



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

PSICOLOGÍA DEL ARTE: MUSEOS DE ARTE
Y LA EXPERIENCIA MUSEÍSTICA

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PSICOLOGÍA

P R E S E N T A:
MARÍA INÉS ACEVES BARRIOS

DIRECTORA DE LA TESINA:
DRA. CLAUDETTE DUDET LIONS



Ciudad Universitaria, D.F.

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Psicología.

A la Dra. Claudette Dudet Lions por apoyarme en el proceso, motivarme, enseñarme diferentes caminos y tener puntos de vista oportunos.

A la Mtra. Concepción Morán, por despertar mi gusto hacia la Psicología del Arte, interesarse y ayudarme a llegar hasta el día de hoy, siempre brindando conocimientos, temas de interés, opiniones y la oportunidad de observar el mundo desde diferentes perspectivas.

A la Mtra. Patricia Paz de Buen por la disposición, la buena fe y por mostrar parte del camino.

Al Dr. Ignacio Ramos así como al Dr. Jorge Perez, por interesarse en el proyecto y ayudar con las opiniones necesarias.

A mis padres, por nunca dejar de apoyar, escuchar, dar ánimos y principalmente por soportar todo el proceso.

A Carlos, siempre tienes las palabras adecuadas y los mejores chistes.

A los logoitas, por los 12 años de amor, amistad, risas, enseñanzas y apoyo (todo al inigualable estilo logoita).

A mis psicólogos, sin ustedes la carrera no habría sido lo mismo y no habría encontrado mi lugar dentro de la Psicología. Las risas, pláticas, ositos de chocolate y cafés.

A Gaby, por estar en las buenas, en las malas y en todo momento que fue necesario.

Índice

Resumen	5
Introducción	6
1. Psicología del Arte	8
1.1. Antecedentes	8
1.2. ¿Qué es la Psicología del Arte?	11
2. El Arte desde otras áreas del conocimiento	26
2.1. Sociología	26
2.2. Antropología	33
2.3. Historia del Arte	38
2.4. Filosofía	40
2.5. Economía del Arte	45
3. Museos	48
3.1. Museos de Arte	53
3.2. Experiencia estética y museística	55
3.3. Psicología en la museología	58
Propuesta	69
Referencias	74

Resumen

En el presente trabajo se realizó una revisión sobre los trabajos reportados sobre Psicología del Arte, en particular, conocer si existe y cuál es el papel del psicólogo dentro de los museos de arte, destacando la experiencia museística. Se comenzó explorando diferentes campos de investigación de la Psicología del Arte, para después conocer de qué manera otras disciplinas se acercan al Arte y cuáles son sus métodos de estudio. Para finalizar con una revisión sobre los museos de arte y con el papel que los psicólogos pueden desempeñar en ellos. Por último se propone la apertura de un área de museología dentro de la Psicología del Arte resaltando los conocimientos sobre la experiencia museística.

Palabras clave: Psicología del Arte, Museos de Arte, Experiencia Museística.

Introducción

Dentro de la Psicología, la relación de ésta con el Arte es un área joven de investigación en relación con las demás, a pesar de la conexión que existe entre el Arte con diferentes temas psicológicos, como creatividad, terapias y emotividad, entre otros. Incluso Arnheim (1966/1980), indica que el estudio del Arte es necesario para tener una imagen completa de la conducta humana.

En la American Psychological Association (APA), una de las instituciones con mayor importancia en el mundo de la Psicología, existe la división 10, La Sociedad para la Psicología de la Estética, la Creatividad y las Artes. Esta división, se ha encargado de realizar estudios interdisciplinarios, tanto teóricos como empíricos, abarcando las artes visuales, la poesía, la literatura, la música y la danza. También se estudia el arte como herramienta terapéutica y de diagnóstico.

En términos generales, se estudia la interrelación de la creatividad (procesos motivacionales, de desarrollo, afectivos y cognitivos), las artes (se incluye contenido estético, forma y función) y la respuesta del público a las artes (incluyendo las preferencias y juicios). Para esto se utiliza la psicología de la personalidad, clínica, cognitiva, perceptiva, cultural y postmoderna, como herramientas en el estudio de diversos artistas, estilos y épocas .

Dentro de la página de Internet se mencionan a dos miembros de la división, la pareja Smith, los cuales son psicólogos y consultores del Museo Metropolitano de Arte, el Museo Guggenheim y el Museo Whitney. Se encargan de estudiar el comportamiento de las personas dentro del museo, usando su entrenamiento y herramientas psicológicas. Buscan las respuestas a preguntas como: ¿Cómo es que las personas se mueven a través de las exhibiciones?, ¿Cómo es que el recorrido impacta en la experiencia del museo?.

Al tener en cuenta que hay psicólogos que trabajan en museos, en este trabajo se aborda en específico a los museos de arte desde la mirada de la experiencia museística, ya que, aunque éstos han tomado importancia a lo largo de los años gracias a su función educativa y social en específico, la “Encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales” (2010), indica que poco más de la media de los encuestados (54.3%) señala haber asistido alguna vez a un museo.

Por ende, se buscó realizar una revisión de los trabajos reportados sobre Psicología del Arte, en particular, conocer si existe y cuál es el papel del psicólogo dentro de los museos de arte, destacando la experiencia museística, ya que gracias a las habilidades y conocimientos de éste profesionista, se podría ayudar y enriquecer al desarrollo de los museos con una visión más amplia de las artes.

En el capítulo 1 se revisan los antecedentes de la psicología del arte, además se buscan trabajos que expliquen en qué consiste y cuáles son sus diferentes métodos de estudio.

En el capítulo 2, se explica la relación que hay entre el arte y otras disciplinas. Se toma como base a Dehesa (2000), que indica que si se busca hacer estudios psicológicos del arte se necesita una formación interdisciplinaria.

Por último, en el capítulo 3, se muestra el papel que los psicólogos pueden tener dentro de los museos de arte y se explica la función de la experiencia museística.

Capítulo 1: Psicología del Arte.

El arte, no es privilegio de una minoría si no una actividad natural de la humanidad. Esto implica que al pretender comprender el Arte, se exige un conocimiento muy completo de las facultades, necesidades y evolución de la mente; para lograr un objetivo tan ambicioso, todas las ramas de la psicología general acaban por quedar implicadas, en mayor o menor medida, en el estudio del fenómeno estético como realización humana (Marty, 1999).

1.1. Antecedentes

Torres (2010), menciona que la Psicología Clásica se relaciona con el Arte por diferentes vías. La más notoria es la unión entre Filosofía y Ética, de la cual surge la Estética. Desde sus inicios la Filosofía ha implicado conocimientos de aspectos psicológicos, por ende, desde que nace la Psicología se le puede considerar una ciencia, que al estudiar las propiedades humanas, para lograr perfeccionar y ordenar las virtudes y potencialidades, se le califica como una ciencia humanista. Dentro de las cualidades humanas se menciona la de crear, ya sea mental o manualmente; poder concretar físicamente aquello que sentimos con anterioridad en nuestra mente, o llamándolo de otra forma, la capacidad de hacer Arte.

La autora propone que la única forma en la que se da una relación entre Psicología y Arte, es dentro de la filosofía humanista. Este vínculo entre humanismo-psicología-arte-educación es irrompible y tiene demasiado tiempo, ya que surgió desde las primeras experiencias del hombre con su entorno social. De hecho, en la ética de la Antigüedad, el principal valor era la vida, de ahí que se enfocaran en el cuidado integral de la vida humana, y lo lograban ejerciendo el arte como filosofía y como acción creadora.

La Psicología y el Arte auténticos, se encontraban al practicar una búsqueda de la superación y excelencia de las virtudes propiamente humanas (Torres, 2010).

Dejando atrás la Psicología Clásica, Hernández (1997), nos indica que en los inicios de la Psicología moderna, Dilthey (historiador, sociólogo, filósofo y psicólogo), planteó la dualidad entre Ciencias de la Naturaleza y Ciencias del Espíritu.

A partir de esta separación el objetivo de la psicología era comprender al ser humano como entidad histórica, y para lograrlo la Psicología tenía que ser descriptiva y analítica. Su metodología consistía en una secuencia de observaciones, análisis y experimentación del fenómeno estudiado. Pero, hacia la mitad del siglo XIX, la Psicología toma el camino de las Ciencias de la Naturaleza, relacionándose con una nueva disciplina que entonces emergía, la fisiología.

El autor menciona que en la última parte del siglo XIX, la Psicología se encontraba dentro de un debate de corrientes filosóficas. Por un lado se encontraban los empiristas ingleses y la influencia de Locke para quienes las ideas provienen de sensaciones producidas por el ambiente. Se deben descubrir las leyes de asociación de ideas simples para construir ideas complejas. De ahí el principio de simplicidad: lo complejo viene de lo simple. La otra ideología estaba influenciada por la filosofía de Kant, en especial por el principio según el cual, las ideas se encuentran en la mente humana y no pueden deshacerse. Por lo que se debe investigar cómo es que nuestra consciencia accede a las ideas, tomando en cuenta la introspección como el mejor método para hacerlo.

Por estas dos corrientes el Hernández (1997), propone que la Psicología se dividió en dos tendencias básicas:

- la que la consideraba como ciencia natural, siendo su objeto de estudio los procesos reflejos y sensoriales elementales.
- la que se apegaba a una ciencia mental, cuyo fin sería el estudio de las propiedades que surgen de los procesos psicológicos superiores (memoria, motivación, percepción, etc.).

Oyarzún (2012), menciona que Kant sostuvo que el juicio estético no se puede dar a partir de reglas, proviene de una actividad reflexiva libre del peso del discurso demostrativo o preceptivo. Veía el arte como una esfera propia, relacionada con la sensibilidad y la reflexión suelta, con características propias e inconfundibles, totalmente separada de la esfera del conocimiento, es decir, la ciencia, y la esfera de la praxis, donde se incluía la moral, política y religión.

Las dos tendencias psicológicas (ciencia natural o ciencia mental), se vieron cuestionadas en la década de 1860 cuando se publicaron tres libros que tendrían una fuerte influencia en el desarrollo de diferentes disciplinas. Estos son: *El origen de las especies* de Darwin (publicado en 1859), *La psicofísica* de Fechner (publicado en 1860) y *Reflejos del cerebro* de Sechenov (publicado en 1866). En la Psicología surgen tres métodos de investigación fundamentales para el desarrollo posterior de la Psicología como disciplina científica: a) la relación entre psicología animal y humana, b) la relación entre ambiente y mente, y c) la vinculación entre la psicología y la fisiología (Hernández, 1997).

Fechner (citado en Hernández, 1997), fue uno de los primeros en denotar la importancia de los estímulos visuales y plantearlos como tema de estudio, también fue uno de los fundadores de la nueva psicología. Fechner (1801-1887) junto con Wundt, son de los primeros en introducir el método experimental como método propio de la Psicología. Fechner indicó que los signos externos (imágenes, palabras, sonidos) dan lugar a un reconocimiento ya que se les confiere recuerdos personales. Esto ocurre todo el tiempo y especialmente en el arte.

Por otro lado, Hernández (1997), propone no olvidar que la Psicología en sus inicios, estudió el comportamiento humano desde una perspectiva individual, aislándolo de los fenómenos socioculturales, y enfocándose en una respuesta, provocada por impulsos, o comparando con el comportamiento animal o la acción de las máquinas.

El autor habla acerca de la visión funcional de la Psicología, la cual provocaba que los psicólogos no abordaran la conceptualización de los problemas estudiados desde su complejidad, y de esta manera lograr una operacionalidad de la conducta. Por lo que se trataba de proponer la respuesta adecuada y con posibilidades de generalización ante determinados problemas, para después reducirlos a variables, a lógica basada en silogismos y obviando las similitudes y diferencias entre los individuos, los grupos y las culturas, esto último sin dejar la concepción funcional.

Desde los años setenta, esa visión de la Psicología ha ido cambiando, de ser la ciencia de la conducta a ser la ciencia del cerebro, sus procesos y funciones. Por ejemplo, al tomar en cuenta el papel de los significados, gracias a la inclusión de Vygotsky y la crítica a los fundamentos del individualismo cognitivo.

Este movimiento ha provocado una visión de la Psicología en la cual el conocimiento no se da en la nada, es decir, el individuo está inmerso en un contexto en particular. La historia indica que el ser humano es reflexivo y consciente de la interacción que tiene con el mundo, por lo cual participa de manera activa en todos los actos de conocimiento y comprensión que realiza. Entonces, el proceso para obtener el conocimiento se da para cada individuo en contextos sociales, culturales e históricos específicos (Hernández, 1997).

1.2. ¿Qué es la Psicología del Arte?

Es inevitable tomar como referencia a Arnheim (1966/1980) que fue de los primeros en ver la Psicología del Arte como un área que debía investigarse. Y es así como él habla al respecto:

La Psicología, como ciencia humanista, está comenzando a nacer de un inestable acercamiento entre las interpretaciones filosóficas y poéticas del hombre, por un lado, y las investigaciones experimentales sobre los músculos, los nervios y las glándulas, por otro. Y apenas hemos llegado a acostumbrarnos

a lo que pudiera ser tal ciencia de la mente cuando nos vemos enfrentados con la tentativa de abordar científicamente la más delicada, la más intangible, la más humana de las manifestaciones humanas (p.14).

Si se considera que Arnheim publica sus libros en la década de los ochentas, se puede notar que el inicio de la Psicología del Arte como área no fue una tarea fácil en la época.

Respecto al Arte y su estudio, un problema que señalan Ullan y Belver (1990), es que el Arte está lejos de ser un fenómeno individual, como las teorías reduccionistas lo buscan estudiar. No se puede reducir al estudio de la personalidad del artista o a las funciones del sistema nervioso que se activan en el espectador. Tampoco se puede ir al otro extremo y pensar que los fenómenos artísticos son resultado de las relaciones socioeconómicas en un momento histórico específico. En las palabras de los autores:

El arte comparte de manera dialéctica un doble carácter individual, por un lado, (son personas quienes lo crean, lo producen, lo contemplan, lo disfrutan o lo destruyen) y social por otro, puesto que como fenómeno cultural es imposible desvincularlo de los procesos sociales de un momento histórico dado. Posiblemente, el arte junto con el lenguaje (o como otra forma de lenguaje) sea de esos fenómenos que situados entre el individuo y la sociedad no admitan, sin deformarse, la asimilación unilateral a ninguno de estos dos polos (p.150).

Por otro lado Hernández (1997), habla en específico de los artistas y del proceso de elaboración de objetos valorados artísticamente que llevan a cabo, también de los significados que les otorgan diferentes tipos de espectadores a través del tiempo y en distintos contextos geográficos, se relacionan con hechos, valores y decisiones que se encuentran estrechamente vinculadas con la vida humana. Indica, que ésta relación es

la que conforma el puente para una aproximación a la psicología del arte. Aunque ésta sigue siendo una visión individualista.

Otro de los autores que ha logrado hablar del conjunto Psicología y Arte con éxito es Vygotsky (1971/2006), aunque cabe destacar, que se enfoca en la parte educativa. Según el autor en el ámbito educativo y en la práctica, el conjunto Psicología y Arte se puede dividir en dos partes. Primero, se enfoca en “la crítica”, como una fuerza social fundamental que le abre el camino al Arte, lo valora y funciona como mecanismo de transición entre el Arte y la sociedad. Viendo esto desde un punto de vista psicológico lo que hace la crítica es organizar de cierta manera, los efectos del Arte.

Se propone una dirección educativa para ver esos efectos, y como no influye directamente en el efecto básico del Arte como tal, se encuentra a mitad del camino entre el efecto y las acciones posteriores.

Es decir, la crítica surge de forma consciente y deliberada del arte, muestra su aspecto social y la conexión entre el mismo y los aspectos generales de la vida. Ayuda a concientizar los impulsos provocados por una obra artística, ya sean de manera positiva o negativa.

Esta crítica deja de lado el terreno del Arte y entra al mundo social, con el único objeto de guiar los impulsos creados estéticamente por caminos útiles en el ámbito social; sin olvidar que una obra artística influye de manera diferente a personas diferentes.

La otra parte del conjunto Psicología y Arte del que habla Vygotsky (1971/2006) es la que preserva el efecto del Arte como Arte y ayuda a evitar que el espectador cambie los impulsos por visiones grises, triviales y racionales-morales. La investigación psicológica indica que el arte es el centro máximo de los procesos individuales biológicos y sociales en la sociedad, una manera de encontrar el equilibrio entre el hombre y su mundo en las etapas más críticas e importantes de su existencia.

Read (citado en Torres, 2010) es el autor que ha tratado un mayor número de veces de sintetizar varias perspectivas de la Psicología del Arte, con una dirección sociológica pero cargadas todavía con prejuicios positivistas y sin una crítica completa de la política de su tiempo.

Arnheim (1966/1980), hablando desde la perspectiva de los estudiosos de la teoría y la práctica del arte, menciona que se han hecho conscientes de la importancia de la Psicología, más allá de lo popular que se volvió, fue una necesidad. Al aceptar el arte como un instrumento básico para la expresión y formación de la personalidad humana, la enseñanza del arte se vuelve educación sobre arte.

Por ejemplo en la materia de historia, se han acostumbrado a contemplar las obras de arte como una forma de expresión de la mentalidad de una cultura, grupo social o individuo. Y en psicopatología se han visto casos concretos que muestran como una persona puede hacer frente a sus problemas mediante la expresión artística en pintura, escultura, música, literatura, teatro o danza.

El autor dice que el problema, es que por más que se puedan acercar la teoría estética y la Psicología, la Ciencia, da respuestas siempre y cuando se sigan métodos rigurosos y se tenga una anticipación de las respuestas que se van a obtener. Por lo que los psicólogos que no hayan tenido acercamientos con las artes o experiencias estéticas enriquecedoras, cuando apliquen el método científico, éste, no dará por si solo a un estudio sobre Psicología del Arte, el carácter de autenticidad que se adquiere al leer los diarios de Delacroix, las conversaciones de Cézane o los escritos de Van Gogh, Matisse, Henry Moore o Paul Klee, es decir, haría falta la parte emotiva.

Por otro lado, el autor habla de los artistas con una visión un poco romántica en la cual el Arte excluye el pensamiento analítico o los que creen que la Psicología del Arte se enfoca en desvelar complejos personales, éstos comentarios, basándose en el enfoque que suele tener el psicoanálisis del arte.

Por último, Arnheim (1966/1980) dice que el momento en el que los prejuicios se dejen de lado y se acerquen la Psicología y el Arte, el estudiante de Arte podrá tomar los fundamentos que aporte la Psicología en el campo artístico para así lograr generalizar los conocimientos, acción que tiene especial importancia en la enseñanza del Arte. Al mismo tiempo, el psicólogo podrá encontrar en las obras de arte como en los análisis de los artistas, información importante para esta área de la psicología, pero en especial para tener una mejor comprensión de la mente humana.

Uno de los autores más importantes y actuales en interesarse en la relación entre Psicología y Arte, Gardner (2005), explica tres maneras distintas a través de las cuales, los grandes artistas provocan cambios en nuestra mentalidad.

Primero, amplían nuestra noción de lo que se puede hacer en un medio artístico. Por ejemplo, antes de Picasso, pocas personas consideraban la posibilidad de crear obras de arte a partir de trozos y fragmentos, al estilo cubista. El autor indica, que los maestros del arte desarrollan nuevas técnicas en un medio y al mismo tiempo invitan al espectador a desarrollar nuevas formas de percepción que deben ser complementarias. En segundo lugar, los artistas provocan un cambio mental tocando temas que muy pocas veces, o nunca, han sido tocados por el arte y en tercer lugar, los artistas ayudan a la comprensión, sino es que a la definición de una época.

Sería exagerado decir que gracias a una obra en específico se define toda una época, pero es innegable que la comprensión de ella estaría incompleta si no se tomaran en cuenta los motivos y las formas que retratan en sus obras (Gardner, 2005).

En cuanto a las funciones de las artes, Abad (2009) explica que en la actualidad, se habla desde la Filosofía, la Psicología, la Sociología Cultural o la Antropología, pero éstas funciones se han apoyado históricamente en la apreciación que se tiene de las artes como formas de expresión, representación y comunicación de los valores y visiones de la experiencia humana. Cabe destacar, que las artes han cambiado a lo largo del tiempo redefiniendo sus vínculos con las organizaciones sociales, con el

constante debate de su relación con la realidad y reelaborando sus propios códigos de representación con la ayuda de símbolos e instrumentos culturales.

Las funciones se han desarrollado al mismo tiempo que la historia del pensamiento y el desarrollo humano. En cada época, se elegían las estrategias con las cuales se representaba la experiencia artística y en este proceso se pueden reconocer funciones productivas, expresivas, perceptivas, representativas, comunicativas, cognitivas e incluso trascendentes, etc. Todas éstas últimas, han participado en conjunto para sostener una función del arte cuya proposición es cultural y social, se basa en sistemas simbólicos de relaciones que influyen en la experiencia individual y en el imaginario de una comunidad, que logran la plenitud a través de la experiencia estética.

Al hablar de la función contemporánea de las artes, el autor resalta que tiene un carácter integrador y relacional, que intenta conectarse con todos los niveles de realidad que compartimos y no se enfoca en la manifestación superior del espíritu humano. Se entiende que las producciones culturales no son privilegio de un pequeño círculo que produce y reparte la cultura, sino que es un derecho de toda persona.

Se propone que la educación artística debe ofrecer un ámbito de exploración, reflexión y compromiso, de manera individual y colectiva, para así crear una calidad mayor en la relación entre Arte y vida.

El autor menciona algunos contextos donde la educación artística comienza a tener importancia y su inclusión implica nuevas formas de desarrollo profesional son la organización del ocio y la dinamización del patrimonio cultural y natural, las aplicaciones de las artes en el área de la salud y la terapia. En específico, las funciones terapéuticas de la educación artística están en pleno apogeo. Existen numerosos estudios que muestran los beneficios de las artes en la educación para la redefinición de las relaciones personales y sociales, además de la mejora del estado psíquico y físico de las personas para educar, reeducar o transformar.

La educación artística como recurso en las dinámicas grupales, promueve la creatividad de proyectos sociales o empresariales, como estrategia para políticas de intervención social y desarrollo comunitario a través de gestores culturales o técnicos de la administración cultural (pública o privada), para el fundamento y visibilidad de programas de atención e integración social, e incluso como recurso de innovación en la investigación y desarrollo tecnológico.

En el ámbito social, las artes funcionan como mediadoras de participación ciudadana, hoy en día, la educación artística debe debatir y presentar el concepto de ciudadanía, que por su implicación política y cultural, se relaciona con actitudes de colaboración, compromiso y reconocimiento. En este ámbito en particular Abad (2009) indica que: *“la ciudadanía genera formas colectivas de subjetividad como expresión de la dimensión estética que conlleva la participación activa en la producción de cultura”* (p.18).

De ahí una de las razones de la importancia que tienen las funciones sociales del arte, que también están implícitas en diferentes proyectos que fomentan la generación de redes de apoyo que fortalecen el sentido de pertenencia a una comunidad y rectifican los sistemas de relaciones esenciales desde el nivel familiar, grupal hasta el social.

Apoyándose en la experiencia estética el autor aboga porque se puede transformar la realidad, crear modos de trascenderla y dirigirla para obtener una vida digna para todos, siempre que la experiencia estética esté apoyada por las relaciones humanas.

Pro último, se resalta que las personas inventan estructuras para conectarse con la realidad, los otros y consigo mismas, la experiencia estética desarrolla relaciones sensibles con estas estructuras siempre que las personas imaginan e inventan formas diferentes de pensar y representar el futuro. Por éstas relaciones, es que la educación estética tiene relevancia en la creación de formas colectivas de subjetividad en los campos del desarrollo humano enfocándose en: el movimiento constante que tiene el sujeto en relación a los otros, las relaciones con la ética, la afectividad y la actividad creativa en ámbitos de enseñanza y aprendizaje.

Se busca una función de las artes encaminada a la formación integral de las personas para que se ubiquen como seres sociales e históricos, con posibilidades de crear y recrear su propia existencia. Al impulsar la experiencia estética como función de las artes se promueve el encuentro con los diferentes campos del saber y de acceso al conocimiento. Sin dejar de interesarse en las formas en las que adquiere significado este desarrollo humano (Abad, 2009).

En otra visión de la relación entre Psicología y Arte, Fernández (2000), psicólogo social, habla sobre la palabra afectividad, la cual sólo tiene forma, no tiene causas, componentes, transacciones o diferencias, ya que toda forma es integral: cada sentimiento que se produce, ocupa el todo de la realidad. Por la naturaleza de la afectividad no puede seguir la lógica de la racionalidad, por lo cual tiene su propia lógica, pero no puede llamarse de esa forma pues el término viene de logos: “palabra”, y la afectividad no tiene palabras, se le debe llamar con un término que venga de “sensación” o “afecto”, así que se le dice “estética”. La lógica de la afectividad se llama estética.

La forma en la cual se recrean y desarrollan las palabras y el pensamiento, es el modo de ser de la lógica, la estética en cambio, es el modo de ser de las formas y la afectividad, la manera en la cual se generan, evolucionan, transmutan, corresponden, sobreviven y desaparecen. Por ejemplo, cuando una persona se enoja, en el momento en el que se desarrolla el sentimiento, se observa un paquete de cambios incluyendo algunos estéticos, es el todo de una persona, cambian las vísceras, gestos, voz, manotazos y contexto. Se puede saber que alguien se enojó por la forma que adquiere, es decir, por los indicadores estéticos. Para sentir, la gente sigue un método estético: toma el modo de ser de las formas.

La estética como ciencia es una disciplina relativamente reciente, es definida por Baumgarten (citado en Fernández, 2000), en 1750, en su libro *Aesthetica* y de la cual se hablará con más profundidad en el capítulo siguiente.

Se le suele considerar la ciencia del arte y de lo bello, la incongruencia es con su definición: *scientia cognitionis sensitivae* en latín, significa ciencia del conocimiento sensible (Fernández, 2000).

Es decir, la estética, es la ciencia de la afectividad que se encuentra en las formas; se podría decir que es lo mismo que la psicología colectiva; en el momento en el que LeBon (citado en Fernández, 2000) dice: “la masa piensa por imágenes” está diciendo epistemológicamente lo mismo. Para Baumgarten el conocimiento sensible (estética) es el que está constituido por representaciones confusas, es decir, por formas.

Al tomar la visión de Baumgarten y hasta la fecha, la visión de la estética como una ciencia de la afectividad, de las formas, como contacto puro con la realidad, es una constante omnipresente, y parece que ha sido ignorada por la psicología hasta fechas recientes. Al respecto, el autor resume todas las afirmaciones que puedan surgir con respecto al tema con una frase de Susanne Langer: “las artes son la imagen de las formas del sentimiento” (citado en Fernández, 2000).

Se explica que la Psicología solía creer que los sentimientos o las emociones eran asuntos “diferentes”. Lo extraño, es que la Psicología ve a su objeto de estudio desde la mirada de la física, biología, economía, administración, para el entendimiento utiliza la función, la causa, la inversión, la transacción, pero parece que deja de lado la visión del psicólogo per se.

Al hablar de la vida cotidiana, el autor explica que así como la gente hace intentos artísticos, desde la manera en la que se visten, hasta como adornan sus casas, la psicología colectiva hace apreciaciones estéticas. A la Psicología le corresponde localizar las formas intencionales, atmosféricas, que colectivamente se crean en la cultura cotidiana; no lo que la gente produce, sino las formas a las cuales pertenecen, de las cuales ellas son forma misma pero son inadvertidas y no se encuentran en lo que se ve, sino en lo imperceptible, lo que se genera a sí mismo, siendo producto de un

proceso de relaciones y combinaciones, es a lo que se le llama situación, ambiente, ciudad, sociedad; es decir, un ambiente estético es el conjunto de inintencionalidades.

Las personas pueden intentar comportarse de una u otra manera en un cumpleaños, una junta de trabajo, etc. Pero las formas, no son parte de los planes. Las sociedades se pueden intentar justificar acorde a la racionalidad, sobre todo en cuanto a sus fallas y lo que proyectan, pero en realidad se mueven de acuerdo con la afectividad, según reglas estéticas; entonces, la psicología colectiva es una crítica estética de la cultura cotidiana.

Como dice Valery (citado en Fernández, 2000), “la acción de lo bello sobre cualquiera consiste en dejarlo mudo”, Esto indica que la afectividad es el silencio que está antes, entre o después del lenguaje, el observador que siente no puede hablar más sobre la afectividad. El observador que retoma el objeto estético es diferente al observador que quedó atrapado al observarlo, porque no se puede salir del silencio provocado por la afectividad.

Ésta situación es un problema epistemológico para la Psicología Estética, pues parece que lo que se sabe no se puede decir y lo que se dice no es lo que se sabe. La afectividad no puede conocerse pero todo conocimiento viene de ésta (Fernández, 2000).

El mismo autor (Fernández, 2006), en *El concepto de Psicología Colectiva*, retoma la teoría de las formas, indicando que éstas no son lógicas, funcionales, inteligentes, útiles ni científicas: las formas son estéticas. Después, al enfocarse en el término estética, el cual tiene muchos usos, aclara que además de referirse a las formas y a lo que se siente, es aquello que hace un objeto para atraer a un observador. Y mientras más lo atraiga, de manera gravitatoria, absorbente e inalcanzable, más estético es el objeto.

El autor indica que lo que es más auténtico dentro de lo estético viene del fondo sólido de la forma, habla de aquella capacidad de atracción, de atractividad, es congruente y

continuo, necesita de todos los aspectos y gestos del objeto, lo que provoca que todos los componentes se vuelvan inseparables entre sí e inseparables de todo.

Cuando un sujeto mira esa forma, queda enganchado a ella aunque sólo vea un detalle de la forma. Esto sucede porque el observador es un aspecto más de la forma o porque alguna característica de él, es igual de congruente y continua que la del objeto, por lo cual el sujeto pasa a formar parte de la forma que observa y ya no puede separarse de la misma. Por lo tanto, lo estético se logra cuando la forma atrae al observador y éste, con todos sus sentidos, pensamientos e ideas, queda disuelto en el interior de la forma.

Al hablar de éste sentir, que viene del significado etimológico de la palabra *aesthetica*, el autor aclara que lo estético es lo que se siente porque tiene forma. De ahí que hable de la Psicología Estética no porque estudie las formas, aunque lo haga, sino que es el área de la Psicología que averigua cuál o cómo es el pensamiento sensible de la sociedad, siendo éste en el que no se pueden distinguir las diferentes partes y objetos del pensamiento. Según los clásicos, es el pensamiento confuso, indiferenciado, borroso, donde no se distingue una cosa de otra y por lo que todo se presenta como una unidad, como una forma, es decir, la forma de los sentimientos.

Las creencias, son pensamientos sensibles, encima de los cuales se construye el pensamiento discursivo, sin ellos faltaría apoyo y punto de partida. A todo esto, se le puede denominar afectividad, que por ser una forma, se puede observar en objetos en el espacio, prácticas y rituales, usos y costumbres, imágenes y estructuras, por lo que resulta ser un pensamiento colectivo que es inherente al cuerpo de la sociedad (Fernández, 2006).

La visión de Fernández destaca por su carácter actual y aunque él en vez de referirse a Psicología del Arte, habla de una Psicología Estética, es importante mencionar su visión ya que abarca no sólo lo que es considerado Arte, sino que llega a la vida cotidiana del sujeto.

Dentro de las mismas visiones actuales, existen puntos de vista más tajantes en cuanto a la relación entre Psicología y Arte uno de ellos es el de Reber (2008), psicólogo que investiga procesos cognitivos en la Estética. El autor, explica dos puntos de vista extremos en cuanto al papel que desempeñan las ciencias empíricas, en específico la Psicología, al evaluar una obra de arte. Uno son los investigadores que sólo necesitan las respuestas de los participantes sobre qué tanto les gustó una pieza de arte para determinar su valor artístico.

El otro punto de vista es representado por Dickie (citado en Reber, 2008), quien concluyó que la investigación psicológica hasta ahora, no ha proporcionado información relevante para la Estética.

En su artículo, el autor utiliza una definición de valor artístico en términos de experiencia. Explica que un público conocedor entiende la obra de arte con base en su experiencia, que incluye procesos cognitivos, perceptuales, emocionales e imaginativos. De hecho, supone que la experiencia estética es inmediata, sin la intervención de la razón.

Desde la psicofisiología, se utilizan técnicas con imágenes cerebrales, para observar las áreas del cerebro que funcionan en las experiencias estéticas, de hecho, en el estudio de Jacobsen, Schubotz, Höfel, y von Cramon (citados en Reber, 2008) se encontró que las regiones cerebrales donde se dan los juicios estéticos, se superponen, parcialmente, con las regiones cerebrales donde previamente se había reportado que se daban los juicios de valor sociales y morales, sobre las personas y las acciones.

El acercamiento desde la experiencia que propone el autor es que si un artista o teórico del arte predice cierta experiencia estética desde cierto criterio, la psicología empírica puede evaluar la experiencia estética real, la cual, si coincide con la predicha, se puede concluir el valor artístico de una obra. Sin embargo, la psicología empírica no puede evaluar si el criterio es bueno o funcional.

Se aboga por que la psicología empírica en la actualidad sigue sin ser relevante en cuestiones de estética como Dickie (citado en Reber, 2008) indicó décadas atrás. La diferencia es que ahora hay teorías más amplias de la Psicología del Arte, donde se presentan otras dimensiones además de belleza y gusto del espectador, como las emociones que una obra de arte puede provocar.

El autor termina explicando que aunque los científicos pueden evaluar el valor artístico de una obra según los criterios dados por los teóricos del arte, los científicos no están en condiciones de establecer criterios de valor artístico. Por otro lado, los criterios pueden cambiar y hacer que los valores artísticos sean obsoletos, aunque hayan pasado la prueba de la investigación científica.

De hecho, al examinar empíricamente el arte, los científicos pueden clasificar las obras que se miden por los mismos criterios: belleza, disgusto, etc. Pero no pueden determinar si una obra es más o menos valiosa si se cambian los criterios de evaluación. Además, con el paso del tiempo, los teóricos del arte pueden encontrar nuevas formas de mirar una obra de arte y el público puede cambiar su gusto según las experiencias y rendimientos de cada época (Reber, 2008).

Morán (2010), al estudiar la relación entre Psicología y Música, en especial la percepción musical, propone que debe haber una correlación entre diferentes áreas del conocimiento, entre las cuales están las ciencias cognitivas, es decir, debe ser un trabajo interdisciplinario.

Gardner (1985), define la ciencia cognitiva como:

Un empeño contemporáneo de base empírica por responder a interrogantes epistemológicos de antigua data, en particular los vinculados a la naturaleza del conocimiento, sus elementos componentes, sus fuentes, evolución y difusión. Gardner

utiliza la expresión “ ciencia cognitiva” para referirse a los esfuerzos por explicar el conocimiento humano (pag. 21).

Desde la mirada psicológica, Morán (2010) nos dice que cuando las personas componen, ejecutan o escuchan una obra musical, se correlacionan diferentes procesos físicos, fisiológicos y sociales; cuando éstos procesos interactúan con la experiencia y el estado emocional, se pueden evocar recuerdos pasados, transportarse a mundos imaginarios, provocar reflexión e incluso introducirse a estados de conciencia diferente y es en estos casos cuando la experiencia musical ocurre.

En el trabajo se destaca la importancia del estudio de la percepción, desde los inicios de la Psicología, siendo esta un punto clave en la conformación de experiencias psicológicas relacionadas con el aprendizaje, la emoción, las actitudes y la personalidad, ya que funciona como un filtro para interpretar la realidad, donde se organiza y clasifica la información para las experiencias psicológicas (Morán, 2010).

Mota (2011), también se ha destacado por su interés e investigaciones relacionadas con la Psicología del Arte. Culminando con la publicación de su libro *Psicología, Arte y Creación*, donde busca profundizar sobre las preguntas sobre lo bello, el arte y la creación artística, viéndolo como una tríada que afecta directamente al que cuestiona al respecto; sin dejar de considerar que el Arte puede ser explicado desde diferentes perspectivas: psicológica, sociológica, histórica, económica, entre otras, resaltando que ninguna de éstas, agota el fenómeno artístico.

En el libro, explica que el acercamiento que ha tenido la Psicología con el Arte ha sido desde el estudio del comportamiento, la conducta, la cognición, la colectividad, la interacción simbólica del gusto, la representación social de las dimensiones estéticas o la estructura dinámica del inconsciente.

Además, explica cómo la Psicología del Arte nos ha afectado con las deconstrucciones de sus propios paradigmas científicos, a cambio de nuevos paradigmas, que provoquen

preguntas diferentes relacionadas con lo que pasa con la receptividad de una obra de arte y la significación del sentido de la experiencia estética. También se habla de cómo la Psicología ha recurrido al estudio del placer estético para evaluar las reacciones de receptáculos sensoriales que antes no se detectaban tan fácilmente, o para analizar los factores que provocan ciertos comportamientos que otros no.

En lo social, la Psicología recurre al placer estético para estudiar el tipo de interacciones que favorecen un mejor intercambio simbólico para reiterar las maneras en las que unas premisas orientan mejor que otras la percepción colectiva o la representación social de una cierta comunidad, a diferencia de las demás.

El Arte, como evento único en su tipo, ha ayudado a la ciencia a entender los diferentes tipos de placer estético, con relación a otras formas de expresión. De hecho, pocas son las leyes psicológicas que no han experimentado con algún fenómeno artístico para poder consolidar los argumentos y contra argumentos de sus datos empíricos, o también para acercarse al conocimiento socio-psicológico, ya que el conjunto de ciencia y estética experimental, puede contribuir al mejoramiento de la sociedad (Mota, 2011).

De los últimos dos trabajos reportados, se puede observar el acercamiento que se da en la Facultad de Psicología de la UNAM al estudio de diferentes áreas del Arte, para poder abordar la información desde una mirada psicológica.

Vale la pena mencionar el trabajo de Kretz (citada en Paine, 2005), la cual es una artista estadounidense que intenta mezclar la psicología con el arte, inicialmente buscaba usar el lenguaje de la moda, que suele utilizarse para cubrir las cosas, pero en cambio, decidió usarlo para revelar estados psicológicos en vez de camuflajearlos. Algunas de sus prendas son *vestido de fertilización*, *Individualidad*, abrigo *Mecanismo de defensa*.

La artista opina que es como llevar psicoanálisis puesto, como encarnar una experiencia terapéutica. Si se observa como un todo, sus vestidos usan el lenguaje de

la moda, el arte y la psicología, para comunicar estados emocionales y psicológicos con claridad y franqueza (Paine, 2005).

Se puede observar que las maneras en las que se relacionan la psicología y el arte pueden ser diversas y de maneras inimaginables.

Finalmente, Marty (2000), se ha dedicado a darle un lugar a la Psicología del Arte, siendo sus libros las referencias básicas si se busca información al respecto desde comienzos del siglo XXI y en sus palabras:

La mayor parte de la gente entiende lo que es tener una experiencia artística, y es capaz de describirla con mayor o menor acierto desde el punto de vista del sentido común. Son muchos también los que intuyen que esa capacidad de emocionarse ante una obra de arte forma parte de las características de la naturaleza humana. Súmense dos y dos, y se obtendrá la verdad de Pero Grullo, de que la psicología del arte es la parte de la psicología que se encarga de explicar las experiencias artísticas. Pero cuando los psicólogos se han planteado cómo se hace eso que parece tan obvio, las dificultades se acumulan en una medida descorazonadora (p.13).

De lo anterior se obtiene una definición de Psicología del Arte actual y al mismo tiempo, se indica la dificultad que se ha tenido para ponerla en práctica. En el siguiente capítulo, se busca mostrar cómo es el estudio del arte desde otras disciplinas.

Capítulo 2: El Arte desde otras áreas del conocimiento.

Dehesa (2000) menciona que cualquier persona que busque hacer estudios psicológicos respecto al arte, necesita una formación interdisciplinaria, ya que los procesos que intervienen en el arte, solamente pueden ser analizados desde el ángulo de los distintos enfoques de la Psicología, además de otras disciplinas y ciencias, como serían la Filosofía, la Sociología, la Arquitectura, la Arqueología y la Antropología, por citar algunas. Por ello, se busca explicar, grosso modo, cuál es la relación que tienen con el arte, otras disciplinas cercanas a la Psicología.

2.1. Sociología

Desde sus inicios ha sido difícil delimitar la sociología del arte ya que está próxima tanto a las disciplinas que tradicionalmente están a cargo del Arte (Historia del Arte, Crítica, Estética) como a las ciencias sociales relacionadas con la Sociología (Historia, Antropología, Psicología, Economía, Derecho). Un investigador inglés, Barnett, (citado en Heinich, 2002) indicaba que los sociólogos que estudian el arte, no se diferencian en nada de los historiadores sociales, historiadores del arte o de los críticos de arte; y según Heinich (2002) esta afirmación sigue siendo vigente en la actualidad.

Furió (2002), plantea la distinción entre historia social del arte, estética sociológica y sociología del arte. No es una gran diferencia, ni tiene límites exactos que indiquen campos excluyentes. De hecho, los vínculos y las interrelaciones entre estas disciplinas son constantes, debido a lo cual, el problema que se busca destacar es que son disciplinas tan afines que a menudo se confunden.

Por otro lado, si se pretende reflexionar acerca del arte, y de los fenómenos artísticos, no se pueden dejar de lado los presupuestos teórico-metodológicos de carácter sociológico, los cuales, aunque no exploran toda la complejidad de los objetos estudiados, muestran ciertas coordenadas fundamentales; sin las cuales cualquier interpretación de la obra artística resulta deficiente (De Paz, 1979).

De Paz (1979), habla de una sociología del arte que no se apega al empirismo y la comprobación del dato, sino que propone la posibilidad de comprender de manera correcta, el conjunto completo que es una obra artística pero que nunca está definitivamente resuelto, de hecho, si se analizara desde una visión positiva-científica, termina pasando por un proceso de reducción.

El autor, propone una sociología del arte que en realidad, debería ser una comprensión dialéctica del arte; por un lado considerando al fenómeno artístico, como un fenómeno cultural históricamente situado, por lo que sólo puede interpretarse tomando en cuenta esta situación social y, por otro lado, sabe que al comprender las dimensiones histórico-culturales no se han interpretado por completo las obras, de hecho, deben considerarse en relación con su específico carácter lingüístico y estructural.

Se trata de un proceso complementario e inseparable, en el cuál, si hay ausencias en uno u otro lado, se compromete el carácter dialéctico de la exposición crítica. Esto es lo que enseñan las más avanzadas y conscientes teorías estéticas contemporáneas que se sitúan en una perspectiva que ha encontrado en las ciencias humanas las formas de sus propios fundamentos metodológicos (De Paz, 1979).

Heinich (2002), explica que uno de los objetivos de la sociología del arte es estudiar los procesos por los cuales se da el reconocimiento de arte al objeto de estudio, con sus variaciones en el tiempo y en el espacio. Esto lo hace cuando usa los aspectos relativos a las “artes”, en sentido estricto, es decir se refiere a las prácticas creativas consideradas de ese modo.

Pero si la sociología del arte pretende entender la naturaleza de los fenómenos y de la experiencia artística, también provoca que la sociología reflexione sobre su propia definición y sobre sus límites.

Aunado a una crítica del elitismo, individualismo y espiritualismo de la tradición estética, la sociología del arte tiene como momentos fundadores a la desautonomización (el arte no pertenece a la estética) y desidealización (no es un valor absoluto), de todo esto, tenemos un área de la sociología conflictiva e inestable (Heinich, 2002).

Como ya se observó, en general, se dice que la sociología del arte estudia las relaciones entre el Arte y la sociedad. Aunque esta definición es muy simplificada, sirve para concretar algunas de las características de esas relaciones. Primero que nada, no se trata de estudiar el arte y la sociedad de manera separada y comparar semejanzas.

La sociología del arte no se enfoca en las obras en sí mismas o en su evolución estilística, ni tampoco en analizar los factores económicos, políticos, sociales y culturales del momento histórico; su trabajo, es indicar la dimensión social del hecho artístico a partir del conocimiento tanto de las obras como de los medios en los que se producen. Por ello se hace énfasis en el término “relaciones” del binomio arte-sociedad. Se busca estudiar influencias, condicionamientos, y de proponer interpretaciones que fundamenten y expliquen la interdependencia de los términos (Furió, 2000).

Al hablar de las relaciones entre el Arte y la sociedad, el autor explica que éstas son recíprocas. Esto significa que no se puede pensar solamente en la influencia del contexto social en el arte, que es en lo que se enfoca la historia del arte, sino que también se debe de ver la dirección contraria, es decir, la influencia del arte en la sociedad (Furió, 2000).

Al comparar, la Historia del Arte intenta reconstruir las situaciones en las que se crearon las obras, y de esta manera entenderlas y explicar su desarrollo a lo largo del tiempo. Pero tras conocer las causas de su creación, explicar la forma y significado, y de haberlas situado en la posición correspondiente, pocas son las veces que se estudia la repercusión social. La Historia del Arte estudia pocas veces el proceso de circulación social (ya sea de más o menos intermediarios), hasta llegar al destinatario o al público

para el que fue creada, o incluso hasta llegar a otros públicos diferentes, contemporáneos o futuros.

Por lo tanto, en la sociología del arte se buscaría conocer el radio de acción de la obra, el efecto que produce, el interés que despierta, cómo es interpretada y utilizada. Se debe tener en cuenta que la obra de arte no es simplemente un producto social, menos un hecho pasivo, sino que es una pieza constitutiva y activa dentro de la sociedad, que puede influir individual y colectivamente, reforzando o transformando situaciones y valores. Por lo cual, no se debe olvidar la doble dirección de la sociología del arte, la acción recíproca y dialéctica (Furió, 2000).

Furió (2000), se enfoca en las características principales de las relaciones entre el Arte y la sociedad, no se puede dejar de subrayar que los dos términos son realidades heterogéneas. Por ejemplo dentro de la palabra sociedad; cuando nos referimos a la parte del contexto social en específico, éste abarca realidades de orden diverso. En cualquier momento histórico, se pueden encontrar diferentes niveles o esferas de la vida social que son independientes en mayor o menor medida; dado lo cual se deberá saber cuáles son estos niveles y sus respectivas vinculaciones.

Además de esta interdependencia básica, se debe tener en cuenta que no todos los niveles de la realidad social tienen el mismo peso cuando se trata de valorar las causas de los fenómenos observados, por lo que hay que considerar los factores que son predominantes en cada situación, todo esto desde un punto de vista sociológico. Por lo tanto, los diferentes aspectos que forman parte del contexto social no pueden actuar sobre el arte individualmente, ni todos con la misma fuerza. De ahí, que se debe estudiar la interrelación en cada circunstancia concreta.

El Arte, del otro lado, no deja de ser una realidad diversa y heterogénea también. No puede explicarse la configuración de las obras de arte solo por las influencias del contexto, sino que también se debe tener en cuenta, entre muchas otras cosas, la

estructura del sistema receptor de estas influencias, es decir; la naturaleza material, técnica y lingüística de las obras (Furió, 2000).

El autor indica también, que no se debe olvidar que la sociología del arte necesita de las contribuciones de la historia social del arte y de la estética sociológica, pero tiene objetivos, límites y problemas propios. Su característica, en específico, es que analiza su objeto de estudio desde el punto de vista sociológico.

Resalta el objetivo de la sociología general, que es el estudio de la dimensión social de los hechos humanos, y una de sus características principales es un gran interés por interrelacionar los diferentes niveles de la realidad social, económicos, culturales, políticos, entre otros. Esto, con el fin de intentar comprender la realidad de un modo integral.

Dentro de los rasgos esenciales de la sociología se encuentran el enfoque global y la interrelación de factores, sin dejar de lado la ambición teórica, es decir, el intento de formular hipótesis, explicaciones o proposiciones que contribuyan a entender la naturaleza y el funcionamiento de la dimensión que se estudia (Giner en Furió, 2000). Si esta visión se aplica a la sociología del arte, los fenómenos artísticos serán los que se intenten comprender globalmente a partir de sus relaciones con otros aspectos de la realidad.

Al hablar de los diversos factores que condicionan los efectos sociales del arte, se mencionan los que pueden influir en los gustos, ideas o actitudes de determinados grupos, hasta las polémicas o escándalos que ciertas obras provocan, a veces por motivos difícilmente artísticos. Otro factor es la propia función de la obra de arte, la capacidad de incidir en la sociedad (usualmente un determinado sector, grupo de receptores o de público artístico) y también los valores del grupo social al que la obra va dirigida o del grupo que entra en contacto con ella. Es probable que muchas de las repercusiones sociales del arte tienen poco que ver con las condiciones más bien estéticas de las obras, pero no por eso deben minorizarse (Furió, 2000).

Difícilmente se puede adaptar a la naturaleza de la realidad a estudiar, un planteamiento simple o lineal, que no tenga la flexibilidad necesaria para incorporar hechos diversos, cambiantes y polivalentes, o que ignore las diferentes formas de organización artística que se pueden encontrar en la vida social. Por ende, las relaciones entre el Arte y la Sociedad son dinámicas, complejas y variables, histórica y socialmente (Furió, 2000).

La definición final que da Furió (2000) de la sociología del arte es que

estudia las condiciones sociológicas de existencia de las obras y sigue su existencia y efectos sociales. En resumen: se interesa por las condiciones sociales de producción, difusión y recepción de las obras de arte. Este enfoque implica identificar y estudiar los agentes que ocupan un lugar estructuralmente importante en el ámbito artístico delimitado, analizando su función, interrelaciones y los valores que se producen. En definitiva, la sociología del arte pretende poner de relieve cómo funciona el mundo del arte, lo que también nos ayuda a comprender mejor los valores y obras que en él se producen (pp. 28).

En cuanto a la historia social del arte, Furió (2000), aclara que es una historia del arte en la que se pone mayor interés en estudiar y destacar las condiciones sociales que permiten e influyen en la producción artística. Si el principal objetivo de la historia del arte radica en explicar las obras de arte y su evolución a partir de sus supuestos históricos, la diferencia que crea la historia del arte sólo puede ser de grado, no de clase. En realidad toda la historia del arte debería ser, si pretende realizar una reconstrucción lo más completa posible, una historia social del arte.

La historia social del arte es un campo relativamente delimitado, ya que se enfoca en las circunstancias materiales que condicionan la producción, configuración y evolución

de las obras de arte a lo largo de la historia. Por tanto, hoy dominan los trabajos limitados a épocas y situaciones en específico.

Por otro lado, se menciona la estética sociológica, es la disciplina en la cual, dentro de sus temas de reflexión, que serían conceptos como la belleza, la naturaleza y las funciones del arte, los problemas relacionados con la experiencia estética, entre otros, destaca la influencia de los factores sociales. La Estética, que pertenece a la Filosofía, se vuelve una estética sociológica cuando la reflexión sobre la belleza, el mundo de los sentidos y el Arte se plantea a partir de la cercanía con las condiciones histórico-sociales de cada momento.

La estética sociológica se desarrolló lo suficiente en Francia e Inglaterra durante el siglo XIX como para que en el año 1926 ya se publicase un estudio sobre su evolución. Cabe destacar, que los estudios más importantes sobre el tema, se encuentran dentro de trabajos de la estética contemporánea: desde su lado marxista hasta el más heterodoxo.

Como toda Estética, la estética sociológica es una disciplina filosófica, pero ésta en particular, explica los conceptos que estudia destacando su vinculación con la realidad social (Furió, 2000).

2.2. Antropología

El estudio estético antropológico ha ido creciendo desde la segunda guerra mundial. Los estudios de campo de arte exótico, como lo llaman los autores, se han multiplicado y el análisis crítico se ha vuelto más profundo. Sobresalieron los estudios más sensibles y sofisticados del estilo y creatividad de artistas individuales. También se desarrolló el interés en la organización comparativa y la transmisión del conocimiento. Aunque uno de los problemas dentro de la estética antropológica, es la respuesta hacia un objeto por parte de una cultura exótica, clasificado como Arte por personas de la cultura occidental (Coote & Sheldon, 1992).

Otra punto de vista es el de Méndez (2009), antropóloga que insiste en los agentes sociales implicados en la producción del objeto de Arte, para así deshacerse de la teoría del genio artístico. Al hablar en cambio, del campo artístico, se remite a las estructuras de dicho campo, a los conflictos y jerarquías que lo atraviesan, considera que es más para mostrar cómo éstas estructuras condicionan, tanto objetiva como subjetivamente, las prácticas de los agentes que en él intervienen.

Es en ese campo artístico, relativamente autónomo con relación al económico, al político o al jurídico, en el que interactúan artistas, coleccionistas, marchantes, críticos y teóricos del arte, galeristas, conservadores de museos y gestores culturales. Cada uno de esos agentes sociales ocupa en el campo, una determinada posición y desarrolla prácticas específicas (concebir las obras, producirlas, exponerlas, venderlas, construir su valor artístico y económico), mediatizadas por una red de instituciones públicas y privadas (academias de enseñanza artística, facultades de Bellas Artes, museos, centros de arte contemporáneo, centro culturales), que no siempre han existido en las sociedades occidentales, al igual que no siempre han existido en ellas el campo artístico y los mencionados agentes sociales. Es fundamental no perder esto de vista, para así poder analizar cómo a través de la colonización se expandieron mundialmente las modernas ideas occidentales de “arte”, “artista” y obra de arte”.

Ya que los especialistas occidentales suelen usar solamente las categorías de arte primitivo y arte contemporáneo para etiquetar las obras producidas en las sociedades etnográficas, la autora adopta una perspectiva en la cual, comienza con la red de relaciones e interacciones, locales e internacionales que existe entre los agentes que actúan en el campo artístico para así, prestar atención a cómo desde el periodo colonial y hasta la actualidad, los artistas occidentales y de numerosas sociedades etnográficas, al mismo tiempo que sus obras, se inscriben en dicho campo.

Ésta perspectiva, permite elaborar una visión panorámica, incluyendo tres fenómenos, que son consecuencia de un pasado colonial y un presente neo-colonial, según indican algunos artistas africanos, aborígenes, australianos o amerindios.

El primero de estos fenómenos pertenece al arte primitivo y al rol fundamental que ocupó para la configuración del arte primitivo. La percepción que los artistas occidentales de las vanguardias históricas tuvieron de ciertos objetos etnográficos, permitió la posterior re-clasificación de estos como obras de arte primitivo, y sobre todo, les ayudó a romper con los sistemas de representación válidos en las bellas artes, abriendo camino hacia un tipo de Arte que no existe como tal en otras sociedades (arte vanguardista moderno).

El segundo fenómeno, atañe a los efectos del colonialismo sobre bastantes sociedades etnográficas, los cuales, refiriéndose a las prácticas autónomas, abarcan desde la expansión del aprendizaje formal del Arte a través de las escuelas y talleres de arte coloniales, hasta la enseñanza de ciertas técnicas artísticas occidentales a los autóctonos; desde el rechazo hacia ciertos materiales como soporte de ciertas obras, hasta la inclusión a las mismas de nuevos materiales y herramientas aportados por los colonos; desde el surgimiento del denominado arte para turistas, hasta el desarrollo de campos artísticos locales en sociedad que con anterioridad al periodo colonial, carecían de él.

El tercer fenómeno mencionado, habla de la internalización del Arte, del mercado del Arte y de las dificultades con las que se enfrentan los antes llamados “primitivos”, y después “étnicos”, para acceder al reconocimiento como productores de Arte Contemporáneo (Méndez, 2009).

Un problema que resalta la misma autora, es que en vez de desarrollar una teoría antropológica del arte, la disciplina suele utilizar las herramientas conceptuales utilizadas por la Estética, la Teoría del Arte o la Historia del Arte, sin detenerse a validarlas al momento de aplicarlas al análisis de las formas de producción artística de

las sociedades etnográficas. De hecho, hasta la década de los años cincuenta del siglo pasado es cuando la disciplina se interroga sobre los supuestos teóricos que habían orientado sus análisis sobre el Arte, para que apoye la necesidad de diferenciar entre Arte y Estética, y para que reconozca el impacto del colonialismo sobre las artes y artistas de las sociedades etnográficas.

Posteriormente los antropólogos comienzan a plantearse preguntas relacionadas con la especificidad del Arte en las sociedades etnográficas, en cuanto a sus funciones y usos sociales, en torno a las relaciones entre Arte y estructura social, entre Arte y procesos mentales y, fundamentalmente, cuestiones relacionadas con la aplicabilidad, o no, de las modernas teorías del Arte occidental a las formas de expresión artística que existían en las sociedades etnográficas antes de, y durante el periodo colonial.

Por último, la autora destaca que a lo largo de la historia de la antropología del arte, los antropólogos han estudiado desde diferentes enfoques y en diversas sociedades no occidentales, sus formas de expresión artística, sus objetos con cualidades estéticas y sus usos sociales; la figura del artista, sus funciones, sus sistemas estéticos y las categorías que los componen, el arte como lenguaje o como sistema cultural, y también al arte como un lugar donde se pueden expresar y hacer comprensibles las diferencias en la vida cultural contemporánea.

Se debe tener en cuenta, que provengan de donde provengan las obras de arte, si se apartan de su contexto de producción, terminaran hablando el lenguaje de los que se han apropiado de ellas, de los que creen tener el poder de interpretarlas valiéndose de la Ciencia, la Estética, la Historia o la Antropología (Méndez, 2009).

López (1997), antropólogo, muestra que frente a las investigaciones que centran su interés en la intensión creadora o aquéllas otras que se enfocan en las concepciones que cada pueblo posee sobre la excelencia estética, su antropología social del arte, busca ser una antropología que se enfoque en la reflexión del objeto mismo, que analice el contexto de su uso aceptando que los objetos, como los hombres mismos,

pueden tener “vidas sociales”. Es decir, que los mecanismos que llevan a un objeto a convertirse en Arte, como los que llevan a su conversión en mercancía, constituyen un proceso determinado cultural e históricamente.

Haciendo referencia al libro *Art and Agency* de Gell (citado en Martínez, 2012), el autor menciona que la propuesta para una teoría del arte antropológica debe orientarse al estudio de las modalidades de producción y consumo de arte, de su puesta en circulación en los contextos locales y de las situaciones de interacción sociales que provoca.

Además, si sólo se presta atención a las mediaciones sociales, esto va a demostrar que el objeto artístico no tiene una naturaleza intrínseca fuera del contexto relacional que le da lugar. Es un enfoque que distingue a la antropología de la sociología del arte.

En cuanto a la visión indiscriminada e incluso un poco poética que se le daba al arte primitivo, Coote & Sheldon (1992), hablan de las reacciones estéticas del público, las cuales eran estimuladas por los productos exóticos y esto ayudó en el desarrollo de una experiencia de arte antropológico. Mientras tanto, el papel de los antropólogos como sistematizadores e intérpretes contextuales continuó de manera discreta.

También se mencionan los problemas de los estudios de la estética comparativa, que son complejos, y los antropólogos no logran llegar a un consenso sobre ellos. Los autores, sostienen que la sensibilidad estética responde a una gran variedad de patrones, en los que la visión de objetos familiares y no familiares puede ser muy importante, y el esfuerzo por incorporar lo ajeno al pensamiento del observador puede ser un estímulo importante.

Desde la mirada occidental, los autores refieren que las respuesta estéticas suelen ser afectadas por la tensión o ambigüedad en una obra de arte, de la propia cultura o de una ajena. Pueden ser respuestas difusas, que están acostumbradas a captar nuevos

patrones de color, la línea, la masa o el sonido, y relacionarlos con las propias experiencias.

En la antropología del arte, sin embargo, se trata de abstracciones desarrolladas en una tradición analítica con un fuerte componente filosófico. Aunque dentro de los estudiosos de la antropología existen los que tienen una fuerte sensibilidad estética, un concepto de Arte es difícil separarlo de las nociones de habilidad técnica, por un lado y del conocimiento místico por el otro. Hay disposición para explicar las cualidades pero se suelen expresar desde un juicio técnico (Coote & Sheldon, 1992).

2.3. Historia del Arte

Barral (1993), nos explica que la historia del arte se encarga del gran campo que responde a la pregunta ¿Qué es una obra de arte y cómo estudiarla?. El Arte forma parte esencial del ambiente cotidiano de las personas en todas las categorías, ya sea obra de arte o artesanal, su creación implica la intervención del conocimiento humano sobre los materiales. Así como el contenido de la obra de arte también es difícil definir cuáles son sus límites, incluso algunos artistas contemporáneos defienden que todo lo que nos rodea es arte. El historiador de arte necesita que la intervención creadora del hombre esté presente para poder concebir la obra.

La historia del arte, según el mismo autor, se considera una disciplina autónoma, por los métodos que utiliza, por su propia historia y por las obras mismas que son el objeto de estudio. Así como la historia de la ciencia, de la literatura o de la música, la historia del arte es al mismo tiempo una rama de la historia en general, de la historia de la cultura, de la civilización. Se podría decir que la disciplina se formó desde el Renacimiento, a través de las diferentes escuelas de pensamiento e intentando delimitar sus fronteras en relación con la arqueología, la historia económica o social, la historia narrativa, la filosofía, la sociología o la etnología.

El autor divide los temas que estudia la historia del arte en dos grandes grupos: los que siguiendo la tradición, han sido aceptados como parte integrante de la disciplina (arquitectura, escultura, pintura, artes del color, artes de los objetos, etc.) y los que, aunque son artes, son pocas veces tomados en cuenta en el modo restrictivo de la historia del arte (teatro, danza, música, poesía, cine, etc.).

Al mencionar el trabajo del historiador de arte, se le considera doble, por un lado el de un conocedor y por el otro el de un historiador, debe reconocer las obras, su autenticidad, emitir un juicio crítico sobre sus valores históricos y actuales, situarlos en el marco de la evolución histórica de cada período, acercarse de una manera arqueológica a fin de restituir las etapas técnicas de su ejecución, buscar los documentos escritos que les conciernen, en otras palabras, presentan las obras con objeto de volverlas comprensibles para un público más amplio (Barral, 1993).

Al hablar de la parte histórica, el estudio del arte como una disciplina es anterior a la época moderna. Es en el siglo XVI cuando el humanismo del Renacimiento toma en consideración las nociones de arcaísmo, clasicismo y decadencia para asociarlas a investigaciones biográficas, fuentes descriptivas y bases cronológicas para así crear la historia del arte, en el sentido moderno del término.

Por último, el autor propone cinco orientaciones metodológicas en las cuales se ha basado la historia del arte para mostrar su historia pasada: formalista, marxista, sociológica, iconológica y semiológica o estructuralista.

La primera se enfoca en el estudio de la composición, de la forma y los volúmenes, y separa éstas características de las cronologías históricas; de esta forma, crea una escala de referencias internas con base en atributos y clasificaciones.

La historia del arte marxista, que tuvo los momentos teóricos más fuertes después de la publicación en 1846 por Marx y Engels de “La ideología alemana”, sufrió una renovación de interés antes y después de la última guerra, con historiadores del arte

como Antal, Blunt, Schapiro, Hauser, etc. Éste tipo de estudios de la historia del arte, se encontraba fuera de los círculos oficiales y los debates académicos de la época. Una publicación importante fue el libro “Historia del arte y lucha de clases” de Hadjinicolaou en 1973 (citado en Barral, 1993) y finalmente influencia un poco la siguiente orientación, la sociológica.

La Sociología o Historia Social del Arte, son dos términos que no cubren exactamente la misma realidad, pero ambos, tienden a valorizar los elementos sociológicos de la producción artística y se esfuerzan en relacionar la obra de arte y los grupos sociales que la determinan. Este tipo de estudio, considera al artista como un elemento activo de la sociedad en la que desarrolla sus obras, de hecho, se da una atención particular a los socios y a los clientes, en la producción y el consumo.

La iconología, que busca comprender los diferentes niveles de conciencia individual y colectiva que hay en la obra de arte; entender lo que representa la imagen, el tema. Distingue las imágenes de las formas y encuentra los resurgimientos de las imágenes a través de las épocas.

La metodología estructuralista o semiológica son métodos que vienen de otras disciplinas y se adaptaron al campo del arte, con el análisis estructuralista y el estudio de signos (Barral, 1993).

2.4. Filosofía

Dentro de la Filosofía, se encuentran las reflexiones sobre el Arte desde el pensamiento griego, en la filosofía medieval, e incluso en los pensadores de los primeros siglos de la edad moderna; el problema es que no se sabía en qué punto fijo de la disciplina debían colocarse éstas reflexiones hasta que surge la Estética (Ramos, 1950).

Estética

La Estética se forma como ciencia especial hasta el XVIII por Alejandro Baumgarten, filósofo, discípulo de Christian Wolf, el cuál habla de una ciencia que semejante a la lógica racional, sería una especie de lógica de la representación sensible (tomando el significado etimológico de la palabra *aisthesis*). Influida por una idea de Leibnitz, Baumgarten piensa que así como la verdad es el perfeccionamiento del conocimiento racional, la perfección de la representación sensible es la belleza. Por lo cual, esto se convierte en el objeto fundamental de la Estética (Ramos, 1950).

Pero en realidad, sin tener el mismo nombre, la Estética existe desde la Antigüedad, donde se reflexionaba sobre el Arte; algunos consideran que incluso desde la Prehistoria (si se toma en cuenta la reflexión de lo que es bello). Sin embargo, la Estética siempre ha estado mezclada con la reflexión filosófica, con la crítica literaria o con la historia del arte (Bayer, 1965).

Aunque la obra de Baumgarten no tiene mucho que ver con el problema del Arte, su designación sirvió para nombrar no a la ciencia de la sensibilidad si se sigue la etimología de la palabra, sino a la ciencia que se ocupa exclusivamente de los problemas del Arte y de lo bello. Gracias a que el uso del vocablo se generalizó, hoy en día se usa para ésta última significación.

En su sentido técnico, la Estética es una ciencia filosófica que pretende tratar su objeto de estudio (la obra de arte) con el mismo rigor metódico con que la lógica o la ética tratan el suyo (Ramos, 1950).

Bayer (1965), filósofo, habla de una paradoja, que es la independencia total de la estética con respecto a la historia. Indica que la obra de arte, que es uno de los objetos de estudio más importantes de la Historia, es todo lo opuesto de un hecho histórico.

El arte no siempre se desarrolla a la par de la historia, y no es reflejo de los acontecimientos históricos y políticos, con frecuencia, se halla en oposición a ellos. Oscar Wilde señaló (citado en Bayer, 1965):

El arte se desarrolla únicamente por sí mismo. No es el símbolo de ningún siglo. Los siglos son sus símbolos; el arte no expresa jamás otra cosa a parte de sí mismo. Tiene una vida independiente, igual que el pensamiento. No es necesariamente realista en un siglo realista, ni espiritualista en un siglo de fe. Lejos de ser la creación de su época, se encuentra en general en oposición a ella, y la única historia que traza para nosotros es la de su propio progreso (pp. 450).

De ahí se pueden comenzar a observar las limitaciones de la Estética y su necesidad de otras disciplinas para realizar sus investigaciones.

Desde otra mirada, la espiritual, Pochat (2008) indica que en la vida del hombre, lo estético es lo que media entre el entendimiento y el sentimiento: desde que la conciencia comenzó a expresarse de manera íntegra en el periodo auriñacense (hacia 30,000 a.C.), lo estético debió constituir un aspecto esencial de la psique, básico en el aparato cosmovisivo. El hombre tiene la capacidad y costumbre de valorar el sentido estético (sin pensar en lo funcional) de los objetos de su entorno.

El autor menciona que el punto de los orígenes de la teoría del arte se debe plantear de la misma manera que al imitar a la naturaleza en el arte arcaico, es decir, lo importante no es que una pintura o una escultura, egipcia o mesopotámica sea más o menos realista, lo esencial, son las consecuencias de ese modo de representación en la tradición y la evolución artística de una determinada cultura durante un largo periodo.

La Estética se pregunta por la esencia y los principios del Arte, investiga las vivencias asociadas a las percepciones sensibles al sentimiento de lo bello y lo sublime, también, trata de investigar en general o en relación con la situación histórica concreta, el carácter y el sentido de estos conceptos cualitativos (Pochat, 2008).

Un problema para el receptor de la Estética es que los conceptos y valoraciones no han dejado de cambiar a lo largo de la historia, las formas antiguas reciben nuevos contenidos, y éstas no dejan de definirse y valorarse históricamente. La estética de la recepción, y el retomar antiguas posiciones estéticas, encuentran sus límites en la subjetividad del gusto y la relatividad de las situaciones histórico-culturales, desde su propia mentalidad y el “medio simbólico” de su época, el receptor sólo puede desempeñarse en la reflexión.

De hecho, previo al estudio científico, son las observaciones y valoraciones estéticas, ya que como Arte, el objeto artístico se presenta como objeto de investigación dentro del campo de visión del historiador del arte. Si éstas observaciones son desde una perspectiva empírico-histórica, en la estética la aproximación se realiza desde la filosofía. (Pochat, 2008).

Para mostrar como es que cada disciplina tiene diferente relación con el Arte aunque usen palabras o métodos similares, vale la pena mencionar las clasificaciones que propone el autor e historiador del arte que se ha estado siguiendo, el cual habla de una clasificación de disciplinas entre las que se encuentra la ciencia del arte y la filosofía del arte:

Ciencia del arte

La ciencia del arte se ocupa antes que nada, de las obras de arte en concreto y los factores que intervinieron en su creación. Más allá del papel del artista, se enfoca en otros aspectos como las convenciones estilísticas, los juicios de gusto, la articulación de los contenidos y el papel de quien encarga la obra de arte o el intérprete.

Al ser una disciplina histórico-empírica, la ciencia del arte ha recibido apoyos de otras disciplinas sistemáticas: la creación y la vivencia artísticas han sido estudiadas desde la perspectiva psicológica, la relación entre el artista y su entorno desde la sociológica. La semiótica ha intentado clarificar la función del arte dentro del contexto cultural y la sociedad a que pertenece.

El aspecto estético, es un factor constitutivo de la obra. Aunque la ciencia del arte tenga una base empírica y organizada, siempre deberá atender a cuestiones estéticas (Pochat, 2008).

Filosofía del arte

La filosofía del arte propone clasificar aquellos conceptos que se utilizan para caracterizar al arte, la creación, el efecto y la significación histórica de las obras artísticas. También se interesa por la esencia del arte y las modalidades específicas ligadas a particularidades de cada medio.

Según Wolandt (citado en Pochat, 2008), la filosofía del arte encuentra su objeto de estudio en las posiciones respecto al mundo, al propio yo y a la naturaleza que los artistas individuales y las escuelas, han traducido en imágenes y palabras. En las cuales, están implícitas sus valoraciones del arte en general.

Como en la ciencia del arte, la filosofía del arte exige a sus representantes la capacidad de transportarse a diferentes contextos culturales y adaptar sus criterios a concepciones y valoraciones cambiantes.

El filósofo del arte debe ser consciente de la relatividad de su propio punto de vista, para así poder hacer una historia de la cultura en un sentido hermenéutico. En un contexto tan cambiante, el fundamento de su actividad, es su creencia en la importancia fundamental del arte para la existencia humana y en un orden social digno del hombre (Pochat, 2008).

2.5. Economía del arte

En la actualidad existe un área especializada o subdisciplina de la economía, la economía del arte o dicho de manera general, la economía de la cultura. Se considera que la obra que le dio origen a ésta área data de 1966 “*Performing Arts: The Economic Dilemma*”, de Baumol y Bowen (citados en Palma & Aguado, 2010), donde los autores analizaron un problema económico propio de las artes escénicas, el cuál llevó a que el Estado subsidiara esas actividades.

En la obra de Baumol y Bowen (citados en Palma & Aguado, 2010) se realizó un análisis de los costos de operación de la Orquesta Filarmónica de Nueva York y una comparación del costo medio por presentación de dos obras de teatro en temporadas diferentes. Los resultados obtenidos indicaron que los salarios de los artistas aumentan más lentamente que los salarios en general, que las ganancias de las artes escénicas son en su mayoría invertidas en salarios y que los costos totales de las artes escénicas aumentan a través del tiempo más rápido que los costos de producción de la economía en su conjunto.

En sus inicios la subdisciplina se denominaba “economía del arte”, pero la palabra arte se refería a las artes escénicas relacionadas con la alta cultura en específico, y quedaban fuera el patrimonio cultural y las industrias culturales. Por ello para que abarcara otras áreas decidieron denominarla “economía de la cultura” que Towse (citado en Palma & Aguado, 2010) define como: “*La aplicación de la economía a la producción, distribución y consumo de todos los bienes y servicios culturales*” (pp.7).

Los autores Throsby y Blaug (citados en Palma & Aguado, 2010) fueron los primeros en publicar un estado del arte, donde Throsby investigaba la formación del gusto por las artes, mercados de obras de arte, características de las artes escénicas, mercados de trabajo de los artistas y políticas públicas hacia las artes. Por su parte Blaug habla sobre oferta y demanda de bienes y servicios culturales, industria de las comunicaciones, mercado del arte, historia económica de las artes, mercado de trabajo

de los artistas, enfermedad de los costos, organizaciones artísticas sin ánimo de lucro y subsidios públicos a las artes.

Como se ha observado, las diferentes áreas del conocimiento presentan algunos problemas para relacionarse con el arte, ya que es difícil poder especificar su objeto de estudio, por las coincidencias en metodologías y uso de conceptos.

Al recapitular, cabe destacar a autores como Heinich (2002) el cual cree que los antropólogos del arte no se diferencian de los historiadores del arte o críticos de arte y por otro lado se encuentran De Paz (1979), que a pesar de ser anterior propone un estudio dialéctico o Furió (2002) que indica que las relaciones en el estudio deben de ser recíprocas.

Méndez (2009), resalta que en el caso de la antropología del arte se suelen utilizar herramientas conceptuales de la estética o de la historia del arte y López (1997), indica que los objetos de arte pueden tener “vidas sociales”.

La Historia del arte, que a pesar de enfocarse en los momentos históricos en los que se crea la obra y en su simbología, tiene vertientes como la historia social del arte donde se enfocan en el artista como elemento activo de la sociedad en la que se desarrollan sus obras (Barral, 1993).

La Filosofía, que al ser de las disciplinas más antiguas, ha tenido que crear diferentes áreas como la estética para poder estudiar manera adecuada lo referente al Arte, y se destaca a autores como Pochat (2008), que proponen divisiones actuales como la ciencia del arte para ser aún más específico en lo que se busca estudiar.

Es decir, cada disciplina intenta especificar su objeto de estudio, pero en cuanto al Arte se refiere, se observa que no se puede dejar de lado información para poder tener una visión complementaria sobre las obras de arte. Por lo cual, no se deja de lado la propuesta de un estudio interdisciplinario.

Al describir las relaciones que éstas disciplinas tienen con el arte, se busca mostrar cómo los campos de estudios han crecido y se han entremezclado, para, de esta manera, obtener mejores y más consistentes resultados en sus investigaciones.

En el siguiente capítulo, se muestra el acercamiento del Arte y la Psicología en específico en el área de museos, teniendo como antecedente el tipo de relaciones interdisciplinarias que puede haber.

Capítulo 3: Museos

De acuerdo a Linares (2008), la historia de los museos se da de manera paralela a la historia de la humanidad. La palabra *museo* proviene de la palabra griega *mouseion*, la cual proviene del culto que se rendía a las musas en las regiones griegas de Tracia y Beocia. Según la mitología griega las musas inspiraban la música y las primeras tres conocidas fueron Meletea (meditación), Mnemea (memoria) y Aedea (canto/voz).

En Egipto el término *mouseion* se utilizó para referirse a un templo, la diferencia es que aquí se le rendía culto al conocimiento. De hecho, la Biblioteca de Alejandría es parte del Museo de Alejandría que era un centro cultural.

En el Imperio Romano, de la terminación griega derivó la latina *museum* que se utilizaba para referirse a un centro cultural donde se daban las discusiones filosóficas y se mostraban piezas extrañas de culturas anteriores. En el periodo helenístico, creció el interés por piezas extrañas y los objetos artísticos desarrollaron un valor histórico dependiendo de su rareza, exotismo y autoría.

Fue en el Renacimiento, etapa entre el siglo XV y XVI donde la palabra *museo* se utilizó para hablar de un espacio físico donde se guardaban objetos valiosos, como parte de colecciones privadas. Se revalorizaron las culturas griega y romana y en especial su visión de los artistas y protecciones de sus expresiones.

A finales del siglo XIX los museos en Europa ya estaban consolidados, su interés era expandir sus colecciones consiguiendo diferentes objetos de diversas culturas. En 1882 a un lado del Museo de Louvre en París se abrió la primera escuela de formación enfocada en la conservación y restauración de objetos de arte.

A lo largo del tiempo han habido cambios notables en la definición, objetivos, alcances y filosofía de los museos, se consideran espacios culturales con una importante misión en la sociedad, donde las actividades que se planifican y desarrollan ayudan a los

procesos históricos y educativos de los grupos sociales donde están instituidos y que representan de manera general o específica, parte de su cultura e idiosincrasia.

Así mismo, este autor nos menciona que en 1946, con la ayuda de la Organización de las Naciones Unidas para la Cultura y la Educación (UNESCO) se creó el organismo internacional de museos, en inglés *International Council of Museums* (ICOM), el cual tiene como misión ser un comité para la conversación, continuación y transmisión de la herencia natural y cultural, presente y futura, tangible e intangible de la sociedad del mundo (Linares, 2008).

La definición de museo es actualizada por el ICOM desde 1946 para que corresponda con la realidad de los museos mundiales. La versión actual fue hecha en el 2007 durante la 22ª conferencia general de Viena (Austria):

Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo (ICOM, 2007).

Hervás (2010), menciona que a finales del siglo XX muchos museos mantenían una planificación tradicional en la gestión de sus exposiciones. Sin embargo, muchos otros comienzan a modificar la manera en la que plantean exposiciones para conseguir un impacto positivo en los visitantes.

Se buscan posibles asociaciones con diferentes instituciones que les permitan vincularse cada vez más con la comunidad en la que se encuentran. Se acepta la idea de que lo cultural está unido a lo social y que coleccionar, documentar, conservar e interpretar son medios para alcanzar un fin, en este caso, el museo se puede servir de ellas para perseguir sus metas sociales que deben estar enfocadas en el desarrollo comunitario.

La misma autora, indica que se puede observar cómo la inclusión social, se introduce en la planificación de museos a través de planteamientos más cercanos al público, como por ejemplo, en la ampliación del tiempo de apertura (como la noche de museos) o al reducir el precio de acceso. Con la correcta planificación, todos los museos pueden explotar su potencial para impactar de manera positiva, sobre su público real y posible, algunos trabajan para llegar con sus mensajes a un número de mayor de públicos y al mismo tiempo involucrar a las comunidades próximas en la toma de decisiones.

Dodd y Sandell (mencionados en Hervás, 2010), tienen una visión más social respecto a los museos, en la cual, recalcan la necesidad de cambios que favorezcan y promuevan la inclusión de la sociedad en los museos, subrayando que esto no significa que se deba bajar el nivel intelectual de sus discursos expositivos. Se enfocan en lo importante que es definir los objetivos sociales que los museos persiguen, algunos de los cuales suelen estar relacionados con:

- *Aumentar el autoestima de los ciudadanos.*
- *Reforzar y fortalecer las potencialidades, equilibrando las debilidades individuales y favoreciendo el control sobre la propia vida.*
- *Informar y propiciar el aprendizaje.*
- *Promover la creatividad.*
- *Ampliar el horizonte individual hacia nuevas formas de ver el mundo.*
- *Impulsar debates sobre temas polémicos y de interés.*
- *Desafiar los estereotipos.*
- *Enfrentar la intolerancia (p.108).*

Hervás (2010), considera que el momento de los grandes museos e importantes exposiciones ha pasado, y que es el momento de cambiar los estereotipos relacionados

con el museo para que de esta manera, se vuelva un lugar esencial en la comunidad al igual que las bibliotecas.

Por otro lado, Gurian (citado en Hervás, 2010), habla de un museo esencial, que surge de las propuestas ciudadanas, en el cual el visitante encuentra respuestas a sus propias preguntas, y es el que une los contenidos del museo según sus propias necesidades.

En este museo esencial, las funciones del personal cambian de determinar e interpretar para enfocarse en facilitar. Por lo cual, se mencionan cuatro principios en los que el museo esencial se debe fundamentar:

- *Todas las personas tienen interrogantes, curiosidades y puntos de vista individuales sobre una gran variedad de temas.*
- *Ayudar a interiorizar y responder a los interrogantes es más importante que la adquisición de conocimiento, y se puede conseguir a través de la interacción social, el placer estético o la valoración de lo personal.*
- *Un museo puede ser un lugar útil para explorar y buscar respuestas.*
- *Los visitantes pueden experimentar satisfactoriamente los descubrimientos que realizan, cuando se les facilitan herramientas apropiadas y fáciles de emplear (p.108-109).*

Los cambios en las visiones respecto a los museos se han transformado en las últimas décadas, por ejemplo, las sociedades alrededor del mundo han sido parte de lo que Huyssen (citada en Sodaro 2013) llama “sensibilidad museal”. Refiriéndose a que los museos están siendo construidos extremadamente rápido y además otras instituciones sociales están tomando tanto propiedades como formas museísticas.

Según Sodaro (2013), al musealizar las instituciones se puede observar el lugar privilegiado que tienen los museos en la sociedad contemporánea. Los museos son una

clave para entender nuestras identidades pasadas y presentes. Son considerados lugares confiables de autenticidad e historia, por lo cual se encuentran entre las instituciones más importantes para la educación, sobre la conservación y el pasado, entre otras funciones. Es decir, forman parte de la memoria colectiva.

Los museos no son sólo espacios de educación y conservación. También juegan otro tipo de funciones importantes y específicas en la sociedad como lugares donde se da el “ritual de la ciudadanía”, complejos donde la sociedad aprende sobre autorregulación y disciplina, espacios públicos importantes para la construcción de las identidades de comunidades y naciones, y se resalta la función legitimadora.

Los museos guardan nuestra historia y pasado, pero también se conservan, muestran y toman forma nuestras identidades sociales, cívicas y nacionales. Son lugares donde la gente se refleja en los objetos que se muestran. La sociedad se puede presentar y representar como le gustaría ser vista.

De igual manera, Sodaro (2013) habla desde un punto de vista más histórico, donde se puede observar que los museos contemporáneos difieren de los del siglo XIX. Por un lado, se les reconoce cada vez más como instituciones privilegiadas de educación y conservación, pero por el otro están conscientes de que pueden no ser espacios objetivos y neutros en cuanto a la historia y la autenticidad, es decir, los objetos que representan esta información siempre están limitados por los creadores y curadores del museo. Esta situación, ha provocado una museología más autorreflexiva y crítica en la que los museos cuestionan e incluso deconstruyen relatos e historias que antes se daban por sentadas.

Cabe destacar que el trabajo de la autora, se realiza en Museo Judío de Berlín, de ahí que se hable con tanto ahínco de apropiación de identidad, o la construcción de la misma en una comunidad, éste museo sería más de tipo histórico.

Por otro lado, al hablar del momento actual, la misma autora comenta que los museos compiten con una gran variedad de medios de comunicación y tecnológicos que también sirven para educar y estimular, a menudo desde la propia casa del usuario. Para no dejar de ser relevantes, muchos museos han optado por intentar crear nuevos tipos de participación interactiva y vivencial. Para poder atraer a generaciones jóvenes que han crecido inmersos en la tecnología, el Internet y nuevos medios de comunicación, el museo se ha convertido en un medio de comunicación de masas, dirigidos a una sociedad que está en busca de experiencias intensas e iluminación instantánea.

De ahí que existan los nuevos museos experienciales, donde se enfocan más en la enseñanza y la creación de una experiencia, que en hacer las funciones tradicionales de los museos que son coleccionar y mostrar; en lugar de simplemente contar una historia del pasado, los museos buscan que el visitante “experiencie” la historia. Por ejemplo, en Estados Unidos en el Museo Conmemorativo del Holocausto, a los visitantes se les da el “pasaporte” de una víctima que los acompañara en su recorrido por un barrio reconstruido de Polonia, un bosque en Lituania, el transporte en un auténtico vagón de tren, etc. En el museo Newseum los visitantes pueden tener una experiencia en 4D, donde observan una presentación multimedia en la cual sus asientos se mueven, entre otros efectos (Sodaro, 2013).

3.1. Museos de arte

Sánchez (2010), define al museo de arte como el espacio en donde se encuentran contenidas colecciones expuestas, que contienen objetos de valor estético, y han sido ensambladas para mostrarlas con ese sentido estético, incluso, cuando todas las obras de arte que integran las colecciones hayan sido creadas con esa intención por el autor.

Algunos ejemplos de los tipos de obras que se encuentran en los museos de arte son: pintura, escultura, artes decorativas, artes aplicadas e industriales, dibujo, grabado,

antigüedades, folklores, artes primitivas, incluyendo las nuevas formas de expresión como son la fotografía, cine, video, historietas, cómics, etc. aunque, según el tipo de museo de arte que se visite, se pueden encontrar sólo algunos de los tipos de obra que se mencionan.

La autora menciona, por otro lado, la costumbre de la Historia del arte de dividir las etapas históricas (clásica, medieval, moderna y contemporánea), lo cual ha creado una influencia determinante en la consolidación de las tipologías museísticas del arte. Por lo tanto, los museos de arte se encuentran divididos en: museos arqueológicos, museos de bellas artes, museos de arte moderno y museos de arte contemporáneo.

En los museos arqueológicos se pueden encontrar contenidos objetos de culturas de procedencia y naturaleza diversa. Desde artísticos (de antes y después de la época clásica), testimonios ético-antropológicos de calidad histórico estética, hasta restos de las más cercanas civilizaciones (monedas, lapidas, sellos, inscripciones) o de las artes suntuarias, entre otros.

Dentro de los museos de bellas artes se alberga toda la obra artística producida desde la época medieval hasta el siglo XIX, por lo que se pueden encontrar diferentes tipos de artes plásticas, como pintura, escultura, grabado, dibujo.

Los museos de arte moderno albergan todo el arte plástico introducido en el siglo XX. En los museos de arte contemporáneo se haya todo el arte producido en parte del siglo XX y se incluyen las nuevas propuestas artísticas que se generan en la actualidad.

La diferencia de los últimos con los demás es que tienen una gran cantidad de contenidos, ya que aparte de las bellas artes, se muestran las nuevas artes de la imagen (fotografía, cine, multimagen), nuevas expresiones de la sociedad de consumo y de los massmedia, obras provenientes del diseño y la publicidad, gráficos innovadores (cómics), nuevas propuestas y comportamientos artísticos de carácter interdisciplinar.

Por último, la autora menciona los museos monográficos, ya que pueden contener obras de cualquiera de las etapas mencionadas con anterioridad. La diferencia, es que en estos espacios se exhibe el arte producido por un solo personaje, por lo cual, el arte presentado abarca el periodo en el que el artista se encontró, así como la o las corrientes artísticas que siguió.

De igual manera, Sánchez (2010) menciona que aún cuando existe una clasificación dentro de los museos de arte, todos ellos comparten características similares, incluyendo algunos objetivos, como: lograr que los visitantes valoren el patrimonio artístico, conseguir que al realizar recorridos por las salas del museo, se puedan generar experiencias estéticas, por lo cual, dentro de estos recintos se manejan dos temáticas importantes: la apreciación artística y la valoración patrimonial.

3.2. La Experiencia Museística

Antes de hablar sobre la experiencia museística, es necesario retomar la experiencia estética para entender de qué se está hablando y qué implica:

Marty (2005), indica que por definición la experiencia estética es una experiencia humana. Es la experiencia que ocurre entre un sujeto psicológico y un objeto externo. Se acostumbra estudiar la producción y comprensión de lo que se suele calificar como bello. Esto, lo realizan desde la tradición de la estética experimental de estudiar al espectador, pero en específico se debe enfocar en el procesamiento de los estímulos visuales que se podrían considerar estéticos.

Otra visión es la de Zusne (citado en Émond, 2006) quien afirma que la experiencia estética es una experiencia de reafirmación cognitiva, que sucede cuando el objeto estético se aproxima o coincide con el modelo de perfección que tiene el individuo en la actualidad.

Por otro lado, Sánchez (2010) explica que las experiencias, en general, ocurren de manera continua, por las interacciones entre un ser y las condiciones que lo rodean, por el mismo proceso de vida. Cuando la experiencia, produce un sentimiento de complacencia, satisfacción y la situación es relativamente más clara y enfocada que las que suceden en la vida diaria y el elevado estado de conciencia ocurre como respuesta al arte, se le llama experiencia artística.

Esta misma autora, agrega que la experiencia estética y el Arte implican una forma de acercarse al mundo y de saber acerca de nuestro entorno, pues aunque se les ponen límites considerándolos un simple conocimiento de la realidad, se alteran las reglas que definen lo conocido y se llega al área de lo cognoscible, creando sus propias referencias.

Al hablar de la creación artística y la experiencia estética, la autora explica que son recreación y descubrimiento del orden de las cosas; el descubrimiento, se da cuando se reconocen dimensiones más amplias de la existencia, donde las categorías y adjetivos proporcionados por nuestra cultura, desaparecen haciendo surgir otra mirada con posibilidades de provocar un cambio en la definición del mundo en un momento histórico determinado.

Por último, define la experiencia estética como el momento en el que un individuo observa “algo” y se conmueve, es decir, llega a un punto en el cual comprende que no hay diferencia alguna entre él y lo que mira. En la experiencia artística, la emoción está presente y se encuentra en esa forma de fusión de lo otro convertido en propio, de esta manera la experiencia estética en un museo se logra en el momento en el que visitante interactúa con la obra de arte, y responde emocionado, generando cualquier tipo de sentimiento ante una obra de arte (Sánchez, 2010).

De éstas definiciones se puede rescatar que se debe dar una relación entre el sujeto y el objeto observado, donde invariablemente interviene la experiencia anterior del sujeto para afectar la percepción. Se subraya la definición de Sánchez (2010), porque

considera la parte emotiva, que es lo que se busca que exista, para así poder estudiarse dentro de los museos y desde la mirada psicológica.

Experiencia museística

Falk y Dierking (citados en Hervás, 2008) hablan de una experiencia museística interactiva, que es similar a la experiencia estética pero introduce más elementos que afectan directamente al visitante de un museo.

Para entender mejor la experiencia museística de los visitantes se deben tener en cuenta tres elementos que median su visita: el contexto físico, el contexto personal y el contexto social.

El contexto físico implica dónde está ubicado el museo, el entorno y sus alrededores, los elementos arquitectónicos que definen el espacio museístico, los objetos, la cartelera, el diseño de los lugares de exposición, el diseño del espacio interior, los estilos de enseñanza, el color y la luz, los olores, la temperatura interior.

El segundo elemento es el contexto personal comprende las variables utilizadas para describir a las personas (como las variables sociodemográficas) y a los estados de ánimo de las mismas desde el punto de vista sociológico o psicopedagógico.

La motivación y las experiencias previas en general de los visitantes, adquieren una mayor importancia. Se incluyen los estilos de aprendizaje, las expectativas, los intereses, las experiencias previas que se hayan tenido respecto a la relación con los museos, y también se cuentan las inquietudes de los visitantes que pueden influir en los resultados de la visita.

El tercer elemento, el contexto social, abarca todos los niveles de relaciones interpersonales que se dan durante la visita; desde los acompañantes, los demás visitantes del museo y hasta el personal del museo. En especial, se enfocan en las

relaciones que se dan dentro del museo, es decir, si la compañía fue agradable, si hubo un trato amable por parte del personal o si ese día el museo estaba muy lleno o recibía pocas visitas.

Cuando estos tres elementos interactúan se obtiene como resultado una experiencia museística construida de manera personal para cada visitante. A partir del análisis de éstas experiencias museísticas se puede comprender mejor el comportamiento de distintos tipos de público y de esta manera utilizar la información para una mejor gestión en el museo (Hervás, 2008).

La importancia de mencionar la experiencia museística es que el interactuar con ella, es una manera en la cual el psicólogo puede obtener información para desempeñar funciones provechosas dentro del museo.

3.3. Psicología en la museología

Pocas son las publicaciones sobre el papel específico de los psicólogos en los museos de arte, en esta sección se muestran estudios, investigaciones o publicaciones que hablan al respecto, aunque se enfocan en beneficios psicológicos al visitante o en estudios de público, a excepción de un artículo que hablará en específico sobre el tema de interés.

Dufresne-Tasse & Lefebvre (1994), realizaron un estudio sobre los beneficios psicológicos de una visita al museo, aunque el término beneficio es mencionado con regularidad en la literatura que habla sobre el visitante del museo, según los autores, no se han hecho investigaciones sobre el tema.

Se explica que los beneficios, son las ganancias acumuladas y la sensación de bienestar que se produce después de una visita. Los autores, estudiaron estas ganancias, analizando el contenido de una entrevista después de la visita. Los resultados reflejan la percepción del visitante.

Los beneficios pueden ser generales o específicos. Se habla de beneficios generales cuando la visita en sí es una experiencia válida, es decir satisface al individuo o simplemente le hace pasar un momento agradable. Un beneficio específico, ocurre cuando la visita provoca un aumento intenso en una función psicológica, ya sea cognitiva o afectiva. Este tipo de beneficio es, por mucho, el que el visitante espera obtener de la visita.

Los mismos autores explican que los beneficios referentes al funcionamiento cognitivo son llamativos por su complejidad. Consisten en utilizar la imaginación propia, abrirse a nuevas cosas, descubrir objetos raros, sorprendentes, valiosos o muy poco conocidos; adquirir, mejorar o verificar conocimientos, reflexionar y ganar una comprensión más profunda del significado de las cosas. Por otro lado, el funcionamiento psicológico afectivo es simple. Está limitado a experimentar emociones, disfrutar de las cosas buenas y tener un sentimiento de curiosidad.

Para que sea benéfico, el funcionamiento psicológico deber ser alegre. Es decir, el visitante se debe divertir, acercarse de una manera libre, ligera, sin estar preocupado, que es lo que los visitantes hacen en las salas de exposiciones. La mayoría, odia la idea de tener que aprender en el museo al igual que en la escuela, de una manera seria y ordenada.

El funcionamiento psicológico de los visitantes es la fuente de diferentes tipos de placeres, siempre que sean intensos, se pueden generar o tratar con nuevas ideas y al mismo tiempo que la experiencia siga siendo disfrutable.

Algunos de los tipos de placeres mencionados en el estudio son:

- Placer estético, que resulta de la observación de objetos importantes y bellos.
- Placer del autodescubrimiento e identificarse a sí mismos con lo bello, precioso y raro.

- Placer al utilizar las habilidades intelectuales propias para imaginar, recordar, adquirir conocimiento, ampliarlo, reflexionar y modificar las ideas propias.
- Placer de superar una dificultad mayor de manera fácil.
- Placer de entrar en contacto con algo nuevo, internalizarlo o tener nuevas ideas.

Los autores indican que dada la importancia del placer en la experiencia del visitante, es comprensible que un adulto tenga en cuenta su propio funcionamiento como el mayor beneficio de su visita, y de la misma manera, que podamos atribuir a la calidad de su funcionamiento psicológico la presencia de lo que el ICOM llama el deleite.

De igual forma, por los datos presentados anteriormente, y contrario a las expectativas de los educadores del museo, se cree que los visitantes no son pasivos cuando miran los objetos. Además, se llega a creer que las operaciones mentales de los visitantes, mientras miran los objetos no varían en función de su nivel de educación y que este funcionamiento, aunque sea cognitiva y afectivamente intenso, constituye el mayor beneficio de una visita, gracias a los múltiples placeres que provoca.

Por otro lado, los autores se enfocan en el desarrollo de un instrumento que da acceso al funcionamiento psicológico del visitante. Su instrumento permite entender el significado de la actividad del visitante. Se puede saber de qué manera le da significado a los objetos que observa, el papel que juega su imaginación y su afectividad, la conciencia que tiene de su funcionamiento y la habilidad de manejarlo y obtener el placer.

Se resalta la importancia del estudio de las variaciones de la investigación para tener una mejor comprensión, como por ejemplo, las variaciones según las características socio-culturales de los visitantes, las variaciones de acuerdo a sus expectativas, también de acuerdo al tipo de museo que visitan, entre otras. Al poder acceder al funcionamiento psicológico del visitante se puede abrir toda un área de investigación, y los resultados tienen diversas implicaciones para la creación y evaluación de exposiciones y exhibiciones.

Este acceso, al funcionamiento psicológico del visitante, permite una renovación del concepto predominante que existe en la actualidad de la educación del adulto en el museo. El patrón, sugiere que el visitante es activo; se construye un significado de los objetos que observa y obtiene placer de ello, siempre y cuando su esfuerzo sea apoyado. Siempre y cuando se sepa de qué manera procede la persona ante los objetos, se puede saber que aspecto de su funcionamiento requiere apoyo y que aspecto constituye un potencial no explotado.

De esa manera, se logra interactuar con la manera de funcionar del visitante, ofrecerle lo que necesita para avanzar e introducirle los conocimientos acumulados por el museo donde sea que el pueda absorberlos. Basando sus argumentos en una aproximación cognitiva a la manera de funcionar del visitante, los autores proponen un enfoque constructivista en la educación de los adultos en los museos (Dufresne-Tasse & Lefebvre, 1994).

Por otro lado, en un estudio realizado por Packer & Bond (2010), se estudió la restauración en los visitantes de museos, donde la restauración se define como la renovación de las capacidades físicas, psicológicas y sociales que se reducen con los esfuerzos diarios para satisfacer las demandas de la vida diaria.

En una investigación de Hartig & Staats (citados en Packer & Bond, 2010), se indica que es más probable que esta restauración ocurra en entornos naturales, y en el estudio de Packer & Bond (2010) se confirma. De hecho, los patrimonios naturales (como el jardín botánico) son los que tienen un carácter más reparador, tanto en atributos como en beneficios, que los patrimonios culturales (incluyendo museos y galerías de arte).

Sin embargo, los museos ofrecen una alternativa a los entornos naturales como experiencia restauradora, sobre todo en los visitantes frecuentes. De hecho, muchas personas tienen “lugares favoritos”, y se vuelven muy apegados a ellos, van a esos lugares a relajarse, calmarse o aclarar sus pensamientos. Y varias personas,

consideran al museo parte de sus lugares favoritos y acuden a ellos para restaurarse.

Los visitantes frecuentes son los que suelen indicar sentirse restaurados un mayor número de veces más en comparación con los que visitan por primera vez. Asumiendo que, la frecuencia con la que una persona visita un lugar se puede considerar como un indicador de la preferencia que se tiene de ese lugar, la investigación realizada por van den Berg, Koole y van der Wulp (citados en Packer & Bond, 2010) muestra que hay una asociación con la preferencia ambiental y el potencial restaurador percibido.

Aunque no está claro cuál es la dirección del efecto, es decir, la gente puede preferir ambientes que perciban restauradores, o se pueden sentir más restaurados al visitar sus ambientes preferidos, o incluso pueden estar funcionando los dos efectos. Pero sea cual sea el caso, Packer & Bond (2010), explican que cuando los museos les facilitan experiencias restauradoras a sus visitantes, el valor de las visitas aumenta, y con ello la probabilidad de que los visitantes regresen.

Condiciones como la temperatura, iluminación, ruido y disposición espacial influyen las respuestas cognitivas, emocionales y psicológicas de los visitantes al ambiente. Al ayudar a los visitantes a encontrar su camino en un ambiente desconocido, proporcionando instalaciones adecuadas con asientos y áreas de descanso, la garantía de que el ruido, los niveles de temperatura y la iluminación son agradables, aumenta la probabilidad de que se encuentren con una experiencia restauradora.

Los autores apoyan que es más probable que los visitantes que ya satisficieron su curiosidad inicial por un lugar estén más abiertos a una experiencia introspectiva, la cual está asociada con una mejor restauración. Por ende, se puede mejorar la experiencia restauradora alentando a los visitantes a que se den tiempo para pensar en lo que están viendo, para hacer conexiones personales con las exhibiciones y para ejercitar su imaginación.

Finalmente se propone enfocarse en los beneficios restauradores que el ambiente museal puede proporcionar para mejorar y ampliar su contribución a la salud y el bienestar de sus visitantes y la sociedad en general. Brindar oportunidades para acceder de forma rápida, sencilla y de manera frecuente a ambientes restauradores es importante en la sociedad urbana actual, donde la fatiga y el estrés por información son cada vez más frecuentes (Packer & Bond, 2010).

Otro tipo de investigaciones museísticas en las que pueden formar parte los psicólogos son los estudios de visitantes. Donde desarrollan investigaciones basándose en diversas teorías psicológicas que usualmente están enfocadas en el aprendizaje.

En una investigación hecha por Émond (2006) se utiliza la teoría de la disonancia cognoscitiva de Festinger, que se basa en el supuesto de que los seres humanos tienen una necesidad psicológica de tener estructuras cognitivas que sean consistentes y coherentes. Es decir, el tener una consonancia cognoscitiva, implica que los esquemas cognitivos de una persona están en armonía con nuevos datos e información.

El estudio con visitantes de un museo, veía la disonancia como una falta de coherencia entre el conocimiento del visitante y el objeto observado, ó , entre las expectativas y lo que estaba ocurriendo en ese momento en el museo. Cuando los visitantes expresan disonancias (porque están a la espera de que ocurra algo más), intentan resolverlas. Cuando lo logran, es cuando ocurre el aprendizaje.

Así como los visitantes verbalizan sus conflictos con la situación del museo, también indican sentimientos de armonía, cuando esto sucede, los psicólogos indican que es un estado de consonancia, ya que la obra coincide con un patrón o esquema que previamente se posee.

La consonancia cognoscitiva, se refiere a satisfacer un estado psicológico que la persona experimenta cuando dos o más cogniciones (ideas sobre el mundo) son consistentes una con la otra.

Con los resultados del estudio se pudieron identificar diferentes tipologías de consonancia mientras los visitantes observaban la colección permanente de la National Gallery de Canadá, éstas son:

1. Consonancia entre conocimiento anterior y las percepciones sobre la obra de arte o la cédula.
2. Consonancia entre sí mismo y la situación del museo.
3. Consonancia con la obra de arte.
4. La consonancia y el artista.
5. Consonancia inexplicada.

Gracias a la investigación el autor pudo concluir que las categorías aportaron un mejor entendimiento de los componentes de una experiencia positiva en un museo. Se observaron las conexiones que hacían los visitantes con las obras, al experimentar el arte a través de recuerdos personales y al sumergirse en un ambiente placentero como la obra de arte o el mismo museo.

A través de este tipo de investigaciones, se pueden entender los momentos clave de las experiencias positivas de los visitantes, y con este conocimiento, ayudar a los profesionales de los museos a explotar las posibilidades para crear experiencias que permitan a los visitantes tener momentos agradables de meditación, autoconocimiento, etc. (Émond, 2006).

Éstos estudios han dado muestra de algunas de las intervenciones que puede hacer un psicólogo en un museo, el tipo de estudios que se han llevado a cabo o donde se suele aceptar la participación de la disciplina, por otro lado en el artículo de Muñoz y Pérez (1990), se habla en específico del papel que puede desempeñar el psicólogo en un museo.

Al realizar el estudio (en España), los autores creían que era obvio que debía haber psicólogos implicados en el diseño y el seguimiento de exposiciones, pero tras la investigación, salió a la luz la nula participación de psicólogos en los museos, y cuando investigaron si en el extranjero la situación era diferente, no encontraron muchas diferencias. Solamente algunos museos en países determinados, incluían psicólogos en su planilla.

En los años sesenta, hubo un cambio en la concepción de los museos que destacó su carácter educativo, por lo que aparecen departamentos de educación en los mismos. También comienzan a haber publicaciones e investigaciones en el campo, aunque la mayoría son en Estados Unidos, y las que son relacionadas con los conocimientos y técnicas derivadas de la psicología se centran en evaluar qué tipo de público visita los museos y en qué momento, entre otros datos.

El área de investigaciones no continúa desarrollándose y no se concreta como tal a causa del recorte de presupuestos de la crisis de la época. Sin embargo, se lograron conformar las áreas educativas en los principales museos mundiales, las cuales se encargarían de ver la organización de las visitas, seguimiento y guía de los grupos, atención a colegios y en general, la coordinación de todos los recursos didácticos de las instituciones. En la mayoría de los museos, los encargados de estas áreas son psicólogos o pedagogos.

Los autores destacan que en 1977, se celebra en Washington, el primer congreso dedicado a la evaluación de los museos y exposiciones. Dentro de las conclusiones se señala el importante papel de la psicología en la disciplina.

Por lo tanto, a partir de ese momento la evaluación de las exposiciones comienza a incluir más ámbitos de aplicación y utiliza más técnicas del repertorio psicológico, el enfoque se amplía pasando de únicamente la parte educativa a una visión que incluye principios del aprendizaje social, el procesamiento de la información y la psicología ambiental.

Desde la perspectiva de los autores se proponen dos departamentos en los que el psicólogo podría desempeñarse dentro de un museo. Siempre y cuando el trabajo dentro del museo sea disciplinar incluyendo arquitectos, diseñadores, pedagogos, etc.

El primer departamento sería dentro del área de recursos humanos: la función de los psicólogos en ésta área, ya es conocida en la misma disciplina, podría desarrollar tareas de selección de personal, formación y adiestramiento, diseño de carreras y planes de promoción; motivación laboral, comunicación de la organización, ambiente laboral, y también pudiendo participar en el área de publicidad y relaciones exteriores (imagen, relaciones públicas, etc.). Cuando no se incluyen a psicólogos en éstas áreas, suele ser por problemas de presupuesto.

El siguiente departamento sería el área de museología, se debe dejar claro que dentro de los organigramas más frecuentes de los museos, en éstas áreas se incluyen las secciones de educación y evaluación, pero también abarca todo lo relacionado con el diseño, estudio, montaje, mantenimiento y funcionamiento de las exposiciones.

En cuanto al papel del psicólogo dentro de las exposiciones, los autores explican que ya que dentro de los planes de estudio de la carrera de psicología no se suele incluir la información necesaria sobre diseño y montaje de exposiciones no se acostumbra implicarlos en el área.

Sin embargo, no se debe olvidar que el psicólogo tiene conocimientos relacionados con percepción, atención, memoria y en general procesamiento de información. Además, puede participar dentro de la evaluación formativa, es decir, la evaluación previa a la inauguración de la exposición al público. Por ende, un psicólogo puede asesorar técnicamente a los curadores y museógrafos, responsables del diseño final y montaje de la exposición.

Los autores proponen que los psicólogos podrían ser los coordinadores del área de evaluación del funcionamiento de las exposiciones; la metodología y tecnología que se utiliza es estrictamente psicológica en la mayoría de los casos. Diseñan, organizan la aplicación e interpretan los resultados de las evaluaciones sobre el funcionamiento de las diversas exposiciones. Con los resultados, se deben llevar a cabo modificaciones para mejorar las exposiciones y compararlas, para así maximizar los efectos y el rendimiento de las mismas.

Por otro lado, se indica que es indiscutible la necesidad de incluir psicólogos en los departamentos educativos de los museos, como personal añadido al ya existente y sin menospreciar el trabajo de los profesionales que han desarrollado éstas áreas.

Entre las funciones que podrían desarrollar dentro del departamento se encuentran el realizar material de apoyo para las exposiciones, realizar las guías, folletos, visitas guiadas, información a colegios y otras asociaciones.

Finalmente los autores proponen cuatro factores a desarrollar para que haya futuro para éste ámbito profesional:

- Integración de psicólogos en los departamentos de evaluación y educación de los museos.

- Investigación básica de apoyo a esta función, que aporte tecnología y metodología nueva en el área.

- Desarrollo de programas de formación para psicólogos en el tema (cursos, seminarios, diplomados, etc.).

- Intercambio de experiencias con psicólogos extranjeros, que trabajen en el área y hayan abordado problemas metodológicos y profesionales similares (Muñoz y Pérez, 1990).

Un ejemplo, de una investigación donde puede participar el psicólogo es el trabajo realizado por Bartoli y Mastandrea (2010) donde se intenta explicar el disfrute de los visitantes en los museos de arte, desde un enfoque psicológico. En el cual los autores se basan en la teoría Gestalt en el campo de la percepción visual y las aportaciones de la psicología respecto a la experiencia estética.

En los datos empíricos se encontró que algunos de los factores relacionados con el nivel de disfrute de los visitantes es el tipo de museos de arte más visitado (arte antiguo, moderno y contemporáneo) y algunos rasgos de la personalidad como la apertura a la experiencia y la búsqueda de sensaciones.

En los resultados se mostró que los visitantes de museos de arte antiguo buscan un enriquecimiento cultural, a diferencia de los visitantes de los museos de arte moderno o contemporáneo quienes buscan una experiencia afectiva, donde se incluyen las emociones consideradas positivas o negativas relacionadas con los intereses, la capacidad de asombro y la ansiedad en el momento (Bartoli % Mastandrea, 2010).

Con éstos últimos ejemplos, se busca demostrar la existencia del campo de trabajo para los psicólogos dentro del museo, es necesaria la insistencia e inclusión poco a poco dentro de los profesionales, donde se demuestre la importancia de la disciplina en éste campo, hasta lograr una inserción total. Sin dejar de lado el enfoque interdisciplinar a favor de la obtención de mejores resultados.

Propuesta

En esta investigación, se buscó revisar los trabajos sobre Psicología del Arte y de esta forma saber si existe y cuál es el papel del psicólogo dentro de los museos de arte, destacando el papel de la experiencia museística. La motivación de este trabajo surgió al observar los resultados de la “Encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales”, con un porcentaje de menos de la media de personas que afirma haber ido a museos aunque sea una vez en su vida, pero al no saber la constancia de las visitas y al comparar con los otros porcentajes de consumo culturales surge la pregunta:

¿Qué es lo que el psicólogo puede aportar para promover las visitas a museos por parte de la población, incluyendo al visitante con más conocimientos al respecto hasta la persona que no se ha visto motivada para ir?.

Dentro de la Psicología del Arte, se debe abrir un área que se enfoque en la museología y así, con los conocimientos sobre experiencia estética, el psicólogo comprenda la experiencia museística y explote la información que puede obtener a través de ella, en búsqueda de beneficios para el mejor funcionamiento del museo de arte y del visitante.

Abad (2009), propone la búsqueda de una función de las artes encaminada a la formación integral de las personas para que se ubiquen como seres sociales e históricos, con posibilidades de crear su propia existencia. Al impulsar la experiencia estética como función de las artes se promueve el encuentro con los diferentes campos del saber y de acceso al conocimiento, sin dejar de interesarse en las formas en las que adquiere significado este desarrollo humano.

Sánchez (2010) explica que la experiencia estética se da cuando el visitante se relaciona con la obra de arte, respondiendo emocionado y generando cualquier tipo de sentimiento. Dentro del museo es llamada experiencia museística e interactúan el contexto físico, social y personal del visitante.

Es por ello que este trabajo se enfoca en los museos de arte donde suele haber diversos tipos de expresiones artísticas, aunque la mayoría suelen ser de arte pictórico y escultura. En los museos de arte contemporáneo se busca dar a conocer otro tipo de expresiones como cine, performances o teatro, es decir se busca explotar de diferentes maneras la experiencia estética.

El psicólogo debe participar para hacer del conocimiento del público, la existencia y el poder benéfico de estas instituciones.

Se mencionan algunos estudios sobre los beneficios que la post-visita al museo brinda al asistente, lo cual hace surgir la duda de ¿cómo es posible que no haya psicólogos trabajando en todos los museos?. El psicólogo puede buscar, planear y organizar programas para promover y lograr una mejoría en las visitas al museo. No se deben olvidar los conocimientos que tiene sobre percepción, atención, memoria, evaluación, funcionamiento de exposiciones y en especial, conocimientos sobre experiencia estética.

Aunque parece inevitable que al organizar una exposición se le de cierta interpretación y sentido por parte de los trabajadores del museo, el psicólogo podría intervenir desde el área curatorial (encargada de elegir las piezas que se exhibiran, valorarlas, manejo y cuidado entre otras funciones) hasta en el área museográfica (donde se hace el diseño de la exposición) y que de esta manera se conciba la posibilidad de que el visitante forme sus propios significados o resignifique y así crear nuevos conocimientos.

Depende del tipo de museo, si cuenta o no con área de recursos humanos, en la cual los psicólogos suelen ser aceptados, el problema en los museos es que muchas veces los nuevos empleados son personas que realizaron ahí el servicio social y prácticas profesionales, es decir, los museos suelen ser instituciones cerradas en cuanto a emplear nuevas personas, pocos logran integrarse.

En el área educativa es indiscutible la necesidad de incluir psicólogos como personal añadido ya existente y sin menospreciar el trabajo de los profesionales que han desarrollado éstas áreas que suelen ser en su mayoría pedagógicos. Entre las funciones que podrían desarrollar en este departamento, está el realizar material de apoyo para las exposiciones, realizar las guías y folletos, dar visitas guiadas, información a colegios y otras asociaciones.

Se propone que los psicólogos deben comenzar a incluirse dentro de los trabajadores de los museos, ya que el psicólogo tiene habilidades y capacidades que se pueden desarrollar y poner en práctica en diversas áreas; desde la observación, capacidad de análisis, comunicación, evaluación, interpretación, etc.

De hecho, en el área de evaluación del funcionamiento de las exposiciones; la metodología y tecnología que se utiliza es estrictamente psicológica en la mayoría de los casos. Diseñan, organizan la aplicación e interpretan los resultados de las evaluaciones sobre el funcionamiento de las diversas exposiciones. Con éstos resultados, se pueden llevar a cabo modificaciones, para mejorar las exposiciones, compararlas y de esta manera maximizar los efectos y el rendimiento de las mismas.

También se destacan los factores propuestos por Muñoz y Pérez (1990), que se deben desarrollar para que haya un futuro para el psicólogo en éste ámbito profesional:

- Integración de psicólogos en los departamentos de evaluación y educación de los museos.

- Investigación básica de apoyo a esta función, que aporte tecnología y metodología nueva en el área (financiada con ayuda de instituciones públicas y privadas).

- Desarrollo de programas de formación para psicólogos (cursos, seminarios, diplomados, etc.).

-Intercambio de experiencias con psicólogos extranjeros, que trabajen en el área y hayan abordado problemas metodológicos y profesionales similares.

Por otra parte, si se considera que hoy en día la interdisciplina se está comenzando a implementar en diferentes áreas, que mejor que entre la Psicología, el Arte y en específico la museología, además se suelen tener resultados enriquecedores cuando se incluyen diferentes puntos de vista ya que la información y situaciones se diversifican.

La Psicología puede interactuar con el Arte desde el campo individual, estudiando al artista, su vida y la razón de su obra, los procesos creadores, el efecto de la obra, el contexto en el que se creó, la función de la obra en determinado ambiente, etc. El campo es demasiado basto para dejar la Psicología de lado y es más, se le debería dar un peso aún mayor del que tiene actualmente, que llega a ser limitado.

La Psicología del Arte es una disciplina joven, y tiene muchas vertientes para explotar, aunque las metodologías de aproximación pueden ser diferentes, no se debe dejar de lado ya que tiene posibilidades para que el individuo pueda desarrollarse. El Arte da la oportunidad de crear otros caminos, de ver otras realidades, tan necesarias en la actualidad para poder replantear significados y lograr cambios en el pensamiento.

Se propone que se incluya el punto de vista psicológico en el museo para poder trabajar en conjunto con el visitante, de inicio (como suele suceder en la disciplina) de manera individual y de ahí poder lograr generalizaciones, para que los sujetos que acudan al museo obtengan el mayor provecho de la visita en pro de su desarrollo personal y social.

Se deben crear programas de formación para psicólogos con especialidad en museos, promover el intercambio de información con extranjeros, sacar provecho de las nuevas tecnologías, incluyendo el Internet y las redes sociales como facilitadores del intercambio de información actual.

Con tantas concepciones de la realidad, diversas y heterogéneas, no queda más que estudiarlas con la misma complejidad, es ahí cuando diferentes disciplinas se unen para tomar lo más apto de cada una centrándose en la búsqueda del conocimiento en conjunto y en ese momento es cuando la Psicología del Arte debe entrar, usando todos los elementos con los que disponga.

Por lo cual, se debe poder interactuar con diversos tipos de disciplinas, Historia del Arte, Sociología, Antropología, Filosofía-Estética, etc., para enfocarse en los museos como lugares al servicio de la comunidad donde se ofrece un espacio de aprendizaje, recreación y autoconocimiento. De ahí que los psicólogos, deban tener la formación necesaria para poder actuar de manera eficaz dentro de este ámbito profesional y contribuir al desarrollo óptimo del sujeto y la explotación de los beneficios que los museos tienen para ofrecer a la sociedad.

Referencias

- Abad, J. (2009). Usos y funciones de las artes en la educación y el desarrollo humano. En Jiménez L., Aguirre I., Pimentel L. (coord.). *Educación artística, cultura y ciudadanía*. España: Fundación Santillana.
- American Psychological Association. Recuperado el 28-05-13 de <http://www.apa.org/about/division/div10.aspx>
- Arnheim, R. (1966/1980). *Hacia una psicología del arte: Arte y Entropía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Asensio M. & Pol E. (2002). *Nuevos escenarios en educación: Aprendizaje informal sobre el patrimonio, los museos y la ciudad*. Argentina: Aique Grupo Editor.
- Barral, X. (1993). *Historia del arte*, México: Publicaciones Cruz.
- Bartoli G. & Mastandrea S. (2010). The Experience of Art in the Museum. Psychological Notes. *PSICOART*, 1 (1), 1-41. doi: [10.6092/issn.2038-6184/2094](https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/2094)
- Bayer, R. (1965). *Historia de la estética*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Coote, J. & Shelton A. (1992). *Anthropology Art and Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press.
- Dehesa, P. (2000). *E.H. Gombrich y la psicología del arte*. Tesina de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Paz, A. (1979). *La crítica social del arte*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Dufresne-Tasse C. & Lefebvre A. (1994). The museum in adult aducation: A

psychological study of visitor reactions. *International Review of Education*. 40 (6).
Encuesta Nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales (2010).
http://www.conaculta.gob.mx/recursos/encuesta_nacional/2010/Comparativo_Estados_2010.pdf

Émond, A. (2006). Cómo los visitantes de los museos de arte se vinculan de manera positiva con el trabajo artístico. *Reencuentro. Análisis de problemas universitarios*. 46, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado el 23-04-13.
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/subida/Mexico/dcsh-uam-x/20121122101751/visitantes.pdf>

Fernández, P. (2000). *La afectividad colectiva*. México: Aguilar.

Fernández, P. (2006). *El concepto de psicología colectiva*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Psicología.

Furió, V. (2000). *Sociología del arte*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Gardner, H. (1987). *La nueva ciencia de la mente: Historia de la revolución cognitiva*. España: Paidós

Gardner, H. (2005). *Mentes Flexibles: El arte y la ciencia de saber cambiar nuestra opinión y la de los demás*. México: Paidós.

Heinich, N. (2002). *Sociología del arte*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Hernández F. (1997). Para afrontar las relaciones entre el arte y la psicología. En López A., Hernández F. & Barragán J. *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*. Barcelona: Angle Editorial.

Hervás, R. (2008). Las investigaciones de público en los museos: aportaciones de la evaluación a la museología y a las Ciencias Sociales. Aportación presentada en el simposio. *La evaluación en la Universidad como ámbito de formación y desarrollo profesional: investigación y docencia*. V Congreso Iberoamericano de docencia universitaria celebrado en Valencia del 29 al 31 de octubre de 2008. Recuperado de

[http://redaberta.usc.es/aidu/index2.php?option=com_docman&task=doc_view
&gid=510](http://redaberta.usc.es/aidu/index2.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=510)

Hervás R. (2010). Museos para la inclusión. Estrategias para favorecer experiencias interactivas. *Revista Universitaria para Formación del Profesorado*, (24), 3, 105-124, Zaragoza, España.

International Council of Museums. (2007). Recuperado el 2-03-13 de <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>

Linares J. (2008). El museo, la museología y la fuente de información museística. [versión electrónica] *ACIMED* (17) 4 , La Habana.

López (1997) La antropología social del arte y el sistema de los objetos. En López A., Hernández F. & Barragán J. *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*. Barcelona: Angle Editorial.

Martínez, S. (2012). La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell [versión electrónica], *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 7, 171-195.

Marty, G. (1999). *Psicología del Arte*. Madrid: Pirámide.

Marty, G. (2000). *La Mente Estética: Los entresijos de la psicología del arte*. México: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano.

- Marty, G. (2005) Estética experimental: pintura. Procesamiento de estímulos estéticos. [versión electrónica], *Estudios de psicología*, 26 (2), 229-235.
- Méndez, L. (2009). *Antropología del campo artístico: del arte primitivo al contemporáneo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Morán, M. (2010). Psicología y arte la percepción de la música. *Ciencias*. 100 (octubre-diciembre). Recuperado el 22-05-13 de <http://www.revistaciencias.unam.mx/images/stories/Articles/100/A5/CNS100A05.pdf>
- Mota, G. (2011). *Psicología, Arte y Creación*. México: Centro de Estudios Científicos y Tecnológicos-CAEIP.
- Muñoz M. & Pérez E. (1990). El psicólogo en el museo ¿un nuevo ámbito profesional?. *Papeles del psicólogo*. 46, 47. Recuperado el 22-04-13 de <http://www.papelesdelpsicologo.es/vernumero.asp?id=471>
- Oyarzún P. (2012). Indicio histórico sobre la relación de Arte y Ciencia. *Psicología del Arte*. Recuperado el 03-12-12 de <http://psicologiadelarte.com/2012/06/indicio-historico-sobre-la-relacion-de-arte-y-ciencia---colaboracion-pablo-oyarzun-robles/>
- Packer J. & Bond N. (2010). Museums as restorative environments. *Curator*. 53 (4).
- Paine, J. (2005) Body Language: Kate Kretz's Psychological Clothing Spears volumes, *Surface Design Journal*. (29) 3.
- Palma L. & Aguado L. (2010). Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la economía. [versión electrónica], *Revista de Economía Institucional*, 12, 129-165.

- Pochat, G. (2008). *Historia del la estética y la teoría del arte: De la Antigüedad al siglo XIX*". Madrid: Ediciones Akal.
- Ramos, S. (1950). *Filosofía del la vida artística*, Argentina: Espasa-calpe Argentina.
- Reber, R. (2008). Art in its experience: can empirical psychology help assess artistic value? , *LEONARDO*, (4) , 4, 367-372.
- Sánchez, K. (2010). *La función educativa de los museos de arte*. Tesina de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sodaro A. (2013). Memory, History, and Nostalgia in Berlin's Jewish Museum [versión electrónica] *International Journal of Politics, Culture, and Society*. vía Springer.
- Torres, A. (2010). *Integración del Arte en la función socio-política del psicólogo*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ullan A. & Belver M. (1990). Psicología social y conducta artística: el arte, entre el individuo y la sociedad. [Versión electrónica], *Arte, Individuo y Sociedad*, 3, 147-151.
- Vygotsky L. (1971/2006). *Psicología del arte*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.