para este sociólogo y filósofo austriaco la realidad de primer orden (que desde la teoría de Berger & Luckman llaman suprema realidad) es donde sucede la vida cotidiana, es la vida misma que, sin embargo, es inaccesible y sería entonces correctodecir“primer orden del conocimiento cotidiano“[Fernández, 1994, p. 242]. Esta primera interpretación de la realidad, en la que funcionan las sociedades, es nuestro objeto de estudio y como tal hay que tratar de conocer y entender. Para que esto sea posible y siguiendo a Shutz, la psicología colectiva crea una realidad de segundo orden, es decir, la instrumentación teórica que nos permite hacer inteligible, a través de conceptualizaciones, esa vida cotidiana. A su vez la psicología colectiva está pensándose a sí misma y esto es posible gracias a una teoría que la incluye y que es una realidad de tercer orden. Y así sucesi-

vamente hasta el posible final de la espiral que toca a la realidad de primer orden. Esto es semejante a un continuo zoom back en el que la primera imagen es parte de otra imagen más amplia que a su vez es parte de otra imagen más amplia hasta llegar a la imagen del planeta o a otra novela de Stanilislaw Lem como *Solaris*. Ahí, la psique es un magma planetario que materializa precisamente estados mentales.

En el caso de la imagen fotográfica publicitaria, por ejemplo, proviene de un segundo orden (diseño gráfico) y se inserta en la vida cotidiana y es ahí, en el ámbito público, en donde se producen, se generan, los efectos comunicativos que nunca son los esperados y por eso son siempre efímeros. El público es el que manda. Básicamente, es el procedimiento que imita el arte contemporáneo al intentar «ingresar» en la realidad cotidiana a través de *intervenciones*.

Quien vive en la realidad la vive sin reflexionar en ella porque no es necesario hacerlo. Vive en lo que se puede llegar a entender como el teatro de la vida y con el que Goffman (1922-1982) construye su interaccionismo dramático en el que todos, a fin de cuentas, representamos una puesta en escena. No es extraño, por lo tanto, que el mejor teatro contemporáneo, por ejemplo, confronta con el público, precisamente, la manera en que se está existiendo en esa vida cotidiana. “...no porque la vida cotidiana quiera ser comparada con el teatro, sino porque el teatro es una contemplación de la vida cotidiana, y contemplación en griego se dice teoría.” [Fernández, 2006, p. 100]

Realidad de orden nulo o cero

Las versiones de la realidad a través de imágenes son un hecho en la factura de películas. Aunque la imagen en el cine se podría reducir a una serie de encuadres y movimientos de cámara, el problema surge cuando el cineasta tiene que elegir cuáles y cómo utilizarlos. Filmar una secuencia, incluso la más trivial, obliga a tomar decisiones. Dependiendo en dónde se emplace la cámara, la altura del encuadre, el lente que se elija, la iluminación de la escena y el movimiento posible de la cámara, se

...,Goffman entiende que los papeles que representamos y las máscaras que utilizamos para llevar a cabo la representación de nosotros ante los demás vienen prescritos socialmente. Esta definición social de las pautas de acción que se consideran correctas en la puesta en escena de uno mismo no supone la consideración del actor como un títere en manos de un guón socialmente prescrito, sino que el actor puede mostrar su propia identidad (adecuándose a los aspectos ritualizados de la actuación o distanciándose de los mismos). [Fernández, 2006, p 85]

logrará siempre una secuencia diferente. Es decir, la cámara cinematográfica “toca” la realidad y la hace comunicable por medio de una interrelación de imágenes. Hace comunicable, es decir entendible, la realidad. Pero la realidad suprema sigue su curso. Incluso en documentales la imagen ingresa a un discurso secuencial que intenta dar sentido a la realidad. Esto es importante porque este intento de narrar cinematográficamente nos demuestra que hay una realidad que llamaremos tentativamente como realidad de orden nulo o cero en la que al no haber intérprete son simplemente los hechos. Pablo Fernández Christlieb nos los plantea así:

La realidad de primer orden es la Cotidianidad, aunque fantásticamente se podría hablar de una realidad de orden nulo o cero que se supone que es la realidad independiente del intérprete, sin intérprete, que son los hechos y cosas que no hablan aunque de los que la gente habla, pero entonces ya tienen un intérprete: lo que se conoce como realidad, pero puesto que aquí ya se conoce, pertenece entonces al primer orden del conocimiento cotidiano. [Fernández, 1994, p.242]

Esto se puede ver más claramente, por ejemplo, con las cámaras que están colocadas en los bancos, las calles, los aeropuertos, etc., que registran en video “lo que pasa” pero que no pasa nada hasta que alguien en el metro está disparando con un revólver contra otros pasajeros. Entonces las imágenes grabadas adquieren sentido, son comunicables e ingresan al flujo de pensamiento de la sociedad. Las otras imágenes quedarán archivadas en busca de significados futuros, mientras tanto y aunque estén fijadas desde un sólo punto de vista, el de la cámara, son imágenes ciegas, son imágenes carentes de sentido, imágenes de la realidad de orden nulo.

La realidad de orden nulo es un concepto interesante porque es el silencio, o se puede relacionar con lo prelingüístico. Podemos mencionar al propio Shütz que como pianista era también musicólogo. En la *Stanford*

Encyclopedia of Philosophy dicen lo siguiente: Schütz encontró en la música un ejemplo en lo que respecta a las relaciones sociales en la medida en que en los conciertos, antes de cualquier comunicación, las partes (el público y los músicos) establecen una relación de mutua sintonía no-lingüística y no conceptual.

Esto nos recuerda al escritor francés Georges Perec (1936-1982) con su literatura potencial y en particular con sus libros *Tentativa para agotar un sitio en París* y *Lo infraordinario*. En éste último dice:

Lo que realmente ocurre es lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está? Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo? [Perec, 2008, p.25]

La intersubjetividad que es ese “habitat de sentido” (y por lo tanto una realidad de segundo orden) es el lugar desde donde interrogamos a esa vida cotidiana. La intersubjetividad es un concepto de la psicología colectiva que nació desde otra interrogante planteada desde su epistemología. Pero los tres órdenes (la vida cotidiana, la intersubjetividad y cómo se constituye ésta) también están siempre en movimiento dentro de otros marcos más amplios como lo son, por ejemplo, el tiempo y el espacio. Esto es la memoria colectiva a partir de la conceptualización de Maurice Halbwachs.

Mi nombre es Nadie o en busca de la unidad.

La psicología de las multitudes

Pero antes de hacer nuestras anotaciones sobre la memoria colectiva podemos ir un poco atrás en el tiempo, es decir, antes que ‘cristalizara’ el concepto de intersubjetividad en la psicología colectiva contemporánea. Gustave Le Bon (1841-1931) publicó en 1895 su célebre libro *Psicología de las multitudes* el mismo año en que los hermanos Lumière hicieron la primera exhibición cinematográfica y Emile Durkheim

publicaba su libro *Las reglas del método sociológico*. En el recuento histórico, Le Bon ocupa un lugar primordial. No es una casualidad que Moscovici, en su libro *La era de las multitudes*, dedicara casi setenta páginas a este autor considerado como el precursor de la psicología social a la par de Gabriel Tarde (1843-1904). Tampoco es casualidad que aparezcan citados en la amplia y diversa literatura de la psicología social contemporánea. Su pensamiento es no sólo una referencia obligada sino una amplia zona en donde se encuentran los fundamentos, las bases de las psicologías social y colectiva contemporáneas.

El libro del longevo Gustave Le Bon es ahora interpretado desde diversos puntos de vista. Para la psicología colectiva es fundamental porque propone que la masa es más que un gran conjunto de individuos reunidos en un mismo lugar a la misma hora, sino que conforman una entidad unificada, un sólo ser, una entidad psíquica “*empírica, material, tangible, visible y actuante*” [Fernández, 1994, p. 35]. Las multitudes para Le Bon, dice Moscovici, “*tienen como característica principal la fusión de los individuos en un espíritu y un sentimiento comunes*”. [Moscovici, 1993, p.102] En la misma línea de pensamiento Moscovici cita a Vierkandt: Le Bon piensa “*... en el pueblo como comunidad cultural. La masa es para él casi lo contrario exclusivo del individuo.*” [Moscovici, 1993, p.102] Otro aspecto de suma importancia es que las masas son irruptivas e irracionales. Como descubriremos más adelante, esta irracionalidad no es otra cosa que lo afectivo.

Moscovici llama a la forma de ‘razonar’ de las masas “pensamiento automático”. Este es un pensamiento en imágenes que puede clasificarse en dos procesos: A) la superposición y B) la proyección. Del primer proceso, nos resulta interesante por la relación que hace Moscovici con el collage. “*El collage de los pintores que yuxtaponen y hacen encimarse fragmentos de fotografías y de periódicos, dibujos, etc., para hacer con ello un cuadro, ilustra bien la que quiere decir superposición.*” [Moscovici, 1993, p.126] Es curioso que Moscovici relacione el collage con la asociación de “*ideas-imágenes ocasionales que vienen a agregarse las unas a las otras sobre la base de indicios superficiales. Una vez yuxtapuestas, adoptan las apariencias de un razonamiento*

que salta rápidamente de la premisa a la conclusión, de la parte al todo, sin pasar por etapas intermedias.” [Ibíd., p. 125]. A donde sea que lleve Moscovici el pensamiento de Le Bon su trabajo nos muestra la importancia, la riqueza y la vigencia de una relectura profunda de Le Bon. El collage en la pintura fue más que una técnica. Es precisamente el momento en que se introduce algo ajeno a la pureza técnica. El collage, actitud fundada por los pintores cubistas, es el detonante del arte totalmente moderno y que anuncia ya el arte contemporáneo en su esencia antiartística.

La influencia de este pensamiento de la psicología colectiva se puede notar, por ejemplo, en textos de Azorín (José Martínez Ruiz (1874-1967). En su libro *Andando y pensando (notas de un transeúnte, 1929)* se expresa así hablando acerca de la crítica literaria:

...la obra de arte es la creación de la multitud, en el tiempo y en el espacio, y que la crítica es la revelación a la multitud de la obra que ella misma ha creado. Sí; para nosotros, el “genio“ es la condensación de la muchedumbre. Cuando literatos y poetas, tocados de una aristocrático cruel y absurdo, reniegan de la masa, nosotros creamos que la masa -venero de abnegación y de poesía- lo es todo. “Yo no creo en el genio -nos decía hace poco Baroja-; el genio no es más que el punto de confluencia, en un cerebro, de las grandes corrientes creadas por las muchedumbres inconscientemente.” Y eso es lo exacto. Y la crítica, la verdadera, necesaria, creadora crítica, sanciona lo hecho ya, corrobora lo hecho ya por la conciencia colectiva,... [Azorin, p.71-72]

No sabemos si en España se tenía acceso a la obra de Wundt, pero es sorprendente la coincidencia: *“todos los fenómenos de los que se ocu-*

pan las ciencias psíquicas, son de hecho, productos de la colectividad; así el lenguaje no es la labor casual del individuo, sino del pueblo que lo ha creado...” [Fernández, 1994, p.45]

De la masa a los públicos

Siguiendo a Moscovici es necesario mencionar (si bien en este lacónico estilo) a Gabriel Tarde quien en 1901 publicó *La opinión y la multitud*. De la masa, descubierta por Le Bon, Gabriel Tarde descubre a los públicos por la presencia del periódico. “Según Tarde, son ellos, más que las multitudes abigarradas, quienes representan la verdadera novedad de nuestra época.” [Serge Moscovici, 1985, p. 117] Tarde definía así a los públicos: “una colectividad puramente espiritual, como una dispersión de individuos, físicamente separados y entre los cuales existe una cohesión sólo mental” [Fernández, 2006. p 43]

Pero Tarde había publicado en 1890 *Las Leyes de la Imitación*. En este texto elabora una compleja teoría en la que se apoyará en sus escritos posteriores. Para Tarde, por ejemplo “la realidad en su conjunto, es decir, lo físico, lo biológico y lo social, está hecha de fuerzas análogas: la fuerza hereditaria de la repetición orgánica, la fuerza ondulatoria de la repetición física, y la fuerza imitativa de la repetición social.” [Pablo Fernández Christlieb, 2006, p.80]. Nos es extraño que en *La opinión y las multitudes* afirmara: “hay multitudes complejas como en física ondas complejas, encadenamiento de grupos de ondas” o también que “La verdadera multitud, aquella en que la electrización por contacto alcanza su más alto punto de rapidez y energía, está compuesta por gentes en pie y, podemos añadir, en marcha”. Lo que corresponde en este trabajo es el de mencionar, sucintamente, la importancia de Tarde como descubridor de los públicos que es sólo una parte de una serie de proposiciones teóricas de este pensador que, por otro lado, fue opacado en su momento por Durkheim y sólo muchos años después fue revalorado. En lo que le

toca a la psicología colectiva es importante remarcar precisamente esa cualidad psíquica que se materializa con la aparición de los públicos.

He ahí, pues, los dos rostros de la multitud moderna: la que se encuentra en la calle, en los estadios, en los mítines, cuerpo a cuerpo formando una masa, una forma única y, por el otro, a una masa dispersa convertida en público.

La psicología de los pueblos

La psicología de los pueblos es la otra proposición teórica que va elaborando la psicología colectiva. Fue Wilhem Wundt quien en su libro *Elementos de Psicología de los Pueblos* da cuenta de la importancia de una psicología cultural que atienda “las cuestiones espirituales que resultan de la vida humana en común y que no pueden ser explicadas únicamente por las propiedades de la conciencia individual, pues suponen la influencia recíproca de muchos [Fernández, 2000, p 44]. El alma, el espíritu del pueblo está en el lenguaje, el arte, los mitos, las costumbres, la religión, la magia y en los variados fenómenos de cognición. Es decir, ...“*para Wundt, la verdadera esencia, el genuino sujeto de la psicología de los pueblos es un objeto cultural...*” [Íbid, p.46]

Un ejemplo, España

Y ya que hablamos de España en páginas anteriores, también es sorprendente la influencia de la psicología de los pueblos en este país en las últimas décadas del siglo XIX.

En el declinar del siglo XIX español dos movimientos ideológicos siguen una trayectoria análoga: el krausismo y la *Völkerpsychologie* alemana: «etnopsicología», «psicología colectiva», «psicología comparada», «psicología de los pueblos», según las dis-

tintas acepciones. Ni el filósofo Christian Krause (1781-1899) ni los dióscuros de la lingüística alemana Heyman Steinthal (1823-1899) y Moritz Lazarus (1824-1903) fueron estrellas de primera magnitud en la Alemania de la ciencia, pero propagadas sus ideas en España, encuentran por razones histórico-culturales, un ambiente receptivo y causan en nuestros escritores un impacto digno de valorar.” [Aniano Peña, 1989]

Este es un buen ejemplo de la expansión de la psicología colectiva en habla hispana. Entre los propagadores de esta ciencia novísima se encuentran, por ejemplo, Miguel de Unamuno y Menéndez y Pelayo.

El gran erudito Menéndez Pelayo no podía ser ajeno a los avances de esta «ciencia novísima», como él llama. En *Historia de las ideas estéticas en España* (1882-1891) alude a los orígenes y desarrollo de esta psicología colectiva y a las distintas obras de sus representantes: Herbart, Waitz, Steinthal, Lazarus, y a la revista *Zeitschrift für Volker psychologie und Sprachwissenschaft*, editada desde 1851 como órgano de la «nueva ciencia» y «consagrada a la psicología de las razas y a las leyes fisiológicas del lenguaje, a todo lo que parece emanar del espíritu colectivo de los pueblos, llamado por Lazarus y Steinthal *Volksgeist*»(...)La concepción de la psicología de los pueblos partía de la creencia en entidades colectivas con espíritu propio, llamado *Volksgeist* por sus fundadores. Y Menéndez Pelayo atribuye a Herbart el haber

iniciado el concepto de una psicología no individual sino colectiva: «Herbart comprendió que era posible una psicología de los pueblos, una psicología étnica» [Aniano Peña, 1989]

El rumbo que toma la psicología de los pueblos en España con influencias de Herder y Taine, es de una gran complejidad que va más allá de este trabajo. Valga anotar que España buscaba una identidad nacional. Ya desde entonces existía un sentimiento de atraso respecto a Europa. La psicología de los pueblos se restringió a esta comprensión en la que se trataba de entender el porqué del rezago científico español, con lo que da un giro muy específico. Años después, Ortega y Gasset será el primer opositor de la psicología de los pueblos. En esa época, en España circulaba una frase lapidaria: *África comienza en los Pirineos*. Recordemos que el escritor estadounidense Herman Melville (1819-1891) hace una anotación al inicio de su celeberrima novela *Moby Dick* (1851) que reza así: *España es una ballena varada en las playas de Europa*. Sin embargo, no deja de ser muy interesante que en España se conociera la obra de Johann Friedrich Herbart, Steinthal y Lazarus en su momento histórico.

La unidad intersubjetiva

Para llegar a la comprensión de la intersubjetividad en la psicología colectiva actual es necesario ir eslabonando los conceptos de unidad y concreción de lo psíquico en su devenir histórico. Lo psíquico social no es la interioridad ni lo subjetivo ni tampoco es individual. Esto es importante para significar la psicología estética en la que concurren precisamente, en la idea de forma, los conceptos de unidad y concreción psíquica. En este devenir hay que tocar todavía la idea de campo de Lewin y el de memoria colectiva de Halbwachs.

La Psicología colectiva es el punto de vista que considera toda y cada *interacción como una colectividad* completa, como una entidad irreductible. Tal interacción puede consistir en una sociedad a lo largo de su historia, pero también en el auditorio de una obra de teatro, un grupo de amigos, un par de enamorados, o incluso un solo individuo en la conversación interior de sus cavilaciones privadas. [Fernández, 1994, p. 131]

...la interacción y la sociedad son una y la misma cosa: las partes, la relación y el todo son lo mismo.

(...)

Los gestalistas lo llaman Gestalt; Lewin lo llama campo; Sherif, esquema o referencia; Asch, grupo; Cantril, contexto; todos lo llaman indistintamente atmósfera, patrones, espacio vital, constelación, hecho social, norma, etc., ambigüedad que ya es conocida dentro de la Psicología Colectiva toda vez que recurre a un centro donde se condensan todos los elementos dispares de la realidad, o dicho más académicamente, se erige como teoría integral. También lo denomina situación. Y corresponde al típico espíritu de la Psicología Colectiva. [ibíd., 1994, p. 139]

Estas largas citas permiten situarnos en la posibilidad de entender a lo psíquico como un hecho concreto y unitario. *El sentimiento como situación* [ibíd., 1994, p. 151]

En este punto podemos encontrar coincidencias teóricas con dos arquitectos contemporáneos: Juhani Pallasmaa y Peter Zumthor junto con el texto de Pablo Fernández Christlieb *La hechura de los sentimientos*. Para Pallasmaa la arquitectura contemporánea y moderna es visual, predomina el ojo en detrimento de los otros sentidos que son los que permiten integrar precisamente la identidad de la situación. Por su lado Zumthor (2006) habla de atmósferas en las que se encarna el hecho psíquico, en el que se integra o fusiona el espacio, la duración, el material, la persona. Pablo Fernández Christlieb completa esta triada de concepciones teóricas con su propuesta del origen de los sentimientos modernos a partir de la interrelación o vinculación con los materiales de construcción. Podríamos incluir en esto al escrito de Heidegger *Habitar, construir, pensar*. A este respecto hablaremos un poco más adelante en la parte dedicada a la ciudad.

Lo que debe quedar asentado ahora es la importancia de la construcción teórica del concepto de intersubjetividad. Como hemos visto, este concepto tal y como se entiende en nuestros días y dentro de la Psicología Colectiva es, a fin de cuentas, un origen y un destino. Desde la interacción social entendida como psicología pública en el siglo XIX y la simultánea idea de espíritu entendida como psicología histórica [Pablo Fernández Christlieb, 2006] hasta el concepto de representación social de Moscovici, se abrió un camino que ha permitido ir construyendo una Psicología Colectiva más diáfana, más cercana a su proceso histórico. Esto la separa de las posiciones teóricas de una psicología social de tipo positivista e individualista. El proceso histórico al que estamos haciendo referencia proviene de la interpretación de los textos de Le Bon en el que la masa aparece como una entidad psíquica unitaria que, teóricamente, da pie a comprender (y gracias a Gabriel Tarde) a la conversación y los públicos como entidades psíquicas unitarias. Lo mismo sucede con las proposiciones de los gestalistas o de Lewin, Sherif, etc. Las entidades psíquicas unitarias aparecen así porque (ya Wundt lo había vislumbrado) están constituidas de una conciencia colectiva que es el cúmulo de experiencias vitales y que siempre se reaviva en el presente.

Es decir, esta conciencia es a su vez, entre muchos otros atributos, lo que Maurice Halbwachs llamó en la primera mitad del siglo XX como memoria colectiva. Una memoria que se diferencia de la historia por su continuidad social, por su presencia en lo actual.

Hacia una psicología estética

En tanto vivimos en la cultura, vivimos en un espacio de objetos configurados cuya validez resplandece: en un espacio de materia espiritualizada. [Freyer, 1960, p.68]

Quizá hubiésemos empezado por el final. Las entidades psico-colectivas unitarias pueden ser entendidas como forma debido a su concreción pública-espiritual. Las argumentaciones que van edificando a la Psicología Colectiva a lo largo de más de un siglo, pueden derivar en una psicología estética.

Decir que la interacción de una psicología pública y el espíritu de una psicología histórica tienen formas, no es precisamente una gran demostración, por lo que tal vez sea menos obvio decirlo al revés, a saber, que todos los objetos, actos, situaciones, hechos, tienen la forma de la interacción y del espíritu: todas las cosas tienen la forma de la sociedad de que forman parte.

(...)

El clima del que hablaba Herder que determinaba desde el uso de los utensilios hasta el acento del idioma, que se respiraba y se atravesaba, era una forma. La simpleza del pueblo a la que se refería Michelet, que se nota-

ba no sólo en su magnitud social sino en las pequeñeces cotidianas, es una forma. Las categorías del espacio y del entendimiento de donde surgen las características de la sociedad en Durkheim, son una forma. La imitación de Tarde como un mismo ritmo continuado a través de las épocas, es una forma. Las atmósferas de Lewin en que se sentían las tensiones y distensiones anímicas de los grupos, son formas. Los dramas y comedias que montan las personas para presentarse en público frente a los demás y que los demás montan frente a las personas, de los que hablan Goffman y Harré, son siempre formas. En efecto, el pensamiento de la sociedad que es el interés de una psicología colectiva es una forma a la que se puede denominar cultura y la cultura es esa entidad psíquica que no piensa con palabras ni con ideas, ni con cerebros ni con mentes, ni con conductas ni operaciones ni causas ni efectos, sino que piensa con formas. [Fernández, 2006, p. 125-126]

Como podemos deducir de los párrafos citados, la propuesta de una psicología estética, como un estadio contemporáneo del devenir de la psicología colectiva, sigue una lógica que se sustenta en la unidad. La vinculación entre forma, estética y psicología colectiva ha sido desarrollada por Pablo Fernández Christlieb y que habrá de estudiarse y profundizar en otro momento, en otro trabajo.

Esto es una discusión intertextual que va derivando paulatinamente e históricamente, en el caso de la psicología colectiva, en una psicología estética, es decir, atendiendo al concepto de forma que ya había sido

desarrollado de alguna manera por Simmel. Por otro lado John Dewey, por ejemplo, propone ampliar el concepto de experiencia estética (siempre reducido al contacto con las obras de arte) al ámbito social. Para Dewey, lo que no toma en cuenta la estética son “las fuerzas y condiciones ordinarias de la experiencia.” Esta mirada plantea ya una estética cotidiana:

A fin de entender lo estético en sus formas últimas y aprobadas, se debe empezar con su materia prima; con los acontecimientos y escenas que atraen la atención del ojo y del oído del hombre despertando su interés y proporcionándole goce mientras mira y escucha. Los espectáculos que detienen a la muchedumbre; el coche de bomberos que pasa veloz; las máquinas que cavan enormes agujeros en la tierra; la mosca humana trepando la torre; el hombre encaramado en la cornisa, arrojando y atrapando flechas encendidas. Las fuentes del arte en la experiencia humana serán conocidas por aquel que ve cómo la tensión graciosa del jugador de pelota afecta a la multitud que lo mira;...
[Dewey, 1934, p.5]

Dewey traza así una vía hacia la psicología estética que ya había sido vislumbrado por el filósofo francés Joseph Segond (1872-1954) en 1927: “Limitar el estudio de la estética al arte es una actitud ya inaceptable. Hay una manera de contemplar la vida psicológica del mismo modo que a la naturaleza exterior a la cual uno tiene derecho de llamar estética. Hay un punto de vista estético, una vida estética. En otras palabras. Ya no es posible reducir el arte solamente a las grandes obras que uno califica generalmente de culturales. Es toda la vida cotidiana que puede ser considerada como obra de arte.” [Fernández, 2000, p.180]. La amplitud y la profundidad con que se vea ese **arte cotidiano** [ver Fernández, 2000, p.86-89] es un trabajo de la psicología colectiva. La unidad de la

forma psicosocial es un concepto implícito desde sus orígenes. La masa, los públicos, el concepto de espíritu de época, el concepto de psicología de los pueblos, los ambientes o atmósferas, la estructura triádica de la intersubjetividad forman siempre una unidad que refiere inequívocamente a la forma. Aquí podemos relacionar al arte contemporáneo que, dentro de sus pretensiones, intenta una irrupción en “lo real”.

Como se ha dicho, la psicología colectiva contiene en su devenir, es decir, en su proceso histórico, una tendencia a entender a la realidad como forma. No es extraño que surga la proposición de una psicología estética.

Desde el primer concepto fundamental para la psicología social que son las masas hasta la intersubjetividad, éstos pueden llegar a entenderse como forma. Este es un proceso teórico complejo que implica a toda la psicología colectiva. En sí mismo, el concepto de forma no tiene una definición categórica que pueda funcionar como ancla. En esto nunca hay quietud, nada se detiene. Pero la psicología colectiva tampoco pretende establecer categorías sino más bien una vía interpretativa que nos permita comprender la siempre cambiante realidad, en el entendido de que la sociedad, invariablemente, va un paso (o muchos más) adelante. Lo que caracteriza a la forma, en primera instancia, es la unidad. Esta unidad tiene su centro y sus límites. Este pensamiento es lo suficientemente poderoso y mítico como para argumentar que todo en el mundo humano tiene forma y, por lo tanto un centro y límites.



woodcut for Brandt's Ship of Fools by Tobias Stimmer Basle 1572

Tobías stimmer, grabado, 1572.

TRES

La vida cotidiana



Joseph Beuys, collage, 1950.



Espíritu de pequeñeces

La gente, nosotros, vivimos rutinas diarias. El trabajo esta asentado en eso que llaman cánones de la racionalidad. Pero incluso en el espacio del trabajo basado justamente en esa eficiencia productiva, la gente busca el momento para conversar, fumar, comer algo o estar solo. Eso es parte de la vida cotidiana.

A lo que ahora se da el nombre de vida cotidiana, es también un concepto que en la ciencias sociales ha sido difícil de aprehender. Y es así porque pasa desapercibida. Lo más visible son las instituciones. En la misma producción de imágenes, antes de la pintura impresionista, lo que se alababa era el trabajo, a la patria, la libertad, etc. La bautizada vida cotidiana es la vida de todos los días. En términos de la psicología colectiva, es la intersubjetividad menos reflexionada en comparación de otras como las artes, las ciencias y la filosofía. La cultura cotidiana se asienta en lo que Berger y Luckman denominaron como la suprema realidad, que es un término muy afortunado. Ese mundo está compuesto de hechos que permiten la convivencia social. Sin que nadie se de cuenta, suceden las cosas. La cultura cotidiana es *«aquella realidad general a la que se pertenece por nacimiento y socialización y cuya sola competencia requerida es la capacidad de acción y de lenguaje, la acción y el lenguaje que cualquiera puede dominar. Es el mundo de las cosas que así-son-las-cosas, que se sabe, se siente y se desempeña de manera inmediata, impensada, dada por sentado; un mundo hecho de sentido común, de sobreentendidos que desconocen sus propias determinaciones.»* [Fernández, 1994, p. 72]

Este mundo cotidiano es un descubrimiento que comparte, desde finales del siglo XIX la pintura impresionista. Pero también la literatura, particularmente la novela. Marcel Proust (1871-1922), James Joyce (1882-1941), Malcom Lowry (1909-1957) y Georges Perec (1936-1982), por ejemplo, articulan su universo literario en el universo de la vida cotidiana.

Perec, por ejemplo, a diferencia de sus antecesores, no necesita una historia para narrar. Encuentra en los espacios y los objetos el suficiente material para incluir el mundo.

Hay que ir más despacio, casi torpemente.
Obligarse a escribir sobre lo que no tiene interés,
lo que es más evidente, lo más común, lo más
apagado. [Perec, 1967, p. 85]

Perec, expresó alguna vez que lo que atravesaba su escritura era un espíritu de pequeñeces. Y nos dice:

Un gran número de esas cosas, si no la mayoría, fue descrito, inventariado, fotografiado, contado o enumerado. Mi objetivo en las páginas que siguen ha sido más bien describir el resto: lo que generalmente no se anota, lo que no se nota, lo que no tiene importancia: lo que pasa cuando no pasa nada, salvo tiempo, gente, autos y nubes. [Perec, 1967, p.15]

Un paseo por el fin del siglo XIX



Peter Severin, *Un día de verano en la playa de Skagen*, 1884.



Le Bon (1841-1931)



James Tissot, *Quiet*, 1881.

El espíritu de una época, como se suele expresar, es precisamente lo que siente la sociedad, es ella misma. Es ese aire que ronda en el ambiente de un momento histórico que sobrepasa la individualidad. En 1871 Arthur Rimbaud (1854-1891) escribe, en la Francia que conocieron Durkheim (1858-1917), Gabriel Tarde (1843-1904) y Gustave Le Bon (1841-1931), lo siguiente: *Nos equivocamos al decir: yo pienso: deberíamos decir me piensan*. Por su lado y años después, Marcel Proust afirmaría: *“Nuestra personalidad social es la creación del pensamiento de los demás”* (citado por Moscovici). Más de medio siglo después, el filósofo alemán Martin Heidegger (1889 -1976) lo diría así: *«Nunca accedemos a los pensamientos, sino ellos a nosotros»*. Otra oración de Rimbaud fue: *Yo es un otro*, que intuye la presencia del otro. También dice: *hay que ser absolutamente moderno*. Lo moderno condensa ese espíritu paradójico que crea nuevas realidades. Como es sabido, Rimbaud fue un poeta precoz que dejó de escribir a los 21 años de edad. De su vida y obra se han escrito innumerables interpretaciones. Sin embargo, queda claro su toque romántico. Su rebeldía forma parte de esa manera de pensar a contracorriente de la modernidad ilustrada fundada en la racionalidad científica. El grupo de los surrealistas recobra y revalora la obra de Rimbaud. Por ellos, probablemente, es que se conozca la obra de este poeta.

Vincent Van Gogh (1853-1890), el pintor holandés del siglo XIX más conocido en el siglo XX, hermano gemelo de Rimbaud, fue admirado por el más



Durkheim (1858-1917)



Renoir, *Baile en el Moulin de la Galette*, 1876



Vincent Van Gogh
(1853-1890)

radical de todos los surrealistas: Antonin Artaud (1896-1948). Artaud escribió un apasionado, lúcido e intransigente ensayo: Van Gogh el suicidado por la sociedad.

Pero en el siglo XIX sucedieron muchas otras cosas. Junto al romanticismo pervive el espíritu neoclásico, el kitsch y Nietzsche (1844-1900). La pintura impresionista francesa alrededor de la década de los años 1870 recoge, por primera vez, escenas de la vida cotidiana. Es notable el interés de los pintores de esa época por plasmar la alegría de vivir.

Época en la que también se alabó el trabajo y uno de sus productos: el tiempo no laborable. Siguiendo esta lógica, no resultaba extraño encontrar en el tiempo libre una oportunidad para justificar, precisamente, las duras jornadas diarias de labor. La vida cotidiana es el el lugar del encuentro y la comunicación. El pintor es un observador y un participante. Su obra es el lugar de la representación y hace visible una nueva forma de interrelaciones de la sociedad. El paisaje es la calle, es decir, el espacio público.

Se conquista entonces el tiempo para la ociosidad. Barthes dice: *“las vacaciones son un hecho social reciente (...) Escolares en un comienzo, a partir de las licencias pagadas se han vuelto un hecho laboral»*. [Barthes, 1970, p. 81] Gracias a la legislación laboral se han



Arthur Rimbaud
(1854-1891)



Gabriel Tarde
(1843-1904)

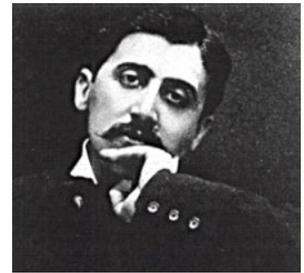
En París, y gracias a una conciencia histórica, se establece legalmente el respeto a los estilos de los edificios ya construidos. No se pueden construir rascacielos y las nuevas construcciones deben apegarse a los estilos anteriores, incluso en altura. Muchos años después se hicieron algunas excepciones con la torre de Montparnasse, el edificio de La Défense y la zona que se le llama Paris-New York. Podríamos incluir también el extraño Centre Georges Pompidou y la posmoderna entrada al museo del Louvre.

establecido en casi todo el mundo horarios específicos de trabajo, días de descanso y periodos vacacionales.

Junto a la preocupación formal y técnica, se admiró y vivió un nuevo estilo de vida. Esta preferencia por temas intrascendentes como paseos por el río, almuerzos en el campo (Edouard Manet, James Tissot), vida nocturna en la ciudad (Toulouse-Lautrec), el bullicio de los cafés y restaurantes (Auguste Renoir), niños jugando a la orilla del mar (Peter Severin Kroyer), mujer en el balcón (Berthe Morisot), entre otros, nos dan un claro inidicio de cómo el ambiente social estaba impregnado de nuevas sensaciones.

La nueva ciudad

Es en la ciudad industrial en la que se han formado nuevas relaciones con el espacio y el tiempo. Poco a poco, paso a paso, calle a calle, la moderna ciudad va creando nuevas realidades. La remodelación de París, con grandes avenidas, era una arraigada realidad que se hacía evidente en la vida cotidiana. Ya para el año 1900, era sorprendente el movimiento en las ciudades con alumbrado público (con larga historia), carrozas jaladas por caballos (si bien el automóvil ya llevaba también una larga historia todavía no era producido industrialmente), tiendas con aparadores, salones anuales de pintura o exposiciones mundiales. En Chicago, EUA, ya se había construido el primer edificio de gran altura con todo y ascensor por el arquitecto William le Baron Jenney (1832-1907) que data del año 1885. Louis Sullivan (1856-1924), discípulo de Jenney continuó con el mismo sistema constructivo y con la idea de los rascacielos. Las técnicas constructivas con nuevos materiales creaban un rostro a la ciudad hasta entonces desconocido.



Marcel Proust
(1871-1922)

Es en este escenario inédito, colmado de vida urbana, en donde surgen también nuevas maneras de comunicación. La prensa ilustrada, es decir, publicaciones informativas periódicas de gran tiraje, fotografías y anuncios, generan “*un nuevo protagonista colectivo: el público o los públicos, esto es, un protagonista unido ya no por el contacto, como las masas, sino unido por el pensamiento, ...*” [Fernández, 1994, p. 53]

Los públicos que se mueven por la ciudad y viven en ella, pueden vincularse sin conocerse o, bien, a través de la conversación. El café, el bar, la calle, la mesa o la sala de la casa, se convierten en espacios típicamente ciudadanos y propicios para la conversación. Esta vinculación diría Gabriel Tarde, ajena a agrupaciones específicas, caracterizará o dejará entrever “*que la división de la sociedad en públicos es una división enteramente psicológica*” [Tarde, 1901, Fernández, 1994, p. 54].

En el arte surgen diversas tendencias que marcarán para siempre su desarrollo posterior. En Inglaterra, William Morris (1834-1896) había dejado una huella profunda con un trabajo que abarcó desde la pintura hasta el diseño tipográfico e industrial. John Ruskin (1819-1900) había dejado una inmensa obra de crítica con sus teorías del arte y de la arquitectura que sería traducida más tarde al francés por Marcel Proust (1871- 1922). Paul Cézanne (1839-1906) geometrizaraba cada vez más sus figuras. A las obras de Henry Matisse (1869-1954) se les había nombrado como pintura fauve (fiera) por la utilización de fuertes pinceladas, figuras distorsionadas y colores «demasiado vivos». Florecía el modernismo del Art Nouveau. Se asimilaban las experiencias pictóricas de Vincent Van Gogh y Paul Gauguin. Los impresionistas vivos seguían

trabajando en sus obras y eran respetados como los grandes maestros. Como puede deducirse, la difusión de las obras artísticas a través de los salones anuales y de las novísimas galerías de arte había creado un público especializado. Público que estaba obligado a asistir a espacios definidos por la compra-venta.

Hacia el siglo XX: del ocio al negocio

La promoción del tiempo ocioso, es decir, del tiempo improductivo, ha estado a cargo de las empresas de publicidad. La imagen fotográfica realista invita al consumidor a obtener beneficios de su ociosidad. A su vez, estas empresas obtienen enormes ganancias con su trabajo. La administración del tiempo libre se ha convertido, pues, en una industria en la que la imagen visual representa un papel muy importante. Bien podemos decir que el tiempo improductivo es productivo para un sector social.

John Berger se pregunta: “¿tiene el lenguaje de la publicidad algo en común con la pintura al óleo, que dominó el modo de ver europeo durante cuatro siglos, hasta la invención de la cámara?” [Berger, 1974, p. 149] Por un lado nos dice que la pintura al óleo expresaba posesión, incluido el tiempo ocioso. La publicidad “*ha captado las implicaciones de la relación existente entre la obra de arte y su espectador -propietario, y procura persuadir y halagar con ellas al espectador-comprador*”. [ibíd., p. 152] Por el otro, *la publicidad reposa en gran medida sobre el lenguaje de la pintura al óleo. Habla con la misma voz de las mismas cosas. A veces las correspondencias visuales son tan estrechas que es posible superponer punto por punto imágenes casi idénticas, o detalles de esas imágenes.* [Berger, 1974, 152]

La posmodernidad ha puesto de cabeza a la creación artística. Parece que las apreciaciones desde la modernidad del arte del pasado ha tomado diversos rumbos. Sin embargo, es precisamente esa construcción teórica y esa separación con la sociedad la que provocó reacciones. La imagen pictórica antigua como fetiche al que hay que exorcizar. Por lo menos se rompe con la soberbia inaccesible del arte.



Antonio de Felipe, *Infanta de limón*, neo pop art, 2010



CUATRO

Un interludio

El camino a la pintura abstracta



Sonia Delaunay, Couverture. 1911.

La pintura se abstrae de las masas



Claude Monet, *Boulevard de los Capuchinos*, 1873

Autonomía de la imagen pictórica. Proceso de abstracción.

Aunque el impresionismo es un arte urbano porque describe “*la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana*” [Hauser, 1971, p. 180], simultáneamente sus creadores estaban construyendo los elementos esenciales de una pintura con sus relaciones internas. Es decir, si la ciudad fue el nuevo paisaje que descubrió el impresionismo y que tomarían los pintores como otra nueva temática, la manera como pintaban contenía el germen de la autonomía de la pintura frente al tema. En 1877 el crítico de arte francés, Georges Riviere, escribió en *Journal d'art*: “*El tratamiento de un tema según los tonos y no según el tema es lo que diferencia a los impresionistas de los demás pintores.*” Los tonos de color no tenían que coincidir con la realidad. Hauser ahonda: “*El modo de ver impresionista, finalmente, realiza todavía una nueva y más sensible reducción en la imagen habitual de la realidad, pues no muestra los colores como cualidades concretas ligadas al correspondiente objeto, sino como fenómenos cromáticos*”

abstractos, incorpóreos e inmaterial es, en cierto modo colores en si". [Hauser, 197, p. 183]

Sin embargo, cuando el tema ya no es la causa de interpretación, se abre una distancia inmensa entre la obra y el público. Es ahí donde radica la dificultad de entender qué es lo que nos quiere decir la obra, porque a fin de cuentas el creador de una obra de arte pretende, desde el momento que lo hace público, dar un punto de vista estético, una auténtica visión plástica del mundo, que entraña un alto grado de comunicación. Si no existe ésta, no hay comprensión, identificación o empatía. Si «ya no hay tema», ¿qué tengo que apreciar? Tal vez las palabras del pintor francés Henry Matisse (1869-1954) nos den alguna luz: *“En un cuadro no debe existir nada que pueda expresarse con palabras. Un cuadro es un organismo concluido en si, todo lo que importa son líneas, colores y formas»*". [Matisse, 1910, Jazz. 1981, p. 25]



Henry Matisse,
Peces rojos,
1911

El paulatino distanciamiento entre el parecido o la semejanza con lo pintado en todas las corrientes pictóricas después del impresionismo se debió precisamente a la necesidad de privilegiar los valores intrínsecos de la pintura. Las relaciones de forma y color son la base compositivas.

O dicho de otro modo: *esta mentalidad de una realidad interactiva se encuentra en la pintura abstracta que, despegando a partir del impresionismo, alcanza a pintar un universo cuyo contenido son sus relaciones (...) ya que*

un color solamente lo es a condición de estar junto de otros (...) de modo que el cuadro resulta ser una unidad cuyas partes no existen excepto como relaciones.[Fernández: 2006: p.92]

Ya para 1911 estaban puestas las cartas de la creación pictórica sobre la mesa. Pablo Picasso, George Braque y Juan Gris mostraban al mundo el Cubismo. Del cubismo, como dijo Picasso, no nacería más que cubismo. Es decir, es una forma cerrada en sí misma con sus propias reglas.



Juan Gris, *Guitarra con clarinete*, 1920

Un caso excepcional fue el escultor ucraniano Alexander Archipenko (1887-1964) que llevó al cubismo, al igual que Picasso, a la tridimensionalidad. El escritor español Ramón Gómez de la Serna escribió un texto lleno de humor y admiración sobre una escultura, *Bailarina azul*, de Archipenko:

“La nueva realidad no tiene que ser parecida a la realidad. Hay que fijarse en que su tipo de nueva realidad excluye precisamente la realidad, lo que se entiende por la realidad. La realidad –hay que acostumbrarse a pensar en esto- puede ser completamente distinta de la realidad.”

Por otro lado, el pintor ruso Kandinsky, partiendo del expresionismo, creaba la abstracción lírica. Paralelamente, cada cual por su lado y sin conocerse, estaban trabajando en la abstracción geométrica Piet Mondrian (neoplasticismo), y el Suprematismo con Kasimir Malevich. Todos estos pintores *dejan de estar interesados en pintar algo, cosas, catedrales, reflejos de nenúfares en el estanque, sino de solamente pintar las interacciones y los movimientos de la realidad de los colores.* [Fernández: 2006, p. 92]



Archipenko, *Bailarina azul*, 1913.



Kandinsky, *Composición V*, 1911

El expresionismo y Georg Simmel: la forma del arte

La otra gran vertiente, es el expresionismo, que ya tenía a un fundador: Eduard Munch (1863-1940). Georg Simmel (1858-1918) escribió un texto en la segunda década del siglo XX, es decir, en fechas en las que el expresionismo estaba en plenitud. El grupo El puente (Die Brücke) había surgido en 1905 con cuatro estudiantes de arquitectura que se dedicarían al arduo oficio de pintores. Uno de ellos fue el famoso Ernst Ludwig Kirchner. En 1911 un grupo de 10 pintores (entre los que más se conocen están Vasily Kandinsky, Franz Marc (1880-1916) y Lyonel Feininger) fundan en Munich El jinete azul (Der Blau Reiter). que nos muestra su punto de vista de este tipo de pintura.



Franz Marc, *Los grandes caballos azules*, 1911,

Para Simmel, el expresionismo formaba parte del conflicto de la cultura moderna (nombre que le da a su artículo). Para él, se mostraba como un momento de transición pero sin visos claros de la ruta que tomaría el porvenir de la sociedad.

Cada forma cultural, una vez creada, es minada por las fuerzas de la vida. Tan pronto como una forma ha acce-

dido a un desarrollo insuperable, comienza a revelarse la siguiente forma; ésta, tras una lucha que puede ser más o menos prolongada, triunfará inevitablemente sobre su predecesora. [Simmel, 1918, p. 320]

Simmel intenta mirar al futuro y se encuentra en una encrucijada:

Vivimos ahora esta nueva fase de la vieja lucha, que no es la lucha de la actual forma exuberante de vida frente a la vieja carente de vida, sino la lucha de la vida contra la forma, contra el *principio de la forma*. [ibíd, 1918, p. 320]

Simmel trata de comprender a través del arte pictórico esta realidad:

Pretendo ahora considerar, en su forma más pura, el modelo expresionista del proceso creador. Los movimientos del alma del pintor, de acuerdo con este modelo, se prolongan, sin más, en la mano que lleva el pincel. La pintura los expresa como un gesto expresa una emoción interna o un grito expresa un dolor; los movimientos del pincel siguen a los del alma sin resistencia. Por lo tanto, la imagen plasmada en el lienzo es el precipitado inmediato de la vida interior, que nada exterior y extraño deja penetrar en su despliegue. Las pinturas expresionistas son visualizadas según algún objeto con el que no tienen ninguna semejanza, y muchos son quienes consideran esto extraño e irracional. Sin embargo, esto no es tan carente de sentido como pudiera parecer de acuerdo a las anteriores preconcepciones artísticas. Aquel movimiento interior del artista que fluye sólo como obra expresionista, puede originarse en las fuentes secretas y desconocidas del alma humana. Pero también puede desencadenarse desde el estímulo de objetos pertenecientes al mundo externo. Hasta fechas muy recientes se mantenía que una respuesta artística productiva debía mostrar una semejanza morfológica con el estímulo que la desencadenaba; de hecho, la escuela impresionista se basaba en su totalidad en esta



Ernst Ludwig Kirchner, 'Potsdamer Platz', 1914.

concepción. El expresionismo se alejó de este presupuesto. Su idea era la de que no hay necesidad de identidad entre la forma de la causa y la de su efecto. De hecho, la percepción de un violín o de un rostro humano puede desencadenar en el pintor respuestas emocionales que, en la transformación promovida por sus energías artísticas, engendra finalmente una forma totalmente diferente. Se puede decir que el artista expresionista sitúa, en el lugar del «modelo», «el motivo» que lanza su vida, obediente en su contenido sólo a sí misma, a un movimiento. Expresado de una manera abstracta, el acto creativo representaba la lucha de la vida por la autoidentidad. Siempre que la vida se expresa a sí misma, desea sólo expresarse a sí misma; de hecho, hace quebrar toda forma que se quiere impone como realidad o como ley que valen por sí mismas. [Simmel, 1918, p. 320]

Y llega a la abstracción:

La obra pictórica ciertamente tiene forma. Pero con arreglo a la intención del artista, la forma representa sólo una exterioridad inevitable, sólo un mal necesario. Esta forma no tiene, como las formas de todos los otros ideales artísticos, un significado en sí mismo, que sólo se realizaría por el potencial productivo de la vida. Por esta razón, el arte abstracto es indiferente a los estándares tradicionales de belleza y fealdad, los cuales están conectados con la primacía de la forma. La vida, en su flujo permanente, no está determinada por un fin sino impulsada y conducida por una fuerza; por ello, tiene significación más allá de los cánones de belleza y fealdad. [Íbid, 1918, p. 321]

Y concluye:

Ahora sería posible que una forma que se consuma pura como forma y que es, en sí, significativa, pudiera ser la expresión totalmente adecuada de la vida inmediata, ajustándose a ella como una envoltura que ha crecido orgánicamente. Esto es algo

indudable en el caso de las grandes obras artísticas que propiamente se deben llamar clásicas. [Íbid, 1918, p. 321]

El atento observador de la creación artística que fue Simmel, nos aproxima a una visión distinta a la expresada por lo “profesionales” de la historia, teoría y crítica del arte. La base teórica en la que se apoya Simmel es su propia construcción y que la encontró en el concepto de forma a la que llamó socialización. Ésta es precisamente la interacción social. Desde este punto de vista, “los acontecimientos sociales, que aparentemente tienen diferencias profundas, son de hecho similares desde el punto de vista de la forma.” [Watier, 2003. p 21] Pronunciamiento profundo de Simmel que encontrará continuación en la Psicología Estética propuesta por Pablo Fernández Christlieb.

Hay que anotar en este trabajo la necesidad de profundizar en las propuestas de Simmel en su relación con la obra artística, ya que es un punto de vista original y generado desde un pensamiento psicosocial. Sus textos sobre Rodin y sobre Rembrandt dan pie a una futura investigación.

Pintura abstracta e imagen cinematográfica

Las dos abstracciones: lírica y geométrica así como el expresionismo, tendrían una influencia bastísima en toda la pintura del siglo XX. Años después, sólo el surrealismo propondría otros dos tipos de pintura también muy influyente: la abstracción basada en el automatismo psíquico (Joan Miró) y la pintura basada en los sueños (Dalí). Este fenómeno relegó a la pintura a un espacio de especialización. Walter Benjamin (1892-1940) observó este cambio en la nueva sociedad industrial y, particularmente, en las actitudes de los públicos frente a la pintura en relación con el cine:

La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresista, por ejemplo, de cara a un Chaplin(...)

Ocurre que la pintura no está en situación de ofrecer objeto a una recepción simultánea y colectiva. Desde siempre lo estuvo en cambio la arquitectura, como la estuvo



El chico, 1921, Charles Chaplin

antano el epos y lo está hoy el cine. De suyo no hay por qué sacar de este hecho conclusiones sobre el papel social de la pintura, aunque sí pese sobre ella como perjuicio grave cuando, por circunstancias especiales y en contra de su naturaleza, ha de confrontarse con las masas de una manera inmediata. En las iglesias y monasterios de la Edad Media, y en las cortes principescas hasta casi finales del siglo dieciocho, la recepción colectiva de pinturas no tuvo lugar simultáneamente, sino por mediación de múltiples grados jerárquicos. Al suceder de otro modo, cobra expresión el especial conflicto en que la pintura se ha enredado a causa de la reproductibilidad técnica de la imagen. Por mucho que se ha intentado presentarla a las masas en museos y en expo-



Pablo Picasso, *Guitarra*, 1912

siones, no se ha dado con el camino para que esas masas puedan organizar y controlar su recepción. Y así el mismo público que es retrógrado frente al surrealismo, reaccionará progresista ante una película cómica. [Walter Benjamín, 1936, p.44]

El punto de vista: George Herbert Mead



Fotograma de la película *Metrópolis*, 1927, de Fritz Lang

Diez años antes, George Herbert Mead había publicado en el *International Journal of Ethics* un artículo que llamó *La naturaleza de la experiencia estética*. En este texto Mead resalta la relación implícita y compensatoria entre trabajo rutinario e imaginación. De la imaginación a la fantasía. De la fantasía al cine. *Así, por un lado, constituyen las crudas realidades de la ciencia; y, por el otro, la materia prima de nuestras fantasías, la sustancia de la que están hechos los sueños.(...) En esta intersección de lo que el profesor Dewey ha llamado «lo técnico» y «lo final», este intento de captar la culminación de los esfuerzos del hombre en sociedad por infundir significado a los pequeños detalles de su existencia, es que se puede aislar la experiencia estética como una etapa separada. Su principal característica es su poder para capturar el placer que corresponde a la culminación, el resultado, de una empresa; y para imprimir a los implementos y los actos que la componen algo del éxtasis y satisfacción que sucede al éxito.* [Mead, 1926]. Mead separa, pues, a la experiencia estética de la experiencia cotidiana basada en el trabajo, en las acciones que nos obligan a ganar el sustento diario. Desde su punto de vista esto se manifiesta de dos formas: por medio de la prensa y de las películas. Su opinión no es muy halagadora. Desde entonces hace notar que los periodistas deben seguir la línea que marcan los dueños de los periódicos. En cuanto al cine dice:

Y lo que el común de las películas ventilan son los anhelos ocultos e insatisfechos del hombre y

la mujer promedio: anhelos asaces inmediatos, simples y primitivos.(...) Uno no puede dejar de observar con curiosidad el efecto que esta súbita liberación de la función de la fantasía tendrá en la comunidad. Puede que la persona que se ríe de las trastadas de Chaplin esté buscando compensar alguna reprimida y primitiva tendencia de infligir sufrimiento a sus enemigos. Pero ¿es posible que la aparición de una situación en que gozar, sin ser censurado, del terror y el pánico de otro avive el atávico impulso y endurezca a la persona al padecer ajeno? No lo creo. Creo que la experiencia es más bien una catarsis (para usar la frase aristotélica) que una regresión. Pues el alfeñique que contempla, con placer compensatorio, a Douglas Fairbanks aniquilando una caterva de hampones no se vuelve más atrevido. Pero debe sufrir una especie de liberación (y de alivio de las restricciones) en virtud de la satisfacción del deseo escapista con una riqueza de detalles que la propia imaginación nunca podría ofrecer. Si estas reacciones de escape juegan un papel a la hora de estar en paz con uno mismo (y yo creo que así es), su elaboración más allá del punto en que la imaginación se queda corta debe enfatizar tal función; y la experiencia será genuinamente estética.[Mead,1926]

Lo que resulta interesante es apreciar la importancia que ya tenía la exhibición de películas en la sociedad.

En los años veintes del siglo XX la fotografía, el cine y la pintura demarcaron sus territorios así como sus alcances. Los rumbos que cada tendencia imaginativa tomaría, desde su origen, serían contrapuestos

aunque en algunas ocasiones lleguen a tocarse. Para los públicos, resulta evidente, las imágenes realistas tuvieron una aceptación tácita e inmediata, como lo apunta Benjamin.

La integración desde la psicología colectiva

En el proceso de abstracción que se da en la pintura occidental en las dos primera décadas del siglo XX y que hemos mencionado con brevedad en los párrafos anteriores, encontramos también una relación intrínseca con el pensamiento colectivo de un momento histórico.

Si bien una parte de la comprensión del proceso de abstracción pictórico independiza a la imagen pictórica de la representación, también es cierto que este proceso no puede sólo interpretarse como una obligación puramente formal. La respiración histórica-colectiva, es decir, el aire de la época, sus inquietudes, su movimiento indiscernible, lo que se respira en el ambiente, estaba impregnada de contradicciones y aciertos. La realidad de la vida cotidiana se había presentado como un hecho contundente. Simultáneamente la fotografía y el cinematógrafo se desarrollaban al unísono con la pintura, es decir, al mismo tiempo se vivían versiones de la realidad.

El proceso de abstracción pictórico expresaba una separación de lo real, sin embargo, expresaba también una fusión con el pensamiento científico. Ya con Gabriel Tarde y su teoría de la imitación entendida esta como una teoría general de la interacción [Fernández, 2004, p.88] y a su vez entendiendo a la interacción como un sistema de relaciones, en la psicología colectiva se asentaban las bases para que, más tarde, se estableciera un contacto con otras teorías que pululaban en el pensamiento de la sociedad de principios de siglo XX. Esta relación primera se dio previamente con la teoría darwiniana de la evolución de las especies pero, más tarde, se dió con la teoría de la relatividad de Einstein. *“La relatividad pertenece al pensamiento general de la época, que hacia los años veinte, dada la aparición de la mecánica cuántica, había encarnado, ya no en la química o la biología, sino en la física, que fue la ciencia del siglo XX (...) Tal pensamiento es, efectivamente, el que concibe a*

la realidad no como un mundo de cosas estables y separadas, sino como un universo de relaciones múltiples, como una entidad total interactiva.” [Fernández, 2004, p.89] Estas nuevas teorías que se remontan a la aparición de la termodinámica y, más tarde, del electromagnetismo y la gravitación produjeron las teorías del campo en *donde un campo es una estructura de fuerzas en interacción* [ibíd, p.89]

Desde la psicología colectiva esto tiene sentido porque surge la teoría de campo hecha por Lewin en la que podemos entender a la realidad social como un campo interactivo de fuerzas. Para la psicología colectiva esto significa que *el espíritu de campo flotaba ya en el campo del conocimiento* [Fernández, 2004, p.111] y... del arte. Y he aquí lo interesante, para la psicología ese espíritu era precisamente la época y se manifestaba en el proceso de abstracción que se daba en la pintura en las primeras décadas del siglo XX en el expresionismo lírico de Kandinsky o de Paul Klee y en el abstraccionismo geométrico de Mondrian.

CINCO

El último suspiro



Fotograma de la película *Un perro andaluz* de Luis Buñuel, 1929.



Marcel Duchamp,
Urinario, 1917

Dadaístas

En 1917 el pintor Marcel Duchamp, quien en esos tiempos había abandonado la pintura, envió a una exposición, siendo miembro del jurado, la famosa obra «*Urinoir*» (Urinario). Duchamp había registrado la obra con el nombre R. Mutt. Con motivo de su rechazo escribió: «*Algunos afirman que la Fuente (Urinario) de R. Mutt es inmoral, vulgar; otros, que es plagio, un simple artículo de instalación. Pero la Fuente del señor Mutt es tan inmoral como lo puede ser una bañera ... Que el señor Mutt haya producido o no la Fuente con sus propias manos, es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto.*» Esta actitud de Duchamp en la que el objeto es declarado arte tendría inimaginables influencias en el desarrollo del arte del siglo XX.

Pero el dadaísmo había iniciado su carrera varios años antes. Marcel Duchamp en 1911 había realizado pinturas como *Desnudo bajando la escalera* que va más allá de la estética del cubismo construyendo la imagen pictórica con elementos mucho más abstractos. Pero su mayor aportación fueron los *ready-mades* «*La primera obra de este tipo, de 1913, consta de una rueda de bicicleta que puede girar, sujeta a una mesa con un tenedor.*» [Wescher: 1976. p.96] El pintor de origen cubano Francis Picabia, en 1912, influido por el Cuadro de Duchamp *Rey y reina rodeados de actos rápidos*, crea cuadros en los que las figuras humanas se metamorfosean en fantásticas máquinas. Otro artista de grandes alcances, el estadounidense Man Ray, se une al llamado

círculo Duchamp que en esos tiempos radicaba en Nueva York. En Europa se conformaba otro grupo en la ciudad suiza de Zurich. El rumano Tristán Tzara, el alemán Hugo Ball, ambos poetas, y los artistas plásticos Hans Arp (alsaciano) y Max Ernst (alemán) adoptaron posiciones muy semejantes. No fue sino hasta 1918 en Lausana que se unieron.

Una de las determinantes históricas que de alguna manera influyó en la creación del dadaísmo fue el ambiente de preguerra y la misma Primera Guerra Mundial. Otro aspecto importante fue la actitud puramente esteticista que prevalecía, desde su punto de vista, en el arte occidental. Fueron, por lo tanto, antiartísticos, antiliterarios y antipoéticos. Componían el movimiento más subversivo del arte y de las letras. Muchos de sus representantes *«se dedicaron posteriormente a la política, se aliaron a la Revolución Rusa o se alistaron en la acción revolucionaria alemana, siguiendo la Liga de Espartaco»*. [Marchan, 1974, p.179]

Y no podía ser para menos. Los dadaístas intentaron apropiarse del mundo transformando los sentidos y las direcciones impuestas. Pero también su actitud era una ruptura con todo el pensamiento occidental que se despedazaba en la guerra. Su particular disposición espiritual representa una negación violenta, un acto extremo de antidogmatismo. Su posición hace relevante el hecho de que la obra de arte no es sí misma sino un vano artificio que carece de significado. Para ellos lo importante era precisamente el gesto, la actitud frente a la vida y el arte.

Si bien, como se ha mencionado, las obras dadaístas se apropian, o más bien, descubren el potencial del Principio Collage desde 1911, es hasta 1916 que el grupo de Zurich da nombre al movimiento y lo declara como tal. Es en el *Cabaret Voltaire*, propiedad de Hugo Ball. No es, pues, ni un museo, ni una galería de arte o academia de Bellas Artes, sino un cabaret (ubicado en el número uno de la calle Spiegelgasse) el escenario en donde se fundó este movimiento. Es ahí donde se escucha el canto dadá:

*Hemos levantado nuestra voz
contra la civilización y la guerra por ella desencadenada
contra la esclerosis de las artes contra la acrobacia del arte
contra el arte de lujo, perfumado
contra el formalismo cubista*



Cartel Dadá, 1918

*contra el objeto artístico, mercancía móvil
contra el esnobismo y la presunción
contra la belleza y su perfección.*

Para empezar de nuevo era preciso destruirlo todo, primero el cuadro con marco dorado, la oveja negra y dispuesta a toda prostitución, objeto de comercio.

Hugo Ball manifestó tiempo después: “*la actividad que se ejercía en el Cabaret Voltaire tenía por fin recordar que por encima de las guerras y de las patrias había hombres independientes que vivían otro ideal*”. [Hauser, 1969, p.122]

Arnold Hauser apunta: “*La lucha sistemática contra el uso de los medios convencionales, y la consiguiente ruptura con la tradición artística del siglo XIX, comienzan en 1916 con el dadaísmo / ... / La finalidad de todo el movimiento consiste en su oposición a los atractivos de las formas ya hechas de antemano y los clichés lingüísticos cómodos, pero sin valor, por estar ya gastados, los cuales falsifican el objeto que ha de ser descrito y destruyen la espontaneidad de la expresión.*” [Ibíd., p.124]

Bajo el lema de Bakunin «*La destrucción también es creación*», los dadaístas duran como grupo hasta 1923, pero han dejado una huella imperecedera en las concepciones artísticas. Tanto es así que el teórico Hauser afirma que a partir del cubismo y sobre todo de El Principio Collage, «*este cambio constituye un corte en el arte más profundo que todos los cambios de estilo desde el Renacimiento.*» [Ibíd., p126]

Surrealistas



Fotograma de la película *Un perro andaluz* de Luis Buñuel, 1929.

El último gran movimiento artístico del siglo XX, heredero del Dadaísmo es el Surrealismo. La primera aparición que hace André Bretón en París fue como organizador de un Festival Dadá junto con Paul Eluard, Louis Aragón y Philippe Soupault. Tristán Tzara es todavía el gran jefe dadaísta. Más tarde, Bretón retomaría muchos principios del dadaísmo para crear y definir lo que él llamó surrealismo. Uno de los medios para darse a conocer fue la revista *La Révolution Surréaliste* que apareció por primera vez en diciembre de 1924. En esta publicación reconocían una vinculación espiritual con pintores como Picasso (desde *Las Señoritas de Avignon* hasta los primeros instrumentos musicales que Picasso construía con madera, cable y cartón, y la guitarra realizada con un viejo trapo de cocina fijado sobre el lienzo con un gancho atravesado por una vara doblada), con De Chirico y Paul Klee (a quienes consideran padres espirituales), “y se saluda a los viejos dadaístas —dice Wescher— *Man Ray y Max Ernst*”. De épocas anteriores El Bosco, William Blake, Sade, Rimbaud, Archimboldo, Odilon Redon y otros. También giraron su atención hacia Oriente: se leía el Tao Te King y a los maestros Zen, y escribieron al Dalai Lama.

La famosa definición de surrealismo que redactó Bretón decía así: *automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.*

La actitud surrealista se remonta hasta el *Urinario* de Duchamp (quien abandonó definitivamente el ámbito artístico para dedicarse al ajedrez) en el sentido doble que su objeto evocaba. Por un lado por el hecho de declarar como arte a un objeto de uso y, por el otro, por haber llevado a cabo el procesamiento mental de selección y transfiguración conceptual. Es así que los



Composición fotográfica con algunos de los miembros del surrealismo y una pintura de René Magritte, 1933.

surrealistas optan por la misma vía pero incluyendo a los objetos artísticos en el repertorio de su elección. De los *ready-made* duchampianos al *objét-trouvé* surrealista sólo hay un paso, pues en estos objetos encontrados por el azar “*se desconoce su fin y utilidad o son rechazados para subrayar, en un encuentro casual con el sujeto, el efecto específico de la reunión alegórica.*” [Marchan, 1974, p.191]

Estos objetos encontrados eran precisamente un encuentro con una vivencia en la que el azar era su esencia, el azar entendido “*como una elección inconsciente y como conquista de nuevos grados de conciencia mediante asociaciones provocadas.*” [Marchan, 1974, p.195]

Improntas del surrealismo

A). El surrealismo es un movimiento artístico que hasta la fecha es motivo de interpretaciones. Esto es posible gracias a la actitud crítica con la que los surrealistas sometieron a lo que se había convertido el pensamiento ilustrado.

El surrealismo no fue un estilo artístico. Fue un despliegue lúcido de todo tipo de imágenes, tanto dentro del lenguaje como fuera de él. Fue una persistente crítica a la cultura y al pensamiento que la generó. Fue el surrealismo quien descubrió desde el arte que cualquier cambio, a fin de cuentas, es posible sólo a través de la mente colectiva. Es la psique social la que está cargando el fardo que le aflige, pero es ella misma quien lo creó. Mirar al inconsciente y al azar como elementos irracionales es la manera de encontrar la puerta a otras posibles realidades. Los surrealistas surgen como un hecho cultural en un momento de autoreflexión, no sólo de la creación artística en una sociedad cada vez más ajena al arte, sino del sentido de la existencia en la sociedad moderna. Es por eso que el surrealismo mantiene vigencia.



Fotograma de la película *Un perro andaluz* de Luis Buñuel, 1929.

B) La paradoja del Surrealismo

André Breton fue un exquisito. Con un talento único como casi todo artista de esa época, descubrió en el surrealismo el arma contra un racionalismo funcional que movía toda una civilización. Pero también sabía qué partes de esta nueva sociedad eran susceptibles de causar daño. La respuesta era el escándalo. La cuestión era escandalizar removiendo las piezas de un rompecabezas. Intercambiar las piezas era lo suficiente para conmover a una sociedad dominada por la novedad técnica.

En 1966 Breton se encontró con Luis Buñuel (1900-1983) en un café parisino. Ambos estaban acongojados de los malos tiempos. Ambos se comentaban: el escándalo ha terminado. Nadie se escandaliza de nada. Sin embargo el surrealismo estuvo presente siempre en las películas de Buñuel. Su último y auténtico suspiro se llamó *Ese oscuro objeto del deseo*, película estrenada en 1977. Su primera obra es de 1929 y es el celeberrimo *Perro Andaluz*.

C) Surrealismo y el arte contemporáneo

El arte contemporáneo está intentando tocar o entrar a «la realidad» con acciones que llaman «intervenciones». Estos intentos pretenden o tienen el objetivo de dislocar el pensamiento cotidiano con impulsos de origen surrealista.

D) Si bien el famoso Urinario dadaísta ha sido atacado permanentemente por las neovanguardias, esto sólo delata su actualidad. Marcel Duchamp fue un profeta de la muerte del arte y su aura de exquisitez. Recordemos que la Mona Lisa bigotona fue otra de las grandes obras de intervención de Duchamp. Es así que todos los surrealistas y las generaciones posteriores de artistas plásticos le deben mucho más que una admiración a Duchamp



Intervenciones Urbanas
Arte/Ciudad
Mauricio Dias 2002. Sao Paulo, Brasil



Max Ernst, *Una semaine de Bonté*, 1922

SEGUNDA PARTE

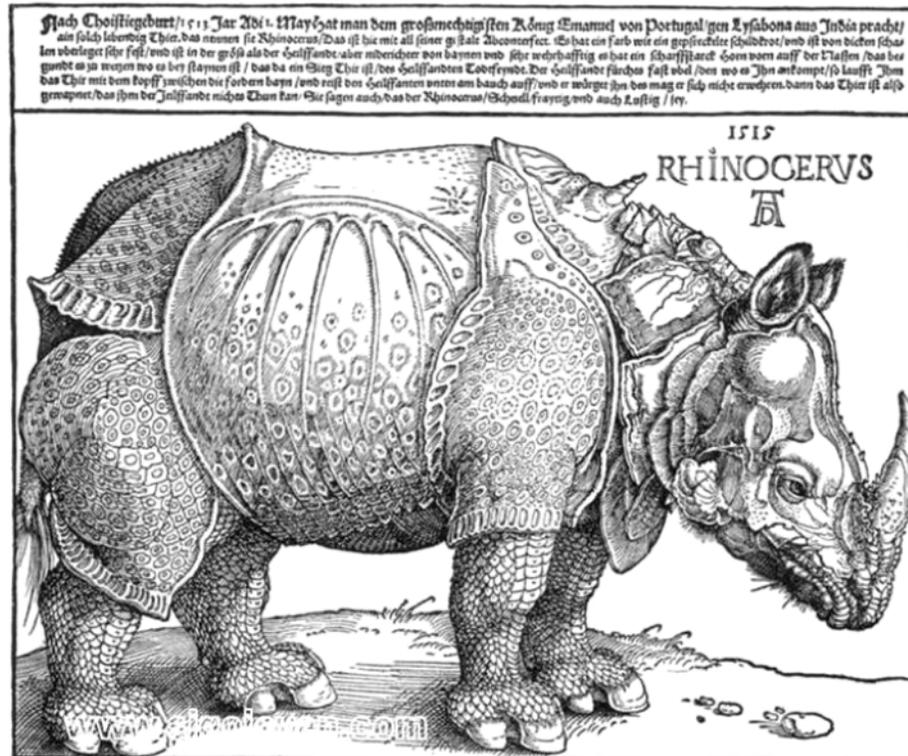
SEIS

Tres preludios a la imagen fotográfica

El rinoceronte y la pirámide.

Pintura fotográfica y fotografía pictórica

Lenguaje e imagen



Desde el siglo XV, a la par de la invención de la imprenta, el grabado, sobre madera y cobre, se convirtieron en la técnica propicia para un gran público. El grabado permite imprimir sobre papel la misma imagen cientos y hasta miles de veces. Con esto, puede acceder a una producción en serie a gran escala. De inicio utilizado para hacer naipes, pasó a manos de artistas. Estas dos vertientes, la comercial y la artística, se mantuvieron prácticamente hasta el siglo XIX. En el siglo XVIII se inventa la litografía que es una forma de grabar sobre piedra e imprimir también sobre papel. La imagen impresa no fue ajena a las sociedades occidentales y occidentalizadas. La evangelización en México durante el siglo XVI se hizo, por ejemplo, a través de imágenes [Serge Gruzyinski, 1991]. La imagen impresa es también parte integral del libro. Es, por lo tanto, una forma social de conocimiento en la que entra en juego la imagen y la escritura.

Durante el siglo XVI en Europa, la imagen impresa por medio del grabado mostraba el asombro hacia lo desconocido. Un rinoceronte de la India era un animal fantástico para el imaginario renacentista. Durero hizo el grabado en 1515 basándose en un dibujo previo con una descripción escrita que no sabemos cómo llegó a sus manos. Esta imagen circuló por toda Europa con gran éxito hasta el siglo XVIII.



En segundo lugar tenemos a Théodore de Bry (1528-1598) editor y grabador nacido en Bélgica. Este hombre era un gran negociante y encontró un veta temática que le dio suficiente pujanza económica a sus hijos y nietos. Editó libros de grabados con imágenes del Nuevo Mundo, entre ellas de México. Baste ver el grabado en el que representa a los sacrificios humanos que infringían los malvados aztecas [Ortega y Medina, 1987, p. 39]. A los de Bry, se les consideró como los informadores más veraces durante dos siglos en Europa. La imagen prefotográfica, era considerada como lo es hoy la fotografía, una portadora de la realidad.

Segundo

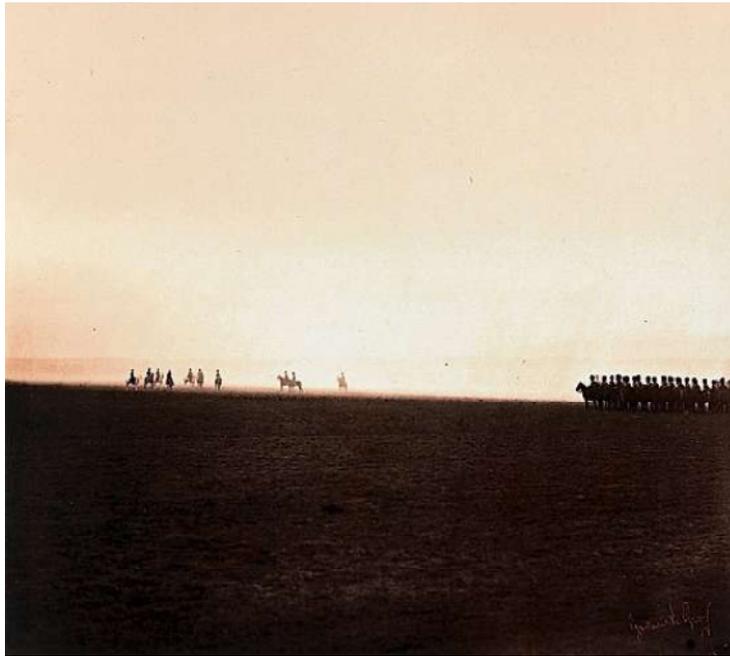
FOTOGRAFÍA PICTÓRICA



Gustave Le Gray, Le soleil couronné, 1856

...la fotografía de los paisajes marinos de Gustave Le Gray cautivaron a las miradas contemporáneas, que habían sido lanzadas hacia la naturaleza por la pintura romántica. [Belting, 2007, p.273]

Algunos fotógrafos del siglo XIX lograron imágenes que compartían pensamientos con ciertas corrientes artísticas. Gustave Le Gray (1820-1882-4), hizo fotografías, por ejemplo, dentro del espíritu romántico. *La fotografía no sólo plagió a la pintura (lo que por otra parte también hizo la pintura en sentido contrario). Además, tomó en préstamo la mirada de un medio distinto, con el fin de proporcionar a sus imágenes mayor profundidad y mayor sentido general, y así trascender la frontera técnica del medio.* [Belting, 2007, p.270]



Gustave Le Gray, Maniobras de Caballería, 1857

En 1857, el Emperador Napoleón III comisionó a Le Gray para que hiciera algunas tomas fotográficas para documentar la inauguración de las maniobras militares de la caballería en el campo de Châlons. Las fotografías fueron destinadas para celebrar el poderío militar francés. Éstas se incluían en los álbumes que debían entregarse a los generales. La composición del encuadre está organizada de acuerdo a reglas típicas de la pintura. Lo que es notable es su relación evidente con encuadres semejantes en películas pioneras como *El nacimiento de una nación* (1915) de David Wark Griffith (1875-1948).

PINTURA FOTOGRÁFICA



Mary Cassatt, El té, 1880

Las imágenes pictóricas creadas por el Realismo (pensemos en Courbet), intentaban transmitir un significado concreto. Las nuevas imágenes a partir del impresionismo sólo querían captar el momento; involuntariamente son el espejo de la vida cotidiana.

Algunas de estas pinturas son lo suficientemente realistas que es inevitable encontrar relaciones con la fotografía a color contemporánea y doméstica (cuya invención tardaría todavía muchos años). Pinturas que hacen visible a la cotidianidad como algo público que, en un futuro, se convertirían en imágenes fotográficas privadas. Hans Belting llega a afirmar que las fotografías familiares no tienen sitio, son imágenes que se guardan en un cajón o en un álbum en el estante.



Mariana, 1851, John Everett Millais.

En la era victoriana inglesa la pintura, anterior y simultáneo al impresionismo y demás movimientos pictóricos hasta 1900 en la Europa continental, se cocía el arroz aparte. Los ingleses no tuvieron inclinaciones formales sino más bien temáticas. Ellos continuaron pintando temas míticos e históricos, pero supieron introducir instantes de la vida cotidiana precisamente en esa temática. Así podemos encontrar, por ejemplo, el cuadro llamado *Mariana*, de John Everett Millais (1829-1896), en el que observamos a una joven quien acaba de levantarse de un taburete y, con las manos en la cintura, flexiona el torso hacia atrás mostrando evidente cansancio. Este tipo de pintura hubiera sido inconcebible en otro tiempo. Un instante de aburrimiento y cansancio, un intersticio en la vida cotidiana.

Tercero

LENGUAJE E IMAGEN



La traición de las imágenes (Esto no es una pipa) 1928/29. Los Ángeles, County Museum

René Magritte, *La traición de las imágenes*, 1928/29.

El pintor belga René Magritte (1898-1969) encuentra (en ese periodo tan fructífero que se le llamó de entreguerras) por medios pictóricos el problema de la representación como signo. Su cuadro *La traición de las imágenes*, conocido más por el enunciado pintado *Esto no es una pipa*, nos muestra la ambigüedad de significados y sentidos que puede forjar una imagen. En su cuadro, el referente es una pintura (de la pipa) y, aparentemente, la escritura es el símbolo que le da sentido. Si el lenguaje no designa la realidad y en este caso el referente es una pintura de un objeto (símbolo) y el lenguaje son palabras pintadas el problema es mucho más complicado que suponer que la pipa sólo es la pintura de una pipa. «*En ninguna parte hay pipa alguna*», dice Michel Foucault [Foucault, 1981, p.7]. Esto va más allá de ser sólo una temática añadida en el devenir de la pintura. Era la fundación de una manera de hacer y entender a la imagen pictórica y de relacionar al arte con las nuevas condiciones psicosociales. Un nuevo lugar de la imagen en la sociedad occidental. No sólo es una nueva conceptualización que influiría en toda la creación artística del siglo XX, sino más bien es el punto de inicio del que surgiría una autoconciencia del acto artístico fijado, atado a un discurso teórico. El devenir del arte



Robert Frank, *Words*, 1957.

llegará al lugar contemporáneo de la dupla artista-teórico de arte que tanto menciona Hal Foster en su libro *El retorno de lo real...* [Foster, 2001]

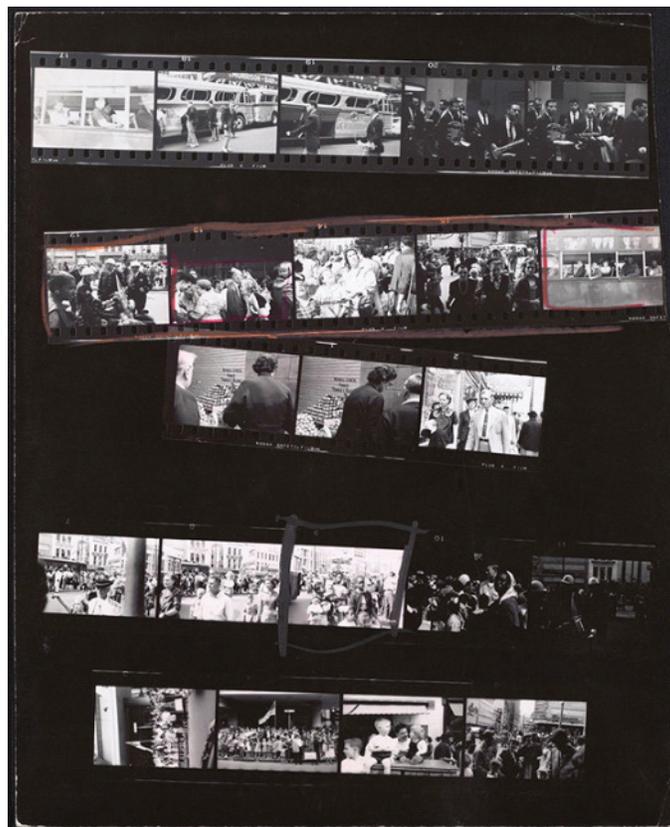
Años después y cerrando el círculo de la imagen, está la fotografía de Robert Frank (1924) en la que aparece un tendedero en el que cuelgan tres fotografías. En una de ellas aparece la palabra words. Con esto, Frank retoma el debate escritura-lenguaje-imagen.

Este fotógrafo nacido en Zurich, se acercó a los EUA desde la década de los años 1950. En 1955 y apoyado por la Fundación Guggenheim viajó en automóvil a lo largo y ancho de ese país con el propósito de hacer un libro de fotografías acerca de la vida de los estadounidenses. Se afirma que tomó 28 000 fotografías de las cuales seleccionó 83. El libro, *The Americans*, se publicó primero en París en 1958 con una presentación del escritor beatnik Jack Kerouac. La fotografía Words es un momento de excepción en la obra de Frank. En ella se obvia una reflexión que un gran fotógrafo tiene en su trabajo con la imagen.



SIETE

La imagen fotográfica



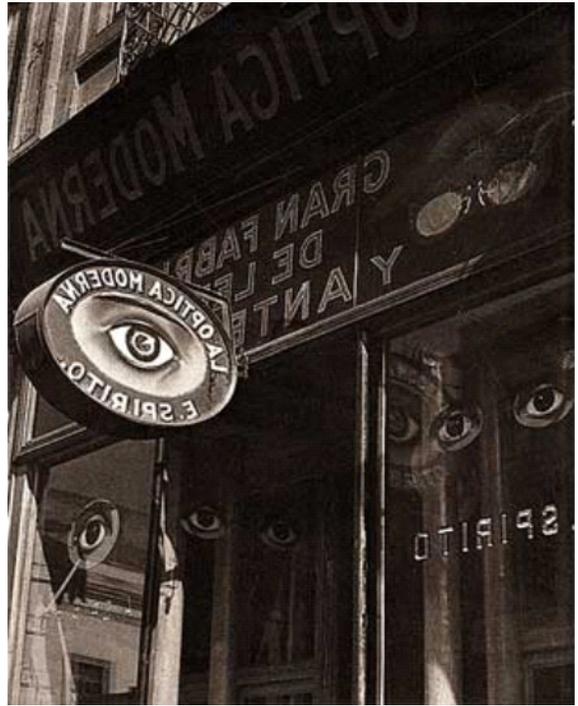
Robert Frank, *The Americans*, hoja de contactos, 1956.



Dziga Vertov, icono de Cine-Ojo, 1924



Robert Frank, *The Americans*, 1959



Manuel Álvarez Bravo, *Parábola Óptica*, 1931

TENTATIVAS TEÓRICAS

La imagen es un enigma y en esto se parece a todo lo real. Con la palabra enigma podemos significar la difícil tarea de hacerla accesible a un discurso racional. Es decir, al tomar como objeto de estudio a la imagen visual se abre una incógnita. En primer lugar imagen y realidad se vinculan por su presencia en el mundo. Se presentan sin explicación. Si bien la imagen fotográfica implica un encuadre y, por lo tanto una composición visual, esta conciencia implícita no afecta esa extraña sensación afectiva que nos provoca la imagen.

Esta incógnita que es la imagen visual es objeto de estudio de distintas disciplinas con bases teóricas también disímiles. Es así que las aproximaciones teóricas que intentan desentrañar esta interrogación nos aportan, precisamente, esa sutil fuerza vital, expresiva y de cambiantes significados que es casi imposible de fijar en conceptos. Este es un problema que lleva siglos en la cultura occidental. Sin embargo, a nuestro parecer y debido a los instrumentos teórico contemporáneos, se convierte en una discusión central en los trabajos de

investigación de las ciencias sociales de los últimos sesenta años. Podemos situar en este trabajo como punto de partida la obra de Herbert Read *Imagen e Idea* (publicado en inglés en 1955 traducido dos años después al español por el Fondo de Cultura Económica) y, como punto de cierre, el libro de Hans Belting *Antropología de la imagen* publicado en alemán en 2002 y traducido al español en 2007 en Kata Editores.

En el período histórico que va del año 1957 a 2007, los estudios sobre la imagen visual son abundantes. Una de las aproximaciones más evidentes proviene de la Historia del Arte. Imagen visual y arte mantienen una relación teórica muy estrecha. Aquí se crea una tríada: imagen-arte-historia que ha producido el reputado concepto de estilo. Como sabemos, la Historia del Arte fue durante un largo tiempo una historia de los estilos. La historia como método (instrumento) permitió organizar e interpretar una serie de informaciones que estaban dispersas. Sin embargo, los marcos teóricos de la Ciencias Sociales se han ampliado considerablemente en los últimos años. Con todo, de acuerdo al enfoque teórico se llega a lugares distintos. Herbert Read, por ejemplo, puede declarar con sinceridad (en 1955) que el arte (la creación artística) es una actividad primaria, es decir previa y fundadora, «de todas las facultades superiores que constituyen la cultura humana.» Es decir, y en sus propias palabras: «*La actividad artística podría por lo tanto describirse como una cristalización, a partir del reino amorfo del sentimiento, de formas significativas o simbólicas. Sobre la base de esta actividad se hace posible un «discurso simbólico», y surgen la religión, la filosofía y la ciencia como modos de pensamiento.*» [Herbert Read, 1957, p. 13].

Este optimismo implícito en el arte, como elemento esencial (sentimiento-imagen-discurso) y previo a la construcción intelectual -racional – lingüística, se va desdibujando en las elaboraciones teóricas posteriores. Herbert Read realiza su estudio sobre la imagen a partir de investigaciones realizadas por Conrad Fiedler (siglo XIX), Ernst Cassirer y R. G. Collingwood («uno de los pocos filósofos contemporáneos que estudian con seriedad los problemas del arte», dice Read), amén de echar mano de la teorías psicológicas de la gestalt y de Jean Piaget. Es decir, en los años en que Herbert Read inicia su trabajo (1951), las fuentes a las que recurre son de primer orden. «*Así pertrechado me propongo describir las etapas más decisivas en la aprehensión estética que el hombre ha logrado de la realidad.*» [Herbert Read, 1957, p. 14].

Para Read la imagen precede al pensamiento desde los orígenes prehistóricos del ser humano. Y dice: «*Sólo en tanto el artista establece símbolos para la representación de la realidad, puede tomar forma la mente, como estructura del pensamiento. El artista establece estos símbolos al cobrar conciencia de nuevos aspectos de la realidad, y al representar su conciencia de éstos en imágenes plásticas o poéticas*» [Herbert Read, 1957, p. 72]. La interrogante estaba ya planteada desde estos momentos: imagen-realidad-mente. Esta tríada implica vínculos entre tres entidades que en sí mismas plantean serias dificultades en su definición. ¿Qué es la imagen? ¿Qué es la realidad? ¿Qué es la mente? También aparecen preguntas sobre la naturaleza comunicativa del símbolo. ¿Es la imagen siempre un símbolo? Pregunta que la semiología trató de responder. Dentro de la psicología social contemporánea podríamos encontrar otra tríada: imagen-realidad-sociedad. Lo que se está planteando en este momento es la interrogante que es la imagen misma y las diferencias de los puntos de vista teóricos. La imagen visual es un enigma que se niega a ser fijado en un discurso ajeno a su presencia misma. Es por eso que desde la teoría y la historia del arte se han producido los trabajos teóricos más claros y abundantes para esclarecer esta interrogante.

Por su lado, Hans Belting (que en sus libros encontramos referencias a Foucault, Levi-Strauss, Deleuze, Derrida, Barthes, McLuhan, o Lacan, lo que marca una clara distancia teórica con Read) inicia su *Antropología de la Imagen* tratando el tema así:

En los últimos años se han puesto de moda las discusiones sobre la imagen. Sin embargo, en las formas de referirse a la imagen se ponen de manifiesto discrepancias que permanecen inadvertidas sólo debido a que una y otra vez aparece el término imagen como un narcótico, ocultando el hecho de que no se está hablando de las mismas imágenes, aun cuando se arroje este término como un ancla en las oscuras profundidades de la comprensión. En los discursos sobre la imagen constantemente se llega a indefiniciones. Algunos dan la impresión de circular sin cuerpo, como ni siquiera lo hacen las imágenes de las ideas y del

recuerdo, que en efecto ocupan nuestro cuerpo. Algunos igualan las imágenes en general con el campo visual, con lo que es imagen todo lo que vemos, y nada queda como imagen en tanto significado simbólico. Otros identifican las imágenes de manera global con signos icónicos, ligados por una relación de semejanza a una realidad que no es imagen, y que permanece por encima de la imagen. Por último, está el discurso del arte, que ignora las imágenes profanas, o sea las que existen en la actualidad en el exterior de los museos (los nuevos templos), o que pretenden proteger al arte de todos los interrogantes sobre las imágenes que le roban el monopolio de la atención. Con esto surge una nueva pugna por las imágenes, en la que se lucha por los monopolios de la definición. No solamente hablamos de muy distintas imágenes de la misma forma. También aplicamos a imágenes del mismo tipo discursos muy disímiles.” [Hans Belting, 2007, p. 13]

Podemos observar que el problema del estudio de la imagen está inmerso en confrontaciones teóricas irreconciliables. Belting cree que es necesario introducir en el estudio de la imagen dos elementos para él fundamentales: el cuerpo humano y el medio en el que se expresa y sostiene la imagen. Es decir, la imagen no es un ente en sí mismo separada de un soporte material y de quien la produce y, al mismo tiempo, observa. Para Belting, la imagen *«tiene siempre una cualidad mental y el medio una cualidad material»*. *«La distinción entre imagen y medio nos aproxima a la conciencia del cuerpo.»* [Hans Belting, 2007, p. 17]. Este primer planteamiento, desde su punto de vista, es suficiente para concebir una antropología de la imagen cuya base teórica pretende ir más allá de las de sus predecesores. O por lo menos de la historia y teoría del arte que acaparó históricamente el estudio de las imágenes. Belting explica así:

La antigua tecnología, que había acumulado una rica experiencia con imágenes y sus medios, fue heredada en el Renacimiento por una teoría de la imagen, y a la que sólo le merecía atención una imagen que se transformaba en arte o si satisfacía alguna curiosidad científica en torno de fenómenos ópticos. La renovada teologización de la imagen en la Reforma simplemente promovió este desarrollo. Se adjudicó, entonces, la retórica de la imagen a la historia del arte. La historia del arte, a su vez, historizó con pasión el concepto de imagen. La estética filosófica desvió la atención del artefacto para concentrarse en la abstracción del concepto de imagen, mientras que la psicología investigó la imagen como construcción del espectador en la teoría de la Gestalt. [ibid., 2007, p. 19]

A partir de Michel Foucault ubicamos las imágenes en un nuevo discurso que trata sobre la «crisis de la representación». En este discurso, los filósofos responsabilizan a las imágenes de que la representación del mundo haya entrado en crisis. Jean Baudrillard incluso llama a las imágenes «asesinas de lo real». Lo real se transforma así en certeza ontológica, a la que las imágenes tienen que, y deben, renunciar. Y sólo concedemos a los tiempos históricos el haber tenido el dominio sobre las imágenes. Con esto se olvida que también entonces se controlaba su realidad social o religiosa en imágenes ligadas a su época, con una autoridad emanada de la conciencia colectiva. Solo que una vez desaparecida la referencia temporal las imá-

genes antiguas ya no nos desconciertan. La crisis de la representación es en realidad una duda en cuanto a la referencia, que hemos dejado de confiar a las imágenes (...) indudablemente, cada vez sabemos menos qué es una imagen, escribe Raymond Bellour como cronista del debate contemporáneo, aunque tampoco es fácil decir cómo era la situación en otras épocas. [ibíd., 2007, p. 21]

Esta larga cita Belting nos brinda una panorámica compleja y contradictoria en la que abundan, paradójicamente, las indefiniciones. Sin embargo, parece ser que lo significativo no se sitúa en la búsqueda y encuentro de definiciones sino en mostrar un contexto teórico en el que se desenvuelve la imagen. En ese sentido, nos permite interpretaciones con amplio horizontes. Belting acepta, por ejemplo, dos conceptos de origen sociológico y psicosocial: la individualidad es una obra colectiva

Aunque nuestras imágenes internas no siempre son de naturaleza individual, cuando son de origen colectivo las interiorizamos tanto que llegamos a considerarlas imágenes propias. Por ello, las imágenes colectivas significan que no sólo percibimos el mundo como individuos, sino que lo hacemos de manera colectiva, lo que supedita nuestra percepción a una forma que está determinada por la época Pág. 23 (...) Pero, ¿de dónde provienen las imágenes que experimentamos en el sueño? ¿Son realmente imágenes propias nuestras? ¿Y no son también rastros de las imágenes colectivas que dominan en una cultura, dentro de las cuales se incluyen naturalmente los recuerdos? (...) Nuestra percepción está sujeta al cambio cultural, a pesar de que, desde los tiempos más remotos imagina-

bles, nuestros órganos sensoriales no se han transformado. [Hans Belting, 2007, p. 90]

y que la realidad es una construcción social «*Como es sabido, la realidad es el resultado de una construcción que nosotros mismos realizamos*» [Belting, 2007, p. 281]. Esto limita y sitúa el concepto de cuerpo.

TODOS LOS CAMINOS LLEVAN A LA IMAGEN

Realidad-realismo

Desde los orígenes de la pintura misma (cuevas de Altamira y Lascaux, por ejemplo) el ser humano se afanó por representar el mundo visible que adquiriría importancia para su vida y su muerte. Desde entonces podemos darnos cuenta que dibujar o pintar sobre las paredes de las cuevas no era copiar sino representar. Las imágenes fueron un vínculo que ahora llamamos mágico entre «la realidad» y sus deseos. Debería existir, por lo tanto, un parecido con esa realidad visual.

En el transcurso de los siglos, la representación de la realidad no ha cambiado mucho en lo referente a la idea de intentar reproducir visualmente «lo más parecido al modelo». Y es precisamente en esa semejanza con la realidad visible en donde radica la fuerza de cualquier imagen. En otras palabras, existe una voluntad permanente por representar el mundo real y que esa representación sea lo más realista posible. Podríamos entender aquí realismo en su amplia gama de posibilidades en cuanto a semejanza. En la Edad Media, por ejemplo, se abandonó a la perspectiva (ya incipiente en la pintura mural romana) en pos de una imagen rígida, sobria y sencilla, apta para la evangelización. Pero eran imágenes a fin de cuentas en donde aparecían figuras reconocibles. En la imagen, el parecido es uno de los elementos esenciales que hay que tomar en cuenta. en al que radica su importancia social. Valdría la pena reflexionar sobre la aparición del <arte prehistórico> en el panorama de la historia y teoría del arte. La cueva de Altamira fue descubierta en la transición de siglos del XIX al XX por una persona ajena a la arqueología y al arte. La cueva de Lascaux, en Francia, fue descubierta por

cuatro adolescentes hasta 1940. Desde entonces se han descubierto cientos. Lo reciente de estos hallazgos no detuvo a los historiadores del arte y de inmediato introdujeron la idea de <orígenes de la pintura>. Actualmente hasta el afamado Gombrich inicia su Historia con el arte de Altamira. Pero, eso no es tan sencillo. Durante siglos esta pintura prehistórica fue desconocida. Ni los griegos antiguos, ni los sabios hombres de la Ilustración, ni los románticos del siglo XIX supieron de ella. Lo que sí es cierto, al parecer, es que la pintura precede a la arquitectura. Es decir, la imagen es antes del verbo y de la necesidad de cobijo. Y esto es un hipótesis que habrá que desarrollar en otro lado.

La perspectiva: el precedente de una nueva visión

El joven debe aprender ante todo perspectiva, escribía Leonardo da Vinci (1452-1519) a finales del siglo XV. ¿Qué es la perspectiva sino una forma de representar por medio del dibujo, en un plano bidimensional, los objetos tal y como se ven a cierta distancia y en una posición dada? Esto quiere decir que el punto de vista surge del ojo humano, es lo que este ojo ve o quiere mirar.

Es así que la perspectiva emergía del todavía en ciernes razonamiento científico. Pero este fenómeno histórico abarcaba también todos los rincones del espíritu. Es decir, la invención y aplicación de la perspectiva constituía una técnica que en sí misma era el Renacimiento, ya que englobaba no únicamente una nueva visión del mundo exterior, sino que era el resultado de una expansión de la razón que sentaría las bases de una mirada desde el ojo humano y no divino. Como señala Pierre Francastel (1900-1970): “*Los hombres han cambiado las etiquetas y puesto el acento sobre uno o sobre otro aspecto de la técnica o de la tradición, pero han habitado un espacio plástico e imaginativo del Renacimiento.*” [Francastel, 1960, p.166]

La aceptación social de la fotografía, el cine y la televisión se debe a esa representación aparentemente objetiva de la realidad. El público medio que asiste al cine o ve una fotografía en una revista mira estas imágenes como mira la realidad cotidiana.

Domènec Font, nos dice, por ejemplo, que “*tan grande es el potencial verosímil de las imágenes, tan reales y tan posibles se nos ofrecen, y tan fuerte es su estructura mítica que, por regla general, el espectador va al cine*



y consume el film como experiencia real y no como experiencia discursiva.”
[Font, 1981, p.18]

Sin embargo, la imagen fotográfica hereda en su discurso (retrato sobre todo) las maneras de representar ideas, valores o hechos históricos semejantes a la pintura de la tradición.[Berger, 1974, p. 125-153] Su aceptación social estriba, precisamente, en esa redundante costumbre. Quienes cambian son los personajes. Antes eran los aristócratas y miembros de la monarquía, ahora son los políticos, los actores de cine y los cantantes.

La imagen, dotada de un gran realismo, nos fascina. Vivimos, pues, de una manera o de otra, casi hipnotizados por esos «fantasmas verdaderos» que son las imágenes.

La imagen: presente a perpetuidad

La realidad se nos presenta cotidianamente como algo sólo en presente. Difícil tarea nos resulta suponer que lo que hoy vivimos es derivación de tiempos pasados. Ciudades sin luz eléctrica, drenaje, pavimentación; oficinas y centros de investigación científica sin redes de computadoras, acceso a Internet, fax, o teléfonos; calles y carreteras sin coches ni camiones son, en verdad, inimaginables. Pero lo cierto es que esas realidades urbanas, cibernéticas, industriales y de comunicaciones actuales son, históricamente, muy recientes.

Los seres humanos se mueven con naturalidad en el raudal de la vida cotidiana de tal forma que nos parece que la vida siempre ha sido de esta manera. Miramos imágenes desde el automóvil o el autobús urbano, prendemos y apagamos el televisor, disfrutamos de las fotografías de una revista de modas, vemos la imagen de actrices y actores, escogemos un disco y apreciamos su portada, leemos el periódico y nos sorprenden las imágenes de lo cotidiano hecho noticia. Vivimos, pues, en un mundo de imágenes y eso nos parece «natural».

Democratización de la imagen

Sin lugar a dudas, la invención de la fotografía en el siglo XIX influyó en una nueva manera de mirar. La fotografía viene a reemplazar a la pintura de caballete y, por supuesto, a la pintura mural de las iglesias. La fotografía logra que las imágenes salgan de las iglesias, de los recintos aristocráticos y se muestren a un amplio público, inclusive con nuevas funciones comunicativas. Actualmente es un

instrumento insustituible de la prensa. Incluso el diseño editorial de los periódicos está determinado por las imágenes.

Pero la fotografía impulsó una nueva posibilidad de capturar al mundo aún en movimiento. Gracias a un principio óptico llamado persistencia retiniana, el cual nos dice que las imágenes que se proyectan en nuestra retina no se borran instantáneamente sino que más bien permanecen un tiempo para dar la ilusión de continuidad, fue posible crear, por medio de la proyección de 16 o 24 fotogramas por segundo, precisamente la ilusión de movimiento. El cine había surgido en 1895 como una consecuencia técnica de la fotografía. Y la ilusión de realidad era mayor.

La ilusión de realidad

En 1890, sólo cinco años antes de que realizaran los hermanos Lumiere en París la primera exhibición cinematográfica, la fotografía era ya muy conocida en Europa y EUA. El tiempo de obturación de la máquina fotográfica se había reducido notablemente y la película sensible era flexible lo que permitía enrollarla en un espacio pequeño. En 1884, el estadounidense George Eastman (1854-1932) inventó la primera película en forma de carrete. En 1888 ya estaba en el mercado la primera cámara instantánea con el nombre de Cámara Kodak. Un año después sustituyó el rollo de papel por uno transparente de plástico. La fotografía había creado un nuevo ambiente espiritual. La preeminencia de la imagen en la nueva cultura social sería fundamental. El telescopio, el microscopio, los rayos X, el radar, la tomografía, el ultrasonido, entre otras creaciones de la ingeniería científica, nos muestran hasta dónde el sentido de la vista cobró la mayor importancia en el devenir de la humanidad.

Las imágenes siguen su propio y vigoroso camino. El avance de la electrónica inventa a la televisión. Es la mitad del siglo XX. Ya no va ser necesario asistir a un sitio especial para ver imágenes en movimiento como lo es la sala cinematográfica. Llegarán hasta los hogares mismos. Un fenómeno importante está sucediendo. La imagen de origen fotográfico, es decir, realista, se ha apoderado del imaginario colectivo. Ha creado una nueva manera de entender y de mirar al mundo. Ya no es una cuestión temática, es la imagen en sí misma la que actúa en la creación social de la realidad. Ha penetrado hasta lo más profundo en

un tiempo históricamente corto. La ilusión de realidad es la parte más poderosa y atractiva de las imágenes cinematográficas, fotográficas, electrónicas y digitales.

Una realidad separada

¿El ojo qué mira entonces? Cuando tomamos una cámara fotográfica con el afán de hacer una toma y vemos a través del visor, iniciamos un acto que en sí mismo es complejo. Al momento en que colocamos el ojo frente a ese espacio casi cuadrado que nos muestra una parte del «mundo exterior», estamos seleccionando precisamente una porción de esa realidad. Esto implica una intención. Estamos transformando una mirada. Estamos cerrando el ángulo de visión. Estamos abriendo una ventana desde la cual queremos ver y que vean los otros. ¿Qué mirar? La respuesta es una sola: **miramos lo que somos**.

En su excelente libro de selección de escritos Sánchez Vázquez (1978) nos muestra un texto de Julio Cortázar en el que nos descubre una clara relación entre el hacedor de cuentos y el fotógrafo: *“No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mi siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerla un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad fijando en determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara.”*

Es por eso que una excelente fotografía abre las puertas de la percepción hacia la realidad. Al ver una fotografía excepcional reconocemos que existe una parte que no alcanzábamos a localizar con una mirada domesticada, trivializada por el vértigo cotidiano. Cortázar apuntaba que *“el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acontecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.”*

Una fotografía puede actuar como un detonante para descubrir algo desapercibido, ser revelación, y en ese sentido nos está indicando una vía de educación sentimental. El fotógrafo mismo, ya sea amateur o profesional, puede quedar sorprendido de lo que una fotografía puede revelar. Lo que soñamos son imágenes, no palabras. La vida, con los ojos abiertos o cerrados, se derrama en imágenes.

Fotografía, cine y televisión son medios de potencia ilimitada gracias a la imagen. Demarcan espacios públicos y privados hasta una profunda intimidad inconsciente.

¿La imagen fotográfica es aquel ojo desgarrado por la navaja de Luis Buñuel, imagen de la imagen, juego de espejos en donde a veces nos encontramos?



Nacho López, *Trabajadores ambulantes*, 1950.



Nacho López, *México de día*, 1957.



Carlos Amoraes, *Sin título*, 2008.

OCHO

La ciudad



Boris Viskin, Ciudad perdida, 2010



Juan O'gorman, *La ciudad de México*, 1949.

Entrada

Vivimos en el espacio, en estos espacios, en estas ciudades, en estos campos, en estos pasillos, en estos jardines. Parece evidente. Quizá debería ser efectivamente evidente. Pero no es evidente, no cae por su peso.

Georges Perec

Quienes habitan en grandes y medianas ciudades caminan por calles y avenidas, se desplazan en automóviles, comen en restaurantes, descansan plácidamente en sus hogares y la ciudad les parece un espacio o una serie de espacios naturales.

Lo primero que se escapa es, precisamente, la cualidad de artificio que la ciudad es. Nada es más artificial que un poste de alumbrado público o el asfalto de una calle; lo mismo un rascacielos que un autobús, un parque de diversiones que una bicicleta o un edificio habitacional. Todo es artificial. Es cultura. Es decir, cada espacio y cada objeto que forma la ciudad es una creación del pensamiento de muchas generaciones que nos precedieron. Y es así que se siguen produciendo espacios y objetos urbanos. Alfredo Poviña, nos lo explica desde la postura teórica (espíritu objetivo) de Hans Freyer:

El punto de partida del problema del espíritu objetivo esta en íntima vinculación con el concepto de cultura, que se precisa con claridad por oposición a naturaleza. Todo lo que no sea naturaleza, es decir, todo aquello que solo existe por obra del hombre, es cultura; entendiendo por tal, cuanto el hombre consciente o inconscientemente, crea, produce o modifica.
[Poviña, 1939, p. 22]

El espíritu, que es específicamente humano, es lo que crea la cultura. Es el sujeto. Por otra parte, los objetos o productos de la cultura son

encarnación o realizaciones de ese espíritu; es espíritu objetivo u objetivado. [ibíd, 1939, p. 23]

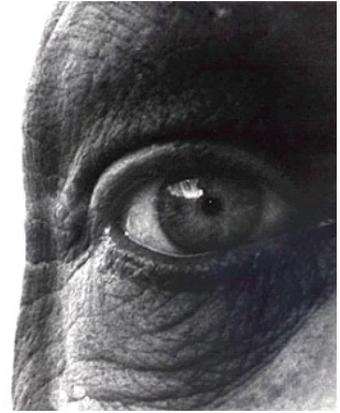
La totalidad espiritual es obra de la vida que la ha creado. Es la misma vida que se ha transformado en una forma, y que solo puede comprenderse conociendo su significado y su sentido. [ibíd, 1939, p. 24]

Ahora bien, tanto la máquina como el tamaño de las ciudades guardaron una proporción humana, proporción que es notable desde el diseño de escaleras en las que el alto y el ancho del escalón deben coincidir con el tamaño del pie y su impulso de elevación. Cosa semejante sucede con el diseño de sillas, sillones, cubiertos de cocina, platos y demás enseres.

Pero las personas se mueven y los espacios tienen que ampliarse. Alturas y anchos, sin embargo, guardan proporciones en relación a las medidas humanas, inclusive en aquellos lugares en donde se guardan aviones, ferrocarriles o barcos, todos ellos espacios por donde entra y sale una persona. La ciudad se extiende, entonces, vertical y horizontalmente. Un elevador nos transporta veinte o cincuenta pisos. Un automóvil miles de kilómetros. Pero ambos están diseñados a partir de las proporciones del cuerpo humano.

En un pasado no muy lejano, el tamaño de las ciudades, con alguna importancia administrativa, guardaban una escala humana, pero actualmente muchas de las ciudades se han convertido en inmensas conglomeraciones: las ciudades de Tokio, México, Nueva York o Los Ángeles resultan casi imposibles de ser recorridas caminando. Las ciudades contemporáneas son las formas del desasosiego.

Los sentidos



Jean Dubuffet (1901-1985)

Todos los grandes arquitectos han comprendido que la arquitectura no es un asunto del ojo, sino de la piel.

Luis Fernández-Galiano

La arquitectura es el arte de la lentitud y el silencio.

Juhani Pallasmaa

La preeminencia de la imagen tiene una fuerte influencia en la manera en que se ha desarrollado la ciudad moderna. Si bien la pintura se separa del muro, los principios compositivos se basan en la perspectiva. Es, pues, en este punto en el que se entrecruzan la visualidad, la ciudad y la arquitectura.

La arquitectura moderna y contemporánea se ha fundamentado en el sentido de la vista amén de su funcionalidad. La propuesta de la célebre escuela alemana de la Bauhaus, que se manifiesta precisamente en el edificio construido por su primer director Walter Gropius en la ciudad de Dessau en 1925, es la primera que dota de una metodología clara sobre la construcción en la sociedad industrial. Su influencia fue inmensa y concedió la nueva imagen de la ciudades. Su tercer director, Mies van der Rohe, fue el ideólogo de la arquitectura de vidrio y acero tan común desde entonces en las grandes ciudades del mundo.

Pero las ciudades y la arquitectura llegaron a un punto en el que estos principios tuvieron que ser revisados. Frente a la sencillez y la pureza funcionalista se opuso una serie de nuevas ideas. El arquitecto Robert

La arquitectura se ha convertido en un arte visual. Y, por definición, la visión te excluye de lo que estás viendo. Se ve desde fuera, mientras que el oído te envuelve en el mundo acústico. La arquitectura debería envolver en sus tres dimensiones. El tacto nos une a lo tocado. Por eso una arquitectura que enfatiza la vista nos deja fuera de juego. [Pallasmaa, 2003, p. 35]

Venturi (1925) plantea una relectura del quehacer arquitectónico a partir de los conceptos de complejidad y contradicción. Peter Zumthor (1943) propone una relación más estrecha con los materiales de construcción en relación con la creación de espacios atmosféricos. Juhani Pallasmaa (1936) hace una lúcida crítica a la arquitectura basada en la vista. Los tres están en contra de los rascacielos. Un poco antes y de otra generación están las propuestas de Louis Kahn (1901-1974).

Un fenómeno peculiar es el de las revistas de arquitectura. A esto le he llamado “arquitectura cosmética” y ha influido en la creación de espacios “listos para verse”. Tema que queda abierto.

¿De la vista nace el amor?

La vista es el sentido que adopta la modernidad y con ello nos impone una mirada. El ojo se convierte en el órgano privilegiado de la percepción y metáfora del conocimiento.

El arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa argumenta en su libro *Los ojos de la piel* que “*la invención de la representación en perspectiva hizo del ojo el punto central del mundo perceptivo, así como del concepto del yo. La propia representación en perspectiva se convirtió en una forma simbólica que no sólo describe sino que también condiciona la percepción (...) el proyecto moderno ha albergado el intelecto y el ojo, pero ha dejado sin hogar al cuerpo y al resto de los sentidos, así como a nuestros recuerdos, nuestros sueños y nuestra imaginación.*” [Pallasmaa, 2003, p. 14]

El predominio de la vista excluye al resto de los sentidos y con ello a la unidad perceptiva. La vista en sí misma es fundamentalmente intelectual (organiza, clasifica y ordena) y nos separa del mundo, mientras los demás, el oído, el tacto, el olor y sabor nos unen a él. “*El ojo es el órgano de la distancia y de la separación, mientras que el tacto lo es de la cercanía, la intimidad y el afecto. El ojo inspecciona, controla e investiga, mientras que el tacto se acerca y acaricia.*” [Pallasmaa, 2003, p.47]

La geometría del pensamiento resuena en la geometría de la habitación [Pallasmaa, 2003, p.48]

Pallasmaa propone una arquitectura afectiva en la que el cuerpo literalmente reciba la música del espacio por lo que el objeto y el sujeto desaparecen y uno está dentro del otro, interiorización recíproca del sujeto y el objeto, conocimiento estético. Esto es una interrelación en la que se es parte de una situación o de una atmósfera y en esto se vincula con Peter Zumthor.

Peter Zumthor es un arquitecto suizo contemporáneo. Hijo de un ebanista aprendió el oficio desde niño. Y nos dice: *“Aprendí a hacer cosas concretas. Aprendí cómo trabajar un material, cómo hacerlo de un modo adecuado a sus características, respetándolo.”* [Zumthor, 2004, p.34] Y continúa: *“Los proyectos surgen de una idea y esa idea, en mi caso, siempre viene acompañada de un material. No entiendo una manera de proyectar en la que la forma se decida primero y los materiales después.”* [Ibíd., p. 35]

El respeto y comprensión del material de construcción está asociado, para Zumthor, con las emociones: *“mediante mis obras no intento querer producir emociones, sino dejar que las emociones se expandan.”* Esto se puede lograr cuando se desarrolla una arquitectura que brota de las cosas y vuelve a las cosas. Por otro lado, Zumthor encuentra relaciones con la creación musical, poética y narrativa con sus propios procesos de creación arquitectónica. Por ejemplo, cita una frase del novelista alemán Peter Handke: *hay que encontrar un estado de cosas en el que no ocurra nada ahí accesorio, sino un conocimiento de los detalles y su anudamiento en un todo.* Esta unidad es para él una *“totalidad corpórea del objeto arquitectónico que se basta a sí misma.”* Y nos dice: *“a menudo me asalta un disgusto cuando contemplo arquitectura reciente. Una y otra vez, me encuentro con edificios configurados ostentosamente.”* [Ibíd., p.43]

Y se pregunta:

¿Por qué en arquitecturas recientes encuentra uno tan poca confianza en las cosas primigenias que constituyen la arquitectura? [Ibíd., p.43]

Es aquí donde encontramos una clara vinculación con la psicología colectiva: *los sentimientos están hechos básicamente de a) algún material que b) alguien toca, como si el sentimiento fuera una fusión de algo y alguien, de mundo y habitante, por lo que tiene al mismo tiempo cualidades perceptuales y cualidades objetuales, y por eso los sentimientos tienen los*

mismos atributos que los materiales en general. Puede notarse que la descripción de un sentimiento utiliza los mismos adjetivos que se utilizan para la percepción de una cosa: suave, rígido, duro, profundo, empalagoso, amargado, avinagrado, dulce. [Fernández, 2004]

Para Zumthor (2004), el pintor estadounidense Edward Hopper (1882-1967) nos muestra en sus pinturas una de las características que le es importante: la presencia imperturbable de la arquitectura *más allá de los signos y los símbolos*. Es decir, como una realidad de orden nulo. Esta presencia que capta Hopper, es lo que Zumthor mismo ha notado en ciertos edificios y es lo que pretende con su arquitectura: *Estos edificios parecen estar fuertemente enraizados en el suelo.*

Una intuición: la integración

En 1963 el prolífico arquitecto Enrique del Moral (1905-1987) dictó una conferencia titulada *La integración plástica* (publicada en 1966 por el Seminario de Cultura Mexicana, Facultad de Filosofía y Letras. UNAM). Para él, la integración plástica en la arquitectura era «*un fenómeno vital, humano, sin patria*». Esta discusión se daba a raíz de la construcción de Ciudad Universitaria. Para del Moral no se había logrado integrar a las creaciones escultóricas y pictóricas con la solución arquitectónica-urbanística de los arquitectos. Esta integración no se podía dar sólo por acuerdo, más bien, era un acontecimiento que sucedía en circunstancias muy específicas. Enrique del Moral argumentaba:

La integración se nos presenta como la expresión formal de una manera de ser y circunstancias dadas, que de no existir no pueden dar esa expresión formal. Es decir, la integración no se aprende, no se enseña, no se pone uno de acuerdo sobre ella, no cabe hacer juntas para lograrla; tampoco depende del talento o habilidad de los artistas que colaboren, porque sencillamente es la expresión formal del individuo, que tiene, vive y se asienta en una serie de ideas básicas y vitales que conforman su manera de ser radical, y cuando todo ello se conjuga y acontece, la obra <integrada> nace y se produce con toda naturalidad (...) Más aún, a pesar

nuestro: la conducta individual es la obra de una fuerza supraindividual. [del Moral, 1983, p.158]

El concepto de integración que preocupa Enrique del Moral es sólo un ejemplo de cómo se crea una obra arquitectónica a partir de preceptos más amplios que los puramente técnicos y conceptuales. Es decir, es un proceso de comprensión en el que están involucrados aspectos que *no se enseñan, no se aprenden y no se pone de acuerdo sobre ellos*. Más allá de una unidad estilística, la integración arquitectónica es una forma que emerge de una memoria colectiva. Es una forma del ser social. La obra arquitectónica y quien la produce, el arquitecto, son el resultado de una *fuerza supraindividual*. En ese sentido, la psicología colectiva contemporánea entiende que una obra arquitectónica se funda en el pensamiento generado en el seno de la sociedad. Enrique del Moral nos dice:

Nos parece ahora casi imposible que haya habido tiempos en los que las clases cultas dirigentes estaban de acuerdo y pensaban igual, en lo fundamental, que las populares. Ahora vivimos una época en la que un grupo de supersabios manipula, especula y comprende este mundo y una inmensa mayoría sólo acierta a ser mera espectadora de un drama que no comprende, un simple engrane de una maquinaria que no alcanza a ver y menos a conocer. [Ibíd., p.159, 1983]

Es así que el arquitecto guanajuatense amplía su reflexión y nos muestra que sólo la unidad de pensamiento colectivo da como resultado una obra arquitectónica. En términos de la psicología colectiva, es el pensamiento de la sociedad hecho arquitectura. Y esto pasa también con las obras no integradas. Es decir, tanto la integración como la desintegración son fenómenos fundados en el pensamiento de una época. *«No debemos asustarnos, ni sentirnos apenados de que nuestra producción formal sea desintegrada ¿cómo podía ser de otra manera? El mundo que conocemos se desintegra y se deshumaniza.»* [del Moral, p.159, 1983] En ese sentido, cualquier obra arquitectónica de valor es un *fenómeno vital, humano, sin patria*.

Posdata: Perec y la ciudad

El escritor francés Georges Perec (1936-1982) fue un habitante de una ciudad: París. En su léxico, introduce una palabra que se utiliza en las ciencias: nictemeral. Esto se define así: *es un biorritmo que se produce en un ser vivo diariamente y con carácter fijo en un momento determinado del día o de la noche, bajo la acción de determinados factores. Entre otros, el ritmo nictemeral gobierna nuestra conducta de alternancia de vigilia y reposo.* A esta definición Perec le da un sentido de ocupación del espacio en las viviendas contemporáneas:

No sé, no quiero saber, dónde comienza y dónde termina lo funcional. Lo que me parece en todo caso es que en la división modelo de los apartamentos de hoy, lo funcional funciona según un procedimiento unívoco, secuencial, y nictemeral: las actividades cotidianas corresponden a fases horarias y a cada fase horaria corresponde una de las piezas del apartamento. [Georges Perec, 1983, p. 54]

Lo que es seguro en todo caso, es que en una época, sin duda demasiado lejana como para que alguien de nosotros haya guardado un recuerdo suficientemente preciso, no había nada de esto: ni pasillos, ni jardines, ni ciudades, ni parques. El problema no es tanto el de saber cómo hemos llegado, sino simplemente reconocer que hemos llegado, que estamos aquí: no hay un espacio, un bello espacio, un bello

espacio alrededor, un bello espacio alrededor de nosotros, hay cantidad de pequeños trozos de espacios, y uno de esos trozos es un pasillo de metropolitano, y otro de esos trozos es un jardín público; otro (aquí entramos rápidamente en espacios mucho más particularizados), de talla más bien modesta en su origen, ha conseguido dimensiones colosales y ha terminado siendo París, [Georges Perec, 1983, p. 24]

Para Perec, esta suma de espacios han configurado a las ciudades contemporáneas, entre ellas precisamente París, La ciudad contemporánea es el nuevo laberinto de Minos o un archipiélago en donde habitan pequeñas tribus como diría Luis Fernández-Galiano. En ella se sobreponen distintas temporalidades, distintas edificaciones. Sin embargo, podríamos ver en la traza original un espacio del que surgen todos los demás. En las ciudades occidentales y occidentalizadas ese centro es la plaza pública [Fernández, 1994, p. 315]. Un espacio, curiosamente, vacío. En un sentido inverso a lo que se piensa, las calles no desembocan en la plaza, sino que de la plaza nacen las calles y se distribuyen. De la calle nace el patio. Del patio nace la casa. En el primer límite de la plaza se instalan los edificios de los poderes.



Conclusiones

La imagen fotográfica se desenvuelve con soltura en las sociedades actuales. Más que un hecho puramente estético es un hecho cultural. La razón por la cual su presencia es constante desde su invención en el siglo XIX, se debe a su característica de semejanza con la realidad. Lo que nos muestra la fotografía es, aparentemente, un reflejo de lo que vemos. Sin embargo, eso que vemos lo pensamos exactamente igual como pensamos a la vida cotidiana. Es decir, sin darnos cuenta de su existencia. Tal y como se vive la vida cotidiana, lo que Shutz llamó como realidad de primer orden. Si vemos una fotografía, por el simple hecho de mirar, podemos decir que reconocemos eso que miramos. Esa actitud de pensamiento es la misma con la que entendemos al mundo. No podría ser de otra manera. No podemos cambiar nuestro esquema mental construido históricamente, como un hecho social de consenso, cuando nos encontramos con una imagen fotográfica. El poder de la imagen, su parecido con lo que vemos a diario, no puede entenderse sino como una prolongación de nuestro pensamiento. Es así que de inmediato la imagen fotográfica ingresa como hecho cultural a nuestra visión del mundo a través de la vida cotidiana. Esto es, como un hecho psicosocial. Dependiendo de la manera en que nos aproximemos a esa realidad, como observadores, como psicólogos sociales, encontraremos un centro de comprensión. Entendiendo, pues, a la fotografía como un fenómeno cultural-psicosocial, nos aproximaremos también a fenómenos de comprensión más amplios. Nos mostrará cómo piensa la sociedad. La imagen fotográfica no refleja la realidad, en todo caso, refleja un pensamiento social. Encontramos a la Psicología Colectiva como un instrumento teórico que nos permite aproximarnos a esta cambiante y viva realidad del pensamiento social.

Ahora bien, la pintura moderna y contemporánea en todas sus concepciones formales vive un destino distinto. Serán los lugares especializados como los museos o las galerías de arte su sitio. Pero podemos observar que al convertirse en imagen se incorpora a la sociedad industrial. Lo vemos en la pintura reproducida en libros y revistas, en copias litográficas para colgarse en los muros de casas, oficinas, hoteles y restaurantes. Esto la convierte en un fenómeno socio-cultural contemporáneo digno de toda atención. La utilización de las imágenes es una constante en las sociedades. Por eso es importante hacer mención de la imagen pre-fotográfica (el grabado y el dibujo) porque fue, en Europa, una manera de enterarse de cosas lejanas y extrañas. Las imágenes

siempre han estado presentes en la vida psíquica. No podemos tratar de entender cultura alguna sin imágenes. La evangelización católica en México, por ejemplo, se hizo a través de imágenes. Resulta evidente una continuidad con la época actual del uso de imagen.

Todos estos fenómenos son observados y estudiados por distintas disciplinas. Su teorización, como hechos culturales, nos permite entender ese movimiento orgánico en que se desenvuelven. No se trata de estudios específicos de composición visual, sino de su desarrollo como forma de pensamiento. Más allá de la técnica constructiva, hay un pensamiento histórico. Nacemos y nos desenvolvemos en sociedades ya hechas. Vivimos en relaciones con el espacio y el tiempo, con los objetos y, claro, con otras personas. ¿Cómo se da esa relación? La intersubjetividad es el concepto teórico de la Psicología Colectiva que nos proporciona una respuesta en este trabajo.

El problema fundamental se centra en las formas de pensamiento que se aproximan al estudio de estos fenómenos. Se ingresa a los flujos de pensamiento de larga duración, aquellos que llevan un largo tiempo de gestación y desarrollo. Las realidades sociales son cambiantes. No se pueden asir con conceptos fijos. No se pueden detener para su estudio. Por lo tanto, las disciplinas que investigan los fenómenos sociales, desde cualquier punto de vista, no pueden seguir los caminos trazados por otras disciplinas. Este es el debate histórico de la modernidad entre las ciencias naturales y las ciencias sociales. Dos pensamientos distintos que coexisten bajo la influencia casi hegemónica del concepto de ciencia positivista. Esto ha creado un sustrato, una presencia permanente de cientificidad.

Es por esta razón que al inicio de este trabajo se ha hecho una breve mención, de carácter contextual, de la influencia casi total de la razón científica en todos los ámbitos del conocimiento humano y, en particular, en el devenir de la psicología social. Hasta la fecha existe un debate entre los procesos que llevan a cabo las ciencias naturales y los de las ciencias sociales para generar conocimiento. Dicho de otra manera, en su devenir histórico, las ciencias sociales han estado enfrentando el problema de su estatus científico. Esto es parte inherente a la discusión contemporánea de la modernidad. Es la piedra de toque para entender las aproximaciones teóricas hacia la comprensión de las sociedades actuales.

El primer contexto general obligado en este trabajo es inevitablemente el pensamiento moderno. El debate, al interior de la cultura occidental, acerca del concepto de modernidad, es la piedra de toque para entender la situación

de las sociedades contemporáneas. Ese sustrato permanente, al que hemos hecho referencia, influye en todas las perspectivas y planteamientos teóricos. La Psicología Colectiva se encuentra inmersa, desde su origen mismo, en esa esencia permanente creada por la modernidad misma: la fe positivista. Es el positivismo, ese pensamiento de larga duración, que ha influido en todas las construcciones teóricas de Occidente.

Como contracorriente, la Psicología Colectiva se ha construido a través de un proceso hermenéutico y ella misma es, a la vez, una disciplina interpretativa. *Dado el tipo de realidad que confronta, la Psicología Colectiva solamente ha podido, y solamente puede, emplear un método interpretativo.* [Fernández, 1994, p 118] Es a partir de una re-interpretación (relectura, repensar) de textos «clásicos» que se logra su edificación. El resultado es una disciplina hermenéutica original. Esto marca una diferencia sustancial con el desarrollo de la psicología social de filiación positivista. No sólo se trata de una divergencia de puntos de vista sino una diferencia de enfoques que llegan a conclusiones distintas. Una, la psicología social, es el resultado del positivismo y todo lo que signifique esto (razón científica, datos, etc.). La otra, la Psicología Colectiva, surge y se desenvuelve en el pensamiento comprensivo. Es el resultado de una asociación de conceptos que tienen su origen en diversas disciplinas. Ahí se fusionan fragmentos de pensamientos que al interrelacionarlos gestan un pensamiento nuevo y en un contexto propio. Desde Gustave LeBon, Gabriel Tarde, Emile Durkheim, Wilhem Wundt, Max Weber, George Simmel, G.H. Mead hasta Moscovici, Fernández, Blanco, Ibáñez, Íñiguez, la Psicología Colectiva ha estado pulsando, latiendo en el interior de diversas teorías en las que el pensamiento psico-colectivo, entendido como creación de sentido, es una constante. Por ejemplo:

... la obra de Weber, fundador junto con Durkheim de la sociología moderna pero autor ajeno a la bibliografía psico-colectiva, es, cuando menos en su 50%, un caso de Psicología Colectiva; para Weber, además de la búsqueda de relaciones causales en hechos sociales (el otro 50%), la aproximación a cualquier fenómeno implica la comprensión del significado que una acción tiene para sus actores, porque la acción social no tiene sólo causas, sino también sentido. [Fernández, 1994, p.115]

La Psicología Colectiva se va perfilando como una disciplina con características propias. Uno de los conceptos más importantes es la

intersubjetividad cuyo antecedente es la interacción social. El estado actual de este concepto es la base de este trabajo. Su estructura es fundamental para entender las interrelaciones con cualquier fenómeno psicosocial. Si la psicología social estándar entiende a la intersubjetividad como un acto que se da entre dos o más personas y desaparece cuando sus protagonistas ya no están presentes, la psicología colectiva la entiende como una creación social, como un mundo simbólico permanente y cambiante que permite la convivencia social. El pensamiento triádico nos permite establecer una serie de interrelaciones en las que surge un mundo simbólico (mundo de significado y sentido que estos símbolos comportan) creado por un pensamiento de larga duración. En su estructura, la intersubjetividad construida por la Psicología Colectiva nos abre a todos los aspectos de la vida social. Nos queda claro que la intersubjetividad es un hábitat de sentido. La Psicología Colectiva nace y se desarrolla, como hemos dicho, a contracorriente del positivismo, pensamiento «que ha creado dualidades antagónicas, complementarias o paralelas, entre las que destacan las dualidades sujeto/objeto, consciente/inconsciente, racionalidad/emotividad, femenino/masculino (...) Una visión o versión que tuerce entre versiones polares, otorga cuando menos la confianza de estar produciendo conocimiento, no tanto por ser ‘verdadera’ sino por ser distinta.» [Fernández, 1994, p. 116]. Es la vida cotidiana la intersubjetividad por antonomasia de la Psicología Colectiva. Es precisamente en esta vida cotidiana que situamos a la imagen fotográfica, a la pintura moderna y a la ciudad contemporánea.

El punto de vista de la Psicología Colectiva, en su devenir histórico, nos ha permitido tocar algunos aspectos de la interrelación de la imagen fotográfica, la pintura y la ciudad como fenómenos culturales. No sobra decir que la creación artística occidental a partir del siglo XIX y durante el XX, es también una manera de fundar un pensamiento distinto al planteado por el racionalismo científico. El Romanticismo, el Dadaísmo y el Surrealismo son tres de los movimientos más notables y que, por supuesto, van más allá de ser un estilo artístico. En este sentido, estamos hablando de la obra artística y de las propuestas teóricas de esos artistas y no de la ciencia histórica ni de las opiniones de los críticos de arte profesionales que los explica.

Siendo así, la estructura de esta tesis nos permite aproximarnos a una amplia gama de interrelaciones teóricas. En su riqueza apenas sugerida, cada una de sus partes abre interrogantes, nos lleva a reflexionar y buscar nuevas relaciones entre disciplinas, nos invita a explorar en múltiples direcciones posibles.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, Rudolf, 2001, **La forma visual de la arquitectura**. Editorial Gustavo Gili, GG reprints, Barcelona, España.
- Azorín, 1959, **Andando y pensando (notas de un transeúnte, 1929)**. Buenos Aires, Colección Austral, Espasa Calpe Argentina.
- Bakhurst, David, 2002, **Actividad, conciencia y comunicación** en Cole, Michael, Engeström, Vásquez, Olga. **Mente, cultura y actividad**. Oxford University Press, México.
- Barthes, Roland, 1992, **Lo obvio y lo obtuso**, Paidós, Barcelona, España.
 - 1990, **Sociología y cultura**, Grijalbo, México.
 - 1980, **Mitologías**, Siglo XXI, México.
- Baudelaire, Charles, **El pintor en la vida moderna, en El arte romántico**, Editorial Aguilar, México, 1961.
- Baudrillard, Jean, 2003, **El sistema de los objetos**. siglo XXI editores, decimoséptima edición en español, México.
 - 2001, **Los objetos singulares**, Fondo de Cultura Económica, México.
 - 1998, **La simulación en el arte**, en *La ilusión y la desilusión estéticas*, MonteÁvila editores, Caracas, Venezuela.

- Bauman, Zygmunt, 2007, **La hermenéutica y las ciencias sociales**, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina.
 - 2007, **Vida de consumo**, Fondo de Cultura Económica, México.
- Bastide, Roger, 2006, **Arte y Sociedad**, Fondo de Cultura Económica, México, .
- Baxandall, Michael, 2000, **Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España.
- Berger L. Peter y Luckmann, Thomas, 1999, **La Construcción Social de la Realidad**, Amorrortu editores, decimosexta impresión, Buenos Aires.
- Berger, John, 1997, **Modos de ver**, Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual, Barcelona.
- Blanco, Amalio, 1993, **Paternidades y filiaciones en la psicología social**, *psicothema*, vol. 5, suplemento, pp. 13-29.
- Blondel, Charles, 1945, **Psicología Colectiva**, Editorial América, México.
- Bourdieu, P., 1979 **La fotografía: un arte intermedio**, Nueva Imagen, México.
 - 1990, **Sociología y cultura**, México, Grijalbo.
- Butor, Michel, 1991, **Retrato hablado de Arthur Rimbaud**, siglo veintiuno editores, México.
- Cisneros Puebla, César A., 2000, **La intersubjetividad y la tradición interpretativa en psicología social**, México, Estudios Sociológicos XVIII: 54.

- Crow, Thomas, 2008, **La inteligencia del arte**, Fondo de Cultura Económica, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.
- Derrida, Jacques, 2001, **La verdad en la pintura**, Paidós, Buenos Aires.
- Dewey, John, 2008, **El arte como experiencia (1934)**, Paidós Estética, Barcelona.
- Dondis, D.A., 1992, **La sintaxis de la imagen**, Ediciones Gustavo Gili, México.
- Eder, Rita y Lauer, Mirko, 1986, **Teoría Social del Arte**, UNAM, México
- Fernández Christlieb, Pablo, 2000, **La afectividad colectiva**, Taurus, Alfaguara, México.
 - 1994, **La psicología colectiva un fin de siglo más tarde**, Editorial Antrophos , Barcelona, en coedición con el Colegio de Michoacán.
 - 2004, **La Sociedad Mental**, Antrophos Editorial, Rubí (Barcelona).
 - 2004, **El espíritu de la calle**, Antrophos Editorial, Rubí (Barcelona,) en coedición con la Facultad de Psicología de la Universidad de Querétaro.
 - 2005, **La velocidad de las bicicletas y otros ensayos de cultura cotidiana**, Vila Editores, S.A. de C.V., México.
 - 2006, **El concepto de Psicología Colectiva**, Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México.

- .. 1994, ***Psicología Social, Intersubjetividad y Psicología Colectiva***, Editorial Antrophos, Promat, Barcelona, 1994. En ***Construcción y crítica de la psicología social***, coordinadora Maritza Montero. Coedición con la Universidad Central de Venezuela, Caracas. Páginas 49 a 107.
- .. 2005, ***Los dos lenguajes de las dos psicologías de lo social***, Athenea Digital, num.8: otoño de 2005.
- .. 2008, ***La Psique***, <http://dialogosaca.blogspot.com/2008/09/archivo-pablo-fernandez-christlieb.html>
- .. 2008, ***La hechura de los sentimientos***, Tratado de Psicología Social, páginas 281 a 298, <http://dialogosaca.blogspot.com/2008/09/archivo-pablo-fernandez-christlieb.html>
- .. ***1890; 1940; 1990: Metodología de la afectividad colectiva***, páginas de la 1 a la 29.
- .. 2008, ***La naturaleza. Versión psíquica***, <http://dialogosaca.blogspot.com/2008/09/archivo-pablo-fernandez-christlieb.html>, 8 páginas.
- .. 2008, ***Teorías de las emociones y teoría de la afectividad colectiva***, Iztapalapa 35, número extraordinario de 1994, páginas 89-112. <http://dialogosaca.blogspot.com/2008/09/archivo-pablo-fernandez-christlieb.html>
- .. 2003, ***La Psicología Política como Estética Social***, Revista Interamericana de Psicología / Interamericana Journal of Psychology - 2003, Vol. 37, Num. 2 pp. 253-266.

- .. 2001, ***La estructura mítica del pensamiento social***, Athenea Digital - num. 0: 11-30 (abril 2001) .
- .. 2008, ***Lecciones de literatura e ingeniería***, <http://dialogosaca.blogspot.com/2008/09/archivo-pablo-fernandez-christlieb.html>
- .. 2008, ***La elegancia de la sociedad: intento de psicología estética***, <http://dialogosaca.blogspot.com/2008/09/archivo-pablo-fernandez-christlieb.html>
- .. 2002, ***El Siglo Veinte: la abstractez, el caprichismo y la famitis***, Revista MEMORIA, julio 2002, <http://www.lacabeza.com.mx/servlet/template/home,Resenia.vm?id=18>
- .. 2005, ***Aprioris para una Psicología de la cultura***, Athenea Digital - num. 7: 1-15 (primavera 2005).
- .. 2006, ***El Fin del Matrimonio***, El Financiero, 26/04/2006.
- .. 2008, ***La calidad de la vida***, <http://dialogosaca.blogspot.com/2008/09/archivo-pablo-fernandez-christlieb.html>
- .. 2008, ***La mentalidad de los barcos falsos***, <http://dialogosaca.blogspot.com/2008/09/archivo-pablo-fernandez-christlieb.html>
- .. 2006, ***Los débiles ante las leyes de las fuertes***, El Financiero. Jueves 21 de septiembre de 2006.
- .. 2003, ***Psicología Social Crítica***, Revista Interamericana de Psicología 37(2),

- Renacimiento al Cubismo**, Buenos Aires, Argentina, Emecé editores.
- Gadamer, Hans-Georg, 1993, **Mito y razón**, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
 - 1991, **La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta**, Paidós Ibérica, Madrid.
 - 1993, **Verdad y Método. Fundamentación de una hermenéutica filosófica**, Salamaca, España, Ediciones Sígueme.
 - Gombrich, E. H., 2003, **Los usos de las imágenes**, México, Fondo de Cultura Económica.
 - 1984, **Norma y forma**, Madrid, Alianza.
 - González, Laura, 2005, **Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?**, Barcelona, Gustavo Gili.
 - Gruzinski, Serge, 1991, **La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización**, México, Fondo de Cultura Económica.
 - Halbwachs, Maurice, 1939/2005, **Conciencia individual y mente colectiva**, Athenea Digital, num. 8 otoño 2005.
 - 1950/2004, **La memoria colectiva**, Zaragoza, España, Prensas Universitarias de Zaragoza.
 - 1925/2004, **Los marcos sociales de la memoria**, Universidad de la Concepción, Caracas, Venezuela.
 - Hauser, Arnold, 1974, **Teorías del arte**, Guadarrama, Barcelona.
-

- 1969, **Historia social de la literatura y el arte**, Espasa Calpe, Madrid.
- 1978, **Sociología del arte**, Guadarrama, Barcelona.

Harré, Rom, Lamb, Roger, 1992, **Diccionario de Psicología social y de la Personalidad**, Editorial Paidós, Barcelona.

- Hegel, 1940, **De lo bello y sus formas**, Espasa-Calpe, Colección Austral 594, Argentina.
- Heller, Eva, 2004, **Psicología del Color**, Gustavo Gili, Barcelona.
- Ibañez Gracia, Tomás, 1990, **Aproximaciones a la psicología social**, Sendai Ediciones, Barcelona, España.
- Ivins, William M. Jr., 1975, **Imagen impresa y conocimiento, Análisis de la imagen prefotográfica**, Editorial Gustavo Gili, Colección comunicación visual, Barcelona.
- Kahler, Erich, 1969, **La desintegración de la forma en las artes**, Siglo XXI editores, México.
- Kundera, Milán, 2000, **El arte de la Novela**, editorial Tusquets Editores, España.
- Lefebvre, Henri, 1984, **La vida cotidiana en el mundo moderno**, Alianza Editirial, Madrid.
- Lewin, Kurt, 1988, **La Teoría del campo en la ciencia social**. Barcelona, Paidós.
- Lynch, Kevin, 2004, **Imagen de la ciudad**, GG, reprint.
- Lipovetsky, Gilles, 1996, **La era del vacío**, Editorial Anagrama, Barcelona.

- Lorenzano, César., 1982, ***La estructura psicosocial del arte***, Siglo XX, México.
- Marchan, Simon 1974, ***Del arte objetual al arte de concepto***, Alberto Corazón Editor, Madrid.
- Mirzoeff, Nicholas, 2003, ***Una introducción a la cultura visual***, Ediciones Paidós Ibérica, colección Arte y Educación, Barcelona, España.
- Mead, George H., 1993, ***Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social***, México, Editorial Paidós.
 - 2001, ***La naturaleza de la experiencia estética (1926)***, Athenea Digital - num. 0 abril 2001-
- Moscovici, Serge, 1993, ***La era de las multitudes. Un tratado histórico de la psicología de las masas***, México, Fondo de Cultura Económica.
 - 1985, ***Psicología Social***, Barcelona: Paidós.
 - 2010, ***El campo de la psicología social***, <http://www.scribd.com/doc/21022345/Moscovici-El-Campo-de-La-Psicologia-Social>
- Munari, Bruno, 1985, ***Diseño y Comunicación Visual***, Ediciones Gustavo Gili, Barcelona.
- Ortega y Medina, Juan A., 1987, ***Imagología del bueno y del mal salvaje***, México, UNAM.
- Pallasma, Juhani, 2006, ***Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos***, SL, Barcelona.
- Panofsky, E., 1980, ***El significado en las artes visuales***, Alianza, Madrid.
- Perec, Georges, 2001, ***Especies de espacios***, Montesinos, Barcelona, España.

- 1988, **La vida: instrucciones de uso**, editorial Anagrama, Barcelona.
 - 2008, **Lo infraordinario**, Impedimenta, Madrid.
 - 1992, **Tentativa de agotar un lugar parisino**, editorial Anagrama, Barcelona.
- Poviña, Alfredo, 1939, **Espíritu objetivo y realidad colectiva**, México, Revista Mexicana de Sociología, Vol. 1, No. 4/5 (Sep. - Dec., 1939), pp. 21-27
- Read, Herbert, 1957, **Imagen e Idea**, Fondo de cultura económica, México.
- Rodríguez Morales, Luis,, 1995, **El diseño pre-industrial**, UAM, México.
- Sánchez Vázquez, Adolfo Morales, 1978, **Antología. Textos de estética y teoría del arte**, México: UNAM.
- Shütz, Alfred, 1962, 2007, en: **Introducción a la psicología social sociológica**, Álvaro Estramiana, José Luis ... [et al.], (aut.), *La sociología fenomenológica de Alfred Shutz*, Barcelona, Editorial UOC, S.L. Cap VIII .
- Simmel, Georg, 2005, **La metrópolis y la vida mental, 1903**, http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf
 - 2007, **Imágenes momentáneas**, Barcelona, editorial gedisa.
- Taine, Hipólito, **Filosofía del arte**, el Aleph.com, 2000.
- Toledo Nickels, Ulises, 2007, **Realidades Múltiples y Mundos Sociales**, Cinta de Moebio: Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales, ISSN 0717-554X, Nº. 30.

- Tolstoi, León, **¿Qué es el arte?** www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/tolstoi1.htm
- Vattimo, Gianni, 1998, **El fin de la modernidad**, gedisa, Barcelona, España.
- Vigotsky, Lev Semiónovich, 2002, **La imaginación y el arte en la infancia**, Ediciones Coyoacán, México.
- Vilches, Lorenzo, 1991, **La lectura de la imagen**, Paidós comunicación, México.
- Viquera, Carmen, 1977, **Percepción y cultura**, Ediciones de la Casa Chata, INAH, México.
- Watier, Patrick, 2005, **Georg Simmel, sociólogo**, Ediciones Nueva Visión SAIC, Buenos Aires, Argentina.
- Wescher, Herta, 1976, **La historia del collage**, Editorial Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual, Barcelona, España.
- Wolfflin, H., 1947, **Conceptos fundamentales en la historia del arte**, Espasa-Calpe, Madrid.
- Worringer, Wilhem, 1953, **Abstracción y naturaleza**, Fondo de cultura económica, Breviarios, 80, México.
- Zumthor, Peter, 2004, **Pensar la arquitectura**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.



ABRIL de 2011
