



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIO DE POSGRADO

00263
S
2 p.
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"LOS RECURSOS PARA LA CREATIVIDAD"

Planteamiento de un programa continuo de apreciación
estética orientado a estudiantes de Artes Plásticas.

Tesis que presenta:

YURIRIA ROBLES AGUAYO

Para optar por el grado de:

Maestro en Artes Visuales
Orientación en Grabado

México, Distrito Federal, Agosto de 1992.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

LOS RECURSOS PARA LA CREATIVIDAD

PLANTEAMIENTO DE UN PROGRAMA CONTINUO DE APRECIACION ESTETICA ORIENTADO A ESTUDIANTES DE ARTES PLASTICAS

<u>INDICE</u>	I
<u>INTRODUCCION</u>	1
1. <u>MARCO REFERENCIAL</u>	3
2. <u>APROXIMACION A LA ANATOMIA Y FUNCIONAMIENTO CEREBRAL:</u>	15
	Tallo cerebral.....	18
	Cerebelo.....	18
	Sistema límbico.....	18
	Sistema reticular activador.....	20
	Corteza.....	21
	Cuerpo caloso.....	25
2.2 <u>TEORIAS ACERCA DEL FUNCIONAMIENTO CEREBRAL:</u>	27
	Teoría del cerebro triúnico.....	27
	Teoría del cerebro bicameral.....	30
	Teoría de la mente bicameral.....	36
	Teoría del cerebro holográfico.....	39
	Conclusión.....	42
3. <u>PERCEPCION:</u>	Definición y función.....	43
4. <u>SISTEMAS SENSORIALES:</u>		
	Configuración.....	54
	Sistema visual.....	56
	Sistema auditivo.....	61
	Sistema somastésico.....	64
	Sinestesia.....	66
	Conclusión.....	66
5. <u>CONSCIENCIA Y ESTADOS ALTERADOS:</u>		
	Definición de consciencia.....	70
	Definición de inconsciencia.....	77
	Definición de memoria.....	84
	Definición de intuición.....	88
	Definición de imaginación.....	90
	Definición de fantasía.....	98
	Definición de ilusión.....	99
	Definición de ensueño y sueño.....	99
	Definición de estado alterado.....	104

	Estados alterados meditativos y de trance.....	109
	Estados alterados por ebriedad y psicotrópicos.....	111
6.	<u>EMOCION:</u>	
	Papel mediador en la apreciación artística.....	116
	Sentimiento.....	116
	Emoción.....	119
7.	<u>CREATIVIDAD:</u>	
	Definición y desarrollo	
	Historia del concepto.....	123
	Concepto de creación.....	128
	Enfoque Psicológico.....	131
	Enfoque Informacional.....	133
	Enfoque Psicoanalítico.....	133
	Enfoque Histórico.....	135
	Enfoque Sociológico.....	135
	Enfoque Estructural.....	136
	Teorías de desarrollo de.....	137
	Creatividad y novedad.....	140
	Desarrollo de la creatividad	142
	Genio, talento, don.....	148
	Creatividad e inconsciente.....	152
	Creatividad e inspiración.....	153
	Iluminación.....	154
	Memoria y creatividad.....	155
	Bloqueos de la creatividad.....	156
	Conclusión.....	158
8.	<u>DISPOSICION ARTISTICA:</u>	
	La sensibilidad y la contemplación como actitud integradora.....	159
9.	<u>METODO:</u>	
	Primera aproximación al carácter multi e interdisciplinario del conocimiento estético.	
	Estrategia para el proceso de enseñanza y del aprendizaje que estimule los estados de consciencia	
	Introducción.....	166
	Desarrollo.....	167
	Didáctica y disposición.....	175
	Conclusión.....	180
10.	<u>CONCLUSION GENERAL</u>	181

11. ANEXO

PRIMERA PARTE: TABLA DE POLARIDADES Y OPOSICIONES... 185

SEGUNDA PARTE: LEYES DE LA PERCEPCION SENSORIAL..... 188

Percepción visual..... 188
Percepción auditiva..... 192
Percepción somestésica..... 199

Constantes generales
de la percepción..... 200
Percepción de la forma..... 204
Percepción de la Constancia..... 207
Percepción proximal..... 212
Percepción de 3era. dimensión... 213
Percepción de la
información pictórica..... 215
Percepción de movimiento..... 221
Ilusiones perceptuales..... 223
Teoría de la convención..... 226

TERCERA PARTE: ORGANOS DE LOS SENTIDOS;
Descripción anatómica

Ojo..... 228
Oído..... 235
Tacto..... 236

GLOSARIO 237

BIBLIOGRAFIA 239

INTRODUCCION:

JUSTIFICACION Y OBJETIVOS GENERALES.

a) Planteo del problema y justificación:

En los institutos y escuelas de enseñanza superior o de artes, existen escasos trabajos actualizados y de forma compendiada de consulta, para estudiantes de licenciatura en artes plásticas particularmente. Se procurará establecer los lineamientos necesarios para ofrecer una alternativa de solución viable al problema que se entabla en el proceso de enseñanza y aprendizaje ante el estímulo sensible en el ejercicio de la apreciación estética en nuestro país.

Asimismo se trata de brindar material de lectura y consulta como apoyo en los cursos de apreciación estética, de ya larga tradición histórica en México.

Se pretende identificar donde reside la disposición artística en el hombre; si todo hombre tiene acceso al fenómeno artístico y finalmente si este acceso es solucionado por educación.

b) Objetivos Generales y Específicos:

Se pretende elaborar un modelo que satisfaga los requerimientos del planteamiento y de manera específica lograr los siguientes aspectos:

1.- Que se introduzca al alumno al estudio y reconocimiento de lo sensible, como base conceptual del proceso de apropiación de la realidad en el arte en particular.

2.- Que el alumno adquiera consciencia, primero sensible y posteriormente crítica, ante la confrontación con la obra de arte y aprenda a definir su propia experiencia inmediata ante cualquier manifestación de la cultura artística.

3.- Que proporcione una base teórica y práctica para la contemplación de los valores artísticos en consecuencia a su formación personal, su formación sensible y la participación comunitaria en la secuencia lógica de apropiación conceptual del arte.

4.- Que reconozca en cierto grado la cualidad o la calidad del arte, basándose en las nociones de apreciación y análisis de los diferentes lenguajes artísticos.

c) Hipótesis:

Considerando, que se debe lograr una apreciación debidamente informada para un estudio y crítica del arte para concretar la experiencia artística en un público en general; la sistematización de los conceptos y apreciaciones individuales, permitirá un estudio disciplinario del mismo y de la cultura de los diferentes pueblos, aun si éste es a nivel introductorio para reconstruir valores de una historia general del arte.

d) Marco conceptual de referencia:

De igual modo el estudio sistemático del arte y de la cultura artística sugiere el incremento de las potencialidades de percepción y apreciación en el sujeto y en la comunidad.

Al observar que el desarrollo artístico en el hombre ha estado asumido racionalmente en su apropiación de la realidad como una actividad sensible fundamental, se procurará subrayar la importancia que significa un esfuerzo equilibrado en la educación, al estimular un método de conocimiento integral en el arte.

Por lo tanto se trata de resolver un problema de didáctica; ya que la comprensión y valoración del fenómeno artístico y cultural no es exclusivo del hombre "dotado" sino también de todo aquel que pretenda desarrollarse dentro de este campo, ya sea estudiante o público en general; de donde se desprende la necesidad de eliminar la lejanía entre la interpretación de los lenguajes artísticos y su apreciación, que se pretende como área exclusiva de especialistas.

e) Marco teórico:

Los estudios de Psicofisiología actuales, insisten en determinar que ambos hemisferios cerebrales se encuentran involucrados en funciones cognoscitivas superiores y que además cada uno de ellos emplea métodos diferentes (pero no independientes) o modos de procesar la información, estudios que posibilitan la base teórica y práctica, para proponer nuevos métodos de comprensión del fenómeno artístico.

Pero si dichos estudios han demostrado la importancia del equilibrio en el desarrollo mental de ambos hemisferios, la educación ha resultado deficiente en este sentido, porque se enfoca hacia el método analítico y lógico convencional y soslaya la parte correspondiente al método sintético y contemplativo al grado que solamente las personas con disposiciones e inquietudes muy específicas lo desarrollan. Dentro de este marco, la creatividad representa la conjugación del proceso analítico-sintético donde la percepción es parte del proceso, con posibilidad de desarrollo; en tanto que la emoción, se decantará hasta la clarificación, como parte del método.

En consecuencia, el arte como disciplina creativa deberá auxiliarse además de otros métodos de investigación, y de documentación pertinentes para transmitir la experiencia artística. Ya no como privativa de los artistas, ni como propia de los críticos, aparentemente capaces de percibir y valorar la obra de arte con erudición.

De la misma manera como la pedagogía y las ciencias de la comunicación han tomado estos postulados psicofisiológicos como modelo para depurar sus métodos de enseñanza y transmisión cultural; es tiempo que la disciplina para el estudio crítico y la misma teoría del arte se modifiquen.

1. MARCO REFERENCIAL

"Apprendre à voir est le plus long apprentissage de
tous les arts"
Goucourt¹

El arte siempre es una vivencia, es decir, una experiencia en tiempo y en espacio.

Estas coordenadas se encuentran hoy soslayadas por el manejo de los medios masivos de comunicación que alteran la percepción del tiempo y el espacio reales mediante simulacros de apropiación irreal de la cotidianidad, en donde la sensibilización e interiorización están fuera de contexto. La tesis plantea un acceso gradual a una concretización, a través del arte, de éstas coordenadas internas.

Encontrar la distinción entre la vivencia artística y las otras vivencias es el objetivo medular de la presente tesis. En consecuencia, la comprensión del fenómeno artístico está permanentemente matizada por las condiciones del presente, si se considera que para el hombre actual es de vital importancia la racionalización, incluso en la sensualidad, quizá sea que "Queremos no sólo gozar sino ser concientes de nuestro gozo, no sólo sentir, sino entender" (Eco, 1979, p.258). Al faltar el conocimiento, parece limitada la pura experiencia, sobre todo si el fenómeno ante el cual se enfrenta el espectador, es inexpugnable por su extensa diversidad.

Este espectador desde su ingenuidad se puede preguntar qué quiere decir el creador, porque si no lo sabe no logrará aceptarlo; y cuando se le ha explicado, responde que ahora ha comprendido y que empieza a valorar la obra. ¿La valora como tal o su racionalización?.

Si esto corresponde a la realidad, y si puede aplicarse, aunque sea en distinto grado, a todos los productos del arte contemporáneo, entonces de acuerdo con U. Eco "Nos vemos obligados a admitir que en este contexto histórico el placer estético ha ido poco a poco transformando su propia naturaleza y sus propias condiciones para convertirse, de placer de carácter emotivo e intuitivo que era, en un principio de placer con carácter intelectual" (Ibid, p.255).

Se propone el ejercicio personal de las aptitudes cognoscitivamente sensibles y sensoriales (Larousse, 1981, 936) del hombre; para así optar por interiorizar el espacio y el tiempo propios.

Es preciso, entonces, comenzar por distinguir éstos tres conceptos, que se han intercambiado lo suficiente como para confundirse. Lo sensorial es la parte del cerebro que actúa como el centro de recepción de las sensaciones; lo sensible es aquella parte dotada de la facultad de experimentar impresiones físicas, es decir, de la facultad de sentir vivamente; y finalmente, lo sensitivo es lo relativo a los sentidos, excitando la sensibilidad.

¹ Derechos de autor reservados.

Ahora bien, lo sensual es referido a los deleites, es lo relativo al placer de los sentidos con su respectiva reacción psíquica sobre los mismos y de las personas aficionadas a ellos; en cambio, la sensorialidad es el trabajo físico y fisiológico de los sentidos; y la sensibilidad resulta en el umbral de referencia del efecto de los sentidos sobre la mente, es ésta capacidad de dejarse permeable por el exterior, es también el efecto de los sentidos físicos sobre la vida psíquica². Un "sensuista", como lo llama Ackerman, (1991, XVII) es entonces, aquél individuo que se regocija con la experiencia sensorial, distinto de aquél que disfruta sólo con el placer sexual y que comúnmente se denomina como sensual, en estricto.

Todas éstas palabras pertenecen a la misma familia; la de SENTIRE, palabra latina que significó percibir por los sentidos, darse cuenta y pensar, opinar: (Coroninas, 1989, 531). En su raíz viene de SENT, que quiere decir: ir hacia algo; de aquí, el significado de ir mentalmente.

Es notable que desde tiempos antiguos, el mismo verbo era dos cosas a la vez, pensar y sentir; aún hoy cuando alguien se pueda llamar "sintiente" (Ackerman, 1991, XVII) quiere decir que se está consciente. En sentido más amplio y literal, se refiere a su percepción.

Para abordar un problema de semejantes proporciones, se enlistarán diversas posibilidades de solución para esta interiorización, pero en primera instancia se pide asumir la intencionalidad, para desencadenar un esfuerzo activo y constante de ese "yo", sensibilizándose al territorio estético y artístico.

Se evita así que el poder de la comunicación artística sea disociado de las actividades vitales, y lo más importante, guardarse de teorías sobre la "esclerotización" del arte, que operan a menudo como encubrimiento progresivo de la capacidad perceptiva y reflexiva (León, 1986, 12).

"El conocer y el comunicar se complementan en la sensibilidad" (Acha, 1988, 67). Por lo tanto, para lograr un manejo más evidente de la capacidad sensitiva, es necesario concebir la enseñanza como la posibilidad de dejar que las obras comuniquen en su lenguaje propio y no en el código que el espectador presupone o pretende utilizar del pasado. El investigador J. Acha menciona 3 formaciones de naturaleza comunicativa: la formación del lenguaje oral, la capacidad de figurar realidades visibles y el trabajo corporal.

Este intercambio de facultades conforma el fenómeno mediante el cual los seres, no sólo se comunican, sino que se sienten en instancia de comunicar. De modo que el mensaje puede considerarse, como un dato, o bien, como un fenómeno en vías de constitución (Barger, 1970, 66). Esta opción, del mensaje no terminado hasta la recepción es inherente al proceso de recepción del arte, ya que de acuerdo a las teorías de hoy, el objeto no está completo sino hasta que ha sido recibido e interiorizado por el espectador.

² Iturbe, J. y Ochoa, A. comunicación verbal, ITAM, 1991.

Así se propone el ejercicio consciente a través no sólo de la observación y apreciación, sino incluso por medio de una sugerencia a la manipulación de diversos medios artísticos con el fin de despertar capacidades adormecidas para evidenciar lo amplio que pueden ser las variantes de comunicación (Idea. 65-66).

Ya se ha mencionado que la comunicación es intercambio que se da entre dos entidades, bien se trate de sujetos o grupos; lo que concierne a todo tipo de relación sensible. Sin embargo, no sólo consiste en transmitir un mensaje determinado, es necesario poseer de ambos lados un acuerdo sobre el código en que se emite el mensaje. El problema que se observa en el arte actual es la "complicación" del código en el llamado "arte culto" y al contrario la extrema "simplificación", precisamente en lo que se refiere a los medios de comunicación de masa.

En México tropiezan directamente por todas partes las estructuras tradicionales con el caudal de proporciones insospechadas de la cultura en los medios masivos.

De acuerdo al investigador R. Berger "La realidad pertenece a quienes son capaces de tomar la iniciativa disponiendo de medios para instaurarla" (Idea 85-86). Eso lleva a impugnar las instituciones vigentes y sus servidores: ni la escuela, ni la universidad, ni el cuerpo docente, ni las autoridades, ni siquiera la investigación científica, pueden contentarse con su papel tradicional; a ellos incumbe tener en cuenta la industria cultural y los medios masivos de comunicación, como a éstos últimos también les incumbe colaborar con aquéllos.

Este código es la conformación de acuerdos y posibilidades de relación que integran los lenguajes artísticos. Al considerar su amplitud y especialización, es necesario partir de una distinción de los campos tanto conscientes como inconscientes, alterados o no, para lograr este primer acercamiento de manera independiente y con propósitos de conocimiento estético.

Se pondrá en evidencia la formación imaginativa propia de cada individuo y su expresión física en una emoción (Warren, E. 1983, 106).

La emoción es una experiencia o estado psíquico caracterizado por un muy fuerte sentimiento acompañado casi siempre de una expresión motora a menudo muy intensa. Es pertinente denotar que los sentimientos son asumidos individualmente, desconocidos para el espectador y las emociones, son lo único que se puede apreciar desde el exterior.

La emoción es un estado de consciencia total que comprende un tono afectivo distinto y una tendencia activa característica. El verbalizar es un modo específico de expresión que puede ser un trabajo de clarificación del universo interno, por lo menos a nivel personal; y externamente, una posibilidad de explorar y empatizar. "Por ésto cuando la comunicación, en instancia de emisión, como una acción personal, individualizada, dramática, es vivida

por un ser que le confiere un momento de su historia, logra de su fuente arrancar la experiencia de lo artístico" (Berger, 1970, 66).

Se pretende mostrar que cotidianamente se permite a la consciencia adormecer sus cualidades más refinadas como las facultades del pensamiento perceptivo (Arnheim, 1981, 2).

Existen sectores del pensamiento, del lenguaje y del arte, que escapan a la consciencia cotidiana. Sin embargo, no deberán explicarse solo recurriendo a la autonomía del pensamiento, sino que han de "analizarse de modo que reduzcan también los fenómenos aparentemente oníricos, simbólicos e irracionales, a una autoconciencia que capte sus mecanismos organizativos y productivos íntimos" (Dorfles, 1989, 107-108).

Algunas de las más progresistas instituciones de cultura y educación conceden a las Artes una respetable categoría académica, al colocarlas al mismo nivel que las Humanidades; pero no buscan utilizar las facultades del pensamiento perceptivo, ni siquiera para el estudio de las Ciencias Naturales y Sociales. En aras de la supervivencia, se exige lo estrictamente utilitario. Todo lo que queda fuera es ignorado e inclusive considerado como peligroso; y sin embargo, ello enriquecería no solamente la percepción al ejercitarse al máximo ésta, sino que evidenciaría la capacidad vital de pertenecer, de ser y no solamente de utilizar y de tener.

Este trabajo no es para la evaluación ni del proceso artístico, ni del resultado, ni del gusto. Se trata de una proposición de balance para comprender el fenómeno artístico al alcance de todo sujeto independientemente de su disponibilidad socioeconómica. Como propósito alterno, tiene el de señalar el consumo incesante, involuntario e inconsciente de una de las actividades más ricas del hombre. Plantea sobre todo, preguntas irreprimibles, cuestiones abiertas acerca del suceso artístico. No da soluciones, se cuestiona tan sólo acerca de las capacidades, los territorios y la disposición artística.

En los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, Kandinsky advertía ya sobre el peligro de que el artista y el espectador se alejaran tanto entre sí que ya no se comprendieran, y anotó: "El espectador le vuelve la espalda o considera al artista como un ilusionista cuya habilidad y capacidad de invención él admira" (Kandinsky, [1910], 1981, 105).

Lo anterior, es ahora una realidad no separada de la especialización, (en la actualidad tan necesaria desde otro punto de vista). El arte se ha convertido en área de especialistas, que por otro lado han fracasado en transmitir al gran público los logros más importantes del lenguaje artístico en este siglo³.

Es manifiesto que no sólo los que están profesionalmente interesados en la educación artística, sino también el público en general, y las personalidades directoras de los

³ Jcha, J. presentación del libro de J. Iturbe. Abril, 1991-Museo F. Meyer-

diferentes campos de la educación van tomando conocimiento de los problemas de la comprensión y del ejercicio del arte y se interesan por encontrar soluciones.

El espectador inicialmente atraído por el arte, suele alimentarse con ciertas expectativas, pero muchas veces a causa del desconocimiento de las convenciones que rigen determinadas manifestaciones, no consigue penetrar en el significado de las mismas, se retira desesperanzado y la mayoría de las veces sintiéndose burlado e irritado (Marchán Fiz, 1982, 59). Por consiguiente se propone ingresar al gusto y voluntad del aficionado como conecedor de las reglas de juego y del sentido de la obra que se busca consumir (Acha, 1988, 194). Este se encuentra entre el novato y el profesional (críticos, historiadores, teóricos o productores de arte). Luego entonces se propone interesarse al novato en el acceso a una consciencia artística, más que con la consciencia coloquial. Si el novato decide devenir en aficionado, debe intuir el paso por un aprendizaje previo. En síntesis, el aficionado⁴ posee conocimientos del sistema artístico o cultural a que pertenece la obra, entiende el lenguaje del autor o pretende entenderlo, y en consecuencia, posee un trasfondo teórico favorable. Sus planos de lectura y de interpretación son más numerosos que los del novato y menores que los del profesional (Idem, 272).

Este trabajo pretende dar una orientación en referencia para una primera aproximación a un sistema básico de lectura y ejercicio, para el acercamiento, la identificación, la comprensión y en última instancia la creación de mensajes artísticos que sean accesibles para los novatos y no sólo para los especialmente adiestrados como el diseñador, el artista, el artesano o el esteta.

Así surge la necesidad personal de optar por una de las metodologías posibles ante la necesidad de fomentar la existencia de ese público "lego" pero inteligente, y de estimular su progreso en el grado de información cultural. Por medio del uso de "obras de socialización" que Toynebee (1981, 30) califica como tarea sumamente importante, en lo intelectual y en lo social, como medio de mantener las líneas de comunicación del arte con su público.

Si Toynebee advierte sobre el peligro que significa el que los artistas e intelectuales queden enajenados, ajenos del público "lego", por ser síntoma de enfermedad cultural que sería grave si se le deja llegar a los extremos, el resultado sería la rebarbarización de la sociedad.

Lo anterior, pone en relieve la situación por la que hoy se hace necesario, más que nunca, el entrenamiento, es decir, educar en su sentido original y etimológico "EDUCERE" como sacar fuera, conducir, en el sentido de guiar hacia afuera, conseguir la vivencia única propia (Coroninas, 1987, 221). En tanto

⁴ En la presentación del libro "El Mercado del arte" El Mtro. J. Acha (Abril, 1991) comparó al aficionado deportivo que por lo menos diariamente, lee una o hasta varias de las crónicas correspondientes a diferencia con el aficionado al arte que lee poco de las crónicas y reportajes del movimiento artístico.

función de aprendizaje igual para el educador como para el educado.

De ahí que una actitud inicial inadecuada pueda ser decisiva y determinante. Aquí se propone un ejercicio que requiere esfuerzo y dedicación particular⁵ para comprender en su integridad la experimentación creativa, cuyo fin último, es transmitir sensorial, sensual y sensiblemente.

La investigación atiende una necesidad personal de lograr un material de apoyo, de estudio y lectura para un programa introductorio y además por percibir en diversas fuentes que: "Las publicaciones teóricas son todavía muy reducidas como para despertar la curiosidad intelectual de los aficionados y convencer a los historiadores, museógrafos y encargados de la educación artística superior y elemental, que deben renovar los ideales fundamentales que mueven a sus respectivos procesos colectivos" (Acha, Op. Cit., 272).

El presente estudio está constituido por un primer apartado teórico de orientación fisiológica, seguida de un análisis sobre las teorías de funcionamiento cerebral, y que responde al estudio de las capacidades naturales como la percepción, los diferentes "territorios" mentales y emocionales para alcanzar la creatividad y posteriormente rescatar la disposición artística como el campo opcional de la praxis contemplativa, que se encuentran puntualmente señalados en el apartado correspondiente.

Toda teoría es un conocimiento susceptible de verificación, por su carácter generalizante e hipotético. De ahí la necesidad de anotar a manera de advertencia y en palabras de Tatariewicz lo siguiente: "Construimos teorías porque son necesarias. Pero es difícil hacerlo en el caso de las grandes clases que abarcan una infinitud de objetos diversos, como se evidenciará al analizar el campo de la estética, y que sólo se parecen parcialmente. Aunque las creamos, más tarde o más temprano nos demuestran que son inadecuadas porque surgen objetos que no habían existido antes, o que habíamos pasado por alto" (Tatariewicz, 1937, 332). Entonces, se construyen teorías nuevas que parecen mejores, que describen e integran mejor los objetos que no son familiares. Hasta que aparezcan otras nuevas experiencias que hagan ampliar o cambiar las teorías: entonces se intenta crear otra, así transcurre la historia del conocimiento del arte, de la forma y de la creatividad, no es nada diferente del modo como se conoce la naturaleza, al hombre y a la sociedad. No está por demás mencionar que en consecuencia, mientras no acabe la necesidad o el deseo de comunicar, no alcanzará el arte su fin último, siempre habrá un nuevo lenguaje que alcanzar y un concepto más que definir.

⁵ En clase con el Mtro. Iturbe (Abril, 1991 I.T.A.M.) indicaba la condición de apertura ante el fenómeno artístico al señalar que entre mayor conocimiento se posea mayor será el número de interpretaciones, pero que no es este conocimiento indispensable para un primer enfrentamiento con el campo estético y artístico. Sin embargo el presente estudio propone superar ese primer nivel para acceder a esas otras especulaciones señalando a su vez que no son exclusivas del profesional sino como "reglas de juego" que se puedan, por supuesto trascender.

Es claro entonces que el alcance del presente estudio trata de incluir las manifestaciones que han aparecido hasta hoy y que se pueden discutir en los términos que se plantearán, pero es necesario tener siempre presente la condición de temporalidad, fundamento básico del trabajo.

Se impone sin embargo, delatar a la pauta discursiva, no siempre suficiente; luego entonces de aquí lo importante de reiterar el ejercicio, además de la transmisión verbal, el de otros medios comunicativos como la expresión corporal y la emotividad.

La última parte del trabajo, corresponde a una proporción para ejercer las capacidades reconocidas al enfrentarse con el fenómeno artístico. El punto de partida es una diferenciación entre: la condición cotidiana de la percepción y los estados alterados de consciencia con el propósito de encontrar una actitud intermedia y activa de acercamiento voluntario al fenómeno, sin caer en el conductismo o funcionalismo.

"Hoy resulta patente la relación dialéctica de la teoría con la práctica. Las prácticas requieren ser conceptuadas en sus innovaciones, mientras las teorías retroalimentan dialécticamente las prácticas" (Acha, Op. Cit., 269). Tanto las prácticas productivas como las consuntivas del arte, en este trabajo se plantean como una apertura al ejercicio de ambas áreas con fines complementarios.

"La experiencia es un conocimiento directo pero muy fragmentario" (Gregory, 1987, 13). Así como el conocimiento especulativo que persigue el conocimiento por sí mismo, en cambio se propone el conocimiento práctico, que tiene como finalidad producir algún efecto sobre la realidad.

El planteamiento parte de la premisa de que una vez revisado el conocimiento teórico, se puede concluir con una propuesta de experimentación creativa (Ferrández, 1984, 4), ya que una vez adquirido el dominio del conocimiento, e interiorizado a la vida propia, la confrontación con el arte puede tener otro aspecto y pueda lograrse más cercanía personal.

La síntesis del proceso se pretende alcanzar en la actitud personal y propositiva del acercamiento al objeto artístico. En numerosas ocasiones, in situ se ha hecho patente que la mera exposición a obras maestras no sirve por sí misma. Muchas personas visitan museos y coleccionan libros de ilustraciones sin ganar acceso al arte. Quizá parezca en un primer momento como acusación; sin embargo, lo que se pretende es superar la situación con el señalamiento de modos de proceder actuales, tales como: la percepción y sensibilidad adormecida, la indolencia intelectual y la falta de interés vital y existencial por algo que provoque a reaccionar siempre más allá y a pesar de sí mismos para lograr una perspectiva propia más amplia.

Por esto se sostiene que, para ampliar la experiencia de lo artístico debe lograrse una preparación acorde al interés personal, en cada emplazamiento artístico: como en el museo, así como en el entorno cotidiano en la medida de lo posible, bien sea adquiriéndolo o generándolo. Se plantea que cuando

se visite un museo, se busque una experiencia determinada, de acuerdo al contenido en referencia a la vivencia personal, y que se deje a un lado la idea de visitarlo por obligación o compromiso y no por disfrutar una experiencia plástica. "Con el contacto *museístico* el hombre se sensibiliza para la educación, la formación sensorial, intelectual e incluso [para] desarrollar el sentido del gusto" (León, 1936, 89).

A condición de tratar de situar la percepción artística en una perspectiva lo más amplia posible, se distinguirán los diferentes territorios como accesos a la creatividad y al arte, consiguiendo un fondo para la comprensión de la praxis contemplativa.

Es una intención de superar "El desconocimiento del verdadero significado e importancia de las actividades artísticas" (Torres Michúa, 1989, 133). Se reasignarán a su vez los conceptos que califican el arte como producto del genio, de la intuición, etc. y que ante todo lo colocan fuera del alcance del común de los individuos; dejándolos a merced de los intereses económicos, de la comercialización y de la socialización del arte.

En la didáctica aplicada al arte, no se trata de adquirir un enfoque teórico tendencioso, sino lograr un planteamiento básico para la introducción al estudio del arte. Se intenta explicarlo de una manera concreta y práctica, no por esto superficial, a todo aquél interesado en aumentar y enriquecer su experiencia plástica y su capacidad crítica.

El arte no puede ser interiorizado como una rutina cotidiana, por el contrario, es necesario aprehenderlo y descubrirlo poco a poco, en sucesión de aproximaciones.

El esfuerzo pedagógico, pretende ayudar al estudiante a penetrar en el fenómeno de las conceptualizaciones analíticas de los puntos de partida del arte (Marchán Fiz, 1982, 97), y acceder a una praxis personal, consciente y que pueda transmitir una experiencia del fenómeno de lo artístico.

Hoy día, todos los intentos pedagógicos en el dominio de la estética, están relacionados tanto con la pedagogía cultural y la educación poliestética como con la educación de la creatividad o la comunicación visual, la teoría de los medios, etc.

Para esto se planteó el temario ya descrito con la siguiente plataforma:

En primer lugar, se requiere claramente el reconocimiento del esfuerzo para ensamblar un trabajo artístico. Menos evidente y pasado por alto por la mayoría de las personas es el hecho de que también en la respuesta a éste se requiere un esfuerzo (Preble, 1985, 42).

Después, al transmitir una experiencia en el arte, el objeto y el sujeto tratados asumen la misma designación, una confusión terminológica que sirve de pretexto para la búsqueda de una solución a futuro, baste en este momento con la señalización.

De entre las múltiples opciones a seguir en el tema a partir del nombre: estética, teoría estética, ciencia estética,

filosofía del gusto, filosofía del arte, se implican valores oscilantes entre una estética entendida como teoría del gusto o en cuanto a la estética del genio y las incipientes teorías románticas e idealistas; aunque acaba por imponerse la expresión: ciencia del arte (Marchán Fiz, Op. Cit., 113).

Considerar sobre todo la interpretación de la obra artística de manera gestáltica, misma que consiste sólo en una buena descripción, pero que no es una explicación absoluta (Witlers, 1989, 61).

Gestalt (Warren, 1983, 152) es el término aplicado a unidades organizadas de experiencia y de conducta, que poseen propiedades específicas no derivables de las partes y sus relaciones. Voz alemana, traducida a veces por configuración, forma, estructura. En su sentido más amplio Gestalt significa una integración de miembros y no suma de partes, en este sentido se pretende acceder al objeto en su perspectiva total e integradora.

El estudio se apoya, partiendo de las capacidades sensoriales ante "El objeto artístico [que] demanda objetivar al máximo la potencialidad de todas las operaciones perceptuales, pues no hay vacíos en el objeto" (Arnheim, en Acha, Op. Cit., 17). La importancia de la sensorialidad corresponde al valor de las formas, como irremplazables protagonistas de las artes y de las cuestiones estéticas. Se impone un equilibrio entre los perceptos y los conceptos, un balance entre lo intelectual lo sensorial (Idea., 18).

Es imperativo guardarse de la exigencia absoluta de ver algo como arte, como algo que sugiere una ligera atmósfera de teoría artística, sino que esencialmente el conceptualizar los territorios desde donde se parte a la creación y finalmente se llega a un ejercicio de lo artístico propiamente dicho; entiéndase la naturaleza de la disposición hacia el arte. Con la separación necesaria como para apartar a los objetos del mundo real y hacerlos parte de uno diferente, un mundo del arte. Lo que éstas consideraciones muestran, es una conexión interna entre el rango de la obra de arte y el lenguaje con el que éstos objetos son identificados como tales, puesto que nada es una obra de arte sin interpretación que lo constituya como tal. Pero entonces la cuestión de cuando una cosa es un trabajo artístico, se hace una con la pregunta de cuándo una interpretación de la cosa es una interpretación artística (Danto, 1981, 115).

Quienquiera que investigue hoy las relaciones entre las diversas artes, seguramente, no colocará, ninguna de éstas como el modelo estético de validez universal, sino que más bien atenderá el problema de un sustrato común sobre el cual todas las artes descansan (Morawski, 1973, 324).

El Arte y las actividades humanas al que éste campo corresponde o que puede representar, posee características ejecutables pero repetidamente recurrentes que permiten conjeturar sobre algunos de los llamados rasgos humanos universales de las obras artísticas universales, si es que eso existe (Baxandall, 1972, 124).

La capacidad consuntiva no es igual para todas las artes ni para todo género artístico-visual. Siempre habrá una mejor preparación personal para una de las tendencias artísticas o estéticas.

Este trabajo propone dejar a un lado la mirada mecánica lejana y no involucrada que impide una visión más profunda del sentido comunicativo de la obra, y por supuesto romper los prejuicios para modificar los patrones valorativos, si realmente se quiere una cultura dinámica, polémica y arriesgada a perder de vista esos valores tan monolitizados, en beneficio de una apertura cognoscitiva y comunicativa hacia el objeto (León, 1986, 12).

En esto consiste exactamente esta tesis: es un instrumento para regresar a la praxis. Resaltará el valor de una posible certeza práctica (o, de determinadas certezas), lo que implica construir un puente de la certeza al saber. Lo que implica salir de la esfera de la elección subjetiva para acceder a la evaluación objetiva (Scruton, 1987, 336). En determinado momento es dejar a un lado el conocimiento especulativo ya conocido, no por no valioso, sino porque en éste caso la práctica es la finalidad ante la urgente necesidad de la confrontación artística y el consumo del arte, el cual como práctica debe ser reconsiderado. Efectivamente se trata de una praxis que aumente en intensidad, pero ésta debe suponer a la vez un análisis de conjunto en cuanto a sentimiento (gusto) y racionalidad (conocimiento).

Acha ha advertido sobre el peligro engañoso de cursos que caen en el teoricismo o alejamiento del análisis práctico de las obras de arte concretas y se construyen al plano semántico, omitiendo el sintáctico y el pragmático de la obra. Se limitan asimismo a la acentuación de lo estético, olvidando lo artístico y lo no-artístico-ni-estético de la obra (Acha, Op. Cit., 273).

Se distingue aquí, por tanto, entre la praxis y práctica (León, 1986, 189) como acción eficaz o no, según el nivel crítico de confrontación, fundamentando esencialmente la distinción en el método científico, que requiere para la praxis compromiso real entre pensamiento y acción mientras que la práctica sólo exige un realismo que, a veces, puede ser utilitario. Desde una perspectiva ética, la praxis ayuda a transformar la realidad y la práctica explícita de los hechos que pueden ser transformados.

Es necesario considerar las siguientes actitudes permanentemente:

- a) que cualquier fenómeno artístico es un símbolo de compleja significación vital y emotiva;
- b) que no hay unidades únicas convencionales de significado que compongan a dicho símbolo y elaboren su significación para el receptor;
- c) que, por consiguiente, la percepción artística se inicia siempre con una intuición de la significación total y aumenta mediante la contemplación a medida que se logra la articulación expresiva de la forma.

d) que la significación de un símbolo artístico no puede ser parafraseada discursivamente sin tener la propia experiencia del mismo (Langer, 1966, 74).

Existen dos actitudes fundamentales en el estudio del arte: Por un lado, su estudio no podría efectuarse, sino a partir de una cultura saturada, de una historia acabada, de un patrimonio. Es necesario que las obras existan, que estén terminadas y difundidas, para que la percepción común venga a imprimirles su propia experiencia (Galard, 1992, 109). Es decir su manifestación material con sus elementos de estructura sensorial que componen ciertos objetos y procesos que han proveído con las realidades a las que se les coloca el epíteto de "arte".

Por otro lado, debe considerarse que no todas las mejores y consumadas obras del pasado y del presente se han conservado, unas por su naturaleza efímera, otras por haber sido consideradas peligrosas se destruyeron, y finalmente otras no se toman en cuenta por encontrarnos en una civilización que privilegia los objetos. Todas sin embargo, serían susceptibles de interpretación y acceso, aunque no se encuentren en la historia y crítica oficial. La trascendencia histórica de las obras artísticas, su libertad estética y social de las fallas y restos de su tiempo de creación es vulgarmente exagerada; al suponer que lo que los grandes medios de comunicación promueven, sin ningún tipo de interés ajeno, excepto el de difundir el arte, son los únicos y mejores ejemplos de la capacidad artística a través de todos los tiempos.

Si por lo anterior el Siglo XX está más íntimamente vinculado con otras partes del planeta que en ningún otro momento pasado. La creación de medios para transmitir y perfeccionar los legados culturales de las diferentes civilizaciones es una tarea primordial de todo interesado, y no debe desaprovecharse como auxiliar en el aprendizaje y para comprender las expresiones de los pueblos de otras culturas; a comunicarse y a convivir con ellos y consigo mismos (Arnheim, 1991, 15).

Por esto es palmaria la necesidad de desarrollar las ciencias del arte con el fin de crear recursos consuntivos, distributivos y productivos que contrarresten la tendencia masificadora con su industria cultural. Es prioritario producir conocimientos de la realidad artística y estética para poder transformarlas.

La intención es, en la medida de lo posible adecuar a cada uno a elegir su camino en el encuentro con el arte, lo que implica dirigirse siempre a otra conciencia individual, con el fin de realizar un trabajo de retroalimentación aun cuando ulteriormente se pretenda alcanzar una mayor audiencia.

Si el arte supone: intuición, imaginación y capacidad de planeación y a la vez de improvisación o invención, será necesario encuadrar estos conceptos no exhaustivamente sino tan solo para efectos de dirección y para introducirnos adecuadamente. Con cierto cuidado cabría especular si esas

condiciones se encuentran o debieran encontrarse en el espectador , y si las posee, ¿Es éste capaz de manejarlas?; ¿Cómo? en caso afirmativo ¿Es posible aumentarlas en gradiente?, ¿Qué de la aptitud comunicativa?;

¿DONDE RESIDE LA DISPOSICION ARTISTICA EN EL HOMBRE?

¿TENEMOS TODOS ACCESO AL FENOMENO ARTISTICO?

¿ES ASUNTO DE EDUCACION?

2. ANATOMIA Y FUNCIONAMIENTO CEREBRAL

En el presente planteamiento, para una introducción al estudio del arte, se ha elegido revisar someramente las teorías de funcionamiento cerebral, porque de acuerdo a la conceptualización funcional básica, se espera encontrar un cuadro de capacidades relativas; mismas que se propone concientizar, ejercitar y liberar para alcanzar el trabajo de lo artístico.

Toda teoría es un modelo, un mapa sostenido por un cuerpo teórico. Para el trabajo en el arte, como un contenedor pleno de niveles de lectura, significa que habría que aclarar el tipo de modelo que se utiliza y los valores que conlleva. Sin embargo, como tal, es restrictivo por naturaleza mostrar una serie de ellos, los más pertinentes con el tema a tratar, quizá pueda arrojar luz sobre las áreas no involucradas en los otros (Beazley, 1981, 10).

Además las teorías de comprensión sobre el funcionamiento cerebral se enlistarán porque indican un campo de acción, enmarcan el cuerpo teórico e indican una serie de valores guía como forma de acercamiento a un método de enseñanza.

Si bien, es pertinente señalar que este acercamiento va acorde a la necesidad actual de dar una base científica a todo sistema didáctico que se plantee hoy, obligado por la supremacía del método científico.

De Acuerdo a M. Beazley (Ibid., 12) las teorías de comprensión del funcionamiento cerebral, se han sucedido en la historia de la cultura de diversas maneras, y las clasifica en nueve niveles, correspondientes al grado de inclusividad relacional. Para el presente trabajo interesan sobre todo dos: el tercer nivel, el fisiológico y el cuarto nivel el de la creatividad.

Sin embargo, se deben mencionar los dos primeros niveles: El primero, que corresponde a los procesos históricos y religiosos, la mente en ellos es lo que responde a un mundo determinado y que lucha por emanciparse a sí misma del servicio a los dioses, las leyes del mecanismo Newtoniano o las leyes científicas; en el caso del arte, se encuentra la inspiración divina, la cual se tiene o no, por lo menos en esa primera aproximación. Estos sistemas de pensamiento imponen la pauta en la totalidad de las áreas de desarrollo del hombre, así, el arte en estas épocas, ha sido codificado y reglamentado, fueron épocas en las que no se habló de creatividad individual. De este modo sucedió en la Grecia clásica, en la China antigua y en el arte medieval occidental. Corresponde a lo que en teoría del arte se ha dado en llamar "clasicismo". Referido a la parte "racional", de reglas y lineamientos del arte que se revisarán más adelante.

En el segundo estadio, incluye los procesos interiores a nivel psicoanalítico y existencial que corresponden a los intentos que se han hecho para comprender la mente en sus más profundas cavidades y privacidad; siendo aquí donde la consciencia ensombrece hacia lo preconsciente y lo inconsciente. Este nivel es aquel en el que subyacen muchas diferencias en el pensamiento humano y en la conducta. En arte se desarrollaron formas que se conocen como "romanticistas" donde la personalidad individual ha sido enfatizada, y la creación ya no sólo es de orden superior, sino personal y privada. Aquí se deberán mencionar las actitudes de juego, ocio, etc., aquellos rasgos del arte que no se pueden medir numéricamente ni reglamentar.

En el tercer nivel se enumeran los procesos fisiológicos del cerebro en actividad. De acuerdo a los descubrimientos que se han hecho recientemente, y que afectan profundamente dicho entendimiento de la mente. Estos descubrimientos muestran que el pensamiento y la conducta tienen además del sostén anatómico y fisiológico, un soporte psicológico. De este nivel se inferirá un repertorio de capacidades para su actualización en el proceso de acercamiento a lo artístico. Para alcanzar el siguiente y cuarto estadio, donde se incluyen los procesos de combinación de información: la mente creativa es explorada como poseedora de la capacidad de combinar, recombinar y reorganizar información recibida, y así lograr aquella síntesis creadora que es más que la suma de sus partes.

La mente creativa trasciende el mecanismo puramente fisiológico. De aquí, el énfasis en el desarrollo de la creatividad, ya no como fenómeno extraordinario de los artistas o científicos, sino como capacidad habitual que se añade a las demás, y donde se inscribe el presente estudio¹. El entendimiento de la mente ha sido profundamente afectado por descubrimientos recientes sobre la fisiología del cerebro. Estos muestran que el pensamiento y la conducta efectivamente tienen un soporte fisiológico interactuante con el psicológico.

Anteriormente, al cerebro se le consideraba como un objeto, hoy se aprecia mejor su desempeño, considerándolo como proceso. Así la mente como su contraparte no existe sin la acción del cerebro, y ésta acción no es sin su referente a la mente. Es posible hoy distinguir entre ambos.

¹ Para los siguientes niveles que se mencionan consultar la obra citada Bearley, M. 1981.

Como punto de partida del análisis fisiológico, se ilustran las principales partes de la anatomía cerebral en el siguiente esquema, de la parte superior a la inferior:

- 1.- Corteza cerebral.
- 2.- Cuerpo calloso.
- 3.- Sistema límbico.
- 4.- Tallo cerebral, donde se encuentra el Sistema Reticular Activador (S.R.A.).
- 5.- Cerebelo.



Es de suponer en base a las teorías más aceptadas, que cada área anatómica del cerebro significa una función relativamente específica, por lo cual para fines didácticos, se enlistarán las principales localizaciones e hipotético funcionamiento:

ANATOMIA CEREBRAL

FUNCIONES

TALLO CEREBRAL:

Respiración.
Pulso cardíaco.
Presión sanguínea.

CEREBELO:

Ajusta la postura
y coordina el movimiento muscular.

SISTEMA RETICULAR ACTIVADOR ASCENDENTE:

Mantiene el estado de alerta.

SISTEMA LIMBICO:

Regula el comer, huir,
pelear, y deseo sexual.
Regula las emociones,
ayuda a iniciar la conciencia.
Clasificación de información externa.
Distribuidor sensorial.

HEMISFERIOS:

Sede del pensamiento,
voluntad, decisiones, juicios,
comunicar, entender, apreciar.

Obsérvese que cada parte, desde la interior hasta la exterior van sumando funciones, acercándose cada vez más a un comportamiento distintivamente humano. Un complejo que se comprende cada vez más en relación con el ensamblado creativo cultural en todas sus facetas.

El Tallo cerebral maneja las funciones básicas de supervivencia, y contiene el sistema reticular activador.

El cerebelo parece guardar las memorias de respuestas simples y aprendidas (autónomas). Mejora el control de balance, posición corporal y movimiento en espacio:

El sistema límbico controla el inicio del movimiento, ayuda a sostener la homeostasis, la presión sanguínea, el latido del corazón, los niveles de azúcar en la sangre, y regula la glándula pituitaria. Se encuentra involucrado con las reacciones emocionales que tienen que ver con la supervivencia de la especie, contiene el sentido del olfato, y guarda la memoria como experiencia de vida corporal y la transferencia mnémica a corto y largo plazo.

Algunas de sus partes son:

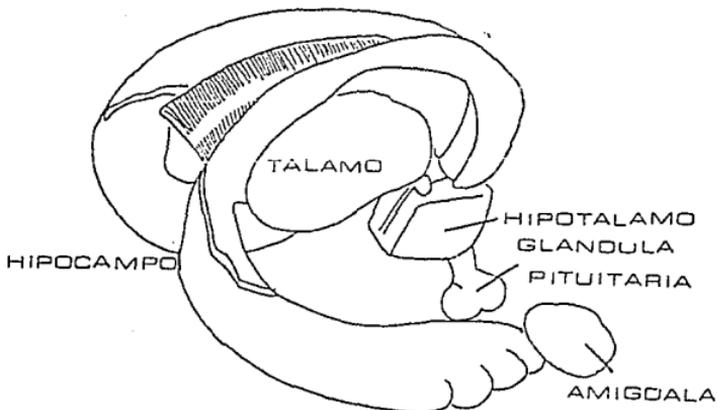
1.-Hipotálamo: "cerebro" del cerebro regula el comer, beber, dormir, despertar, temperatura del cuerpo, balances químicos, latido del corazón, hormonas, sexo y emociones.

2.- Tálamo: Centro que ayuda a iniciar la conciencia y hacer clasificaciones preliminares de información externa.

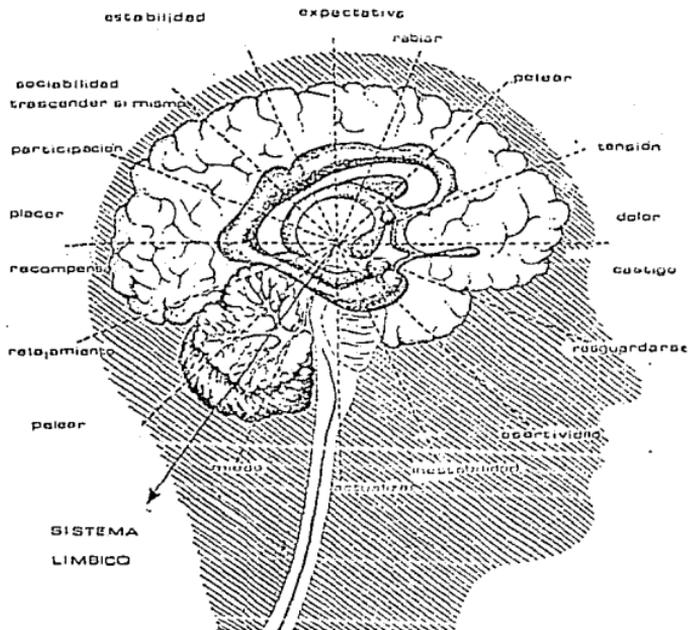
3.- Glándula Pituitaria: Sintetiza hormonas y gobierna otras glándulas endocrinas.

4.- Hipocampo: Relacionado con la parte que corresponde a la novedad, es la parte crítica en la formación de memoria.

5.- Fórnix: Espacio en forma de arco o bóveda.



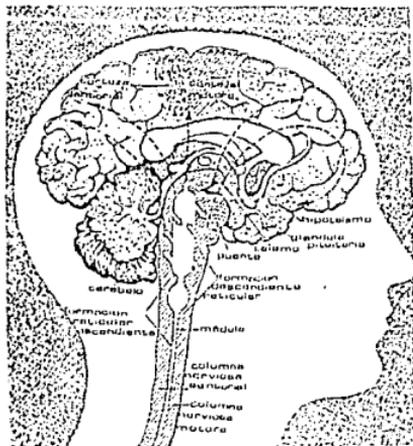
El sistema límbico se ocupa de la atención, de las emociones, del aprendizaje y la memoria correspondiente. Media los mensajes recibidos del ambiente exterior en su camino al neocórtex, cubriéndolos con emociones, que van desde las que surgen con los colores hasta las que anticipan una desilusión.



El sistema límbico es intermediario del sistema reticular activador, red de células nerviosas que llevan del cordón espinal a través del puente, a la base del tálamo (estación de relevo del cerebro) y el hipotálamo (emociones e impulsos). De este punto el S.R.A. manda impulsos en todas direcciones como una alarma general que despierta imparcial y enteramente la corteza y sus interacciones.

La diversificación de las experiencias vitales se maneja en la capa alrededor del tallo cerebral. De ahí el nombre sistema límbico (LIMBUS- ANILLO), que rodea estos centros ya descritos. El autoconocimiento está contenido y moldeado por centros de control emocional en el hipotálamo y el sistema límbico.

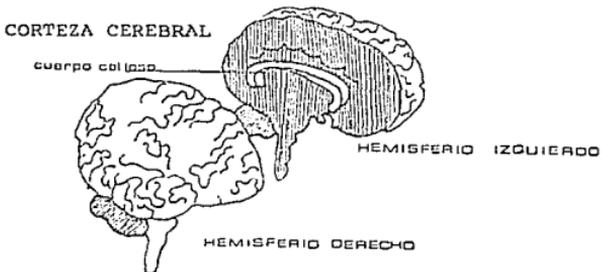
Este sistema contribuye a un sentido de identidad personal, porque los sentimientos afectivos proveen la parte que conecta los mundos internos y externos, y quizá más que ninguna otra forma de información psíquica, asegura de la realidad del sí mismo y el mundo alrededor. Siendo entonces, que los sistemas de valores estén influenciados probablemente por las respuestas emocionales programadas por el sistema límbico del cerebro; este tasa la mente consciente con ambivalencia cuando el organismo encuentra situaciones de peligro, ya sea perder la vida o enfrentar un desconcertante proceso artístico. Este acercamiento, forzado a veces por la aversión natural que causan ciertas obras de arte, requiere un ejercicio consciente, ya que se tiene que elegir entre aquellas guías emocionales que se han heredado, y sobre, todo determinar aquellas que deben seguirse o aquellas que deben sublimarse a través del arte mismo de tal manera que los patrones de conducta se conformen ya sea a los nuevos requerimientos culturales, ya sea la conservación de los antiguos, preservados por razones de origen, y no como modelos a seguir.



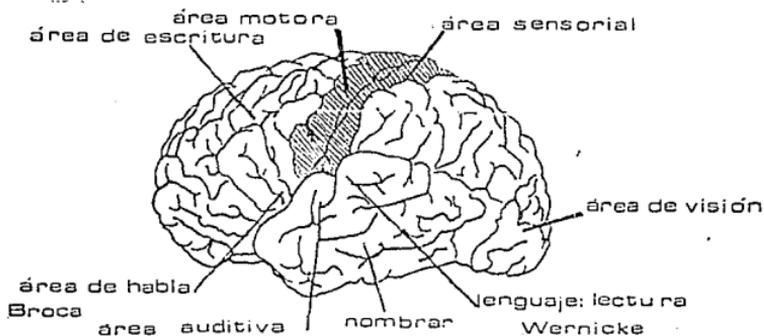
SISTEMA RETICULAR ACTIVADOR

Manda impulsos en todas direcciones de la corteza para despertarla.

El Neocórtex está compuesto por dos hemisferios: izquierdo y derecho. Cada uno es responsable, entre otras cosas, por el funcionamiento de la mitad opuesta del cuerpo. Recibe información, la analiza y la compara con la almacenada por experiencias anteriores, toma decisiones y envía sus propios mensajes. Aquí se produce el habla, se guarda la memoria de experiencias individuales y se organiza el mundo. Realiza las funciones que mejoran la adaptabilidad por la emergencia de la lateralización o especialización, lográndose un desempeño funcional más eficiente. Están conectados por una banda llamada: Cuerpo Calloso cuya función principal es proveer comunicación entre los dos hemisferios y permitir la transmisión de memoria y aprendizaje.



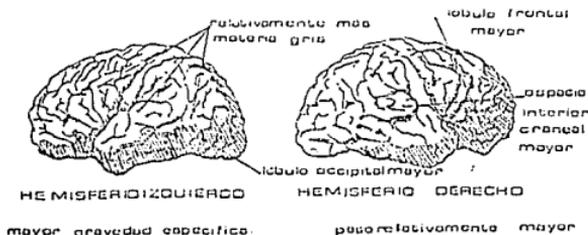
El neocórtex es sede del lenguaje, la percepción, la inteligencia y la consciencia. Así como de las funciones más importantes de especialización y su localización.



Los hemisferios están involucrados en un funcionamiento altamente cognitivo, cada uno especializado y en modo complementario para diferentes modos de pensamiento ambos altamente complejos.

De la lateralización se hablará extensamente más adelante ya que implica serias consecuencias en la apreciación del arte. Por lo pronto, se mencionará que la lateralización involucra dos procesos fundamentales para relacionar el mundo volumétrico o plástico, y el lenguaje necesario para expresarlo. La popularización de la teoría de la división cerebral, se fundamenta en estas localizaciones; la función específica relacionada con el lenguaje, es tanto la capacidad de nombrar, como la habilidad para relacionar objetos con sus nombres. Toda otra polaridad añadida, es inferir más de lo clínicamente atribuido a estas funciones básicas.

Ambos hemisferios son casi idénticos excepto por alguna diferencia anatómica en cuanto a volumen.

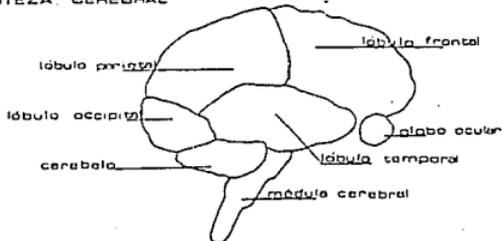


ASIMETRIA FISICA DEL CEREBRO

Es importante mencionar que, aunque divididos, esta no es una división absoluta, ya que se encuentran en constante comunicación, y si una parte se daña, se puede relocalizar la función en otra parte de la anatomía cerebral. Es sobresimplificar, engañoso y aún erróneo asumir que los dos hemisferios son sistemas separados.

Cada hemisferio en parte del neocórtex se subdivide en cuatro lóbulos:

DIVISION DE CORTEZA CEREBRAL



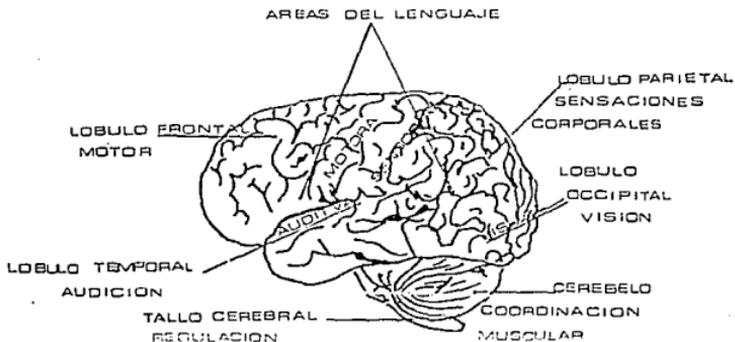
Lóbulo temporal: donde sensorialmente se procesa información auditiva y olfatoria. Además participa en la memoria presente o inmediata.

Lóbulo occipital: dedicado al proceso visual e influye en la posición y el movimiento.

Lóbulo parietal: representa el cuerpo, recibe toda la información sensorial, centros receptores hápticos y táctiles.

Lóbulo frontal: donde se proyecta la personalidad y el pensamiento abstracto, la planeación para la toma de decisiones, regula las acciones más complejas como la acción con iniciativa, regula el tono general de conducta y en suma la conducta con propósito.

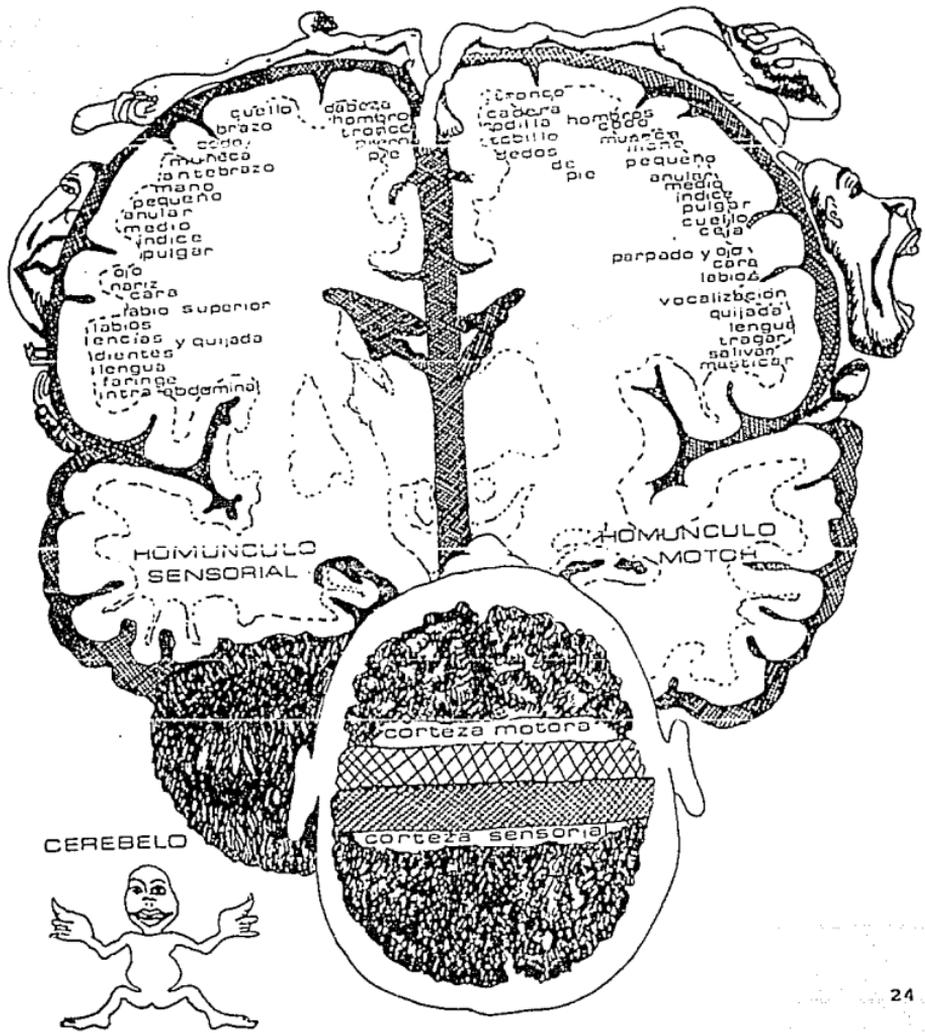
El esquema siguiente muestra la relación lobular con sus respectivas funciones:



RELACION DE LOBULOS CON FUNCIONES

Además se muestran en la ilustración las diferentes áreas de localización sensorial y motora en la corteza con sus respectivos homúnculos (del latín hombre) motores y sensoriales donde se aumentan las partes de mayor acción y disminuyen las de menor acción.

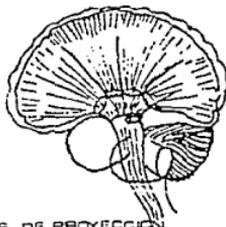
HOMUNCULO MOTOR Y SENSORIAL



No solamente los dos hemisferios están unidos por el cuerpo calloso, sino que existen además otro tipo de conexiones o fibras que proveen la base fisiológica para funcionamiento total del cerebro.

Fibras de proyección:

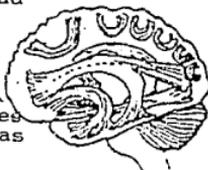
Radian fuera del grueso centro a cada lóbulo de cada hemisferio, manda impulsos del cerebro al cuerpo a través de la corteza. Permiten al cerebro la coordinación de actividades localizadas en regiones paralelas de cada hemisferio y de cada mitad idéntica.



FIBRAS DE PROYECCION

Fibras de asociación:

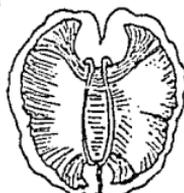
Proveen canales de comunicación entre regiones especializadas localizadas dentro de cada parte.



FIBRAS DE ASOCIACION

Fibras axónicas o comisuras:

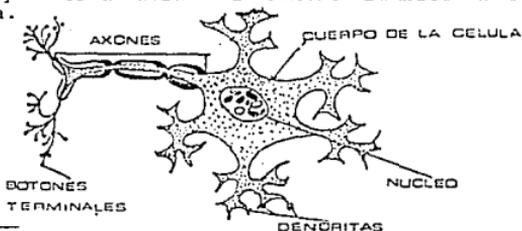
- 1o. Cuerpo calloso.
- 2o. Comisura hipocampo².
- 3o. Comisura anterior³.



FIBRAS COMISURALES

INTERCONEXIONES EN EL CEREBRO

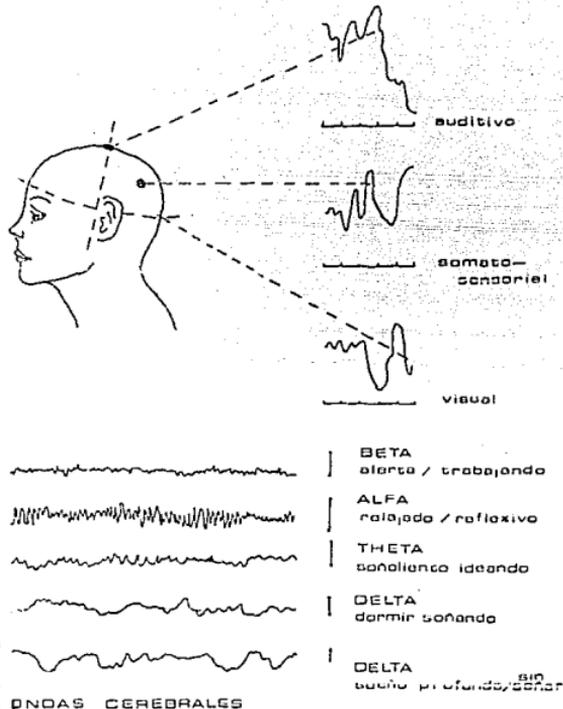
La hipótesis neuronal propone que la unidad fundamental del cerebro son las neuronas en número de cien millones que interactúan sin estar conectadas. Estas son conductos de energía eléctrica que involucran partículas químicas para generar la conducta y la experiencia mental. Cada una puede ser considerada como una ínfima información del sistema procesador. Este proceso neuronal se llama: sinapsis. Desde el punto de vista sistémico estos intercambios se llaman funciones iterativas que consisten en transacciones completas de ida y vuelta desde el centro límbico a la corteza y viceversa.



NEURONA TIPICA

² Conecta mitades separadas del sistema límbico, haciendo estructuras bilaterales.
³ Conexiones alternadas del neocórtex.

Esta actividad eléctrica constante permite su registro a través del proceso de electroencefalografía (EEG), donde se registran por medio de ondas las diferentes manifestaciones eléctricas emitidas por las diferentes actividades que se realizan. Este proceso muestra entre otras cosas que la actividad cerebral varía: aumenta o disminuye según la función que desempeña en determinado momento. Incluso ciertos estudios ingleses, promueven la provocación consciente de ciertas ondas para dirigir determinada actividad cerebral, pues las complejas ondas EEG⁴, no parecen cambiar mucho durante las diferentes formas de entrada sensorial, sino que más bien parecen reflejar el nivel de "despertar general" del cerebro. La naturaleza del estímulo es uno de los factores que afectan la forma precisa del potencial



provocado. Como totalidad, los potenciales auditivos provocados, difieren de los visuales, que a su vez son distintos de los potenciales provocados por productos de estimulación táctil. Especialización, interconexión, iteración y situacionalidad, son cuatro claves características que ayudan a explicar los procesos del cerebro humano. La descripción que se completa más con la hipótesis cerebral y la hipótesis neuronal.

Se puede decir que "La cultura humana es producto de cada estructura del cerebro que desempeña un papel en la conducta, y la cultura humana es una función del comportamiento del hombre" (Springer, 1985, 2081).

⁴ La medición del trabajo neuronal puede tratarse también por el procedimiento tonografía que registra por zonas de color lo que despierta determinada actividad y sobretudo los procesos metabólicos. Comunicación verbal Dr. Manuel Gil, I.M.C., 1991.

2.2 TEORIAS AL RESPECTO DEL FUNCIONAMIENTO CEREBRAL

Sin embargo, existen cuatro teorías más sobre el funcionamiento cerebral, que valen la pena mencionar, por las implicaciones que tienen sobre el campo artístico, su factura, su evaluación y su didáctica:

Las tres primeras, basadas sobre la teoría de la división cerebral: El cerebro triúnico de Paul MacLean, La dominancia cerebral izquierda y derecha y la mente bicameral de Julian Jaynes, finalmente una visión totalitaria sobre el modelo holográfico de Karl Pribram.

El cerebro triúnico de Paul MacLean: o teoría de la evolución cerebral.

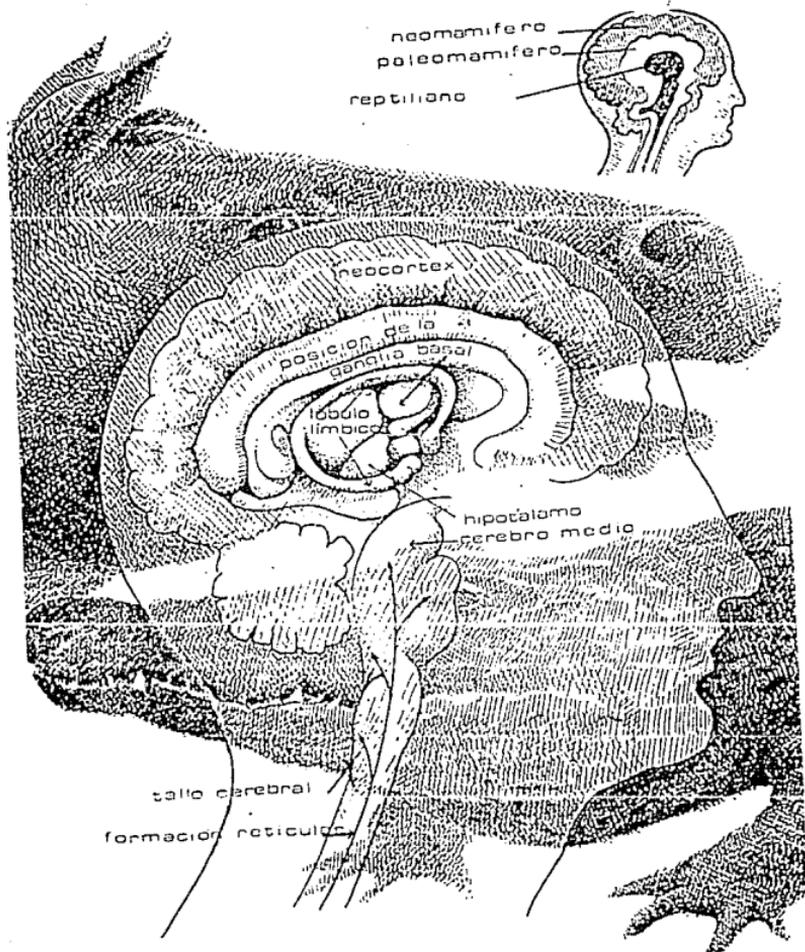
Con respecto a estudios que ha hecho el científico⁵ menciona que el cerebro ha evolucionado añadiéndosele capas desde la parte postero-inferior o cerebro reptiliano; pasando en el centro por el sistema límbico o cerebro paleomamífero hasta su parte más exterior o neocórtex, donde residen las habilidades específicamente humanas. Esto quiere decir que a medida que crece este sistema se especializan más unas partes que otras, y a su vez se desalojan activamente otras en función de la supervivencia. Aún más importante para este estudio, se concedió mayor espacio cerebral al sentido visual que al del olfato. Esto puede significar que la habilidad es probablemente transmitida generacionalmente y entre más tempranamente se desarrolle en un ambiente estimulador, la calidad de la respuesta será más eficiente. Los centros más antiguos, recuerdan y disparan actividades motoras. Se parecen más al Id⁶ en sus deseos, en tanto que son más inconscientes e incapaces de verbalizar sus significados más allá de expresiones instintivas. La corteza límbica registra efectos básicos como el hambre, efectos específicos como el dolor y la repugnancia y efectos de huida y sexuales; aquellos efectos no vividos cercanamente a estímulos específicos pero motivadores de la conducta tales como la investigación, la agresión, la protección, las caricias, el regocijo y la tristeza. Estas emociones persisten mucho tiempo después que las circunstancias que las incitaron, como si fuera una "Inteligencia del sentimiento" (Harpenden, 1982, 80). Además incluye los rituales de liderazgo, actitudes gregarias, la defensa del territorio, los saludos y el juego. Esto explicaría un poco la dificultad emocional de variar las percepciones de aquellas cotidianas y quizá la resistencia al cambio en diversos campos como por ejemplo en la apreciación del arte. El neocórtex, que se desarrolló al final, es la conocida "materia gris", que atañe a los nuevos modos de adaptarse, y trata con los movimientos y está más relacionada con el registro de los eventos exteriores más complejos.

⁵ MacLean, P. "Beyond reductionism" Ed. Beacon Press, Boston, 1969.

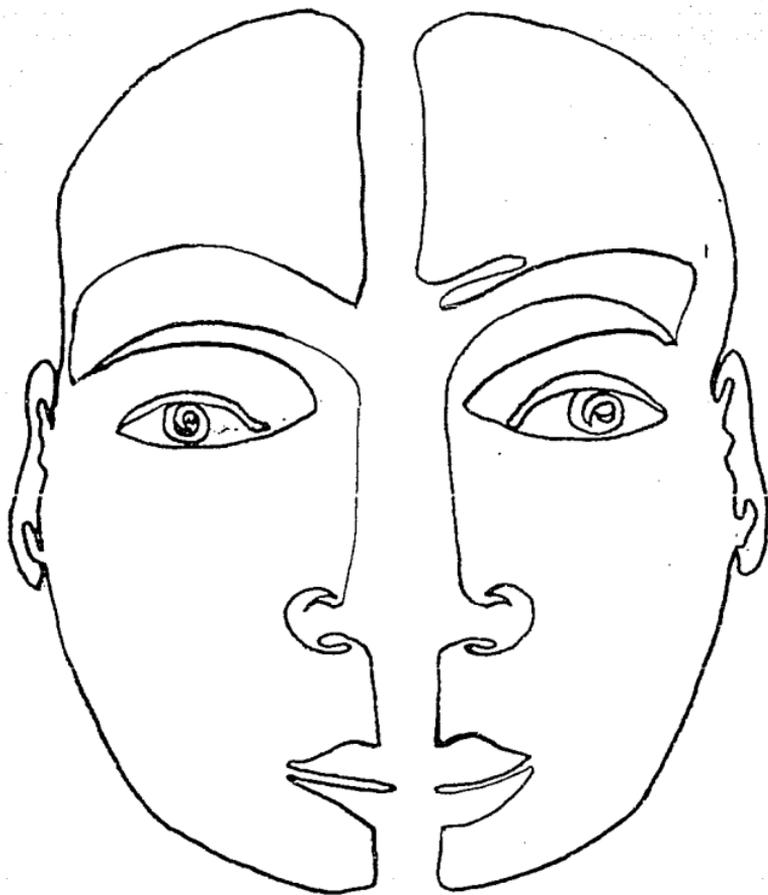
⁶ Id: La irpersonalidad de la psique fuera de su ego, el verdadero inconsciente o parte más profunda de la psique, el receptáculo de los impulsos instintivos, dominados por el principio de placer y el deseo impulsivo ciego; es decir, el equivalente dinámico del inconsciente descriptivo. Warren, H. 1983, p.169



EVOLUCION CEREBRAL: PAUL MACLEAN



TEORIA DEL CEREBRO BICAMERAL



Teoría de la división cerebral en dos partes ó Teoría de la especialización cerebral.

La posibilidad de la división cerebral ha sido especulada desde tiempos inmemoriales. Fisiológicamente ya Hipócrates en 450 a.c. lo menciona, y efectivamente, como ya lo hemos descrito, existen diferencias anatómicas. Aún más en las concepciones mitológicas, religiosas y filosóficas esta dualidad es constante, y no solamente como tal sino como lucha y enfrentamiento de opuestos que necesitan integrarse, estas mismas ideas han permeado la cultura desde "La caída del hombre", el descorder el velo de la mente, el dualismo mente-cuerpo, la filosofía idealista vs. la filosofía materialista, etc.

En el Apéndice se enlistan las dualidades más conocidas y los autores que las manejan; comienza por las características atribuidas a la división de la corteza cerebral⁷.

Desde las primeras operaciones sobre comisurotomía cerebral y los estudios sobre estos pacientes se han identificado localizaciones funcionales en diferentes hemisferios del cerebro. Estas diferencias arrojaron en primer lugar una inmediata localización de la capacidad verbal en el hemisferio izquierdo, dándosele entonces el epíteto de hemisferio mayor, y al derecho, el de menor funcionalidad, quizá porque las incapacidades causadas por lesiones en el hemisferio derecho no eran tan fáciles de analizar.

Se formó entonces un consenso, donde se dice que el hemisferio izquierdo controla el modo verbal, el analítico, el pensamiento secuencial-lineal y los movimientos finos. El hemisferio derecho controla la relación espacial, el reconocimiento de formas y contornos, el modo simultáneo, y es básico en la elaboración de procesos para la memoria visual.

Los estudios fisiológicos han avanzado desde 1942 y la mayoría de los investigadores sobre la especialización han atribuido a la misma, la adquisición del lenguaje y plantean la distinción básica entre los hemisferios como verbal y no-verbal. Los centros verbales ubicados en el hemisferio izquierdo son las áreas llamadas de Broca y de Wernicke; sin embargo ahora, parece que dentro del mismo hemisferio derecho existe una capacidad de lenguaje, estas últimas investigaciones parecen señalar que un hemisferio dado, no siempre realiza las tareas para las cuales se lo consideró superior, ni tampoco las efectúa procesando siempre la información en la forma esperada. Este resultado llevó a Levy (1970) a especular que la activación hemisférica no depende de una real aptitud del hemisferio o aún de su actual estrategia de procesamiento en una ocasión dada, sino más bien de lo que piensa que puede hacer (Springer, 1985, 65).

Los hemisferios están especializados para su mejor funcionamiento, según esta teoría. Cada hemisferio es capaz de realizar muchas clases de tareas, pero a menudo difiere del otro, tanto en enfoque, como en eficiencia. El cuerpo caloso existe, sobre todo para unificar la atención y

⁷ Ref. apéndice, primera parte.

estado de alerta, para permitir a los dos hemisferios compartir el aprendizaje y la memoria. Sin olvidar que ambos son parte integral de un todo; casi todos los comportamientos humanos, o las funciones mentales más complejas, actualizan más las especialidades funcionales de cada hemisferio y además utilizan lo que es común a ambos. Cualquier información entrante, puede ser tratada de ambas maneras, analítica o gestálticamente. Sin embargo, la riqueza y flexibilidad características de la conducta humana, parecen faltar en ausencia de sofisticación lingüística. "Agréguese un sistema lingüístico rico a una masa aislada de tejido no verbal, como en el hemisferio derecho y surgirá un ser humano con la capacidad de evaluar, aspirar y reflejar la experiencia de la vida. La idea de que la consciencia depende de procesos lingüísticos, no es completamente nueva. Varios filósofos y lingüistas, han ratificado las llamadas teorías de acceso verbal de la consciencia, lo que éstas teorías tienen en común es el concepto de que los acontecimientos cerebrales que se experimentan como conscientes, son los eventos procesados por el sistema cerebral del habla" (Ibid., p. 200).

En este sentido el habla como herramienta específicamente humana puede utilizarse tanto analíticamente como en el ensayo; o sintácticamente como en la poesía.

No hay modo de decir cuándo los patrones extraídos por el hemisferio derecho son reales o imaginarios, sin someterlos al escrutinio del hemisferio izquierdo. Por otra parte, el simple pensamiento crítico sin ideas intuitivas, sin la búsqueda de nuevos patrones, es estéril. "Para resolver problemas complejos cambiando las circunstancias, se requiere la actividad de ambos hemisferios cerebrales. Las actividades creativas más significativas de una cultura, sistemas legales y éticos, arte y música, ciencia y tecnología, son resultados de un trabajo en colaboración entre los dos hemisferios" (Ibid., p. 206).

Aún cuando antropólogos y psicólogos crean que civilizaciones enteras puedan haberse desarrollado bajo la influencia del hemisferio "dominante" en dicha población. La sociedad occidental parece estar "dominada" por el hemisferio izquierdo reflejado en valores y costumbres de dicha cultura. Entonces, si la mayoría de las facultades útiles de apreciación "artística" se localizaran en el lado derecho del cerebro, esto no querría decir que para tal actividad o quehacer no sea imprescindible un cierto esfuerzo de lógica, raciocinio o entendimiento de parte del espectador.

El hecho de que haya que admitir una doble, o incluso múltiple, dimensión de las facultades cognitivas y de consciencia, basta ya para dar respuestas muy importantes sobre los problemas, en otro tiempo nebulosos, de la creatividad y también sobre la importancia y el ámbito que hay que atribuir al fenómeno de lo inconsciente, lo imaginado y lo simbólico (Dorflies, 1989, 55).

La dominancia cerebral es expresada en términos de como es la preferencia al aprender, entender y expresar algo. La manera de conocer está fuertemente relacionada con lo que se prefiere conocer y como se prefiere aprenderlo. Esto tiene

una implicación muy importante en la enseñanza; porque evidencia las formas alternativas de conocimiento y de consciencia. Equivocar el acuerdo del estilo cognitivo de una persona con el método de ofrecimiento de la información; puede llevar al individuo a la dificultad y el esfuerzo, frustrante, no productivo y finalmente a la insatisfacción y al abandono.

Se debe señalar que generalmente es significativo el número de dificultades en el aprendizaje y puede ser tan problemático aprender a leer como a dibujar. Las demandas entonces, son difíciles de superar pero una vez cubiertas como tales y bajo el libre albedrío, es posible con práctica y dedicación acceder a la creatividad. Esta puede ser realzada en los individuos cuyos cerebros permiten un mayor intercambio entre las aptitudes verbales y no verbales.

La dominancia es utilizada solamente en ciertos tipos de actividad y puede variar ya que si bien es cierto que en parte es resultado de las herencias genéticas; la forma en que una persona utiliza su dominancia esta fuertemente influenciada por su socialización como la tradición familiar, la enseñanza, las experiencias vitales y las influencias culturales como las presiones laborales, que pesan aún mas. El uso continuo y repetido de estas formas cognitivas lleva a un mejor desarrollo.

Las diferencias hemisféricas durante la actividad parecen ser mucho más sutiles que los cambios que ocurren en ambos hemisferios. Ello sugiere que las diferencias hemisféricas son una explicación más de la organización cerebral.

Las nociones sobre el papel de los dos hemisferios cerebrales han crecido desde la idea de que todo el cerebro está comprometido en cada función, hasta la creencia de que la mitad izquierda es la parte dominante y más privilegiada socialmente, y aún a la idea actual de que ambos hemisferios contribuyen al comportamiento de manera importante, a través de sus capacidades especializadas. La evidencia clínica, a pesar de sus limitaciones, ha producido una considerable cantidad de información sobre los dos hemisferios; aunque estos estudios muestran una clara distinción hemisférica, en ciertos puntos más que en otros, aseverar que en cuanto a la especialización, el hemisferio derecho es el artístico y el izquierdo el científico, es sobreestimar la evidencia y el que se postule que los sistemas educativos no tienen entrenamiento o capacidad para desarrollar la mitad del cerebro, es aceptar que probablemente lo hacen perdiendo las posibilidades talentosas de ambos hemisferios.

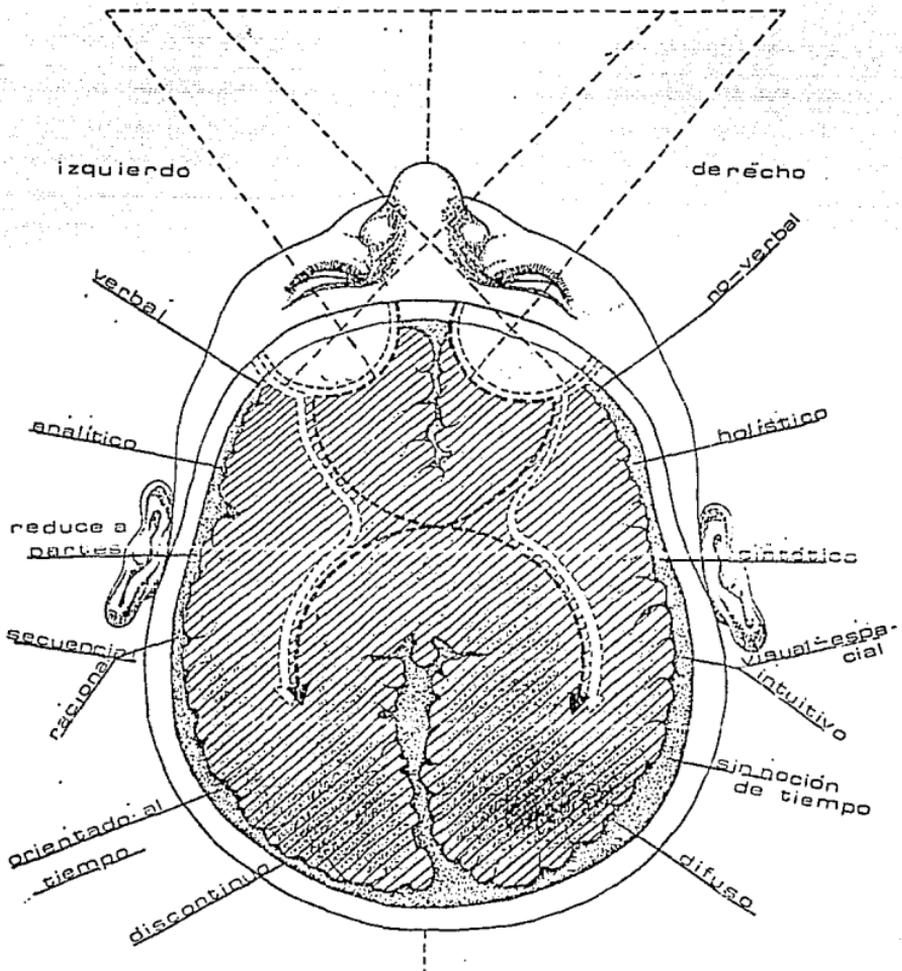
Muy bien puede ser que en ciertos estadios la formación de nuevas ideas involucre procesos intuitivos, independientes de razones analíticas o argumentos verbales. Aún esquemas preliminares ordenando nuevos datos o reordenando conocimientos preexistentes pueden surgir de ejercicios mentales sin objeto determinado, durante las cuales se "ve" una conexión entre un evento presente y uno pasado, o establecerse una remota analogía. ¿Pero, son éstas funciones del hemisferio derecho? No se cree que sea tan simple, y ciertamente no hay evidencia concluyente de ese efecto (Springer, Op. Cit., p.207).

Se ha postulado que en el curso de la evolución, las funciones de los hemisferios izquierdo y derecho, comienzan a diverger. Ciertas áreas en el hemisferio izquierdo se adaptan más para generar rápidos cambios de los patrones motores, tales como los involucrados en el control de las manos y la sensibilidad oral. También se vuelven más hábiles para procesar el cambio rápido de patrones auditivos producidos por esta sensibilidad oral durante la conversación. En cambio espacialmente dominante el hemisferio derecho permite el manejo corporal en situaciones de violencia y de huida donde no es necesario el movimiento preciso sino amplio y en relación al territorio vital. Esta teoría muestra la posibilidad de que algunas de las aptitudes mentales humanas más profundas sean resultado estable y exitoso de intercambio hemisférico en la evolución simétrica bilateral. Aún mas en favor de la naturaleza evolutiva, el cerebro es simétrico (de formación especular), ya que las dobles estructuras están menos sujetas al daño. Estudiando estas asimetrías, los investigadores van más allá de las diferencias entre ambas mitades del cerebro. Están descubriendo y conociendo caminos en los que el cerebro trata distintas formas de información respecto del entorno, y otros en que este genera parte del comportamiento (Idea., p.218). El descubrimiento de procesos y mecanismos diferentes en el cerebro, alentó la idea de que las aptitudes mentales pueden ser explicadas en esos términos. Los investigadores han penetrado en temas como la consciencia, la emoción y la unidad de experiencia, sin olvidar la comprensión de conjunto que otorga la visión estereoscópica. Quizá sea necesario basar la educación en un valor humano, y ya no en el cerebro, que solo determina ciertas posibilidades. Finalmente estamos frente a la posibilidad de las relaciones hemisféricas y la manera óptima en que estas pueden funcionar: Simetría, dialéctica, armonía, unidad y simbolización arquetípica, bisociación, congruencia, diálogo y síntesis creativa, todo esto reforzada por la estereoscopia.

Respecto a la división hemisférica G. Dorflès comenta: "Las características específicas de la corticalidad derecha e izquierda sobre la modalidad de percepción, (Más de tipo racionalizado y lingüísticamente precisado en el izquierdo y globalizante y formativamente creativo en el derecho), en los casos de predominio hemisférico a causa de fenómenos patológicos o estimulaciones exógenas, es menos aceptable, cuando se la pretende ampliar también a situaciones normales, e incluso a problemas culturales. ¿Hasta qué punto se puede advertir que una visión del mundo, un valor de nuestra sensibilidad estética, depende efectivamente de una situación neurológica particular? Conviene subrayar con la misma firmeza que los conceptos de hemisfericidad derecha e izquierda, cuando se aplican al material de la cultura, se utilizan de modo totalmente convencional, y hay que considerarlos colocados entre comillas" (Dorflès, Op. Cit., 59).

TEORIA DE LA DIVISION CEREBRAL
ESQUEMATIZACION

;





La mente bicameral de Julian Jaynes

Por medio de un interesante estudio de la literatura y las metáforas lingüísticas, Jaynes entra en el mundo de la bicameralidad. Por medio de la literatura analiza la dualidad Dios-hombre y cuando este último reconoce su ser mismo y cobra su propia autoridad.

Jaynes postula que hace tres mil años, los miembros de un grupo de homo sapiens, escuchaban voces dentro de sus cabezas y las llamaban dioses. Estos dioses les decían qué hacer y como actuar. Sus mentes estaban divididas en dos partes: una parte jerárquica llamada dios, y una seguidora llamada hombre. Fisiológicamente a este respecto la teoría está soportada por una presunta activación sináptica a nivel temporo-occipital.

Cuando comenzaron a escribir y a realizar actividades humanas más complejas, significó que por dicha nueva estimulación se "exaltaron" otras conexiones y se debilitaron las alucinaciones auditivas previas.

La "mente bicameral", lentamente fue desapareciendo. Las voces de los dioses se silenciaron, y nació lo que se llama consciencia.

La teoría de Julian Jaynes, propone que las voces de los dioses aparecían en el hemisferio derecho, siendo escuchadas por los centros de la audición, y el habla en el hemisferio izquierdo, por medio de las comisuras cerebrales. Para Jaynes, la consciencia depende de procesos lingüísticos y la creación de un "yo" interno y metafórico. La consciencia es una pequeña parte de la vida mental que se ha asumido. Gran parte de la actividad mental no es consciente, sino automática: no se piensa en ello.

¿Qué es la consciencia? Esa irradicable diferencia entre lo que otros ven y el propio sentido de ser. Ser consciente no es lo mismo que estar despierto. La metáfora es la relación entre dos o más experiencias diferentes unidas por un parecido. Consciencia es un campo léxico, cuyos términos son metáforas o analogías de conducta en un mundo físico.

En el ejercicio de la consciencia lo que se hace es proyectar siempre síntesis de asociaciones en una pantalla imaginaria dentro de la cabeza. Ejemplo:

Así = estirar raíz sánscrita de ex-*is*-tere.

Así la metáfora de nuestro verbo "ser" es literalmente "estirado" y así referentes como crecer, respirar y destacar, provienen de la misma raíz.

Ser consciente es establecer una relación entre estas partes. Jaynes ve la consciencia como una síntesis izquierda y derecha, y que por medio de diferentes mecanismos analiza diferentes estadios:

- 1.- Espacialización.- cuando se conectan las dimensiones de tiempo y espacio en vivencia y suceso.
- 2.- Selección.- por cuyos mapas se registran solo determinadas partes del territorio del yo y del tu.
- 3.- Análogos del yo y mí.- como una personificación proyectada de sí mismo moviéndose en espacio y tiempo que

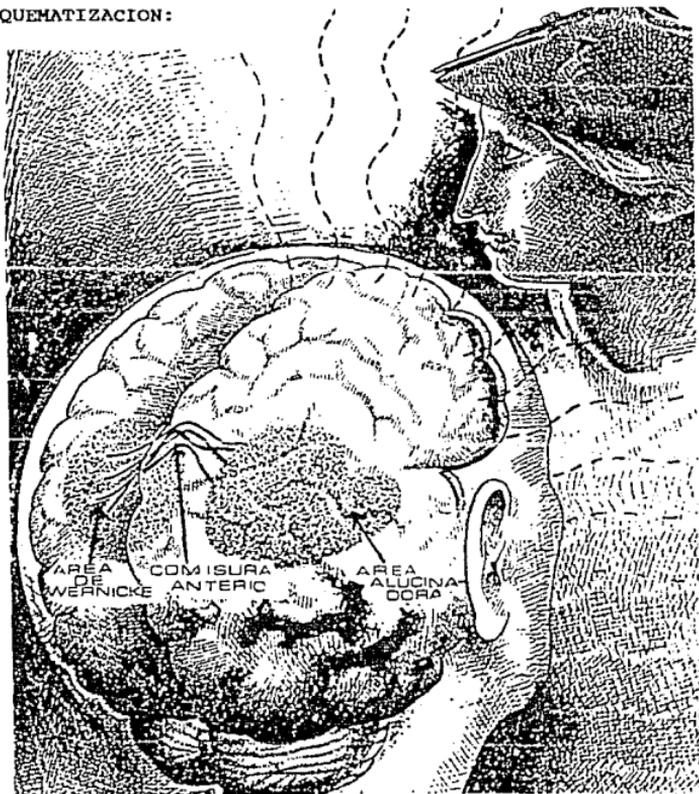
anticipa el hacer y el hacerse por.

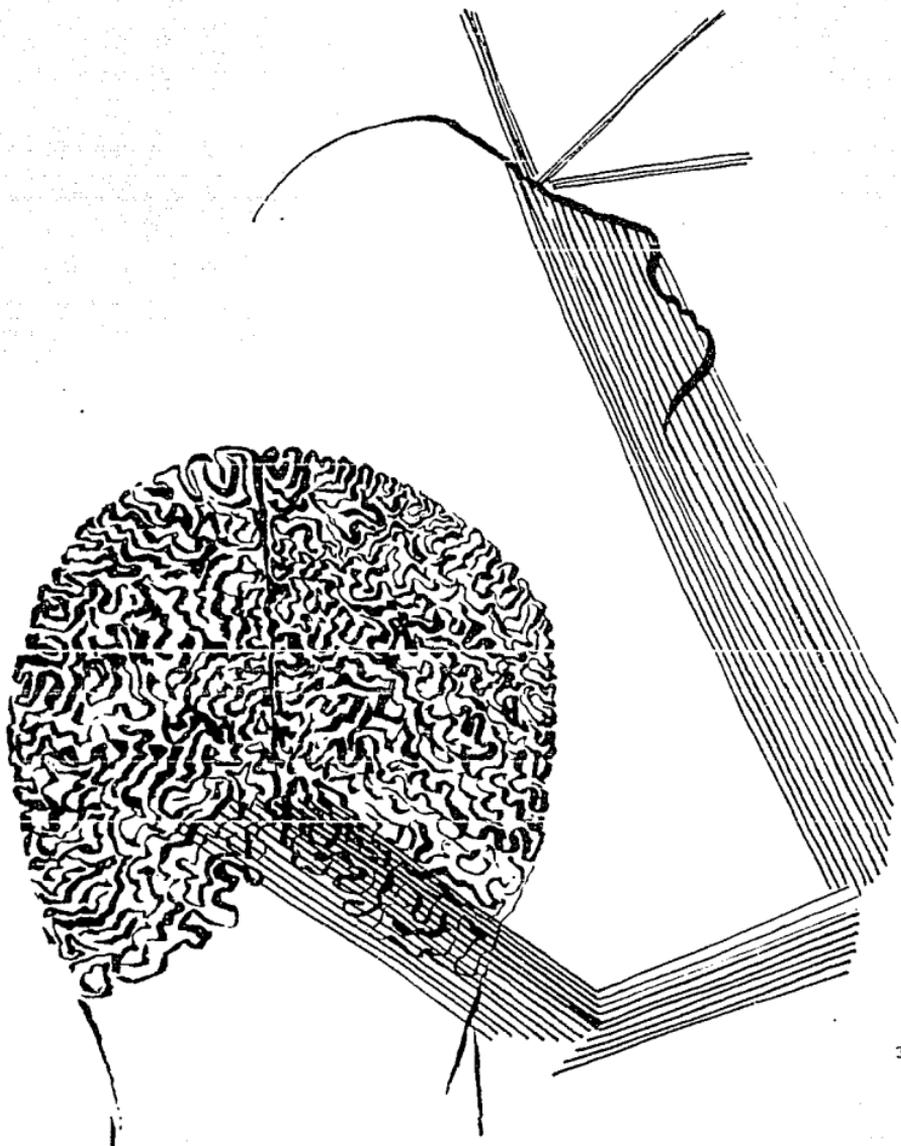
4.- Narratización.- de donde los eventos son seleccionados por su congruencia y desdoblamiento secuencial.

5.- Conciliación.- donde las experiencias están conscientemente asimiladas unas a otras.

Jaynes cree que durante un periodo crucial en la evolución en el mismo momento que el lenguaje estaba siendo adquirido por el hemisferio izquierdo, el lóbulo temporal derecho estaba apropiado preferentemente por la salida como de órdenes divinas, a través de la delgada comisura anterior que une los dos lóbulos temporales con el cuerpo calloso y las órdenes auditivas hubieran sido el código más económico de adquirir un procesamiento de información elaborado a través de un pequeño canal; además que la extensión de la escritura debió dañar también el canal auditivo.

ESQUEMATIZACION:





Teoría de la mente holográfica de Karl Pribram

En el estudio de la historia de las teorías de funcionamiento del cerebro, se ha observado que estas se relacionan con el modelo tecnológico más avanzado de su tiempo. Esta era, siendo la era de la imagen ha creado una serie de dispositivos mecánicos que no solamente han auxiliado el estudio cerebral sino que tal vez sean el resultado de la creación de instrumentos para capturar la visión. El último de ellos es el holograma⁸ que capta la imagen en tercera dimensión.

El registro del todo tridimensional se alcanza gracias a un haz de luz regulada de alta intensidad (laser) capaz de explorar la superficie del objeto desde el espacio que le circunda y no del centro reflector de la luz en el propio cuerpo reproducido; así el objeto es registrado en una placa simultáneamente en todos sus puntos de referencia⁹.

El cerebro funciona análogo al holograma, incluyendo puntos como la forma de onda y el patrón de interferencia. Ya que si el cerebro emite descargas eléctricas entre sinapsis neuronales, éstas generan ondas electromagnéticas de las cuales el ritmo alfa es el más conocido, pero el que en realidad hace lo mismo que la función holográfica es la onda REM (sueño profundo, manifestado en el sujeto por los movimientos rápidos de los ojos)¹⁰. Como ya se ha explicado estas son mesurables incluso en patrones determinados y cuando existe una distracción esta onda puede cambiar, o interferirse con otra para anularse.

Esta teoría explica mejor que ninguna otra la resistencia al daño cerebral en cuanto a memoria y aprendizaje se refiere. Crea la hipótesis de que ondas, fuerzas, formas y frecuencias específicas producen alteraciones permanentes e irreversibles en las estructuras moleculares de las células cerebrales.

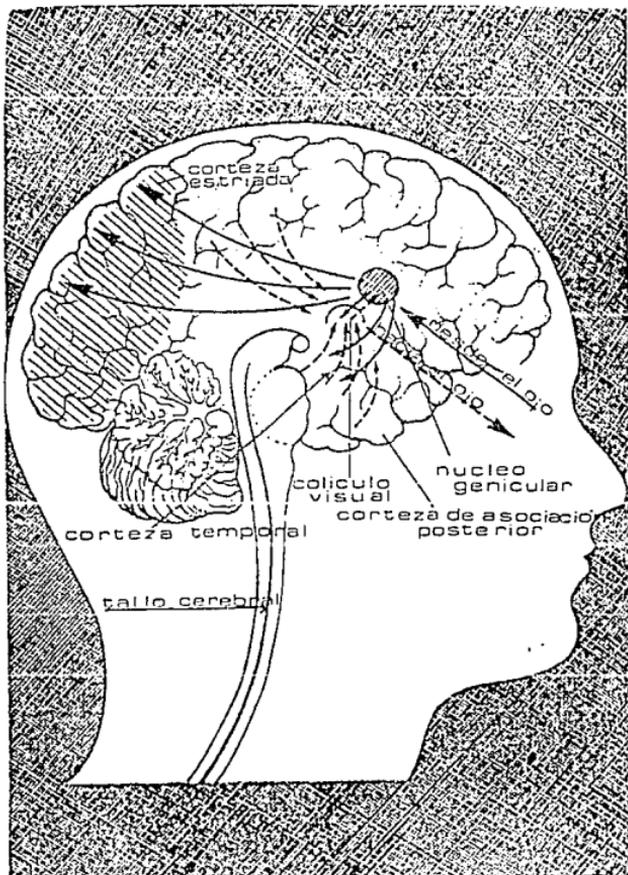
La mente holográfica de Pribram resuelve los dualismos estériles de mente y materia, humanidades y ciencias, existencialismos y esencialismos. Si es correcto, entonces la experiencia inmaterial subjetiva altera la estructura cerebral, mientras que la estructura materialmente altera la subjetividad.

⁸ Holograma de OLOS = todo inventado por Dennis Gabor en 1953.

⁹ Comunicación verbal Dr. Fernando Figueroa U.A.M.X., 1991.

¹⁰ La onda Rem se manifiesta en todas las ondas antes mencionadas con manifestaciones preferenciales en función motora y visual, es decir cuando se sueña que se hace algo y que este sueño es tridimensional.

TEORIA HOLOGRAFICA DE KARL PRIBRAM
ESQUEMATIZACION:



CONCLUSION:

El énfasis está ahora en como el cerebro influencia las percepciones del mundo, como se conoce al sí mismo y la naturaleza de la realidad.

Si la mente trabaja como un sistema procesador de información, entonces la clave es concentrarse en el nivel eficiente de organización, siendo éste aquí el de la creatividad al que se procederá más adelante después de revisar la percepción y los sentidos.

Dicho cuadro organizativo que se plantea en el trabajo, responde desde luego a este ordenamiento. Pero debe advertirse que se trata de un código que por obligación es restrictivo, esperando que lo sea de tal manera que incluya su contrario, es decir la posibilidad de guía de apertura para el acercamiento al arte.

Este proceso, este "continuum mental" consiste fundamentalmente de tres momentos:

El estado de alerta: en la apreciación artística, esto indica la apertura y disposición.

El procesamiento de la información: resultado en este caso de la revisión de los momentos cognoscitivos pertinentes.

La acción: en tanto a la praxis ya sea en referencia a la creación o en cuanto a la apreciación y la crítica. Se trata de una acción combinada y una forma de actividad consciente. No se percibe en una parte del cerebro y se actúa en otra, el cerebro posee un funcionamiento interactivo.

1. PERCEPCION

El estudio de la percepción es aquí, el nexo entre el fenómeno artístico y lo individual fisiológico, es decir, las capacidades cerebrales. A continuación se trabajará la definición de la percepción, con el fin de advertir sus características y su importancia para la educación artística; así como describir los elementos que intervienen o perturban su funcionamiento.

Percibir, viene de PERCIPERE, palabra latina derivada de CAPERE, coger, asir; percibir entonces lingüísticamente es apoderarse de algo, asirlo; hoy su sentido es sobretodo, pero no únicamente, visual ya que comúnmente se utiliza como observar o caer en la cuenta. En realidad es un proceso complejo, en el que aparecen integrados de forma global todos los niveles de los sentidos clásicos.

La percepción es un instrumento o medio de amplias posibilidades cuya materialización depende de sus fines, de las capacidades del individuo que lo utiliza y de la contextura de la realidad percibida. Por lo tanto, se sugiere considerar a la percepción como parte del fenómeno artístico, ya que la percepción artística es una prolongación de la percepción cotidiana y de orientación física (Acha, 1988, 143).

Primeramente se define a la percepción como el acto de darse cuenta de los objetos externos, sus cualidades o relaciones, que sigue directamente al proceso de identificación, a diferencia de la memoria o de otros procesos centrales. Pero también es el complejo o integración psíquica que tiene como núcleo las experiencias sensoriales.

Este acto de darse cuenta de datos presentes, incluye tanto los externos, como los intraorgánicos, la percepción constituye el principio de articulación de la experiencia por parte de la mente en su confrontación con el mundo sensible. Se conciben entonces los procesos perceptivos como dinámicos, como un ejercicio de acciones y reacciones, donde interesa el carácter intencional, que Husserl (Jiménez, 1986, 128) define como el propósito de "apuntar hacia" en tanto apropiación direccional del foco de atención en la percepción. Aquí cabe la posibilidad de que esta guarde instancias inconscientes que son rescatadas por la memoria que al actualizarse no es la percepción, sino que conforma con la experiencia, prácticas guía, que constituyen programas o mandatos eferentes, provenientes del sistema nervioso central y dirigidos hacia la musculatura o el habla por ejemplo, que pueden realizarse en forma secuencial.

La capacidad biológica de percibir pormenores, no es exclusivamente humana, esta capacidad es universal y está enteramente dirigida para la supervivencia. Igualmente en la percepción artística, como no sea que un interés impulse hacia ella, se tiene que pasar por un aprendizaje previo, ya sea como productores o como consumidores habituales de tales objetos.

Si la percepción ha de considerarse intencional, entonces esta función puede constituir el punto de partida hacia la percepción estética, distinguiéndola de la percepción general.

Ya que la primera encamina hacia un interés fundamentalmente "representativo" que supone la ruptura de los automatismos psíquicos de percepción del mundo.

Este funcionamiento perceptivo al captar sensorialidades en un mapa ordenado y codificado, cuyos correlatos culturales reducen la distancia entre el mundo externo y el individuo, produce una "satisfactor" en tanto signifique interacción con el entorno. En este instante es donde la memoria y la percepción se complementan, porque justamente en ese anclaje perceptivo empieza a fundamentarse la construcción cultural de toda identidad individual (Jicéner, 1986, 130).

El cerebro opera con un patrón jerárquico; los órganos de los sentidos producen información para asociarse con los nervios que parten de ellos hacia la corteza cerebral en sus zonas parietales para la audición, occipitales para la visión y laterales a las comisuras para la capacidad motriz y táctil, todos en conjunto para construir la percepción.

En primer lugar la percepción es la traslación de estímulos sensoriales señalados por impulsos nerviosos a un cuadro organizado por nosotros del mundo. El estímulo viene del latín *STILUS* que significa estaca para clavar o aquijón y se define como una energía física que produce actividad nerviosa en un receptor. Siendo esta la estructura anatómica sensible a los estímulos físicos.

Los sentidos son los medios de recibir conscientemente el mundo exterior y el propio cuerpo. Pero solo se completan cuando ha terminado la energía electroquímica su trayecto en el cerebro, donde se almacena de forma codificada. Todo individuo mediante el despliegue de sus facultades perceptivas, es capaz de producir y reconocer imágenes (verbales, visuales, hápticas o sonoras). Se puede inferir una ruta crítica del estímulo hacia la percepción, de la siguiente manera:

1er nivel: Las células sensoriales primarias responden sólo a la energía de entrada correspondiente.

2o nivel: la sensación es ubicada en el sector correspondiente y organizada.

3er nivel: el más complejo, es el de la interrelación de células especializadas sensorialmente, hacia una percepción integrada de algo.

La percepción es la función por la cual las sensaciones provocadas en el sujeto por los objetos sensibles son sentidas, organizadas, interpretadas por sí mismo para lograr una representación de esos objetos con la impresión inmediata de su realidad. Se llama también percepción un acto particular de esta función general y la representación obtenida en este acto. *La percepción es la interpretación significativa de las sensaciones como representantes de los objetos externos, es el conocimiento aparente de lo que está ahí afuera.* La percepción no percibe per se, como tampoco el pensamiento piensa de motu propio; estas actividades son procesos simultáneos realizados por el nombre con su personalidad perceptual y mental. En el niño este proceso se desarrolla llenando las pozas de significantes¹. Es a través del anclaje perceptivo donde empieza ya a fundamentarse la construcción cultural de toda identidad individual (Jirónnez, 1986, 130).

La percepción es un proceso dinámico más que puramente pasivo o receptivo. Se está literalmente creando y transformado por la propia percepción del mundo alrededor de sí mismo; pero además las percepciones son relativamente permanentes y resistentes al cambio aun cuando el cambio pueda parecer mejoría. El proponer cambiaría plantea un ejercicio constante sino es que disciplinado para poder ampliar el campo de acción.

En la percepción interviene la totalidad del hombre. Pero además no existe una tajante separación entre la razón y las actividades sensoriales o las sensitivas (Acha, 1988, 186). Aunque la tradición afirma al pensamiento como algo ajeno a la experiencia perceptiva. Si los sentidos operan con los acontecimientos individuales y concretos, su función se limita a recoger la materia prima de la experiencia. Son necesarios poderes intelectuales superiores (correlación simbólica avanzada) para elaborar los datos sensorios (Arnheim, 1981, 2).

Todo objeto suscita respuestas intelegibles, sensitivas y sensoriales pero varía su capacidad de hacer consciencia de las ideas, sentimientos o sensaciones, ignorando lo demás. Los objetos denominados obras de arte requieren mayor atención para lo sensorial (Acha, 1989, 145); para diferenciar los lenguajes: auditivo, visual, viso-táctil y corporal. Entre las tendencias del mismo género artístico también varía la exaltación sensorial.

La facultad de percibir detalles de lo que interesa, es accesible, pero de acuerdo a la Gestalt el hombre se habitúa a percibir la totalidad esquemática; si además se incluye la influencia de los medios de comunicación con su carga de información sensorial instantánea; para percibir lo intergestáltico y tomar consciencia de sus pormenores y evaluarlos, se ha de disponer de una experiencia o cultura perceptiva, que es la aptitud de recorrer con lo sensorial la topología de los accidentes o atributos de la materia.

¹ f. Figueroa, comunicación verbal, UAMX, 1992.

La insistencia sobre el público en general respecto al conocimiento de la percepción tiene que señalar varias ventajas: la percepción es útil para interiorizarse en las propias ideas y preconcepciones. Señalar que las observaciones reflejan opiniones y juicios personales, ayuda a los interesados en el fenómeno artístico a ser más sensitivos a las "trampas" que se tienden y logra alcanzar mayores niveles de seguridad al expresar su experiencia personal. Clarifica a su vez el problema de los artistas para crear ilusiones de espacio en una superficie dando impresiones naturalistas, fotográficas o abstractas.

La recepción de las obras de arte pasa necesariamente por la percepción. La percepción de toda la obra de arte pasa por los sentidos: un cuadro se ve, una música se escucha.²

No todo es percepción ni todo es perceptible en la obra de arte. Sin embargo inmediatamente esta enfrenta las condiciones de la experiencia y de la percepción. Esta suma siempre trae aparejada una experiencia cognoscitiva que trasciende los límites de la mera percepción. La apreciación perceptiva es en realidad un esfuerzo profundamente cognoscitivo.

El arte tiene entonces un lado material y sensible (es decir capaz de ser percibido por los sentidos), que no deben ser subestimados; un cierto conocimiento de la fisiología y de la psicología de la sensación es necesario al esteta y útil al artista, como al espectador. Es indispensable también hacer corresponder estos términos de conceptos precisos, para evitar confusiones muy frecuentes en las conversaciones sobre las artes (por ejemplo, una persona toma "la visión del artista" en sentido propio y habla de la manera en que reacciona la retina, mientras que otro comprende o figura su forma de pensar y de sentir el mundo). ¿Cómo negar entonces que no se puede por menos de admitir una necesaria participación biológica, en toda situación estética?, ¿y cómo no reconocer que en muchos casos la propia incomprensión de ciertas formas artísticas pueden deberse a estructuras neurofisiológicas más o menos predominantes en un individuo determinado?, ¿Cómo no admitir, además, que las cualidades y prestaciones cognoscitivas, y los estados de consciencia son mutables y pueden experimentar notables metamorfosis? (Dorfles, 1976, 54).

Las percepciones son las únicas representantes internas de los objetos externos, la reflexión de la materia en la mente. Desde el punto de vista empírico, los receptores, es decir, los sistemas sensoriales, son la única puerta para la transmisión hacia el interior de la información externa (Cohen, 1987, 10).

Por operaciones sensoriales se entienden las ejercidas por el perceptor y dirigidas hacia los pormenores materiales y formales, cromáticos y volumétricos del objeto o realidad

² Rf. Apéndice parte I y II.

Para: sentido, sensación, sensibilidad, sensorial, sensual,
véase nota núm. 4 de introducción

con el propósito de tomar consciencia de ellos y detenerse a escrutarlos y tasarlos según intereses o a disfrutarlos de acuerdo con sus preferencias.

El número de sentidos y exactamente que es lo que constituye un sentido separado no está claramente definido, de hecho algunos de ellos se han descubierto recientemente³. Por sentido se entiende usualmente una clase de respuesta o estimulación, cuya naturaleza y características distintivas son reconocidas subjetivamente.

Las percepciones son elaboraciones de las sensaciones y pueden fusionar información de más de un canal sensorial. Se dice por ejemplo, que la percepción de calor es una suma de sensaciones de alta temperatura y dolor así como la humedad es una función de frío y presión. Otras formas de percepción tienen un elemento espacial, la atención de la localización del estímulo, de su tamaño, de su forma, etc. Estas son llamadas superficialmente sensaciones, especialmente en la literatura clínica, pero la distinción entre sensación y percepción debería preservarse aunque esta diferencia sea a veces difícil de definir.

Las sensaciones y las percepciones son notablemente disímiles. El sujeto pone atención en cada uno de los atributos de la materia, pero no solo para recorrerlos y sentirlos sino también para descubrir nuevos si los hubiera. Un color (sensación) difiere de un objeto coloreado (percepción).

Un olor menta, (sensación) del olor de las hojas de menta (percepción).

Un sabor a sal (sensación) del sabor a sal (percepción).

Una punzada (sensación) de las agujas punzantes (percepción).

La sensación se define como el simple correlativeo experimentado de la estimulación del receptor; la sensación es un acontecimiento interno separado de objetos externos. Todas las sensaciones se caracterizan por su intensidad.

Duración	Calidad	Intensidad	Extensión.
Largas	Rojas	Fuertes	Amplias.
Cortas	Azules	Débiles	Cortas.
Breves	Cálidas	Brillantes	Pequeñas.
Interminables	Dolorosas	Oscuras	Delgadas.

La sensación depende del nervio sensitivo estimulado y no del estímulo. Las sensaciones visuales, por ejemplo, forman una modalidad, ya que las sensaciones rojas se convierten ininterrumpidamente en sensaciones naranjas. Las sensaciones discontinuas no forman una modalidad, por ejemplo, las sensaciones somestésicas no son una modalidad porque las sensaciones de calor están separadas de las sensaciones de presión (Cohen, 1987, 9).

Las sensaciones conscientes parecen diferir en cualidad o modalidad en clase opuesta a la intensidad.

³ Cf. Capítulo 4. Sistemas sensoriales

Las diferencias en cualidad están a un nivel consciente asociadas a una de las siguientes diferencias: el órgano del sentido y la fibra nerviosa sensora que conduce al sistema nervioso central, las vías a través del sistema nervioso central y ciertamente las neuronas terminales de la corteza cerebral implicando las experiencias conscientes.

Por tanto dentro de los límites de cualquier sensación de una cualidad dada, distinguimos ciertas subcualidades de tonos. Además a estas subcualidades de sentidos hay procesos sensores de orden mayor que por conveniencia de expresión han sido agrupados bajo la categoría general de percepciones.

Las sensaciones no son absolutas. Por ejemplo un rojo puede parecer mas violáceo o más anaranjado cuando el vecino tiene azul o amarillo y puede asimilarse al color vecino o al contrario puede alejarse por contraste, según un proceso muy complejo donde puede intervenir el tamaño de las superficies coloreadas y el largo del contorno de las superficies en contacto.

La altura de un sonido no se debe únicamente a su frecuencia, sino que puede en ciertos casos sufrir la influencia de su fuerza. Muchos artistas han utilizado provechosamente estos fenómenos con efectos de este género, generalmente de manera empírica; los conocimientos científicos permiten eliminar ciertas teorías fantasiosas, y algunas veces sugerir ideas sobre las artes.

Después de innumerables experiencias, se ha notado que las impresiones sensoriales agradables no son suficientes para que haya impresión estética, y que la sensibilidad estética sea reducida a lo puramente sensorial. Sin embargo, es por medio de un placer sensorial que existe. Es la manera estética de contemplar el mundo la que hace notar los aspectos sensibles. Esto es lo que permite sobrepasar el nivel de lo sensorial (relativo a los sentidos), a lo sensual (que provoca placer o dolor de las sensaciones, que son llevadas a interrelacionar con ellas).

Si bien, es evidente que la propia percepción responde a los determinantes anatómicos y fisiológicos de los sentidos, es lógico admitir que principios de una física general regulan las formas y los colores, los espacios, las composiciones sonoras, como regulan otra realización física ratificada por los principios de la ciencia y la mecánica. Deberá quedar claro, en cambio, que no es mediante las conquistas de un pensamiento científico como se podría aumentar la comprensión de la obra de arte ni la creatividad artística. Lo que si se puede afirmar, es la influencia que las teorías científicas han ejercido tanto desde el punto de vista de la concepción artística, como de su manufactura y su apreciación y comprensión.

El estudio de la percepción, ya sea visual, háptica y auditiva, ha desarrollado intensamente su comprensión gracias a los estudios de psicología gestalt, el electroencefalograma, la tomografía y la resonancia magnética⁴.

La vista o el oído demandan todo un aprendizaje y de nada sirve recurrir exclusivamente a la voluntad. Al margen de las limitaciones de cada percepción concreta: si se detiene a descubrir pormenores y a captar accidentes desconocidos de la materia, se aguzan los sentidos, pero todo dependerá de la capacidad perceptual. A fines distintos: prácticos, racionales, utilitarios, corresponden diversos medios e intervienen diferentes capacidades perceptuales.

No es el ojo el que siente el placer al ver, como tampoco el paladar al saborear, ni el olfato al oler, lo sensorial es percibido y seguido por la sensibilidad y por la mente: *no es el órgano de la vista el que siente, sino el hombre*. Ya sea la percepción especializada o cotidiana, la capacidad sensorial del receptor depende también de su competencia sensitiva y de la mental.

Ver es un hecho natural del organismo humano, pero la percepción es un proceso de capacitación. *En la percepción influyen ideas*. La conciencia transforma las propiedades sensoriales en contenido.

Siempre que se plantea la relación entre el arte y la realidad apoyándose en sistemas cognoscitivos y en criterios artísticos, el arte entra en contacto con las investigaciones acerca de la percepción de la imagen, en tanto figuración y no desde el campo de la abstracción:

CONCEPCIONES Y MODOS + INSTRUMENTOS ADECUADOS
DE INTERIORIZAR LA REALIDAD PARA TRADUCIRLOS EN LA OBRA.

Ya se ha mencionado que la percepción es un proceso dinámico; sin embargo, se está limitado por el alcance funcional de los órganos sensoriales. "Todo conocimiento lleva la huella de la propia estructura mental" (Toulmin, 1936, 103). Incluso quizá, la percepción surgió en la evolución, antes que la capacidad de razonar; al responder a la necesidad de lograr datos verídicos a partir de entradas estímulas ambiguas e incompletas. Ahora bien, ante el fenómeno artístico contemporáneo, no es necesario responder a la veracidad, sino al registro perceptual, y así acceder a todos los niveles posteriores de intelectualización.

Se tiene la posibilidad de varias interpretaciones, lo que obliga a atemperar la percepción para acomodarla a la realidad escogida. Las fuerzas mentales y las operaciones teóricas son incapaces de corregir la percepción como un acto fisiológico. Así la correlación realidad-percepción, muestra variantes y se torna binomio sentidos-conciencia.

⁴ Resonancia magnética: Proceso de medición de actividad cerebral a través de magnetismo.

Por ejemplo, el ojo impone la realidad visual, y la mente la transforma según sus intereses. Sea como fuere, la percepción de la realidad varía de individuo a individuo; incluso varía de momento a momento en él mismo. Mente y sensibilidad la condicionan, ésta será social e histórica (Acha, 1933, 127).

El arte ha funcionado siempre como un captor de las sensaciones. El continuo desarrollo de los lenguajes plásticos lo demuestra. Hasta hace apenas poco tiempo, esta participación experiencial ha sido básicamente visual, pero se han ido introduciendo sustanciales modificaciones encaminadas a hacer de la sensación lo más rico posible, así los artistas se han interesado en hacer más participativo al espectador, para que éste saque el máximo provecho de sus experiencias sensoriales, y así alcanzar momentos ajenos en espacio y en el tiempo (Torrijos, 1933, 64).

Las puras sensaciones no quedan adscritas al ámbito vivencial, sino que implican la consciencia de la objetividad del estímulo.

Hoy se sabe que el ojo no es un telescopio imperfecto diseñado para la recepción intelectual de los objetos distantes, y que la experiencia sensible es el resultado de la interacción del organismo y su medio.

Solo la desinformación lleva a creer que la conexión del arte y la percepción estética con la experiencia, significa una degradación de la significación y dignidad de aquéllos. La experiencia es la completa interpretación entre el yo y el mundo de los objetos y sucesos. El capricho y el desorden, aportan la sola muestra de una estabilidad en la experiencia que no es estática, sino que es rítmica y activa, y precisamente porque la experiencia es la realización plena de un organismo en su confrontación y relación con un mundo de cosas, resulta que es el arte en germen. Este, incluso en sus formas más rudimentarias, contiene la promesa de la lúdica percepción en que consiste la experiencia estética.

Al fin y al cabo, no son los sentidos, sino el hombre el que los usa, y no en vano, todo hombre trae a la percepción, y a instancias de la sociedad, una orientación axiológica y otra teleológica, ya sea cuando diariamente se orienta en la realidad, presta atención a lo desconocido y se enfrenta a manifestaciones artísticas.

En la percepción artística intervienen: operaciones sensoriales, sensitivas y teoréticas. Estas últimas se ocupan de leer, analizar, interpretar y valorar lo percibido, así como las reacciones de las otras dos. En la percepción artística, la sensibilidad despliega toda su capacidad de establecer y descubrir sutilezas, capacidad que depende de las experiencias y de la voluntad.

Estas operaciones u ocupaciones internas tienen efectos inmediatos, el placer sensorial, las emociones estéticas y las renovaciones, conexiones o ampliaciones de los hábitos sensoriales, sensitivos o teoréticos del perceptor.

En la percepción terminan estos efectos inmediatos, pero en

el consumo artístico continúan en tanto lo sensorial, la sensibilidad y la mente, siguen asimilando lo vivenciado. Sobre todo, es la mente la que dirige la asimilación, cuyos resultados repercuten indefectiblemente en lo sensorial y en la sensibilidad (Acha, Op. Cit., 113).

Ahora bien, ¿De qué depende la agudeza para las percepciones? De la habilidad para explorar activa e intencional y selectivamente al mundo. Estas percepciones son correlatos a los resultados eléctricos registrados desde los sentidos con eventos que transpiran desde lo profundo del cerebro. Como ya se ha mencionado, la mayoría pasa por la vida sin conocer el alcance de los sentidos. En realidad se ve, se oye y se percibe más de lo que se cree. Todos poseen el mismo alcance de percepción sólo que algunos lo desarrollan más que otros. *¿Puede el ambiente lograr cambios físicos en el cerebro? Si, ya que si el ambiente es rico experimentalmente, se logran mayor número de sinapsis. El cerebro es un sistema físico que puede ser modificado por la reacción al ambiente físico. ¿Es posible que el aprendizaje y la memoria, y quizá que otras funciones cerebrales dependan de la cualidad de la estimulación ambiental? El oír no implica la capacidad de escribir música, y por la misma razón, ver no es ninguna garantía de estar dotado para hacer declaraciones visuales inteligibles y funcionales. Simplemente no basta con la intuición; ésta no es una fuerza mística de la expresión visual, de aquí la importancia para desarrollar aún más la percepción, ya sea por medio de experiencia consciente o como lo propuesto aquí, por medio de la apreciación o el ejercicio del arte.*

Se llama intuición al razonamiento inmediato, para distinguirlo del mediato. La intuición surge del conocimiento profundo, como comprensión penetrante y rápida de una concreción; participa en el entendimiento corriente, y forma la base de la razón discursiva, funciona como percepción artística cuando se esta frente a una obra de arte que tiene significación. La gran diferencia entre la penetración racional y la penetración artística, está en los modos en que se hace surgir la intuición. Si se reúnen todas las funciones de la intuición, (Langer, Op. Cit., 71) este conocimiento intuitivo es esencialmente:

- A) Percepción de relaciones en general.
- B) Percepción de formas.
- C) Percepción de significación o significado.
- D) Percepción de ejemplos.

Por otro lado, suponer a la hipótesis perceptual como la forma más temprana de creencia, es aceptar en cierta medida la filosofía empirista. Ya que los procesos posteriores pueden ser considerados como elaboraciones de un primer acceso sensorial; además el método que se propone como acercamiento al fenómeno artístico, está planteado desde una perspectiva experimental, vivencial si se prefiere; ya que parte de una observación incremental, o incluso participando

en la creación por medio de un lenguaje de acción seleccionado. Lo anterior no significa que no se de un lugar preponderante a las actividades intuitivas. El hombre y otros animales poseen notables facultades cognoscitivas y un elevado índice de percepción de datos que sencillamente no operan en la consciencia verbal y analítica que tantos consideran como el único patrimonio digno de ser tomado en cuenta; y a menudo se alude a esta otra clase de conocimiento integrado por las percepciones y cognosciones no verbales con el término de "Intuitivo"⁵. "El primer medio de comunicación de la humanidad que probablemente apareció, es la percepción extrasensorial [intuitiva], facultad que era, y es todavía, prerrogativa de otras muchas especies" (Toynbee, Op. Cit., 20). Por otro lado, si bien es cierto que la relación que existe entre los fenómenos perceptuales admitidos comúnmente, y el lenguaje son suficientes para un cierto tipo de comunicación en el arte, se pueden apreciar una serie de elaboraciones mentales que son dignos campos de acción, cuando menos, de consideración y revisión para una adecuada colocación del quehacer artístico, y que no son verbalizados. Incluso muchos teóricos del arte han entrado en esta aceptación. No solamente a partir de las hipótesis planteadas por el funcionamiento cerebral, sino por las admisiones experimentales respecto a los llamados estados alterados de consciencia, es decir, todos aquellos fuera de la "racionalidad", que son gran parte de la esencia del arte, aparte de la memoria, la intuición, la imaginación, la fantasía, la emoción, el sueño, y los estados meditativos y de trance.⁶

"La hipótesis de un despertar de capacidades sensoriales anormales, por lo general en estado latente, no parece que dehan pasarse por alto semejantes investigaciones, porque muchas veces en tales formas cognoscitivas y de consciencia se exteriorizan fenómenos tanto perceptivos como creativos, que por ejemplo, corresponden a ciertas experiencias de tipo eidético con tanta frecuencia denunciadas por artistas y registradas por psicólogos" (Dorfles, Op. Cit., 51). Aunque la mayoría no lo perciba, y muchos se nieguen a reconocerlo, es probable que cuando los seres humanos hablan, sea individual, o colectivamente, se transfieran mucho más de lo que dicen las palabras que se oyen o profieren.

En este sentido es probable que las muestras de arte sean más viejas que el sonido articulado y o plasmado. Por consiguiente, en el reino de los medios visuales de comunicación, la pintura, el modelado en arcilla, los grabados en rocas, e incluso la escultura en bulto, tienen un monopolio inicial de larga duración, (Toynbee, Op. Cit., 13) y sobre todo, reflejan desde sus inicios hasta hoy, una

⁵ Rf. Atnaurvian Avedis, Individuación y evolución biológica, Conf. UAMY, 1992.

⁶ Existenciales, agónicos, eróticos, mágicos y religiosos
Una cosa es el tipo de estado alterado y otra por que medios se logran dichos estados.

abrumadora carga existencial, resultante de la suma total de experiencia perceptual e intuitiva, acumulada personal y colectivamente.

Revisar la validez de los conceptos de percepción equivale a cuestionar de modo indirecto la actualidad o vigencia de las teorías del arte y del consumo en que se apoyan, pues ellas presuponen dichos conceptos. Es preciso clarificar los alcances y variantes de los procesos psíquicos o espirituales de la percepción. Una cosa es ver, tocar o gustar de un objeto, y otra muy diferente consumirlo. Hay mucha distancia entre reconocer y conocer, (conocer en tanto producción de conocimientos); entre recrear y crear; entre percibir y vivenciar.

En consecuencia, los procesos rutinarios de percepción difieren marcadamente de los procesos cognoscitivos, estéticos y artísticos. Todos ven, pero pocos producen conocimientos o adoptan actitudes realmente sensitivas (Acha, Op. Cit., 119). La obra de arte sin embargo, al ser observada desde el exterior como si se tratara de un modelo cultural extraño, no se deja entender simplemente como sujeto de objetividad trascendental sin necesidad de tomar en cuenta la actividad intencional de la consciencia. Por el contrario, inmediatamente enfrenta a las condiciones de la experiencia, de la percepción y siempre dentro de esta cultura, trae una respuesta cognoscitiva de las percepciones. La percepción de la obra de arte informa de la naturaleza de la percepción en general. Esto es lo que se indica cuando se dice que el arte, aunque ya no signifique ni produzca referencia, tiene función profundamente cognoscitiva es decir, percepción consciente (Nicholson, Op. Cit., 60).

4. SISTEMAS SENSORIALES

Desde el nacimiento de la estética como ciencia, Schiller (Schiller, 1996, Carta XXI) propuso el concentrar la atención en el punto de contacto donde la fisiología, la filosofía, la psicología y la estética se encuentran y que la educación introdujera a su campo de acción este conjunto de la naturaleza y alcance de la percepción, el grado de la actividad mental, la abstracción, el análisis, la inferencia, la síntesis involucradas en las operaciones sensoriales a primera vista involuntarias y simples.

Se ampliaran en este rubro las diferencias sensoriales, sensibles y sinestésicas como el campo de trabajo donde el individuo puede desarrollarse sensorialmente hacia el objeto artístico. Es necesario comprender los sistemas sensoriales y como se desarrollan, como pueden extenderse, cuales son sus limitaciones y a cuales se les ha atribuido restricciones sociales y tabús, en suma lo que muestran del mundo externo para ser apreciado. Es importante anotar que los sistemas sensoriales se refieren unos a otros para explicarse y el lenguaje ha extendido su significado hacia la abstracción con connotaciones sensoriales como se verá más adelante.

De antemano ha de señalarse que las operaciones sensoriales no existen aisladas o per se, es decir no hay sensorialidad pura, todo efecto sensorial está acompañado de significados y emociones que lo matizan e incluso dirigen. En este sentido se ha distinguido ya entre sensorialidad y placer sensorial de la capacidad consciente de ejercicio sensorial que es la sensibilidad.

Por otra parte si se considera a los sentidos como los nexos entre el mundo exterior y el interior, esta consistiría en una función de inferencia; pero los mismos canales pueden ser utilizados con funciones de aferencia dentro de los cuales, de acuerdo al propósito fundamental de este trabajo se señalaran en su momento como capacidades sensoriales, otros sistemas que normalmente no se consideran como tales.

Los sentidos definen el límite de la consciencia, involucran el pasado y conforman la experiencia. No solamente fragmentan la realidad sino que además la reúnen para formar un patrón significativo. La experiencia toma datos eventuales y permite que se conglomeren las sensaciones y efectúa transacciones para arribar a un nuevo esquema conforme a toda la información.

Los sistemas sensoriales de información sirven primordialmente como reductores de datos, la mente los organiza descartando la información irrelevante.

Los órganos ejecutores de los sentidos reúnen la información posible que el encéfalo puede modificar y clasificar. Este insumo considerablemente filtrado, se coteja con la memoria, con las expectativas, con los movimientos del cuerpo, hasta que finalmente la consciencia es conformada.

Los sentidos entonces, estructuran primordialmente el flujo

informativo que producen los órganos sensoriales. La función del encéfalo y del sistema nervioso consiste en proteger de la abrumadora información que surgiría de toda esta masa de estímulos inútiles e irrelevantes permitiendo la entrada a solo una pequeña selección especial que es probable sea de utilidad práctica.

Cada individuo hace un proceso de selección programable dentro de los límites sensoriales fijos es decir que se puede sentir selectivamente y toma algún tiempo aprender las nuevas correspondencias para desarrollar descripciones elaboradas de los objetos. De acuerdo a la experiencia los datos sensoriales que hay, pueden ser usados más efectivamente porque la información puede expandirse en términos de lo que ha sido aprendido en el pasado.

Por su pertinencia al presente trabajo se analizarán los sistemas visuales, auditivos y somestésicos. Existen además otros sistemas como el olfatorio y el del gusto. Sin embargo se han planteado sistemas sensoriales diferentes como son el sentido motor que determina la información del cuerpo en acción, incluso define la presión o resistencia a oponer; el sentido de gravedad localizado en el oído interno y que indica la posición del cuerpo al moverse y al caer; el sentido propioceptivo que indica la posición estática de las partes del cuerpo.

Ya se ha aclarado la raíz etimológica de sentido, baste ahora con recordar que también puede significar dirección, orientación. De esta manera también se conforma el sentido del tiempo como la capacidad de percibir o reconocer las diferencias de intervalo temporal y el sentido espacial cuyo receptor es estimulado por energías distantes.

El tiempo es la dimensión sometida a un sentido, por su salida irreversible que determina un antes y un después. Toda obra de arte temporal tiene por lo tanto, necesariamente un sentido, se desarrolla en un orden sucesivo, de comienzo hacia fin. Este sentido es de primordial importancia en la clasificación de las artes.

El sentido en el espacio y el tiempo es aquel de todo movimiento, desplazamiento en el espacio, de acuerdo al orden temporal. De suma importancia en todas las artes del movimiento: danza, teatro, cine, escultura de móviles, etc. Esas artes tienen grandes recursos estéticos, ya que de hecho, el espacio vivido, es fisiológica y psicológicamente anisótropo, es decir, 'que no tiene las mismas propiedades en todas las direcciones y anamórfico porque este espacio no se percibe igual desde el punto de vista de la proporcionalidad espacial'. El espacio no es más cualitativamente homogéneo, a pesar de la simetría general de ambos lados del cuerpo humano. Ciertos movimientos son más fáciles de ejecutar en un sentido que en otro, o lo mismo no son posibles más que en un solo sentido, las inversiones de procesos en el espacio y en el tiempo, son particularmente ricas en efecto estético.

⁷ Dr. Fernando Figueroa, comunicación verbal, UAMX, 1992.

Pero además del sentido de movimiento en sí mismo, también existe en su relación con el espectador; ya que el movimiento toma una apariencia diferente en función del punto donde se encuentre el espectador en referencia al objeto contemplado y que se dirige hacia él, o que se aleja. El sentido en el espacio, sin el tiempo, es una orientación en la inmovilidad, aquello que puede de primera intención parecer paradójico. Sin embargo, la cosa existe y tiene gran importancia. Un ser inmóvil, por ejemplo, puede deber su estabilidad a aquello que le somete a fuerzas agitadas en sentidos contrarios. Aun más, ciertas formas, aún materialmente inmóviles, sugieren un sentido de movimiento. El objeto fijo, puede también estar sometido a influencias exteriores orientadas y si el objeto mismo, actúa a partir de la obra, pero queda inmóvil, el espectador puede estar en movimiento como el sentido de visita en una obra de arquitectura, de escultura, de pintura, variada por el espectador de acuerdo al sentido de donde se la vea. En el dominio sensible de las artes, los sentidos son los medios de recibir conscientemente el mundo exterior, y el propio cuerpo, la percepción de toda obra de arte pasa por ellos: se mira, se escucha. El arte tiene entonces un lado material y sensible, es decir, es capaz de ser percibido por los sentidos que no deben ser sobreestimados; un cierto conocimiento de la sensorialidad es útil al aficionado y al artista. Es indispensable también hacer corresponder a esos términos de conceptos precisos, para evitar confusiones frecuentes en la apreciación del arte.

SISTEMA VISUAL

El sistema visual es el gran monopolista de los sentidos. Incluso puede ser que el pensamiento abstracto haya evolucionado con el esfuerzo de lograr coherencia en lo que se ve. El lenguaje está plagado de vocabulario de origen visual. De hecho cuando se compara una cosa a otra, se descansa en el sentido de visión para percibir el evento. El ver implica certeza, excepto que ahora cuando se han descubierto recursos diversos de engaño visual esta "verdad" ha pasado a relativizarse. Ver un objeto es llegar a él, como si un dedo invisible recorriera lugares distantes para encontrarlos, tocarlos, tomarlos, para revisar sus superficies, trazar sus contornos y explorar su textura. Es una ocupación eminentemente activa.

Entonces, la gran mayoría de los términos que se usan para describir la vida consciente son visuales y abarcan todo un amplio espectro de procesos, actividades, funciones y actitudes: ver, mirar, atender, contemplar, observar, reseñar, revisar, visualizar, imaginar, leer, representar, reconocer, dibujar, copiar, pintar, colorear, retratar, especificar, pormenorizar, gráficar, descubrir, revelar, hallar, mostrar, enseñar, destapar, publicar, desobstruir, desenmascarar, etc. Con los ojos de la mente se ven soluciones que pueden ser brillantes y oscuras; Prestar

atención es no quitar el ojo, se deben avivar y abrir los ojos, estar o quedar en la mira, echar el ojo o tener ojo, no perder de vista, miramientos, expectativas y reflexiones. Hay veedores, miradores, con ojo alerta y sin pestañear. La visión es el receptor de distancia por excelencia, es en suma el fundamento de la conciencia. En el lenguaje común una "visión" significa toda una concepción teórica y cultural. Pero toda toda percepción visual es selectiva porque en ella intervienen la conciencia o cultura estética del receptor, la cual es valorativa por naturaleza.

El apoyo visual es una experiencia directa y el uso de datos visuales para suministrar información constituye la máxima aproximación con que se puede correlacionar la naturaleza a la "auténtica" realidad, una aproximación puede empezar "al ver", la experiencia visual humana es fundamental en el aprendizaje para comprender el entorno y reaccionar ante él. La percepción visual es por consiguiente perfectible; el proceso básico de observación puede ampliarse hasta convertirse en una herramienta de comunicación y de apreciación artística. Aceptar el ver, sin esfuerzo es limitarlo. El pensamiento visual consiste en pensar por medio de las operaciones visuales.

Muchos procesos mentales que se conocen gracias al razonamiento intelectual, no son exclusivos del intelecto, se producen también en el pensamiento visual. En realidad, es probable que se originen en el campo de la percepción y se conviertan más tarde en operaciones intelectuales. La influencia mutua causa modificación y la integridad de ambos debe hacer concesiones, al tomar conciencia (Arnheim, 1981, 10-11).

También el pensamiento en imágenes domina las manifestaciones del inconsciente, el sueño, el semisueño hipnognónico, las alucinaciones psicóticas y la visión del artista. En el arte donde el predominio visivo es exacerbado se habla de las lenguajes visuales, como la pintura, la escultura y la arquitectura.

Al ver se hacen muchas cosas más, se experimenta que está ocurriendo de una manera directa, se descubre algo que nunca se había percibido o posiblemente ni siquiera mirado, es hacerse consciente, a través de una serie de experiencias visuales, de algo que evidentemente se llega a reconocer y saber; se contemplan cambios mediante la observación paciente. Tanto la palabra como el proceso de la vista han llegado a tener implicaciones mucho más amplias. Ver ha llegado a significar comprender (Donalds, 1976, 19).

Se ve con detalles nítidos y se aprende y reconoce todo el material visual elemental de la vida para estar en mejores condiciones de enfrentarse al mundo (Idem, p. 83).

Se dice que un hombre es un visual cuando la vista le es muy importante, un pintor, por ejemplo, es generalmente visual en tanto que las luminosidades, los colores y las formas plásticas cuentan mucho para él, aún en la vida cotidiana. Se llama también visual, a alguien muy apto para visualizar, es decir, para tener imágenes mentales ricas y verdaderas en

el dominio de la vista. Esta capacidad es una ventaja para muchos de artistas porque permite representarse mentalmente como quedará la obra en proyecto de preparación y esa experiencia mental evita bien los titubeos y las equivocaciones lo que no es exclusivo de las artes visuales. La investigadora Dondis (Idea., p.20) señala, después de revisar la amplitud de acción por medio de la vista, que expandir esta capacidad de ver significa expandir la capacidad de comprender un mensaje visual y lo que es aún más importante, de elaborar un mensaje visual. *La visión incluye algo más que el hecho físico de ver o de que se muetra algo. Es parte integrante del proceso de comunicación que engloba todas las consideraciones de las bellas artes, las artes aplicadas, la expresión subjetiva y la respuesta a un propósito funcional; ya que la vista destaca y analiza rupturas y continuidades, redundancias e innovaciones, propias de la praxis artística.*

Las experiencias más tempranas de aprendizaje se realizan a través de la consciencia táctil; además este reconocimiento incluye el olfato, el oído y gusto en un intenso contacto con el entorno. Lo icónico como la capacidad de ver, reconocer y comprender visualmente fuerzas ambientales y emocionales, supera rápidamente estos sentidos. Aquí se propone por lo pronto un reencuentro con la diversificación sensorial después de reconocer la importancia de reorganización y revivificación del sistema visual ya que casi desde la primera experiencia del mundo se organizan las exigencias y los placeres, las preferencias y los temores, dentro de una intensa dependencia respecto a lo que es visto o a lo que se quiere ver.

¿Por qué se busca apoyo visual? la visión es una experiencia directa y el uso de datos visuales para suministrar información constituye la máxima aproximación que se puede inferir de una naturaleza auténtica. Es común el pedir la muestra: "a ver". La experiencia visual humana es fundamental en el aprendizaje para comprender el entorno y reaccionar ante él (Idea., p.14-15). La vista es veloz, comprensiva y simultáneamente analítica y sintética. Requiere tan poca energía para funcionar, lo hace a la velocidad de la luz que permite a la mente recibir y conservar un número infinito de unidades de información en una fracción de segundo, se alcanzan infinitos en un instante. El pensamiento visual es en sí, una operación del pensar, un medio básico de conocer y razonar dentro de su propio ámbito. Según esto, los postulados educativos fundamentales tienen que revisarse. La visión no puede ya ser empleada simplemente para apoyar los significados verbales y conceptuales, su potencial, en tanto que es facultad cognoscitiva, debe explotarse. La educación artística debe valorarse de nuevo en el más amplio contexto del pensamiento visual contemporáneo. Sin embargo, el manejo activo del material visual sólo es posible si las propiedades sobresalientes de los objetos en cuestión, se hacen notorias para los ojos por medio de las imágenes en

tanto apreciación consciente y, aquí se encuentra con una segunda carencia de la educación visual. Se da por sentado a veces, que una mera presentación de imágenes de clase pertinente de objetos, capte la idea, cuando la extensa gama de posibilidades artísticas ha demostrado que para "ver" un objeto con enfoques diversos, basta con variar el tipo de representación.

Si la visión es una experiencia directa y el uso de datos visuales para suministrar información constituye la máxima aproximación que se puede conseguir a la naturaleza auténtica de la realidad, entonces se pretende una forma de ver, de comprensión visual sensible y activa; no exclusivamente un ejercicio óptico y rutinario.

Una visión (Souriau, 1991, 1395), en un sentido totalmente figurado, es una manera personal de sentir o de comprender lo real. Así cuando se dice que un pintor ve de tal manera la persona de quien hace el retrato, eso no significa que esa persona le da materialmente, una tal percepción. Ahí quiere decir que él logra, en el retrato, no solamente aquello que él ha visto en sentido propio del término, pero eso que él resiente, piensa, comprende, de la personalidad profunda de su modelo, en suma logra "Una interpretación de lo percibido"⁸. En ese sentido figurado, visión se entiende en todas las artes, aún en las no visuales, se dice también que un escritor tiene una visión pesimista de la humanidad, o una visión idealizada de la sociedad de su tiempo.

En sentido derivado, es la representación imaginaria, fuera de lo real que materialmente no es percibido, sino que sucede en una intensidad análoga a la de la percepción. El adjetivo correspondiente entonces es visionario, como aquel que enriquece su configuración visual con la fuerza de su imaginación. Tomamos a veces por culpa de ese sentido de visión, el término de "visionario", como peyorativo, viendo al artista como un alucinado, como la víctima de una ilusión, igual de una ilusión patológica. De hecho, esos términos indican una existencia de representación, una realidad mental sin que ella sea necesariamente confundida con una creencia errónea con su realidad objetiva exterior. Existe, además el caso particular donde aparece la visión con la imaginación sin imagen. Así sin engaño, se ven paisajes en las nubes, personajes en las manchas, etc. Esas visiones que acumulan la percepción real y la imaginación fantasmagórica, son una gran fuente de inspiración artística.

Aunque hoy se vive en una época en que hay énfasis sobre las imágenes, todavía existen "ciegos visuales". El primer paso para convertirse en un educado visual es abrirse lo suficiente como para darse cuenta que los sentidos exigen convertirse en personas atentas cada vez más de lo que se ve y como se ve. Disfrutar las artes visuales requiere la habilidad para ver, sin embargo muy pocos tienen la oportunidad de desarrollar este arte de ver (Preble, 1985, 41).

⁸ Dr. Hermilo Castañeda, comunicación verbal, UNAM ENAP/DEP, 1992.

Aún más con la proliferación de las imágenes se han transformado los comportamientos y más adelante con nuevos procedimientos que lograrán producir y manipular imágenes igualmente nuevas, se multiplicarán los efectos de la revolución icónica. Sobre todo en relación con la estructuración de elementos simbólicos y míticos. Donde el pensamiento visual, en su fase o su aspecto inconsciente o preconscious, puede incluso resultar más fecundo en creaciones fantásticas, traducibles en su momento en creaciones artísticas.

SISTEMA AUDITIVO

La percepción del sonido es una experiencia altamente personal.

Dick Heysler

Como se mencionó en el marco referencial para acceder a los procesos artísticos actuales se ha de considerar el sistema auditivo, ya que dichos fenómenos incluyen en grado considerable tanto este sistema como el somastésico, esta es la razón por la que se incluyen solo estos tres sistemas, aunque ya se ha mencionado la existencia de otros sentidos y que deben de discutirse en su oportunidad.

El oír es una experiencia sensorial en tanto que escuchar es hacerlo con atención, esfuerzo dirigido y en ocasiones con autoridad. Del latín AUDIRE derivan vocablos que implican estas condiciones; a la estética le interesa la audición en diversos sentidos, la audición como función sensorial y su percepción está ligada al órgano del oído planteados respectivamente en el anexo.

Por ahora considérese que las vibraciones del aire recibidas por el oído externo son transmitidas por el oído medio a los órganos de Corti, soportados por la membrana basilar y de ahí al nervio auditivo, tomado en la zona de proyección temporal del cortex, después de un relevo en la sustancia gris del bulbo. Los fisiólogos atribuyen un papel importante a ese relevo en la explicación de la fuerza emocional de las artes sonoras, notablemente la música.

Pero esta zona no es la única en actividad en la audición, la identificación de la fuente sonora y las diversas asociaciones desencadenadas por el ruido o por el sonido ponen en juego, procesos secundarios asociativos, todavía mal conocidos. Es interesante anotar que la capacidad de memoria auditiva, que en sistemas especializados y altamente desarrollados como en los músicos funciona incluso sin existir físicamente el sonido⁹.

El sonido conforma una barrera emocional, en contacto con la emoción vocal, se relaciona el estado de ánimo con el tono vocal y por extensión con el musical creando sin más estados de ánimo. En ocasiones culturalmente aprendidas, en otras inexplicablemente, los complejos sonoros recuerdan las marejadas y suspiros, gritos y susurros, silencios y sonoridades de las emociones, tanto que parecen simbolizarlas y reflejarlas comunicándolas con sutileza sin especificaciones y sin confusión lingüística.

Si bien es cierto que el lenguaje es indispensable como medio comunicador es necesaria si no una traducción cuando menos una decodificación, en cambio, los gritos y lamentaciones como las exclamaciones, arrullos y sollozos son universalmente entendidos. Cada individuo oye un sonido de manera personal en tanto lo organiza, lo decodifica o lo siente. Efecto que el mundo del cine plantea al hacer asociar un contenido emocional con música. La terapéutica moderna ha reconocido el bienestar que ocurre cuando se

⁹ Comunicación verbal Mtro. Rosendo Monterrey, comunicación verbal, 1991.

expresa musicalmente una emoción.

El órgano de Corti excitado por vibraciones del fluido coclear, que a su vez excitan terminaciones nerviosas, efectúa movimientos que dependen de frecuencias a diferentes amplitudes y puede responder selectivamente a notas de diferente frecuencia o prestar atención a una sola fuente, esta es la función que hace al oído un sentido analítico. Es la habilidad de destacar un sonido sobre los otros, este discernir por extensión quizá sea la razón por la cual los oidores, escucnas, auditivos sean juzgadores, discernidores por definición. Sin embargo así como es posible discriminar, es posible amalgamar un todo ya que el oír tiene una cualidad espacial, geográfica si se quiere, esto es posible por que se escuchan las ondas por dos vías en paralelo, el oído externo recoge toda vibración sonora por muy pequeña que sea y la conduce por su forma acanalada hacia el interior del mismo para poder identificar su origen y características. Esto significa que se percibe un conjunto de sonidos en derredor con capacidad holográfica sonora.

En las artes del lenguaje y en la música estos procesos tienen un lugar particularmente importante. La audición es entonces una integración formal como cultural: el equilibrio y la solidez de formas acústicas, especialmente en música, dependen en gran parte de su conformidad a ciertas normas y construcciones, las cuales el sujeto está más o menos acostumbrado. En cada civilización, los hombres adquieren hábitos perceptivos relativos a los timbres, a las escalas, y a su síntesis. En la civilización occidental, la lengua tonal ha sido preponderante después del S. XVIII esto ha establecido una aculturización de la audición que se puede constatar en fenómenos tales como la interpretación tonal¹⁰. Otros fenómenos muestran la importancia de la costumbre auditiva: En el oído absoluto, o identificación de la altura absoluta de sonidos es limitado a las regiones sonoras medias, las más utilizadas en música. Si operamos con acordes perfectos mayores, el orden de precisión es el siguiente: Do, re, mi, fa, sol, la, si; y ningún otro orden cabría.

En el hombre la audición es limitada a frecuencias vibratorias entre 20 y 20,000 ciclos por segundo. Esas frecuencias son en principio todas las representadas en las artes de la palabra y en la música. La voz humana es de la frecuencia de 80 a 1150, en el órgano un tono de 16.5 ciclos es apenas identificable. De hecho el campo acústico total, comprende tres zonas concéntricas: la zona de audibilidad preliminar que contiene la música y que a su vez contiene aquella de la palabra y la unión del sonido con la imagen. La audición es clásicamente dividida en dos dominios: aquel de los fenómenos no periódicos o ruidos, y aquel de los fenómenos periódicos o sonidos. El primero estaba en parte cerrado a la música europea, excepto el pequeño sector de

¹⁰ Un sonido aislado es interpretado como un grado escalar revertido de una función de anticipación, una melodía o un encantamiento creando la atención de sonidos o de acordes conclusivos.

percusiones y de ataques y viene a abrirse por la invención y el desarrollo de la música "concreta" que hace un llamado frecuente a los materiales sonoros llenos de ruidos materiales, animales, humanos, industriales, para después transformarlos.

Las percepciones auditivas reciben diversos modos de organización en el arte:

Primeramente, como complejos sonoros son integrados con otras formas perceptivas, donde intervienen sensaciones visuales, cinestésicas, etc. Las sensaciones auditivas pueden ser en este punto subordinadas a otras, con lo que devienen inconscientes. Como señales en la vida práctica la emisión vocal es controlada directa y cercanamente por la audición.

Por otra parte, en la función lingüística que une orgánicamente la actividad cinética de la fonación con los ruidos específicos utilizados en el lenguaje. Para más tarde después del aprendizaje de la lectura, producir la unión con una percepción visual de formas gráficas. De acuerdo a los tipos de lenguaje interior ya sea vocal o motriz, es la audición la que juega un rol más o menos importante en el complejo verbal. Esos fenómenos juegan con los sentimientos un papel fundamental en la lectura de la poesía.

Finalmente, se forman de una manera pronunciada y, con ciertos sujetos, de una manera muy importante en relación al conjunto de la vida física y comunmente muy temprano, en los dos primeros años de vida una organización autárctica del mundo sonoro, particularmente de sonidos musicales. Con los músicos verdaderos, el mundo de sonidos regulares tiene estructuras muy fuertes, basadas sobre percepciones de diversas cualidades de esos sonidos y que permiten dar un alto valor práctico a entes sonoros como son un canto, una sinfonía, etc.

Bien entendidos los tres géneros de organización que se acaban de enumerar, no son exclusivos los unos de los otros. La mayoría de sujetos normales, disponen también de la organización verbal y de su organización musical, pero la importancia relativa de temas auditivos en cada una de esas organizaciones consideradas separadamente es muy variable según los individuos.

En el análisis estético de obras de diferentes lenguajes artísticos, es importante discriminar qué papel juega la audición, un análisis estético atento muestra esta presencia o evocación de temas auditivos.

SISTEMA SOMATESTICO

La somestesia es el sentido de la piel en tanto sensibilidad a la temperatura, a su vez implica el sistema háptico como la captación de presión lo que se llama comunmente tacto; que a su vez está relacionada con la cinestesia, el sentido muscular, como la sensibilidad a la posición muscular y al movimiento muscular.

El tacto es más esencial que los otros sentidos externos, es propiamente un sistema cuya influencia es difícil de aislar o eliminar.

El tacto es un sentido con funciones y cualidades únicas pero siempre actúa en combinación con otros sentidos. El tacto afecta todo el organismo, así como la cultura y los individuos con los cuales se establece "contacto". Es mucho más preciso y fuerte que el contacto verbal o emocional. De ahí que esté cargado de restricciones y tabús en todas las culturas.

Aún antes de ver y oír perceptualmente se empieza a palpar. Las células de lo labios hacen posible la succión, los mecanismos de asimiento de la mano comienzan a buscar calidez, en los primeros momentos de vida. Entre otras cosas el tacto muestra la diferencia entre el yo y los otros por ende existe alguien afuera de nosotros.

El tacto viene de TAKTIKOS relativo al arreglo de cualquier cosa y tañer de TANGERE, propiamente tocar, es ejercer el sentido del tacto con relación al toque de instrumentos sonoros de donde tocar es un vocablo onomatopéyico común a todas las lenguas romances heredada del latín vulgar (Corosinas, 1937, 570), propiamente se habla de palpar como tocar levemente o acariciar del latín semiculto. Si la mano confiere casi toda la sensorialidad háptica, los vocablos de contacto devienen numerosos: desde manual, manejar, manipular, maniobrar, manufacturar, maniar, manifestar hasta amanuense todos con la misma raíz.

Cuando se toca algo a propósito se desencadena un movimiento complejo de receptores táctiles finos y gruesos exponiéndolos a sensaciones, y de ahí a otra. Se supone que el cerebro recibe un código para poder identificar de que tipo de sensación se trata.

Por mucho tiempo se asumió que cada sensación tenía su propio receptor y que este tenía su propio camino al cerebro, pero parece que grupos neuronales se relacionaran con cualquier sensación de acuerdo a códigos eléctricos definidos.

El yo corporal comienza su actuación en la zona de la boca, que ha de considerarse como espacio original de todas las vivencias táctil-motrices (o táctil cinestésicas). A partir de aquí el yo corporal se desarrolla por medio de movimientos activos y pasivos; se desenvuelve y promueve sobretodo por el múltiple uso de las manos. La fase que le sigue en importancia es la de aprender a desplazarse, en la que supera la torpeza del cuerpo para apoyarse en el espacio

circundante gracias a su posición vertical y a la libertad de traslación. En el curso de este proceso el sentido del equilibrio y el muscular se convierten en campos de funciones coordinados entre sí.

Se explica entonces la posición privilegiada de la boca, de las manos y de los pies en todas las actividades de la percepción que tienen lugar mediante el contacto, aprehensión, asimiento y movimientos del propio cuerpo. El órgano específico para realizar estas actividades es el sentido del tacto, que se estudia bajo el nombre de háptica. De donde resultan las imágenes que el lenguaje ha tomado de la esfera táctil-motriz, especialmente de la mano que palpa. Estas imágenes remiten a las relaciones espirituales básicas entre sujeto y objeto como algo que toca, que conmueve, que impresiona, no suelta y que traspasa de lado a lado. Para tomar algo a pecho. La palabra impresión señala de manera muy amplia la acción sobre el espíritu, su término contrapuesto está vinculado al sector táctil-motor es recorrer, examinar, señalar, tocar, tomar, para revisar sus superficies, trazar sus contornos y explorar su textura. El tacto es una ocupación fundamentalmente activa.

Por esta condición de contacto "inmediato" el tacto se ha asignado como el sistema cuya realidad es la más marcada. El objeto de contacto se impone como real y verosímil, incluso los términos físicos se presentan con referencias táctiles: resistencia, fricción, impenetrabilidad, etc. la persistencia de estos vocablos demuestra la fuerte impresión de realidad que provee este sentido¹¹. Por medio de la propia actividad muscular se producen propiedades específicas: rugosidad y lisura, dureza y blandura. Al cabo de un tiempo el receptor háptico se adapta al estímulo y cesa de responder con la misma intensidad, quedando solo una sensación de presión. Toda sensación háptica tiene un componente subjetivo cuya fuerza depende de la relación que el individuo mismo efectúe.

Se ha desarrollado a partir de táctil, como adjetivo que designa aquello que era relativo a tocar, el tactilismo como neologismo. Lo táctil en las artes es considerado recientemente ya que suponía que el arte no se concierne con los sentidos químicos ni con el tacto, pero por la consideración de sus elementos materiales, específicamente seleccionados por sus cualidades inmediatamente sensibles y por su nexo con la acción de la forma se considera un fenómeno capaz de dar una impresión de totalidad. El contorno, el modelado, la selección de materiales y, sobre su superficie lisa o rugosa, en escultura devuelven de manera evidente a la palpabilidad. Pero las formas pintadas o dibujadas crean también las imágenes táctiles, que incluso la literatura puede sugerir también; por consiguiente las vanguardias de principio del S. XX, otorgaron una categoría importante a los valores táctiles.

¹¹ Ref. Albrecht, H. J/ Escultura en el Siglo XX Ed. Blume, España, 1931.

SINESTESIA

Es la estimulación de varios sentidos a la vez. Viene de SYNESTHESIA del griego SYN, junto y AISTHESIAI, sentir¹². Este conglomerado consciente de sensorialidad es útil en el proceso de creación ya que plantea por definición traer a colación la variedad sensorial al alcance del individuo que construye un mundo propio e independiente. Esta experiencia constituye una riqueza vital, adormecer los sentidos es perder matices y sutilezas del campo del arte. Durante milenios el hombre ha funcionado como veedor y ha abarcado la vastedad. Mediante ciertos lenguajes, es capaz de pasar a un medio de expresión sinetésico, capacitándose así para compartir con todos los inmensos conjuntos dinámicos en un instante. Es evidente que diciendo al oído lo que puede entender el oído y viceversa, hablando sincrónicamente al oído y diacrónicamente a la vista, se consigue una mayor perplejidad del espectador frente al fenómeno artístico que presencia; una más difícil evasión por su parte hacia el tema de que la obra trata. Cotidianamente se seleccionan solo unos pocos estímulos, el mismo cuerpo edita y selecciona lo que va enviar a la mente para ser registrado. Mucho se pierde además en la traducción o incluso es censurado, de cualquier forma no todas las terminaciones nerviosas actúan de una vez. Aunque los sentidos se regodean en la novedad y cualquier cambio alerta al cerebro, si no se sucede un cambio no hay innovación y no se registra nada, incluso un estado constante de excitación deviene tedioso. En un esfuerzo creativo se busca la maestría, una vez lograda pierde el estado de alerta del novato. La mayor parte del tiempo vital pasa en una nube sensorial la cual con un poco de atención artística, tanto de apreciación como de creación puede llenarse de riqueza sensorial, sin que se convierta en un adormecimiento de los sentidos mientras sucede la muerte...

CONCLUSION

"Las operaciones sensoriales concretan la unidad tripartita biología-psicología-sociedad. Actúan cerca de la base biológica que subraya toda actividad social del hombre, su realidad somática (arriba-abajo) (delante-detrás) (izquierda-derecha) más sus limitaciones perceptuales y algunos principios ordenadores de la naturaleza (ritmos, proporciones y simetrías). Todas las sensorialidades se apoyan en lo biológico y en la capacidad de generar percepciones y acciones sociales. Además, todo producto humano se adapta inevitablemente a la propia realidad somática, para no causar dificultades ni exigirle esfuerzos.

¹² También significaba una gruesa prenda tejida sobreponiendo hilo, y después con los rosanos conservó la forma pero no el grosor

SINESTESIA

Es la estimulación de varios sentidos a la vez. Viene de SYNESTHESIA del griego SYN, junto y AISTHESIAI, sentir¹². Este conglomerado consciente de sensorialidad es útil en el proceso de creación ya que plantea por definición traer a colación la variedad sensorial al alcance del individuo que construye un mundo propio e independiente. Esta experiencia constituye una riqueza vital, adormecer los sentidos es perder matices y sutilezas del campo del arte. Durante milenios el hombre ha funcionado como veedor y ha abarcado la vastedad. Mediante ciertos lenguajes, es capaz de pasar a un medio de expresión sinestésico, capacitándose así para compartir con todos los inmensos conjuntos dinámicos en un instante. Es evidente que diciendo al ojo lo que puede entender el oído y viceversa, hablando sincrónicamente al oído y diacrónicamente a la vista, se consigue una mayor perplejidad del espectador frente al fenómeno artístico que presencia; una más difícil evasión por su parte hacia el tema de que la obra trata. Cotidianamente se seleccionan solo unos pocos estímulos, el mismo cuerpo edita y selecciona lo que va enviar a la mente para ser registrado. Mucho se pierde además en la traducción o incluso es censurado, de cualquier forma no todas las terminaciones nerviosas actúan de una vez. Aunque los sentidos se regodean en la novedad y cualquier cambio alerta al cerebro, si no se sucede un cambio no hay innovación y no se registra nada, incluso un estado constante de excitación deviene tedioso. En un esfuerzo creativo se busca la maestría, una vez lograda pierde el estado de alerta del novato. La mayor parte del tiempo vital pasa en una nube sensorial la cual con un poco de atención artística, tanto de apreciación como de creación puede llenarse de riqueza sensorial, sin que se convierta en un adormecimiento de los sentidos mientras sucede la muerte...

CONCLUSION

"Las operaciones sensoriales concretan la unidad tripartita biología-psicología-sociedad. Actúan cerca de la base biológica que subraya toda actividad social del hombre, su realidad somática (arriba-abajo) (delante-detrás) (izquierda-derecha) más sus limitaciones perceptuales y algunos principios ordenadores de la naturaleza (ritmos, proporciones y simetrías). Todas las sensorialidades se apoyan en lo biológico y en la capacidad de generar percepciones y acciones sociales. Además, todo producto humano se adapta inevitablemente a la propia realidad somática, para no causar dificultades ni exigirle esfuerzos.

¹² También significaba una gruesa prenda tejida sobreponiendo hilo, y después con los romanos conservó la forma pero no el grosor

Se acomoda al cuerpo y su uso no solo transcurre exento de inconvenientes y agotamientos: suele ser agradable y por lo mismo se coloca a un paso de lo estético que, al ser valorativo, implica placer o desplacer. No es la sensorialidad la que ve y siente pormenores materiales y formales, es el hombre quien la utiliza para percibir, con tal o cual finalidad sensitiva los atributos materiales y formales del objeto artístico o estético. En presencia de tales atributos, el sujeto decide detenerse en las sensaciones sensoriales que son biológicas en su mas elemental manifestación y estéticas en sus dimensiones emocionales" (Acha, 1989, 146).

Es la naturaleza misma la que eleva al hombre de la realidad a la semejanza (apariencia) proveyéndolo de dos sentidos que lo guían al conocimiento del mundo real y a través de ella solamente. En el caso del ojo y del oído, la misma materia inoportuna de regreso a los órganos de los sentidos al objeto, como es el caso de los sentidos más animales, donde se tiene a la vez contacto directo pero también una distancia. Lo que de hecho se ve con el ojo es diferente de la sensación de lo que se recibe, ya que la mente "brinca" a través de la luz hacia los objetos. El objeto de tacto es una fuerza a la cual se esta sujetos; el objeto del ojo y el oído es una forma que se engendra. En tanto que el hombre es aún un salvaje, él disfruta por medio de sus sentidos táctiles y, en este nivel, los sentidos de apariencia son servidores de éste. Ya sea que éste no se eleve al nivel de ver para nada, o no está en todo momento satisfecho con ésto. Una vez que comienza a disfrutar a través del ojo y, ver adquiere para él un valor por sí mismo, ya es estéticamente libre y el impulso al juego ha comenzado a desarrollarse (Schiller, carta XXVI).

Entonces se trata de utilizar los estudios científicos para proponer un método de integración al campo sensible desde el punto de vista del ejercicio artístico como praxis. "La sensorialidad en la orientación artística es reflexiva. En realidad es biológica y protoestética y fue sobrevalorada por los hedonistas y subestimada por los puritanos del arte. La visualidad, la tactilidad y lo visotáctil (y lo auditivo) son medios indispensables en el conocimiento de la realidad pero no bastan. Pueden irradiar placer, pero de forma elemental y casi biológica. La mente encausa lo sensorial hacia lo artístico y lo no artístico de las artes, como lo político, religioso o moral. Con todo, si desea consumir una percepción cabalmente estética y artística, el consumidor de arte ha de tener una capacidad sensorial desarrollada en las sutilezas formales y materiales" (Acha, 1989, 164).

Muchos artistas han sobreutilizado con frutos los hechos de esta sinestésia, generalmente de manera empírica, los conocimientos científicos permitieron eliminar ciertas teorías fantasiosas, y algunas veces sugerir ideas a los lenguajes artísticos.

Los sistemas sensoriales han servido de base a la clasificación de las artes ordenando los lenguajes como las

artes sonoras, visuales, de la vista y del oído. Pero cada sistema sensorial es en sí mismo complejo; y pueden determinarse sus aspectos cualitativos más en unos que otros. Hay artes visuales de negro y blanco por lo que ponen en juego solamente la luminosidad, otras dan un gran lugar al color, etc.

Más sutil que una clasificación por los sentidos, se puede entonces utilizar una clasificación por cualidades sensibles. Pero se tiene además otros sentidos que la vista y el oído; y tampoco es posible limitarse a cinco sentidos como en la antigüedad.

Todo sentido es material por sus órganos receptores, pero la vista y el oído tienen la ventaja de ser sentidos a distancia, esto permite una contemplación colectiva; podemos provocar sus sensaciones por procedimientos bien seguros, sin infringir reglas sociales como en el tacto.

A pesar de convertirse en un "sensuista" como aquel que goza de toda su sensorialidad, no es suficiente para que se logre una impresión estética ya que la sensibilidad estética no se reduce al placer sensorial. Lo que sí sucede es que forma parte de ella pero no la completa. Esto es pasar de lo sensorial como lo relativo a los sentidos, a lo "sensuístico" con su correspondiente carga emocional. De aquí el último significado de sensación, en referencia a su cualidad vital, actual, "Hacer sensación" (Souriau, 1991, 1284) como provocar una impresión muy viva sin opinión, y comúnmente colectiva. Los eventos artísticos o literarios, han hecho sensación como revelaciones de valores aún desconocidos y, sus consecuencias se han mostrado durables. El término es laudatorio, si califica una obra capaz de trastornar de admiración; es peyorativo cuando sugiere que el autor o el artista hace notar que ha hecho una obra de valor.

Es preciso que la percepción sensorial se considere un factor más del consumo, para evitar sobrevaloraciones al respecto y de las psicológicas, en detrimento de las teóricas, de lo social y hasta lo sensitivo. La psicología es insuficiente para el estudio del arte por su correspondiente amplitud inherente.

Para dirigir y ordenar esta información sensorial se necesita recobrar la salud de las facultades creadoras y especialmente la de la sensibilidad; ejerciéndola como la capacidad de adquirir consciencia sobre lo sensorial, es decir, un dejarse afectar por los sentidos.

Hay una correlación entre el medio distorsionado y la empobrecida capacidad para experimentar sensorialmente con frescor y claridad. En un medio falaz y deformado, la desnutrida sensibilidad sensorial solo puede conducir a perpetuar la destrucción del medio ambiente que se esta creando. Para contrarrestar esta autodestrucción se tiene que reeducar la sensorialidad y recobrar la perdida sensibilidad.

La sensibilidad es la propiedad de poder ser afectado por los objetos y de reaccionar a su estimulación. Pero este término reúne dos órdenes de hechos distintos:

- 1) La sensación que hace reaccionar los órganos de los sentidos y de tomar conciencia de la presencia de los objetos.
- 2) La efectividad que puede verificar placer o dolor, emociones, sentimientos, es la facultad de ser tocado efectivamente por las obras de arte que llamamos generalmente sensibilidad estética.

Es sensible aquello que provoca sensaciones, y pueden ser percibidas por los sentidos; se habla entonces de mundo sensible, de un objeto sensible; la obra de arte es un objeto sensible en tanto que es percibida por mediación de los sentidos.

También es sensible aquello que es apto de experimentar sensaciones; así el ojo es sensible a la luz, el oído a las vibraciones sonoras.

Por último es sensible aquello donde la efectividad es fácilmente estremecida; así una persona es más o menos sensible a la música, a la poesía, a la pintura, a tal género o tal estilo; no es que perciban con ventaja con sus ojos, o sus oídos, sino que se interesan, en probar las impresiones emocionales o sentimentales frecuentes o fuertes.

El placer suscitado va de la satisfacción de las preferencias y hábitos sensoriales, hasta el sensualismo o hedonismo, y tanto rebuscado y formalista. Sin duda, este placer es de naturaleza estética (Acha, Op. Cit., 140) y lo es porque el término estético es sinónimo de percibir y de sentir. De aquí cabe derivar la sensibilidad, con sus ideales y sentimientos de belleza y demás categorías estéticas. Para algunos es importante la existencia de sentimientos en la percepción artística para otros constituye lo específico del arte; para otros mas, lo originan. Sin embargo, los racionalistas recusan su existencia; así, R. Arnheim, afirma que el arte tiene que ver con una suerte de estado mental que hasta ahora la psicología ha pobremente investigado.

5. CONSCIENCIA Y ESTADOS ALTERADOS

(territorios del yo)

La interrelación de los espacios y tiempos internos, ha sido clasificada por los estudios psicológicos en diversas áreas que se pueden conceptualizar como: "Territorios del yo" (Terrillos, 1966, 24); cuyas coordenadas mentales no tienen límites claros y precisos. Gran dificultad se presenta cuando se propone encontrar las diferencias que separan las facultades de la vida psíquica de relación que han de intervenir en toda percepción artística auténtica. Resulta imposible precisar dónde comienzan y dónde terminan dichos territorios. Sin embargo, es en ésta yuxtaposición territorial y su materialización, en donde se concibe la expresión artística. No obstante, una clarificación de estas zonas es pertinente, porque aún a pesar de su difusión, son discernibles, y el concentrarse en el nivel idóneo de organización, permitirá acercarse al quehacer que aquí concierne. Una vez reconocida la riqueza territorial, es posible servirse "voluntariamente" de estas zonas como herramientas y material, ya sea en la apreciación o en el ejercicio artístico. Estos territorios a revisar son: *La consciencia y sus niveles, el inconsciente, la memoria, la intuición, la imaginación, la fantasía, la ilusión, el ensueño y el sueño; además de los estados alterados de la consciencia, los estados meditativos, de trance y de ebriedad, todos éstos referidos al quehacer plástico.*

Definición de consciencia:

Se denomina consciencia a una conformación del pensamiento o una forma de ver el mundo, o el autoconocimiento, o toda la información que uno puede conocer en un momento dado. La relación entre la percepción y la consciencia, es similar a la de contenedor y contenido, siendo esta última, la parte del cómo se completa la percepción para utilizarla. La consciencia es una palabra de uso y abuso exagerado; involucra comparaciones entre las percepciones y todo lo que se ha internalizado a través de los años con respecto del entorno. Esta evoluciona cuando el cerebro madura, y probablemente es escaso el significado, anterior a la capacidad del niño de darse cuenta de la separación entre sí mismo y el mundo alrededor de él, es decir, del abandono del sentido oceánico. No se trata tampoco de una situación de "todo o nada", o de "una vez y para siempre", sino que varía aún dentro del mismo individuo en tiempos diferentes y bajo diferentes condiciones. *La consciencia es una forma más completa de reflexión de la realidad, en tanto que sea la suma de todas las actividades mentales.* "No está dada por adelantado, sin cambiar ni pasiva, sino moldeada por la actividad y utilizada por los seres humanos para orientarse a sí mismos en su medio ambiente, no sólo adaptándose a las condiciones, sino reestructurándolas" (Restak, 1986, 266).

La consciencia tiene como significado común el del conocimiento que el hombre tiene de los propios estados, percepciones, ideas, sentimientos, voliciones, etc. Es el conocimiento por el cual decimos que un hombre es consciente o tiene consciencia cuando no está adormecido o desvanecido, ni distraído por otros hechos, y puede hacer consideraciones de sus modos de ser o de sus acciones.

El significado que tiene en la filosofía moderna, es mucho más complejo: Es el de una relación del alma consigo misma, de problemas definitoria sobre el alma, de una relación intrínseca al hombre "interior" "espiritual", por el cual se puede conocer de modo inmediato, privilegiado, y por lo tanto, se puede juzgar a sí mismo de manera "segura". Se trata por lo tanto, de la posibilidad de autojuzgarse, de la posibilidad de conocerse de manera directa, pero privada e incommunicable, a no ser del esfuerzo fundamental del arte para sugerir un modo característico de ésta consciencia como la materialización de este conocimiento (Abagnano, 1983, 197).

La consciencia es el rasgo que distingue la vida psíquica, caracterizado diversamente como: Percatación general, momento que se pretende lograr en la apreciación por la conjunción de capacidades sensoriales, sensibles y sensuales que se han de revisar. Esta percatación general ante el fenómeno plástico, es lo que se pretende alcanzar. Esta capacidad de consciencia incluye la posibilidad de tener experiencias y de registrarlas, aunque por su aspecto subjetivo, es decir, en una relación del yo con el medio ambiente, resulta particular y relativa, pero en todo caso, es también la suma total de las experiencias de un individuo en un momento dado; en este sentido, la capacidad incremental de la apreciación e interrelación en el campo de la plástica; es también en gradiente la misma capacidad del individuo para conocer objetos externos e influir sobre ellos, así como permitir la compenetración ante el fenómeno. La consciencia es relativa a la actitud del individuo y la conciencia se dirige hacia las implicaciones morales o sociales de su propia conducta, y supone además, un juicio de valor. Campo este último, donde se pretende que las referencias revisadas y actualizadas alcancen mayor cobertura, a pesar de la influencia de los medios de información y comercialización². La consciencia ordinaria es una construcción personal y normalmente constituye una totalidad del mundo y es exitosa en la medida en que capacita para la supervivencia, no solamente de la especie, sino en la salvaguarda de la propia integridad psíquica. Responde a una enorme variedad de energías, que afectan primero el estado fisiológico, y por ende la consciencia; a cada momento en el ambiente geofísico, tales energías como las electromagnéticas, lumínicas, vibraciones, composición atmosférica, etc., generan una multiplicidad, en las sensaciones fisiológicas, en los estados de consciencia y en

¹ Dr. Hermino Castaneda, comunicación verbal, UNAM ENAP/DEP, 1992.

² Se usa con frecuencia como sinónimo de experiencia (causa de confusiones). Conciencia: Warren, H. 1983, p.59.

los sentimientos.

La consciencia personal no puede representar la totalidad del mundo externo ni del mundo interno, sino que debe limitarse a una fracción muy pequeña de la realidad entera en cada momento. Ni siquiera se poseen los aparatos sensoriales para percibir muchas de las formas de energía circundante. En la consciencia nunca se ve nada en su integridad; del cúmulo de información que llega a cada momento, primero se selecciona la modalidad sensorial, y por medio de un proceso de filtros, se procede a construir una consciencia congruente. Lo interesante a señalar, es ese juego que en el campo del arte es muy común, y que es precisamente producir una combinación que atente contra estas consideraciones de la consciencia cotidiana. Esta consciencia es una posible construcción personal, a la cual se accede de varias maneras. En este sentido, lo importante a señalar, es que el cambio de consciencia, a pesar de tener gran resistencia, se logra alterando la manera en que se construye. Los órganos de los sentidos reúnen la información que el encéfalo puede modificar y clasificar. *Esta información, considerablemente filtrada, se coteja con la memoria, con las expectativas y con los movimientos corporales, hasta que finalmente, la consciencia es construida como la "mejor suposición" de la realidad.* Parece ser que se imponen límites a la consciencia en lo que respecta a sus posibilidades, y se trabaja dentro de éstos supuestos. Los filtros que se encargan de impedir la entrada de muchos estímulos ambientales, son creados debido a que no se cree que ciertos eventos puedan manifestarse. El mundo de estas suposiciones puede limitar no solamente el contenido, sino la ampliación de la misma. Este mundo es conservador, ya que es difícil alterar las suposiciones, aún cuando se presenta evidencia de gran peso, regularmente aparece resistencia a una nueva información. *Para poder expresar el contenido de esta consciencia parcial, el hombre ha inventado y elaborado los sistemas de símbolos, cosmovisiones implícitas que se convierten en lenguajes.* El campo artístico también ha construido sus propios lenguajes, cada uno con su propia sintaxis y significación entre otros puntos, para poder depositar la consciencia en un esfuerzo comunicativo. Cada individuo es al mismo tiempo, beneficiario y víctima de la tradición lingüística en la que ha nacido, y desde luego, del medio artístico que lo rodea. Cualquier comunidad comparte ciertas suposiciones básicas sobre la realidad, y un conjunto adicional de suposiciones llamadas paradigmas³.

³ Paradigma (Th. S. Kuhn) "modelo intelectual que regula una etapa en el desarrollo de la ciencia, respecto al cual todo parece obligatorio y normal" Dr. Hernilo Castaneda, UNAM ENAP/DEP, 1992.

Paradigma concepción compartida sobre lo que explicable, en referencia a un problema concreto de la realidad que tiende a ser explicado en términos de relatividad demostrable.

Estos permiten una estabilidad en el conocimiento, y en consecuencia, también establecen una cierta resistencia a nuevos insumos. Lo importante en la consecución voluntaria de la metodología planteada en este estudio, es la conjugación de factores racionales-conscientes e irracionales-preconscientes para el conocimiento, primero al familiarizarse con este intercambio territorial personalmente, y a la vez, identificarlo en las manifestaciones de los demás, conformando una ruta de acceso al campo artístico. Persistir en el uso de una única herramienta para todo, significaría como Maslow ha parodiado: "Si la única herramienta a utilizar es el martillo, siempre se relacionará con clavos" (Ornstein, 1979, 6). La consciencia es una operación. Es esta invención llena de la experiencia pasada que opera constante y selectivamente sobre cosas desconocidas, tales como actos y decisiones futuras, y como pasados recordados parcialmente sobre lo que se es y sobre lo que se puede ser; y es precisamente por medio de la estructura generada de la consciencia como entonces se entiende el mundo. Al parecer, aún en la consciencia, la gente no es capaz de expresar gran cosa acerca de los procesos internos de su pensamiento, en cambio, sí es posible pensar en voz alta sin gran dificultad, dando lugar a una serie de configuraciones donde se aprecian claramente dichos procesos mentales. Si se parte de que los procesos del pensamiento emergen en primera instancia de la percepción; y la consciencia es causada por el pensamiento verbalizado, entonces de acuerdo a Jaynes (1967, 159) se posibilitaron las siguientes condicionantes de la consciencia:

- a) La narratización, que surgió como una codificación de informes de acontecimientos pasados.
- b) La invención de un yo análogo que pueda "hacer" o "ser" algo completamente distinto de lo que la persona hace o es, según la ven quienes están con ella.
- c) Una introducción cultural, aprendida con base en el lenguaje, y que luego se enseña a otros que no es una necesidad biológica.
- d) El Yo análogo, metáfora del yo que en la imaginación "se mueve" y "hace cosas" que en realidad no se hacen.
- e) La metáfora "me", imagen autoscópica donde se puede ver desde el interior el yo imaginado, y las vistas imaginadas.

f) Narratización: Ver a los vicarios como las figuras o personajes principales de las historias de la vida propia. Asignar causas a la conducta o decir por qué se hace una cosa en particular, es una parte de la narratización, razones que pueden ser verdaderas o falsas, neutras o ideales.

g) Conciliación: A un objeto percibido con cierta ambigüedad, se le conforma según un esquema previamente aprendido, es un proceso automático que a veces recibe el nombre de asimilación⁴.

Se pueden ahora clarificar los campos de apropiación de la consciencia: Espacio, tiempo, duración, causalidad y patrón gestáltico.

Espacialización mental, que se considera como el hábitat de todo contenido. Cuando se hace introspección, es sobre este metafórico espacio de la mente donde se renueva y ensancha de continuo, y con cada nueva cosa o relación que se concientiza. Este espacio se concede casi incuestionablemente. Es parte de lo que es estar consciente y de lo que es suponer consciencia en los demás. Las cosas que en el mundo físico-conductual no tienen calidad espacial, se hace que la tengan en la consciencia, pues de otra manera, no se puede tener consciencia de ellas, esto es espacialización. Sólo a partir de la *espacialización es posible, pensar en tiempo*.

El tiempo puede percibirse de dos maneras: como una sucesión interminable de eventos interrelacionados, cada uno influyendo sobre los demás, es decir, en forma lineal y secuencial, y sus dimensiones son de constante presente, pero que tiene un antes y un después, la consciencia es siempre una espacialización en que lo diacrónico se vuelve sincrónico, en que lo que ha pasado en el tiempo es extractado y visto faceta por faceta. La otra manera de percibir el tiempo es de una manera no lineal, simultánea, cuando no se precisa la sucesión de eventos; siempre en un presente inmediato, son experiencias atemporales de un presente infinito. Esta simultaneidad depende del marco de referencia propio, de acuerdo a la unidad básica de secuencia.

Otra característica que sucede en la consciencia de manera cotidiana, es la duración, es la experiencia normal, continua constantemente, en el flujo de vida. Esta duración está directamente relacionada con las emociones, los sentimientos y su expresión que determinan la valoración de cuánto tiempo interior ha transcurrido para la consciencia. La causalidad en relación a la consciencia es otra característica duradera en relación a la consecución de eventos. Sin

⁴ Asimilación concretizada es conciliación, un término mejor para ella es compatibilización, que consiste en hacer la mente espacio, lo que la narratización hace en el tiempo mental o tiempo espacializado, una consesión. Conjunta cosas como objetos conscientes, del mismo modo que la narratización conjunta cosas en un relato. Jaynes, 1967, p.62.

embargo, el opuesto como la acausalidad o no relación entre los eventos, también es una constante en la consciencia. El patrón gestáltico corresponde a esta capacidad de percibir todo de golpe en primera instancia, y posteriormente, trabajar en descomposición para volver a recomponer infinitamente. Esta característica permite también diferentes totalidades, dependiendo del enfoque preconcebido. Y este patrón puede también percibir el todo posterior al análisis por partes. Esta característica de selección o de extractar lo que interesa, es aceptar que aún en la pretensión de ver el todo se pierden los detalles, y en la apreciación de detalles éstos se perciben como campos gestálticos.

La extractación selectiva se refiere a lo anterior, ya que en la consciencia nunca se ve nada en su integridad. Esto se debe a que ese "ver" es un análogo de la conducta real, y en la conducta real solo se puede ver o prestar atención a una porción de una cosa en un momento dado. De hecho, difícilmente se es consciente de las cosas en su verdadera naturaleza, únicamente de los extractos que de ella se hacen. Las variables que controlan la extractación, dependen de la focalidad del individuo en cuestión, respecto a su interés y entrenamiento principalmente. Los escritores y los artistas hacen de modo controlado lo que ocurre "en" la consciencia de un modo casual y azaroso. Cada asociación en la consciencia es un extracto, un aspecto o imagen si se quiere, algo congelado o detenido en el tiempo, extraído de la experiencia que son base de factores cambiantes de situación y de personalidad (Jaynes, Op. Cit., 60). *Extractación, no es simil de memoria.* Un extracto de una cosa, es representativo en la consciencia de la cosa, o es un hecho al cual se adhieren los recuerdos, y por cuyo medio se evocan. Pero el proceso de fragmentar en la consciencia la experiencia sensorial, haciendo que la realidad sea concebible, memorable y a veces hasta previsible, es un proceso de la imaginación, como si el área de ensamblaje estuviera fuera de ella, en el reino de lo oscuro, en otro territorio. El construir la conciencia personal a partir de la información entrante seleccionada, para alcanzar una estabilidad perceptual, extraída del flujo informativo que llega de los receptores, alcanza niveles superiores de organización encefálica, y permiten responder automáticamente ("inconscientemente") a las constancias más complejas del ambiente.

En la apreciación artística, éstas habituaciones producen la inmovilidad en el gusto, estableciéndolo en parámetros conocidos, de ahí que la identificación de las constantes permitan superar esta cuestión, no para gustar del universo artístico, sino para apreciar sus enfoques y sutilezas. Existen varias formas de automatización: La habituación es uno de los componentes fisiológicos, repitiendo la "Reacción de orientación" a nuevos estímulos ante una nueva reacción automática que interviene en el registro del insumo. La sintonización sucede ante la recurrencia del mundo, construyendo dentro del sistema nervioso un "modelo" del

mundo externo, contra el cual se comparan las nuevas informaciones. De alguna manera, se puede programar y revisar constantemente los modelos sobre la realidad externa. Si están de acuerdo con los modelos establecidos, no se toman en cuenta, si se automatizan y existe desacuerdo, se vuelve a tomar consciencia de ellos. La consciencia en este sentido se relaciona con la acción, ya que al ser la actividad titubante más consciente, parece al contrario de cuando se hace algo muy habitual; cuando se cae en el ámbito de la automatización.

Conforme existe la maduración, se da un esfuerzo por "dar sentido" cada vez más y más consistentemente al torrente de información que llega a los receptores. Se desarrollan sistemas estereotipados o categorías para clasificar los insumos. Estos sistemas son limitados por fuerza, y restringen a su vez los insumos. Cada persona crea su propio mundo a través de "construcciones personales", que se generan en experiencias pasadas, y se aplican a las experiencias nuevas mientras funcionen. La consciencia depende entonces, del producto de inferencias y aferencias⁵ del encéfalo. Previa determinación de la información proporcionada por la fisiología de los sentidos y del sistema nervioso central. Este conglomerado de funciones, conforma junto con la cultura compartida, una serie de respuestas llamadas "inconscientes". Entonces la consciencia ordinaria no es el único modo, de modo en que ella puede operar⁶.

En referencia al grado de atención, por su claridad, puede clasificarse la materia o sujeto de la experiencia (contenido de la consciencia) en varios grados. Además existen los estados alterados de consciencia producidos de diversas maneras, de los cuales se hablará más adelante. Se distinguen hasta cinco grados o niveles: inconsciencia, subconsciencia, consciencia marginal, consciencia general y consciencia focal.

Inconsciencia: Estado en que el individuo ha perdido la facultad de darse cuenta de los estímulos exteriores y de regular los propios actos y las acciones (Larousse, 1961, 570).

Subconsciencia, Subconsciente: Referencia a procesos de los que no se da cuenta el individuo, pero que parecen afines a los procesos de la experiencia consciente. Vaga o marginalmente consciente. A diferencia de subliminal: que carece de intensidad; de (consciencia) subordinada: refiere a los centros inferiores y que no está conectada con las propias experiencias personales y de inconsciente.

Consciencia marginal: Débiles experiencias que se hallan presentes en cualquier momento junto con la experiencia vivida o focal. Cualquier experiencia débil, vaga, borrosa [sin margen de consciencia].

Consciencia general: Experiencia común a dos o más individuos, de ordinario, a todos los miembros de un grupo

⁵ Inferencia sistema de salida motora del encéfalo y aferencia efectos en la entrada.

⁶ Sinónimo: NIVEL DE ATENCIÓN (aperccepción). La experiencia que se ha establecido ya dos niveles que aparecen de modo simultáneo. Warren, B. 1933, p.155.

social determinado. [Distinto de consciencia de grupo]. Consciencia focal: Apercepción. Percepción enfocada, tal como se presenta en la relativa claridad o relieve de ciertos datos de la percepción. Diferencia entre tener una idea y darse cuenta activamente de ella.

La consciencia individual no es completamente estable: Prejuicios y suposiciones cambian e interactúan, así como las necesidades e intenciones. Se trata de una corriente de pensamientos transitorios, fugaces, continuamente moviéndose de una idea, objeto e imagen, sin embargo, es siempre la misma consciencia que fluye de una experiencia a otra.

Definición de inconsciencia.

La consciencia apareja la inconsciencia. Se sostiene que las operaciones de la mente consciente son accesibles a verbalizarse y analizarse racionalmente, así como a alterarse. El inconsciente es mucho menos accesible al análisis verbal y a la razón. Algunos de los aspectos de la comunicación inconsciente en el terreno de lo no verbal, son los gestos, movimientos de la cara y del cuerpo, y el tono de la voz (Grinstein, 1979, 51).

El inconsciente: Si bien caracteriza a una actividad que ocurre sin que el organismo que la ejecuta, se da cuenta de ello; también caracteriza a un individuo que no se da cuenta de sus actividades en un momento determinado. En el sentido estrictamente Freudiano, señala ciertos procesos dinámicos, (no sólo pensamientos latentes) que no llegan a la consciencia, a pesar de su eficacia o intensidad, y a los cuales, ningún esfuerzo de voluntad ni ningún acto de la memoria pueden traer a la experiencia consciente (Warren, 1983, 178). El Inconsciente como adjetivo, tiene dos sentidos: el sentido más general, significa que no está consciente, es decir que no se da cuenta de... No se está inconsciente en el absoluto, pero inconsciente de esto o de aquello, aunque se lo deje sobreentendido. En un sentido más estricto, y por un deslizamiento de aquel que piensa en eso que es pensado, calificamos de inconsciente un hecho físico, aquel mismo que lo piensa, no se duda a sí mismo, entonces ignora la presencia de sí mismo (Souriau, 1990, p.876). La idea que se puede pensar en cualquier cosa sin darse cuenta, no es reciente. Por ejemplo, ya con Descartes, se originan algunos comentarios en este sentido, con Leibnitz se retrasa sobre la idea de un inconsciente en la percepción. Pero es sobre todo en el idealismo y en el romanticismo, que la idea de un pensamiento inconsciente se desarrolla. [Kant en su Antropología, Schelling, Schopenhauer, etc.] A mitad del siglo XIX, la idea ganó la psicología, y sobre todo, la Psicología experimental: (Fechner, Wundt, en 1862, y Bastian en 1868), admitieron la existencia de un alma inconsciente y como extranjera al sí mismo, que piensa en sí misma. Como sustantivo el inconsciente es un ser, una sustancia, una fuerza, y no solamente una cualidad o un estado. El primero en haber hecho tal uso del término, parece ser J.P. Richter, que escribió: "Se atribuye un rico imperio del Yo,

dimensiones pequeñas y muy estrechas cuando nos sustraemos al dominio del Inconsciente. Nosotros no tenemos más otro viaje, otro reino donde poner las fuerzas de la vida, que la inmensa región del inconsciente, que se encuentra en el alma misma" (p.677). Pero el concepto es sobre todo, profundizado y largamente difundido por E. von Hartmann en su Psicología del inconsciente. La expresión es retomada e introducida, en el dominio de la historia de la filosofía Volkelt (El inconsciente y el pesimismo, 1873).

Finalmente, mucho más tarde, Freud retomó el concepto, pero lo modificó, dando lugar a la idea de retroceso, que es su aportación propia y finalmente la expresión, devino entonces de su uso corriente.

La glorificación idealista y romántica de la naturaleza es frágil e inestable. En efecto, su enaltecimiento no sospecha solamente la presencia de unas fuerzas salvadoras, sino también destructoras, tal como salen a la luz en sus lados más oscuros. El idealismo estético se percata de tales amenazas, viéndose forzado a urdir modos de presencia que dobleguen a la naturaleza, la hagan perder o mitigar esos instintos explosivos e introduzcan un cierto control. Schelling, una vez que ha reconocido y exaltado la potencia de la naturaleza, hace esfuerzos ímprobos para asignarle atributos y cualidades de ese yo creador absoluto, es decir, del genio; e intenta por todos los medios que la naturaleza esté guiada por la inteligencia. Como consecuencia, la naturaleza se ve compensada en su potencia por formas que frenan sus impulsos destructores e indómitos. Este es el origen de una teoría estética muy extendida: la compensación a través del arte, que de Schelling a S. Freud, acudirá al arte del genio o la medicina, esto es, a la estética o a la terapéutica, para contrerrestar los presumibles excesos de la naturaleza en sus lados más oscuros y nocturnos (Marchán Fiz, 1962, 70).

Para el inconsciente freudiano, el pensamiento como proceso secundario queda sometido al control del ego, del yo. Es consciente, racional, obedece a las reglas de la lógica y está obligado a la experiencia. El pensamiento como proceso primario es inconsciente y está gobernado por el id, o el ello. El único factor que controla los pensamientos de proceso primario es la satisfacción de deseos y necesidades, en sus manifestaciones se esquivan y rodean las leyes ordinarias de la lógica y la causalidad. Dos pensamientos sin lógica ni relacionados, pueden por pensamientos primarios, manifestarse con factores emocionales que parten del inconsciente, y que después se percata de haber pensado en ella (Weisberg, 1937, 31).

Desde el punto de vista psicológico, tal transformación invierte la dirección fundamental de la obra creadora, que va del control consciente al inconsciente. Una vez más, la intuición es sustituida por la planeación racional. No está bien claro por qué la intuición y lo racional, no marchan juntos, en vez de luchar por el control exclusivo.

Esta dicotomía, cuya opción es entre consciencia o inconsciencia, crea un círculo vicioso, debido a que el

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

control consciente y la intuición excluida, tiene que obrar de manera destructora para abrirse paso y destacar por completo.

Entonces las derrotadas facultades inconscientes vuelven por sus fueros, y mediante lo que en psicoanálisis se llamaría un proceso secundario, imponen de nuevo el control consciente sobre las técnicas en un principio destructoras. De ésta manera, las fórmulas espontáneas y destructoras se transforman en fórmulas de agrupamiento, dóciles a una planeación deliberada⁷. El planteamiento de la lucha entre el inconsciente y el consciente, permite el ejercicio de la manipulación, tanto individual como social. En las artes de masas la línea divisoria entre lo artístico y lo sensible-estético, se confunde con los intereses y direcciones que pequeños grupos sociales quieren diferir en la manufactura del objeto, o en su caso, manejar para beneficio propio y no para "bien común".

El poder de captar todo el valor de los medios de comunicación, requiere de cierto ocio y discernimiento. Los medios que hoy se tienen a disposición para acoplar conocimientos, así como la facilidad de las comunicaciones, crean una inflación de noticias y una torpeza para medir su importancia relativa. Todo es asimilado caóticamente, sin seleccionar, y a fin de cuentas, se alcanza una cultura confusa y aproximada. Todo es llevado a un mismo nivel. Tanto valor se da al más vulgar de los sucesos, como a la "inspirada" intuición o descubrimiento. En esta cultura superficial y pseudointelectual, la formación general se modela basándose en ideas trilladas y conformistas, se pierde interés por el conocimiento y no hay participación. La sociedad actual insiste en un conocimiento puramente racional, se reprime y se atrofia el elemento puramente fantástico, congenito a la naturaleza humana, y el individuo, presa de una creciente angustia, se siente abrumado y falto de autonomía personal; de ahí su sentimiento de depresión e inutilidad⁸. La actividad que se desarrolla en el abismo de lo inconsciente, es por supuesto, un mundo sui generis según se puede inferir de la manera amorfa como emerge a la consciencia del individuo. No sólo es sui generis, sino que a menudo, ininteligible para la persona en cuestión. Y en ésta medida las muestras de arte que se producen en su tiempo son sintomáticas en la medida en que concretizan estados de ánimo latentes en la sociedad de su tiempo.

La teoría inconsciente revierte en la estética por dos vías: En primer lugar, justifica de un modo definitivo el desbordamiento de lo bello en la estética de lo feo. En segundo lugar, cuando lo estético fracasa en su empeño por controlar a la naturaleza indomable, o ya no puede mantener el grado de irrealidad propia del arte y del juego de la fantasía, el arte pierde crédito, se vuelve inservible para conjurar las amenazas de la primera. Este es el momento en

⁷ Ehrenzweig, A. "El planteamiento consciente y la selección inconsciente". en Kepes G. 1979, p.41.

⁸ Basaldella, M. "En torno a laPercepción Visual" en: Kepes 1979, 179.

que la estética se ve rebasada por la medicina o la terapéutica. El arte a su vez, comienza a entenderse como síntoma, droga o sedante, estimulante o paraíso terrenal. En los casos límites, la estética puede diluirse en una práctica del diagnóstico, y así sucede en la psicopatología de la estética, o en las relaciones entre el arte y la patología que se detectan en muchas manifestaciones artísticas de la modernidad, desde los Simbolismos a los Expresionismos y el Surrealismo (Marchán Fiz, 1982, 89).

La noción de inconsciente en estética, es casi siempre ubicada a propósito del inconsciente del artista, y del papel que ésta juega en el proceso de creación artística, se está mucho menos ocupado del papel del inconsciente en aquel que recibe la obra, o que la interpreta. Pero las teorías del inconsciente en el arte, se han hecho muy variadas, las más antiguas son las teorías románticas, que veían el inconsciente como una vida interior oscura, fuente de riquezas misteriosas. Ciertas de esas teorías tienen sus raíces en la tesis platónica de la inspiración, posesión del poeta por medios divinos, y cristianizada en el sentido de la transposición a un deísmo más o menos vago, es decir sin clarificación expresa.

La idea del inconsciente como una fuerza espiritual superior, se reencuentra en Hartmann, pero en el marco de un panteísmo espiritualista, que parte de Schopenhauer y continúa con una voz original. El inconsciente en el juicio estético y la producción artística, es donde Hartmann ve la inspiración, el proceso por el cual, el artista cae intuitivamente en la idea que dirige su obra, y piensa en sus relaciones aunque no tome consciencia. Es de considerar la distinción entre el territorio inconsciente del propio creador como sujeto y su materialización en la obra como objeto en el momento de concretizarla⁹. El papel de la ciencia estética, es entonces hacer pasar a la conciencia con acciones a la vez lógicas y sensibles, sus formas, que constituyen la belleza.

El esteta piensa analíticamente eso que el artista apropia de manera global, pero el contenido aprehendido es de dos maneras diferentes, sin embargo, el sentido es forzosamente el mismo. Ya que los inconscientes individuales no son mas que las afloraciones de un inconsciente único, sustancia diversa e impersonal, común entonces a todos los hombres, e inefable de una objetividad del juicio estético, donde trasciende la "iluminación". Pero la humanidad se arriesga desgraciadamente a desviarse del arte, y de no considerarlo mas que un esparcimiento.

La teoría psicoanalítica no puntualiza la diferencia entre el trabajo de realización de una obra y cualquier situación. Ella ve en el arte un medio para sublimar las pulsiones inconscientes rechazadas por el artista. Esta sublimación es el modo por el cual el placer individual y narcisista es satisfecho por medios socialmente aceptables, desviándose de su objetivo original. Uno de los caminos de sublimación es

⁹ Dr. F. Figueroa, comunicación verbal, CMX, 1992.

el arte, ilusorio juego de la fantasía. Por un lado, el artista es aquél capaz de crear una formación sustitutiva, y por otro, el espectador obtiene el beneficio de una doble liberación al experimentar la transferencia del creador, y al no sentir culpa, porque la propia liberación se logra a través del objeto artístico, aunque de manera más pasajera en el observador que en el creador que hace de este ejercicio la fuerza motriz de su existencia.

El mundo irracional de la psique subconsciente y el mundo racional del hombre como animal social, pueden ser incommensurables hasta cierto punto; pero por otra parte, se dan contenidos del subconsciente que son comunes a todos los seres humanos, y por lo mismo son quizá traducibles a una idiomática racional, y común si Jung está en lo cierto cuando afirma que yacen en el subconsciente, profundamente arraigado, arquetipos (imágenes primordiales) que son intrínsecas a la naturaleza humana como tal.

Este inconsciente colectivo, herencia espiritual de la evolución del género humano, fue concebido, entre otros puntos, como sostén de ciertas obras que surgen en los fondos legendarios. Los arquetipos imponen tres cualidades esenciales: (Souriau, Op. Cit., 156)

La transgresividad, eso que quieren decir, que viene al caso, pertenece tanto al individuo como a la sociedad, la numinosidad, eso estremecedor en profundidad y en extensión a la sensibilidad, y de una manera solemne, a veces puede provocar miedo y deseo de fuga; y finalmente la contaminación, que hace que aquel que es profundamente conmovido por el arquetipo sea apto de estremecerse el mismo y al prójimo, y que por ese hecho, el arquetipo posea extrema eficacia expresiva. Jung piensa en arquetipos como "formas gráficas específicas del instinto", símbolos ancestrales donde el inconsciente se manifiesta en tales dominios como las imágenes y la literatura.

Los arquetipos tanto en leyendas, como en cantos populares, o incluso, insertos en el arte "culto", son formados de manera de abstraer lo esencial, sin obviarlo. El significado inherente a la exposición abstracta es interno, y sirve para irrumpir en el intelecto, poniendo directamente en contacto emociones y sentimientos, encerrando el significado esencial, atravesando el nivel consciente para llegar al inconsciente (Dondis, Op. Cit., 35).

En cuanto cualidad del pensamiento mítico y simbólico, no se trata de sólo vincularlo de modo onírico e inconstante, sino que puede y debe no prescindir de los nexos con la consciencia y con la razón. Este pensamiento puede estar constituido por un segmento que se nutre de datos irracionales o transracionales, pero no sólo de ellos, y que pesca en los estratos más profundos de la experiencia sin permanecer confinado exclusivamente en el limbo del inconsciente, bajo las capas de material freudianamente reprimido; y por tanto, inutilizable sin la intervención compleja, y siempre aleatoria de los instrumentales analíticos que podrían deformarlo, y al menos en parte, comprometer su alcance efectivo (Dorfles, Op. Cit., 11).

Dorflès sugiere, al advertir que el pensamiento mítico acababa reduciéndose a un equivalente del inconsciente, de lo onírico; un «neorracionalismo subjetivista» (Idea, p.108), es decir, una forma de pensamiento autónomo, presente en cada cual, que tenga en cuenta algunos datos mentales y psíquicos que no suelen considerarse atendibles, porque no están suficientemente explorados, sin por ello ceder ante los halagos del misticismo y de lo oculto.

En este sentido el individuo es quien da el salto irracional que demanda toda producción estética seminal o creatividad. El concibe y gesta su creación estética, pero su concepción nunca puede ser inmaculada ni su gestación autárquica; vale decir, carente de los medios materiales e intelectuales que circulan en su sociedad y en el sistema estético profesado. La oscuridad propia de la heurística de toda creación cultural, ha engendrado explicaciones metafísicas, y difundido el desinterés por lo analizable de la productividad artística individual: Solo se tienen ojos para lo inasible de la creación. Esto ha impulsado a gestar y a propagar la idea de que el subconsciente hallase integrado exclusivamente por elementos individuales, cuando en realidad también consta de elementos sociales y sistémicos (Acha, Op. Cit., 93). Así como tampoco no es totalmente admisible que el artista es necesariamente inconsciente de su trabajo de creación. Ya que hechos atestiguan su lucidez, los cálculos muy claves de medios escogidos en función de fines estéticos explícitos; y ciertas afirmaciones sobre la influencia de pensamientos inconscientes en ciertas obras, son deducidas de teorías más que fundadas en hechos. Se tiene entonces que ser prudente cuando se quiera introducir en estética, la noción del inconsciente.

Es preciso considerar entonces, en este trabajo, al inconsciente, no en retroceso como en psicoanálisis, ni oscuro como en el romanticismo, sino como el campo de la recombinación libre de factores a disposición de la apreciación del arte.

La reinserción del inconsciente en el campo estético, viene a presentarse a partir de la inoculación orientalista que se ha manifestado en el pensamiento occidental a partir de 1970. Asunto no extraño, ya que el pensamiento oriental ya ha influenciado en otros momentos históricos la filosofía, la estética y el arte.

Ahora bien, en el asunto que ocupa este trabajo, la noción de inconsciente es útil en la medida que colorea el campo de la percepción. La parte inconsciente es la mitad del ser, inmersa en la "sombra", y no puede subestimarse sin que se mutile una parte esencial de la compleja naturaleza humana.

En una palabra, se ha percibido que sobre todo el miedo ante la intervención de lo imaginario, y en general, de la actividad imaginativa y simbolizadora de su pensamiento, es como el hombre logra construir un mundo interno propio, una matriz creativa liberada de las pesadas cadenas de una racionalidad rígida. Una matriz que escapa a las restricciones del espacio y del tiempo, y que puede llegar directamente a los recuerdos infantiles y tal vez

prenatales, y anticipar estados de conciencia aún no explorados ni vueltos conscientes (Dorfler, Op. Cit., 41).

Para el trabajo artístico tanto de creación como de percepción, la conciencia imaginativa es imprescindible, registra sensaciones y muchas de ellas van al inconsciente. No sólo las registra, también las trabaja o las transforma en la mente y en la sensibilidad para materializarlas en un acto creativo. Aquí este inconsciente es reelaborado y se construye de la sensación, del automatismo, del "consciente" de la doble personalidad; de las emergencias eidéticas, de una actividad latente, de la comunicación cerebral no asistida por significante material¹⁰ y de las emociones que superan al carácter, junto con lo hereditario que se reconoce en los dones naturales; y por último, el inconsciente racional o metafórico que entran al "acto creativo".

Por último, se señalarán las relaciones entre la percepción y el inconsciente, que implican tres áreas de trabajo fundamentales, cuya base teórica ha sido ya soslayada. La primera es el "inconsciente perceptivo" (Idea., p.39), como aquella forma de percepción con el rabillo del ojo, en las que se participa constantemente de forma más o menos consciente. Es decir, que existe una serie de percepciones visuales y auditivas que se producen sin una participación directa e intencional, y a las que se está sometido sin ser conscientes de ello en el momento que se producen, pero cuya eficacia se revela en un segundo momento.

Es en esta instancia, cuando no se está aún en condiciones de llegar a una precisión consciente, sino que sólo se ven imágenes, patrones, esquemas, que la conciencia debe interpretar, pero que ya en la fase onírica o imaginativa, constituyen el germen de una formatividad mítica, de la que el hombre ha sacado y podrá sacar también en el futuro, los elementos primordiales de su vida consciente.

En el material reprimido e inhibido, o en cualquier caso no racionalizado y aun no filtrado por la conciencia en vela, existe siempre un primer germen esquemático e imaginativo que constituye el núcleo fundamental de todo el pensamiento visual y que sólo posteriormente puede evolucionar en figuraciones precisas que, y que muchas veces se puede identificar con un elemento parcialmente constitutivo del inconsciente (Idea., p. 45).

Por lo tanto, la visualización inconsciente dispone de un vasto campo, y por ello es capaz de seleccionar de una simple ojeada entre las diversas bifurcaciones del camino y ayudar a decidir con acierto. De ahí que el auxilio del inconsciente no sea sólo requerido para un acrecentamiento de la imaginación, como se piensa generalmente, sino que sea indispensable para realizar un trabajo de modo eficaz, a causa de la superioridad de la selección inconsciente sobre la visualización consciente (Dhrenzweig, 1979, p.28).

El pensamiento en imágenes domina las manifestaciones del inconsciente, el sueño, el semisueño hipnagógico, las alucinaciones psicóticas y la visión del artista. Pero para

¹⁰ Dr. F. Figueroa, comunicación verbal, UAMX, 1992.

la sociedad de la era de la información, no sólo domina estas áreas, sino la totalidad de la cultura que antes se mencionó.

La siguiente área de contacto y que se relaciona con lo anterior, es el de la visión (y audición) subliminal, que han utilizado en abundancia en la publicidad y en ciertos métodos persuasivos de tipo psicodélico. Lo Subliminal como ese tipo de percepción (que podríamos llamar trans-consciente más que inconsciente), puede justificar una serie de problemas relacionados con la sinestesia y el inconsciente.

Finalmente otra forma de actividad no del todo consciente pero de la que no se debería prescindir y que se puede considerar parte en cierto sentido del inconsciente, es la debida a los infinitos engranajes mnémicos que se remontan a la primera infancia (fetal con percepciones acústicas transamnióticas pueden influir en el comportamiento futuro del recién nacido, sin que sea consciente) y pueden verse aunados por estimulaciones experimentales apropiadas o también por circunstancias particulares de la existencia (Dorfles, Op. Cit., p. 38).

Es preciso entonces, para el método de apreciación planteado en este trabajo, recuperar junto con una consciencia del intervalo (Ídem, p. 39), renovada o recuperada, también una nueva toma de consciencia de los datos de la fantasía y de lo imaginario. Una recuperación, una restitución de elementos y momentos que se inspiren en lo inconsciente: por tanto, en lo imaginario, lo mítico, lo onírico, lo irracional, lo fantasmal... elementos que deben vincularse a un modo diferente de entender las motivaciones y los impulsos en que se basa toda creación artística que hoy y ayer, nunden sus raíces en ese territorio abismal que escapa a la supuesta claridad de la razón. Lo imaginario, lo mítico, lo fantástico, considerado parte integrante de un terreno indeterminado, de confines imprecisos, donde se urden las estructuras de toda creatividad.

Se plantea un propósito para ayudar a superar los bloqueos, basado en un método general que consiste en mantener una actitud inquisitiva, actitud que permita la sensibilización a cuestiones y problemas que de la manera cotidiana no se llegan a percibir. Una actitud, fruto de un esfuerzo continuo para entre otros puntos liberar el inconsciente y aceptar que el pensamiento creador depende en gran medida del inconsciente.

Definición de memoria:

La posibilidad de rescatar por la memoria la reconstrucción de un mundo artístico personal o colectivo, lleno de combinaciones, precisa una revisión del término desde su definición hasta las más recientes especulaciones sobre su lugar en el funcionamiento cerebral. Para el método que se describirá más adelante, la memoria es el nexo fundamental entre el consciente y el inconsciente, y que abre la puerta a otros territorios mentales como la intuición, la

imaginación, etc., los cuales solo son asibles por conducto específico y entrenado de la fuerza de la memoria.

El recuerdo es la base del arte, porque la imaginación es en sí un ejercicio de memoria. No podemos imaginar nada que no se haya conocido previamente (Acuña, 1990, 26), además la habilidad de imaginar, es la habilidad de recordar las experiencias y de aplicarlas en alguna situación distinta.

La memoria como término genérico se usa para denotar experiencias, funciones o movimientos condicionados por experiencias, funciones o movimientos anteriores del organismo (Warren, 1983, 212). Es el nexo entre las percepciones y el resto de las operaciones mentales que se señalan en este capítulo. Esta influye en la percepción y el deseo en la intención, la intención determina la acción, la acción forma la memoria y así indefinidamente (Martínez, 1986, 72).

El memorizar no es un ejercicio de precisión es en realidad un proceso de recordar, relacionando unos eventos con otros para hacer uso de determinada combinatoria. Para esto es preciso una infinita serie de posibilidades entre el reconocimiento y la mezcla de características seleccionadas libremente.

Se establecen categorías para poder reorganizarlas en un contexto determinado. La memoria es sobre todo la capacidad de establecer relaciones temporales y espaciales entre detalles de información sensorial separados.

Las necesidades y los deseos individuales, determinan cómo clasificamos a las personas, los lugares y los sucesos de la vida cotidiana. Esta combinatoria, depende de relaciones intersubjetivas en el contexto.

La teoría que trata el aprendizaje como un proceso selectivo, una forma de selección, se basa en tres afirmaciones fundamentales: "Durante el desarrollo cerebral, en el embrión se forma un modelo sumamente variable e individual de conexiones entre las células cerebrales (neuronas) después del nacimiento, en cada individuo se fija un modelo de conexiones neuronales, pero se seleccionan ciertas combinaciones en detrimento de otras, como consecuencia de los estímulos que el cerebro recibe a través de los sentidos; esta selección ocurriría especialmente en grupos de células cerebrales que están conectadas en "mapas", y dichos mapas se hablan entre sí para crear categorías de cosas y sucesos."¹¹

El contexto y la historia del desarrollo celular, determinan por tanto, en gran medida, la estructura del cerebro, y en consecuencia, también son importantes en el funcionamiento del mismo. Estas células no actuarán individualmente, sino como grupos neuronales interconectados que responden a sensaciones anatómicas y a los mecanismos fisiológicos de los que depende ese grupo. Si es así, un recuerdo determinado no puede estar almacenado en un lugar específico del cerebro, puesto que las actividades vecinas cambiarían necesariamente, y por tanto, el "contexto" de cualquier grupo neuronal no es constante. Con el uso se producen

¹¹ Edelkan, G. 1978 en Rosenfield, I. 1989, p.27.

cambios en la fuerza, no en el diseño de las interconexiones; respondiendo así a los estímulos ambientales, provocando que un grupo responda con mayor actividad que otros grupos que reciben la misma información "fortaleciendo" las uniones sinápticas. En los niveles superiores del cerebro, es preciso organizar los estímulos, de modo que sean significativos o útiles para el organismo. Dado que el cerebro debe estar preparado para diversos estímulos, puede organizarse de diversas maneras por semejanza y por mezcla de propiedades. La información sensorial selecciona competitivamente determinadas combinaciones de grupos neuronales de entre la población de neuronas de una competencia selectiva. La memoria no es una repetición exacta de la imagen de los sucesos aislados en el cerebro, sino una reclasificación. Las reclasificaciones se producen cuando las conexiones entre los grupos neuronales de diferentes mapas, se refuerzan temporalmente, la reclasificación de objetos o sucesos depende del movimiento, así como de la sensación, y es una habilidad que se adquiere con la experiencia. Se recoge información en distintos contextos; esto requiere la activación de diferentes mapas que interactúan de diversa manera como lo hicieron en el primer encuentro con la información, y ello conduce a su reclasificación. No se limita a almacenar imágenes o datos, sino que se enriquece con la capacidad de clasificar formas relacionadas (Idea, p. 32). "Recordar no es la reexclusión de innúmerables huellas fijas, fragmentarias y sin vida. Es una reconstrucción, o construcción imaginativa, edificada con la relación entre nuestra actitud hacia toda una masa activa de reacciones o experiencias pasadas organizadas, y hacia un pequeño detalle destacado que generalmente se presenta en forma de imagen y lenguaje. Por ello, casi nunca es verdaderamente exacta, ni siquiera en los casos más rudimentarios de memorización maquina."¹² De acuerdo con esta teoría, cada persona es única, sus percepciones son hasta cierto punto creaciones, y sus recuerdos son parte de un proceso continuo de imaginación, constituye en suma la identidad.¹³ La vida mental no puede reducirse a moléculas. La inteligencia humana no es simplemente un saber más, sino reelaborar, reclasificar, y de ese modo, generalizar la información de maneras nuevas y sorprendentes. El contenido de la memoria es todo lo que nos conforma como humanos: arte, lenguaje, conocimiento y cultura. Toda memoria humana es fotográfica, pero ésta dura una décima de segundo, "memoria icónica" por asociación directa de significados. Los niños pierden la memoria icónica cuando empiezan a leer por reelaboración de significado. Los antropólogos dicen que es mayor en adultos de sociedades "primitivas", quizá leer interfiera con la memoria fotográfica. La memoria a corto plazo, de atención inmediata, incluye no sólo eso, sino la experiencia sensorial, ideas y pensamientos. Y la memoria bien establecida es la habilidad de detener la nueva

¹² Bartlett, F. 1932 en Rosenfield, I. 1989, p.32.

¹³ Dr. Heruilo Castaneda, comunicación verbal, UNAM ENAP/DEP, 1992.

información en la atención inmediata que es tan limitada. Lo anterior implica que con práctica se guardan más informaciones, así como también, mayor capacidad de memoria visual. La memoria es la posibilidad de disponer de los conocimientos pasados. Por conocimientos pasados debe entenderse los que de un modo cualquiera quedan disponibles, y no simplemente como conocimientos sobre el pasado, que no es recuerdo. Un conocimiento pasado, no es ni siquiera simplemente una impronta o huella, es algo presente y no pasado. Esta temporalización es de extrema importancia para el proceso creativo, en donde es fundamental este ejercicio de la memoria. La memoria parece estar constituida por dos condiciones o elementos diferentes: La conservación o persistencia en una determinada forma de los conocimientos pasados, que por ser pasados, deben quedar sustraídos de la vista, este momento es la retentiva; y la posibilidad de reclamar al necesitarlo, el conocimiento pasado y de hacerlo actual, presente, lo que es, precisamente el recuerdo (Abbagnano, 1983, 790).

Para reconocer e identificar un objeto, hay que comenzar por percibirlo. El proceso subyacente a la percepción de la forma se ha de producir antes del contacto con las huellas mnémicas. Por consiguiente, el contenido de la memoria (o experiencia pasada) no tiene que determinar la percepción de las formas, la base misma del acceso a los recuerdos es la semejanza entre la percepción y las pertinentes huellas mnémicas. "La percepción es un proceso de abajo-arriba (bottom-up) y no de arriba-abajo. Lo cual significa que el proceso va subiendo desde los niveles inferiores del funcionamiento sensorial hacia los fenómenos cognitivos superiores. De arriba-abajo, indica que la actividad mental cognitiva superior afecta a los niveles procesales inferiores, tales como la detección o codificación de contornos o sonidos" (Rock, 1985, 128). En un primer momento lo que se percibe es independiente de lo que se sabe sobre los objetos y sucesos de la escena. Cuando estas provocan ilusiones, estas no desaparecen ni disminuyen con sólo saber que lo son. Y a la inversa, el logro de la veracidad perceptiva no se basa en el conocimiento de lo que hay realmente en el mundo. En la percepción, el estímulo siempre aparece, pero no la determina. La percepción es conformada por un proceso evolutivo de experiencias sensoriales que proporcionan una información exacta, y también bajo ciertas condiciones es comprensible que se llegue a percepciones erróneas, ya que la percepción es inferida a partir de reglas conocidas a nivel inconsciente. Como por ejemplo: la Ley del ángulo visual, la Ley de Emeret, etc.¹⁴. Aunque en algunos casos el saber consciente puede influir en la percepción, ejemplo: contornos ilusorios. La entrada de estímulos es en cada caso, ambigua y capaz de provocar dos (o más) perceptos que constituyen una solución lo bastante satisfactoria para que dure, a no ser que se introduzca otra información que altere la ecuación. La memoria de la

¹⁴ ff. Anexo parte 2 "Leyes de la percepción".

experiencia pretérita influye en la percepción. "La experiencia pasada relevante ha de ser la de las percepciones, que han dejado atrás de sí huellas mnémicas" (Rock, 1985, 230). Ante una obra de arte lo primero que se hace es reconocerla o identificarla como tal, lo que implicaría saber lo que ella es de antemano para utilizar la memoria, comparándola con otras obras previas. "Precisamente, en este trasfondo teórico es donde desemboca toda percepción. Aquí se dan cita las imágenes borrosas que el receptor conserva de sus experiencias sensoriales, sensitivas y mentales. Aunadas a todos los conocimientos artísticos a su disposición sin que nunca falten fetichizaciones o ideologías" (Acha, Op. Cit., 111).

En la disposición artística se discutirá la importancia de los intereses y las actitudes volitivas en el recuerdo, y la de toda la personalidad en el reconocimiento y la apreciación artística que conducen a la selección de los mismos para concretar el trabajo de acercamiento al arte. De las emociones que también determinan el intervalo de memoria se hablará más adelante.

Definición de intuición

La raíz latina de la palabra es INTUITUS que significa mirar o contemplar, pero en su uso posterior, ha llegado a indicar un tipo especial de conocimiento, conocimiento o cognición sin pensamiento racional, se la ha sustituido con significados como aprehensión inmediata o cognición que sólo sirven para aumentar la confusión (Dondis, Op. Cit., 127). La aprehensión inmediata de significado en cuestiones artísticas, hace que todo parezca demasiado fácil para tomárselo intelectualmente en serio, y el espectador no produce por consiguiente, ningún esfuerzo para alcanzar más diversidad significativa que el cotidiano.

La intuición es además un concepto lastrado por dos tendencias opuestas: si se considera que la percepción artística es intuitiva, cuestión de penetración directa y no producto del pensamiento discursivo, o si es una especie de razonamiento efectuado a través del sentimiento. Pero se ha de señalar que la percepción artística no implica el sostén de una creencia como en el razonamiento, ni lleva a la aceptación de una proposición.

Pero tampoco es irracional, ni un contacto místico y directo con la realidad. Langer plantea que la intuición en la percepción artística es: "un acto de comprensión, mediado por un solo símbolo, que es la impresión estética creada, la aparición que resulta de la labor artística" (Langer, Op. Cit., p.67).

Por definición, la intuición (Warren, Op. Cit., p.188) es una aprehensión inmediata o innata de un grupo complejo de datos o de un principio general. Es un juicio que carece de cogitación preliminar conocida, siendo su rasgo característico lo inmediato del proceso, y sobre todo la fase final en el acto de la síntesis perceptiva. Este asimiento es inmediato por un solo acto del pensamiento, se

opone a toda marcha del espíritu por etapas sucesivas, como en el razonamiento.

La intuición es una actividad intelectual fundamental, que produce el entendimiento lógico o semántico. Abarca todos los actos de penetración o reconocimiento de cualidades formales, relaciones, significación, así como de abstracción y ejemplificación. Es mas primitiva que la creencia, la cual es cierta o falsa. La intuición no es cierta o falsa sino que pura y simplemente está presente (Langger, Op. Cit., p.72). Se pueden elaborar proposiciones ciertas o falsas que incluyan sus datos, donde pueden estar experiencias sensoriales directas.

El conocimiento desde fuera es siempre comunicable por conceptos, frases y palabras. El conocimiento por dentro, la intuición, no es comunicable mas que invitando al interlocutor a realizarla a su vez. Es lograr esa especie de simpatía-intelectual por la cual se llega al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de unico y por consiguiente, de inexpressable.

En estética, la intuición puede ser aquella del artista, que en la creación de una obra siente de una manera directa y global eso que el debe hacer, en lugar de llegar a él progresivamente por razonamiento y cálculo, o de llegar a partir de elementos pensados antes, cada uno, aparte. Esa puede ser también la intuición del contemplador de la obra, que la comprende por una suerte de simpatía directa e íntima, sin analizar.

En cuanto a la intuición del esteta (Souriau, 1990, 158), es la impresión de conocimiento inmediato, y por una suerte de "iluminación" directa, si bien son útiles y fecundas para facilitar las hipótesis, ella no tiene ningún valor comprobatorio, de suerte que esas hipótesis deben ser críticas y cuidadosamente verificadas.

De acuerdo a la proposición aquí planteada, la intuición sirve tan solo en una segunda etapa, cuando se ha verificado el percepto¹⁵, se ha cotejado en la memoria y aparece como si fuera súbitamente un conocimiento inmediato; si no es enteramente certero, sí es satisfactorio, sobre todo en relación al reconocimiento de la obra y su ubicación en un gusto más consciente y personal, referido al tiempo y al espacio actual del vivenciador.

La constancia en la actividad plástica, estimula la transición de la ambigüedad de las percepciones, de los conceptos generales y de los gustos trillados para alcanzar la nitidez; esta constancia es la continuación formativa, configuradora, matriz de todas las distinciones ulteriores entre la percepción estética y la percepción ordinaria, es decir, orientada al conocimiento artístico de los objetos.

La intuición en su función cognoscitiva, es decir, como órgano psíquico de aprehensión de la realidad, es una función sintética en el sentido de que aprehende la totalidad de una situación dada o realidad psicológica. No funciona de la parte al todo, como lo hace la mente

¹⁵ Percepto: sujeto de lo percibido, contenido de la percepción.

analítica, sino que aprehende la totalidad directamente en su existencia vital. Como se trata de una función normal de la psique humana, su activación se produce principalmente a través de la eliminación de los diversos obstáculos que obstruyen su actividad.

Los prejuicios y expectativas, incluso el consenso, son trabas que obstaculizan el ejercicio intuitivo ante el objeto plástico que de hecho es siempre una concreción del creador. El objeto mantiene al espectador en lo concreto. Ningún objeto podrá sustituir la intuición, pero muchos objetos diversos podrán, por la convergencia de su acción, empujar la conciencia hacia el punto preciso en donde hay una intuición que sentir.

Por último, a la altura de lo humano, el instinto es en gran parte reemplazado por la intuición, las reacciones directas por reacciones simbólicas - la razón, la memoria, la imaginación - y la mera excitación emocional es suplantada por la vida continua y personal del sentimiento. En los organismos superiores se desarrollan los ritmos secundarios, que son respuestas especializadas al mundo circundante, a las tensiones y a sus resoluciones dentro del sistema: Percepción atenta, emoción, deseos y acción. Esto mismo pretende el desarrollo del proceso de apreciación voluntaria al arte; lo que significa una atención incremental a la propia manifestación de la percepción, a la configuración mental, a los sentimientos y las emociones, para llegar a una acción dirigida y atenta ante el proceso estético considerado como arte.

Definición de imaginación

Es necesario liberar el estudio de la imaginación del punto de vista de la primera persona y demarcar el lugar exacto que ocupa la experiencia imaginativa en la vida de cualquier ser racional.

Si la percepción y representación son imaginativas, también la imaginación es representativa. Incluso cuando se la llama creadora, la imaginación no es en definitiva más que un ARS COMBINATORIA lo bastante flexible para dejar su parte a la fantasía (Hubert de Ventos, 1973, 154-155), pero en base de representaciones y de datos elementales. De este modo, los contenidos imaginativos son del mismo material que los de la percepción, sin embargo la imaginación sitúa lo común de las cosas y de los mortales en otra perspectiva.

La raíz etimológica viene del latín y es la misma para imagen, imaginación e imaginario es IMAGO: representación, retrato, apariencia.

Suscintamente, se define a la imaginación (Warren, Op. Cit., 175) como la reorganización de datos procedentes de experiencias pasadas, y de una experiencia ideacional actual.

Se puede distinguir dos tipos de calificativos a la imaginación, propios de los resultados producidos: Imaginación creadora como la serie de imágenes, ideas o construcciones mentales, que son guiadas por una predeterminación, y de acuerdo con un plan a una finalidad.

Imaginación reproductora, como el tipo de imaginación que tiende a conformarse con las formas previamente observadas, y no propiamente a crear otras nuevas.

En el campo de la plástica es útil hacer una distinción propia de los sistemas imaginativos en producción, que conforman los objetos estéticos: imaginaria es la sucesión de imágenes que corresponden a un sistema ideológico, religioso y mítico. De, y en acuerdo con los arquetipos, es la reproducción de imágenes sagradas. A diferencia de "imagería" como sistema de imágenes personales, individuales y propias de un creador, de acuerdo a la combinatoria específica de cada quien. En cambio, lo calificado como imaginario, aquí no posee concreción, sino que se sucede exclusivamente en la mente del imaginante.

Se efectuará un estudio entre imagen, imaginación e imaginario, con propósito clarificador, y además para establecer los principios de esta área disponible al trabajo individual en la apreciación estética.

Lo imaginado contiene ante todo, la clave de un nuevo mundo: la imagen.

La imagen mental como representación tiene un contenido análogo al de una percepción, pero ella se debe a un proceso físico, y no a la excitación material de un órgano de los sentidos; ésta es puramente subjetiva. Comúnmente visual, pero también puede ser auditiva, motriz, gustativa, olfativa, etc. De breve duración, puede evocar, no importa en qué dirección, sin relación a la realidad del sentido correspondiente. La imagen mental tiene un papel muy importante en el dominio estético.

Ante la imagen, (Souriau, Op. Cit., 856) lo más evidente es la representación de una persona o una cosa en una de las artes plásticas. A pesar de que el empleo de ese término en este sentido, hoy es más raro para la escultura, y a veces, es utilizado con una intención arcaizante. En ese sentido la imagen es relativa al objeto representado, es la imagen de algo y ella se caracteriza entonces por la reproducción del aspecto visual caracter de su ser real o ficticio, en todo caso, diegético¹⁶. Pero ella no es ese ser, ella sólo ofrece la apariencia. De donde surge a veces una protesta contra la imagen, por la creencia de verla confundirse con el ser real o con un cierto desdén para ella como simulacro, ilusión y mentira, donde todo es por lo menos vanidad, apariencia e ilusión. Mas, también puede ser la representación figurativa de una persona, una cosa, una escena... sacada sobre papel en un cierto número de ejemplares; como en las artes de la estampa, del grabado, de la impresión, (y hoy de la fotografía), es el surgimiento de la imagen independiente, sea hoja volante o ya sea una hoja de formato reducido, tiene generalmente una doble función, decorativa y edificante ó didáctica. Ha constituido un importante elemento de la cultura popular, como la imagen de divulgación que ha contribuido gradualmente a la formación

¹⁶ Diégesis es lo que todo arte que representa algo; el mundo impuesto y propio de una obra. Souriau, E. 1950 p.581.

de la consciencia estética y de la imaginación colectiva. Papel hoy usurpado por las imágenes de los medios masivos de comunicación. En general, la imagen es hecha para impresionar o hacer soñar, empleando los recursos del arte para captar la atención, seducir el espíritu, aportar ideas y conocimientos, o suscitar y manipular sentimientos.

En la literatura se utiliza como descripción o pasaje más corto, indicando al aspecto perceptible, (comunemente visual) de cualquier cosa de manera sorprendente, y suscitando una viva imagen mental. Igualmente en literatura, pero en un sentido más figurado, es un sentido específico que ofrece el autor, es una manera de ver. Ante esto, el espectador puede tratar de captar lo que se le presenta para descubrir ese punto de vista determinado.

Por último, en literatura, para el estilo y no el contenido, llamamos imagen, a una manera de hablar de una cosa, prestándole el aspecto de cualquier otra, la imagen es entonces vecina de esas figuras de retórica llamadas tropos, que son la metáfora, la comparación, la metonimia, la sinécdoque y la catástasis; la visión de imágenes y aquellas de los tropos, están en intersección. Hay imagen todas las veces que por metáfora, metonimia, etc., se asigna a cualquier cosa un aspecto sensible que no corresponde a eso que es la realidad. Dos casos son entonces posibles: el más común, es cuando la imagen es una expresión figurada, que da un aspecto sensible a cualquier cosa que en realidad no sorprende a los sentidos: Es una idea abstracta, donde es un hecho puramente físico. La imagen es entonces el mundo material de una idea. Pero si es otra especie de imagen, aquella que juega el aspecto material de una cosa realmente sensible, y se interpreta de una manera más o menos fantasmagórica, haciéndola aparecer otra de la que ella no es, se la decodifica en cualquier clase para prestarle dos naturalezas a la vez.

La noción popular de imagen como réplica de una impresión sensorial, ha hecho que en general los epistemólogos no se percaten del carácter más importante de las imágenes, el cual consiste en que son simbólicas. A esto se debe que, por lo que hace al carácter sensorial, puedan resultar casi indescriptiblemente vagas, efímeras, fragmentarias o deformes; y que sensorialmente puedan ser totalmente diferentes de lo que representan. Pueden ser visuales, auditivas o lo que sea, pero funcionalmente son imágenes que articulan las relaciones lógicas que consideramos por medio de ellas (Langer, Op. Cit., 132).

"La imagen, afirma también Sartre, representa un cierto tipo de conciencia absolutamente independiente del tipo perceptivo, y correlativamente, un tipo de existencia sui generis de sus objetos" (Hubert de Ventos, 1973, 158-159); y en esta tradición espiritualista y romántica, la estética nacida con Kandinsky. Salvar a las palabras y a las formas de su tendencia a organizarse sintáctica o figurativamente en formas con sentido, y la música aún no dodecafónica como arte, donde los objetos no son nada y las relaciones todo, será el ideal indiscutible de la nueva pintura. El arte, en

todo caso, será entendido como pura experiencia interna del artista, y su exteriorización, tan sólo como un peligro inevitable que hay que correr.

La palabra imaginación (Souriau, Op. Cit., 850), tiene en el lenguaje corriente muchos sentidos que se mezclan más o menos confusamente: por principio, es la facultad de tener imágenes visuales, la facultad de representarse un devenir, o un mundo ficticio, pero que fuera posible, la facultad de crear un mundo irreal más o menos extraño o fantástico, y por último, la facultad de inventar.

Las concepciones modernas no reconocen más que el carácter activo y la riqueza creadora de la imagen y acción, ni la amplitud del campo de la invención que puede entenderse como aquel dominio de las imágenes. Conviene entonces precisar los tres sentidos actuales del término imaginación.

En el sentido etimológico, la imaginación como facultad de tener imágenes mentales, es la capacidad de ser representada con más o menos riqueza o de previsión de seres y de cosas de una manera análoga a la percepción, en aquello que conciene el contenido del aspecto sensorial, pero tiene a diferencia de la percepción, por medio de un proceso interior y subjetivo; el no pasar por la excitación de los órganos de los sentidos.

Esta facultad de representación mental, es independiente de la precisión, de la agudeza, de lo predispuesto, de los sentidos correspondientes. La imaginación constituye un recurso precioso para el artista, donde los recuerdos visuales permiten tomar o dibujar de memoria, son la posibilidad de comprender mentalmente y reproducir materialmente.

La Imaginación como invención, es la iniciativa del espíritu que tiene imágenes e ideas nuevas, de conceptos pensados por primera vez. Esta actividad desarrolla de ahí al dominio de imágenes, imágenes "únicas".

La imaginación, como creadora de imágenes, es el significado que intersecta los dos anteriores, considerándola como una inventividad de representaciones mentales del aspecto sensorial. Es el sentido generalmente dado al término de imaginación en el lenguaje corriente; se emplea tradicionalmente para designar la expresión de imaginación creadora. Ese concepto tiene una gran importancia en estética.

Para algunos estudiosos, como E. Souriau, (1991) la imaginación se conforma con el carácter del artista. En su imaginación, el artista hace de la misma, no solamente la facultad matriz y predominante del artista, sino sobre todo, su goce fundamental, en tanto que la imaginación es a la vez contemplación y acción. Pues hablamos mucho del goce estético, ... no hablamos así del goce artístico, como el placer propio del artista de unir la representación mental y la ejecución. La obra por hacer, lo obsesionará justo a que por último en un "éxtasis verdadero", pueda verla delante de él, sólida, concreta, expuesta a plena luz, en plena realidad. También la imaginación del artista es en gran parte de la imaginación e invención técnica; el ideal

artístico, es una concepción que guía la acción en el hacer mismo una aspiración contra cualquier cosa que no existe todavía, y que sólo se encuentra haciéndolo.

La invención representa un cierto ideal o modelo a alcanzar, es decir, un cierto efecto por obtener. Se busca una composición de elementos satisfactoria para obtenerlo. Se trabaja sobre un esquema de todo, y el resultado es logrado cuando se llega a una imagen distinta de los elementos. De hecho, el proceso inverso es también frecuente¹⁷.

La imaginación establece una acción y una reacción entre el esquema dinámico y la imagen, donde la imaginación organizaría un juego más o menos estático. Reunión de la actividad realizadora y la representación sensible.

Para otros autores, el trabajo creador y la interrelación con la imaginación, es diferente. Aquí el artista no tiene modelo interior. El modelo no es ni adentro, ni en la naturaleza exterior, este es en la obra misma. El artista regula sus imágenes, después de lo primero que produce y posteriormente se afirman en sí mismas, tal es el caso del uso y aprovechamiento de los métodos como el automatismo psíquico, la casualidad, etc. Así la imaginación llega a la perfección creadora, justo mientras que la obra está en proceso. La conclusión es entonces, que la fuerza de todas las artes sin excepción, es que le otorgan ser a lo imaginario.

La imaginación, como espectáculo de imágenes creadas, es fingir. Eso que no es simplemente tener imágenes, es esencialmente en el darse, en particular, en un blanco de encantamiento estético. El sentimiento estético transfigura las imágenes perceptivas y la imaginación, función específica, crea imágenes que tienen un sentido y un valor por ellas mismas. No se puede negar el poder natural de crear imágenes en la vida interior, su especificidad, y la realidad de encantamiento donde es la fuente, sin desconocer al mismo tiempo, el fundamento natural del arte entero.

La imaginación en el arte de acuerdo al psicoanálisis, es el encantamiento del espíritu en sus propias imágenes.

De acuerdo a Freud, la fantasía del adulto, es que realiza imaginariamente los deseos insatisfechos, ella toma por materia los recuerdos de la infancia, que el poeta tiene el privilegio de saber transfigurar, por ejemplo. El les da una forma aceptable o comunicable, el creador sacia de esa manera sus fantasías, y el aficionado las suyas, donde ellos juegan sin escrúpulo y sin vergüenza. Freud llama a ésta, proceso de sublimación, donde se alivia ésta derivación de tensiones, entonces el artista es solo directamente capaz, y compensa la dura realidad. El arte construye su imperio intermediario entre la realidad que frustra los deseos, y el mundo de la imaginación que reemplaza los deseos, una región en la cual las tendencias, con toda la fuerza de la humanidad, son descansadas aún en plena fuerza. Pero el arte es una ilusión y la satisfacción que él procura, no es mas que pasajera.

¹⁷ Esquema dinámico según Bergson.

De acuerdo a Jung, que veía también en la imaginación un juego, si el sufrimiento psíquico puede estar en la fuente de la creación artística, no es la fuente exclusiva. La imaginación creadora habla al espíritu y al corazón de la humanidad. El artista reencuentra sus fuerzas originales, comunes a todos los hombres, que Jung llama "El inconsciente colectivo". Y cada vez que el inconsciente colectivo se encarga en lo vivido y se mezcla con el espíritu del tiempo, ahí engendra un acto creador que concierne toda época; esta obra es entonces, en el sentido más profundo, un mensaje dirigido a todos sus contemporáneos.

La imaginación es necesariamente ligada a una materia a que la orienta; y Bachelard la considera no una simple fuerza de sustitución sino como una necesidad de imágenes, como un instinto de imágenes. De ahí convierte a la imaginación en el alma del psiquismo, y es una imaginación dinámica, tiene un mérito de originalidad, ella se enriquece de un onirismo nuevo. La imaginación no es función de la experiencia cotidiana, sino una experiencia original con un objeto específico.

En suma si entonces las ficciones adoptan elementos de la realidad, ellas no pueden reducirse a combinaciones de copias de la realidad, la imaginación creadora no se confunde con la facultad de representaciones mentales, por eso la distinción que se efectúa al comienzo de la discusión sobre imaginaria con imaginario. Pero no se puede reducir el trabajo del artista a la sola representación pensada, y su imaginación como creadora, sino que también es acción realizadora.

Se ha señalado a la educación como la culpable de que la mayoría de las personas carezcan de potencia evocadora suficiente, al menos de imágenes lo bastante claras para que, a partir de ellas, se consiga una relación creadora o de entendimiento con el arte. Si recordamos que de la imaginación está saturado todo pensamiento: la razón, la asociación libre, el delirio y el sueño. La percepción o representación imaginativa es aquella que, hace juego, entre sus determinaciones exteriores e interiores. No la meramente suscitada o provocada como por un resorte, sino aquella en la que el poder creador del hombre se ejercita.

En una época en que el trabajo es cada vez más mecánico, se ha dicho y repetido que el arte ha reaccionado y tratado de compensar mediante la creación de obras cada vez más imaginativas y libres. Lo que no se menciona tan a menudo es que la capacidad de imaginar también es prerrogativa del espectador, que este tiene la posibilidad del desarrollo y de recibir la muestra artística tan libremente como su imaginación lo permite.

Ahora bien lo imaginario (Souriau, Op. Cit., p. 658) es eso que no es real, pero si del orden de la ficción. Es en este sentido que se califican de imaginarios los eventos que se desarrollan en la obra artística, ellos no existen realmente, el creador los ha inventado. El adjetivo de imaginario puede también tomarse como nombre, por ejemplo, cuando se dice que se ha dejado lo real por lo imaginario.

Esos imaginarios adquieren una fuerza y tienen una densidad tal, que la realidad-ficción sobrepasa la realidad, ella es más verdadera que lo real. La obra de arte ha acertado en aparecer como una realidad más coherente y más tensa que la realidad común, la vida real deja lugar al azar, a la monotonía, a la repetición sin significación. Al contrario, la obra de arte, es un imaginario que impone su necesidad y su tensión, la simplificación perceptiva, esa del sentido común empequeñece y empobrece la realidad, la simplicidad artística, producto de la invención, la engrandece y la dota de una prodigiosa fuerza. *Toda obra de arte es irreal, es el objeto que se da a la percepción, a la conciencia realizadora.* Pero el objeto estético piensa Sartre (Sartre, 1978, 127), no puede aparecer a la conciencia perceptiva, para que ella aparezca como estética, hace falta que el sujeto opere una conversión radical que suponga que el mundo real está olvidado a la nada. Hace falta, según Sartre, que el artista tenga primero una idea o una imagen mental, que es, como tal, incommunicable, y liberar al fin de su trabajo un objeto que cada quien puede contemplar. Pero no es un pasaje de lo imaginario a lo real, es un pasaje de la imagen mental a lo imaginario artístico, que la obra propone a la conciencia imaginante.

Es difícil al espectador voltear al mundo ficticio del de la vida ordinaria. A decir verdad, no hay un pasaje de un mundo al otro, hay un pasaje de la actitud imaginante a la actitud realista. La contemplación estética es un sueño provocado, y el pasaje a lo real un auténtico despertar.

La ficticio cuando sobrepasa lo real y se le opone. Lo imaginario tomado en este sentido, es una especie de género precedente. Es por ejemplo el poder de transformar todo, para quien todo escapa de las leyes naturales del mundo real, en las constricciones humanas del espacio y del tiempo.

En todos esos casos, lo imaginario constituye los géneros de magia, de maravilloso, de lo fantástico, de lo misterioso, de lo onírico, de lo insólito, etc. Es una significación análoga que se emplea la palabra imaginario para caracterizar ciertas obras de pintura como "La carroza de heno", "El jardín de las delicias" o de "La tentación de San Antonio" del Bosco, o los cuadros surrealistas de Max Ernst o Tanguy a Dalí. De tales obras se encuentra en la escultura con Moore, Marino Marini o Hans Arp. El término se aplica también a las obras de pintores llamados Oníricos como Chirico y Chagall.

Lo imaginario es la unión del mundo y la ficción donde se habita mentalmente o igual donde se autocomplace.

En relación a lo previamente definido como imaginario referido al ámbito de la capacidad de formar característicamente, lo imaginario es una unión de ficciones que forma el hábitat mental de un creador y en su caso para todo ser humano. Así, lo imaginario puede ser un síntoma de tendencias, creencias, esperanzas, preocupaciones reales que el psicoanálisis se ha apropiado también. Pero lo imaginario no es solamente un efecto psicológico, una resultante, es

también y profundamente una actividad. El dinamismo de la imaginación es una donación primera que trasciende el don natural y humano; es un dinamismo oculto, de una fidelidad que tiene realidades oníricas elementales. Hace falta no olvidar entonces que lo imaginario, es ante todo una capacidad inherente a la cual se puede acudir tanto para la creación como para la apreciación. En ese sentido, puede tener valor estético y puede constituir una obra de arte, lo imaginario puede ser sintomático de la manera donde los hombres piensen en arte.

Estudiosos como Rubert de Ventos (1973, 166-167) han advertido que cuando en los productos artísticos lo imaginario como lo irreal se superpone a lo real da salida a los impulsos o necesidades intelectuales, eróticas o agresivas que la realidad técnica provoca sin solucionar. La imaginación deja de ser función de la percepción y se hace intelectualización de la misma: intelectualización suscitada, entre otras cosas, por este trato cotidiano. Basta comparar la televisión al cuento o a la novela, y el cine al teatro, para percatarse de que la misma crisis se manifiesta hoy en el mundo del ocio y la diversión, los tradicionales recintos de la imaginación creadora. ¿Cómo pedir a un niño que lea libros de aventuras cuando puede ver "Las Tortugas Ninja" en la televisión?. La imagen misma va supliendo así a la imaginación que no puede ejercer ya su actividad en la transformación del símbolo en imagen. Es sobre todo insistir en que, para bien o para mal, también en el mundo del entretenimiento, el ejercicio de la imaginación va haciéndose cada vez más difícil.

Si la imaginación es la posibilidad de organizar distintamente los datos de la percepción o los estímulos de la emoción (posibilidad, por tanto de mantener una distancia entre yo y mis aficciones), la imaginación liberada de su papel funcional se hace alucinación¹⁸ y sus imágenes se hacen ídolos, con lo que el nombre mantiene entonces una relación igual a la que sostiene con su trabajo, con las nuevas formas del entretenimiento, con el mundo urbano donde cada cosa es "relación pública" de sí misma y se disuelve en su propio "glamour". El arte se vuelve en un complemento sólo cualitativo en un mundo meramente cuantitativo; complementario de un mundo mecanizado es un arte libre, de un mundo sin imaginación posible, un arte que enarbola la imaginación misma como un objeto propio. Se limita a presentar formas - a veces formas intangibles - a la imaginación (Langer, Op. Cit., 75). Apela directamente a la imaginación, es decir, a esa facultad o función como la fuente de todas las insensateces y creencias exóticas y erróneas. Y así es; pero asimismo es la fuente de toda penetración y creencias ciertas. La imaginación es posiblemente el más antiguo rasgo mental que sea típicamente humano: es más antigua que la razón discursiva; es probablemente la fuente común del sueño, la razón, la

¹⁸ Medicamente, alucinación es la percepción de algo que no existe. Dr. Berrilo Castaneda, comunicación verbal, UNAM ENAP/DEP, 1992.

religión y toda observación general verdadera. Es esta primitiva facultad humana, la imaginación, la que engendra las artes y a su vez es directamente influida por sus productos. La imaginación y sus objetos ideales, los espíritus, las fuerzas mágicas, los demonios, etc., aparecieron y fueron regularmente utilizados para completar el esquema con el que el hombre pretendía representarse y entender la realidad mientras no poseía todas sus piezas. La imaginación y la fantasía han operado siempre en este compuesto entre lo que el hombre desea saber sobre el mundo y lo que puede saber. Los objetos o ideas fantásticas, escribe G. Childe (Rupert de Ventos, Op. Cit., 155), fueron creados, igual que el fluido eléctrico o el éter del espacio, para rellenar las lagunas de la experiencia; como sustitutos de las partes estructurales que faltaban, sin las cuales no hubiera sido posible la reconstrucción mental del mundo y la acción sobre él. Ninguna de estas ideas fantásticas fue creada de la nada; todas fueron imaginadas por analogía con los auténticos datos de la percepción, aunque estos datos fueran desfigurados por ilusiones. Pero el proceso de fragmentar en esta forma la experiencia sensorial, haciendo que la realidad sea concebible, memorable y a veces hasta previsible, es un proceso de la imaginación.

Definición de fantasía

En la distinción de la imaginación con la fantasía no hay uniformidad de criterios. La fantasía (Warren, Op. Cit., 137) es la representación mental de una escena o un suceso que se presenta como irreal, pero que se espera o desea. El proceso produce imágenes derivadas de la percepción sensorial e imágenes de memoria o imágenes anormales, llamadas comúnmente fantasmas, (alucinaciones).

A la experiencia perceptiva opusieron los creadores modernos una experiencia primordialmente fantástica, contra lo que exhaltaban los predecesores, es decir los figurativos. Así entendida la fantasía, las formas posibles de ella se oponían a las formas reales del mundo físico. En tanto estas formas fantásticas sean concretadas por la consciencia intencional en un objeto irreal.

La raíz etimológica de fantasía es PHANTASIA, que en griego y después en latín, designaba la representación en general y más especialmente la imagen mental y de la imaginación; mientras que la aparición fantástica en latín popular, designaba toda apariencia vana o vanidad de la apariencia. En el lenguaje común y corriente, fantasía ha terminado por tomar el sentido de una imaginación jugando libremente y de ahí el concepto arribó al campo de la estética. Para el esteta la fantasía es una variedad de la imaginación, aquella que sigue su placer o su capricho, no se sirve de la realidad y se divierte de formas variadas e inventadas sin cesar. También es fantasía la obra o el elemento de la obra que logra como resultado un carácter inesperado. La imaginación artística ha de introducir pues lo imaginario o lo fantástico en las formas y volúmenes de la realidad. Lo

fantástico en un proceso donde la normalidad cotidiana se introduce y esta es a su vez cómplice indispensable de su eficacia y efecto. Lo imaginario, incluso lo extraordinario, es así función de lo ordinario, como lo posible o ideal es función de lo real. La tensión de las creaciones fantásticas, actúan introduciendo lo desconocido en lo conocido, lo descomunal en lo normal, lo insólito en lo habitual, y no en sentido inverso.

Lo absolutamente fantástico (Rubert de Ventos, Op. Cit., 156-157) y original, lo utópico o incongruente, no inquieta al lenguaje ni a la percepción sino que está perfectamente integrado en el arte, al menos en una de sus dimensiones: en la dimensión de la fábula lo que efectivamente renueva y pone en estado de emergencia las figuras y las palabras del mundo, lo que tiene una eficacia innovadora propiamente estética, es esta limpia unión de las formas establecidas con elementos que no caben en ellas, esta subversiva intromisión de lo inaudito en lo cotidiano: la deformación o conformación de las apariencias en el arte.

En la fantasía se permite que las ideas sigan su propio curso y que este sea determinado por las esperanzas y temores, los deseos espontáneos cumplidos o frustrados; determinan simpatías y antipatías, afectos, odios y resentimientos.

Definición de ilusión

La Ilusión (Warren, Op. Cit., 172) es la interpretación errónea de ciertos elementos en una experiencia determinada, de tal forma que la experiencia no representa la situación objetiva, presente o recordada. Son ilusiones de memoria en que esta se equivoca en cuanto al tiempo, o incluye elementos que no se encontraban en la percepción original, e ilusiones de la percepción¹⁹.

El concepto de ilusión en el campo estético se encuentra hoy en desuso ya que la necesidad de apropiación de la realidad antes perseguido en el arte, es hoy satisfecho a través de los medios masivos de comunicación.

Definición de ensueño

Entre las imágenes que se proyectan espontáneamente sobre las cosas, en la ensoñación (Warren, Op. Cit., 143), los elementos primitivos y sus prototipos, toman una importancia fundamental. La ensoñación se distingue de la vida perceptiva, en la medida en que el proceso perceptual es orientado hacia la acción. Se constituye un estado de disparador y de consciencia distraída; el ensoñador (referido al ensoñador en vigilia) está desatento de las realidades exteriores, aunque no pierde totalmente contacto y queda capaz de desprenderse de dicho estado a voluntad.

El estado favorable en la ensoñación anhida en una actividad automática, al menos monótona y no demandante de total

¹⁹ Rf. Apéndice II Leyes de la percepción.

atención. En ese estado, la consciencia es invadida por imágenes que se desarrollan espontáneamente; a veces incorpora elementos de lo real y juega con ellos, a veces deviene el sueño diurno o sueño despierto, en estado de vigilia. Las imágenes son algunas veces más o menos netas y vividas y otras veces muy vagas, todo depende del estado de hipoxia cerebral²⁰. Cuando la ensoñación es más cercana al sueño hipnagógico, las imágenes surgen de sí mismas y el sujeto asiste como espectador a un desfile. La ensoñación no se genera por lo tanto sin organización. Bajo su forma más completa, se presenta como una historia, un suceso de eventos, en los cuales el ensoñador participa, en primera persona, ya sea como uno de los personajes o como simple espectador. Lo mismo en las formas menos sistematizadas y aparentemente más incoherentes, la ensoñación posee al menos una cierta temática, donde la organización es generalmente de naturaleza afectiva. Porque la ensoñación tiende a estar profundamente impregnada de afectividad. Esta puede ser la visión de un porvenir donde se consumarán los deseos (reprimidos o asumidos), y se convierte en el refugio de aquellos para quienes la vida social es penosa o se torna insoportable. Pero la ensoñación está lejos de ser siempre agradable o idealizante. Puede ser el regreso al pasado en una ensoñación nostálgica, o también, una ilusión que recubre todos los personajes y los eventos del pasado de colores más sombríos y más tristes de lo que fueron realmente conformando ensoñaciones penosas.

Si la ensoñación como modo de pensamiento normal es así derramada, no tiene siempre caracteres estéticos, pero presta, sin embargo, por su misma naturaleza, ciertas funciones estéticas. Toma voluntades en los creadores pero no realmente con ellos. Se pueden en efecto soñar cosas bellas, y por lo tanto, más bellas que su belleza y no dependen de algún esfuerzo de realización, la ensoñación es comúnmente seguida de un papel de ficción compensadora; se la puede utilizar para compensar las cargas de la realidad, o simplemente por su aspecto banal y pérdida del interés. La ensoñación puede entonces revertir un carácter poético. Obedece a esas fuerzas imaginantes que son producto de los antiguos cuentos y mitos y reencuentra fundamentalmente los poderes oníricos primitivos, "un tal soñador es el soñador del mundo". El se abre al mundo y el mundo se abre a él. La obra tiene en la imaginación la ensoñación, la obra se enriquece de su reflexión propia, no imita la naturaleza dada sino que crea con un onirismo nuevo. La ensoñación puede entonces poner al poeta, al artista, sobre la ruta de la obra de arte. Se sabe, por ejemplo, que Leonardo da Vinci, en sus Carnets, indica las fuentes de imaginación al punto de partida de la obra: Si se observan los muros embadurnados de manchas o hechos de piedras de especies diferentes, hasta que surgiera alguna escena, se verá también

²⁰ Descenso transitorio de presión arterial al cerebro con decremento de perfusión de oxígeno cerebral. Dr. Fernando Figueroa, comunicación verbal, UAMV, 1992.

los combates y figuras de un movimiento rápido, de aires extraños, de vistas y de costumbres exóticas y una infinidad de cosas de donde se podrían aislar formas distintas y bien concebidas. Como el químico Kekulé en un estado tal de ensoñación dió con su fórmula anillada del benceno. La ensoñación puede entonces ser el gérmen de una obra. Pero el estado de ensoñación no es un gérmen suficiente y si se abandona a él, puede ser un obstáculo a la obra misma. Es imprescindible advertir contra una temible ilusión: el entusiasmo que el artista tiene por su ideal, puede no probarlo más que realizando ese ideal por todos los medios de su arte. Es para comenzar, lugar de ese estadio original, exigencia de creación, pero en una clase de destrucción y de reorganización. Ya que a partir del gérmen inicial, la obra tiene para desarrollarse y para transformarse y por medio de una sistematización progresiva y por una armonización cruzada de relaciones a unir los elementos del sistema hasta su materialización. Este estadio es quizá uno de los más fecundos en relación al incremento, tanto de la creatividad, como de la apreciación; el método que utiliza el estado de ensueño plantea un ejercicio voluntario del mismo para retener las ideaciones que se presenten y así utilizarlas posteriormente.

Definición de sueño

La raíz etimológica (Corominas, Op. Cit., 171) de sueño viene del latín SOMNUS, acto de dormir y de SUMNIUM, representación de sucesos imaginados durmiendo. De donde surge el doble significado del término. Como acción es el estado especial del organismo, debido a estados fisiológicos no bien determinados, que se caracteriza por inmovilidad relativa y carencia de reacción eficaz a los estímulos externos, y por la ausencia de señales observables desde la conciencia. Pero también significa, como sustantivo, la sucesión de imágenes más o menos coherentes que se presentan por lo general mientras duerme el sujeto.

El sueño (Souriau, Op. Cit., 1224) es un período de dominación donde el sujeto asiste como espectador o como actor, y sin dirigirlo, experimenta una serie de fenómenos psíquicos, fundamentalmente imágenes, que generalmente constituyen una historia que el durmiente percibe como real. Es al despertar que esta ilusión se disipa y comúnmente los seres, cosas y eventos ni obedecen a las reglas de la lógica, ni a las leyes de la naturaleza.

En sentido figurado, sobre todo, es que el sueño tiene una relación directa con el arte y la estética, pero de un autor al otro, y a veces en el mismo, la significación de sueño, y el soñar mismo varía.

Se entiende por sueño tanto el sueño despierto, como la ensoñación, tanto la representación de deseo, o de lo irreal, o de lo imposible. Frecuentemente existe confusión, voluntaria o no, entre el sentido propio y los sentidos figurados, y es difícil, o imposible, a veces hacer la distinción.

En innumerables obras artísticas los personajes sueñan, y su sueño es un elemento importante de la obra. Es tradicionalmente un recurso, que da avisos, anuncia eventos futuros, tanto al autor como al público, quienes creen que el sueño tiene realmente esas propiedades, luego entonces es una simple convención de género.

En las artes de la vista (pintura, cine, espectáculo teatral), la representación del sueño plantea un problema; si se limita a representar la escena soñada, como indicar que la acción se tratara de un sueño. A veces en pintura, (sobre todo de la Edad Media, y a comienzos del Renacimiento), el soñador mismo figura en un lugar del cuadro colocado al lado del resto (plano posterior, esquinado plásticamente separado del conjunto...) El cine ha usado artificios tales que emplea el negro y el blanco para simbolizar lo real, para después cuando sucede un pasaje onírico utilizar el color.

El sueño y la creación artística se ha utilizado como fuente de inspiración en distintas concepciones:

Para el romanticismo alemán da a la noción de sueño, su primera expresión sorprendente. Sus autores aspiran a un conocimiento absoluto, donde en el cual no participará solamente el intelecto, sino el ser todo entero, con sus regiones más oscuras, o todavía desconocidas. Y es por el sueño que se puede acceder a esta parte que es más el sí mismo que la conciencia. En el sueño nocturno se alimenta el arte, lo maravilloso y los mitos.

En las concepciones psicoanalíticas, el pensamiento de Freud, y sobre todo el de Jung, están impregnados del romanticismo alemán. Busca encontrar el secreto de todo aquello que, en el tiempo y en el espacio, prolonga al hombre más allá de sí mismo y hace de la existencia actual un simple punto sobre la línea de un destino infinito. El psicoanalista es un sabio y un terapeuta que se esfuerza en explicar el inconsciente; y el sueño, está fundado sobre este conocimiento, el tratamiento por el cual el hombre alcanzado o amenazado de nerviosismo, reencontrará un comportamiento social normal.

Para Freud, los sueños individuales son la realización imaginaria de los deseos experimentados y rechazados. La personalidad profunda del artista coincide con el inconsciente original que reaparece en el sueño y confiere al conjunto de su obra su estilo propio. Freud ha también considerado, antes que Jung, que los mitos, leyendas y cuentos son donde se pueden ver los vestigios deformados, de fantasmas, de deseos más comunes y que ellos representan los sueños seculares de la humanidad.

Jung profundizó en la idea de Freud; por el sueño, se penetra en el ser humano más profundo, aquel que se sumerge entonces en el claroscuro de la vida original donde él estaba en todo, y donde el todo estaba donde él, en el seno de la naturaleza indiferenciada e impersonalizada. Si se compara la psicología del arte moderno con la mitología y la filosofía de diferentes pueblos, se reúnen las pruebas irrefutables de la existencia de ese factor inconsciente

colectivo. Pero para Jung, los sueños no son solamente la realización de deseos suprimidos. Al lado de su función compensadora, hace falta admitir una función del futuro, una función proyectiva que se presenta bajo la forma de una anticipación, surgiendo en el inconsciente, de la actividad consciente futura, y particularmente de la actividad creadora.

En el surrealismo siempre se ha testimoniado la admiración a la consideración de Freud. La técnica del surrealismo literario apunta a reunir las condiciones para una expresión automática del alma en ausencia de todo control lógico. El sujeto debe abstraerse de toda realidad ambiental, adormecer su razón para mantenerse en un estado de sueño, después escuchar, pero sin esfuerzo, una voz interior y, por último, escribir, transcribir los dictados del inconsciente por la palabra, el sonido, el dibujo o el color.

Es entonces culpa de los surrealistas que se oponga estado de insomnio al estado de sueño. El sueño y el pensamiento, son cada uno, el lado diferente de una misma cosa, el reverso y el anverso, el sueño constituye el lado o la trama más rica pero la más floja. El pensamiento es la trama más sobria y más articulada. A partir de ahí, A. Bretón, se eleva a la noción de surreal: Yo creo en la resolución futura de aquellos dos estados, en apariencia contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una clase de realidad superior, de surrealidad, si podemos decir.

El parentesco entre surrealismo y psicoanálisis, ha podido ser impugnado por los psicoanalistas y los críticos de arte. El arte, no es solamente una catarsis, él contiene además la cualidad de una expresión comunicable. Otros dudan que los surrealistas hayan acertado, en general, a dar una imagen auténtica del pensamiento espontáneo, de naturaleza onírica, librado en sí mismo; los textos surrealistas son productos de la cultura y, de la cultura más avanzada.

Aún el Automatismo Psíquico, efectuado entre el ensueño y el dormir, no experimenta el verdadero pensamiento inconsciente, ya que se encuentran en relación con sucesos recientes y repentinos de la influencia de la conciencia.

Más coherentes, resultan las especulaciones de los pintores como Salvador Dalí, Max Ernst, o Chirico y Chagall. En los primeros, el objeto surrealista y sin referencia con el sueño nocturno, es un sueño creado análogo al sueño vivido. En los segundos, el cuadro resulta de un esfuerzo voluntario y consciente que pasa, a partir de sueños vividos, a construir un sueño imagina, más denso y más rico.

Para la Estética contemporánea, sobre el papel del sueño en la obra de arte, parece que se puede clasificar, a los artistas, estetas y críticos en tres categorías:

En la primera concepción se ordenan aquellos que, sobre diversos nombres: sueño, inspiración, entusiasmo, éxtasis, etc., atribuyen al sueño y a los estados similares, una fruición preponderante en la producción de la obra. Esta concepción que hace del artista inspirado puede unirse al pensamiento Platónico; los románticos hablan entonces de un

mensaje divino. Hoy, los adeptos de ésta tesis, se complacen en citar los testimonios de tales artistas: la obra está formada en el sueño, no hay mas que transcribirla tal cual. El problema es aquí, el de la realidad de hechos invocados; Bergson, que les contestaba, afirmaba que del sueño no se puede creer nada. Ciertos casos invocados son en efecto dudosos.

El "Poeta Faber", conforma la concepción opuesta que hace del artista únicamente o antes, toda una obra (Faber), un artesano, la inspiración, consiste en trabajar todos los días, y Rodin²¹: "No cuentas con la inspiración. Ella no existe, las únicas cualidades del artista son: sabiduría, atención, sinceridad, voluntad. Completad su trabajo como obreros honestos". Eso que distingue el sueño de la realidad, es que el hombre que sueña, no puede engendrar un arte, sus manos duermen. El arte se hace con las manos, cuando se niega la existencia de la imaginación creadora, ningún objeto bello es creado fuera de la acción, la idea viene al artista en la medida que él hace, él mismo siendo espectador de su obra en curso de nacer.

Por último del sueño de la obra, la tercera concepción y la síntesis de las otras dos. Consiste en reconocer la existencia de un cierto estado interior en el sueño, la imaginación da un avance pero es indispensable el hacer, el concretar. Es inútil insistir en la importancia del sueño si se ha decidido ignorar la función de la configuración. Entonces los artistas y los apreciadores que piensan deber todo al sueño están sin duda equivocados. La utilización de los sueños generalmente provee una idea, que parece llamar a la continuación y a un tratamiento artístico, da el camino para realizar una obra, donde a veces ese elemento se encontrará íntegro y a veces no será el mismo conservado.

Definición de estado alterado de consciencia

Como ya se ha revisado los seres humanos experimentan o son capaces de una variedad de estados de conciencia. Es un hecho reconocido por todas las religiones y que ha sido extensamente explotado por ellas, ya sea por el uso de sustancias psicoactivas en ceremonias y rituales, o en el uso de técnicas meditativas para facilitar la aparición de experiencias místicas o religiosas. En el arte el interés por tales estados siempre ha estado presente tanto de manera voluntaria como involuntaria como son los casos del manejo cotidiano de técnicas que antiguamente empleaban sustancias narcóticas o tóxicas²². Estos estados de consciencia pueden ser alterados con propósitos vivenciales, experimentales o de investigación con una serie de medios, tales como la hipnosis, drogas, meditación y varios métodos inductores de trances.

²¹ Rodin Testamento del Dibujante.

²² La diferencia entre ambos calificativos es de grado. La sustancia adquiere toxicidad en función de la dosis hasta el grado de letalidad y la sustancia narcótica produce los estados alterados hasta nivel de sueño. Dr. Fernando Figueroa, Comunicación verbal, UAMX, 1992.

El empleo de tales medios fue largamente inhibido por dos factores: una tendencia a tomarlos como violaciones a la conciencia normal o de la integridad de la persona, y una creencia respecto a los estados mentales no ordinarios como desviadores y que por lo tanto ninguna información relevante, podría ser recogida de ellos, excepto lo referente a las condiciones patológicas de la mente. Estos prejuicios e inhibiciones han sido sobrepasados por el reconocimiento del espacio interno como área digna de exploración, y que lo que se llama conciencia normal puede no ser la condición necesaria para la percepción de la realidad sino que encima puede ser un inhibidor de este conocimiento. Si las habilidades que las personas manifiestan en los estados alterados, y el conocimiento que adquieren a partir de ellos, son diferentes o conflictúan aquellos de la conciencia normal, no es suficiente para invalidarlos y además pueden señalar nuevos descubrimientos. En algunos casos, la disociación entre la experiencia y la teoría, dos dominios que suponen satisfacer la curiosidad y el deseo de comprender, son insuficientes y esto supone el intentar adquirir conocimiento directo de estados psíquicos excepcionales, que no son utilizados cotidianamente. Sin embargo la inmensa mayoría adquiere su conocimiento directo únicamente a través del contacto sensible con los objetos que los rodean. La propuesta de estos estados alterados es plantear un área de trabajo que con los lineamientos adecuados puede revertir algunos procesos inhibidores en el trabajo de creación. El estado de conciencia, es una estructura, un estilo de organización, para el conjunto del funcionamiento mental en un momento dado. Cuando la forma de experiencia difiere radicalmente de la forma cotidiana se habla de un estado de conciencia alterado. Un estado de conciencia alterado dentro de los rangos de normalidad aceptados, se produce ante la respuesta orgánica del sujeto con un estímulo determinado, mediante la producción de dopamina (neurotransmisor), cuya acción amortigua su efecto estimulador; Sin embargo, un efecto semejante se alcanza, cuando una sustancia psicotrópica con estructura molecular semejante a la endorfina llena la poza²³ fisiológica natural de las cadenas proteínicas del cerebro, eleva el umbral de tolerancia, que a partir de la primera dosis nunca se satisface y exige progresivamente el aumento del estimulante. Estos estados se dividen en estados de conciencia alterados superficiales o profundos. Un estado alterado superficial de conciencia se definirá como una pauta específica de funcionamiento mental, reconociéndose que esta pauta puede presentar en su especificidad un margen de variación sin dejar de ser la misma pauta. Un estado de conciencia profundo es una alteración extrema de la pauta general de conciencia ordinaria que es la pauta de funcionamiento mental específica, con un margen de variación sin dejar de ser la misma pauta. El que experimenta puede advertir que

²³ Poza: nivel, límite de lo aceptable.

están funcionando leyes diferentes. Este estado puede comprender modificaciones cuantitativas importantes en el campo de operación de funciones psicológicas o fisiológicas, como la memoria, el razonamiento, el sentido de identidad o las capacidades motoras y la desaparición temporal de algunas funciones, en particular la de autoreconocimiento y la aparición de funciones nuevas no actuantes en el estado de consciencia habitual, por ejemplo el de las potestades supranormales²⁴.

Hay sólo dos modos de alterar los estados de consciencia: Desde dentro, por intención y habilidad, o desde fuera, por intromisiones e imposiciones. El trabajo en el primer método controla e iguala los efectos del segundo. Eso permite que la consciencia central funcione más cabalmente en esta zona alterada. Las técnicas que corresponden al primer modo son las técnicas meditativas y las del segundo modo van desde los estados hipnóticos hasta las intoxicación con psicotrópicos y alcohol; caracterizados por la pérdida del contacto con la voluntad de la consciencia en algún momento. El planteamiento de estos estados en este trabajo antepone a su utilización: la adquisición de capacidades cognoscitivas y técnicas, la imprescindible existencia de un propósito y voluntad preestablecida que comúnmente se elige para la creación, el placer o la liberación de las barreras inhibitoras. El uso de sustancias psicotrópicas no altera, de ninguna manera, mejorando o empeorando las facultades creativas en sí mismas.

La adquisición de la técnica y el contenido o propósito de lo que se tenga que manifestar no esta sujeto a la ingestión temporal de una sustancia sino a las condiciones psicológicas y sociales existentes. Es posible que esta ingestión tanto en tiempos históricos como ahora haya sido uno de los puentes que se hayan utilizado para acceder de la comunicación a la concreción pero sobre todo para crear las condiciones emocionales propicias para la creación. Las barreras emocionales pueden ser tan variadas como los motivos de creación, por ejemplo la inhibición, el miedo, el enojo, reto al orden establecido, la historia personal y social, entre muchas otras.

No es nueva la relación existente entre la cultura y los estados alterados de consciencia; la costumbre popular de ingerir durante un tiempo sagrado sustancias que los provoquen fué común a gran cantidad de pueblos.

La búsqueda de estas experiencias es algo tan innato en el individuo como el hambre o el sexo. El uso de técnicas de acceso a ellas en todas las culturas conocidas se explica al estar este deseo experiencial "enclavado en la estructura neurobiológica del cerebro y no en el condicionamiento social" (Torrijos, 1988, 69). Los medios académicos, como miembros de su cultura, reflejan el interés general en los estados de "consciencia alterada", en las religiones modernas y antiguas. Hoy la experiencia de estados de consciencia

²⁴ Dr. Fernando Figueras, comunicación verbal, UAMX, 1992.

alterada, se ha difundido ya que gran número de personas experimentan sobre sí mismas con dichos estados practicando con técnicas sin uso de drogas como la meditación u otras disciplinas corporales, y encuentran que tales experiencias son de extrema importancia en la creación de una filosofía y un estilo de vida. Sin embargo el conflicto entre las experiencias y filosofías resultantes de estos estados y las actitudes y sistemas intelectivo-afectivos desarrollados en el estado de consciencia ordinario constituyen un factor capital en la creciente alienación de muchas personas.

Dentro de estos estados se alteran principalmente aspectos y contenidos particulares del funcionamiento mental o físico del estado de consciencia ordinario de vigilia habitual. Es importante reconocer que un estado de consciencia ordinario es un modo activo de manejarse en la realidad, con información proveniente tanto del mundo externo como del propio cuerpo y de las propias experiencias. La idea de consciencia del sentido común es la de percibir las cosas como cotidianamente son y obra sobre ellas de modo obviamente razonable según la costumbre, la sensibilidad, la evaluación, la acción, etc. Este estado arbitrariamente elabora información, toma selectivamente ciertas especies de la misma y rechaza otras evaluándolas según diversos tipos de sistemas de valores y como resultado, actúa en función de determinadas vivencias. Por lo tanto, no hay un solo estado de consciencia "normal" biológicamente dado; como el estado mental natural óptimo en el que una persona puede hallarse. Un estado de consciencia ordinario es una construcción formada según imperativos biológicos y culturales, respondiéndolo a los efectos de manejarse en el ambiente físico, intra e interpersonal.

Un estado de consciencia alterado es un modo radicalmente diferente de tratar la información que procede de ese triple ambiente. Este puede ser tan arbitrario como un estado "habitual". Un paradigma y un estado de consciencia habitual son muy similares. Ambos constituyen conjuntos de reglas y teorías que permiten interpretar experiencias dentro de un ambiente o interactuar con él. En éste las reglas se tornan implícitas en gran medida. Existen paradigmas, visiones del mundo, acerca de diferentes zonas de la realidad. Paradigmas personales y culturales para la economía, la política, la religión, el sexo, la agresividad, etc. y casi todos ellos son interpretación, pensamiento y acción que permanecen implícitos, de modo que ya no se saben las implicaciones que provocan dichas reacciones ulteriormente. Ciertos momentos constructivos, e irrupciones capitales de nuevas imágenes del universo, se dan cuando alguien persiste en concentrarse en los datos "triviales" o anómalos, y muestra que existen discrepancias en el paradigma y que cuando se lo traslada más allá de ciertos límites de verosimilitud y es posible otro modo de ver el universo, es decir configurar un paradigma nuevo.

En algunos estados de consciencia alterados puede conservarse la volición de modo que el investigador pueda

llevar a cabo experimentos sobre sí mismo y dirigir sus observaciones. Existen técnicas específicas de cada estado, como un cuerpo de conocimientos acerca de como lograr ciertos resultados asociados a cierto grado de innovación con los efectos y así cumplir con mayor eficacia los propósitos pretendidos; pero todos poseen un sustrato común: Un primer proceso que consiste en la "purificación" del estado de consciencia ordinario. El segundo proceso consistiría en hacer acceder, a cierto estado de meditación en que puedan ocurrir formas muy diferentes de experiencia.

Existen ciertos problemas que han de advertirse para la investigación con estos estados:

1. La percepción de verdad evidente "YO SE" de la experiencia por certeza puede inhibir o extinguir el deseo de seguir interrogando a la experiencia.
2. La capacidad para visualizar o imaginar se halla considerablemente potenciada con respecto a la del estado de consciencia ordinario de modo que cualquier cosa que uno imagine resulta tan vívida que adquiere el aspecto de una percepción y no de una imagen imaginada. Es útil saber que los deseos pueden influir fuertemente sobre las percepciones, tanto en un determinado estado de consciencia alterado, como en los ordinarios.
3. Algunos estados de consciencia alterados pueden depender o resultar de un auténtico deterioro de la capacidad de observar y de razonar, o de la voluntad, de modo que no sea posible llevar a cabo ninguna clase de investigación.
4. Muchas experiencias espirituales y de estados de consciencia alterados se describen como "inefables", es decir mas allá de la conceptualización, inclusive para sí mismo, pero otras son inefables para comunicarse aun cuando son claras para su poseedor.

Además existen algunos peligros para el individuo, sobre todo en lo referente a los efectos tardíos negativos, por la reubicación cultural, porque no se esta preparado para encarar alteraciones radicales y pasos desmedidos, la permanencia en lo placentero de la experiencia que dificulta la persistencia en el objeto de investigación predeterminado; así como el ver cumplidos los deseos fantasiosamente.

Los estados alterados de consciencia son alcanzados por diversas técnicas de las cuales sólo se revisarán, en la disposición artística por su pertinencia con la creatividad, la producción y la apreciación artística en cuestión, los siguientes: Los ritmos vocales o musicales, los ejercicios de visualización, la relajación, y la meditación; mismos que exigen entrenamiento específico. La hipnosis que se encuentra en una posición intermedia de entrenamiento, ya que lo requiere el que provoca el efecto hipnótico, mas no

el que lo "sufre", también es un estado alterado de consciencia pero no será planteada como recurso aquí. Otros medios para provocar estados alterados de consciencia son por la intoxicación con psicotrópicos y la intoxicación alcohólica, que no precisan de entrenamiento aunque si implican efectos secundarios, peligrosos e irreversibles.

Definición de estado alterado meditativo

Son aquellos estados alterados de la consciencia conseguidos por técnicas mentales disciplinarias. Estas están diseñadas para alterar el estado de consciencia, ya sea con propósitos de relajación y reducción de la tensión o de inducir experiencia mística o visionaria.

Todas estas técnicas involucran una metodología para encauzar la atención. Hay dos maneras de concretizar esto: a través de concentración o a través de atención total. Las técnicas meditativas de concentración son por ejemplo aquellas que se enfocan completamente hacia un objeto como una vela, un pedruzco, una vara, una imagen, un ritmo musical, una oración repetida rítmicamente llamada comúnmente "mantra", conteo de la respiración y el propósito es la completa expulsión de todo pensamiento del flujo mental. En cambio, las técnicas meditativas que se centran en la atención como el entrenamiento para la concentración enfocadas a lo que pasa momento a momento, pueden adquirir la forma de una visión separada del cuerpo, de los sentimientos o de los estados mentales, simplemente registrando lo que pasa en ellos de momento a momento.

Existen cuatro (Holroyd, 1989, 94) caminos básicos: el del intelecto, el de las emociones, el del cuerpo y el de la acción. La persona que sigue el camino del intelecto medita larga y profundamente en temas tales como los modos alternativos de percibir y relacionarse con el mundo preguntas filosóficas que lo forzan a adentrarse más profundamente en las "ambigüedades" de la realidad. El que sigue el camino de las emociones es el tipo devocional del místico, cuyas meditaciones se centran en amor, la albanza y la adoración. El que sigue el camino del cuerpo puede practicar disciplinas corporales como el Yoga, Tai-chi, artes marciales, el baile derviche, a través de estas actividades, puede aprender la concentración y logra dirigirse completa y unívocamente en una sola dirección. El camino de la acción es una disciplina similar y acude a aspectos tales como determinadas técnicas artísticas, el arreglo floral, la tapicería, la arquería o incluso el monótono trabajo cotidiano con atención e involucración total. Las referencias físicas más útiles son las técnicas de control en la respiración como la disciplina del aliento. Ya sea la variación de su curso, el cambio de ritmo cuando se inspira, se la retiene o se expira, asociándola a un ejercicio o a una fonación, dirigiendo el aliento al interior del cuerpo o buscando el aliento en el interior del mismo. En la meditación los ritmos físicos se espacian más de lo normal. Tales como el consumo de oxígeno y la presión sanguínea, los ritmos cardíacos y respiratorios

así como la cantidad de sangre enviada a los músculos. También se ha observado que reduce las dependencias a las sustancias psicotrópicas y al alcohol por control secundario. La meditación involucra pues un recorrido del sentir interior del cuerpo que resulta vigorizante e incluso relajante. Sobrepasa lo percibido, lo intelectual, supone e implica una modificación corporal y una metamorfosis del pensamiento.

Los estados de meditación (Souriau, Op. Cit., 994) son sobre todo una reflexión sostenida. No son solamente al profundizar, sino en profundidad. Son también el proyectar, en el sentido de dejar madurar. Se medita una obra que se va a hacer. Es igualmente, estudiar y volver a poner sobre el trabajo de reflexión, una obra del pasado. Es entonces, obtener del mismo pensamiento que ella abre, y ahonda en el espacio propicio a recoger y a desplegarse en la presencia misma de la obra. Es ipso facto, requerir que esta presencia se pruebe en plenitud temporal, que sea sentida no solamente como actual, sino como perenne, en el sentido donde debidamente meditada, la obra es del pasado que ella era, es presente y en el mismo título que si se medita, la obra por venir se elabora y se ordena hasta que se instaura en sí misma, aquí y ahora en y por el pensamiento. Así comprendida, la meditación no es simplemente una contemplación inactiva y desinteresada, sino una participación dinámica de la creación como en la recreación y ahí se le asigna un papel central en la actividad concretizadora, como en la percepción estética. Pero parece entonces que ella conduce al arte a dejar atrás ciertos límites comunales que le son tradicionalmente reconocidos. Es decir el espectador también participará en el trabajo creativo al recibir el objeto artístico.

El trance y el éxtasis son términos utilizados frecuentemente en la experiencia plástica, aunque son ambos, tipos de estados meditativos, no carentes de subjetividad objetual.

TRANCE.

Del verbo TRANSIR. En latin TRANSITUA= Paso, travesía (Warren, Op. Cit., 216). Es el paso de un estado de consciencia a otro menos personal y mas extático. Provocado por la disminución de oxígeno en la meditación. Es el estado de disociación de la consciencia, caracterizado por la suspensión de movimientos voluntarios y la presencia de actividad automática y estereotípica del pensamiento.

El término es aplicado de modo amplio a ciertos estados de histeria, hipnosis, éxtasis, y al estado mediúmnico. Se distingue el trance común como un estado de agonía o estado alucinatorio, el trance mórbido como una crisis de alteración de la personalidad y el trance magnético o catalepsia, son los estado de hipnosis y hasta sonámbulos. El más peculiar es el trance extático señalado por un acceso de manía, caracterizado por convulsiones espasmódicas, luego

movimientos en forma de vueltas.

Esto es significativo para el nacimiento de las artes de la representación ya que da lugar a la posibilidad de desdoblamiento y entera libertad emocional y, su despliegue incontrolado con un objetivo dirigido.

EXTASIS:

El éxtasis del griego EX fuera de; STASIS estado. Es "estar fuera" (Abbagnano, Op. Cit., 513). Es un estado de consciencia vivido como una separación del alma y del cuerpo y como una unión del alma con un principio, quedando suspendida la sensibilidad. En lenguaje cotidiano significa transferencia, embotamiento o aturdimiento. Se caracteriza por la supresión casi completa de la actividad motriz y disposición a la inmovilidad; una actividad más o menos grande del pensamiento interno y un amplio sentimiento de gozo. Se puede decir que el éxtasis es apolíneo, el trance es dionisiaco, o que el trance es una fase del ciclo del éxtasis.

Estado alterado provocado por sustancia

El uso de las sustancias químicas que producen estados alterados de consciencia no es exclusivo de este tiempo. Históricamente se utilizaron dentro de rituales muy específicos con un propósito comunitario y preestablecido. En la cultura hoy, su uso esta asociado a disfunciones psicológicas y sociales de tipo emocional. Entre las múltiples sustancias comunmente utilizadas, están el alcohol, los alucinógenos, los opiáceos, la cocaína y sus depuraciones químicas, y los inhalantes como la marihuana y el cemento. Todas estas sustancias tienen el potencial para desarrollar una dependencia física y psicológica; la tolerancia originará incrementos en la dosis; la supresión producirá convulsiones y la sobredosis el coma y la muerte. El funcionamiento físico, los sentidos y los marcos estructural y conceptuales tienden a una adecuación permanente, a una habituación, un "adormecimiento" de la percepción general y se requiere un esfuerzo vital considerable para despertar estas capacidades a la experiencia incremental e innovadora. Esta búsqueda ha promovido métodos rápidos y fáciles que pretenden lograr esta experiencia. El problema es que la ingestión de algunas de estas sustancias tiene un periodo de acción limitado, y se requiere entonces ya sea de un aumento de la dosis o su mezcla. De cualquier manera inevitablemente al incrementar la dosis para mantener el nivel de intoxicación, el margen entre la dosis letal y la dosis tóxica se vuelve menor (Rubenstein, & Fedenar, 1986, VI).

Una hipótesis sobre la necesidad del uso del alcohol y otras sustancias, es que estos producen ante todo alivio eficaz de los sentimientos que se sufren con frecuencia y resultan difíciles de tolerar. Por ejemplo, las experiencias con

alcohol parecen aliviar la disforia, la tensión o la inhibición social y ocurre una disrupción en la corriente de la conciencia, un espacio memoria que una persona debe llenar a través del testimonio de otras. Sin embargo, el efecto "positivo" del alcohol, es decir, euforia, relajación o mayor confianza, es de corta duración, y a medida que los niveles sanguíneos de alcohol disminuyen, aparece un nuevo efecto disfórico que suele ser peor que el estímulo inicial para la ingestión.

Los opiáceos incluyen la morfina, la heroína, la codeína entre otros. La inyección intravenosa rápida de heroína, el opiáceo clásico, produce un rubor cálido en la piel y sensaciones en el abdomen bajo que se describen por las personas que emplean esta droga como similares en intensidad y calidad a un orgasmo sexual (Idea., VII). Esta sensación tiene una duración menor de un minuto después de la inyección y se ve seguida por una sensación placentera de mediana intensidad que puede durar hasta dos horas o más. Es posible la adicción en dos semanas si la dosis se emplea con incrementos regulares. Los efectos de supresión se presentan a las 8 horas de la última dosis e incluyen pupilas dilatadas, rinorrea, lagrimeo, sudoración y cambio de temperatura. A las 48 horas los efectos son mayores y tardan en desaparecer hasta 14 días.

La cocaína históricamente se masticaba en el área andina, y hasta tiempos recientes sólo se inhalaba en forma de polvo o se inyectaba por vía intravenosa, tiene actualmente depuraciones químicas que potencializan su acción y sus efectos colaterales. Produce adicción y el consumo casual resulta imposible una vez desarrollado. Puede producir euforia, alucinaciones y sensaciones de mejoría en cuanto a las actividades físicas y mentales. Pero también puede producir depresión, paranoia, hiperactividad, psicosis y tendencias suicidas. La sobredosis se señala con ansiedad, convulsiones, fiebre, hipertensión arterial y arritmias cardíacas. Con el uso crónico se puede presentar atrofia en la mucosa nasal y daño pulmonar.

Las experiencias con alucinógenos, tales como la mescalina, el LSD, PCP; comúnmente llamadas experiencias psicodélicas, tienen una duración del efecto de 8 a 12 hrs. Los fenómenos característicos incluyen alucinaciones visuales caleidoscópicas de formas y colores vívidos, alucinaciones auditivas, táctiles y distorsiones del medio ambiente y de la imagen corporal; igualmente pueden presentarse pérdida del habla, desorientación, rasgos impulsivos y aislados, o extrema agitación psicomotriz, lenguaje profuso e incoherente así como conducta impredecible.

Los experimentos de investigación farmacológica, generan la posibilidad de purificar los principios activos de ciertas sustancias psicotrópicas para uso médico y posteriormente la síntesis artificial de los mismos²⁵ en la década de los años sesenta. La aparición de esta sustancia específica administrándose como posible tratamiento en terapia con

²⁵ Dr. Fernando Figueroa, comunicación verbal, UAMX, 1992.

alucinógenos. Psicodélico significa "manifestación de la mente". Acuñado en 1957 por Humphrey Osmond, y primero se utilizó en el contexto de la investigación psicológica con drogas psicoactivas, el término fué utilizado más tarde, más libremente para designar estados mentales bizarros, inducidos por drogas y su representación en trabajos de arte caracterizados por desfiguración, distorsión y color extravagante y disonante. Osmond acuñó el término de psicodélica porque los términos anteriormente utilizados para las sustancias químicas, tales como "psicotomiméticas" y "alucinógenos", implicaban que lo que hacían era imitar psicosis o inducir alucinaciones.

Al final de la década de 1960 y principios de los años 70, antes de que el uso del LSD y la mescalina aún en investigación psicológica fueran prohibidos, un número de psicólogos condujo estudios extensivos y fenomenológicos de la experiencia psicodélica. Cuando la gente estaba bajo la influencia de una psicoterapia con LSD tendían a pasar a diferentes estados, abriendo niveles del inconsciente e integrados con la personalidad en secuencia. La primera categoría de la experiencia fueron las visiones abstractas o estéticas, de intesificación placentera y extrañas distorsiones de la experiencia sensorial. Este tipo de experiencia es la más común reportada por todos los usuarios de LSD en primera o segunda ocasión en el experimento, y si una persona no está preparada o si el lugar y la disposición son adversas estas experiencias intensas y visionarias pueden ser desgarradoras. Los sujetos que tienen problemas emocionales o están emocionalmente desbalanceados son propensos bajo la influencia del LSD, a encontrar lo que Grof (Holroyd, 1989, 137) llama el nivel psicodinámico del inconsciente activado. A continuación en las primeras sesiones. se encontró, que los conceptos de Freud sobre el inconsciente y de la dinámica psicosexual son útiles como marcos interpretativos, y hasta cierto punto su validez es confirmada. Muchas experiencias tempranas de la vida personal, de regresiones a la niñez, pueden revivirse, generalmente alrededor de un trauma primario, de tal manera que cuando el disparador es activado por la acción de la droga, el caudal de memorias concernientes sobre el problema o la experiencia, pueden ser avasallantes. Debajo de este nivel, se encontró un sustrato de inconsciente que no se había anticipado, llamado experiencias "perinatales", y observó que todo aquel que ha alcanzado estos niveles desarrolla discernimientos convincentes y de la mayor relevancia en dimensiones espirituales y religiosas en el esquema universal de la realidad. Aún más allá, cuando los sujetos han trabajado en el asunto e integrado el material de lo psicodinámico y los niveles perinatales se encuentran experiencias "Transpersonales" que dominarán todas las subsecuentes sesiones. En estas experiencias los límites del ego, son liberados y la consciencia puede expandirse a tal grado que puede abarcar otras personas y otros aspectos del mundo, y en algunos casos las mismas limitaciones de tiempo y espacio parecen trascenderse.

El efecto "benéfico" de la experiencia psicodélica era tomar al sujeto a través de un proceso de experimentación de la esencia, de tal manera que iluminara toda la existencia, haciéndolo más interesado y reactivo al fenómeno de la existencia de lo que era anteriormente. Así en vez de alejarlo del mundo fenoménico, como comúnmente sucede en la mística tradicional, el sujeto psicodélico estaba inspirado por el proceso de su experiencia a tomar una especie de retorno a la realidad.

Con el uso de la marihuana se producen alrededor de 2000, sustancias químicas diferentes, muchas con efecto desconocido y que se almacenan en el cuerpo semanas antes de poder deshecharse. Produce un estado de relajación parecido al sueño, una sensación de satisfacción, una mejoría en las interacciones sociales, pérdida de inhibiciones y sentimientos de aumento de la autoconsciencia. A diferencia de otras sustancias, no produce malestar inmediatamente posterior a la suspensión e incluso algunas veces no los produce. Pueden ocurrir además ataques de pánico agudo, fenómenos de retrospección y psicosis aguda como excitación, confusión, ilusiones, despersonalización, delirio y alucinaciones visuales, molestias abdominales, cefaleas, ansiedad, depresión, inquietud incontrolable y paranoia. La intoxicación aguda tiene afección en los reflejos, disminución en la atención, alteración en la sensibilidad profunda y reducción en la memoria reciente. El uso crónico de grandes cantidades de marihuana está asociado con disfunciones en la conducta y padecimientos mentales, pero la evidencia disponible en la actualidad no establece si el uso de la droga bajo estas circunstancias es la causa o el resultado de la condición mental.

Otros inhalantes son más severos, como el cemento (pegamento de contacto), producen adicción rápidamente y deterioran las neuronas con pocas exposiciones. Sus efectos se manifiestan en la disminución de la capacidad de aprendizaje y retraso mental, perturbaciones del lenguaje, alucinaciones, pérdida del contacto con la realidad y sufre delirios de persecución.

En la sociedad actual de acuerdo a un valor imperante como la inmediatez, la importancia de lo "instantáneo", incluso los "remedios" para la disfunción emocional se presentan como la panacea. En el campo de la creación una de las limitantes fundamentales es el avasallamiento de las emociones, especialmente los inhibidores, la autodesconfianza, los miedos, las inseguridades, etc., cuando por naturaleza el trabajo artístico es el dominio de las emociones, este dilema plantea además un medio propicio, una razón "válida", en realidad una excusa para el uso de dichas sustancias.

Estudios clínicos²⁶ muestran una relación de tal ingestión con problemas afectivos en el ambiente inmediato, las disrupciones emocionales son manipuladas por los medios de comunicación. Se enfatizan los "beneficios" de las

²⁶ Comunicación verbal Enf. Ma. Teresa Miranda de Gil, 1991.

sustancias y se dejan a un lado los efectos colaterales. No todas las sustancias mencionadas son propias de todos los medios sociales o intelectuales; unas son más sociales y pretenden desinhibir, facilitan la interacción y otras por sus características promueven la introspección y la alienación social, con las reservas debidas. Los investigadores compararon las experiencias místicas inducidas por drogas con aquellas obtenidas por arduos y disciplinados métodos tradicionales, mientras que estos últimos logran alterar el estado de consciencia con y a voluntad, también producen efectos de ideación innovadores y duraderos, lo opuesto sucede en la experiencia con drogas.

6. EMOCION

EL SENTIMIENTO Y LA EMOCION EN LA APRECIACION ARTISTICA:

Los contenidos emocionales son indisolubles tanto en la apreciación como en la creación del objeto artístico. Los hombres se transmiten, se comunican, se relacionan por su energía vital que explota en una infinita variedad, y se concretan en estos objetos. No se trata aquí de señalar que el propósito último de la creación artística sea emocionar; ya que la experiencia sentimental y su expresión se da cotidianamente en mayor o menor grado. Excepto que los diferentes caminos de acercamiento a los sentimientos pueden ser múltiples e individuales a la vez, y si es posible controlar las emociones, de tal manera que se concreten en un proceso artístico; y además, esto se llega a compartir con los otros hombres, esto sí es concederles un lugar importante tanto al ejercicio como a la apreciación del arte. Las emociones se convierten tanto en uno como en el otro en uno de los componentes fundamentales del arte.

En otro momento hemos distinguido entre sentimiento y emoción. Ahora profundizaremos en sus características, y revisaremos las fuerzas que los mueven a ser imprescindibles en arte, y qué papel plantean en la contemplación, como fundamento del método de apreciación.

Todas las experiencias sentidas directamente, carecen por lo común de nombres; si son nombradas, lo son mediante las condiciones externas que las acompañan normalmente. Sólo las más notables, entre ellas tienen nombres como "ira", "odio", "amor", "miedo"; y colectivamente se llaman a estas últimas emociones.

Sentimiento

El sentimiento es el estado afectivo que causan en el ánimo las cosas y los sucesos. En el uso común, la palabra sentimiento no se refiere solamente a lo afectivo, sino a lo no ético, se trata por un lado, de algo conocido que no requiere explicación, y por otro, cuando se dice que se tiene un sentimiento, la aseveración se refiere a lo sentido tanto como al sintiente. Y así se conforman en el mundo estético los objetos precisamente. Varias estéticas privilegian el sentimiento, pero sobre todo para elaborar la teoría del genio.

Sentimiento viene de la palabra latina SENTIRE, como "darse cuenta" y "percibir con los sentidos" que para nosotros, siendo la misma palabra la que se utiliza en el sentido propioceptivo, tiene añadido este valor táctil y a la vez corresponde al sentido auditivo "sentir que llaman". En otros lenguajes tiene propiedades puramente táctiles, y en otros se asemejan a las experiencias olfatorias.

Sentir es estar implicado en algo (Muñoz, 1990, 1) el sustantivo, el sentimiento es esencialmente la relación del yo con algo. Esta experiencia o disposición afectiva, se da

entonces en referencia a un objeto, persona o idea abstracta, y carece de las características de una verdadera emoción. El sentimiento es el retorno a la presencia, de suerte que el objeto juega en el sujeto una intimidad más lúcida. Es ante todo, una acción introspectiva, y está compuesta de ideas y sensaciones viscerales. Sólo en el sentimiento se puede dar algo por cierto para un hombre en un determinado momento, y no en el otro. Además otro puede venir a revocar lo que se ha planteado, con la misma certeza, bajo el impacto de una sensación momentánea. El que decide y se pronuncia por algo es el pensamiento, el sentimiento solo se garantiza por la personalidad misma. Los sentimientos²⁷ pueden ser: momentáneos o duraderos, profundos o superficiales, positivos o negativos, estables o en expansión, orientados hacia el tiempo, y pueden afectar una parte o toda la personalidad.

Un sentimiento de gran intensidad es también considerablemente limitado en duración.

Existen además tres tipos de sentimientos: los innatos, que son el miedo, el afecto, la tristeza, el enojo y la alegría, y promueven la supervivencia y el desarrollo; los existenciales que promueven el desarrollo y la trascendencia: soledad, angustia existencial (pathos), amor vital, relatividad, responsabilización, arrepentimiento, amor, frustración, impotencia real, humildad, abandono, seguridad, plenitud; y los aprendidos que promueven el detenimiento del desarrollo, pueden ser la depresión, melancolía, culpa, vergüenza, aislamiento, devaluación, angustia neurótica, desprecio, amor narcisista, aburrimiento, impotencia irreal, rencor, confusión, admiración, envidia y celos. Los primeros implican una postura definitiva ante el mundo y una tiránica invasión de la experiencia; los últimos pueden suceder como consecuencia de la evasión, de su negación, que provoca la ansiedad como consecuencia natural de no saber qué sentir en momentos en que es importante sentir algo, y se carece, por así decirlo, de precedente alguno: el sentimiento concierne al yo, aquí y ahora; no es separable de los imperativos de la vida individual en la presente situación.

Pero es de aquí de los sentimientos imaginados, donde la fantasía creadora irrumpe forzando así la concreción, es necesario aceptar tal sentimiento para poder depositar su decantación en un proceso artístico.

El sentimiento es propio del yo palpado, es el "yo siento", el sujeto es objeto a la vez. En tanto que la especificación es producto de un análisis posterior con fines esclarecedores. En un primer momento el sentimiento es la experiencia íntima del sí mismo, connatural a lo exterior. Tanto es así, que la condición de autoperderse bajo el dominio del sentimiento, en el lenguaje cotidiano, tiene una expresión apropiada: "Estar fuera de sí".

En lenguaje cotidiano se emplea el término más usualmente que en el lenguaje filosófico. Cuando se expresa una

²⁷ Cf. Muñoz, M "Que significa sentir" 1990, inédito.

sensación, la manifestación fisiológica sensorial es primero, pero inmediatamente sucede una asunción del sentir, una asunción del ser interior, lo que da pie a lo que se llama comunmente "sentires". En este nivel no existe relevancia en cuanto a la verdad o mentira del contenido, lo importante es la certeza de la existencia sin lugar a especulación de contenidos de los "sentires". En cambio, si van acompañados de una sensación de placer o de "displacer", a diferencia de las percepciones sensoriales donde esto es ajeno, es decir, estas sensaciones no se dan porque sean o no placenteras, sino que se dan antes de este juicio. El sentimiento no requiere evaluación, saber que sentir no es cuestión de saber qué hay que sentir, no se trata de obtener una opinión sobre el sentimiento.

En general durante la percepción, (Ídem, 16) los sentimientos permanecen en el fondo. Si el estímulo es lo bastante intenso, o si la percepción tiene algún significado para el sujeto, entonces el sentimiento aparece inmediatamente en el foco de la conciencia como figura²⁸. El sentimiento se da con mayor o menor intensidad en toda percepción. Hay una gran intensidad perceptual si es nueva. Existen situaciones especiales donde la figura y el fondo devienen uno solo, lo que se llama "experiencia cumbre" que tendrá significado en los estados alterados de conciencia.

Asumir lo sentido es interiorizarlo, hacerlo propio, y todo lo que no se asume como propio es cosificado, se le otorga calidad de objeto. Si en algún momento ésta cosificación se asume como propia, entonces se alcanza la vivencia subjetiva y se alcanza la emoción, en la fusión del yo con lo ajeno. Las construcciones anímicas, tienen también gran complejidad psicósomática, y cierta oscuridad concienical, por eso, el trabajo de tratamiento, e incluso el trabajo artístico, son colaboradores en ésta búsqueda propia de clarificación. Tales sentimientos como la voluntad, son susceptibles de ser educados. Esto no hace desaparecer el sentimiento, sino que se busca su identificación sin que pierdan intensidad.

"Piense que se concederá que hay hombres que no saben qué deben hacer y qué deben sentir. A pesar de la riqueza de su apercebimiento teórico, actúan y sienten en la ignorancia, sin casi nunca qué saber y qué sentir" (Scruton, 1987, 324).

Por otro lado, es posible plantear que todo conocimiento no es sentimiento. La autoreflexión, los juicios sobre el yo de los otros, también están dentro del rango intelectual, no en el de los sentimientos. Por esta razón, el sentimiento es el acto humano más incommunicado; en cambio, por su penetración en el otro, y por su permeabilidad donde las emociones, es el más social y vinculatorio.

²⁸ El análisis de relación entre percepción y sentimiento está basado en la psicología y percepción Gestalt.

No hay sociedad que no trate de regular la intensidad de expresión del sentimiento, acordando modelos biológicos como los sociales. En consecuencia, el guardar sentimientos no se debe solamente a la falta de canales expresivos, sino al conflicto entre lo que se siente y lo que se puede expresar.

Emoción

La emoción, en general, se aplica a todo estado, movimiento o condición por el cual, el hombre advierte el valor, el alcance o la importancia que posee una situación determinada para su vida, sus necesidades y sus intereses. La emoción es la apropiación del sentimiento de manera espontánea e irreflexiva.

La emoción es un término relativamente reciente, ya que su uso se generalizó hasta siglo XIX, esta palabra viene del francés "émouvoir" que significa conmover. En pleno movimiento romántico en el arte, cuando las expresiones del sentimiento tienen lugar en el campo de la creación artística. Por otro lado, posee la raíz latina E-MOTIO (Souriau, Op.Cit., 652) que significa etimológicamente, "aquellos que se pone fuera de sí mismos". La emoción es un estado afectivo que transforma momentáneamente nuestra relación con el mundo y la realidad, coloración de nuestra vivencia. Es de manera muy variada; seguida intensa. Es una experiencia o estado psíquico caracterizado por un muy fuerte sentimiento, y acompañado casi siempre de una expresión motora, a menudo muy intensa.

Las emociones se constituyen especialmente, por el empleo de adjetivos de valor. Las estimaciones emocionales son la expresión espontánea de una experiencia de valor, o de la vinculación emocional respecto a un objeto. Pero por otra parte, como a esta actitud emocional se le da una expresión sensible, ésta fija las actitudes y crea un peligro de inercia permanente.

En un momento dado se le llama situación emocional a una actividad no discriminadora, o en masa, suscitada por situaciones sociales percibidas o representadas por una idea y que conllevan una serie de elementos viscerales o somáticos, tales como el estremecimiento del cuerpo y provocar lágrimas.

Estas acciones emotivas tienen dos vertientes: los modos y los vectores; lo activo o lo pasivo. la incorporación (oral), o retención o la expulsión (anal), o la intrusión o exclusión (genital). Estos modos en las experiencias son indicados o modificados por las dimensiones o características vectoriales; esto es por la manera en que el modo es realizado se hace verbo, por el vector se hace adverbio, describe como es o conforma un adjetivo que lo describe más ampliamente (Dissanayake, 1988, 140).

La palabra interesa más específicamente a la estética en la medida que la obra de arte provoca, en aquel que la hace, como en aquel que la contempla, emociones, matices, que pueden igual ir del éxtasis a la emoción súbita, al asombro e incluso al estupor.

No se clasifican las emociones de manera arbitraria, sino de acuerdo con el papel que desempeñan en la explicación de la conducta. Como motivos son intermediarias entre la creencia y la acción. Siendo como es la naturaleza humana, se tienen expectativas fijas concernientes a las acciones que seguirán a determinadas creencias. La clasificación de las emociones, por lo tanto se origina en la percepción indistinta a pesar de todo, de las relaciones causales, reales y recurrentes entre ciertas creencias y los deseos y proyectos que expresan, confirman y definen. Con la ayuda del lenguaje, se organiza no solamente la esfera de las experiencias sensibles y volitivas. Las emociones se constituyen especialmente, por el empleo de adjetivos de valor. Las estimaciones emocionales son la expresión espontánea de una experiencia de valor o de la vinculación emocional respecto a un objeto. Pero por otra parte, como a esta actitud emocional se le da una expresión sensible, ésta fija las actitudes y crea un peligro de inercia permanente. Las emociones estéticas son matices en lo infinito como la paleta de los sentimientos. Ellas pueden ser violentas, profundas, durables, fuertes, dulces, intensas, felices o angustiosas. Aparte de la admiración, de la maravilla y el entusiasmo, pueden ser huellas de reprobación, de asombro o de cólera.

El contenido emotivo puede analizarse, es decir, conocerse; y sin embargo, supera el análisis y puede comunicarse directamente, sin pasar por el conocimiento y el vocabulario analítico, a través de la expresión sensible. La emoción, las emociones juegan sin discusión un rol importante y son motivos de la invención artística. El creador se dirige directamente, sin concepto, si bien la obra encierra conceptos e ideas, a un poder de otro ser humano, poder análogo al que vivía en él y fue expresado.

La vida diaria aporta pruebas de que los motivos y las emociones afectan a la percepción de determinadas propiedades de los objetos: forma, tamaño o profundidad, interpreta de acuerdo a los deseos y necesidades. El posible efecto de los motivos y las emociones, sobre lo que se percibe puede encontrarse en la motivación consciente e inconsciente que igualmente influyen poderosamente en lo que se percibe o en lo que se evita percibir. Los hombres proyectan sobre estímulos sus propias personalidades.

Es posible considerar que el influjo del estado motivacional sobre la percepción, sea afín a la experiencia acumulada en la percepción. Entre más rápido se reconocen objetos menos amenazadores se vuelven; se establece duración íntima de reconocimiento que se llama umbral (Rock, 1985, 145). Este fenómeno es importante en cuanto al rechazo inmediato que causan los procesos artísticos que no están dentro del marco de referencia preestablecido.

Claro está que ante una situación de supervivencia por la adaptación plena al medio ambiente, se percibe veridicamente a pesar de las visicitudes de nuestros estados emotivos y motivacionales (Rock, Op.Cit., 150), solo en estos casos, la percepción y la emoción quedan aisladas de nuestros estados

internos.

La pretensión radical que deriva de los experimentos sobre el influjo de la emoción en la percepción es la suposición de que basta una sola muestra como una imagen o una palabra presentada durante un breve intervalo de tiempo, que de ella no se produzca ninguna percatación consciente, y no obstante, si se la percibe en un plano inconsciente. De ser eso cierto, cabría el lanzamiento publicitario mediante un destello instantáneo, percepción subliminal que tendría consecuencias comportamentales probablemente más decisivos que las de la percepción consciente. La entrada del estímulo tiene que procesarse para alcanzar el estatuto de un percepto y subsecuentemente, el de un recuerdo, normalmente asociado a una emoción, es decir a un estado de ánimo y su plataforma sentimental. No hay duda de que todos, al menos en el caso de estas emociones que se originan en la percepción de las realidades interpersonales o sociales y las que se ponen de manifiesto, se posee un sentido de lo que es y no es expresado. La emoción, es independiente del saber qué sentir, es expresar. La emoción puede transmitirse ya se trata de un pensamiento públicamente accesible.

Las obras de arte pueden provocar una numerosa gradación emocional, desde dejar "fríos" a aquellos que las escuchan o las miran. Esas emociones son funciones de la apertura al arte de aquellos que las sienten como de su cultura artística. Las emociones de aquel que ofrece al arte la tabula rasa de un espíritu, no prevenido e informado y que se abre a la obra que se ofrece ante él, son seguramente menos críticas y más enteras sin ser por ello menos profundos y durables.

Las emociones de un conocedor son más sutiles, más intelectuales también. No quiere decir que la emoción del conocedor se desplaza delante de la obra de arte, si se reflexiona, no es por eso menos intensa.

Ambos espectadores pueden presentar lo que se llama emoción súbita, siempre intensa y que entraña en aquel que la manifiesta y de acuerdo a su temperamento, contemplación silenciosa, o manifestaciones de entusiasmo.

Sin embargo, muy a menudo la emoción estética, no es súbita, sino el resultado de una atención de un deseo a su experimentación. La emoción nace y se instala progresivamente en muchos casos como si fuera necesario una ambientación un "calentamiento".

E incluso si hay una impresión súbita, la emoción se modifica, se diversifica, se profundiza en tanto más se experimente el proceso artístico. Incluso desde el lado de la creación misma se pueden suscitar emociones particularmente intensas como la angustia, la inbición, el miedo, la pasión que entraña la creación misma y la emoción particular y liberadora ante una obra lograda.

Estas emociones sufridas ante la obra, son emociones por participación: las sentimos por fusión con los estados afectivos de otras personas. Y otras, calificadas como emociones por simpatía. Cuando se siente empatía con el personaje y la temática en una compartición de emociones; y

la emoción colectiva, aquella que transporta a todo un público reunido. También hay lenguajes artísticos que tienen ambas emociones a la vez. La representación aquí se hace y se construye delante de aquellos que la ven o la escuchan y con ellos mismos. Existe una interacción constante. La distanciamiento juega un papel más o menos importante, va del involucramiento completo a la voluntad de no dejarse perder o tomar. El sentimiento crítico está en lucha con las emociones provocadas por el espectáculo.

Las artes del espectáculo también provocan reacciones que exteriorizan las emociones evocadas por el espectador o el auditorio: aplausos, gritos y bravos que materializan los sentimientos excitados y algunos con gran pasión.

Aquí es donde participa la teoría de la liberación de "Pathos", esa angustia existencial que debe salir en la catársis, esta canalización de las emociones a nivel colectivo, en vez de que acumulen explosivamente y representen un peligro. Pathos etimológicamente es de la familia de EPATHOS, sufrir, experimentar un sentimiento del mismo origen que PATI, padecer. De donde la familia de palabras pasión, simpatía y empatía. Involucradas por su definitiva persistencia en la contemplación artística.

PASION:

Es el padecimiento alienante, algo que se apetece u odia, pues la pasión supone una alteración psicósomática que enturbia el juicio y asedia la voluntad. En que dirección se elige encauzar la pasión depende en gran medida el involucramiento por los procesos artísticos.

SIMPATIA:

Se compone de SYMPATHEIA, como el acto de sentir igual que otro, pero que conlleva un sentimiento de desagrado y generalmente por actos que tienden a aliviar ese sufrimiento.

EMPATIA:

En estética es la proyección imaginaria o mental de sí mismo, en los elementos de una obra de arte o de un objeto natural. Se trata de un estado mental en que uno mismo se identifica o siente en el objeto. Es la unión o fusión emotiva con otros seres u objetos, el conocimiento de los otros yo. La reproducción debida al instinto de imitación, de las manifestaciones corporales de los demás, reproduciría en nosotros mismos las emociones que con ellas por lo general se acompañan poniéndonos así en el estado emotivo de la persona o el proceso artístico en los cuales tales manifestaciones pertenecen.

7. CREATIVIDAD

El conglomerado cultural y semántico de la creatividad es complejo: por involucrarse con insistencia al quehacer artístico, se debe revisar el concepto de creación, creatividad y su apéndice: la genialidad. Se estudiará con especial atención el concepto, el origen del término, su desarrollo, su aplicación o método y, por supuesto, su relación con el arte y la apreciación de éste.

HISTORIA DEL CONCEPTO

La palabra original griega es KRATERA Vasija, "Pilón De Fuente" (Corcuz, 192, 170) por su semejanza a la boca de volcán, los romanos utilizaron la palabra CRATER, en ambos objetos, en el pilón y en el cráter, la forma fundamental es un recipiente que contiene, de donde sale materia con energía, tal vez la transposición al alumbramiento haya provocado una derivación en la palabra a CREARE, en tanto que se produce un ser de lo oculto, es decir, emerge completo a un tiempo de ahí CRIAR, nutrir a un ser desde su nacimiento. El significado de formación a partir de la nada es ajeno al mundo clásico, ya que para los griegos y los romanos, el Deus no se produjo del vacío, sino que organizó el caos preexistente. No es sino hasta el advenimiento del mundo judeo-cristiano que se concibe a Dios como el ser capaz de producir de la nada, propiamente como creador, de ahí, la utilización de la imagen de cráter. Tomada del latín culto, se utilizó CREARE como la capacidad divina de producir de la nada, engendrar, procrear y, se empleó comúnmente en la Edad Media como criar.

El término tiene tras de sí una larga historia. Durante casi mil años, el concepto de creatividad no existió en filosofía, ni en teología, ni en el arte europeo (Tatarkiewicz, 1967, 285). Los griegos no tuvieron tal término en absoluto; los romanos sí, pero nunca lo aplicaron a ninguno de estos tres campos. Para ellos era un término de lenguaje coloquial, CREATOR, padre, CREATOR UBIS, del fundador de la ciudad. Los siguientes mil años, se usó exclusivamente en teología: CREATOR era un sinónimo de DIOS. La palabra siguió empleándose, en este sentido únicamente, hasta una época tardía en la ilustración.

Es en el siglo XIX, cuando se incorporó CREATOR al lenguaje del arte. Pero entonces se convirtió en la propiedad exclusiva del arte, en el mundo humano. Creador se convirtió en sinónimo de artista. Se forman nuevas expresiones, que anteriormente se habían considerado como superfluas, como por ejemplo, el adjetivo CREATIVO y el sustantivo CREATIVIDAD, éstas expresiones se utilizaban para hacer referencia de los artistas y a sus obras.

En el siglo XX, CREATOR empezó a aplicarse a toda la CULTURA HUMANA; se comenzó a hablar de la creatividad en las ciencias, de políticos creativos, de creadores de una nueva tecnología, etc.

Hoy se manejan crear, creador, creativo, creatividad. De todas éstas, la principal, por decirlo así, es la última, pero contiene una ambigüedad singular: se usa para designar un proceso que tiene lugar en la mente del creador, pero también para la cualidad indispensable de ese proceso. La creatividad de ... designa tanto la cualidad del artista como el proceso psíquico que produjo las obras. Y la diferencia es significativa, ya que se conocen bien las obras, pero sólo es dado adivinar, e intentar reconstruir el proceso.

Ahora bien, la creatividad como concepto, en la antigüedad no se empleó como tal ni bajo otro nombre (Ideen, 286). Si existían dos conceptos relacionados: cosmología, como ya mencionamos, no con idea de creación, ya que el demiurgo era una especie de "arquitecto", y la teoría de la poesía, donde el POETES era el fabricante. En tanto el artista imitaba y transformaba lo existente, era un técnico, el Poeta parecía un creador, a diferencia del artista, porque aquel sí lo era. Dominando el pensamiento filosófico Parménides con su EX NIHILO NIHILO, es decir, nada puede surgir de la nada, los materialistas la negaron y los no-materialistas también, pues eran partidarios de la emanación. Para los hombres medievales, la creatividad sólo era atributo de Dios. La creatividad sí existe, pero el hombre es incapaz de ella. Ya en tiempos modernos, en el siglo XIX, se transformó, pues el requisito primigenio de la creatividad desapareció. Ahora la creatividad significaba la fabricación de cosas nuevas, en lugar de fabricar algo a partir de la nada. Finalmente, fue la novedad la que definió la creatividad para establecer una nueva teoría, donde la creatividad devino en un atributo exclusivo del artista.

La utilización de el adjetivo "creador" (1673) al artista, aparece entonces, cuando se reconsidera la noción del artista en el Renacimiento como el ser que hace nacer de la materia informe una obra de arte. De donde surge la idea común de creador, como el artista entregado a la construcción de su obra, que juega con su libertad, desafiando las categorías de tiempo, espacio y forma y logra expresar su presencia en su tiempo histórico, produciendo algo único y personal.

Más adelante, este concepto de creatividad abriría un nuevo período en la historia de la teoría del arte: el arte había sido imitación en el período clásico. Había sido expresión en el período romántico, y el arte concebido como creación personalizada es de esta época.

Bien entrado el siglo XX, no sólo el artista es creativo, sino también personas activas en otros campos de la producción humana. La ampliación del ámbito de la creatividad se reconoce por la novedad de sus producciones, y la novedad no sólo en obras de arte, sino igualmente en la tecnología y la ciencia. La ampliación del concepto alteró la realidad del contenido.

En suma, históricamente el concepto tiene tres interpretaciones diferentes: el primero y punto de partida, considera a la creatividad como divina, cuando evoluciona la

creatividad se convierte exclusivamente en artística, como interpretación intermedia, ya que la apropiación de la creatividad como humana, conforma el destino último en el tiempo del concepto. Lo que no significa que los primeros dos estén en desuso porque los teólogos utilizan el primero y los periodistas el tercero.

Como puede observarse se configuraron entonces una serie de atribuciones y diferentes funciones gramaticales, y por lo tanto, significados a la idea de crear: como sustantivo, se heredaron creación (1611) y creatividad. El primero con connotaciones de misterio, de magia, de extraordinario y de único; el segundo como la condición de posibilidad, la capacidad de crear; hoy tener creatividad, es la posibilidad de concretar, pero oscila entre atributo y actividad o proceso. Como adjetivo se utiliza "lo creativo" (S. XVIII), aquello que se califica como tal, es lo novedoso, lo que no existía antes, tanto en configuración como en modo de apreciación, por lo tanto, es un atributo mental.

Para la aplicación cotidiana y casi rutinaria que hoy posee el término, hubo que traspasar una resistencia histórica (Idea., 283). La primera vez que se empleó el término, fue en el siglo XVII: "El poeta crea algo nuevo". A finales del mismo siglo encontró resistencia, ya que la mente humana no puede crear en tanto que todos sus productos llevan el estigma de su modelo.

La resistencia posee un triple carácter. El primero de origen lingüístico, donde la expresión "creación", estaba reservada entonces a la creación ex-nihilo. La segunda es de fuente filosófica, en tanto la creación es un acto misterioso, y la psicología de la Ilustración no admitía misterios, y por último, la de origen artístico, que consideraba que los artistas estaban sujetos a reglas, y la creatividad parecía irreconciliable con ellas. En el siglo XIX, el arte tomó su revancha por la resistencia de los siglos precedentes, entonces no sólo se le reconoció al poseedor de creatividad, sino que sólo se reconocía al artista como "Creador", tanto que se convirtió en sinónimo de artista o poeta. Para Hegel, la creación artística era libre, no determinada por un fin, es el modo de expresar los profundos intereses, y la verdad del espíritu del hombre.

Lo que queda del concepto religioso en la concepción moderna de la creatividad, y como se emplea en el arte y la teoría, no es ni la creación a partir de la nada, ni su estar fuera del tiempo, ni es cuestión de fe, probablemente todo lo que queda, es la idea de poder hacer. La creatividad del artista se concibe más bien en el sentido de POIESIS o de una producción que no está obstaculizada por nada; aunque otras veces se la concibe también como la semejanza con el demiurgo, o como una construcción, más bien la realización metódica de una concepción.

La creatividad es entonces, un poder crear y una propensión a crear. La opinión fuertemente definida actualmente y que recibe aplicaciones pedagógicas, (ya que no se puede asegurar que esté científicamente demostrada) es que todos los seres humanos, y en particular todos los niños, son

dotados de creatividad, es un poder que se mina, que aborta si no encuentra empleo en tiempo útil, pero que se puede y debe desarrollarse con ejercicios apropiados.

El concepto contemporáneo, abarca toda clase de actividades y producciones humanas, no sólo aquellas que han sido realizadas por los artistas, científicos y técnicos. La substancia de este concepto de creatividad en sentido amplio, que distingue los rasgos de las actividades y obras creativas de las que no son, es la novedad que existe en una actividad u otra. Toda creatividad implica novedad, pero no a la inversa.

El concepto de novedad es vago, lo que es nuevo en un sentido de la expresión, no lo es en otro sentido. La novedad está sujeta a gradación, todo cambia, nada cambia, es mayor o menor. Sin embargo la Creatividad, impone un alto grado de novedad.

En la creatividad humana existen varias clases de novedad, cualitativamente diferentes: una forma nueva, un modelo nuevo, y un método nuevo de producción. En arte, se diferencia entre lo que es una obra nueva de un determinado estilo, de un estilo nuevo. La novedad, consiste en general en la presencia de una cualidad que antes estaba ausente, aunque a veces se trate únicamente de un aumento cuantitativo, o que se produzca una combinación a la que no se estaba acostumbrado.

La novedad lograda por personas creativas tiene varios orígenes: es deliberada o no intencionada, impulsiva o dirigida, espontánea o resuelta metódicamente a base de estudio y reflexión; es el sello de las diversas actitudes de las personas creativas, la expresión de sus diferentes mentalidades, destrezas y talentos. La creación de un trabajo nuevo tiene varios efectos teóricos y prácticos, comprendiendo desde los neutros hasta aquellos que han conmovido al individuo y a la sociedad, desde triviales, hasta los que han marcado una época transformadora de la humanidad.

En realidad, la creación artística es un hecho muy complejo, pleno de connotaciones, y en consecuencia, mal conocido. Otra de las dificultades inherentes que presenta la noción misma de creación, es la fuente (etim.) de su origen en tanto a causas externas como internas. La discusión se plantea sobre esta dicotomía, sobre todo porque en el siglo XX lo eficaz es lograr un método que la desarrolle. A veces el azar es la causa de ella; a veces a un paso del espíritu, que consiste en retomar situaciones ya explotadas anteriormente, pero donde se descubren nuevas aplicaciones posibles, para acabar en creaciones verdaderas, y pareciera suplir también a una debilidad de la facultad creativa supuesta. En algunos casos, parece haber creación metódica sin manifiesta creatividad.

Esta expansión del concepto, ha provocado un pancreacionismo, quimera del siglo XX. Heidegger, Cassirer y Koestler, acusan a éste siglo en tanto signifique la producción de una existencia de ficción sólo en el arte. Siendo que la creatividad es el medio por el cual se

complementan los datos que se reciben del exterior, es un hecho incuestionable que ocurre en cada actividad del hombre; es entonces universal e inevitable. El hombre está condenado a la creatividad, mas no en sentido fatal, sino como imperativo, en tanto que va a suceder²⁹. Hoy la "esencia" del arte es la innovación, pero del mismo modo deberían ser nuevas las opiniones que se emitieran sobre este. El único sistema favorable al arte de hoy, es la revisión permanente. El concepto creativo, aplicable a cualquier arte, desde las modestas pruebas de creatividad que no presentan señales de genio, a formas definidas pero "innovadoras" de modos de ver, ordenar e imitar la naturaleza. La relación entre el arte y la creatividad, cambia según se entienda el arte. Si todo arte es creatividad, y el buen arte es creativo, aparecen entonces dos vertientes: el arte como perfección y como clasicismo, y el arte como creatividad e interpretación del romanticismo, más tarde es imitador, pero posteriormente, deviene descubridor o inventor y creador (hoy). Hasta hace poco, los museos han tratado de coleccionar las obras más perfectas de cada período, mientras que en el presente, buscan obras que en relación a su época sean nuevas o específicas, creativas. No es un concepto operativo, sino una contraseña útil, no es un concepto científico, sino filosófico. Desde este punto de vista, deviene una bandera, no una herramienta.

Es en este último sentido, la definición lógica de la creatividad, como la formularon los pioneros de la Revolución estética de la modernidad, adquiere su pleno significado histórico y socialmente anticipador (Subirats, 1988, 42), mas allá de las virtudes intrínsecas de algunas de sus obras singulares. Plantearon la creación como juego lógico, como innovación técnica y compositiva en un sentido estrictamente formalista, y contemplación como registro semiótico, como percepción visual desprovista de significados, en cuanto a una experiencia individualizada del mundo.

La verdad es que en la noción de creatividad, tal como se emplea comúnmente, es insuficientemente definida. Los factores de originalidad y de innovación que ella implica, no son críticos: se toma sobre todo como acto de poder, de realización, luego sin evaluación de resultado, pero con valorización del acto ejecutor del mismo, tanto que con una valorización fetichista del resultado, como con una evaluación temeraria de la espontaneidad.

En la medida en que existen hechos positivos que conforman una aptitud más o menos fuerte de crear, a partir de circunstancias exteriores susceptibles de arreglo, se puede favorecer el desarrollo de esta aptitud. El inconveniente de la intervención aquí de la idea de facultad, es que descorazona, por lo tanto, se debe buscar hasta qué punto la creatividad "creativa", es susceptible de organización dialéctica y racional, buscando aquello que abra perspectivas interesantes, y además aquello que "conviene" a

²⁹ Dr. Fernando Figueroa, comunicación verbal, UAMX, 1992.

la creatividad colectiva.

CREACION

Creación, significa el acto por virtud, se hace una cosa, un ser comienza a existir. Designa también el ser que resulta de ese acto. El término de creación es de origen teológico, y deposita en estética varios problemas por estar influenciado por el punto de vista metafísico.

Para que haya creación, muchos factores son convenientes y exigibles. Tiene tres notas constitutivas: temporalidad, novedad y significatividad dirigida. En este último punto entra el consenso social en tanto se califica lo aparecido como benéfico o maléfico, si bien es cierto que actualmente se promueve la creatividad, aun cuando (RAMISA, 1980, 31) los planteamientos éticos, cognoscitivos e históricos forman, un contrapeso importante a considerar.

Hace falta que la acción creadora, sea al mismo tiempo productiva, es decir, que se concrete en algo, no forzosamente en un objeto material, puede ser una idea, un estilo, un efecto artístico. Un objeto puede ser considerado como creación verdadera e importante, sin que por ello sea fácil de precisar el modo exacto de su existencia, ni el momento preciso donde esa existencia ha comenzado.

Otra condición esencial es que en la obra creada haya una verdadera y suficiente novedad, si no hay creación, hay un recomienzo o imitación. Por otro lado, la novedad absoluta no existe. Toda obra de arte se parece más o menos a las obras precedentes. No puede, por lo tanto, ignorarlas, sino partir de dicho umbral, con suficiente novedad.

Así entre una copia, una imitación, una influencia surgida, un parentesco de escuela, la demarcación es vaga, y para juzgar no existen criterios precisos. Cuando las obras han hecho sensación por su novedad, se han podido descubrir enseguida sus precursores y obras anunciadoras, y la novedad sólo está sobre los elementos de la obra misma.

La última condición, para que haya creación, es la intervención fundamental de un agente creador; sino se hablaría de aparición, de emergencia, de génesis espontánea, de nacimiento. En vez de que haya aparición de un hecho estético nuevo, no siempre es fácil distinguir un tal agente creador, como en los casos de invenciones tecnológicas.

Crear, es producir un objeto que no sale de la nada, pero no deja de ser nuevo, (Dufrenne 1982, 279) no implica dar juicios de valor, sólo orientar investigaciones, apreciar al objeto creado y la novedad que se encuentra en el análisis formal de la obra, es decir, enfatizando el enfoque técnico de la creación. La novedad se acredita en relación a una determinada situación de la praxis artística, la obra nueva aporta una respuesta a la vez imprevisible e inevitable a cuestiones planteadas en determinado momento de la praxis: abre una historia respecto a cuestiones técnicas o estéticas, a las que ciertos artistas son sensibles antes de que el público las perciba. Pero la novedad y sus efectos se producen a través de personas-público y para artistas.

Para evaluar las vicisitudes del concepto de creatividad expuesto aquí, hay que considerarlas como una historia del progreso que gradualmente supera la resistencia, el prejuicio y la ceguera hacia los rasgos creativos del arte. La cuestión es que el arte tiene al menos dos valores básicos, cuyo objetivo puede haber sido y ser por un lado, la búsqueda de la verdad, la estructuración de la naturaleza, el descubrimiento de las reglas, de las leyes que gobiernan la conducta humana, y otro, la creatividad, la creación de nuevas cosas que no han existido anteriormente, de cosas que han sido inventadas por el hombre. En resumen: el arte tiene lemas: ley y creatividad vs. reglas y libertad; o también destreza vs. imaginación.

La historia del concepto de creatividad muestra que durante mucho tiempo se pensó que ambos papeles no podían realizarse a la vez, ya que predominó el primer papel, y el segundo tuvo que negarlo para ser. Además demuestra que durante mucho tiempo no existió un nombre apropiado para la creatividad, y que más tarde, cuando lo hubo, se temió usarlo, expresándose la idea de la creatividad mediante otras palabras. Todo ello indica que el trabajo de un artista es diverso, pudiéndose tratar de diferentes modos, y que en siglos anteriores, ha sido tratado de un modo totalmente diferente al presente, donde pueden encontrarse ambas tendencias: mientras algunos artistas persiguen la libertad individual y la creatividad, otros buscan y desean encontrar las leyes universales que gobiernan el arte, deseando someterse a esas leyes.

Hoy, al tiempo que se denuncia el acto de creación, se exalta la idea de creatividad hasta en las plazas públicas. El artista que rehusa para sí la dignidad de creador la reconoce o quiere conferirla al espectador, y si el espectador no la reclama para sí, la reclama para todo hombre. Crear es la forma plena del hacer.

En realidad, actualmente, la idea misma de creación se encuentra desvalorizada por teóricos y artista al imaginar con el público una nueva relación a la vez más directa y fraterna; le proponen la "dignidad" de co-creador. Porque una corriente ha comprendido que la creación sólo acaba con el concurso de la percepción que acoge la obra, en la epifanía de lo sensible. Ante este espectador, el creador desaparece. Otros la abandonan para perder el control, e incluso, la consciencia de lo que se hace, abandonándose a la pura espontaneidad: el no-arte, el artista se rehusa ser Dios. ¿Para afirmarse como hombre o porque le parece imposible serlo? ¿Por qué resulta tan sospechosa la idea de la creación artística? ¿Porque implica connotación teológica?, ¿de génesis más que de descripción?. En la sociedad de comunicación masiva, la creación se hace anónima cuando se dice de una empresa industrial. Ante esto, habría que eliminar toda problemática de la creación, (Idea, 277)

sustituyéndola por ejemplo, por el término de producción. Pero el método, como modo de hacer, es la panacea de fines del siglo XX, ante la terminación de viejos antagonismos, el rescate de vertientes hasta ahora descalificadas, puede

resultar fecundo y disipar el misterio y romanticismo que rodea a la creatividad, hace ver que muchos de los hechos, dados por cierto en el planteamiento tradicional, pueden superarse.

El predominio del término está sembrado de expresiones que plasman estas expectativas de superación, en las cuales se despliegan la creatividad, la libre creatividad, la actividad multilateral, los individuos totales, el desarrollo de todas las facultades, el desarrollo original y libre, etc., en donde se realizaría en plenitud lo estético. Todo ello debe abordarse teniendo en cuenta la complejidad de tales términos, así como la circunstancia de que la temática estética es periférica a los mismos. Sobre todo que la creación, en el sentido individual y tradicional del término, es un punto muerto en el torbellino cultural, definido por los medios de masas, por las grandes instituciones burocráticas del arte, y por las propias corrientes del mercado, y es arrastrada y rebasada bajo el impulso insignificante y desvalorizador de éstos (Subirats, Op. Cit., 40).

Esta crisis afecta también una dimensión profunda de la vida humana, de sus conciencias y de su sentido histórico, que las modernas filosofías científicas habrían garantizado como su última esperanza: la confianza en el poder creador, en la autonomía y la libertad del hombre, en las posibilidades emancipatorias encerradas en su inteligencia y en la capacidad de establecer un mundo justo y racional. Hoy amenaza un desengaño ante el pancreacionismo, por la protesta intelectual contra la degradación social, ecológica y estética que se logró. La revisión de concepto, se plantea como una posibilidad de rescate a partir de la reinserción de conceptos dejados anteriormente de lado.

La producción de la cultura como simulacro tecnológico, rebasa ampliamente la dialéctica de la alienación y la superación, porque prescinde también de la confrontación entre creación artística y producción instrumental, en la que todas estas perspectivas críticas se han basado históricamente.

Ciertamente, la creación y la creatividad son valores de la cultura, fundamentalmente de la cultura como un todo. La cultura contemporánea no es una obra de arte, y sin embargo, las capacidades de innovación, la producción de imágenes y la incitación de lo nuevo o de lo renovador, constituyen aspectos nucleares del desenvolvimiento normal de las creativities. Lo que ha cambiado en la cultura, no es sin duda alguna, el valor otorgado a la creatividad o al arte desde el punto de vista social.

Existe además otra tradición a considerar, aparte de la occidental, que es la oriental, y que refleja diferencias fundamentales en la manera de configurar el mundo. En las civilizaciones que se originaron alrededor del mediterráneo, la creencia en el mito de la creación, empaña todo. En las del lejano oriente, en las cuales la idea de un dios creador, pudo pertenecer a un estadio más temprano de tradición, la creencia dominante es la relación del hombre y

el cosmos como unidad, donde el espacio ocupa el lugar preponderante y los objetos son desmenuzados en aspecto y esencia (Taoísmo). De todos los esfuerzos para lograr un entendimiento del proceso creativo, los ofrecidos por el lejano oriente plantean una nueva-vieja posibilidad como método a considerar: centrado en la absorción del artista en su trabajo, buscando soledad o estimulación como prerequisite al trabajo creativo, donde logrado el éxtasis artístico, el ego expande sus fronteras, y en consciencia abandona sus nexos con la realidad, experimentando el trabajo en proceso de creación como la expansión de la propia persona y de la universo³⁰.

A continuación se hará sumariamente un análisis de diversas aproximaciones teóricas planteadas por Dufrenne (1982, 285-314). Todos los enfoques de la creación artística, convergen en efecto, hacia el estudio del objeto creado, es decir, de la creación como producto, y no como acto de un sujeto creador. Porque en primer lugar, la presencia del objeto se ofrece más directamente a un estudio objetivo que el creador, y segundo, porque es la referencia a este objeto lo que permite discernir los casos en que conviene reservar a la palabra CREACION su sentido fuerte, aún a riesgo de introducir un juicio de valor. Si toda producción es creación, lo cierto es que sólo una obra, en sí misma creadora, delata una auténtica creatividad, y tal vez impide renunciar a la palabra creación.

Los estudios de creatividad se basan en primera instancia en el análisis de un objeto cualquiera, genérico y, después en el análisis de una obra única, destinada a "procesar" la originalidad de un artista, es decir, su estilo y autoría. Abordar la idea de creatividad para descubrir las condiciones, intenciones y mecanismos de dicha actividad, es para instaurar una pedagogía de esta actividad.

Es tratar de señalar, no de controlar sus condiciones sociales, su naturaleza en el destino del individuo. Negando la existencia de seres de excepción, suponiendo que no hay diferencia de naturaleza entre los actos o las personalidades de los creadores, sino sólo diferencias que determinan la apropiación de la cultura y los poderes de invención. Cualquiera que sea el nombre que se de a la creación artística para desmitificarla, producción, fabricación o emisión, el hecho es que en toda sociedad hay individuos que producen obras.

ENFOQUE PSICOLOGICO:

La psicología filosófica, propone dos doctrinas, la primera exalta el milagro del genio, la espontaneidad y la inspiración imprevisible, como aventura espiritual. La otra exalta la sobriedad y la disciplina, la paciencia del trabajo. El creador no preexiste a su acto, no expresa en su obra una personalidad preexistente, al crear, se crea a sí mismo; al imponer a base de trabajo el sello humano a una

³⁰ Dr. Fernando Figueroa, comunicación verbal, UAMX, 1992.

materia, se marca él mismo con ese sello. El artista queda al servicio del arte.

La psicología apela siempre a una sociología del medio cultural que condiciona a la vez al encuestador y al encuestado, soslayando juicios de valor que permean el estudio. Se teme que los talentos medios, sean los únicos susceptibles de experimentación, y que el estudio de las individualidades creadoras escapa a la misma, requiriéndose el análisis biográfico y la monografía sobre las que también se ejerce la crítica filosófica. El estudio de la creación en referencia a la personalidad, se basa en tres puntos: la operación, tema de la psicología del comportamiento, las disposiciones y las motivaciones.

El estudio de estas últimas, corresponde a la psicología experimental, que toma por objeto, más que emisión del mensaje, su recepción, es decir, los gustos artísticos: su fidelidad y consistencia, su relación con las variedades de la personalidad descubiertas con anterioridad.

El estudio de la creación artística no pide únicamente que se determinen gustos, sino que se ponga a prueba el gusto, trata de identificar las capacidades psicofísicas requeridas para la práctica de las artes. Por ejemplo: Precisión y estabilidad de los movimientos manuales, la exactitud y el poder discriminante de la observación, la fidelidad de la memoria visual, la viveza de la imaginación, etc.

El objetivo pedagógico es justificado a su vez por consideraciones éticas y sociológicas, instituye a la creatividad como no conformismo y sin embargo el pensamiento creativo puede producir lo mejor y lo peor, por lo que muchos aspectos del sistema social y educativo desalientan e inhiben esta forma de pensamiento.

Es preciso denunciar prejuicios y superar hábitos para promover un nuevo modo de educación: es preciso sustituir una educación de masas por una educación creadora, fundada en la relación interpersonal. En toda la historia pareció existir esta tendencia, pero sólo ahora en el siglo XX se da esta apertura hacia lo nuevo, quizá para permitir un escape social, psicológico que no disgregue el sistema, sin embargo, el darse cuenta debe evitar el encasillamiento de la tradición de lo nuevo.

La operación es tratada por la psicología del comportamiento; incluyendo las operaciones intelectuales o de las actividades intelectuales, sin especificar las propiamente artísticas. Estos trabajos se enfocan sobre todo en la resolución de problemas, que insisten más en la elaboración de un razonamiento o en la invención de una estrategia que en la fabricación de un objeto estético. Aquí la novedad es la característica exterior al sujeto. La originalidad no es nunca absoluta. No hay que creer que la novedad del resultado implica siempre la novedad de los medios; si es verdad que las invenciones más decisivas se refieren a los métodos o procedimientos, también lo es que, por lo general, los resultados nuevos se alcanzan con métodos ya familiares.

La psicología de la personalidad busca las motivaciones:

tratando de descubrir, medir y correlacionar determinados rasgos del comportamiento como la inteligencia, lucidez, capacidad de expresión, flexibilidad, originalidad, confianza en sí mismo. Distinguen entre creadores espontáneos (extremos y moderados) y reflexivos (extremos y moderados).

Los estudios versan sobre modos de educación que pueden desarrollar talentos, ya sea recompensando el comportamiento creador, enfatizando la autoevaluación o enfatizando la autorreflexibilidad.

Distingue la enseñanza en profundidad, que se concentra en un modo de expresión, de la enseñanza en amplitud que busca variedad y dispersión. Los resultados parecen privilegiar el primer método, porque produce continuidad en la productividad, autoevaluación de las producciones artísticas, aptitud para las tareas divergentes y para cambios de orientación y la autorreflexión es característica de un pensamiento intuitivo y flexible.

ENFOQUE INFORMACIONAL:

Este enfoque toma de la noción de "Gestalt", el problema de la creación como implicado en la cibernética. En la estructura mental del hombre existe sólo una función creadora de formas o de mensajes; la forma del objeto es el mensaje que el fenómeno envía al receptor. Según Francastel (Dufrenne, 1962, 289-291), "El arte que enlaza siempre una dimensión semántica con otra estética, nos provee de objetos para pensar, y el artista es un amplificador de la inteligencia". Este enfoque plantea la imaginación creadora de formas. El artista va por el mundo buscando formas, patrones, etc. Su acto creador es ahora un acto de elección.

ENFOQUE PSICOANALITICO:

El trabajo desde el psicoanálisis, se entiende de comprender el trabajo del artista: no sólo la obra que éste crea, sino el deseo que le impulsa a crear y que se expresa en la creación.

Busca la motivación, denominada en psicoanálisis deseo. Nada puede decir sobre genio, sólo sobre procedimientos y técnicas de la producción.

El análisis se aplica entonces a la esfera del principio de la realidad, y hace referencia al yo creador, a esa instancia de éste que afronta la realidad, un mundo cognoscible y dominable. Pero lo que interesa ante todo al psicoanálisis, concierne al ello y al principio de placer, según el cual, se expresa el ello. El reino fantasmal donde se realiza el deseo; de su origen, operación y manifestación. El deseo que acosa todo, y es en cada psique, el propio inconsciente, ese deseo inconsciente de expresarlo, de dejarle la palabra. No es un proyecto ni una libre decisión, sino justo un deseo, tanto más violento cuanto su objeto le es más inaccesible. El objeto no es la obra de arte de ser así, con esta acabaría el deseo. Con el

deseo de crear, se expresa y se desfogó en las creaciones, pero estas no son jamás la última palabra.

Es preciso asegurarse presencia y energía del deseo, por tanto, resulta indispensable examinarla y pronunciar juicio de valor sobre ella. Ya que sólo con fuerza, puede expresarse el deseo, si no, es la fulminación, la locura: por defecto, es el academicismo y lo trillado, cuando la creación se hunde en el silencio a la charlatanería.

¿De dónde proviene el deseo? De la sublimación: destino particular de la pulsión sexual, que tiene poder para desplazar su objetivo sin perder en lo esencial su intensidad, poder de sustituir el objetivo sexual originario por otro objetivo que no es ya sexual, pero le resulta psicológicamente afín.

A primera instancia afirmará que la creación, para la cual se requiere en efecto destreza, control, vigilancia, instaure el dominio del yo sobre el inconsciente; y a continuación el psicoanálisis trata al arte como neurosis, la obra en un síntoma y se esfuerza por explicar su producción.

El psicoanálisis ignora el deseo de crear específico del arte.

Es posible que el arte de los locos inspire hoy día al arte de los normales, y es posible incluso, que ciertas obras producidas bajo los efectos de la esquizofrenia, sean auténticas obras de arte, mas no por ello cabe sustituir la noción de una psicopatología del arte por la de un arte psicopatológico.

En este sentido, la ansiedad inhibe entonces la creación. De donde es necesario un trabajo de desestructuración con el fin de transgredir la escritura, todas las escrituras: verbal, pictórica o musical; de distorsionar los códigos para ponerlos al servicio de un mensaje que jamás será formulado con claridad. Pero tal vez sólo en esta época ha conquistado realmente la creación estética, su autonomía, desligándose de todo lo convencional, de todo ritualismo, de toda ideología; y quizá el arte occidental anterior al siglo XIX, y aún más, el arte arcaico, aspiraban ante todo a plasmar la interpretación del sujeto dentro de una cultura no cuestionada, más que expresar el ardor del deseo.

La creación tiene su resorte en el inconsciente. Constituye una forma de "regresión reversible", análoga a la que comporta el análisis o autoanálisis. ¿Viene a conciliar la creación artística lo inconsciente y lo consciente? ¿No ocurre más bien que la actividad no sabe que permite al inconsciente aflorar sin jamás revelarse como la enfermedad? Lo que inspira el deseo de decir y de liberar el deseo en el mundo, más que expresar la disposición del sujeto en el arte, da testimonio del modo como el sujeto es desposeído por la realidad, y por lo tanto, poseído más que desposeído; y en la experiencia estética, si el sujeto no ordena para sí el objeto, se pierde en éste, a fuerza de comunicarse con él, lo que el sujeto experimenta es la presencia, no la ausencia.

ENFOQUE HISTORICO:

La tendencia tradicional, es sensible a la individualidad del creador y a la singularidad de su obra. Es tarea de la historia sacar a la luz lo que hay de único en el acontecimiento, le interesa más su génesis que su descripción, la teoría de la producción más que del producto.

En un segundo momento, este estudio de la génesis hace referencia principalmente al creador, en lo que tiene de único. El historiador otorga un papel privilegiado a la biografía y también a la psicología del creador. Explora las circunstancias que acompañan la creación, y ante todo, la situación cultural que lo suscita y orienta.

El creador, para este enfoque, es un hombre que prosigue un diálogo con otros creadores del pasado, contemporáneos y a veces futuros. A veces con otras personas asume una tradición, sufre influencias, imita a maestros, si posee "genio", innova y acaso anticipa en lo que se hará más tarde. Sobre la personalidad busca la fuente, influencia, herencia y anticipación. Pero la historia como relación entre unidades discontinuas, es sospechosa.

Es bastante significativo que cuando comienza a perfilarse la historia de sociedades y de artes que carecían de historia, el etnólogo preste atención a la creatividad de los artistas, aunque permanezcan inmersos en el anonimato, y a la singularidad de las obras.

Esta concepción de la historia no puede apoyarse en la ciencia a la hora de explicar la creación artística por la psicología del creador, sino por la inserción del objeto creado en su contexto de la historia del arte en la historia general o historiografía.

Busca explicar la creación, mostrar como está provocada, no sólo por un determinado estado de los problemas artísticos, sino por un cierto estado de la realidad social o de la ideología.

ENFOQUE SOCIOLOGICO:

Este enfoque posterga el proyecto y la praxis del sujeto creador, para poner énfasis en las condiciones sociales del mismo:

Primero es la sociedad bajo la figura del público la que solicita al creador, la sociedad establece la demanda determinada de bienes artísticos.

Es la sociedad la que propone o impone al creador medios intelectuales y técnicos, elaborados dentro de sus estructuras: sistemas de pensamiento y de valores, códigos artísticos, estilos, etc.

Tercero, es la sociedad la que distribuye estos bienes por diversos circuitos y los ofrece a los consumidores.

Cuarto, es la sociedad la que los juzga a través de los órganos que ella misma erige con capacidad para juzgar.

En suma en la creación se refleja y expresa el espíritu, la visión del mundo propia de una sociedad o de una época; y a

su vez la creación tiene implicaciones sociopolíticas (Pansia, 1980, 29) en el desarrollo de la organización social. La creación está relacionada con las condiciones materiales de existencia, con la producción de cultura y con el desarrollo social en un tiempo histórico determinado. El creador está al servicio de la ideología reinante.

Este enfoque trata de diferenciar los diversos grupos sociales que pueden influir en la creación. La creatividad no se mide aquí por la novedad de los procedimientos o de la violencia de la transgresión, sino por la coherencia del universo imaginario orfecido por la obra.

Es evidente que la demanda de bienes artísticos es cuantitativa y cualitativamente distinta según los grupos sociales.

ENFOQUE ESTRUCTURAL:

Deriva del enfoque histórico en dos corrientes, El estructuralismo genético que trata de establecer una analogía, (corresponder, reflejar, expresar) entre dos estructuras significativas: La de un grupo social y la de una obra de arte.

Primero disección del objeto, que permita la comprensión de las actividades que en ellas se despliegan y determina dos órdenes de hechos: el nivel social que representa ciertas configuraciones concretas que son el lugar de una cierta práctica social; y el nivel de producciones intelectuales y artísticas.

La segunda que trata de definir la relación que une ambos tipos de estructura. Para una reflexión, sobre la creación artística, el interés de este método consiste también en calibrar la originalidad de la obra y asignar la responsabilidad de su creación.

El propio estructuralismo ha introducido, la noción de creatividad, y no sólo de una creatividad regida por reglas, que se manifiesta como poder de transformación, sino de una creatividad que cambia las reglas. El análisis estructural debe subrayar la desconstrucción y la transgresión de las reglas y el carácter polémico de las relaciones entre las diferentes obras de arte. Crear es construir después de haber desconstruido, inventar un nuevo estilo que aparece como nuevo sistema de reglas.

A través de las obras, las invenciones que marcan una historia, relativamente autónoma y no lineal, de las formas literarias, plásticas o musicales, cabe elaborar una teoría de la creación sin referencia alguna a los individuos creadores que es justamente lo que intenta, como se ha visto, el enfoque histórico.

Es especular de dónde le viene al hombre su condición creadora y qué es lo que le impulsa a crear.

En sentido débil se habla del hacer, pero en un sentido fuerte, se habla del creador, como hijo de la tierra, de la materia. Crear no es exiliarse del mundo, sino habitarlo realmente. El hombre se hace creador precisamente porque lo real para él no es algo, lo otro por lo que es capaz de

asombrarse, sino porque es sensible. El núcleo no es para el creador el del espectáculo a distancia, dominado, humanizado, en lo constituido, el creador presiente un constituyente que no es al que él pertenece. No es un dios escondido, sino la inagotable realidad de lo real previo a toda consciencia.

Se propone desarrollar la creatividad, como método después de enumerar sus mitos, sus posibilidades y sus deficiencias lo que aunado a los recientes avances en la teoría de funcionamiento cerebral indica una posible revisión en los métodos didácticos aplicados al arte y su apreciación.

TEORIAS DE DESARROLLO DE LA CREATIVIDAD

Se ha argumentado de acuerdo a la teoría de división hemisférica que la creatividad (Springer, 1945, 13) puede ser realizada en los individuos cuyos cerebros permiten un mayor intercambio entre las aptitudes verbales y no verbales. Sin embargo, no es así porque se pueden efectuar dos operaciones a la vez siempre y cuando no utilicen las mismas conexiones o interfieran unas con otras.

TEORIA DE POINCARÉ

El descubrimiento y la invención, la heurística, la resolución de problemas, comporta combinaciones de pensamientos. Sin embargo, cuando se trabaja en problemas solamente se tienen presentes un pequeño número de combinaciones potencialmente relevantes (Weisberg, 1987, 11). El inconsciente ensaya y desecha muchas combinaciones sin valor, las combinaciones que se llegan a percibir son aquellas que apelan al sentido estético, al sentido de la belleza. Por consiguiente, la heurística, la invención creadora en las ciencias o matemáticas es similar a la creatividad artística.

Por lo tanto Poincaré, propone que la génesis de ideas originales se produce por incubación tras un período de pensamientos inconscientes.

TEORIA DE EDUARDO DE BONO

El investigador De Bono plantea como método el torbellino de ideas para facilitar el pensamiento divergente o pensamiento lateral que sugiere la afluencia, originalidad y flexibilidad y combate la cuestión de si la actividad creadora entraña procesos mentales de carácter extraordinario. Implementa el método sinéctico, de sinéctica, raíz griega que denota el ensamblaje y conjunción de elementos distintos y aparentemente irrelevantes. Los métodos de torbellinos de ideas están diseñados con el propósito de facilitar el pensamiento divergente. Por otra parte, se utiliza la información para eliminar posibilidades, como se hace en muchos problemas de lógica para deducir una única solución a partir de diversos datos.

TEORIA DE ARTURO KOESTLER

Arturo Koestler propondrá la teoría de la bisociación, donde supone que el afloramiento de ideas originales, llega a la consciencia de la combinación inconsciente de otras ideas, según formas y procedimientos no imputables al pensamiento cotidiano. La bisociación alude al proceso por el cual ideas antes no relacionadas son puestas en contacto y combinadas. La asociación alude a conexiones previamente establecidas entre las ideas. La bisociación establece conexiones donde antes no había ninguna y sólo se produce cuando la persona ha estado seriamente inmersa en el problema. Las ideas existen en matrices y series interrelacionadas.

En los diversos planteamientos permanecen los siguientes elementos como constantes (Acuña, 1986, 24):

El primero es la identificación de creatividad con solución de problemas sostenida por la psicología Gestalt.

La postulación de lo inconsciente como fuente o responsable del proceso creativo fundamentalmente en Freud.

El pensamiento divergente surgido del modelo de Guilford y considerado después como parte de una tipología dual: divergencia, convergencia, muy semejante a la tipología jungiana, introversión, extroversión, análoga al concepto de pensamiento lateral de E. de Bono.

Las ideas de inspiración, revelación súbita y evidencia respecto a la solución creativa, en Poincaré y B. Rusell.

La actualización de las potencialidades del individuo (o autoactualización) considerada como factor primario de la creatividad, en Maslow y Rogers.

Existen cinco esquemas conceptuales en los que se ha caracterizado la creatividad en los diversos modelos existentes:

1.- El esquema de los tests mentales, que supone el pensamiento creativo como pensamiento lógico. Para los conductistas (Weisberg, 1987, 3), no hay necesidad de estudiar ni de explicar la creatividad, pues la creatividad entendida como proceso específico que interviene en la producción de algo verdaderamente nuevo, no existe. O bien el producto es en realidad algo antiguo, o si es nuevo, se ha producido por accidente.

2.- El esquema asociacionista que basa la creatividad en el establecimiento de asociaciones poco comunes en lo relativo al patrón estímulo-respuesta.

3.- El esquema de la Gestalt, con su énfasis en la

configuración del observador, ofrece un contexto de significación para sus acciones. En resumen, la concepción gestaltista de que basta romper con la experiencia previa para que pueda aparecer una solución con manifestación de una vivencia ¡ajá! ha demostrado ser atractiva, pues carga el acento en la potencia de los procesos razonadores del individuo. De ella se deduce además, que todo sujeto podría manifestar capacidad creadora, en cualquier dominio, si se le concediera la oportunidad. No obstante por atractiva que pueda ser, los resultados de varios estudios obligan a ponerla en entredicho. La objeción para obtener con éxito la resolución de un problema dado, es que las personas necesitan poseer conocimientos relativamente específicos acerca de él (Weisberg, 1987, 60).

4.- El esquema psicodinámico, con su énfasis en lo inconsciente considerado como fuente donde se nutre el proceso creativo.

5.- El esquema cibernético, sobre la base del procesamiento de la información.

Los lenguajes artísticos respecto a la creatividad (Weisberg, 1987, 141) se encuentran con un conjunto de creencias como las siguientes: ante todo, por informes que acerca de sí mismos dan los artistas, con la súbita aparición en el campo de la consciencia de productos creativos plenamente desarrollados. Así mismo, está generalmente admitido que estos saltos de la intuición creadora son debidos a procesos mentales inconscientes. Así pues, se da por supuesto que a la creación artística subyacen procesos mentales extraordinarios. En segundo lugar, además de poseer procesos mentales extraordinarios, el artista genuinamente creador, el genio artístico, es considerado también persona extraordinaria. Se da por supuesto que la capacidad del genio creador para emocionar a su público, es debida a su sensibilidad extraordinaria y a su apertura a nuevas emociones.

Se supone que la capacidad de la creatividad artística (Toynbee, 1981, 14), por experiencia difiere de una persona a otra; que los artistas creativos fueron y son segregados de sus semejantes por la posesión de un modo de pensar peculiar o de una facultad diferente, y que para volver a tomar parte de la vida común, debían convertir antes a sus vecinos a sus sus sentimientos, a su modo de pensar y de obrar. Es más fácil actuar igual al grupo al que se pertenece. Si este condena la imaginación y la locura, es mejor ser lógico, materialista, racionalista ó viceversa.

Algunos trabajos demuestran (Weisberg, 1987, 176), la naturaleza incremental del pensamiento creativo en las artes, demostrando que la innovación en las artes está firmemente asentada en trabajos anteriores, tanto de otros artistas como del artista en cuestión; que la innovación tiene lugar al ir evolucionando el producto inicial hacia algo distinto y nuevo; y que ésta innovación acontece a base de pequeños

pasos y no de un gran salto. Además la creación no es un concepto de valor como lo plantea la moda y la publicidad sino una posibilidad de praxis y de actitud.

Ciertamente, la creación y la creatividad son valores de la cultura, fundamentalmente de la cultura como un todo. La cultura contemporánea no es una obra de arte, y sin embargo, las capacidades de innovación, la producción de imágenes y la incitación de lo nuevo o de lo renovador constituyen aspectos nucleares del desenvolvimiento normal de las creativities. Lo que ha cambiado en esta cultura no es, sin duda alguna, el valor otorgado a la creatividad o al arte desde el punto de vista social.

CREATIVIDAD Y NOVEDAD

Si todos poseen el potencial para la creatividad y esta se propone como el proceso de concretar algo nuevo, lo que se necesita es incrustar en la pedagogía artística el método que permita la praxis, no fundamentado en valores de genialidad innata, de innovación por innovar, ni en valores conductistas sino en la experiencia misma, como medio de trabajo.

La diversidad y la novedad son los conceptos formantes de la creatividad, aunque no son términos intercambiables. Esta consiste en nuevas concepciones y no en cada nueva organización que surja. Estrictamente hablando se trata únicamente de creaciones que sobrepasan sus implicaciones originales. Es de suma importancia que no se trate de novedad por sí misma, sino que comprenda un nivel más elevado de acción, un mayor esfuerzo y eficacia en el proceso. Las personas creativas, son aquellas cuyos trabajos no son solo nuevos, sino que además son la manifestación de una habilidad especial, una tensión, una energía mental.

La energía mental utilizada en la producción de algo nuevo da la medida de la creatividad, así como la de la misma novedad, es la segunda forma de evaluar la creatividad, aproximadamente, siendo que no es un concepto que se pueda operar con precisión.

Hoy se valora, en el campo de la comunicación, de la producción, entre otros; como un juicio positivo, porque se supone que producir cosas nuevas amplía el marco de la vida y porque es manifestación de poder de independencia de la mente humana, una manifestación de su individualidad y singularidad; pero el culto a creatividad es un culto a la capacidad sobrehumana, ha sido aparejado con una callada desilusión y escepticismo, como consecuencia de la sociedad post-industrial. La alta valoración de la creatividad surgió principalmente en el campo del arte, casi constituyó su razón de ser. Puede ser por lo tanto, una consecuencia de la sobreproducción del arte, como un criterio de selección de obras de las que existe una cantidad excesiva. La cuestión no es "tener" obras de arte, el objetivo es conseguir artistas, como "encarnaciones" de la imaginación y la libertad.

Separar creatividad y solución de problemas conducirá a la

búsqueda de los criterios para estimar la creatividad (que pueden ser independientes de puntos de vista utilitaristas) y permitirá explicar el acto creativo, por ejemplo en el terreno artístico, sin tener que buscar primero cual fue el problema al que se pretendía dar solución favoreciendo un análisis más objetivo. Creatividad y solución de problemas no son términos incompatibles, pero tampoco son sinónimos.

(Acuña, 1986, 25)

Se puede considerar a los artistas creadores, por configurar un mundo polisémico, sinestésico y que además suscite en los demás una respuesta emotiva; lo que también supone resolver un problema.

Pero al serle presentado un problema al intelecto es su función tratar de convertir lo extraño en familiar, por medio del análisis; ya que el organismo humano es fundamentalmente conservador y cualquier cosa extraña le resulta "amenazadora". Ahora bien la mayoría de los problemas no son nuevos, el reto consiste en ver el problema de un modo nuevo. Este nuevo punto de vista, a su vez incorpora en sí el potencial necesario para una nueva solución.

La novedad es equivalente de individualidad (Merzelski, 1973, 355) es en un solo sentido, que cada individualidad hace su referencia como nueva, para sí misma. La originalidad puede igualarse en este sentido con la individualidad creativa. En otras palabras cada individuo encaja propiedades en el arte que particular y singularmente lo representa. Mientras que algunos se revelan a sí mismos al mundo o se descubren a sí mismos dentro del mundo, otros son capaces de descubrir el mundo mismo, después de lo cual son atraídos a la filosofía y la ciencia. La novedad es una categoría histórica, la individualidad no lo es.

Sin embargo la originalidad no sería idéntica con la expresión individual, por mucho que difiera un hombre de otro siempre tienen mucho en común; así como las obras de arte. Originalidad es entonces entendida y no puede ser imputada a todo trabajo de arte.

Como abordaje al desarrollo de la creatividad, se partirá de la idea de que el acto creativo responde a la resolución de problemas, de la convicción de que el acto creativo ocurre en un ejercicio continuo y constante donde se adquiere la experiencia, que la fuente de la creatividad se halla permeada por la vida inconsciente y la idea de que el acto creativo ocurre súbitamente, con la reunión de varios aspectos. Es aceptar sin conceder, que todo comportamiento puede ser calificado como individual, social y culturalmente, como creativo si posee atributos de originalidad, y no estrictamente implicar una resolución de problemas ni representar opción radical frente a la tradición, ni ser benéfica o positiva.

Lo creativo también exige un ejercicio racional, reorganizar los elementos del campo de percepción de tal manera que sucedan operaciones en cualquier dominio material.

La creatividad, supone varios pasos según se han analizado, que son la gestación creadora, la gestación realizadora, las

fases de preparación o fases de acopio de materiales, las fases de experiencia obtenida, las fases de imaginación e iluminación y las fases de comprobación. Un estado de ensueño es decir de imaginación más intuición, momento gestador de la idea y la capacidad de síntesis y conclusión. En la imaginación creadora incluye el almacenamiento de la experiencia, es decir la interpretación y traducción de lo elaborado en realidad que se efectúa mediante la práctica, con la corrección y afinamiento. El desarrollo de los medios y técnicas pueden acercar al conocimiento del mundo y de la ejecución misma para pensar y crear. Se deben además enfrentar las nociones comunes que producen ilusiones en cuanto al trabajo creativo como el pensamiento distinto del habitual, que la solución se alcanza como por emanación divina sin previa experiencia, que el talento es innato y lo imprescindible del genio.

DESARROLLO DE LA CREATIVIDAD

Lo que sigue es un intento para localizar las condiciones necesarias para acceder al flujo creativo.

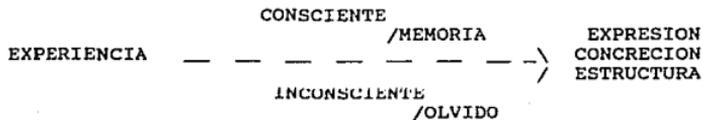
Los estudios del cerebro no han llegado a explicar completamente los procesos internos del mismo. No queda aún establecido como es que, la energía es distribuida de acuerdo a la función, que grupos neuronales se activan en determinado momento y circunstancia, como se interrelacionan los sistemas sensoriales unos con otros, como es que al alterarse los estados normales de vigilia y consciencia se inhiben la separación entre el ser y el mundo. Se desconoce aún el proceso emocional y su funcionamiento, los procesos mentales en tanto inducidos o naturales, como distingue el cerebro unos de otros, y como se traducen los impulsos en información.

Si se parte que la creatividad consiste en un momento del proceso de la experiencia: entre la percepción, que supone agentes, fisiológicos y los agentes externos que suponen aprendizaje. Esta actividad cerebral puede medirse físicamente. El esquema que se presentará más adelante es un mapa con el cual acercarse a la creatividad.

Ahora bien si se considera la experiencia como una asociación, una sucesión de pensamientos o en otras palabras una sucesión de transmisiones eléctricas, y todo movimiento eléctrico (de energía) suele representarse como movimiento ondulatorio. Se entiende que toda actividad del pensamiento puede representarse en forma sinusoidal. La clave estaría en reconocer la serie de ondulaciones que suceden en dicho proceso creativo.

Esquematisando el proceso creativo se percibe lo siguiente: la experiencia consiste en una contemplación sensorial productiva y dirigida que supone un entrenamiento en constante desempeño, para poder dominar la técnica con la que se esté trabajando, lo que no significa que se alcance una pericia tal que provoque la pérdida de interés. Esta capacidad experimentada debe posibilitar la transmisión de un mensaje, cualquiera que este sea y además dicho

entrenamiento debe ser teórico y práctico. En este proceso surgen tanto las diferentes manifestaciones de la consciencia, como las de inconsciencia que se han revisado las cuales son aprovechables en tanto participadoras del propio proceso. Estas variables pueden ser la imaginación, la fantasía, el sueño y el ensueño además de los estados alterados, de preferencia los inducidos bajo control de la voluntad de manera de poder unir en el momento creativo todas las variables. Estas posibilidades son también susceptibles de entrenamiento en tanto supongan un ejercicio enfocado al proceso creativo. Tomando parámetros temporales, en el proceso de acumulación de la experiencia considerada también como aprendizaje, para llegar a formular una expresión, concreción o estructuración; existe una línea media que separa el consciente como campo insertado en la memoria, en el presente; de otra área que es el inconsciente considerado como el dominio del olvido, de lo que ha pasado y que por lo tanto no se tiene consciencia inmediata. Se entiende que no son las definiciones tradicionales de ambos estados pero si lo es su condición en referencia al tiempo como presente y pasado.



En este proceso intervienen tanto el aspecto intelectual en sus vertientes conceptuales, perceptuales y de aprendizaje; como el emocional en un proceso rítmico, cuya frecuencia no es susceptible de precisión, pero si es aceptable que una continua repetición del proceso provoque mayor número de instantes de acuerdo entre dichos campos. En el caso dado la circunstancia en que una de las áreas dominara tanto la consciencia no es posible sujetar la dirección ya que se hablaría de una pérdida de control tanto emocional como de una pérdida de involucramiento si solo se tratara intelectualmente.

Si se esquematizara se podrían representar estos dos aspectos con tres variables de la siguiente manera:

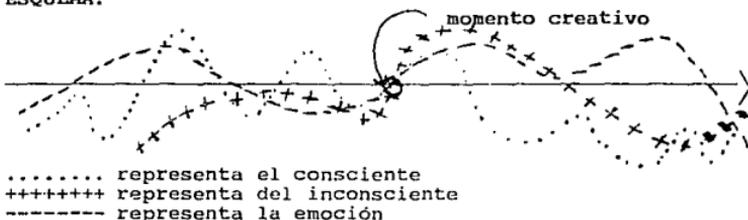
Aspecto intelectual: Se define como la capacidad de coordinar, conjugar significados con significantes y significadores. Se divide en:

consciente (lo formal) ideas y conceptos

inconsciente: (lo a-formal) imaginación, fantasía, etc.

Aspecto emocional: Definido por los sentimientos y su elaboración expresiva.

ESQUEMA:



Tres variables que influyen en el momento creativo y que al llegar a su punto de equilibrio, encuentran el momento creativo, llamado, El Todo como simultáneo.

Podemos con lo anterior revisar entonces el proceso que parece seguir la creatividad:

El momento de logro creativo se da en un punto de lo simultáneo, en un rango de equilibrio entre el olvido y la memoria.

Momento en el que se permite la interpolación de estas variables en equilibrio: tanto el aspecto intelectual con sus facetas como el emocional. Siendo este equilibrio un estado activo y no pasivo, dinámico y no estático, sintético y no profuso.

Diríase que sucede como en una suspensión del pensamiento, impresión que da por encontrarse este en un equilibrio perfecto, estable más efímero; De aquí que dichos momentos creativos sucedan en tan contadas ocasiones pero que al integrarse puedan sucederse con más frecuencia. Dicho evento se invoca cuando el sujeto adquiere por transubstanciación con el Ente la expansión instantánea hacia el infinito, concertando el momento infinitesimal con su materialización objetual³¹.

EL Proceso quedaría revisado a la luz de lo aquí planteado

³¹ Dr. Horacio Sandoval Trujillo y Dr. Fernando Figueroa, comunicación verbal, UAMX, 1992

de la siguiente manera:

A. Almacenamiento de la experiencia, entrenamiento en el método, tanto desde el punto de vista teórico como del práctico, como proceso de preparación y acopio.

B. Momento ante la solución de un problema en el que la experiencia logra un punto de equilibrio entre el olvido y la memoria.

C. Solución nueva. Como reorganización de elementos conocidos de una forma innovadora.

La voluntad de crear, es el primordial interés de todo artista y ante esto que implica un esfuerzo considerable tiene que enfrentarse no solamente al problema concreto sino también a las inhibiciones psicológicas y sociológicas que pueden limitar sus momentos creativos y su espontaneidad, siendo de estas inhibiciones el miedo al fracaso y a la incomprensión la más importante, de ahí que una vez alcanzado el éxito en una concreción se vuelvan las más de las veces reiterativos. Más sin embargo, no debe ser esto una excusa que coloquialmente se expresa de la siguiente manera: "Ese siempre hace lo mismo". En este particular, es necesario recordar que ya se atrevió a innovar una vez y esto es entrar a lo desconocido que bien se sabe que a todos los hombres artistas o no les impone. En consecuencia no es argumento suficiente y deja que esta misma inseguridad que se muestra al enfrentarse a una expresión artística aflore en los "como expectadores" y se prive voluntariamente de lo que el hombre como especie tiene que decir.

Desde luego que existen niveles en tales concreciones desde la mínima variación inesperada hasta la plena manifestación innovadora y en esto si se puede recurrir a la valoración de un objeto artístico pero debe saber reconocerse, de aquí la importancia de la educación, de la información, en suma también de la experiencia artística acumulada ya sea en práctica como en apreciación por el espectador, cuyo gradiente también irá en aumento en tanto que se permita a sí mismo más acceso y apertura a los distintos e innumerables lenguajes artísticos.

A continuación se profundizará en las características de cada paso del proceso creativo, para sustentar lo planteado.

Preparación:

En este período de preparación, cuando se adquieren las capacidades e información suficiente para desarrollar el trabajo se pueden dar las siguientes situaciones:

La primera, donde esencialmente el período de preparación es el planteamiento de una relación compleja junto con la atención consciente a los materiales sobre los que se debe trabajar la resolución.

Otra situación se presenta cuando parece suceder lo que

comúnmente se llama "salto a ciegas" (Jaynes, 1987, 46) evento que parece marcar al término del proceso real, cuando ocurre el simple juicio terminal y no tiene representación en la consciencia el proceso intermedio. Ciertamente, a veces es prácticamente como si fuera necesario olvidarse del problema para poder resolverlo.

Este tipo de preparación donde es posible que la experiencia previa pueda ser una barrera para la resolución creativa de problemas se da en situaciones artificiales, con trucos, en las cuales las aparentes semejanzas de los problemas se utilizan para ocultar sus diferencias.

Finalmente la voz, incubación (Weisberg, 1987, 33) se refiere a un período de tiempo durante el cual la persona no está reflexionando conscientemente en un problema, pero durante el cual sí se supone que sigue trabajando inconscientemente en él.

Durante esta parte del proceso de creación los sujetos pasan por una etapa de confusión, en que la seguridad de lo conocido deja el paso a la incertidumbre de lo posible. Etapa fecunda donde surgen diversas posibilidades para solucionar el conflicto y la ansiedad aumenta en gradiente mientras los sujetos cavilan la opción que lleva a la solución final.

CARACTERISTICAS DE LA EXPERIENCIA CREATIVA, DESARROLLO PROFUNDO Y EDUCACION

Los investigadores han propuesto diversas condiciones y explicaciones de lo que sucede en la fase preparatoria, en el acopio de experiencia. De acuerdo a Jaynes (1987, 227) existe primeramente una hipóstasis de la conciencia es decir una preconsciencia.

Fase I: Objetiva: Ocurrió en la era bicameral, cuando estos términos designaban observaciones externas simples.

Fase II: Interna: Ocurrió cuando estos términos significaban ya cosas que estaban dentro del cuerpo, en particular algunas sensaciones internas.

Fase III: Subjetiva: Cuando estos términos se refieren a procesos que se llaman mentales; habían dejado atrás estímulos internos que, se supondría, causan acciones y abarcarían espacios internos en los que pueden ocurrir acciones de metáfora.

Fase IV: Sintética: cuando las diversas hipótesis se unen en una consciencia capaz de introspección.

Es decir que cuando se llega a la consciencia se poseen las características antes mencionadas (Cap. 3), pero además culturalmente se ha heredado la capacidad de observación externa e interna, la capacidad de ejecución y de manejar metáforas todo con el fin de introspección. En el objetivo aquí buscado de logro creativo tanto en la creación como en

la apreciación del campo de lo artístico las habilidades de la consciencia son fundamentales en tanto que proporcionan las guías a considerar en la experiencia.

Esta experiencia se conforma entonces para llegar a una solución creativa en formas más o menos completas o se van desarrollando a lo largo del tiempo, este método es partidario de iniciar por el acopio gradual y posteriormente con la pericia, se avanza en pasos más sumarios pero también ya revisados. Esta situación está relacionada con la importancia relativa de la experiencia pasada, la preparación y la práctica adquirida en la producción de obras artísticas. Weisberg (1987, 11) analiza protocolos y otras pruebas confirman la idea de que la solución se obtiene evolutivamente, a través de una serie de tentativas, de resolver las insuficiencias e imperfecciones de soluciones anteriores.

Puede que sencillamente, el pensamiento creativo tenga lugar de más de una forma ya sea por el método revisionista, que propone el incremento, de pequeños pasos, bien por el método de los saltos de la intuición o si se sigue la concepción incremental (Idem., 1987, 19) de la creatividad se hace esperar que incluso productos de impresionante creatividad estén fuertemente arraigados en la experiencia del individuo creador y hayan sido desarrollo gradual de trabajos anteriores suyos. Desde esta perspectiva, la regla no son los grandes saltos, sino los pequeños pasos.

En conjunto parece razonable concluir que las personas crean soluciones a los problemas nuevos partiendo de lo que saben y que posteriormente las modifican para adaptarlas al problema concreto que se tenga entre manos. En cada paso del camino, el proceso supone una pequeña desviación de lo ya conocido; pero incluso estos pequeños desplazamientos, estos tanteos hacia lo desconocido, están firmemente anclados en la experiencia previa.

En cuanto a la obra artística que va evolucionando durante un prolongado período de tiempo durante el cual el trabajador va tratando de resolver los problemas que van surgiendo conforme progresa el trabajo. Esta necesidad de revisión y pulimento en el proceso de creación para producir un trabajo precisa de la dedicación en un tiempo relativamente largo a sus fases iniciales.

Por lo tanto la creación artística es una pericia, que tiene que ser aprendida. Todos, trabajadores o apreciadores del arte han de someterse a un largo período de instrucción, sea formal o informal, antes de lograr producir algo que los demás tengan por valioso.

Cada persona se vale de lo que ha aprendido, y avanza por su propio camino de modo único y diferente. No hay por qué en nombre de la inconsciencia exaltar la ignorancia artística, pruebas de la naturaleza incremental del pensamiento creativo en las artes, han demostrado que la innovación en las artes, está firmemente asentada en trabajos anteriores, tanto de otros artistas como del mismo en cuestión; que la innovación tiene lugar al ir evolucionando el producto inicial hacia algo distinto y nuevo, y que esta innovación

acontece a base de pequeños pasos y no de un gran salto. Se habla de la regla de evolución incremental de los productos de creación, y no de los grandes saltos intuitivos. Otra consideración a efectuar es la recuperación de información perceptual almacenada en la memoria y el empleo de esta información para imaginar las consecuencias de llevar a efecto posibles soluciones. El pensamiento creador comporta el recurso de la imaginación. Este proceso de aprendizaje, de acopio, de información, de rescate de memoria y de imaginación conforman en primera instancia el estilo de cada individuo como su propia avenida de expresión.

GENIO, TALENTO, DON

Es manifiesta la naturaleza evolutiva de la innovación, porque estas formas nuevas fueron desarrollándose de anteriores intereses y obras.

En este momento hay que recordar el concepto de genio y sus "sinónimos: don, inspiración, talento. Ante un planteamiento general de desarrollo creativo hacia lo artístico el término tradicional de genio, heredado de la antigua concepción de crear, provoca además de una división acomplejada entre el neófito y el experto; un calificativo en desuso por su ambigüedad y fetichización. Este concepto ha entrado en la esfera de lo deseable en tanto vendible; su extensión al ámbito de la publicidad y de los medios masivos de comunicación lo han despojado de su carácter "especial" para convertirlo en un valor de cambio.

Es aquí donde la advertencia de Subirats (Op.Cit., 125) es admitida, "En vano se hará un último alegato a la imaginación subjetiva, a la voluntad final del espectador de las pantallas del mundo, a su fantasía y juicios críticos, o a su capacidad de codificar, deformar, recomponer, reensamblar, en fin, de recrear la ficción de las imágenes medialmente compuestas. La imaginación crítica, la afirmación autónoma de la consciencia cognitiva o moral, la misma posibilidad de una experiencia individual del mundo y su comunicación inmediata a otros seres, no constituyen, frente al mundo como representación objetivamente realizada y universalmente aceptada, sino la nulidad insignificante de lo particular, en cuyo medio tanto valen los más razonables juicios que las fantasías de un visionario".

Lo peculiar del Absolutismo estético (Marchán Fiz, 1982), desde el romanticismo, es tratar de justificar este culto al yo absoluto, personificado en el artista, y de legitimar la existencia y el mundo desde una óptica estética. En el genio, como ese sujeto absoluto, poseedor de ese poder oscuro y desconocido, que ya no abandonará en la modernidad a las llamas estéticas del genio y del inconsciente, atentas a la actividad artística y menos preocupadas por la estética del contenido. El arte es, por tanto, lo supremo para el filósofo, ya que le abre, por así decirlo, el sagrario en el que arde, fundido en la naturaleza y en la historia. Estas palabras han sido objeto de una interpretación doble en la

estética del siglo XIX, con ecos en este. En efecto, si unos han reducido el arte a vocero, a mero documento respecto a la filosofía, a la cultura o a la sociedad, otros lo han entendido como espejo vivo de ese yo absoluto que es el genio.

La idea que esta sociedad mantiene acerca de los orígenes de la innovación creativa en las artes y las ciencias es muy romántica, no solo en el sentido filosófico que ya se menciona sino en el sentido común y corriente. Fundada en la creencia del genio, subyace la profunda convicción (Weisberg, 1987) de que las obras originales y los grandes hallazgos de naturaleza creativa son fruto de grandes saltos de la imaginación, que se producen porque los individuos creativos tienen el "don" de realizar procesos mentales extraordinarios. Se da por supuesto que, además de sus prodigiosas facultades intelectuales, los creadores poseen rasgos excepcionales de personalidad, que también desempeñan su papel en el instante de suscitar el vuelo de la imaginación creadora. El conjunto de todos estos rasgos de personalidad y de facultades intelectuales constituye lo que se conoce por genialidad; y a ella se recurre en el momento de explicar las grandes creaciones.

Es posible que las expectativas de "superhombre" o genio sean configuradas en momentos cuando las crisis sociales hacen estragos en el valor de la individualidad. Este genio o superhombre perdido en la intuición artística, penetra pues, en lo esencial, deviene un instrumento del fondo creador de la vida y portavoz de las tendencias cósmicas. El genio, en fin, roza la idolatría.

Si bien es cierto que los individuos creadores poseen un conjunto de características que los creativos no poseen, o que no presentan en el mismo grado, como la flexibilidad del pensamiento. Al tratar de la mente del genio se habla de la capacidad para descubrir lo importante en lo irrelevante, y para encontrarle sentido a lo contradictorio. Es decir, el genio creador logra sacar algo en claro en donde los demás no ven sino la nada.

A principio de 1930 surge la intención de ver al artista desde una nueva perspectiva dando precedencia al trabajo sobre su personalidad y también abandonar este cultolejanía-herexia al "genio" respecto a lo que debe ganar personalmente la creación. Sin embargo aún es un mito muy extendido entre los artistas de los medios de comunicación que pretenden centrar la atención alrededor de su persona que sobre los procesos creativos que los construyen.

De acuerdo con tal concepción, el genio artístico es relativizado, ya que depende de la respuesta de un público o de un auditorio. Tras revisar (Idem., 112) los juicios que la posteridad ha otorgado a distintos artistas, se descubren casos muy interesantes en los que la reputación del artista ha experimentado cambios radicales con el paso de los años. En todo caso si el genio es particularmente dotado es probable que trabaje para sí mismo y no para el público que lo pueda o no comprender, contrariamente a la pretendida intuición referente a la percepción de su público, o

auditorio, que permite al artista de talento pulsar en ese público una fibra sensible, dado que el artista de menor talento no ha alcanzado de momento la capacidad de respuesta emocional del público, sus obras parecen contener sentimiento. Esto último es muy probable que sea ya tan conocido que los "manejadores de imagen" resuelvan hasta sus últimas consecuencias lo que se ha de crear. Es muy poco lo que se sabe sobre las características definitorias del genio creador, más aún que tales características no pueden ser aisladas, porque la noción misma de genialidad es, en realidad, tan solo un mito.

Hoy, la mayoría de los investigadores de la mente están de acuerdo en la hipótesis que las diferencias individuales en la conducta resultan al menos en parte determinadas por las diferencias genéticas en la organización del funcionamiento cerebral.

La manera en como usa una persona su cerebro especializado resulta de socialización, entorno familiar, experiencias individuales e influencias culturales aún más importantes que la herencia genética. Entonces, ¿Como se definiría al genio? como un creador capaz de logros extraordinarios, con métodos incomprensibles y que no se le hayan ocurrido a nadie anteriormente. Aunque en un caso dado la obra producida por un individuo pueda ser "extraordinaria", la obra "extraordinaria" no es necesariamente producto de procesos "extraordinarios", o de características personales "extraordinarias". La experiencia previa de los individuos es fundamental para determinar cuán eficientemente resuelven problemas nuevos. Además, la adquisición de pericia entrena la adquisición de muchos contratiempos concretos acerca de situaciones específicas, para poder, de salida, arontar una situación basándose en lo parecida que sea a otra con la que se haya encarado anteriormente. De ahí la importancia del conocimiento especializado en la solución de problemas. Hay una segunda presunción implícita en la creencia de la genialidad, a saber: que los individuos creadores poseen cierta cualidad indefinible que da cuenta de como alcanzan a hacer las grandes cosas que hacen. Los estudios metodológicos del trabajo artístico, sobretodo han determinado este esfuerzo de prueba y error en tanto a configuraciones y materiales se refiere. Existe una distinción fundamental entre desconocer un proceso para lograr un resultado por muy espectacular que parezca y otro asunto completamente diferente es no poderlo definir por incognoscible.

En cuanto al talento se considera una aptitud particular para ejecutar una técnica, utiliza un saber o practica un arte de una manera "feliz". La etimología revela la ambigüedad de la palabra, tradicionalmente opuesta al genio. Antigua moneda griega, que se debe a la parábola de Mateo (XXV-14), el talento tomó el sentido figurado que tiene hoy, sentido atribuido desde el siglo XVI.

El talento ¿es una capacidad natural o adquirida? Como el genio ¿es un don? En la palabra el maestro da los talentos a sus servidores. Es el uso que ellos hacen de él, lo que es

significante. Se puede, sin embargo, no hacer uso de ese don, pero sí explotar ese talento, eso es lo que la parábola marca explícitamente. El genio sería un don irrepresible, mientras que el talento sería una facultad sometida a la voluntad y al libre albedrío.

Es propositivo de esta investigación, dejar a un lado las nociones de genio, don o talento por las razones antes mencionadas y sobretodo para enfocar el planteamiento hacia la exploración dirigida, disciplinada y constante del proceso creativo. Pretende a su vez, el desarrollo de los instrumentos al alcance de todo aficionado. Está en acuerdo con Acha (1988, 2001) en cuanto en las artes y en todo el trabajo creativo no existe inmaculada concepción ni la creación de generación espontánea; y añade "la tradición se vale del aprendizaje para transferir conocimientos de generación en generación e ir cargando así sobre todo productor cultural, el pasado o la historia de su quehacer".

Aún cuando se insista en lo innato del genio, la conducta no es deliberada, las acciones humanas en su mayor parte son consideradas como el resultado de la selección, de la opción, o al menos eso pregona la cultura.

Pero estas creaciones presuponen, (Idea., 72) paradójicamente y de manera indefectible, que el creador es producto del sistema estético, y también su productor y su espectador. Al fin y al cabo, no hay rupturas sin continuidades lo nuevo no existe sin lo viejo, y el individuo materializa los factores del sistema estético en que ha sido educado como profesional. Toda producción cultural parte de algo dado. Hay incluso una tradición u obligación de producir rupturas.

En tanto a los métodos específicos se refiere, naturalmente en la enseñanza de cualquier disciplina puede ser útil empezar con análisis conscientes completos de los elementos de las reglas pero al llegar al punto que se relaciona con el despertar de la facultad creadora (Ehrenfels, 1970, 33), el estudiante tiene decididamente que poner en juego sus otras facultades, tales como la fantasía, la imaginación, la visualización, etc. La vaguedad de esta área no es una virtud en sí misma; tiene éxito en la medida en que el control se lleva a los niveles mentales más conscientes.

La destreza profesional en el arte y en la ciencia perturba a menudo al pleno desarrollo de la imaginación creadora. A la inversa, con los métodos de enseñanza artística que se proponen principalmente estimular la imaginación de los alumnos, más que desarrollar su actividad manual, se pueden lograr vigorosas obras en las que haya despliegue de imaginación, pero estas obras carecerán de acabado profesional y de un propósito bien delimitado.

El profesionalismo y la imaginación deben ser complementarios. Se exige al trabajador manual ejercer sobre todo el proceso, al trabajar en su obra, un consciente y deliberado control pero también debe visualizar con claridad el resultado de su trabajo, y trazar el camino más directo para llevarlo a cabo. Los incidentes fortuitos, pueden aprovecharse en tanto enriquezcan este trabajo dirigido.

Sin embargo es precisamente esta tensión continua, que se

origina al adquirir el dominio completo en la técnica, lo que no rinde al excluir del proceso creador los más profundos niveles de la personalidad, bloqueando así el libre juego de la imaginación. Este peligro se reconoce ahora mas ampliamente. En la última década se han multiplicado los cursos de diseño básico, en los que se alienta al estudiante a experimentar mas libremente con los diversos medios de expresión artística, sin ningún propósito práctico preconcebido. Pero la oposición entre el profesionalismo y la imaginación se pierde generalmente tan pronto como el alumno tiene que aceptar un mínimo de planteamiento y de control. Estos renovados fracasos han puesto en tela de juicio el valor duradero de la enseñanza del arte y el diseño.

CREATIVIDAD E INCONSCIENTE

A partir de la psicología Freudiana la creatividad en el adulto toma el espacio del juego infantil. La fantasía y la formación oníricas se unen a la creatividad, en un proceso que se desarrolla paralelamente al juego, al grado que los juguetes del niño son los enseres del adulto³²; de la sublimación de tales impulsos inconscientes resulta la energía para la creatividad.

De acuerdo con este hecho, gran parte el pensamiento psicológico actual trabaja la hipótesis de que precisamente mediante la actividad imaginativa y espontáneamente simbolizadora se pueden exponer y recuperar directamente algunas formulaciones inconscientes o preconscious del individuo, mejor y más directamente que mediante análisis relativos exclusivamente al lenguaje verbal, consistente con este elemento de sorpresa en el acto creativo, y que no se puede determinar. Este elemento siempre ha estado presente en la historia plástica del hombre. Conforme a las numerosas declaraciones (Dorfles, 1989, 32) de creadores se ha afirmado con bastante frecuencia haber tenido como primer embrión inexpressado de una futura obra, una imagen visceral, un pensamiento, en cualquier caso, no formulado conceptualmente ni tampoco perceptivamente sino en forma de ritmo, de proporción, de atmósfera, en una palabra, de imagen aún no encarnada en un medio concreto.

El pensamiento filosófico hoy, está lejos de considerar el hombre como predominantemente racional, para este es importante entender que la base inconsciente de la vida artística y emocional permanece intacta aún a pesar del desarrollo de poderes, de razonamiento más sofisticados. Entre más se examina el mecanismo del pensamiento, más se observa la acción autómatas e inconsciente de la mente en todos sus procesos. Las ideas definitivas son escalones, etapas de otras "inconscientes". El cómo se pasa de una a la

³² Ante el desarrollo de un programa de apreciación del arte, cabe suponer que las diferencias de apropiación de "lo suyo" en el niño, se reflejará en el adulto en formas significativamente diferentes de ver y sentir el arte desde "lo apropiado" y lo cognoscitivo. Dr. Fernando Figueroa, comunicación verbal, UAMX, 1992.

otra, no se sabe. En ocasiones asemeja un espíritu creativo e informador que está dentro y no en el hombre y se reconoce en todos aspectos de la vida real o artística.

El planteamiento aquí descrito sigue en este punto a los artistas y teóricos que se refieren a aquellos elementos del proceso creativo, los cuales durante la maduración de un trabajo artístico se suceden en el inconsciente.

Puede haber factores inconscientes que dirijan o influencien la creación artística, no en tanto que el creador no se de cuenta de las implicaciones de su trabajo, que un crítico pueda identificar más tarde, pero solo con la experiencia y sobre el dominio de ella se supera este estado.

Una vez más es necesario anotar la diferencia entre los aspectos deductivos y racionales de la conciencia y aquellas impresiones interiorizadas que se despiertan con los pensamientos y las ideas; ambos jugando un papel fundamental en el proceso creativo.

CREATIVIDAD E INSPIRACION

La inspiración es otro concepto también heredado de la teología, viene del latín SPIRARE, soplar respirar, IN-adentro, + SPIRAR, soplar adentro de algo y que metafóricamente devino infundir ideas. Su relación con la respiración es posterior (XVI) a su sentido figurado en el hombre de estar habitado por los dioses.

En Grecia clásica, en Homero como posesión de las musas, Platón (IÓN) como THEIA DYNAMIS, la exégesis cristiana la refiere como DIVINITUS INSPIRATUS. La historia posterior del término es su postrera laicización (Souriau, 1990, 890). Se refiere al estado del hombre de estar en armonía con su poder creativo. La inspiración es la forma "noble" de alienación en tanto sobrepasa lo propiamente humano, se extranjeriza de sí mismo y de los otros. Este aliento, sin importar su proveniencia es hoy contestable por la idea del trabajo constante que permite el desarrollo y creación del trabajo artístico. Podría ser más admisible para el espectador que es invitado mediante lo creado a estar presente, a incrementar su sensibilidad a compenetrarse en profundidad con lo que tiene delante de sí, en este sentido si es llevado fuera de sí mismo, fuera de su cotidianidad.

Posiblemente el mito de la inspiración, al lado del trabajo sea hoy traducible a los recursos inconscientes, como una fuente de exploración constante aunada al dominio del tema de que se trata. Por ejemplo, un neófito en pintura de poco ha de servirle la inspiración si carece del medio técnico que le permita una cabal expresión de sus ideas. El término puede constituirse en un prejuicio, en tanto se atribuya al defecto de un proceso la falta de inspiración y no a la ausencia del esfuerzo requerido.

Hoy el término inspiración da cuenta de la ignorancia respecto al origen de las ideas, las cuales dependen tanto de la experiencia, conocimiento y valores personales, como de las características de la situación que se desea transformar.

En acuerdo con Acuña (1989, 32), se propone que la creatividad pierda el carácter de proceso misterioso, de acto súbito, de revelación inspirada, de proceso anclado a la resolución de problemas, de proceso evidente que se impone a la percepción cuando es logrado, y sobre todo de atributo personal; que se tiene o no se tiene en función de los rasgos de carácter, de fluidez, flexibilidad, etc. La creatividad debe ser vista como el cambio o modificación a los esquemas de referencia, expresado mediante un proceso tangible. La evaluación dependerá de la coherencia que se dé entre el acto creativo y los esquemas dentro de los que se desarrolla o que el mismo origina.

ILUMINACION

La división del proceso creador en etapas intermedias, identifica un momento que ha sido llamado de muchas maneras "¡ajá!", "eureka" e "iluminación" como sensación de hallazgo súbito. Se le adscribe este término de luminosidad al hecho de que normalmente el proceso que le precede es oscuro en tanto no deductivo, incluso desconocido en sus fases tanto para el creador como para el espectador. Lo que produce esta sensación de solución sorpresiva e inesperada.

El esquema referencial que se ha presentado en este estudio insiste en un viraje de consideración, en tanto se contemple la creatividad como construcción en proceso de cambio. Este no siempre es valorado como creativo o como positivo, depende de como toque los intereses del grupo social donde se inserte; ya sea el sistema social o de gobierno, la cultura y la educación. Acuña (Idea., 34) añade: "La creatividad, como valor asignado al comportamiento es, como éste, a la vez estable y cambiante, influido y regulado por condiciones sociales, culturales e individuales". Desde un punto de vista social parece otorgarse mayor recompensa, credibilidad y valor a la persona que produce algo en forma "espontánea", sin nexos lógicos con algún proceso gradual de estudio y esfuerzo, que a la que produce algo semejante por la vía del estudio, del trabajo y la reflexión, con lo cual se está alentando la inaccesibilidad a los procesos creativos por encima del pensamiento racional.

El investigador G. Dorflès llama "intervalo perdido" a la iluminación, que en su caso debe entenderse no sólo una idea de pausa, entre estímulos sensoriales, ya sean o no de carácter estético, sino también la presencia de una posibilidad creativa y renovada a consecuencia del advenimiento de esa pausa, de esa interrupción. Donde también puede darse el concepto de "desviación" en tanto que no será sólo interrupción sino además alejamiento de un camino ya dispuesto; también "renovación" como una reelaboración hecha posible por la brusca interrupción que se habrá producido en el recorrido habitual, de un acontecimiento artístico.

El intervalo perdido (Dorflès, Op. Cit., 9), es el momento de equilibrio. El intento de evidenciar el por qué de una situación y ausencia de pausa alguna, en el flujo continuo

de las percepciones, fricciones, creaciones, en la incesante confusión de acontecimientos y momentos de que se esta expuesto.

En el capítulo de consciencia se describen los estados alterados que no deben confundirse con el momento de "equilibrio" o instantes de solución. La dilatación de las facultades imaginativas tanto perceptivas como creativas, debe lograrse sin necesidad de recurrir ni a hongos alucinógenos, ni a luces y sonidos que emboban, en lugar de aguzar la sensorialidad, con el fin de abrir los procesos inconscientes; lo que impone reafirmar que la concreción no se da cerrando la consciencia, sino en equilibrio, mediante una activación de moviidades perceptivas inéditas, mediante un pensamiento mítico renovado y una unión renovada de ciertas fuerzas emotivas, conscientes e inconscientes latentes, en el área más remota y solitaria de la consciencia.

MEMORIA Y CREATIVIDAD

El esquema descrito supone al inconsciente como el recipiente de los recuerdos. Estos como acceso al conocimiento de sí mismos y de la propia experiencia pasada. Inicialmente por medio de los recuerdos de actos y sentimientos, considerándolos junto con un yo análogo, conceptualizándolos, clasificándolos conforme a sus características y narratizando todo aquello de tal modo que se accede a la acción consciente y a la consciencia.

Los psicólogos (Rock, 1925, 123) se refieren a tal representación de la experiencia pasada llamándola huella mnémica. Es de suponer que toda percepción anterior, así como todo pensamiento, sentimiento o cualquier suceso mental consciente ha dejado tras sí una huella mnémica. El reconocimiento se funda en la inconsciente aceptación del parecido o correspondencia entre la huella y el percepto.

Se trata de una distinción entre reconocimiento y recuerdo. La memoria consciente no es un almacenamiento de imágenes sensoriales. La retrospectión de lo consciente no es la reintegración de imágenes, sino la reintegración de aquello de lo que se ha estado conscientes con anterioridad y la reestructuración de estos elementos en pautas racionales o probables.

Algunos otros (Wertheimer) consideran que una fuerte dependencia de la experiencia anterior podría resultar un estorbo para la solución creativa de problemas. Solo sucede si se rompe el esquema precisamente por su parte de ensayo y error para el cambio e incrementación del proceso creativo.

El ponerse directamente en contacto con las emociones y sentimientos, encerrando el significado esencial, para atravesar el nivel consciente y llegar al inconsciente conforman la totalidad de la experiencia hacia la creatividad.

BLOQUEOS DE LA CREATIVIDAD

Es posible el aumento de capacidad creadora con los métodos para preparar el desarrollo eficiente del pensamiento creativo. Existen cursos especialmente diseñados que considerando a la creatividad una facultad lo proponen; se basan en la hipótesis de que todo el mundo podría pensar creativamente si conocieran y ejercieran las estrategias necesarias. El pensamiento creador en este trabajo no es una habilidad más, sino que constituye la sumatoria equilibrada de una revisión metodológica de otros campos mentales que acuerdan en un determinado punto dirigirse hacia algo. La clave del proceso no es una pretendida facultad creadora sino una voluntad que diriga hacia la concreción. Esta configuración de facultades sí puede ser aprendida. Por otra parte el planteamiento recién expuesto concibe la mente como un conglomerado de elementos que por experiencia se adquieren y se ordenan; por lo mismo son susceptibles de reordenarse cada vez que se requiera. La capacidad de configurar creativamente es una de las expresiones del individuo por entero.

Los investigadores han deducido que los bloqueos impiden el libre desarrollo de la creatividad. El hincapié que la cultura occidental y masiva ha hecho en el pensamiento lógico y razonador estrangula el pensamiento creativo, que permite asociaciones libres, en tanto que ofrece una inmensa cantidad de soluciones prefabricadas sustitutivas.

Estos examinan los tipos principales de bloqueos de la creatividad: los perceptuales, los emocionales, los culturales y los ambientales y por último, bloqueos intelectuales y de expresión.

La percepción humana, como ya se ha comentado, está fuertemente condicionada por lo que el sujeto anticipa y éstas expectativas perceptuales pueden perturbar de diversos modos la resolución creativa de problemas.

Uno de los métodos que encausan el pensamiento creador se llama "torbellino de ideas" (Weisberg, 1987, 78). Insiste sobre un tipo especialmente importante de bloqueo emocional, que no tiene que ver con la generación de ideas, sino con su juicio crítico. Juzgar críticamente es menos arriesgado que intentar engendrar algo nuevo, por lo que la gente suele concentrarse más en criticar ideas, en lugar de esforzarse en generarlas. Por otro lado el criticar apresuradamente las ideas puede provocar también su rechazo antes de haber examinado todo el contenido y su viabilidad. De la observación de lo anterior se creó esta técnica, para evitar el enjuiciamiento prematuro⁽⁷⁸⁾.

Este método divide la mente pensante en dos componentes: la mente crítica que analiza, compara y elige, y la mente creadora, que visualiza, prevé y genera ideas, de donde no se ha de inferir su localización hemisférica "atribuida". La capacidad creativa se puede incrementar conforme se abate la crítica coloquial; por lo tanto esta, no se permite y es bienvenida la ligereza y la extravagancia en el pensar, se desea cantidad, en favor de la multiplicidad de combinaciones.

Los intentos de profundizar el umbral del conocimiento para

alcanzar una creatividad imaginativa y renovada; derivada de un pensamiento conceptual y potenciado fantásticamente, conforma un constante intercambio entre los resultados logrados y los criterios a que se tiene que atener la resolución, si se constituye un ejercicio evaluativo al final, pero no al principio, porque no hay parámetros suficientes.

Los bloqueos culturales provienen predominantemente de las instituciones sociales y de la macro-estructura en que se hallan inmersas. Toda forma de cultura impone a sus miembros distintas formas represivas (Torrijos, 1988, 48) que la comunidad ejerce sobre el individuo aislado. A este se le exige socializarse desde su infancia, es decir, transformar la perspectiva que ofrece el principio del placer en otra dominada por la presencia casi constante del principio de realidad. Esta es otra manera de referirse a la combinatoria de facultades entre lo posible y lo pretendidamente "imposible"; entre lo consciente y lo no consciente que plantea el ejercicio creativo. Si la creatividad en este estudio es construir el campo de lo artístico, fundamentado en la consciencia, la inconsciencia, la volición y la emoción, no se renuncia a esta combinatoria sino se acepta como parte de lo instituido en el marco cultural, sin ignorar lo "hegemónico"³³.

El bloqueo emocional se expresa en dos tendencias: si el punto de equilibrio se convierte en una tendencia hacia la quietud absoluta, estática o si domina la emoción, la satisfacción de todo impulso y de toda pasión se convertirá en un objetivo por sí mismo, pero por otro lado toda la creatividad humana, todos sus impulsos expresivos, agnósticos, lúdicos, libidinales, necesitan para manifestarse de la presencia de un otro separado de sí, de un antagonista que puede pasar a ser "socio" y solo con el sometimiento del mismo se puede alcanzar un estado de relativa quietud y relativa satisfacción a partir del cual podrá iniciarse una fase creativa o procreativa.

Desde la óptica de este método incremental de la creatividad e inserto en la cultura, el desarrollo de un estilo enteramente nuevo puede ser considerado, en una visión amplia, como una evolución relativamente directa, a pasos incrementales que parte de la obra e intereses anteriores que el artista ha configurado. Con una visión más restringida, las obras de arte, individualmente consideradas, no brotan en la mente del artista plenamente desarrolladas ya, sino que van evolucionando gradualmente conforme el mismo va esforzándose por resolver los problemas que presentan las primeras versiones de la obra. El producir obras artísticas de valor duradero es fruto de años de trabajo, en los cuales el creador empieza por entrar en contacto, más o menos formalmente, con las obras e ideas de

³³ El concepto de lo hegemónico está referido al potencial de penetración de una cultura dominante en otra considerada como sojuzgada, en la cual los valores de identidad son sustituidos por valores de lo deseado; el parámetro de predominancia se genera en el sentido de lo ajeno y deseado. Dr. Fernando Figueroa, Comunicación verbal, UAMX, 1992.

otros y va, gradualmente adquiriendo capacidad para producir su propia concreción.

CONCLUSION

La unidad fundamental que constituye la creatividad es la unión de la sensación directa y del concepto intelectual; la unidad de lo sensorio, lo emocional, lo inconsciente y lo racional. La creatividad como conducta, requiere exploración activa del medio. El desarrollo unilateral, provocado por la división del trabajo, condiciona la actividad estética en el presente, propiciando las concentraciones casi exclusivas del talento artístico en las personas reconocidas como artistas, promueve los monopolios estéticos y artísticos, lo cual no autoriza a suponer que es exclusivo de estos seres, que por otra parte hacen lo que está a su alcance en un medio tan dirigido.

La capacidad creadora no consiste en un pequeño conjunto de características subyacentes a la creatividad; y los procesos intelectuales que estos dominios requieren los posee todo hombre e incluso son inevitables. Aunque difieran unos de otros todo hombre posee capacidades tales como memoria, imaginación, sensibilidad, sensorialidad, manipulación de símbolos, etc. más el nivel propio de motivación en tanto entrega al proceso. Hay pruebas que la creatividad no es constante. El tipo de características en las pruebas de personalidad creativa pueden resultar un estorbo para el logro creativo en otras.

También es importante anotar que la creatividad de un individuo puede cambiar drásticamente con el tiempo. Dado que una situación nueva contiene elementos que son familiares, estos servirán de base para generalizar a la situación nueva la respuesta que entonces se dió. Por otra parte, si la situación nueva no se asemeja a ninguna situación antigua entonces la persona se comporta aleatoriamente, combinando diversas respuestas de toda suerte de formas. El espacio de tiempo donde se inserta la experiencia tiene dominantes por temporadas de algunas de las variables que son la causa de que la creatividad no sea constante.

En suma la creatividad configura (Campbell, 39), en su esfuerzo constante y voluntario: conocimientos de medios y modos específicos; comprensión, encontrando conceptos y concreciones de transición, interpretación y extrapolación; aplicación de lo concreto con implicaciones educativas, desde objetivos hasta métodos; una capacidad de análisis de elementos, relaciones y principios organizativos; capacidad de síntesis en cuanto a la conjugación de todos los elementos para lograr una producción única cuya evaluación causa juicios en términos de evidencia interna y criterio externo.

8. DISPOSICION ARTISTICA

Este trabajo implica dos vertientes ya esbozadas en lo que a disposición artística se refiere, una es la proposición de trabajo artístico y la otra es la apreciación desde la observación sin ejercer ninguno de los lenguajes. Ambos campos suponen la aceptación y la toma de consciencia así como de posición respecto a lo artístico. La disposición aquí significa la integración de ambos campos para acceder de manera más comprensiva al fenómeno.

Para configurar las aptitudes que una disposición artística supone, fué necesario revisar primeramente las campos por la actividad puramente sensorial y mental soslayados en el arte pero que no lo completan en su totalidad.

El arte, por otro lado implica además una actitud, en tanto conjunto de acciones, físicas y simbólicas que lo anticiparon y que aún lo conforman. Esta actividad es válida para la creación misma como para la apreciación.

Todavía quedaría por aclarar el cúmulo de conceptos, teorías y sistemas que las artes forman en su conjunto, información que solo ella será tema de otro estudio.

Los siguientes lineamientos de comportamiento, son aceptados por consenso (Cf. Dissanayake, 1988) en el desarrollo evolutivo del hombre como la conducta que propició el acceso al arte y que aún lo sostiene ahí.

Como especie que se desarrolla en sociedad los humanos tienden a construir, aceptar y compartir con otros, sistemas que expliquen y organicen el mundo en tanto percibido y conocido, requieren la seguridad psicológica y física de lo predecible, la familiaridad con lo conocido, aceptando su papel y lugar en la vida; buscan ratificación y certificación psicológica de los otros que son parte integral del grupo o familia; reconocen y celebran con otros de su especie una dimensión extraordinaria de la experiencia en tanto opuesta a la experiencia cotidiana; se ocupan en juegos y en simulaciones, esto constituye los nexos sociales y si no se presentan, se suscitan sensaciones incómodas, de insatisfacción y de despojo. Estas necesidades fundamentales conforman el principio de orden, el cual conglera a los grupos humanos para poder subsistir.

Este conjunto construye conocimientos que cohesionan al grupo; se conforman de distintas formas al dar prioridad a uno de los elementos constitutivos. Existen diversos modos de conocer aparte del racional y el mundo puede aprehenderse profunda y experimentalmente sin ser dividido y analizado. Estos otros modos de pensamiento y conocimiento no pueden ser considerados como irracionales están constituidos por la imaginación en general, conforman un elaborado simbolismo, un conocimiento articulado y mecánico además de profundidad espiritual.

Se ha quedado atrás el sostener que el pensamiento primitivo que no sigue las reglas de la lógica occidental no implica que pueda ser verdadero, práctico, creativo, estético y sabio o que sus usuarios sean infantiles o formas inferiores

de humanidad.

Sin embargo una configuración inamovible de corte estricto además de imposible, sería intolerable. Entonces su principio complementario se construye; es la capacidad de adaptación, como la habilidad para tolerar la variación. Esta adaptabilidad es estimulada por la inteligencia en tanto que descansa en las elaboradas y complejas interconexiones cerebrales. En algunas ocasiones la adaptación es para conservar el orden y preservar la rutina y otras veces se evidencian sucesos diferentes; esta búsqueda de la novedad o la excitación surge como consecuencia, para evitar la monotonía, incluso se ha sugerido que en algunas instancias la evolución social se ha provocado por tratar de escapar de lo cotidiano.

También a las actividades repetitivas y habituales se les puede dar forma de tal manera que alivien su rutina, o se les reviste de valores espirituales. El abstraer un orden diferente del cotidiano, provocado por la curiosidad, y la capacidad de reconocer lo "especial", la muestra de lo ajeno es implicado por la habilidad de simbolizar.

La percepción cotidiana se configura entonces como festiva (Acha, 1989,143), donde las operaciones sensitivas exceden la capacidad de identificación, suficiente para los reconocimientos de vida diaria y se unen a la capacidad de imaginación, de interpretación y de valoración del perceptor. En toda percepción festiva y en aquella en la que se busca conocer lo desconocido, intervienen actividades como respuestas emotivas.

Esta percepción festiva subyace a la conducta ritualizada que significa la tendencia a formalizar y redirigir un patrón de conducta de un contexto al patrón de otro para enfatizar, exagerar y distorsionar; para completar y unificar lo contradictorio de lo diferente y para canalizar la emoción; lo que puede utilizarse para propósitos artísticos.

Esta reconfiguración muestra el camino de regreso hacia las variables que se pueden aceptar y a beneficio de esta simbolización se logra recontextualizar elementos con capacidad de combinatoria infinita, acompañada de un sentido excitador y de curiosidad; lo que se llama ahora creatividad.

La creatividad es una consecuencia del deseo de aventura, satisfaciendo el centro de placer en el cerebro (Cap 1), y la subsecuente y disturbadora reacción psicológica de la privación sensorial, se ha sugerido que la necesidad humana de novedad está sostenida en el requerimiento del sistema límbico para mantener su estado de actividad eléctrica, es decir su estimulación.

El mismo sistema límbico es el asiento emocional (cap 1) de donde viajan las corrientes eléctricas neuronales hacia la corteza motora y sensorial (v. ilus) lo que compone la expresión emotiva. Por lo tanto el sentimiento y la conducta como inseparables, en la emoción matizan todas las actividades o aptitudes antes mencionadas. Por las emociones reconocemos los valores; literalmente lo que mueve es lo

que se busca como positivo o se evita si implica lo negativo para las condiciones mentales, físicas, de trascendencia, de intimidad con otros, de hacer y reconocer el orden, de configurar una conducta y de disfrutar. La reacción "correcta" a las condiciones benéficas o maléficas del ambiente es igualmente perseguida.

En circunstancias donde nada parece importante, donde no es el campo de lo ritual o de lo artístico, y se configura un fluir desordenado, estas emociones serán de cualquier manera estimuladas o unidas; llevadas al exceso o la extravagancia o a lo extraordinario. En cualquier forma que asuman las emociones, ya sea la violencia, el ritual o el arte, estas son fuentes vitales de la experiencia estética. El potencial para sentir y expresar toda emoción humana conocida, probablemente existe en todo hombre, pero lo que se siente (de sentimiento) y se muestra (emoción) dependerá en gran medida no solo de la idiosincracia personal y del temperamento sino también de las expectativas culturales. Si se rompe esta restricción la consecuencia puede constituir una forma de ostracismo; por consiguiente, lo "deseable" es la unión, lo mutuo es simil de estar seguro.

Estas son las facultades ontogénicas¹ que configuran las tendencias y capacidades del hombre. Estas han suscitado la diversidad, la complejidad y su particular diferenciación; de donde se puede considerar al arte como una conducta compuesta resultado además de otras, que pertenecen a otros enfoques, tales como: la destreza para construir herramientas y poder de abstracción; la necesidad de orden, novedad, juego y ritual, la simbolización, conceptualización, lenguaje y pensamiento; la creación de cultura como consecuencia y atributo de la socialización y la complejidad de la naturaleza emocional, y el sentir con un desarrollo e importancia propio.

Si el comienzo del arte como conducta puede suponerse en la tendencia para hacer lo diferente o reconocer distinciones, en este punto no es posible distinguir el arte de las ceremonias rituales. Ambos campos suponen la configuración de patrones, ordenamiento, hacer símiles (representaciones), imitaciones, destreza, comunicar y persuadir.

Existe una constante en la historia del desarrollo humano en que la memoria ritual proveyó de las mejores ocasiones para hacer y responder emocionalmente a lo "artístico"; pero al mismo tiempo, una manera tenía de encontrarse que alentara a estos individuos a ocuparse de estas representaciones arduas y tardadas sobre otras más cortas y socialmente más ventajosas. La hipótesis predominante enfatiza que no solo es considerado el arte solamente como una colección de actividades que pudieron tener un valor selectivo sino también por las respuestas hacia las artes y a la experiencia estética son de igual e intrínseca importancia. La diferencia sustancial entre lo artístico y lo ritual son los fines últimos donde en lo ritual lo que importa es la

¹ Ontogénético, dícese de la voz biogenética, ley y de la referencia metafísica. Abbagnano, N. 1989, 872.

conexión con fuerzas de origen divino y en el arte desde el punto de vista actual se forma por formar, su fin último es el goce estético. La diferencia es más sutil de lo que parece y son tan cercanas en conducta que quizá esta sea la razón fundamental por la que los términos de uno y otro son incluso intercambiables.

En todo arte y en ciertos principios estéticos existe lo que puede llamarse la buena forma, como códigos universales, en el cerebro que guían el juego con la forma que caracteriza la habilidad de los niños cuando aprenden a dibujar.

Todos los niños normales a la edad de siete u ocho años, poseen las habilidades físicas y mentales para hacer y responder al arte y lo que hace la diferencia entre el arte de niñez y el de madurez es el grado de complejidad, no de clase. Este arte se hará más refinado, más integrado a conductas específicas, puede ser utilizado deliberadamente en contextos específicamente artísticos y aparecer eventualmente como formas emancipadas de la conducta formativa.

Es engañoso llamar respuestas automáticas a los elementos estéticos biopsicológicos; aunque el arte como tal en ciertos contextos, considerado como respuesta específica a la experiencia estética, ha existido solamente en contadas ocasiones en la historia. Hasta el siglo pasado se presentó la posibilidad de considerar a la atención consciente y la apreciación del arte en una contemplación.

Esta contemplación, referida a esta tesis, está constituida por la percepción de totalidades; esta implica una acción como ejercicio consciente, que construya la sensibilidad y con el concurso del ejercicio biológico pueda seguir ritmos y proporciones, simetrías y direcciones, líneas y planos, formas sonoras y coloreadas, todo ello combinado, para acceder a la apreciación y la concreción en el arte.

La base es entonces, el sujeto sensible capaz de formular principios sintácticos de composición u ordenamiento de las totalidades estéticas o artísticas, y de enfrentarse a las concreciones como campos de fuerza, tensiones y antagonismos y de acordar todo en su sensibilidad activada en la contemplación, como actitud integradora.

CONTEMPLACION:

La esfera total de las operaciones sensibles del hombre, que comprende tanto el conocimiento y lo sensorial como los apetitos, los instintos y las emociones; en otras palabras la sensibilidad es la capacidad de recibir sensaciones y de obrar ante los estímulos; también se dice de valoración y de empatizar emocionalmente.

Es necesario advertir que no se propone una contemplación pura y desinteresada del hecho artístico, sino como ya se mencionó una conducta, actitud a la vez pasiva y activa, que promueva la creación y la apreciación a la luz de los estudios fisiológicos, psicológicos y antropológicos revisados. Ese tipo de contemplación ha sido refutada por

estudios (Dorfles, 1989) con encefalogramas, que las reacciones de cualquier espectador (aunque culto y prevenido) ante el hecho artístico afectan a tales y tantos factores emotivos y fisiológicos que hacen esa consideración de pureza y desinterés, categorías inutilizables en el hecho artístico. La contemplación de acuerdo a Schiller (1986,183) es "la primera relación liberal que el hombre establece con el universo alrededor de él. Si el deseo es captado directamente sobre su objeto, la contemplación separa su objeto a una distancia y lo hace en una verdadera e inalienable posesión, poniéndolo más allá del alcance de la pasión. La necesidad de la naturaleza, que en el estado de mera sensación lo regula con su autoridad inseparable, comienza el nivel de reflexión para relajar su fuerza sobre él. En sus sentidos esto resulta en una paz momentánea, tiempo en sí mismo, lo eternamente dinámico y como los rayos divergentes de la conciencia convergen, ahí son reflejados contra una cortina de una imagen trascendente al infinito llamada forma". Esta actitud y clarificación de posesión es importante a considerar porque la actitud aquí planteada no invita al coleccionismo estéril y "lo poseído" por causas que incluyen entre otras el tamaño, la opulencia o el valor monetario de un objeto; así como el poder espiritual que contiene, la destreza involucrada para hacerlo y la condición social de su dueño limitantes en cuanto terminan en el hecho mismo de la posesión y porque para una disposición artística consciente, sensible y contemplativa no son suficientes.

Contemplación viene de CONTEMPLARE de TEMPLUM, en sentido de espacio aéreo delimitado por el bastón del augurador para la observación de auspicios. Contemplar en consecuencia es mirar atentamente, es atención completa, sin perder detalle. Se llama contemplación a la actitud del espíritu en el cual el sujeto, considerando un objeto, se absorbe a sí mismo enteramente en esta consideración y tiende a prolongarla indefinidamente con una apariencia exterior de quietud e inmovilidad.

Es necesario observar en el empleo histórico de ese término, que traduce del griego THEORIA, Theoretikos; para los pensadores helenos esta palabra no excluía la idea de una actitud de suyo, intelectual. Esta contemplación implica el conocimiento y la consideración del orden de la naturaleza. Aristóteles, oponía la vida activa a la vida contemplativa, como el ejercicio del "intelecto activo". Lo mismo Platón y el Neoplatonismo, la "contemplación de ideas" es la llave del conocimiento científico.

En la Edad Media, la teología mística desarrolló la teoría de la contemplación. Para la escuela mística de San Victor, la contemplación es caracterizada como estadio superior y donde ella acaba comienza el éxtasis. De las teorías de la contemplación mística a sido fácil, tanto a causa de la genealogía de los hechos por sí mismos; como por la tradición platónica, donde la contemplación de lo bello, sea en el mundo humano, sea en la naturaleza, conduciría por la dialéctica ascendiente hacia la consideración del bien- y

con los teólogos cristianos hacia Dios donde la belleza es uno de los atributos trascendentales; pasar del orden de lo religioso al orden de lo estético. Entonces la estética ha asimilado la contemplación, de la mística, sea para ensayarla, sea para establecer las diferencias y distinciones.

Sin embargo una de las diferencias comúnmente establecidas descansa sobre la idea de que en la contemplación mística, la actividad de sentidos es totalmente abolida, mientras que para teóricos, como Baumgarten lo esencial de la contemplación estética es dirigirse a los sentidos.

Lo mismo se propone en la teoría del Einfühlung (Simpatía); la contemplación estética tiene una estructura que le es propia: el sujeto contemplador se proyecta al pensar en el objeto de su contemplación y toma una clase de conocimiento por el interior.

Este estudio propone la contemplación como la actividad que conjunta todas las capacidades fisiológicas, psicológicas y antropológicas revisadas. Sin embargo lo propone aunando al proceso de la consciencia y la sensibilidad para acceder al campo del arte como el campo de la experimentación y la propuesta (Torres Michúa, 1985)

Se han de señalar las controversias que ha dado lugar a la noción de contemplación, como la que tiende a presentar a la contemplación como una clase de "placer en descanso" del pensamiento que, al absorberse en su objeto, y en hacerse más "parecido al objeto de su contemplación" se abandona enteramente a este en un disfrute completamente pasivo; al mismo tiempo es imprescindible insistir al contrario, sobre el estado de contemplación como comportándose con una extrema riqueza de contenido y una sobreactividad del pensamiento.

En este respecto, debe mencionarse que el enfoque de este trabajo es la adquisición de habilidades para lograr esta contemplación en tanto creadores como apreciadores.

Se debe advertir igualmente sobre las dificultades de confundir los hechos que conciernen a la contemplación de aquello que concierne a la admiración, mientras que la admiración puede no ser contemplativa, puede relacionarse con el placer puramente sensorial que invite a la posesión permitiendo que el momento de apreciación sea terminado por el hastío y se detenga en la obtención de esta concreción. En tanto que la noción de contemplación implica siempre más o menos una intervención en la DURACION.

El establecer una unión entre el creador y los apreciadores se puede suponer que hay una gran diversidad de hechos, como niveles de cultura estética del espectador; donde el espectador "sin cultura", en la contemplación de una concreción artística ensayará o creará ensayar las impresiones análogas a aquellas que resiente frente a la realidad que se encuentra figurada ahí y por otra parte, el espectador muy cultivado se arriesga a que le falte esa clase de espontaneidad en el abandono de la obra y de poner en juego una observación crítica que le permita el notar técnicas y apreciaciones reflexionadas.

La estética experimental obtiene informaciones significativas, por la comparación de tiempos de contemplación, es decir por la notación de la largueza de tiempo que un sujeto, impulsado por documentos artísticos y consagrado espontáneamente a la consideración de cada uno de ellos, utiliza. Si el sujeto se retrasa da la ventaja a que el estímulo por una razón u otra, afecten su sensibilidad estética y en una palabra, llega a tomar hacia esos documentos la actitud contemplativa.

En suma se propone una contemplación activa que se distingue de la admiración; que supone una trascendencia estética y no religiosa, que constituya la unión por medio de la concreción, del espectador con el creador. Que sea lo suficientemente duradera como para que se den lugar todas las instancias mencionadas; y sobretodo que logre un balance de espontaneidad, reflexión e información. Es evidente que esta contemplación impone un adiestramiento de ahí la conclusión metodológica.

9. METODO

Méthode, que me veux tu?

Tu sais bien que j'ai mangé

du fruit de l'inconscience?

Jules Laforque

Moralités Légendaires de "Barlet"(1991).

El planteamiento metodológico consiste en una primera aproximación al carácter multi e interdisciplinario del conocimiento estético. Se procurará diseñar una estrategia para el proceso de enseñanza y del aprendizaje que estimule los estados de consciencia propicios para la creación y apreciación del arte, sin olvidar que esta investigación está encaminada a consolidar un programa de educación y sensibilización continua en el área.

Introducción:

El objetivo fundamental es incidir en el proceso formativo de una población cuyo principal interés se considera será el desarrollo de las propias capacidades perceptivas, sensorio sensitivas; el programa se enfoca en el ejercicio de la creatividad para concretar una experiencia crítica y transformadora ante el campo de lo estético, igualmente esté involucra procesos de identificación y acercamiento con el mismo apreciador-creador. Sugiere ante todo una sensibilización francamente emotiva sin dejar de lado la intelectualización ante la apreciación y la concreción artística. Se trata de un programa, por su estructura, abierto al recambio didáctico, por definición dialéctico de aprendizaje y enseñanza.

El programa propone como campo de trabajo una población de estudiantes preferentemente de licenciatura con un mínimo de 30% de créditos anterior a una separación de especialidad. No es recomendable para alumnos de primer ingreso porque la formación y la experiencia de trabajo en el primer año de cursos implica ante todo una adecuación en tiempo y espacio previos, en cuanto a edad y a situación escolar. Sin embargo se ha de señalar que la experiencia previa ha mostrado una aplicación a nivel adulto general con una respuesta favorable de involucramiento y apertura ante el fenómeno de la apreciación y la concreción artística; por lo que la restricción de la población para trabajar no es inamovible.

El requisito fundamental es un interés evidente y manifiesto, presente en la población que va a trabajar, en tanto verbalizado y expreso; lo que implica una expectativa previa de acercamiento por el objeto de estudio. La presencia de facultades físicas y psicológicas dentro de los rangos de normalidad, son necesarias más no excluyentes. De todas estas facultades la empatía con procesos humanos que se pretenden desarrollar en el programa es la más importante.

Este programa implica tres áreas específicas de desarrollo, separadas para fines didácticos:

- a) Area biológica cuyo modelo es el reconocimiento básico de las capacidades sensoriales y perceptuales.
- b) Area intelectual fundamentada en la revisión de la consciencia y sus alteraciones; y con el concurso de conocimientos básicos de historia del arte y un marco de referencia estético.
- c) Area emocional cuyo involucramiento plantea una franca experiencia vivencial en su totalidad y no parcial.
- d) Ejercicio práctico de los conocimientos adquiridos.

Desarrollo:

Siendo el objetivo fundamental de este trabajo apoyar la importancia de factores educativos, ambientales y de comportamiento en el desarrollo de conformadores activos como pasivos en la estética, se sustenta la presencia de factores genéticamente determinados y determinantes para el desarrollo posterior de dichas cualidades y capacidades que permitan, por tanto, admitir una base biofisiológica. Con base en dicho fundamento de los procesos creativos, se sugiere un re-conocimiento como acción conjunta de capacidades "naturales" que implican el recambio energético de los sentidos como fuente de información al cerebro y su reacción para incidir en la percepción, así como en la sensibilidad y posteriormente lograr concreciones estéticas y artísticas.

El momento de enseñanza aprendizaje se inicia con la revisión morfológica del funcionamiento cerebral. Con material audiovisual y exploratorio se busca interiorizar en las implicaciones estructurales, ideológicas y parcialidades que las teorías revisadas proponen. Por otro lado se pretende sumar al estudio de la apreciación artística, el estudio científico para integrar el desarrollo de los modelos de funcionamiento cerebral, reconociendo sus implicaciones de base como enfoques teóricos que inciden en el modo de experimentar y vivenciar el arte.

Se precisa identificar los conceptos que generan dichos modelos y que son capaces de imponer sobre la mente y los sentidos, alteraciones en la dirección y en los intereses de la percepción y la sensibilidad; la tarea entonces es ejercitar la conceptualización y denotar la implicación que tales modelos propician.

Integrar tal desenvolvimiento consciente en la percepción, aunado a un incremento gradual del conocimiento en la historia del arte, deberá fortalecer la receptividad y la apropiación sensitiva así como, la sensorial del propio proceso creador en la actualidad, pero también deberá posibilitar un encuentro crítico con los diversos procesos

de reconocimiento que las diferentes tradiciones históricas han presentado.

El estudio de la percepción mostrará una ampliación de la propia capacidad perceptual tanto en posibilidades como en restricciones sensoriales, de tal manera que sea posible afinar la percepción en su especificidad o generalidad, por medio de ejercicios diseñados que pongan a prueba la versatilidad o inamovilidad de la percepción. Se sugeriría entonces:

- a) Ejercitación de la sensorialidad en sus diferentes planos; visual, auditivo, viso-táctil y corporal.
- b) Ejercicios de movilidad de percatación a diferentes planos perceptuales individuales, en tanto canales unívocos y de integración al ser conjuntados dichos canales.
- c) Elaboración de óptimo autoreconocimiento sensorial.
- d) Ejercicios de verbalización específica.

Dichos ejercicios tiene la pretensión de reconocimiento del anclaje perceptivo.

Se considerará a la percepción como núcleo de experiencias sensoriales y como principio de articulación de la experiencia ha adquirir.

Este afinamiento debe partir de la revisión de lo que se "sabe" y "conoce" y que afecta la percepción y limita las habilidades motoras; así por ejemplo, se evidenciará que la capacidad de dibujar, reconocer un tono musical o escribir un poema no está detenida por no existir la capacidad física que lo produzca, sino porque no se ha aprendido y entrenado un procedimiento. Ante la posibilidad de confusión, conviene aclarar sobre las relaciones entre la percepción y el dibujo o pintura, por ejemplo, que en ciertos casos, es indudable que lo que se dibuja refleje lo que se percibe, donde se tiende a dibujar en razón de lo que se percibe, como sucede en el caso de la constancia; pero de otros se deduce con claridad que lo que se dibuja está regido por muchos factores distintos de los perceptuales, se dibujan las cosas, por lo que y como se sabe de ellas, así como por lo que se recuerda de las mismas.

Aplicar esta revisión de la percepción, es tratar de escapar de la constancia perceptual, del conocimiento previo sobretodo en los casos de predominio del convencionalismo para adquirir el mayor conocimiento posible y por otro lado entrenar la habilidad motora que un determinado lenguaje artístico requiera.

Una vez asimilado lo anterior, las distorsiones en el arte se pueden explicar por su objetivo, y que si suceden puede ser por razones diversas y no solo por equivocación, ignorancia o fallas de percepción.

Se evaluarán las diferentes dimensiones de la percepción: biológica, hedonista, expresiva, inventiva, constructiva o mimética; se la señalará como la característica más

importante, de la complejidad inherente a la apreciación artística; por medio de la percepción, el educando no sólo diferenciará entre sí las sensaciones y luego los sentimientos, para valorarlos e interpretarlos; sino que también diferenciará las sensaciones mediante conceptos pues de éstos depende lo que se percibe, o se debe percibir en los objetos.

Los parámetros de evaluación se determinarán para cada aspecto en referencia a la precisión de lo vivido de los educandos y las corrientes teóricas a que hagan referencia, procurando establecer previamente los parámetros y escalas necesarias².

La ejercitación por la Gestalt, sustentada por la investigación neurológica reciente; propone reconocer la predisposición hacia el ritmo, el balance, la simetría o proporción; los derivados de estos dan cuenta de buena parte de la sensibilidad en las líneas y movimiento en danza, arquitectura y escultura por ejemplo; a la composición de repeticiones en la música; y la variación en pintura y las artes del diseño; a la rima, la métrica y el arreglo formal en poesía, teatro, y literatura, y de ahí en lo sucesivo.

De acuerdo a los principios fenomenológicos, se invitará a la suspensión del juicio para limitarse en este momento a la descripción de lo puramente perceptual y sensorial en sus variantes. Si no todo es perceptible a primera instancia en el arte y los artistas lo saben, entre más compleja una obra, esta lleva una intención de irrumpir en el pensamiento para que tenga lugar una apreciación sensible más profunda. Tal pretensión es difícil de experimentar si no se han afinado las percepciones, y el espectador novato no se percató de tales sutilezas³.

Toda concreción viene de la potencialidad somática y posee dimensiones a escala humana, o sea adecuadas a los sentidos del hombre. El arte actual se constituye en un auxiliar importante para el ejercicio de la sensorialidad enfocándose cada tendencia ya sea en un sonido, textura o luz, éstos elementos adquieren peso estético en sí mismos. Por otro lado, se considerará los ritmos y proporciones, simetrías y direcciones, elementos de base biológica que responden a la orientación del hombre en el espacio, según su realidad somática, y que sirven de andamiaje a la concreción artística cuando se incluyen a ideas y contenidos.

Es imprescindible, por consiguiente reconocer dentro de este programa estas actividades elementales como recursos en la apreciación artística.

Así mismo se discutirá grupal e individualmente, el fenómeno de la elementalidad artística y el de los diseños propios de

² A su vez se mostrará como las experiencias sensoriales enmarcan los sentimientos.

³ El perceptor, posee además capacidades interdependientes de la capacidad sensorial tales como la sensitiva y la teórica. Las apariencias sensitivas vienen condicionadas por la sociedad, el individuo y el sistema cultural. Incluso depende de la clase social, del momento histórico del individuo, de su talento y de su cultura estética o artística. La capacidad teórica depende de la educación particular del perceptor, y como una unidad de elementos educacionales y su objetivo ya sea profesional como productor, o aficionado, o avalista.

la sociedad de consumo en tanto impliquen una sobresimplificación de la sensorialidad, y una pérdida de sensibilidad en la actualidad, en el sentido de profundidad y el de detalle, mostrando que lo que se ha ganado en cantidad de información y en lecturas sumarias y rápidas se ha perdido en complejidad perceptual.

En este respecto la ejercitación se basará en la presentación -confusión del imperio de las narraciones audiovisuales⁴ que imponen el realismo fotográfico, cuya sobrecarga informático-visual, se contrasta con un importante adormecimiento de la sensibilidad, esta lluvia de ideas permitirá concretar la diversidad de pensamientos y el objetivo de este programa.

Se propone por consiguiente que el desarrollar una destreza sensorial hacia una disciplina de práctica y de curiosidad intelectual, permite penetrar en lo propio y específico de las artes.

En este sentido la educación artística se proveerá de ejercicios sensoriales, con el propósito de traspasar los umbrales de la cotidianidad y levantar la sensorialidad más allá de lo conocido y trillado. Se sugiere, así mismo, reforzar o experimentar combinaciones sensoriales que resulten en ejercicios perceptuales enfatizando en su momento cada uno de los sistemas para alcanzar lo sinestésico y sensuístico, a través de la discusión grupal, en donde el responsable del programa asumirá la posición de monitor o conductor-coordinador.

Se diferenciará y ejercitarán por medio de uso de técnicas artísticas como por ejemplo el dibujo zen y teatro clásico, concretando su materialidad y ordenamiento; entonces la materia pasiva se conforma en el soporte; la materia activa se constituye de dos partes; la morfológica que comprende formas y texturas, volúmenes y colores diferenciables entre sí y la parte sintáctica que equivale a la organización o composición de la subestructura anterior y que implica relaciones un tanto complejas, a superar por el educando.

Se apuntará hacia una apropiación direccional del foco de atención en la percepción como conocimiento de la naturaleza de las percepciones sensoriales creando habilidad para configurar una declaración artística.

El sujeto en base a su propia experiencia, desarrollará su sensorialidad valorativa ya sea sensuista o sensible; Este proceso implica la transformación de la sensorialidad en conocimiento con el concurso del sentimiento y la emoción.

Se adquirirá confianza para producir conocimiento y experiencia sensorial para estimular la atención y la percatación crítica, procurando entablar el diálogo interno y la socialización de sus resultados a largo de las etapas que conforman este programa.

Se trata de postergar la definición de arte como una clase distintiva de actividad y de objetos; y que para practicarla se debe poseer una aptitud especial, con el único fin de no

⁴ Agravándose con la popularidad de la sucesión de imágenes cinematográficas y televisivas en las que no caben portadores como en una imagen sola y fija.

generar perturbaciones en la conducción del programa. Con la ascensión de la técnica a una conducta dominante, el axioma "arte" perderá virtualmente su credibilidad ortodoxa y aparejado con el planteamiento de trabajo, interés y experiencia que aquí se plantean; las concreciones artísticas serán producto de disciplina; y la valoración de las mismas dependerá además de factores externos, ponderables a discreción pero no definidos a este nivel, porque el objetivo fundamental es la concreción y no su enjuiciamiento valorativo. Reiterando, la técnica (TECHNE) para el ejercicio de un lenguaje artístico no es un talento definitivo con cualidades individuales prominentes sino que es entendida como la disposición que el creador debe sostener si es que su propósito es una concreción artística. Lo que no quiere decir, que dicha técnica no sea perfectible: aplicar pintura a un lienzo no es más importante que dejarla como quede, cambiarla o rasparla, lo que al final resulte, es producto del proceso combinado de mutación y de selección que el propio ejecutante decidirá. Se enfatizará el aspecto selectivo del papel del creador realizando su unicidad y la importancia de la variedad de circunstancias en que vive y trabaja. La selección se aprenderá y probablemente podrá ser transmitida. Cada acto en dicho proceso dependerá de una elección consciente, una determinada cantidad de tiempo y de energía psíquica y física que será utilizada en considerar las alternativas, prefigurar su posible resultado y elegir de entre tales posibilidades. Esta selección deliberada tendrá lugar en la primera etapa del programa, al adquirir la técnica elegida. Una vez que las habilidades hayan sido adquiridas como hábitos mentales o motores se perderá esta consciencia, como atención restrictiva. Los problemas de este tipo pueden surgir en diferentes situaciones. Por ejemplo con la selección del material en referencia al resultado prefigurado, cuando la concreción exige una técnica diferente de la aprendida y es particularmente difícil o cuando las posibles alternativas poseen todas las ventajas en referencia al objetivo; en todo caso los méritos relativos serán evaluados en la segunda etapa del programa. En algunas ocasiones la elección podrá no ser intencionada en el sentido de cuando la elección deliberada implica otro resultado. Tales acciones no intencionadas suceden cuando los hábitos no se han aprendido lo suficiente, cuando se emplea una técnica que no es la apropiada para lo prefigurado, cuando la disposición es tan fuerte que el propósito es dejado a un lado por el propio proceso es decir cuando el objetivo no es consciente. En suma la percepción y su fundamento sensorial, la habilidad motora depositado todo en la técnica es susceptible de perfeccionamiento a partir del proceso básico de observación y puede ampliarse hasta convertirse en una herramienta fundamental en la concreción. El área intelectual ha de inducir una revisión de conceptos

y definiciones, no con carácter definitivo o "verdadero" sino con propósito de acuerdo, dando lugar, en un segundo momento a la apertura y recambio de contenidos.

La revisión de los conceptos y campos conscientes como los inconscientes, implica aclaraciones y distinciones de campo; no es lo mismo la fantasía, que la imaginación o la ilusión. En esta área lo más importante habrá de ser reconocer en la memoria el nexo y la posibilidad de utilización como tal en un esfuerzo voluntario y creador; en sentido de registro, este debe ser inmediato con el fin de tener acceso directo en el momento de experimentación creativa.

En la obra de arte se hablará de la imaginación, como la facultad presente igualmente en la sensibilidad y en el entendimiento, capacitando, por tanto, a crear y comprender. Será a esta sensibilidad imaginativa, capaz de apreciar y de complacer (no sólo de sentir), a la que la concreción artística se dirige.

La apreciación tratará de decodificar la concreción en tanto abra lo que esta denota, connota y asocia para el perceptor y lo traduce en sentimientos. En todos los casos resultará indispensable la intuición, la imaginación y la fantasía, facultades distintas entre sí que también intervienen en la percepción común pero que se intensifican en el consumo estético de carácter correctivo-renovador y en el artístico. Se entenderá por percepción artística, la percepción de la expresividad en las obras de arte. La expresividad corresponderá en este contexto a la sumatoria única de lo sensible, lo emocional y lo conceptual de una concreción artística. Quedaría restringida si solo se consideraran como expresivas las obras de tipo sentimental. La representación del sentimiento es una cosa y la expresión específicamente artística de éste es otra.

Por su parte, los sentimientos actuarán unas veces como catalizadores de las actividades sensoriales y mentales. Al hacer gravitar sobre la percepción de la realidad lo que ella sabe sentir, la sensibilidad pondrá mucho de su parte. Diferente de la sensibilidad, es la capacidad de responder con sentimientos a una realidad; aquí tiene lugar el proceso de percibir la realidad y de sentir lo percibido en ella, que pondrá en movimiento las ideas y experiencias, de ideales e ideologías, de motivaciones y fines, de medios y valores.

Pensar artísticamente, no será reductible exclusivamente a conceptos exactos, a juicios seguros, existe en cambio un pensamiento activo y constructivo más allá de la conciencia y el conocimiento totalmente conceptualizante. No necesariamente un pensamiento débil o un pensamiento negativo, sino un pensamiento que utilice las características vinculadas más con el mythos⁵ que con el logos, más con lo icónico que con lo semántico.

⁵ MYTHOS significa palabra, lo narrado, leyenda, de MYTHEI, hablar, conversar, cargado de una significación humana profunda. LOGOS, en tanto argumento discusión, razón. Se deriva de LEGO, "yo digo". La mitología es conocimiento que no entra en la categoría de lo cuestionable y para el logos esta es su razón de ser.

Se procurará estimular el redescubrimiento y actualización por voluntad efectiva de la necesidad de recuperar una visión de conjunto del mundo más dúctil y maleable. Así mismo se pretenderá afrontar con mayor fantasía una existencia a menudo trágicamente comprometida por la dictadura de la razón que pueda conducir a un completo agotamiento intelectual.

El sujeto será capaz de introducirse a lo irracional; a un tipo de consciencia que demanda toda productividad estética en estadio seminal, en su fase creativa. Concebirá y gestará su creación estética, pero reconocerá que su concepción no es autárquica; es decir, sino que estará impregnada de medios materiales e intelectuales que circulan en su sociedad y en el sistema estético profesado.

La discusión de "verdad" o exactitud del campo de la imaginación y la fantasía se buscará entre los participantes del programa para establecer la cohesión grupal y la receptividad; señalando su importancia como conformadores de los procesos creativos y su influencia desde la misma creación hasta su configuración en el producto final. El apreciador del arte podrá acceder a este medio, por ejemplo amanaera de ejercicio:

a) A través de los sueños, no dictaminando que se ha de soñar sino aprovechando lo que se presenta, por medio del registro inmediato.

b) La producción de combinatorias fuera de juicio dentro de la fantasía que a sí mismo se permita

c) El estudio de la fantasía e imaginación que ha dado la historia de la cultura.

La fantasía y la imaginación serán las facultades encargadas de proporcionar recursos que permitan saltar del pasado al presente (cap. creatividad), para reintegrarse después en lo cotidiano de una manera más constructiva, sabiendo que es posible un encuentro con el mundo arquetípico. En las concreciones artísticas es quizá donde es más visible el "retorno a lo reprimido", no solo en el nivel individual, sino también en el genérico e histórico. Lo que el uno concrete como arquetipo necesariamente será reflejo de los otros como grupo. La imaginación artística dará forma a la memoria por el recuerdo del inconsciente.

La práctica de los estados alterados de consciencia supone un conocimiento previo, de ser posible dominio, de los estados normales para tener un objetivo predeterminado y fuera de la experiencia misma de alteración; ya que sin estos fines se condiciona la experiencia a volverse un fin en sí misma y no un medio para acceder a lo inconsciente.

Además de exponerse a la pérdida de la voluntad, durante la experiencia y posteriormente con la adicción. En tal caso se sugiere un método alterno como las visualizaciones que son las más propicias para el ejercicio sensorial. Por su método propio estas incitan al sostén de la voluntad y a la

concentración que es lo que configurará el ejercicio de la creatividad.

En el área emocional, tercera etapa del programa, buscará un registro de emociones que afloran en la vida diaria y que intervienen en el consumo artístico, complicando el estudio estético. Se reconocerán los sentimientos secundarios y terciarios (cap. emoción) surgidos también, como producto de las asociaciones que suscita el contenido de las obras de arte.

Las emociones como expresión de los sentimientos supondrán una revisión de tipo vivencial. Evidenciando la futilidad e inmovilidad que impone la represión, porque en un determinado momento las emociones vuelven por sus fueros y son expresados apasionadamente y liberados sin sentido, en cambio lo que interesará no es tampoco sujetarlos sino encausar su salida, cuando la situación lo permita para depositarlos también en el proceso creador.

A este nivel la concreción poseerá además de cualidades susceptibles de percepción, propiedades expresivas como cualidades únicas y de sistemas cualitativos inmediatamente sensuísticos o evocadores indirectamente. Es posible soslayar que la tarea que se impondrá a sí mismo implícitamente el creador es la de liquidar los valores existenciales, hacer de un caos circundante, un orden, que es su propia obra.

Se busca del educando que ante las obras de arte, llegue a las sensaciones y los sentimientos mas allá de lo que éstas obvian, de los alcances establecidos por los lenguajes colectivos y de los hábitos sensitivos, emotivos o del gusto; que ejerza la capacidad de diferenciar y traducir, de interpretar y valorar, respaldado por conocimientos especializados de arte y por una refinada percepción.

Con estos recursos es posible de acuerdo a este programa experimentar la creatividad al nivel que se desee, tanto de concretización, como de apreciación. Lo fundamental en este sentido es tener fortalecida una volición directamente estética. Ya que desde la percepción de objetos estéticos pertenecientes a una clase definida, se halla implicada una sensación de esfuerzo de apreciación, que viene recompensada por un cierto sentimiento en el sentido de liberación existencial, experiencias que serán registradas y analizadas progresivamente para disponer al término de un amplio abanico de posibilidades a explorar.

En suma es aprender a crear; recalcando que la creación artística es una pericia, que tiene que ser aprendida. Poetas, dramaturgos, compositores y escultores, etc, todos han de someterse a un largo período de instrucción, sea formal o informal, antes de lograr producir algo que los demás tengan por valioso.

En rigor es propondrá establecerse en la creatividad como actualización personal, en sentido etimológico de KRANEIN que significa llevar a cabo, realizar o concretar como se ha utilizado en este método.

La actualización implicará consciencia y propósito. Este propósito es mucho más de que lo que comunmente pueda

llamarse fuerza de voluntad, sino que sobretodo implicará dirección en la experiencia; ya que no se puede a voluntad tener intuiciones, no se puede a voluntad ser creativos. Lo que sí se puede por voluntad es integrarse total e intensamente con dedicación y compromiso al encuentro con la apreciación y concreción artística.

DIDACTICA Y DISPOSICION.

Organizar programas significa un alto grado de dificultad, pero el maestro no debe desechar la posibilidad de hacerlo. La instrucción para el disfrute y creación del arte debe empezar con disposiciones en que el refuerzo sea generoso y hasta barato, e incluso puedan tener su lugar los intereses y necesidades del alumnado como de la institución misma. En tanto se mantenga la atención y la voluntad de aprendizaje, los aspectos más difíciles deben ser introducidos con cuidado en el curso de la institución.

Es probable que los sistemas educativos, a fuerza de selección puedan ser deficientes y limitar un amplio espectro de capacidades humanas; es cuestionable sin embargo, que lo hagan a lo largo de las líneas hemisféricas que corresponde a la supuesta separación de estilos de pensamiento; muy bien puede ser que en ciertos estadios la formación de nuevas ideas involucre procesos intuitivos, independientes de razones analíticas o argumentos verbales. Incluso esquemas preliminares ordenando nuevos datos o reordenando conocimientos preexistentes puedan posiblemente surgir a partir de incoherencias mentales sin objeto, durante las cuales se ve una conexión entre un evento presente y uno pasado, o establecerse una remota analogía ¿Pero, son éstas funciones del hemisferio derecho? No es tan simple, y ciertamente no hay evidencia concluyente de ese efecto. Un sistema educativo puede no tener entrenamiento o desarrollar la mitad del cerebro, pero probablemente lo hace perdiendo las posibilidades de la totalidad.

Pertinendo de lo hasta aquí expresado habría que involucrarse con la estética⁶ para involucrarla como el aparato conceptual de lo aquí descrito, con sus campos, categorías y problemas específicos, revisar las aproximaciones que parten de otros cuerpos y conocimiento hacia lo estético así como con la historia del arte y su tecnología. Se pretende manejar en gradiente el cuerpo de teorías y métodos de indiscutible utilidad para estudiar lo estético de la naturaleza y de los hombres, así como de las artesanías, las artes y los diseños.

Lo propio del arte es lo sensible y lo concretado descansa en principios de percepción, aprehensión y emoción; pero tampoco puede toda concreción desligarse de estar implicada con otros intereses como son los éticos, religiosos, económicos, sociológicos y políticos; de acuerdo con las ideologías generales del arte que tenga el individuo y que dependen de sus propias experiencias estéticas, artísticas y

⁶ Estética de AISTHETIKOS susceptible de percibirse con los sentidos (Coroninas, 1987)

políticas o religiosas; experiencias condicionadas por los factores sociales, individuales y artísticos.

El propósito subyacente de la enseñanza de esta disposición es acceder a una "alfabetidad" que signifique a los miembros de la comunidad un campo semántico de donde partir, un cuerpo común de información.

Si se observa que la idea del arte varía continuamente según las épocas y los pueblos y lo que para una determinada tradición cultural era arte, parece disolverse frente a nuevos modos de actuar y gozar, en el siglo XX; la pluralidad e intercambio cultural, no solamente entre culturas coetáneas sino entre culturas pasadas y presentes en cuanto a enfoques; hacen de la enseñanza, de la producción y de la creación una configuración más compleja. Los medios de enseñanza se han multiplicado con los medios de comunicación y críticos como Benjamin (Jaynes, 1987, 19) han hecho notar que la reproducción de trabajos de arte, tanto en libros u otros medios han afectado y cambiado la percepción, la diseminación y el propósito del arte. Es menester considerar que las actitudes occidentales hacia el arte han sido afectadas por lo que se ganó y se perdió en el énfasis de la escritura y sus concomitantes.

Si esta versión es aceptada, supone que el arte jamás podrá considerarse a priori como una vía de acceso a valores universales, de igual modo que tampoco cabrá la posibilidad de dar un contenido determinado a tales valores. Esta situación lleva décadas persuadiéndose de eso. Las artes de todas las civilizaciones, de todas las sociedades, de todos los siglos, están al alcance de cualquiera, previa decodificación, y esta debe aprehenderse.

No es importante por ir contra la condición innovadora de la creación el esperar una información precisa y aprender una única percepción de las concreciones artísticas, pero es claro que estas facultades básicas y su comprensión subyacen en toda la producción creativa de todo tiempo.

En el ensayo que dio nombre a la teoría gestalt, Christian von Ehrenfels (Arnheim, 1981, 17) señalaba que, si cada uno de doce observadores escuchase una de las doce notas de una melodía, la suma de sus experiencias no correspondería a la experiencia de quien escuchase la melodía entera.

Esta evidencia obliga a emplear con cuidado el concepto de hombre común (Acha, 1988, 276) sosteniendo que los consumos parciales y falsos de la obra de arte, a diferencia de los auténticos (Cf. párrafos anteriores), no son cuestiones generales de tal o cual persona ni de determinados grupos humanos, sino de comportamientos posibles en todo ser humano: posibilidad que aumenta con la inercia o pereza intelectual de mucha gente.

Si pocos hombres disponen de la educación necesaria para emprender consumos artísticos y además, quienes disponen de ella están forzados a centrarse en intereses limitados a una clase, género o tendenciales, no quiere decir que todo hombre no tenga la educación necesaria para determinado tipo de lenguaje artístico a su alcance. Pero si verdaderamente se han de utilizar los medios de comunicación no es inocente

a otras expresiones y lo deseable es que se informe y no que sea sujeto de manipulaciones ajenas. Entre las diversas causas para emprender este estudio se encuentra, además de la inercia comentada; la suposición de que los alumnos de licenciatura no acceden a las concreciones artísticas por la "esoteria" del campo, por las nociones comunes de limitación ajenas y propias de la capacidad creativa para la que una institución no puede estar prevenida del todo y del engaño de los medios masivos de comunicación que bajo el tópico de artístico presentan cuanto enfoque les conviene. El campo de las concreciones artísticas es una experiencia de gran alcance y nada justifica el sumir en confusión a quien quiera saber más acerca de él y experimentarlo. En todo tiempo y lugar, es propio señalar que la experiencia y la atención, son específicos y apropiados a la división técnica del trabajo, lo que generan en casi todas las personas una aptitud de tipo profesional o aficionado, y principalmente diferente; por lo tanto es de suponer que la capacidad de apreciación no es igual para todos los lenguajes ni para todos los géneros artísticos, siempre de una generalización se está preparado por especificidad mejor en un campo que en otro. Sin embargo, cualquier inhibición ante el estudio e incluso la estructuración del potencial perceptual con fines artísticos nacida del miedo a que tal proceso conduzca a la destrucción del espíritu creativo o a la conformidad, carece totalmente de una verdadera comprensión del fenómeno que implica esta polaridad de innovación y permanencia para Ser. El desarrollo de las facultades y el material presentado no tiene por qué seguir estando dominado por la inspiración y amenazado por el método. Lograr concreciones artísticas es siempre una experiencia compleja que no se puede sustentar en la inspiración ni temer al método. Las reglas no amenazan el pensamiento creativo en matemáticas; la gramática y la ortografía ni impiden la escritura creativa. La coherencia no es antiestética, y la disposición y capacitación para fusionar los conocimientos y sentimientos con el fin de establecer puentes perceptuales basados en los patrones del siglo XX, puede configurar tanto en el individuo como en el grupo un amplio espectro de posibilidades creativas y artísticas tanto formadoras como apreciadoras. No es preciso, a su vez, abandonar la enseñanza programada para poder enseñar a descubrir lo propio de las concreciones artísticas. En absoluto es cierto que si se lleva a la cabeza del alumno con hechos dados no será capaz de pensar por sí mismo. No son los hechos dados los que le perjudican, sino el modo como esos hechos le han sido imbuidos. No existe razón alguna para que se tengan que enseñar los métodos de descubrimiento por el método de descubrimiento. El aprendizaje de las técnicas que otros han empleado no tiene por qué ser el "método" si bien para que uno mismo pueda descubrir sus propias técnicas. Por el contrario, el creador que ha adquirido una variedad de técnicas de sus predecesores está en la mejor de las posiciones para realizar descubrimientos verdaderamente originales, y es

probable que lo que logre sobrepase lo que se le ha enseñado a hacer.

En la percepción que se propone al alumnado, se espera afinar la imaginación, la interpretación y la valoración, lo cual depende de la agudeza sensorial, el consenso cultural y la capacidad sensitiva del mismo. Sin embargo no se pretende abrumarlo con todo este esquema, que se ha de alcanzar eventualmente, lo que sí es importante cuidar es el interés, el propósito de acercamiento.

Mantener el interés original, es fundamental por que constituye la piedra de toque de una formación que puede determinar la intención y futuro desarrollo. En este momento lo externo domina sobre lo interno. Las particulares cualidades de la experiencia viene por añadidura y posterior al primer nivel de aprendizaje.

Al ser humano en general no le atraen las grandes profundidades y prefiere mantenerse en la superficie porque le supone un menor esfuerzo. En cualquier caso, el contemplador, cuando se abre hacia una comprensión del arte, no puede suponer la cantidad de elementos que hay detrás de la configuración y de nada sirve enumerarlos al primer encuentro. Por otro lado tampoco hay que ignorar por completo estas nociones intrínsecas del arte y su ofrecimiento no debe postergarse, así se evita abrumar o aburrir. A medida que el ser humano se desarrolla, aumenta el número de cualidades que atribuye a los objetos y los seres. Cuando se alcanza un alto nivel de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y por último hasta un sonido interno.

Con este planteamiento se espera romper el mito no por fantástico sino por limitante sobre el artista que pretendidamente nace, y que nadie más puede serlo. La capacidad de vincularse artísticamente, con la vida no es el privilegio de unos pocos especialistas excepcionalmente dotados, sino que es una capacidad que pertenece al equipo psicológico de toda persona normal, como el portador de una serie de facultades.

Si se pretende acceder a la presencia de una obra de arte, desde la contemplación se debe, en primer lugar, percibirla como un todo. Descubrir que es lo que transmite sensorialmente, emocional y conceptualmente. Panorama que no aspira a suplantar la intuición espontánea, sino a aguzarla, a reforzarla, y a hacer comunicables sus elementos. Si las herramientas que aquí se presentan no son suficientes, siempre queda la posibilidad de creación de nuevos métodos. El proceso trae del conocimiento en el sentido de cognición, teoría y este pensar implica la praxis, como actividad que transforma a otros y a sí mismo. El trabajo de lo artístico en tanto praxis transforma la realidad pero a la vez la unifica. En consecuencia esta praxis artística es conocimiento, dirigida a la consciencia (cap, consciencia) construída en un sentido sensuista e imaginativo que para comunicarse ha sido concretada.

Lo que sucede con los métodos tradicionales y en la academia, en las galerías y museos, importa y logra

relativamente poco, mientras el arte se mantenga como un extraño en un ambiente social que sufre de analfabetismo sensorial. En el transcurso de este proceso metodológico de una situación confusa e incoherente de relaciones inciertas, se va reestructurando, organizando y simplificando, hasta que la mente ve recompensados sus esfuerzos con una concreción que permite aprehender el significado. Para lograr esto la concreción debe cumplir dos requisitos: cuantos elementos la formen, tienen que encajar en un todo integrado, y este todo así obtenido, debe ser la encarnación del significado que se buscaba.

Los modos de información asimilados por esta época han alterado las estructuras heredadas, reservadas al escaso auditorio, mediante nociones debidamente establecidas por expertos, propagando por libros relativamente costosos. Hoy el arte alcanza bajo la forma de nuevos circuitos de difusión: quioscos, vendedores de periódicos, grandes almacenes y medios de comunicación, a población antes inimaginada. De este modo la palabra escrita, basada en la primacía del concepto, y predominando durante largo tiempo, cede al paso a las reproducciones en color, mejoradas sin cesar por las técnicas de impresión y vendidas a un precio sensiblemente rebajado gracias a su producción industrial y por las producciones de comunicación masivas.

La tecnología moderna entonces dispone de medios adecuados, o por lo menos está confortablemente preparada para la realización e industrialización de concreciones artísticas de corte diferente al tradicional y por ende creativas, no hay porque desaprovecharlas. Las múltiples aplicaciones de la informática a la arquitectura, las artes plásticas, la música y la literatura han generado un nuevo entorno cultural en el que todo, desde los datos de la percepción sensible, los colores y los símbolos, hasta las formas y los elementos táctiles, la temperatura, el espacio o los sonidos es utilizado, no es posible cerrar la puerta a este cúmulo de concreciones lo mejor es conocerlas para elegir las que de acuerdo al apreciador sean elegidas.

Este crecimiento cuantitativo de concreciones artísticas quizá se deba al reconocimiento de la capacidad de realizar arte o tal vez a la adaptación de una serie de normas impuestas. Lo que es evidente es la falta de unidad que sufre el hombre moderno con toda su variedad de rutinas y ritos que puede intentar compensar a través de una unidad estilística de su espacio privado, conjugando posibilidades, ya sea creando para sí concreciones significativas independientemente del juicio; optar por rodearse de diseños que actúen en la cotidianidad y complementarse con la excepcionalidad correctivo-renovadora del arte como apreciador.

La extraordinaria dilatación del campo de las concreciones artísticas, que se ofrece en la actualidad puede tener dos consecuencias totalmente contrarias e igualmente radicales. La volatilización de la preocupación estética o su generalización. No cabe una posición intermedia.

Conclusión

Desarrollado todo el cuerpo teórico, se plantea la disposición artística como actitud integradora. En la fundamentación de la apreciación y concretización del arte; esta disposición encuentra la integración de sus capacidades biológicas, intelectuales, emotivas y volitivas, concretizadas por medio de procesos creativos grupales e individualizados. Se ha decidido adoptar un criterio de guía preliminar, procurando determinar en cada fenómeno y en su orientación lo que asume en el proceso de transformación. Significa dirigirse a buscar la razón dialéctica de permanencia y de cambio en la apreciación del arte.

De todos los sentidos, el del tiempo y del espacio permean toda posibilidad de ser y estar en una contemplación, el espacio privado por excelencia es el cuerpo, la dimensión temporal que impera es la duración, como apreciación subjetiva del transcurrir de los eventos. A pesar de que existe este límite en lo que se puede hacer con el cuerpo y con la duración, se intenta abolirlos para hacer con ellos a través de lo artístico, concreciones independientes y trascendentes. Esto implica la apreciación; en lo que está cerca se busca un estilo, orden, disposición, con la esperanza no solo de mostrar a los otros, sino de realizarse a sí mismo para la propia contemplación.

El incidir en los estadios involucrados en el proceso creador, conociendo y aprehendiendo en la contemplación para arribar a concreciones objetales e ideacionales en la apreciación, es el eje de este estudio.

La contemplación es en suma la actitud que implica la familiarización con el arte.

La hipótesis sugerida es que se genera un proceso dinámico que incide en la transformación inter y transdisciplinaria por las experiencias propias de lo estético y lo artístico recreando con intensidad en espacio-tiempo.

Conclusión

Desarrollado todo el cuerpo teórico, se plantea la disposición artística como actitud integradora. En la fundamentación de la apreciación y concretización del arte; esta disposición encuentra la integración de sus capacidades biológicas, intelectuales, emotivas y volitivas, concretizadas por medio de procesos creativos grupales e individualizados. Se ha decidido adoptar un criterio de guía preliminar, procurando determinar en cada fenómeno y en su orientación lo que asume en el proceso de transformación. Significa dirigirse a buscar la razón dialéctica de permanencia y de cambio en la apreciación del arte.

De todos los sentidos, el del tiempo y del espacio permean toda posibilidad de ser y estar en una contemplación, el espacio privado por excelencia es el cuerpo, la dimensión temporal que impera es la duración, como apreciación subjetiva del transcurrir de los eventos. A pesar de que existe este límite en lo que se puede hacer con el cuerpo y con la duración, se intenta abolirlos para hacer con ellos a través de lo artístico, concreciones independientes y trascendentes. Esto implica la apreciación; en lo que está cerca se busca un estilo, orden, disposición, con la esperanza no solo de mostrar a los otros, sino de realizarse a sí mismo para la propia contemplación.

El incidir en los estadios involucrados en el proceso creador, conociendo y aprehendiendo en la contemplación para arribar a concreciones objetales e ideacionales en la apreciación, es el eje de este estudio.

La contemplación es en suma la actitud que implica la familiarización con el arte.

La hipótesis sugerida es que se genera un proceso dinámico que incide en la transformación inter y transdisciplinaria por las experiencias propias de lo estético y lo artístico recreando con intensidad en espacio-tiempo.

10. CONCLUSION FINAL

El presente trabajo ha demostrado su utilidad en el sentido de evidenciar la dificultad para transmitir en la enseñanza estética lo hasta ahora confuso y dejar de lado la tradición, el mito y la inspiración, como su soporte básico. Se concluye que la doble acción entre enseñanza y aprendizaje lleva a una reconsideración de acuerdo con el Mtro. Chuey⁷ a replantear la actitud del responsable ubicándose en la asesoría, en compartir experiencias dentro de una continuidad de programa, lo que resulta más importante en cuanto se evalúan los objetivos, los resultados y el compromiso didáctico.

En tanto los asesores supongan que los alumnos no saben lo que hacen y minimicen su experiencia e incluso rechacen hasta el punto de la ignorancia el trabajo que se les presenta y sobrepongan su dominio de la técnica y solo sugieran alrededor de un resumen de comprensión para no reestructurar esfuerzos, el planteamiento de este tipo de método devendrá en pobres resultados. Llevarlo a la práctica implica revisarlo incluso deshecharlo y volverlo a plantear. La experiencia práctica de este trabajo ha dejado una puerta abierta para la praxis tanto a nivel de asesor como de asesorado.

La enseñanza tradicional exige del maestro destreza, conocimiento y experiencia fuera de toda duda, ahora se esperaría integridad, valor y compromiso para con el quehacer plástico sin soslayar el desafío académico que significa.

Se reconoce un esfuerzo para ensamblar el trabajo plástico, tanta en su aparición como de su apreciación para consolidar una herramienta de lectura y ejercicio al alcance del educando.

Se reconoce el papel que juegan los intereses culturales en dicho esfuerzo, considerando las significaciones personales para con el lenguaje plástico.

La disposición artística en el hombre reside en las capacidades que el individuo tanto solo como en sociedad este dispuesto a utilizar. Si su móvil es utilitario las prioridades de eficiencia y practicismo serán los motores; si es un "desinteresado juego" la improvisación y la casualidad aparecen, ambas alternativas significan reestructuraciones, cuestionamientos y ensamblajes de carácter alternativo.

Ha procurado demostrar la inutilidad de buscar la aparición de una zona específicamente artística en las funciones cognitivas y simbólicas, no en tanto imposible sino que si de primer momento no se reconocen las capacidades que entran en juego en el proceso como legitimización de asignatura no vale la pena encontrar un "interruptor" de acceso a lo "artístico".

Si la creatividad es concebida como la conformación de un conjunto de circunstancias y capacidades cuyo objetivo es la

⁷ Mtro. Jorge Chuey, comunicación verbal, UNAM/ENAP, 1992.

comprensión de un fenómeno, su aparición puede darse a priori y no a la inversa; para asimilarlo, no consumirlo, y no aprenderlo sino aprehenderlo, dicho de otra manera se puede poner en práctica el método esperando un resultado creativo y no solamente partir de un objeto creado para empezar a desmenuzarlo.

Tenemos todos acceso al fenómeno artístico?

La revisión de las hipótesis de funcionamiento cerebral responde a una consideración del alcance o implicaciones que impongan, en esta medida se abrieron las posibilidades de praxis. Estos estudios en constante revisión suponen inclusividad, separación y desaparición, irrumpen en la consciencia general de tal manera que afectan un conjunto de capacidades que aquí se proponen.

La referencia a la teoría holográfica responde a una necesidad de integración de partes, no de un enlistado de campos estrictamente separados sino más bien interrelacionados que influyen en el desarrollo de la disposición artística.

Esta plataforma científica no supone que el arte sea resuelto desde esta posición pero si implica que no puede atribuirse su formación al genio y a la inspiración.

La aparición de los estudios de dicotomía cerebral ha posibilitado la entrada en el campo de la plástica a la admisión desde la posición tradicionalista de áreas hoy reconocidas ampliamente como configuradoras del proceso creador; tales como la emoción, la sensibilidad, la sensorialidad y los estados de consciencia.

El paradigma científico marca a partir del siglo XIX en adelante el sustento y explicación de áreas tan alejadas como el arte. Es posible de acuerdo a este recurrir a elementos y asociaciones que definan y desmitifiquen ciertos elementos del proceso creativo más que de la calificación que se adjudica a un proceso plástico. Sin embargo cabe guardarse de dividir el proceso en una fórmula que conlleve una separación virtual de las capacidades humanas sustentando la visión de parcialidad y sobretodo de la "bohemia" atribuida al oficio.

Es preciso superar el marco trillado y antiguo de la personalidad creadora como desordenada, liberarla de las nociones de genio, bohemia, divina inspiración y cambiarlos por los de constancia, disciplina de trabajo, innovación ordenadora y revelación integradora de todos los recursos y capacidades.

Es en esta modernidad tiempo para que se relacionen cotidianamente los diferentes tipos de formaciones (profesionales) y puntos de vista para integrarse y no quedarse con una idea parcial del evento.

En la medida de la especificidad la consideración de respuesta está en la apertura psíquica en relativa proporción al desarrollo y entrenamiento de las características que suponen dicho fenómeno creativo.

La emoción como coadyuvante del impulso creador puede

construir puentes y barreras de acceso al fenómeno: el exceso de emoción puede bloquear toda otra expresión. El desconocimiento de los límites sensoriales puede terminar por estrecharlos hasta el punto de considerar la negación de su pleno desarrollo, adormeciendo entonces su capacidad de participación.

Actualizar el potencial perceptual en un conjunto integrado de respuesta en un entrenamiento tal que se economice el desgaste de energía y se reconcentre la atención en la dirección creativa.

El aprendizaje que las disciplinas pedagógicamente han administrado parece favorecer a una hipótesis de funcionamiento cerebral, no precisamente porque sea lo óptimo sino porque es lo "apropiado" para las condiciones socio-económicas en que se ha colocado la macrocultura con todo y sus hegemonías y sumisiones.

Es asunto de educación?

El método propuesto supone desde las condiciones viables actuales un balance pedagógico entre el enfoque clásico-académico y los "nuevos" acercamientos al estudio y aprendizaje de las acciones creativas. En suma es deseable un equilibrio entre espontaneidad y disciplina.

Partir de la conjugación espontaneidad-disciplina implica dos condiciones que los diversos coadyuvantes del proceso conforman. Es de suponer que entre más elementos se consideren mayor número de resultantes se aprecian. Surge la certeza de un metasistema que se ha descubierto poco a poco de acuerdo a la capacidad de ver nuevos ordenamientos que contengan los anteriores aunque por un momento se provoque un desorden hasta alcanzar el nuevo estadio en el metasistema para volver a recomenzar.

La importancia de establecer en la metodología una nivelación de campos intrínsecos del arte poco explorados es aceptar su importante papel en el ejercicio de la creación, al lado de la destreza técnica y de la información cultural que se imponga.

De acuerdo Mtro. Chuey⁸ se recomienda una asesoría al compartir experiencias dentro de un programa continuo sustentado por lo anteriormente planteado.

Ante la discrepancia entre los alcances y cumplimientos de los objetivos en los planes de estudio actuales, sobretodo los implementados en los planteles cuya plataforma es una idea que responde a necesidades creativas de otros períodos históricos y ahora inoperantes no por valiosos sino porque no se inscriben en el programa "culturalmente aconsejado" se propone esta alternativa.

La información cultural-educativa, sin duda proporciona un mayor número de combinatorias en tanto lo que se pretenda sea una nueva formación. Proporciona aquello que es capaz de responder a lo oculto, a lo que no se dice pero se practica. Una consideración del encuadre cultural en que se ha

⁸ Mtro. Jorge Chuey, comunicación verbal, UNAM/ENAP, 1992.

propuesto el método es significativa, revisar la situación de los educandos, el plantel, los campos de trabajo y los objetivos desde los pedagógicos hasta los políticos que impliquen la conformación de la actitud creadora. Es decir la consideración de oportunidad y deseabilidad de lograr individuos creadores.

A priori habrá que considerar para que y porque es necesaria la creatividad, ¿es del todo deseable? aun con sus consecuencias descalificadoras, entrópicas y libres del servicio de la reglamentación e incluso de la calificación. De acuerdo a estas consideraciones a partir de una apertura creadora se puede acceder a la superación del complejo cultural universal y nacional y, por lo menos presentar la solución que corresponde ahora. No se es culpable de la situación creativa cultural y de las artes en el presente pero sí existe la responsabilidad del medio profesional de superar la situación en cuanto a dicha problemática cultural para que pueda responder a la complementariedad tradición universalidad.

Ante el eventual "Tratado de Libre Comercio"⁹ la repuesta en escena de la identidad cultural parece en algunas ocasiones un tema de primordial importancia no en tanto a lo que se perderá o se ha perdido ya irremediablemente sino en tanto a lo inscrito que se encuentre el "usuario" en la refriega cultural por ahora en receso, las restricciones podrían imponerse en tanto convengan al recambio comercial y masivamente informado.

Lo importante en este nivel es el hacer, en tanto signifique revelación de conjuntos internos y externos, personales y sociales que producen en cada individuo una comunicación. La revisión de la situación dominante social sobre el haber y tener más que sobre el ser han provocado que el producto sea más importante en tanto reporte económicamente que lo que pueda decir sobre el poseedor.

Por supuesto que cada individuo "escoge" los productos de los que se rodea, pero siempre estarán alrededor en tanto este no establezca una posición directamente relacionada, intrínseca consido mismo. De guardarse esta consideración el atributo social del arte no es privilegiado sobre su importancia simbólica.

Lo anterior es importante si se toma en cuenta la invasión de la simbología del arte y de la privacidad del individuo de los que los medios de comunicación dependen en gran medida. Es temible suponer que la opción es integrarse a dicho recambio y convertir a los medios y su lenguaje prestado publicitario en la significación, explicación, simbología e incluso árbitro de la estética de hoy.

⁹ Es interesante señalar la refernacia a dicho tratado ya que en México es referido como tratado y en E.U.A. como acuerdo.

ANEXO

PRIMERA PARTE

LISTA DE POLARIDADES

Diversas fuentes	Día	Noche
Blackborn	Intelectual	Sensual
Oppenheimer	Tiempo, historia	Eternidad, atemporalidad
Deitman	Activo	Receptivo
Polanyi	Explicito	Tácito
Levy, Speny	Analítico	Gestáltico
Domhoff	Derecho(lado del cuerpo)	Izquierdo(lado cuerpo)
Diversas fuentes	Hemisferio Izquierdo	Hemisferio Derecho
Bogen	Positivo	Apositivo
Lee	Lineal	No lineal
Luria	Secuencial	Simultáneo
Semnes	Lo focal	Lo difuso
I Ching	Lo creativo: el cielo y masculino, Yang	Lo receptivo: la tierra y femenino, Yin
I Ching	Luz	Obscuridad
I Ching	Tiempo	Espacio
Diversas fuentes	Verbal	Espacial
Diversas fuentes	Intelectual	Intuitivo
Vedanta	Buddhi	Manas
Jung	Avisal	Acusal
Bacon	Argumento	Experiencia

Lista de Dicotomías y autores que las han utilizado:

Fisiológicamente:

Hemisferios:	Derecho	Izquierdo
Modo:	Verbal	No verbal, video espacial.
	Secuencial	Simultáneo
	espacial	temporal
	digital	analógico
	Lógico	Gestalt
	analítico	sintético
	Racional	Intuitivo
	Pensamiento:	Pensamiento:
	Occidental	Oriental
	Intelecto	Intuición

Convergente	Divergente
Intelectual	Sensual
Deductivo	Imaginativo
Racional	Metafórico
Vertical	Horizontal
Distinto	Continuo
Abstracto	Concreto
Realista	Impulsivo
Dirigido	Libre
Diferencial	Existencial
Secuencial	Múltiple
Histórico	Actual
Analítico	Holístico
Explicito	Tácito
Objetivo	Subjetivo
Analítico	Global
Lineal	Holístico
Secuencial	Divergente
Racional	Intuitiva, imaginativa

AUTORIDAD:

Homero:	Scylla	Charybdis
Tragedia Griega:	Triblis	Nemesis
I Ching	Yang	Ying
	Tiempo	Espacio
	Día	Noche
Genesis:	Propósito humano	paraíso unificado
R. Descartes	Mente	Cuerpo
R. Bacon	Agencia	Comunidad
S. Freud	Cosnciente	Inconsciete
	Ego	Id
	Proceso primario	Proceso secundario
C. Jung	Pensamiento	Sentimiento
	Sensación	Intuición
	Persona	Sombra
E. Camus	Solitario	Solidario
R. May	Positivista	Existencial
A. Laing	Ser falso	Ser verdadero

Becker		negación muerte	muerte
Blake	religión natural		visión cuádruple
A. Koestler		Sauter	Reculer
		Outlook	insight

Getzels, Jackson, Hudson:

	pensamiento convergente		pensamiento divergente
De Bono	pensamiento vertical		pensamiento lateral
M. Buber		Yo-eso	yo-tu
Korzybski		territorio	mapa
B. Rusell	estructura superficie		estructura profunda
Salk		ego	ser (being)
Kuhn		ciencia normal	Paradigma
Varela		Arbol	Red
Levi-Satrauss		Positivo	Mítico

LISTA DE OPUESTOS

Estos dependen siempre de su par-opuesto para definirse, mientras que el estado o condición de la función no es de manera similar dependiente de otra cualidad.

Caliente	frío
frío	seco
fuerte	suave
masculino	femenino
sol	luna
fuerte	débil
continuo	discontinuo
duro	suave
cuidadoso	descuidado
específico	general
feliz	triste
singular	plural
útil	inútil
sensible	insensible
necio	flexible
maduro	infantil
confiable	no confiable
bello	feo
literal	metafórico
centrado	divergente

SEGUNDA PARTE

LEYES DE LA PERCEPCION SENSORIAL:

La percepción corporiza un instrumento mediante el cual se ve, se oye y se toca, con el fin de reconocer y orientarnos en la vida diaria. La percepción es la suma de estímulos sensoriales de todo tipo reorganizados para conformar un conjunto. El conocer la percepción es útil para experimentar vivencias estéticas, pero tal conocimiento no las agota totalmente.

La percepción tiene una base biológica, cuya anatomía y neurofisiología es común a todos los hombres. Su conocimiento ayuda a comprender reacciones de la sensorialidad y de la sensibilidad, de ahí que en este trabajo se presente como anexo de consulta porque muchos de los estilos y formas artísticas han estudiado y han basado sus principios en la mecánica de la percepción. La percepción consta de operaciones sensoriales, pero las acotaciones sensitivas y teoréticas se interrelacionan. Cada individuo completa, por lo tanto, una percepción distinta, como resultado de la acción que ejercen los pensamientos y sentimientos sobre la sensorialidad misma. Sin embargo, los diferentes períodos históricos han privilegiado ciertas formas perceptuales por razones psicológicas, sociales y culturales: en general, configuran un consenso.

Como resultado hay diferentes "percepciones" además de la cotidiana, y entre ellas figuran las estéticas, las artísticas y las pseudoartísticas. Estas últimas se conforman como prolongaciones de la primera, la básica de reconocimiento, y es preciso conocer sus mecanismos como parte indispensable de toda la teoría artística y estética. Las percepciones se integran de distintas maneras cuando actúan con diferentes principios y medios, fines y grados. Pero toda percepción básicamente se regula por ciertas leyes de relación. Tamaño, espacio, forma, luz, color y sonido. Con la preeminencia de un canal de información sensorial se puede hablar de tipos de percepción:

PERCEPCION VISUAL

Ciertos tipos de experiencia perceptual, piénsese en la de la forma, la del movimiento y de la tercera dimensión del espacio, o son exclusivamente visuales o es en el dominio de la vista donde mejor se realizan. En este sentido se puede hablar de predominio visual en la percepción.

El poder organizar la información visual que se percibe, depende de mecanismos naturales, de las necesidades y propensiones del sistema nervioso humano.

La información visual se capta de muchas maneras. Las fuerzas físicas y cinestésicas, de naturaleza fisiológica, son vitales para el proceso visual. La manera de permanecer en pie, de moverse, de mantener equilibrio y de protegerse, así como de reaccionar a la luz, la oscuridad o los

movimientos son factores importantes para el modo de recibir e interpretar los mensajes visuales.

Todas estas respuestas son naturales y actúan sin esfuerzo; no se tienen que estudiar ni aprender a darlas. Pero están influidas y posiblemente modificadas por estados psicológicos del ánimo, por condicionamientos culturales y fundamentalmente por las expectativas ambientales. El cómo se ve el mundo afecta casi siempre a lo que se ve. Después de todo, el proceso es muy individual en cada uno. El control de la mente viene frecuentemente programado por las costumbres sociales.

En rigor, si en la percepción influyen ideas, se puede decir que no se cree lo que se ve, sino se ve lo que se cree. Wittgenstein afirma que se ve como se interpreta y no al revés. Si se tiene la posibilidad de varias interpretaciones estas obligan a corregir la percepción para acomodarla a la realidad escogida. Las fuerzas mentales y las operaciones teóricas por sí solas son incapaces de corregir la visión. Así que la correlación realidad-visión, muestra variantes y se torna al binomio ojo-mente (Acha, 1989, 127). El ojo impone la realidad visual y la mente la transforma según sus intereses. Sea como fuere, la visión de la realidad varía de individuo a individuo; incluso varía de momento a momento en un mismo individuo.

Es necesario considerar que cuando se ven cosas, lo que se ve es lo que esta presente en la mente, es una hipótesis de que objeto o clase de objeto estimuló el ojo; pero sucede que cada uno construye, en la retina una configuración visual distinta, como resultado de la acción que ejercen los pensamientos y sentimientos sobre la visión misma. Son imágenes mentales que difieren entre sí cuando vemos la misma cosa u objeto, configuración o Gestalt. Se ven aspectos distintos de la misma realidad, pero también es posible identificar o hacer ver iguales cosas distintas, ya que la realidad tiene varios aspectos o componentes y no se perciben todos ni los mismos, la imagen mental es distinta en cada percepción. La realidad es la misma, mas no lo son sus partes percibidas: Mente y sensibilidad condicionan la visión, ésta será social e histórica.

Lo que caracteriza a la investigación sobre la percepción visual es la disputa acerca de si un fenómeno concreto es explicable en términos de mecánica periférica o si se requiere una explicación más centralista. Centralista significa una mecánica localizable en el ojo o en los movimientos de éste. Periférica, es un proceso que tiene que producirse en las profundidades del cerebro.

Desde la perspectiva centralista, se plantea a los movimientos oculares invocados como la explicación del origen de la percepción de la profundidad, en razón de la disparidad retiniana y de la percepción de la dirección de todas las zonas del campo. Sin embargo, desde una posición periférica, la visión sí se completa en la zona occipital del cerebro, donde todas las neuronas perciben la información lumínica en columnas, hasta lograr una visión

holográfica. Ambos tipos de explicaciones completan hasta ahora, un cuadro más o menos explicativo del fenómeno de percepción visual, donde la vista es considerada por consiguiente como comprensiva y simultáneamente analítica y sintética.

Requiere poca energía para funcionar y lo hace a la velocidad de la luz, lo que permite a la mente recibir y conservar un número infinito de unidades de información en una fracción de segundo, lo que explica el fenómeno de la permanencia retiniana, fundamento básico de la cinematografía y televisión (Dondis, 1976, 14).

Este es un tiempo de extremo interés en las imágenes, pero aún se percibe "analfabetidad" visual, en el sentido de no participación consciente, por lo tanto, es imprescindible darse cuenta de qué se ve y cómo se ve. Se sugiere entonces, buscar la alfabetidad visual en los métodos de formación educativa, en el adiestramiento de los artistas, en las técnicas de formación de artesanos, en la teoría psicológica, en la naturaleza y en el funcionamiento fisiológico del propio organismo.

Saber percibir un objeto no es captar sólo su imagen, sino comprender algunas de sus propiedades como juegos de luz y sombra, y esas formas deben hacerse destacar mediante el contorno y el contraste. La figura y el fondo deben distinguirse de manera nítida. En un lenguaje plástico, el énfasis está claramente señalado de tal manera que exista una orientación hacia el interés del artista. Es decir, toda percepción consiste en la aprehensión de rasgos abstractos, como propiedades que se tienen en común y se precinde de particularidades. Recientes investigaciones psicológicas (Kapes, 1970, 4-5) parecen confirmar esta aseveración de que ver consiste principalmente en la captación de rasgos abstractos, mientras que las diferencias individuales se reconocen sólo en etapa secundaria. Todo ser humano que funcione normalmente, transforma las señales visuales que recibe del exterior en entidades estructurales y significativas. Sin la ordenación perceptual de las respuestas de sus sentidos en imágenes, no podría sobrevivir. Su capacidad para estructurar ese medio en concordancia con sus necesidades, determina la calidad de su vida, excluyendo a ciegos congénitos, que no serían sujetos de este estudio.

La percepción, desde el punto de visión, acciona aquí una actitud mental que interviene en la realización de la obra, pero que no modifica de modo alguno el funcionamiento de los órganos de la vista. Esta actitud toma lugar en la percepción al hacer notar aquello que lleva interés. Hay en ese sentido, una visión de pintor, que es la atención, que lleva las formas de las cosas, con los efectos de la luz o del color.

La vista es intelectual si se le compara con el tacto. De acuerdo al Mtro. Acha (Op. Cit., 150): "Los fenómenos de la elementalidad artística y de los diseños propios de la sociedad de consumo, se dan junto con la visión y

sensibilidad del hombre actual. Este ha perdido en profundidad y en detalles visuales, lo que ha ganado en cantidad de información y en lecturas sumarias y rápidas. El imperio de las narraciones audiovisuales impone realismo fotográfico por instantes, donde los pormenores de una sola imagen fija no caben. La percepción visual es ahora sumaria. Las tendencias artísticas reaccionan con elementarismos que se apoyan con diseños simples.

Lo cierto es que se ha ganado en función visual sumaria, y se ha perdido en sensorialidad corporal, así como en pormenores visuales, olfativos y gustativos. Sea como fuere, el aficionado al arte, y los estudiosos (críticos, teóricos e historiadores), tendrán que desarrollar [o complementar] una destreza sensorial a fuerza de práctica y de curiosidad intelectual, si es que quieren seguir penetrando a las artes visuales.

La capacidad de interpretar imágenes, concierne al nivel perceptivo, que culmina en la identificación o en el reconocimiento de formas y volúmenes. Ello implica la intervención de fenómenos psicológicos complejos, como por ejemplo, la categorización, la memoria o la atención. En el análisis de objetos, los acontecimientos visuales son etapas preliminares indispensables para las operaciones perceptivas y cognoscitivas.

Al decir de la configuración perceptual se completa una especie de armado sensorial de diversas fuentes. Por esto, es en cierto modo limitado el referirse o utilizar únicamente, a pesar de su complejidad, la percepción predominantemente visual. Por lo tanto, debido al interés de alcanzar momentos ajenos en espacio y en el tiempo dentro del espacio artístico, ha llevado a algunos lenguajes plásticos como el cine a la utilización de técnicas, que partiendo de la experiencia puramente visual, han ido incluyendo modificaciones encaminadas a hacerla lo más verídica posible. Se añadió primero el sonido, luego el color, después diversos ensayos con el relieve, y posteriormente un intento -el "sensesurround"- de introducir el sentido del tacto y el movimiento. Aprovechando la tendencia de un concepto visual a forzar las percepciones no visuales, como son las obtenidas mediante el tacto, la propiocepción o la audición, para que se alinien con él mismo, donde el cambio relativo y el marco de referencia son factores determinantes.

La vista humana no es sólo la mecánica del ojo. Los ojos reciben imágenes en dos dimensiones sobre la pantalla de la retina, y sin embargo, se percibe un mundo en tres dimensiones. Las imágenes de cada ojo ofrecen información de profundidad, tales como el tamaño relativo, los objetos que tapan otros objetos y gradaciones de luz, sombra y color. Además, como cada uno de los ojos ve un objeto desde un punto de vista diferente, para recibir dos versiones poco distintas de la misma escena. La imagen que se forma en la retina es sólo bidimensional; la distancia y la profundidad, son percibidas por el cerebro. El sistema visual es el

mecanismo por el cual, diminutas imágenes retinales puestas boca abajo formadas en dos dimensiones resultan en tres dimensiones, merced a códigos neurológicos. Son dichos mecanismos de percepción visual, los que mantienen y configuran el mundo exterior.

PERCEPCION AUDITIVA

Tradicionalmente, la palabra acústica designa todo eso que concierne al estudio físico del sonido, su naturaleza, las condiciones de su formación, su propagación y sobre todo para este estudio, su percepción.

Actualmente es empleada, además, con diversos sentidos: general, fisiológica, musical, arquitectural, y la electro-acústica.

La acústica general estudia la naturaleza del sonido, su producción y su propagación en un medio libre.

El sonido es la energía de movimiento vibratorio y el estímulo adecuado para el oír; el sonido se transmite a los oídos, generalmente por el aire o el agua o a través de los huesos de la cabeza.

Lo que se llama sonido es realmente una onda formada por moléculas que comienzan con el movimiento de cualquier objeto, ya sea grande o pequeño, que se mueve en todas direcciones y choca con otros cuerpos y superficies. Primero algo tiene que moverse que agite estas moléculas de dicho medio alrededor de ésta, para que entonces las moléculas contiguas empiecen a moverse, y así sucesivamente.

Las ondas sonoras llegan como mareas a los oídos, donde hacen vibrar al tambor acústico, éste a su vez, mueve tres huesecillos que en turno empujan fluido en el oído interno contra las membranas, que mueve pequeños pelos que disparan nervios y células que codifican el mensaje al cerebro para completar el proceso.

El sonido se origina siempre en una fuente vibrante, y debe ser transmitido desde la fuente hasta los oídos a través de un medio acústico; si el medio falta, no hay sonido y no se produce ninguna sensación auditiva. La necesidad de un medio acústico sugiere que el sonido no es una corriente continua de átomos, sino la propagación de ondas generadas por una fuente vibrante. Las ondas sonoras son compresionales-longitudinales, meras representaciones simbólicas de la compresión y el enrarecimiento del medio que transmite el sonido; el medio no toma la forma de onda.

El sonido se refracta y se difunde en todas direcciones fácilmente, lo que contribuye al enriquecimiento del timbre. El sonido puede clasificarse en tonos musicales y ruidos, se mezclan en varios grados y se suceden sin darse cuenta el sujeto uno a otro, pero sus extremos son ampliamente diferenciables.

¹ Ref. Ing. Francisco Miranda, comunicación verbal, UAMX, 1992.

Tonos musicales: Vibraciones periódicas regulares que al ser oídas pueden descomponerse en sus diferentes partes.

Ruido: Vibraciones aperiódicas irregulares que al ser oídas no pueden descomponerse en sus componentes.

Señal y ruido son de una misma naturaleza, y la única diferencia lógica adecuada que se puede establecer entre ellos, ha de basarse exclusivamente en el concepto de intención por parte del emisor y o del receptor: un ruido es una señal que no se tiene intención de transmitir (Jiréner, 1986, 128).

La acústica fisiológica, se preocupa de fenómenos de la percepción de sonidos, como la evaluación del umbral de excitabilidad del oído en diferentes frecuencias, igualmente la medida de umbrales de excitabilidad diferente en nivel, altura o timbre, y la diferencia existente entre el nivel físico y el nivel fisiológico y la definición del efecto de máscara. Por otra parte estudia la naturaleza de la palabra, su estructura y su inteligibilidad. A este respecto los estudios de audición y asimetría han planteado la siguiente hipótesis: si las tareas de audición dicótica involucran las aptitudes para entender y producir lenguaje, ambas de las cuales, son funciones principalmente del hemisferio izquierdo, los oídos trabajan en forma asimétrica.

Contrariamente a la retina, que envía proyecciones en forma contralateral al cerebro desde la mitad de su superficie ipsilateralmente desde su otra mitad, cada oído envía información desde sus receptores a ambos hemisferios. Por ello, la información completa respecto de un estímulo presentado al oído derecho, se representa inicialmente en ambos hemisferios, y viceversa. Aún si el estímulo del habla puede procesarse solo en un hemisferio, no se tendría que esperar alguna evidencia de asimetría, dado que cada oído tiene acceso a ambos hemisferios. Sin embargo, el estímulo al oído derecho, tiene una tarea más simple ya que tiene acceso al hemisferio izquierdo a lo largo de la ruta contralateral, y dado que es más probable que llegue al hemisferio izquierdo para su procesamiento en mejor forma que por el oído izquierdo, surge una pequeña ventaja para el oído derecho (Springer, 1985, 81-82).

De manera general se han propuesto diversas explicaciones sobre la transmisión de sonidos del ambiente y su captación auditiva. Algunos sonidos pasan al oído interno a través del aire encerrado en el oído medio. Otros sonidos pasan al oído medio por conducción ósea a través de los huesos del cráneo, sin pasar por el oído interno ni el medio.

El habla tiene lugar por la parte aferente sensorial que está posiblemente relacionada con el oído. Su sistema está conformado por el sistema vocal y sus receptores de corteza, a nivel de los lóbulos temporales, que son por un lado, el área de Broca donde se reconoce la fonética, ya que identifica espacialmente la forma vocal de donde su relación con el lenguaje, y por otro, el área de Wernicke que

popularmente se le adjudica a la capacidad del nombrar, pero estrictamente hablando, se refiere a la capacidad de relacionar significado con significante². De acuerdo a Muñoz, (1990) el patrón vocal se relaciona con el patrón auditivo, ya que la voz completa las deficiencias auditivas por una parte, y por otra, contiene a su vez patrones emocionales que afectan tanto su tono, como su volumen y duración.

La localización de una fuente auditiva depende de su desplazamiento hacia los dos oídos, y cada oído da una sensación de algo diferente, no consciente, de la misma fuente sonora. Pueden diferir de tres maneras (Cohen, 1987, 13):

Diferencia de intensidad: amplitud diferencial entre las formas de ondas en los dos oídos.

Diferencia de tiempo: entre el período que media del primer estímulo a un oído y la llegada del mismo estímulo al otro.

Diferencia de fase: en el retraso de arribo de la onda del estímulo en un oído y la forma de la misma en el otro, con su correspondiente pérdida.

La explicación anterior, suponía que en la percepción sonora la localización de la fuente era posible gracias a la diferencia de tiempo de llegada de la señal de un oído a otro pero recientemente³ se ha visto que un solo oído puede ubicar la fuente del sonido ya que en la percepción del mismo la estructura de amplitud de la onda es mucho más importante para las percepciones direccionales. Ahora se reconoce la facultad de ubicar la dirección de la fuente sonora cuando se posee solo un oído ya que el cerebro maneja amplitud, tiempo y fase sobre pequeños anchos de banda en el espectro de escucha⁴.

Existe también una diferencia entre el nivel físico sonoro y el fisiológico.

En tanto que, de acuerdo a las mediciones, los sonidos tienen características y propiedades que el oído humano no puede percibir en su totalidad por su configuración anatómica. Los límites de intensidad sonora, dentro de la audibilidad humana, se miden exponencialmente y el umbral de excitabilidad por diferentes frecuencias, varía entre los veinte y los veinte mil Hertz o ciclos por segundo.

La medida de la intensidad sonora (nivel) es diferente a lo que se llama altura. La altura (Igen., p.35) de un sonido no es únicamente debida a su frecuencia⁵, la característica alta o baja de las sensaciones auditivas depende primero de la

² Ref. Dr. Fernando Figueroa, comunicación verbal, UAMX, 1992.

³ Lowe, D. "Qsound", en Tigen, P. "Qsound". Rev. Audiomejía Ed. SOS Pub. Inglaterra, ago/sep 1991, núm. 14.

⁴ Técnicamente los defasamientos pueden ser mayores de 180 grados, ya que el cerebro puede manejar cifras hasta de 2000 grados.

⁵ Las longitudes de onda se describen comúnmente en términos de frecuencia, expresados en ciclos por segundo. Es el tiempo que tarda una onda en realizar un ciclo.

frecuencia del estímulo que se mide en Hertz, y después depende de la intensidad del estímulo que se mide en decibeles.

En cambio, la sonoridad o intensidad es la característica fuerte o suave de las sensaciones auditivas, donde primero cuenta la intensidad del estímulo o volumen (en decibeles), y luego la frecuencia del estímulo o tono (en Hertz). Si la oscilación es alta, se produce un tono agudo, y si es baja, se produce un tono grave.

En la membrana basilar entera vibra el sonido y produce movimiento. Las investigaciones han demostrado que los sonidos de frecuencia media y alta, producen ondas viajeras a lo largo de la membrana basilar con periodos culminantes en lugares diferentes; produciendo un fenómeno de pseudoresonancia (Cohen, 1987, 27).

El tono (pitch)⁶, es la percepción de nivel en la altura del sonido, la frecuencia audible menor es de 20 ciclos por segundo, percibidos solo como pulsaciones discretas, y la más alta, algunas veces alcanza los 20,000 ciclos por segundo, pero disminuye considerablemente con la edad, con los excesos de volumen y los traumas sonoros causando un daño irreversible. Las vibraciones fuera de este rango no evocan sensaciones de tono, sin embargo son percibidas de alguna manera no clarificada aun por los científicos.

El oído es más sensitivo a los cambios de frecuencia que a los cambios en intensidad, cerca de los límites se pierde esta capacidad discriminadora. La audición es más precisa entre los 2,000 y los 6,000 ciclos.

Timbre: Es la diferencia que existe entre las diversas formas de onda producidas por los sonidos llamados armónicos, los cuales se originan en diferente materia sonora y son modificadas por la forma y el volumen de los elementos transmisores. La vibración principal produce lo que se llama el tono fundamental, y las vibraciones secundarias producen los armónicos, entonces el sonido que se escucha no es puro, sino la mezcla de éstos⁷. Cuando el primer armónico es eliminado de una onda sonora compleja, no se altera la sensación de tono, porque se percibe de cualquier manera. Por otra parte la percepción de las frecuencias muy altas o muy bajas, es afectada significativamente por la intensidad sonora.

La distribución espacial del sonido a lo largo de la cóclea, permite al cerebro percibir los diferentes tonos ya sea en un tono simple o compuesto. La frecuencia es mensurable y el tono es su contraparte característicamente subjetiva.

El cambio de timbre se dice brillante cuando existe un contenido importante de altas frecuencias, y se habla de opaco, cuando existe una carencia de estas.

La percepción del volumen es físico y mensurable, pero la sonoridad es puramente psicológica, y por lo tanto,

⁶ Tono (tone) es el intervalo o modo musical, la impresión hecha por cualquier vibración periódica del aire. Helmholtz, H. On the sensation of tone. Ed. Dover, U.S.A. 1951.

⁷ Cf. Lorrainar, J. "La física del sonido" inédito, nov, 1990.

inmensurable. Respecto a la medida en decibeles, se puede percibir hasta 130 decibeles, aunque con molestia y hasta dolor. Entre más intenso es el sonido, más sonoridad parece tener. Con muestreo se logró una curva de percepción de nivel que logró determinar que el oído, a bajo nivel, no percibe las bajas frecuencias y sí las agudas y medias. Por la difusión del sonido es difícil definir de dónde proviene una fuente de baja frecuencia, como un bajo continuo; y una fuente de alta frecuencia, si es definible claramente en su origen por la concentración de ondas sonoras. Además, con sonidos de mayor intensidad se involucran más fibras nerviosas adyacentes, por lo tanto, introducen alteraciones en la cóclea, que el oído asocia con variaciones de tono. Los cambios en la frecuencia son proporcionales a la sonoridad. Esto aclara, porque el tono y la sonoridad son estrechamente interdependientes.

Efecto máscara:

Cuando se presentan simultáneamente dos estímulos sonoros, la sensación de uno de los estímulos, es decir, el tono enmascarado, puede ser suprimida por la sensación de otro, llamado tono enmascarador.

Efecto Doppler:

Efecto del cambio de tono debido a la compresión de la onda sonora. Es la variación aparente de tono cuando una fuente de frecuencia constante respecto a un observador fijo al acercarse el tono aparente se eleva; cuando se aleja decae.

Eco: repetición de un sonido o algunos pocos como máximo.

Reverberación: Un sonido de ecos repetidos. Muchas repeticiones que se suceden más cercanamente espaciadas (mayor densidad) con respecto al tiempo.

Retraso: Retención de la señal para un momento posterior. El intervalo de tiempo entre una señal directa y su(s) eco(s).

Decaimiento: declinación progresiva. El tiempo que toma el eco(s) y la reverberación en desaparecer⁸.

La acústica musical estudia los sonidos musicales, que por oposición a los ruidos, son aquéllos en los cuales el oído puede asignar una altura precisa, así como el conjunto de relaciones de esos sonidos entre ellos. La acústica musical interfiere con la acústica general, en tanto que se esfuerza en progresar con la ayuda de nociones puramente matemáticas, y con la acústica fisiológica, en tanto que se preocupa más particularmente de las condiciones de percepción de sonidos. Se puede entonces distinguir una tradición matemática y

⁸ Woram, J. The Recording Studio Handbook, Ed. Saganore, U.S.A., 1979. p. 193.

abstracta con raíces pitagóricas, y una por medios diferentes de describir una explicación de fenómenos de consonancia y de disonancia por vía de consecuencia, para establecer reglas que tengan trato con la formación y los encadenamientos de acordes e intervalos. La acústica musical toma igualmente un aspecto empírico y experimental con la fabricación de instrumentos de música.

Consonancia:

Designa la relación entre los sonidos que son emitidos simultáneamente y que dejan al oído una impresión de acuerdo satisfactorio. En general, se consideran satisfactorios los tonos que tienen una relación matemática simple. Pero esto es limitante, ya que los divide en consonantes y disonantes, cuando la historia musical ha incluido periódicamente los acordes disonantes como posibilidades armónicas; de ahí que sea mejor hablar de acordes más o menos consonantes que están definidos en cada época por acuerdos entre ésta, el compositor y el auditorio.

Disonancia:

Se dice de un conjunto sonoro al que parece faltarle un sonido más (la consonancia) para completarse. Con la separación de rango armónico entre el compositor y el músico, la disonancia se hace manifiesta, pero con la costumbre y la repetición, se van aceptando las combinaciones nuevas, ya que el auditorio termina por buscar la disonancia por ella misma.

La acústica arquitectural trata con todo lo que concierne a la propagación de sonidos en un recinto cerrado y complejo. Por abuso del lenguaje, se emplea comúnmente la expresión "acústica de una sala" para las características acústicas de una sala. Esa expresión designa las condiciones en las cuales un auditorio percibe los fenómenos sonoros producidos en ese recinto. Se considera la acústica de una sala como buena o fiel, cuando los sonidos producidos son percibidos como poseedores de las características que se esperan encontrar a priori, tales como claridad, inteligibilidad, asimilación con un timbre conocido, etc.

Se traducen en la existencia o la ausencia de ecos, el mayor o menor tiempo de reverberación; la naturaleza de esta reverberación en función de diferentes frecuencias, ya sean graves o agudas, y su homogeneidad en referencia a la identidad de percepción de un mismo fenómeno sonoro en diferentes puntos del recinto. Es generalmente de la naturaleza de la reverberación de una sala a lo que se refiere el color determinado de la misma.

Los procedimientos acústicos, o medios empleados para modificar las características acústicas de un recinto, accionan generalmente sobre los tiempos de reverberación y su naturaleza. Se utilizan para ese efecto las cavidades

resonantes, de colgantes, de alerones o revestimientos de materiales diversos para las paredes. Las cualidades acústicas demandadas por una sala, son evidentemente muy diferentes, de acuerdo al uso al cual ésta es destinada. La claridad e inteligibilidad son indispensables en la palabra; una reverberación coloreada, es útil en la música, ya que le da volumen y color determinado, además de enriquecer el timbre original.

Por último, la electro-acústica, comprende por una parte, las investigaciones que se sostienen sobre los medios de producción de sonidos en instrumentos electrónicos, y por otra parte, la reproducción de sonidos por grabación, de transmisión de sonidos por radiodifusión, haciendo uso de la electricidad, y por otro lado, el estudio y utilización de aparatos de medida acústica basados en la transformación de la energía sonora en energía eléctrica.

En materia de electro-acústica, la fidelidad de una transmisión o de reproducción de diferentes frecuencias con sus valores relativos: medida de distorsión, amplitud, frecuencia y la aparición más o menos grande de frecuencias suplementarias, produciendo una deformación de timbre inicial como la medida de la distorsión armónica.

Por último, se ha de mencionar el estudio de la escucha binaural, por los cuales se llega a determinar las condiciones en las cuales una proyección sonora estereofónica se convierte en concebible.

Los problemas relativos a la acústica son de importancia para la música, el teatro, las artes de la palabra, la arquitectura, la radio, el cine, la televisión, el espectáculo. El hábito actual de sonorizar los edificios modifica profundamente el arte de la oratoria y tiene una repercusión importante en la arquitectura.

Audición Coloreada:

Expresión que designa un conjunto de hechos, teniendo un excitante acústico como base y que evocan para ciertos sujetos, colores precisos con determinada consistencia para que suceda una toma de consciencia.

PERCEPCION SOMESTESICA:

Las percepciones somestésicas simples dependen esencialmente de una sensación en cuatro referentes específicos: calor, frío, presión y dolor. Algunas percepciones complejas dependen de varias sensaciones, como por ejemplo, combinaciones de frío y calor que dan la sensación de calor quemante.

Las manos, contenedoras del mayor número de terminaciones nerviosas sensibles al calor, son los principales instrumentos de reconocimiento al diferencial de temperatura. Lo que se llama una percepción simple de temperatura en referencia a un estándar, a una fuente externa. Por ejemplo, (Cohen 1983, 70) si se colocan las manos en recipientes diferentes a 31 grados C. cada una establece un nivel de referencia cero; cualquier variación calorífica hacia arriba o hacia abajo es percibida en relación a ese nivel.

La presión simple ocasiona la perspectiva cutánea que refleja el carácter especial de los objetos tocados, tales como protuberancias, arrugas y grietas.

La sensibilidad de la piel a éste respecto varía, es mayor en la punta de los dedos y disminuye progresivamente a través de los nudillos, las muñecas, el codo y el hombro⁹. La atención modifica profundamente las percepciones de presión simple y de dolor.

Las percepciones complejas consisten en la combinación de temperatura y presión.

Las percepciones complejas táctiles mezcladas, son la síntesis de más de una sensación, y el lenguaje proporciona palabras descriptivas: aceitoso, duro, blando, suave, burdo, vicioso, pegajoso, engomado, puntiagudo, resbaloso, hirsuto, esponjoso, etc.

Los estímulos somestésicos y cinestésicos combinados pueden dar lugar a percepciones extrañas.

Las sensaciones somestésicas son extrañas a las sensaciones cinestésicas "antinaturales" y dicha percepción es una ilusión somestésica-cinestésica.

⁹ Rf. Ilustración del Homínulo sensorial, cap. 1.

CONSTANTES GENERALES DE LA PERCEPCION:

Logro de la constancia y tangibilidad.

Percepciones preferidas, dado un estímulo ambiguo del efecto contextual y del marco de referencia.

Efectos de enriquecimiento y completación.

Necesidad de organización perceptual.

La percepción es más que una consecuencia directa de un estímulo, y más que una consecuencia de la organización de los componentes del estímulo.

Las explicaciones de la percepción, se han planteado ante la cuestión de por qué parecen las cosas lo que parecen, y dentro de las diversas explicaciones, se encuentran tres tradiciones¹⁰ dominantes:

1) Teoría de la inferencia: (estrictamente asociada a la perspectiva empirista). Aquí la percepción es el resultado de las inferencias que se hacen sobre lo más probable que éstas representen de la realidad que hay en el mundo de los estímulos (o sensaciones) dados.

2) Teoría de la Gestalt: (asociada a la tradición que insistía en las tendencias innatas de la mente). Dichos teóricos, adjudican la percepción a las espontáneas interacciones que los componentes del estímulo hacen que se produzcan en el cerebro. Pero tiene problemas en los casos de constancia que parecen basarse en un proceso inferencial, porque a menudo una percepción parece depender de otra.

3) Teoría del estímulo: (asociada a la tradición que busca correspondencias entre las variables físicas y las sensoriales, por lo que a veces se la denomina enfoque psicofísico). Para ellos la percepción se alcanza por la suficiente información que se recibe del estímulo. En la teoría de la inferencia, la percepción es un proceso inconsciente adquirido por la experiencia.

¹⁰ Rf. Rock, 1985.

El enfoque empirista, es una filosofía relacionada con el problema del conocimiento. Sostenida por diversos autores como Hobbes, Locke, Hume y Berkeley. Para ellos el conocimiento se adquiere sólo por la experiencia sensible y la asociación de ideas.

Para Helmholtz, la percepción se funda en el proceso inferencial, que por medio de la experiencia previa se deduce la naturaleza de los objetos o lo que representan. Las sensaciones de los sentidos son señales para la consciencia, dejándosele a ella comprender su significado. De origen helmholtziano, es el entendido sobre las percepciones, como el resultado espontáneo de las interacciones cerebrales originadas por estimulación sensorial, e igualmente resultan las interpretaciones inconscientes, que basándose en la experiencia acumulada, conforman las sensaciones recibidas.

Emmanuel Kant, planteó por el contrario que la mente imponía su propia concepción interna del espacio y del tiempo a la información sensible que recibía.

La explicación Gestalt, término alemán que se traduce como forma, configuración; plantea que en la organización perceptual las sensaciones se dan lógicamente separadas y sin relación entre sí; las percepciones captan todos globales, es decir, cosas unitarias, y por lo tanto son el resultado de espontáneas interacciones cerebrales originadas por la estimulación sensorial. Propone enfocado hacia la percepción visual, y de ahí se extenderá a otros tipos de percepción, la "Teoría de campo", que reza así: "Cualquier configuración del estímulo luminoso que incide en la retina del ojo, produce un proceso específico en el cerebro, que se organiza en campos de causalidad globales y que varía en función de cualquier cambio en la distribución del estímulo" (Jiménez, 1986, 126).

Para la Gestalt, en la relación figura -campo o campo-figura, se da una preferencia a cada uno y no se perciben los dos al mismo tiempo, que además, está regido para la organización de los campos cerebrales por un "principio de simplicidad", desarrollado en ciertas reglas prácticas o leyes:

"Ley de la figura y el fondo", donde cuenta para la percepción dos componentes, la figura que parece nítida y el fondo que se ve más difuso y en segundo plano (constante de resolución).

Por ejemplo: Las zonas pequeñas se perciben como figuras, las zonas grandes como campo; las zonas vertical-horizontales se perciben como figuras, las zonas oblicuas como campos, y las zonas geométricas regulares se perciben como figuras, las zonas geométricas irregulares, como campos.

"Ley de la buena forma": Muestra la tendencia perceptiva a completar y definir las formas cuando no lo parecen.

"Ley de la Proximidad": Subraya la tendencia a ver las cosas

juntas constituyendo una unidad.

"Ley de simetría": Se contemplan las formas de manera tan simétrica como sea posible. Es decir, se prefieren las figuras en formas simétricas, cerradas y superpuestas.

"Ley de la buena continuidad": Se tiende a ver las líneas y los bordes de manera tan ininterrumpida como sea posible.

Es decir, la percepción organiza las figuras en grupos: Por cercanía, similitud, y continuidad (Cohen, 1985, 62). La teoría gestáltica, ha ejercido enorme influjo sobre la formalización estética en dos direcciones. En primer lugar, debido a su hipótesis de que la percepción es algo global y no es posible atomizarla en sus componentes singulares sin correr el peligro de que pierda sus caracteres básicos. Los elementos decisivos de la percepción son las formas, percibidas de un modo inmediato, intuitivo como tales, o sea, como algo estructurado, en donde el todo es siempre más que la suma de sus partes. Esta apreciación es el pilar de numerosas concepciones de la obra de arte, de historiadores del arte, en los que se subraya que la estructura artística no es una simple suma o reunión de las partes que la forman, sino un todo coherente en donde cada miembro singular exige a los demás, e instaura con ellos unas relaciones formales determinadas. En ellas se basan asimismo (Marchán Fiz, 1982, 313-314), muchos presupuestos teóricos de las vanguardias artísticas de los años veinte: Kandinsky, Theo van Doesburg, Piet Mondrian, etc., y la posterior estética del Estructuralismo. Aquellos teóricos que trabajan dentro de la tradición psicofísica, sostienen que la información necesaria para explicar la percepción, se halla presente en el entorno, aguardando a ser captada por el observador. Para cada tipo de percepción, sea de color, forma, tamaño, relieve, movimiento o cualquiera otra, hay un único estímulo o tipo de información incitadora. En esta teoría estímulo, se plantea que hay mayor información en los estímulos de más amplitud, tales como la densidad textural o los gradientes de perspectiva en movimiento. No hay pues, necesidad de postular mecanismos tales como la inferencia inconsciente o la espontánea interacción nerviosa para explicar la percepción. El programa de trabajo consiste en tratar de descubrir cuáles son las principales características del estímulo para cada tipo de percepción. Estimando que la percepción es, esencialmente una propuesta, y caracterizando la entrada (input) como un estímulo.

Hoy, los investigadores de corriente mecanicista creen que la percepción es un proceso de abajo hacia arriba e innatamente determinado con cierto grado de organización, con lo que queda desaprobada la anterior creencia de que la percepción es enteramente aprendida, es decir, que la experiencia desempeñara un papel en la percepción, incluso desde la primera exposición al entorno normal, ya que desde una edad muy temprana y para asegurar la debida maduración

del sistema nervioso, se efectúan y registran percepciones. Entonces no hay necesidad de recurrir a explicaciones en referencia a la experiencia pasada, ni hipótesis, ni decisiones, inferencias o solución del problema.

Sin embargo, los investigadores de corriente no mecanicista plantean explicaciones que incluyen los efectos de las percepciones preferidas, los de la organización total y los basados en la atención como centrales para la explicación.

Con frecuencia, para ellos el proceso es en parte de arriba-abajo. Gombrich (Jirón, 1986, 123) establece un "sentido de orden", como el principio de selección, una cierta manera de distribuir los estímulos que llegan en jerarquías de relevancia, para que el organismo no se vea inundado por una masa incontrolable de información y percepción.

El planteamiento de la inteligencia de la percepción, es referido a que los procesos mentales perceptivos se asemejan a los del pensamiento como en la descripción, la inferencia y la resolución de problemas, en tanto tales procesos sean instantáneos, casi inconscientes y no verbales; y no porque la percepción sea flexible o porque su dominio se entrecruce con el del pensar consciente, sino porque sus "conclusiones" son lógicas dentro de su propio dominio.

Hay que distinguir entre las operaciones perceptivas similares al pensar, y el contenido del pensamiento. La capacidad de razonar no es lo mismo que el uso en el razonamiento, de cierto saber tomado de la experiencia pasada.

El alcance de la experiencia, el recuerdo en la percepción es limitado. Cuando la experiencia entra en la percepción no lo hace moldeando el estímulo para que se adapte a cómo se vieron las cosas en el pasado. Esta capacidad de aprendizaje del sistema perceptual responde tras un breve período de exposición, a indicios en conflicto, los observadores recalibran su experiencia, y en tanto el estímulo tenga relación con una experiencia pasada, se conforma un enriquecimiento, pero no una determinación. La experiencia acumulada, entonces ha de influir en la susceptibilidad perceptiva del observador respecto a las ilusiones, y sobre todo, concierne a la experiencia con imágenes artísticas.

Así pues, los estudiosos de la percepción, han superado los radicalismos del todo o nada, propios de la controversia entre innatismo y empirismo. En vez de preguntarse si toda la percepción es innata o aprendida, cabe suponer que algunas pautas o señales, tengan significación innata, mientras que otras lleguen a conformarse por hallarse conectadas en el estímulo con señales o pautas aprendidas. Este enfoque permite comprender que el sistema perceptual puede modificarse más fácilmente que lo que reconocían los innatistas. Por otro lado, a los empiristas les resultaba imposible explicar el hecho del aprendizaje, como no fuese reduciéndolo a diversas modalidades de la sensación.

Hay que anotar que los filósofos hablan de la creencia o suposición de que el mundo que se percibe es idéntico a un mundo real que existe con independencia de la experiencia

del mismo, denominando a tal creencia realismo ingenuo. Si ese mundo real es idéntico al mundo que se percibe, se comprende que pueda pensarse que todo cuanto se necesita para percibirlo es tomar la panorámica del mismo. Mas para comprender la percepción, se ha de desechar semejante supuesto. Sólo así se logrará entender que la mente no se limita a registrar una imagen exacta del mundo, sino que crea su propio cuadro. El mundo perceptual que es creado, difiere cualitativamente de las descripciones del mundo físico, por estar la experiencia mediada por los sentidos y hallarse construida interiormente como una representación del mundo.

Es posible lograr la independencia de la percepción con respecto al conocimiento factual; en la medida en que las percepciones no dependan del saber factual acerca del mundo, y deberá distinguírselas del dominio del saber y del pensamiento. Las percepciones se hacen del procesamiento de la información sensorial, y se producen de un modo en gran parte independiente de otros procesos cognitivos.

Sin embargo, en algunas percepciones, el saber acerca del mundo puede afectarlas, lo cual como se ha visto, va contra la naturaleza de la percepción; como por ejemplo: el haber aprendido que la perspectiva lineal da indicios de la profundidad, y que se compara mas bien con los avisos fisiológicos como la disparidad retiniana, lo convergente y la acomodación.

Cuando la información es temporal, transitoria y cambiante para un observador en un medio que se encuentra en movimiento; no es percepción. Pero si otra información es permanente y estable, invariable para un observador en un ambiente que se halla en un movimiento, esto es percepción. Por lo tanto, el estudio de los descubrimientos constantes de información, (a pesar de las sensaciones variables) es el estudio de la percepción.

Si los conceptos sólo pueden ser producidos por las palabras, y todo conocimiento teórico proviene de un mundo ya previamente formado por el lenguaje, previa revisión del proceso de nombrar, se transforma primeramente el mundo de las impresiones sensorias en percepción, para después aceptar a un mundo de ideas y de significado.

FORMA:

La percepción de la forma es dentro del proceso descriptivo, la base de la percepción. Siguiendo líneas sugeridas por los psicólogos de la Gestalt, y en un proceso de descripción de las unidades organizadas:

- 1) La experiencia pasada no es, por lo general, necesaria para la percepción de la forma, pues ésta se basa en la organización de abajo-arriba de los estímulos.
- 2) La experiencia pasada lleva de hecho al reconocimiento y a la identificación de los objetos que no son familiares, apoyándose en la semejanza entre la forma percibida de tales

objetos y el recuerdo correspondiente.

3) Bajo ciertas condiciones, la experiencia pasada puede producir una alteración (un enriquecimiento) de la apariencia de una forma.

4) Bajo ciertas condiciones, la experiencia pasada puede también producir la estabilización en el modo de organizarse una forma estimuladora.

5) Tratándose de los miembros semejantes de ciertas clases de objetos, la experiencia pasada puede provocar; por sí sola, discriminaciones perceptuales.

Estos efectos ocurren como un segundo estadio de la percepción, a modo de percepciones complementarias que presumiblemente se producirían en una dirección de abajo-arriba, incluso sin ninguna experiencia previa; de hecho, presuponen que el primer estadio de la percepción no se basa en tal experiencia.

La experiencia en la percepción de la forma en la cultura occidental, sigue la costumbre de colorear o dibujar las cosas en negro sobre fondo blanco. Por estas razones; se tiende inconscientemente a ver, en las zonas negras, los objetos y, en las zonas blancas el fondo, con lo que las zonas negras, adquieren cierto relieve configurativo. La mente pues, organiza la propia percepción de un modo particular introduciendo cierta diferenciación entre figura y fondo¹¹.

ASIGNACION DE LOS BORDES:

La asignación de los bordes es decisiva para la percepción de la forma, en cada momento, el borde o límite común entre las zonas es atribuido a una zona u otra, con la consecuencia de que la zona a la que se le asigna el borde, cobra una particular forma perceptual. Si se invierte la atribución, la forma percibida cambia de raíz.

Como en el caso de la ilusión de la cabeza hueca; donde se pueden ver dos caras, porque el cerebro espera que toda cara tenga una nariz y una barbilla que protruyan, aquella en que se presentan dos caras, una de ellas de hecho es percibida normalmente, y otra es resuelta como una máscara hueca que se hunde en la imagen. Esta ilusión persiste cuando se produce en tercera dimensión; a menos que se vea muy de cerca o la iluminación sea dispereja. El conocimiento del fenómeno no le impide al cerebro persistir en la misma resolución previamente registrada (Messhaan, 1977, 21).

¹¹ Proceso mental, descrito en 1921 por Edgar Rubin.

DESCRIPCION POR FACTOR DETERMINANTE:

El factor determinante de la forma percibida lo constituye el contenido de una descripción inconsciente que se hace de los objetos. Esta descripción depende de la geometría del objeto y de su orientación percibida, a un tiempo intervienen también otros factores.

Con material simple es bastante fácil que se logre la descripción exacta, pese a la orientación anormal de la imagen retiniana. Pero este proceso de corrección es mucho más difícil de lograr cuando el estímulo consta de múltiples partes, como ocurre con las letras que forman palabras o con los rasgos que definen un rostro. Si no se puede corregir la percepción de todas esas partes, y la relación entre ellas en una operación, muchas quedarán incorrectas, y así se ven como si sus cimas y sus fondos estuviesen regidos por la orientación retiniana. Eso conduce a la mala descripción. Por lo tanto, parece ser que la percepción se divide en partes para poder clarificarse y posteriormente interpretarse.

RECONOCIMIENTO E IDENTIFICACION DE LA FORMA:

Puede distinguirse entre un proceso que lleve sólo a una percepción de la forma (o de la profundidad, o del tamaño, o de cualquier propiedad del objeto) y un proceso que lleve además de la percepción de la forma, a su reconocimiento e identificación.

ORIENTACION Y FORMA:

El principal determinante de la percepción de la forma, el que permite reconocer una figura como similar a otra y diferente de una tercera, es su geometría interna.

Tal geometría interna depende de la relación espacial de las partes de la figura entre sí. Pero la orientación afecta a la forma percibida, porque se da un proceso de descripción de la forma, en el que se compromete el sistema perceptual. Las diferentes apariencias de esta forma, apuntan hacia un proceso mental descriptivo del que se es inconsciente. La forma parece diferente porque sus descripciones inconscientes (y no verbales) discrepan drásticamente en estos dos casos, incluyendo en uno irregularidad y en el otro simetría.

ORIENTACION:

Lo "derecho" ("torcido" o "invertido"), se define, con respecto al ambiente. La orientación espacial y la orientación de los objetos, se perciben en relación a la propia orientación egocéntrica de un sujeto. Es decir, en la relación con la propia orientación del objeto con respecto a los demás objetos.

INFORMACION DE LA GRAVEDAD EN RELACION CON ENTORNO:

Como en la constancia de la orientación, ésta información de gravedad está situada en los sensibles mecanismos del oído. En dos estructuras del oído interno en el aparato vestibular. El utrículo y la sáculo; donde hay unas células capilares (otolitos) inmersas en una sustancia gelatinosa. Estas células se incurvan por el empuje de la gravedad, haciendo que se descarguen la fibras nerviosas anexas a ellas; la velocidad de sus descargas está en función del punto en que se inclina la cabeza. De ahí que para que la percepción de la orientación, pueda ser verídica, haya de tomar en cuenta la posición del cuerpo al interpretar la orientación de la imagen retiniana.

La información visual es la dominante cuando el observador no está dentro del marco de referencia, entonces la coordinación vertical y horizontal del espacio conforman los puntos de referencia. Este ha de abarcar un gran ángulo de su campo visual. Sin embargo, cuando el observador está dentro de la estructura, la captación visual parece ser más o menos completa con el resultado de que la información basada en la gravedad no constituye ahora un factor conflictivo. Se ha de admitir que no se ven las propias imágenes retinianas, se ve basándose en la información que contienen. La percepción propioceptiva acaba poniéndose de acuerdo con la percepción visual revertida.

DIVISION DEL PROCESAMIENTO DEL ESTIMULO EN ESTADIOS:

El estímulo se organiza de acuerdo con diversos principios como los descubiertos por los psicólogos gestálticos. La forma de las unidades que están separadas se organiza a medida que se describe la figura. En muchos casos, el proceso termina aquí, porque el observador ignora que exista otra alternativa y no anda buscando ninguna otra. Pero si tiene lugar una búsqueda, o si el estímulo organizado es lo bastante parecido a ciertos recuerdos almacenados en la memoria, es la fase en donde entra en juego el contenido mnémico, entrelazándose enriquecidamente con el percepto definitivo.

DISCRIMINACION ENTRE OBJETOS PARECIDOS:

Si la percepción en imágenes lleva a la misma huella mnémica, y la atención se dirige hacia un miembro de una clase desconocida, atendemos a las siguientes propiedades globales: forma parecida, descripción de ciertos rasgos, y no se perciben todos los sutiles matices de una figura compleja. Con más atención, los matices y detalles van apareciendo, así las percepciones van ganando en determinación y exactitud y viceversa, el mensaje al que no se le presta atención se percibe muy poco. Hay dos modos de percepción visual; además del modo más destacado, en el que prevalece la constancia, hay otro, el

modo proximal, en el que la percepción se integra con las relaciones intrínsecas a la imagen retiniana, o se conforma con ellas. Ejemplo: a la distancia se ve una persona llenando muy poco el campo visual, en comparación con lo que lo llena una persona cercana. En este sentido se ve pequeña aunque se la percibe también en toda plenitud de su tamaño de persona.

De acuerdo pues, con esta interpretación, cabe la posibilidad de que existan muchos casos en los que ni se registre incorrectamente la distancia ni falle tampoco la constancia, si bien, en ellos impresione muchísimo la pequeñez del ángulo visual comparada con la percepción verídica. Los sujetos están enredados en un conflicto de poderes: si igualan basándose en la constancia, dejan de tomar nota de una faceta de la percepción; si igualan basándose en el ángulo visual (lo que es muy difícil de hacer), dejan de tomar en cuenta la faceta más central, o sea, la constancia.

EXPLICACIONES DE LA CONSTANCIA:

Tanto la teoría de la toma en cuenta, como la teoría del estímulo-relación, son correctas, al menos en lo que respecta a algunos hechos. La teoría del estímulo-relación deriva de la teoría del estímulo que asegura que todo cuanto hemos de hacer para explicar un tipo concreto de percepción, es aislar el correspondiente estímulo que incide sobre el órgano sensorial. La mente funciona como un centro de acopio de las señales de los sentidos, codificadas por el sistema nervioso. Teoría necesaria para dar por supuestos procesos mentales no activos, sino interpretativos (intersubjetividad).

Por otro lado, las proporciones y otras relaciones estimulares rigen la percepción.

Pero se cree que lo hacen así porque los procesos nerviosos que determinan la percepción son interacciones que se efectúan en el cerebro. Ambos enfoques mirarían las razones, proporciones y relaciones entre estímulos como las bases de la constancia perceptual. Pero mientras que la teoría del estímulo sostiene que éstas son los correlatos, de la percepción de los estímulos de superior rango, la teoría de la Gestalt afirma que tales relaciones entre estímulos, producen los perceptos de constancia en virtud de la interacción entre neuronas que las originan. En cambio, la teoría de la toma en cuenta, incluye para explicar la constancia, el cálculo mental. Inferir que una imagen cuyo ángulo visual es pequeño y su fuente está lejana, representa un objeto grande, es un proceso parecido al pensamiento. Requeriría el conocimiento, siquiera que fuese inconscientemente representado, de que el ángulo visual depende de la distancia. Con lo que la percepción, para este tipo de teoría, depende de que la mente desempeñe un papel mucho mayor, activo. En este aspecto, puede decirse que la teoría hunde sus raíces en una tradición filosófica muy

diferente. La percepción vendría a ser fruto de la reconstrucción mental, y no control pasivo de la estimulación o de la espontánea interacción entre neuronas.

LA CONSTANCIA PERCEPTUAL EN LA OPTICA GEOMETRICA:

Si la luz se propaga en línea recta, el ángulo formado por los dos haces procedentes de dos puntos cualesquiera de la escena al entrar en el ojo, es proporcional al que forman al ser proyectados sobre la retina. El tamaño de la imagen proyectada sobre la retina está determinado por el ángulo de visión: el que forman los rayos al entrar en el ojo, la imagen dependerá de que el objeto sea o no sea visto en el plano frontal, es decir, en un plano perpendicular a la línea de visión, y dependerá también de la distancia a que está el objeto. Cuanto más se aparte del plano frontal la orientación del objeto, más distorsionada aparecerá su forma en la retina. En lenguaje de la perspectiva, a esta comprensión se le llama escorzo, los ángulos visuales subentendidos por los objetos y por la separación de los espacios entre los objetos, disminuyen con la mayor distancia.

A pesar de la gran variación de las imágenes que en el ojo representan un determinado objeto de la realidad exterior, el objeto parece en gran parte el mismo.

Diríase que presenta siempre, más o menos, idéntico tamaño, a pesar del cambio que sufren las imágenes del mismo, lo que se llama constancia del tamaño, ofrece en gran parte la misma forma que se estudia como la constancia de la forma; y a pesar de las modificaciones que experimentan sus imágenes, tienen la misma orientación (ladeado, vertical, invertido, etc.) aún cuando se perciban los cambios de cómo se orienten las imágenes en la retina, se plantea como constancia de la orientación.

También puede hallarse en la misma dirección, aproximadamente respecto del observador y a los demás objetos, sin que importe dónde se sitúe en la retina su imagen, lo que se estudia como la constancia de la dirección o constancia posicional; y si parece tener en gran medida la misma claridad, sombra o penumbra, independientemente de los cambios de intensidad de la luz que desde la superficie llega al ojo, se plantea la constancia de luminosidad.

CONSTANCIA DEL TAMAÑO:

La percepción y la constancia del tamaño dependen de un proceso de tipo inferencial, más que un proceso inconsciente, en el que se toma en cuenta: La distancia, la inclinación y la orientación.

Principios organizativos, para aceptar la estructura visible como la más externa, como definitiva o establecedora del mundo estacionario o al derecho, y para que se estime el movimiento a la orientación de las cosas, en relación a esos marcos de referencia, se hace uso también de relaciones

entre estímulos al reconstruir al mundo de los tonos lumínicos y las iluminaciones. Se impone una organización a la estimulación entrante, funciona según ciertas reglas de preferencia y es particularmente sensible a las relaciones-estímulos, infiere y calcula sucesivamente.

CONSTANCIA DEL TAMAÑO Y RELACION ENTRE LOS ESTIMULOS:

El que las imágenes de distintas dimensiones lleven a percepciones de igual tamaño, se llama constancia de tamaño. Lo normal no es ver objetos solos o aislados, sino inmersos en el contexto de otros y contrastando con algún fondo, la percepción del tamaño y la constancia del mismo, pueden explicarse mediante la razón entre el ángulo visual de un objeto y el ángulo visual de otros. La visión con los dos ojos, proporciona dos de los indicios o señales que sirven para percibir la distancia, la experiencia de tamaño y las relaciones entre ellos afectan o modifican en relación a la amplitud del ángulo.

La información a distancias cortas, la procura la acomodación, tendencia del cristalino a acomodarse según la distancia de un objeto hasta lograr visión nítida, y la convergencia, tendencia de los dos ojos a converger sobre un objeto para mantener la visión única del mismo.

¿Cuándo de imágenes de igual tamaño, se originan percepciones de distinto tamaño?. Es explicado por la postimagen, percepto que dura solo unos pocos segundos, y es causado por la no desintegración del disco fotosensible de las células retinianas que han sido estimuladas por la luz procedente de un objeto. El tamaño percibido de la postimagen varía en proporción directa a la distancia de la superficie en que se percibe.

LEY DE EMMERT:

El tamaño percibido de una imagen de determinado ángulo visual, es directamente proporcional a su distancia percibida.

CONSTANCIA DE LA FORMA Y CONSTANCIA DE ORIENTACION:

La teoría de la toma en consideración también explica constancia de la forma y la constancia de la orientación. Al calcular el tamaño del objeto a partir del tamaño de la imagen se toma en cuenta la distancia, lo que induce a caer en visiones cuando la imagen permanece constante e induce también a la veracidad (o constancia), cuando la imagen disminuye al aumentar la distancia.

En la orientación, el hecho relevante que el sistema perceptual toma en cuenta es la propia posición sintiendo la dirección de la gravedad.

La constancia de la forma puede derivarse de la constancia del tamaño. En el caso de la forma, el factor pertinente que

se toma en cuenta, es la inclinación del objeto. Incluye cálculos que se basan en las diferentes distancias entre las partes del objeto.

CONSTANCIA DE LUMINOSIDAD:

La teoría de la relación entre estímulos, plantea que se perciben una serie de superficies de diversos valores en la gama acromática, como la proporción entre la luminancia de un matiz y otro. Cuando se da una determinada proporción entre los valores de luminancia, procedentes de regiones vecinas de un mismo campo, solemos percibir un color particular dentro del continuo de gamas blanco-gris-negro. La comparación entre luz y sombra es llamada contraste. Las proporciones entre la luz y la intensidad son las que dan los varios tonos luminosos. De la percepción de esos matices depende la intensidad con que las superficies reflejan la luz. Esta intensidad específica se llama luminancia. La iluminación varía con los lugares y con los tiempos. Las superficies blancas reflejan más luz que las negras. Pruebas recientes sugieren que el sistema perceptual recoge sólo la información relativa a la diferencia de luminancia en el límite entre zonas; supone a continuación, que la diferencia en el límite se aplica a toda una zona, hasta que llega otro límite. Las pruebas sugieren además, que el sistema perceptual distribuye los diversos límites de una zona en dos categorías: aquéllos en los que la razón de luminancia se basa en diferencias de tono luminoso, y aquéllas otras en las que dicha razón se funda en diferencias de iluminación. El sistema perceptual para distinguir entre límites de luminancia y límites de iluminación valiéndose de varios sistemas de información, utiliza:

El proceso gradual como transición de oscuridad a claridad y de penumbra a las sombras.

La diferencia de orientaciones en los planos próximos.

La diferencia de paredes desiguales.

Magnitud de la razón de luminancia en un límite.

Un límite de luminosidad no puede superar la razón treinta a uno, porque ésto es lo que obtenemos de un blanco con un valor de reflectancia del noventa por ciento, y un negro con un valor de reflectancia del tres por ciento.

Pero un límite de iluminación da a menudo una razón muy alta, porque la única limitación de su magnitud es la luz indirectamente reflejada de nuevo, por todas las demás superficies sobre la superficie no iluminada.

El sistema perceptual recurre a la información profunda de otra por el estilo, a la hora de decidir si las zonas de determinados valores de luminancia resultan en propiedades reflectantes de las superficies, o si resultan de la

iluminación, proceso de cálculo que toma en cuenta toda la serie de límites que intervienen en la asignación de valores de luminosidad. El proceso entero depende mucho más de la decisión y la inferencia cognitiva, aún suponiendo que sean inconscientes, lo que se ha creído ser el caso en la percepción de la iluminación, y para luego comparar. El primer paso es extraer la información de la imagen retiniana para la percepción de tamaño, dirección, inclinación y distancia. Ambas clases de constancia parecen depender del cálculo y la inferencia.

FALLOS DE LA CONSTANCIA:

La constancia no puede ser mejor que la información sensorial en que se basa. Como las capacidades sensoriales son limitadas, no siempre se es capaz de lograr plena constancia. Cabe la posibilidad de que existan muchos casos en los que ni se registre incorrectamente la distancia ni falle tampoco la constancia. Cuando los perceptos plantean un conflicto de poderes, en tanto se toma en cuenta, ya sea la constancia o el ángulo visual, se expresan las diferencias individuales.

Si la constancia perceptual fuese un hecho de conocimiento más que de percepción, el aspecto de las cosas dependería de sus estímulos retinianos, la constancia no es asunto del razonamiento, sino de la percepción.

Las percepciones visuales son espaciales, porque sus objetos tienen posición: unos están cerca, otros lejos; los objetos se perciben en profundidad. La negación de la constancia perceptual provoca conflictos perceptivos moderados.

PERCEPCION PROXIMAL:

Se tiene una manera de percibir, según las características bidimensionales de la imagen retiniana llamada "percepción proximal". Con la experiencia acumulada, se influye en la susceptibilidad perceptiva del observador respecto a las ilusiones, y sobre todo, concierne a la experiencia con imágenes artísticas. Unas condiciones facilitan más que otras el fijarse preferentemente en las relaciones de modo proximal, prefiriendo las resoluciones con las siguientes características:

Los perceptos fugaces al modo proximal o en bruto.

Las percepciones más próximas al modo real del mundo (o de la constancia).

Las percepciones mundo-realistas se basan entre otras cosas, en ulteriores procesos de organización.

El último percepto es el preferido.

Si hay más de un objeto presente, aquél al que se presta

atención es sobre el que suele recaer el proceso descriptivo que lleva a la percepción de una forma neta.

La Preferencia por simplicidad.

La estabilización resultante del reconocimiento.

La selección de aquellos perceptos que expliquen ciertas regularidades o fenómenos que se den simultáneamente en el estímulo.

Se prefieren aquellas percepciones que explican las co-ocurrencias, o la regularidad en el estímulo, que no pasarán de puras coincidencias casuales, si se produjese la percepción alternativa.

En algunos casos, la representación surgida de la memoria, puede influir en la forma misma y en la organización que se logre.

El efecto de la experiencia pasada depende de que de abajo-arriba se llegue a algún grado de percepción de la forma organizada. Sólo entonces es posible el acceso a los recuerdos apropiados. Una vez lograda la forma organizada, se ha de integrarla con otra información relevante. Ambas clases de percepción parecen depender del cálculo y la inferencia.

El Espacio en la percepción es una información más a considerar.

PERCEPCION DE LA DISTANCIA:

La percepción de la distancia se da desde el comienzo mismo de la vida autónoma de un organismo. El sistema perceptual tiene una preferencia innata a interpretar el expandirse y el contraerse de las imágenes retinianas de un objeto, como cambios de la distancia del objeto, y no como cambios de su tamaño. La capacidad de percibir la profundidad es innata y no quiere ello decir que el aprendizaje no desempeñe ningún papel en el desarrollo de la percepción de la profundidad.

LA PERCEPCION DE LA TERCERA DIMENSION:

Los filósofos racionalistas sostenían que percibir el espacio era una facultad innata de la mente, que el sistema perceptual estaba programado o predispuesto para la percepción tridimensional, y los empiristas, que tal percepción en el adulto era el resultado final de su experiencia recabada a lo largo de la infancia. Los indicadores de la tercera dimensión, se encuentran en estrecha dependencia del tamaño y la distancia. Si no se determina el tamaño, es muy difícil determinar distancias. La apreciación de la tercera dimensión parece percibirse

desde los siguientes puntos:

Disparidad retiniana.

Convergencia de los ojos.

Acomodación del cristalino.

Paralaje del movimiento.

Información pictórica.

CONJUNCION DE TODAS LAS SEÑALES DE LA TERCERA DIMENSION:

El funcionamiento de todas estas señales a la vez, es más explicativo que atenerse a una sola de ellas y pretender una concepción total. La acción conjunta de las señales oculomotoras mas estereopsis, se utilizan en distancias relativamente cortas. Cuando todas las señales pictóricas coinciden en una escena, el efecto de profundidad será más fuerte que cuando sólo se dé una de las señales.

DISPARIDAD RETINIANA:

Con la separación de los ojos se logra un campo visual diferente para cada uno que se superpone. La diferencia entre los ojos es de 6.5 centímetros aproximadamente, dentro de los rangos de normalidad establecidos, la información que ésta disparidad aporta, atañe a la diferencia de distancias entre dos o más puntos, puesto que sólo si los puntos difieren en sus distancias, en el observador diferirán las dos imágenes.

PROFUNDIDAD:

Si sólo se ven objetos lisos y en un plano, no hay disparidad retiniana. Al logro de la profundidad a partir de las imágenes binocularmente dispares se llama estereopsis.

ESTEREOPSIS:

Tal vez sea la fuente más importante de información que permite crear una nítida y casi tangible impresión de espacio entre las cosas. Esto es, tanto más cierto cuanto más próximo está a los objetos quien los mira. De hecho, es de creer que la estereopsis vaya perdiendo vigor a medida que se aleja el objeto: las imágenes serán más similares para los dos ojos. Con mayor precisión, la disparidad entre las dos imágenes disminuye con el cuadrado de la distancia, y se produce la constancia de la profundidad estereoscópica.

CONVERGENCIA:

Se llama convergencia a los ángulos que forman ambos ojos al mirar fija y directamente un punto dado en el espacio. La mirada de uno y otro órgano tiende a converger sobre el mismo punto constituyendo una triangulación. Si el objeto se acerca, el ángulo se amplía, y si está lejos, el ángulo es más agudo.

Si los ojos fueran independientes uno de otro, se obtendría una visión doble. La unicidad de la visión depende de que se formen las imágenes de los mismos objetos en puntos correspondientes de la retina.

La razón de ello es que las células retinianas sensibles a la luz, los conos y los bastoncillos (células oculares), que hay en esos sitios correspondientes de cada ojo, generan señales nerviosas que conducidas por fibras, van a parar aproximadamente a la misma región del córtex visual del cerebro.

El indicador de la distancia depende de si el sistema perceptual recibe información sobre el grado de convergencia de los ojos y puede interpretarla apropiadamente cerca. Este tipo de información atañe distancia absoluta que separa al observador de un objeto singular.

ACOMODACION:

El cristalino cambia su espesor merced a la respuesta sensorial de los músculos del iris, para lograr enfoques precisos de los objetos según las diferentes distancias a que éstos se le presenten. Es lógico que si el cerebro sabe algo acerca del estado de acomodación de dichos cristalinios, pueda usar tal indicador de información como indicador de distancia. Con objetos más lejanos se logran informaciones borrosas, y con objetos más cercanos, mayor precisión; forzamiento de la civilización actual contra lo "natural" de la visión primitiva humana que trabajaba al contrario¹². A la acomodación y a la convergencia se les suelen denominar señales oculo-motoras, pues dependen de movimientos del ojo o de zonas del mismo.

PARALAJE DEL MOVIMIENTO:

Es el movimiento por parte del observador. Cuanto más cerca está un objeto, tanto más cambia su dirección, con respecto al observador. Cuanto más lejos menos cambio de dirección se aparece.

INFORMACION PICTORICA:

La información pictórica en el arte tradicional occidental se basa en las señales de perspectiva, de sombreado y de cubrimiento parcial (u oclusión) de un objeto por otro que

¹² Cf. Dr. F. Figueroa, comunicación verbal, HAWAY, 1932.

esté delante. Depende de cómo aparecen en una escena los objetos y las superficies sobre las que se apoyan, y no de mecanismos fisiológicos, de movimiento del observador o del uso de los dos ojos. La información pictórica puede obtenerla un observador inmóvil que mire con un solo ojo, aunque sea a través de una pupila artificial.

Estas señales pictóricas proporcionan importante información sobre las distancias relativas, sino sobre las absolutas entre las cosas, información que nos permite percibir la profundidad en el mundo real.

Señales pictóricas:

Perspectiva.

Sombreado.

Agrupación.

Interposición.

Tamaño habitual de las cosas.

PERSPECTIVA:

Es la señal que se conoce mejor y no se limita a la perspectiva lineal, donde las líneas paralelas huyen metiéndose en la tercera dimensión y se proyectan hacia el ojo como líneas convergentes; o como los rasgos característicos de la proyección de una escena sobre la retina, o sobre un plano tridimensional, en función de la profundidad de la escena.

PERSPECTIVA DEL TAMAÑO:

Por cuya razón objetos de igual tamaño proyectan imágenes cuyos ángulos visuales son inversamente proporcionales a sus distancias. Más tamaño se sugiere en el gradiente de la densidad textural.

Escorzo:

Diferencia con que se proyectan en la tercera dimensión las distancias.

Perspectiva del detalle:

Pérdida de la visibilidad de los pormenores de objetos muy distantes por culpa de las limitaciones de la agudeza visual.

Perspectiva aérea:

Tendencia de los objetos distantes a volverse de un tono azulado a causa de las impurezas de la atmósfera.

La sombra:

La sombra es una de las claves más importantes en la percepción; y los cambios de brillantez o intensidad de color son críticos en la percepción de fondo o distancia. A este efecto se deben ilusiones como "trompe d'oeil". En una superficie, tanto una depresión como una elevación estarán sombreadas del mismo lado, puesto que la luz llega predominantemente en una dirección determinada. En una prominencia la sombra estaría en el lado opuesto a la fuente de luz, mientras que, si se tratase de una depresión, la parte sombreada estaría en el mismo lado que la fuente de luz. Diríase pues, que el sistema perceptual, en ausencia de información contradictoria, hace la suposición de que la luz llega de arriba. Así se perciben elevadas las zonas cuando la sombra está en el fondo, y se las percibe deprimidas cuando la sombra está en las partes más altas.

AGRUPACION:

La agrupación se refiere al proceso interno de aglomeración para el conocimiento de lo principal en una imagen. Esta agrupación se refiere al tipo de organización impuesta ante la necesidad de reconocimiento. Se ha de comprender que ninguna zona da una muestra estimuladora, al incidir en la retina, ni está asociada a cualquier otra zona, ni forma parte de ella. Se impone una organización, con lo cual se recupera la afinidad que se da en el objeto. Otros principios de agrupación son: la buena continuación, la proximidad, la similaridad y el cierre.

Figura-fondo:

La diferenciación entre figura y fondo, constituye uno de los más distintivos tipos de organización que la mente impone a las muestras estimuladoras, aunque bien pudiera ser el predominante y fin elemental de la vida diaria. En las muestras ambiguas, las zonas menores (como en la de la izquierda), las zonas simétricas (como en la del medio) y las zonas orientadas vertical no horizontalmente (como en la de la derecha), tienden a percibirse como figuras. El fenómeno de la organización figura-fondo sugiere la existencia de una tendencia universal y probablemente no aprendida, para percibir la zona encerrada en ciertos contornos, como un objeto macizo bidimensional, dotado de una forma determinada y situada sobre un trasfondo.

Buena continuación:

Se refiere a la tendencia a reunir en una única estructura, aquellas partes o unidades que parecen estar alineadas, o en suave continuidad direccional unas respecto a otras, sin que las demás cosas varíen. El camuflaje, se trata del que se encuentra en la naturaleza o del que producen los humanos. Pone en juego los principios organizativos para crear objetos perceptuales distintos de los que en verdad existen, ocultando o disimulando éstos o fingiendo objetos perceptuales donde no los hay.

Proximidad:

Sin variar las demás cosas, se tiende a organizar como partes de un todo global aquellas unidades que están más juntas o próximas entre sí. La proximidad es relativa. Así, las separaciones que en una disposición de las unidades son las mayores, y no inducen por tanto, a los agrupamientos; pueden pasar en otra disposición a ser las más pequeñas e inducir por ende a ellos.

Similitud:

Se tiende a agrupar las cosas en unidades que se parecen entre sí, de color, tono luminoso, tamaño, forma.

Cierre:

El destino común recorre a la tendencia a agrupar aquellas unidades que se mueven en la misma dirección y a la misma velocidad. El cierre es la tendencia, sin que varíe el resto, a agrupar en estructuras unificadas aquellos elementos que juntos constituyen una unidad cerrada, no abierta. Sin embargo, el cierre se conoce más como principio agrupativo que como tendencia a completar unidades de suyo incompletas, según anotaran los gestaltistas. Podría considerarse la percepción de la unidad que, en los casos de interpretación, aparece tras otra como una manifestación del cierre.

Percebido el mundo como se lo percibe, como compuesto de objetos separados y distintos, cada uno de los cuales es una figura sobre un fondo, pudiera pensarse, argumentar los discrepantes, que tal organización no es dada por la información (input) estímulo que establece la imagen retiniana. Sin embargo, requiere una mente que visualice esa imagen para efectuar las agrupaciones y las diferenciaciones figura-fondo que caracterizan la percepción.

Contorno:

En el mundo, los contornos y los dintornos de los objetos generalmente constan de límites.

Se entiende por límite el contorno que separa una superficie objetual, generalmente constante y uniforme en su color, todo lumínico o textura de otra superficie del mismo objeto o de una superficie o zona de fondo.

TAMAÑO HABITUAL DE LAS COSAS:

Al ser familiar el tamaño característico de un objeto, el recuerdo de su ángulo visual a distancias varias, podría permitir calcular su distancia, porque el ángulo visual y la distancia están directamente relacionados. Estos efectos dependen del conocimiento, almacenado en la memoria del observador y de los ángulos visuales subtendidos por los diversos tamaños de los objetos a diferentes distancias. El indicio del tamaño familiar quizá responda más a un juicio intelectual que a una señal genuina de percepción de la distancia.

INTERPOSICION:

La profundidad que la interposición implica que es lógicamente tan sólo el grosor del objeto ocultante, pero es una poderosa señal de la profundidad. Domina sobre la estereopsis, por muchos considerada la señal fisiológica por excelencia. Parece quedar confirmado que la profundidad preferida es la interpretación de la interposición.

Se cree que el factor decisivo para que se vea una figura como dos objetos interpuestos, es el modo de estar trazada la línea en que se unen las dos extensiones.

ILUMINACION:

Iluminación es un concepto psicológico que corresponde aproximadamente al concepto físico de intensidad.

De cualquier manera, no es tan simple como eso, por que si lo fuera, la luminosidad de un objeto dependería de la cantidad absoluta de luz reflejada sobre él, más que en la proporción de la luz incidental reflejada. Una pieza de papel blanco, ya sea al exterior o al interior, refleja mayor intensidad lumínica afuera, que un mismo tipo de hoja en el interior, pero además parece más oscura. Puede ser entonces que los ojos no actúan como simples medidores de luz transmitiendo una lectura al cerebro; sino que otros factores son considerados por el mismo antes de juzgar la iluminación de un objeto.

CORRECCION DE LA DISTORSION:

Seáse o no consciente de que se esta mirando un cuadro, la percepción de la forma plasmada en el lienzo hasta el ojo, cambiará a medida en que se aleje de la mirada frontal. La distorsión se experimenta siempre que se miran cuadros desde posiciones incorrectas y el que se efectúe una corrección del estilo no depende de la corrección de la distancia. Ejemplo: los ojos de un retrato, y los objetos representados saliendo hacia el observador.

Las pinturas de tradición figurativa se reconocen porque hay similitud entre la imagen retiniana del cuadro y la imagen de la escena por él representada. Similitud que consta de varios factores, como son: La forma, las relaciones de tamaño, la información sobre las distancias, la luz y el color. Pintar en perspectiva, escurzando extensiones que se alejan hacia el fondo, provoca objetos menores y distantes; los de igual tamaño se perciben como más próximos. Los contornos convergentes llegan al espectador, y los paralelos se acercan como en la escena real y lo sobrepasan. Por tanto, al mirar tal pintura, se recibe un estímulo muy similar al que se recibe del mismo mundo real. Claro que para ser percibida ésta imagen, ha de procesarla el sistema perceptual de modo que logre profundidad y constancia, igual que ha de serlo la imagen de la escena misma.

En el cuadro de trazo en perspectiva, el centro de proyección es el vértice de la pirámide que formarían todas las líneas rectas trazables o proyectables hasta él, desde todos y cada uno de los puntos de la escena. Si el cuadro está cerca, los indicios oculomotores o la disparidad retiniana, pueden informar a los observadores de la presencia de una superficie de pintura plana, o puede procurar ésta información el marco del cuadro, de donde una doble consciencia que se tiene mientras se mire.

El modo de percibirse de la característica de la superficie de un cuadro o pintura, tiene el nombre de consciencia subsidiaria, para distinguirla de la consciencia focal de los objetos representados.

INVERSION PERCEPTUAL:

Cuando caben dos organizaciones o más, la información que desencadena el estímulo es, lógicamente hablando, ambigua. Pero en el caso de la organización, los diversos perceptos que puede representar el mismo estímulo, son cualitativamente distintos.

Que el sistema perceptual seleccione (o prefiera) uno, depende de los principios de organización y de agrupación. En la mayoría de los casos, la organización se torna decisiva, y sólo se produce una percepción. En algunos casos no se privilegia ningún resultado a través de un principio organizador. La percepción cambia de un momento a otro, aunque se mire de continuo la figura que actúa de estímulo. Las figuras reversibles son muy utilizadas en el arte.

La reversibilidad de la figura y el fondo, con frecuencia deja de producirse si el sujeto no cae en la cuenta de que la figura es ambigua. La explicación de la inversión perceptual en el caso de los observadores informados quizá tenga más que ver con un cambio de la tendencia mnémica que con la fatiga neuronal.

PERCEPCION DE LA PROFUNDIDAD:

Aunque se han hecho progresos en el aislamiento de los indicadores o señales que rigen la percepción de la tercera dimensión, apenas conocemos qué sucede dentro de la cabeza, una vez registrada sobre la retina la información del estímulo que constituye una señal. Quizá la respuesta podría consistir en cierta preferencia de la mente por las soluciones análogas al principio científico de economía. Mucho depende del conocimiento de los efectos de escorzo y de perspectiva.

MOVIMIENTO:

El factor subyacente, de gran importancia teórica en la percepción del movimiento es la tendencia a dar por supuesto que el ámbito circundante se mantiene estacionario, y a que se lo interprete como marco de referencia, con ello, se producen las diversas consecuencias para el movimiento percibido.

La percepción del movimiento no es un simple reflejarse del movimiento físico, de lo que está sucediendo en realidad. Aunque en física pueda decirse que ningún objeto se mueve de un modo absoluto, sino que cambia de posición respecto de algún marco de referencia, lo cierto es que en la percepción, los objetos parecen moverse absolutamente o mantenerse estacionarios.

Las bases de la percepción del movimiento real, son las consecuencias sensoriales del desplazamiento de una imagen, y son relativas a los movimientos oculares. Quizá es posible que en los hombres existan células que descargan rápidamente si, y solo si, un trazo o una mancha se mueve en la región de la retina o en el córtex visual, como en algunos animales.

El disparo de esas células, a las que se ha llamado mecanismos detectores del movimiento, podría considerarse una explicación de la percepción del movimiento. Pero en los hombres y animales que mueven los ojos, el desplazamiento de trazos por la retina no es ni necesario ni suficiente para la percepción del movimiento. No es necesario porque se los sigue, lo que produce una constancia de la posición.

El cerebro registra si los ojos se mueven o no, en qué dirección y a qué velocidad. En una fracción de segundo antes de que se muevan los ojos se produce en el cerebro información "eferente" (derivada de señales que salen, fluyendo hacia los órganos efectores) y no aferente (derivada de señales que entran, fluyendo desde los órganos

de los sentidos).

Todas las suposiciones apuntan a que la regla general de la percepción del movimiento sería ésta: el objeto cuya dirección percibida cambia a suficiente velocidad para que los ojos la detecten, se registrará por lo general, en movimiento, y el objeto que no cumpla esas condiciones parecerá, por lo general, estacionario.

Los mecanismos de fuentes de información acerca de lo que ocurre en la retina son importantes, pero para interpretar lo que sucede en el mundo, el sistema perceptual ha de tener en cuenta información procedente también de otras fuentes.

SEÑALES DEL MOVIMIENTO:

Fundamentalmente son logradas por la lógica del paralaje y la indicación de profundidad.

Siempre que se mueve es fácil detectar el cambio que se produce entre las respectivas proyecciones de los objetos al ojo. Cada objeto del campo de la visión se ve en una dirección particular. Al movernos su dirección cambia. Cuando hay la diferencia entre sus ritmos de cambio puede decir cuán fijos se hallan a diferentes separaciones.

La producción de profundidad perceptual se produce a partir de las rotantes que producen en la imagen retiniana una transformación de las partes del objeto.

El sistema perceptivo, atribuye el cambio de dirección de las cosas al propio movimiento. Por cada movimiento, un objeto situado a determinada distancia, sufrirá cierto cambio en su dirección, y ello a un determinado ritmo (paralaje del movimiento). Mientras la distancia del objeto que permanece estacionario se perciba correctamente, se da una clara impresión de que el objeto no se mueve. Se logra pues, la constancia de la posición. Las relaciones concretas entre un cambio de dirección de un objeto y un cambio en la posición del observador, que producen una impresión de constancia del movimiento o de la posición, pueden aprenderse o reconocerse. El cuerpo del observador, la parte visible del yo, es un objeto más del campo perceptual, sometido a las mismas leyes que rigen la percepción de los demás objetos.

Por otro lado, si los detectores señalan (movimiento) y se mueven los ojos, se descalifica como signo de movimiento del objeto.

Pero si la señal se produce cuando los ojos están quietos, es interpretada como un signo del movimiento del objeto.

Los ejemplos de ilusión direccional y los de movimiento inducido sugieren, por un lado, que el que un objeto se mueva respecto a otros, sí tiene especial importancia en la percepción del movimiento.

Bajo ciertas condiciones, un objeto del campo visual servirá de marco de referencia con respecto al cual se verá a otros moverse.

A menudo se da por "supuesto" que el marco de referencia está quieto, de suerte que cualquier movimiento con él

relacionado se atribuye a los otros objetos.

Por otro lado, cuando al marco de referencia se le ve moverse, los objetos contemplados respecto al mismo, se ofrecen con diferentes componentes de movimiento, basado uno directamente en el cambio relativo, y el otro en su pertenencia al marco y en su participación del movimiento de éste. Por último, en las debidas condiciones, puede que los observadores se perciban a sí mismos en movimiento, si se admite que está quieta una estructura próxima que en realidad se está moviendo.

La teoría sensorial plantea que el proceso de corto alcance se basa en pequeñas separaciones espaciales, y temporalmente entre A y B. Mientras la teoría inferencial propone que el proceso de largo alcance se basa entre mayores separaciones espaciales y temporales entre A y B. No es probable que en estas condiciones se deba su percepción al mecanismo sensorial detector y motor. Por consiguiente, es plausible aplicar aquí la teoría inferencial y entender que los resultados aducidos en apoyo de la misma, se derivan de las condiciones que favorecen el proceso de largo alcance.

ILUSIONES:

Puede darse por sentado que algunos procesos mentales que preceden o acompañan al momento del reconocimiento implican una reorganización perceptual. Cuando dicha percepción no corresponde a la realidad se llama ilusión.

Las ilusiones se definen como discrepancias entre lo que se percibe y la realidad objetiva, y no como discrepancias entre lo que hay en la imagen retiniana y lo que está presente en el mundo.

Para distinguir entre los elementos de una figura ilusoria, los psicólogos llaman a los trazos que sufren distorsión, elementos de contraste, y a los demás trazos que producen el efecto ilusorio, elementos inductores.

Se entiende por contraste la tendencia a percibir las propiedades de un objeto en virtud de su comparación con las propiedades del trasfondo del mismo, y de exagerar las diferencias entre unas y otras.

La asimilación implica un proceso opuesto, la tendencia a percibir el objeto como si éste incluyera o incorporara las propiedades de ciertos elementos de trasfondo.

Para evitar ilusiones se producen los siguientes efectos:

Para reconocer rostros, lo mejor es mantener la orientación normal de la imagen retiniana.

Se sugiere evitar las figuras fragmentadas.

Recoger la experiencia pasada que posibilita el cambio de la organización y descripción perceptuales en el momento en que se produce el reconocimiento de estas figuras.

Contar que las organizaciones preferidas tienden a ser irresistibles e irreversibles.

Reconocer contornos ambiguos, como los de inversión figura fondo.

Pero el percepto de la figura ilusoria integra todos los

fragmentos en una solución coherente, y justifica tanto la alineación de algunos de los contornos, como la incompletitud de los diversos fragmentos. Existen diversos tipos de ilusiones, y se les ha atribuido el nombre del científico que las registró.

ILUSIONES GEOMETRICAS:

Las ilusiones geométricas parecen ideadas para ilustrar precisamente una determinada teoría la ilusión.

Ilusión de Ponzó:

Evidencia una mala aplicación de la teoría de la constancia (o del procesamiento de la profundidad). Sucede cuando dos líneas oblicuas cruzan unas líneas inductoras paralelas y verticales. En virtud del efecto ilusorio, las líneas oblicuas que están dispuestas en perfecta alineación, no parecen estarlo. La superior parece trazada con un poco de alza respecto a la inferior, por el desplazamiento angular.

Ilusión de Pogendorff:

Es la teoría de la percepción errónea del ángulo (aunque también puede explicarse por el procesamiento de la profundidad). El desplazamiento angular es la sobreestimación de los ángulos agudos que suele inducir a la ilusoria y errónea alineación representada por las líneas o trazos. También se aplica a las líneas paralelas que parecen converger, a las rectas que parecen curvarse, y a los círculos o los cuadrados que parecen distorsionarse. Se ha sostenido que todos tienen un común denominador: una única línea de prueba parece inclinarse y apartarse de las líneas inductoras que las cruzan. Cuanto mayor es el número de puntos de cruce, tanto más parece inclinarse la línea. Según la teoría del procesamiento de la profundidad, las líneas horizontales desiguales deberían parecerse más iguales en lo que a longitud se refiere, que los que se ofrecen. La línea horizontal superior de las dos trazadas en el lado inclinado frontal del tronco de pirámide, parece estar más cerca que la inferior, no obstante, sigue tendiendo a parecer más larga que la superior, que se nos antoja más alejada.

Ilusión de Muller-Lyer:

Es la teoría de la asimilación o comparación incorrecta. Dos líneas encerradas de contorno se ven de diferente tamaño encerradas en el contorno contrario. Esta ilusión da pie a la teoría de la comparación incorrecta, cuya tesis afirma la imposibilidad de aislar las partes del todo. Por muy clara idea que tengamos de qué partes de la línea se han de comparar, no podemos dejar de incluir en nuestros juicios, otros elementos componentes.

Ninguna teoría da razón de todas éstas ilusiones a la vez.

¿Cómo explicar entonces la ilusión de la magnitud, llamada ilusión de perspectiva; revelada por un efecto de constancia o ley de Emmert?:

Las formas inductoras de perspectiva crean una escala del tamaño, si bien la escala sólo avanza en una dirección en esas figuras verticalmente en la muestra escorzante, y horizontalmente en la de perspectiva lineal.

Por eso, las ilusiones del tamaño sólo ocurren para las líneas verticales, otras, para las horizontales.

Asimilación del color:

Se deducen los colores por la proximidad de unos a otros, de acuerdo al tiempo, a la fuente de luz y a la memoria. Se trabaja con proporciones de color, no con absolutos. La mayoría de las personas pueden identificar entre 150 y 200 colores, pero no todos ven exactamente los mismos colores.

Las emociones y la memoria también están asociadas con ciertos colores. No todos los lenguajes nombran todos los colores. Los muy primitivos primero desarrollaron palabras para el blanco y el negro, luego añadieron el rojo, posteriormente el amarillo y el verde, y algunos unían el azul con el verde. La experiencia del color es lograda por el aprendizaje. Los niños pueden parear colores antes que nombrarlos. Estudios antropológicos de sujetos que solo tiene dos vocablos de colores en su lenguaje, indican que recuerdan tres colores primarios mejor, aunque no tengan cómo llamarlos. La experiencia de colores es dada por receptores de colores en el ojo, no se aprende a ver colores, sino que se aprenden los nombres que la cultura les ha dado. El color como tal no existe en el mundo, existen sólo en el ojo, debido a que los objetos reflejan diversas longitudes de onda luminicas, pero éstas en sí mismas no tienen color.

Una zona coloreada en la que hay trazos negros, parece más oscura que lo que sería si no los hubiese, y otra, en la que hay trazos blancos, parece más clara que si no los hubiese. Estos efectos suponen que, en la percepción, el tono lumínico de los contornos se difunde por la zona circundante. La ilusión es lo opuesto del contraste, en el que las zonas negras aclaran y las zonas blancas oscurecen las regiones adyacentes.

PERCEPCION Y ARTE:

El empleo de líneas en las pinturas artísticas, suscita una mayor interrogante sobre la percepción, los cuadros y el arte en general, interrogante que ha originado muchas discusiones entre los historiadores del arte y los psicólogos. ¿Se basa simplemente en convenciones la percepción de las pinturas, o tiene sus raíces, en la similitud de lo recreado en el hechizo con la pintura que el ojo recibe de la escena real?

El umbral en el cual la mente deviene consciente de un estímulo visual, no es necesariamente el mismo en el que la imagen es detectada. En consecuencia tal información, dada su naturaleza, no alcanza al cerebro.

De aquí el entrenamiento que se necesita para percibir una obra de arte con atención. Algunas veces, sin embargo, el ojo y el cerebro trabajando juntos para convertir una imagen en algo reconocible y fácilmente entendible, llegan a una conclusión errónea.

Entonces es cuando la percepción se torna confusa y se es desviado a sucumbir a los efectos de distorsión e ilusión.

TEORIA DE LA CONVENCION:

En toda creación artística desempeña un destacado papel el factor convencional.

Los espectadores no caen en la cuenta de esas convenciones o no advierten que podrían haber otros métodos de representación.

De acuerdo con la teoría de la convención, la representación de límites o términos mediante líneas, es una convención artística que se ha aprendido a interpretar correctamente con siglos de práctica. Lo que explicaría por qué se ha afirmado que los animales, así como los individuos de ciertas sociedades menos avanzadas no perciben del mismo modo que los individuos de la cultura occidental, las representaciones artísticas, y también el por qué de las principales diferencias entre los modos de representación artística que se han dado en el transcurso de los siglos.

Por miles de años el arte fue influenciado por una comprensión diferente de la percepción. Los Egipcios pintaban figuras de perfil sin perspectiva, basada en diferentes convenciones culturales. En la pintura china, las líneas divergen con distancia en vez de converger, y fue hasta el Renacimiento que las reglas de la perspectiva lineal fueron ampliamente introducidas, dando profundidad a los trabajos de arte. Sin embargo, los griegos debieron conocerla y dominarla. ¿Es válida, esta convención? El arte moderno la condena como mentira.

Los experimentos parecen hacer que surjan diferencias que realmente no se dan en la percepción. Una causa de esto pudiera residir en el conflicto entre dos modalidades de la percepción. Los artistas y algunos otros sujetos serán más sensibles o se percatarán mejor del modo de percepción.

El déficit en los otros, sólo puede atribuirse a la falta de sensibilidad para esos indicios, más que a incapacidad por su inmadurez.

El hecho de que existan ilusiones perceptuales de muchas clases, parece mostrar que las hipótesis perceptuales no adecuadas explicaciones, y sin embargo, no la agotan. En situaciones inusuales o especialmente confusas, pueden decepcionar fuertemente. Respecto a esto se verá utilizada como recurso en el arte moderno precisamente con la idea de hacernos juegos perceptuales, y quizá para sugerir que la

certeza de la realidad es tan solo una quimera, limitada por el alcance sensorial. En La obra artística de relación, la referencia a una percepción serial es un mensaje cuya carga informativa, en muchas ocasiones se articula y percibe sensorialmente.

Por otra parte, aunque las leyes de la percepción, sobre todo de la Gestalt, son útiles para justificar los datos de la percepción, no prestan ayuda para la formulación de un juicio axiológico en contradicción con principios de la relación figura-fondo, negativo-positivo, buena cotinuación y constancia perceptiva, es como la obra cobra forma y contraste cromático simultáneo, como revela sus características estéticas más recónditas.

TERCERA PARTE

SENTIDOS: ANATOMIA Y FISILOGIA

Un análisis sobre los sentidos y sus órganos, muestra que son estimulados por varios tipos de energía física: Los ojos, por longitudes de onda electromagnética, los oídos, por vibraciones mecánicas, y el tacto, por combinaciones de presión y temperatura.

Estos estudios han sido el resultado del ascenso de la psicología respecto al estudio de la percepción, ya sea visual, háptica o auditiva, lo que ha desarrollado intensamente su comprensión sin ser de ninguna manera definitivos.

VISION:

En sentido propio es la percepción por los órganos de la vista. La visión es el acto por el cual se tiene una representación visual directa de los objetos, es un proceso fisiológico que se fundamenta en la reacción de la retina y la transmisión de esta reacción al cerebro, desatando una actividad cerebral cuya impresión física es inmediata, y en correspondencia con esos hechos físicos para integrar la sensación en la percepción.

Este proceso, tiene un papel considerable en estética. Es útil conocerla para utilizarla, por ejemplo, el movimiento de los ojos en la contemplación de un cuadro, puede depender de la estructura del cuadro mismo, y el conocimiento del mecanismo de la visión, es por lo tanto, necesario. También el conocer las leyes de la visión, evita confusiones de conceptos; por ejemplo, se confunden bajo el mismo vocablo de colores, primarios de una parte, los colores definidos por sus zonas de espectro solar, y de otra parte, los colores que se obtienen en pintura con pigmentos puros.

¿Que es la visión? El acto de ver en todas sus ramificaciones. Ver es el proceso de absorber información dentro del sistema nervioso, a través de los ojos, del sentido de la vista. Este proceso y esta capacidad es común a todas las personas, en mayor o menor grado. La vista es el sentido que tenga el ojo por órgano. Eso que la mirada descubre de un punto dado en el espacio.

¿Cómo a partir de la sensación de la luz se pasa a un mundo tridimensional y correctamente perceptual de la mente?

OJO:

El globo ocular es un esferoide con una pequeña protuberancia delantera, el globo ocular está envuelto de una capa esclerótica fibrosa y resistente comúnmente llamada el blanco del ojo. La proyección frontal está cubierta por la córnea transparente, fuerte y protectora, y es una prolongación de la capa esclerótica, lavada por lágrimas y

parpadeos.

Los ojos escogen imágenes, las enfocan con precisión, las separan en el espacio y las siguen; pueden apreciar movimiento, forma, detalles y colores.

Los ojos, se conforman de varias partes:

El iris, es una lámina coloreada saliente de la córnea, es un músculo que cambia el tamaño del orificio ocular.

La pupila, es el orificio que regula la entrada de luz al ojo, el músculo la dilata cuando la luz disminuye, y la contrae cuando la luz aumenta. La palabra viene de PUPILLA la figurilla amueñecada que los romanos veían reflejada, en el centro del ojo.

La fovea, zona de fijación del ojo, con gran concentración de conos, se usa para el enfoque preciso; es la zona detrás del cristalino que enfoca las imágenes de los objetos externos aumentando la curvatura en los lejanos, y disminuyéndola en los objetos cercanos. Es donde se resuelve la imagen con el mayor detalle, las imágenes de interés son desplazadas constantemente hacia los extremos de la fovea. Es la conexión con el nervio óptico, el cual sale de la retina inferior en el punto ciego.

La retina es la superficie sensible a la luz que recibe la imagen. Cuando la retina observa algo, lo manda al cerebro por contactos electroquímicos a las neuronas. En una décima de segundo, el mensaje alcanza la corteza visual que lo configura. La visión sucede en el cerebro. La retina tiene por sí misma una organización en sentido transversal a lo largo de la superficie del fondo del ojo. La retina está compuesta por cuatrocientos cincuenta millones de bastones y seiscientos siete millones de conos. Reducida a un millón de mensajes que transcurren a lo largo de fibras ópticas. La retina emplea diversos medios para extraer la información económicamente más importante de los objetos o de los acontecimientos exteriores, necesarios para la percepción del mundo visual:

1) Interviene la diferenciación regional de la retina. Es conocido que cada zona trata sus características de forma distinta en imágenes.

2) Se realiza una gran división entre el centro y la periferia del campo de visión, detección de los pequeños detalles espaciales y detección de movimiento, visión de día y visión de noche.

3) Las células ganglionares, a causa de la organización antagonista de los campos receptores centro-contorno, se dosifican en actividad, ignorando todo lo que es uniforme: Solamente las discontinuidades espaciales, en la

distribución de las luminosidades, y las discontinuidades temporales en la aparición o desaparición de los contrastes locales, serán finalmente comunicados al cerebro. Es decir, la estrategia más eficaz, consiste en codificar o precodificar los elementos críticos del estímulo.

Aún en este caso cabe el campo receptor, en tanto que la entidad fisiológica, basada en mecanismos que permiten un papel esencial en la detección de figuras, o el filtrado espacial. El primer enlace intercerebral en las vías visuales, asegura la distribución de las fibras ópticas en el cerebro.

Este primer enlace con el cerebro comporta un importante cambio en la organización cerebral de la percepción visual. Cada ojo ve casi la totalidad del campo visual. Para todos los sentidos, lo que sucede a la izquierda del entorno, es tratado en el hemisferio derecho, y lo que sucede a la derecha, por el hemisferio contrario.

A nivel de la fovea, las células sensibles son los conos, ligados directamente a las células ganglionares. Si se separa de la fovea para alcanzar una zona más periférica, la población de células fotoreceptoras se diversifica y predominan los bastones. En el espesor de la retina, unas células llamadas horizontales y amácrinas, enlazan lateralmente las regiones de contactos sinápticos entre los fotoreceptores y las células bipolares, y entre éstas últimas y las células ganglionares. Al finalizar las etapas de transformación de la información luminosa en señales eléctricas, las células ganglionares recogen cada una un mensaje. Las fibras de dichas células convergen hacia una zona del ojo llamada punto ciego, ya que está desprovista de fotoreceptores, y contiene los cilindros ejes, que abandonan la retina y forman el nervio óptico (Hubert, 1993, 718). Cada célula del sistema visual, ya sea neurona ganglionar de la retina, neurona del cuerpo geniculado lateral, o neurona de las áreas visuales de los hemisferios cerebrales, posee un campo receptor, un canal.

La coroides está formada de células de pigmento negro, es una membrana delgada que está en contacto con la capa esclerótica, lo que conforma la cámara oscura, si no existiera, el ojo no vería¹³.

El ojo tiene un papel esencial y dos tipos de células sensibles: conos y bastones, que permiten al ojo responder a la escena en constante cambio. Ambos tipos envían impulsos al cerebro. Cada cono tiene su propia conexión individual con el nervio óptico, pero los bastones, tienen una sola conexión común para un grupo de ellos. Toda la actividad del aparato visual, depende de la excitación inicial de los pigmentos fotosensibles que hay en los conos y los bastones. Los conos y los bastones están en contacto con las coroides negras por medio de sus conexiones nerviosas, y de los suministros de sangre que pasan hacia la lente. Los conos y

¹³ Dr. F. Figueroa, comunicación verbal, UAMX, 1992.

los bastones están distribuidos desigualmente en la retina. Los conos tienen gran agudeza, forman un mosaico retiniano fino y resuelven el detalle fino de la imagen. Los bastones tienen baja agudeza y forman un mosaico retiniano grueso y resuelven solamente el detalle grueso de la imagen.

Los conos ocasionan sensaciones cromáticas, (con matiz) y los bastones, sólo sensaciones acromáticas (seis matices, blanco, negro, gris).

Los conos son sensibles a estímulos luminosos de alto nivel y los bastones son sensibles a estímulos luminosos de bajo nivel.

El ojo humano es sensible a las radiaciones luminosas, a partir de una longitud de onda de 0.8 m. (la más larga es la roja del espectro solar) y hasta 0.4 m. (la más corta, el violeta), aquello que forma apenas una octava la visión de colores) demanda que sean excitadas las células del cono, que dan entonces una visión fina, las células de bastón, asociadas en grupo, dan una visión menos fina, y son ya excitadas por una luz débil. La formación de las imágenes depende únicamente de la propagación rectilínea de la luz. Los diafragmas automáticos del iris analizan la luz que entra al ojo y a la cámara. En el caso del ojo, es un control homeostático, es decir, la autoregulación continua del organismo para mantener un estado de equilibrio. Las lentes del ojo enfocan los objetos a distancias diferentes; para lograr nitidez, la profundidad de foco aumenta al empequeñecerse la pupila o abrirse el diafragma.

Para apreciar coloraciones, los haces luminosos pueden mezclarse por adición física o por sustracción física.

Primero, la mezcla aditiva de colores ocurre cuando se superponen las luces provenientes de dos o más fuentes, la curva espectro-radiométrica de la luz, cuya mezcla final es la suma de las curvas espectro-radiométricas. El segundo, es la mezcla de colores por sustracción, que ocurre cuando la luz de una fuente es modificada por objetos coloreados sucesivos. La mezcla de pigmentos (la pintura o la tinta de imprenta), no es ni notablemente aditiva ni tiene propiedades de sustracción. Los físicos han ideado procedimientos de cálculo muy complejos para producir mezclas de pigmentos, pero ninguno es exacto.

Entre el momento en que el rayo luminoso incide en la retina, y el momento en que se forma la imagen en el cerebro, transcurren varios milisegundos, durante los cuales la información luminosa recibida por el ojo, experimenta varios tratamientos sucesivos. La imagen que se forma en el fondo de cada ojo, no es más que el punto de partida de la percepción visual. Después es codificada en forma de impulsos eléctricos, que son transmitidos en términos de reconocimiento de formas, colores, movimientos, etc.

Es a través del nervio óptico por donde circulan todas las informaciones visuales, codificadas en forma de impulsos eléctricos o nerviosos, hasta las neuronas situadas en dos regiones separadas del cerebro: Los tubérculos cuadrigéminos anteriores y los cuerpos geniculados laterales.

Intervienen principalmente en el comportamiento de orientación de los ojos, de la cabeza y del cuerpo en dirección a un objetivo visual.

En la captura por la mirada de un objeto detectado en el campo visual periférico, y en el mantenimiento de la imagen sobre la retina central, interviene una estructura de enlace, a través de la cual, los mensajes visuales son transmitidos de la retina a las regiones de la cabeza cerebral, situadas a nivel de los polos occipitales de los hemisferios cerebrales.

Las salidas de la retina no discurren directamente hacia la superficie del cerebro. Sobre este corte cerebral realizado en un plano horizontal, las fibras nerviosas salidas de la retina, alcanzan un enlace intracerebral al cuerpo geniculado lateral, y se distribuye en él alternativamente en capas distintas de esta estructura. Allí confluyen nuevas neuronas que emiten prolongaciones que alcanzan la corteza visual primaria, detrás de los hemisferios cerebrales. El cuerpo geniculado lateral es un punto de enlace. Con anterioridad, las vías visuales se han cruzado en el quiasma óptico, de manera que la mitad izquierda del campo visual es analizada en el hemisferio derecho, y la mitad derecha del campo visual es analizada por el izquierdo. Como en los primates, cada ojo ve la casi totalidad del campo visual, son por tanto, la mitad de las fibras nerviosas procedentes de cada retina las que cruzan, la otra mitad permanece en el mismo lado del cerebro. La lateralización de las imágenes queda por consiguiente, perfectamente realizada por éste proceso. Más allá del área diecisiete, después de haber pasado por el enlace, el mensaje ya tratado alcanza las áreas periestriadas dieciocho y diecinueve, y de ahí a otras estructuras cerebrales. Si es en impulsos eléctricos, entonces se verán retransmitidos igualmente en forma regular, de ahí el proceso mental escrito en mensaje.

Las células binoculares probablemente sirven para la visión estereoscópica, es decir, a la visión de relieve. Son activadas de forma más eficaz cuando un objeto incide simultáneamente en cada retina, a condición de que su imagen no ocupe exactamente posiciones de las dos imágenes retinianas de un objeto. Se produce cuando éste no se encuentra en el plano que pasa por el punto de fijación de la mirada, es decir, situado en la profundidad del campo visual. El funcionamiento de la corteza visual reside en una abstracción mayor a cada nivel de tratamiento de los mensajes visuales. ¿Es posible hacerse una idea del tipo de análisis global de una escena visual realizada por la corteza visual? Sí, si se considera para simplificar que las células más que con características tales que la alternancia de fragmentos luminosos y oscuros, así como la orientación de las líneas de contraste entre dichos fragmentos, codifican la distancia del objeto en relación con los dos ojos, codifican también según la especie y el color del estímulo nervioso.

El número y complejidad de zonas visuales estriadas aumentan

con la importancia del papel biológico desempeñado por la visión, y en especial, con el grado de complejidad de las operaciones visuales.

La concepción según la cual el córtex estriado servirá para extraer de forma topográfica atributos visuales que las áreas secundarias analizarían de una manera global, es una hipótesis que permite comprender en términos neurobiológicos cómo algunas propiedades características de los objetos reales como tamaño, distancia, color, movimiento y textura, que a menudo llegan deformados a nivel de los órganos visuales y que no están nunca fijas sobre la retina, pueden en cualquier caso tener una traducción que se establezca en la percepción.

La corteza visual primaria está organizada en bandas y columnas, y acaban en una zona delimitada de la sustancia gris cerebral, llamada área visual primaria, situada a nivel del lóbulo occipital (pero no es la única). El estudio anatómico del cerebro ha permitido obtener conclusiones respecto a la organización fina de la corteza cerebral. Así esta sección de la corteza visual efectuada perpendicularmente a la superficie, pone de manifiesto seis capas de neuronas.

Se dista aún de comprender la totalidad de los procesos neurofisiológicos que permiten obtener de una simple imagen óptica en el fondo del ojo; atributos tales como la distancia, verticalidad, color, brillo, redondez, forma, transparencia, etc.

Ya que desde las células fotorreceptoras de la retina a las células de las áreas visuales, no se ha explorado hasta el momento, y sólo muy parcialmente, mas que los seis o siete primeros elementos del proceso.

Mecanismos fisiológicos de la visión:

- 1) Formación de imágenes en el interior del ojo.
- 2) La óptica ocular selecciona rayos luminosos emitidos o reflejados por el exterior.
- 3) Para convertirlos en imágenes pequeñas e invertidas.

Las imágenes son distribuciones inestables y fugitivas de radiaciones electromagnéticas que realizan una representación cartográfica precisa del espacio externo en dos dimensiones sobre la superficie sensible, la retina, que tapiza el fondo del ojo. Ver es deducir a partir de dos mapas planos, uno en cada ojo, una representación tridimensional única, cuyas transformaciones y transposiciones hacen posible el desplazamiento en el espacio, la captura de un objeto útil, evitar un peligro o el reconocimiento de una forma.

Las tensiones musculares que acompañan la convergencia y la unidad o dualidad de los objetos, constituyen importantes claves binomiales para la percepción de la profundidad. Dos ojos ven imágenes diferentes de la misma cosa, por la razón obvia de que miran desde puntos apartados de cinco a siete

centímetros.

El paralaje binomial, la integración de las imágenes disímiles tan importante para la profundidad percibida, es otra, casi seguramente, del procesamiento del sistema nervioso central, y no de las funciones periféricas de los ojos.

Existen movimientos oculares amplios (sacádicos), y movimientos vibratorios (histagmáticos). La visión de un objeto, nunca es constante, el campo receptivo de los ojos cambia, y sin embargo, el mundo visual se mantiene estable.

El movimiento del ojo es importante para percibir movimiento. El ojo se mueve a través de una serie de parpadeos y vibraciones (tremores) llamados histagmáticos, que sutilmente cambian la posición de la imagen en la retina, como resultado de una continua estimulación de las células retinales. Con este patrón de entrada cambiante, el código de impulsos transmitidos al centro, siempre cambia incluso cuando se ve fijamente un objeto estático.

Como seres sensitivos solamente a la parte del espectro de radiaciones que se llama campo visible: como una lombriz lo haría, sino que se puede distinguir colores; enfocar visión cercana y lejana, y ya que se poseen dos ojos con campos visuales que se traslapan, se estiman tamaños relativos y distancias, y sobre todo, se percibe en tercera dimensión.

Se ha de buscar la alfabetidad visual en muchos lugares y de muchas maneras, en los métodos de adiestramiento de los artistas, en las técnicas de formación de artesanos, en la teoría psicológica, en la naturaleza y en el funcionamiento fisiológico del propio organismo (Dondis, 1976, 24).

AUDICION:

Oír es recibir las vibraciones del aire en el oído externo para transmitir las del oído medio a los órganos de Corti soportados por la membrana basilar, y de ahí al nervio auditivo, transformadas en energía eléctrica; después a la zona de proyección de la corteza, y posteriormente, al lóbulo temporal de la misma.

La audición es el sistema eléctrico-mecánico que traduce pulsaciones de presión en pequeñas corrientes eléctricas. Las corrientes producidas se llevan al cerebro, que en el análisis final, es el asiento de todas las sensaciones acústicas.

Cada frecuencia resuena de manera diferente en determinada parte del cuerpo, dependiendo de la tesitura donde se excite el instrumento musical puede resonar en: las percusiones en la parte baja del abdomen porque es la de mayor área y más elástica, el contrabajo y el cello en el centro del abdomen, el piano en el pecho si se trata de medias frecuencias, los violines en la frente, los pómulos y garganta, y las flautas en el pabellón del oído¹⁴.

¹⁴ Muñoz, V. Introducción a la Musicoterapia. Tesis de maestría, Nov. 1990.

OIDO:

Es el receptor auditivo que responde a ondas sonoras en una amplia gama de frecuencias (longitudes de onda) e intensidad. Contiene las siguientes partes:

Oído externo, es lo que se llama oreja; es el pabellón resonador; conduce la mayor cantidad de energía acústica posible. Contiene el canal auditivo externo de aproximadamente 3 cm. de longitud y un diámetro aproximado de menos un centímetro, lo que lo hace resonante a frecuencias del orden de 3500 hertz, y responsable de la sensibilidad del oído en esa región, por ejemplo la voz humana; canaliza vibraciones del tambor, llamado propiamente tímpano que es una membrana en tensión y sin embargo elástica.

Oído medio, contiene tres huesecillos: estribo, yunque y martillo. Es un amplificador mecánico.

Las vibraciones, entonces pasan por una ventana oval, y finalmente presionan el líquido coclear.

Oído interno convierte la energía sonora en impulsos nerviosos que se transmiten al cerebro, consta de cóclea y conducto de Eustaquio, este termina en la cavidad de las fosas nasales, y sirve para nivelar la presión dentro del oído medio con la presión exterior.

La cóclea está dividida por una membrana ciliar, donde cada parte constituye el órgano de Corti, cada terminal vibra de acuerdo con su tamaño, para detectar las frecuencias. También se encuentran tres canales semicirculares que juegan un papel muy importante en el sistema propioceptivo y de equilibrio.

SISTEMA VOCAL:

Una corriente de aire es forzada de los pulmones a través de las cuerdas vocales localizadas en la laringe. Las cuerdas vibran a una frecuencia controlada por su propia masa, longitud y tensión, y a su vez determinan la frecuencia de los escapes de aire emitidos hacia la cavidad bucal. La sonoridad del sonido producido, depende de la fuerza con que la expulsión del aire es dirigido hacia las cuerdas vocales. La cualidad del sonido es determinada (en el caso de las vocales), por alteraciones en la forma de la cavidad bucal y la configuración de la lengua.

Otras cavidades aéreas, tales como el tórax, laringe, senos nasales y paranasales, controlan por su acción resonante, el carácter "espectral", es decir, el tipo de ondas de los sonidos producidos.

La técnica del canto, enfatiza el mantenimiento constante y preciso del tono en períodos prolongados de tiempo, y además un hábil control de las cavidades resonantes involucradas en formar el sonido y proyectar los mismos. El logro de un timbre aceptable o cualidad es uno de los requerimientos más importantes. El rango de la voz es de un poco más de cuatro

octavas. (Octava es la relación 1:2 entre dos notas , frecuencias) En el campo del habla la consideración principal es la inteligibilidad. Incluye vocales sonoras y consonantes sonoras y silenciosas. Las vocales muestran mayor número de bajas frecuencias, pero contribuyen muy poco para el entendimiento, al contrario de las consonantes, y su omisión es importante en la inteligibilidad.

SISTEMA SOMASTESICO:

El sistema somastésico responde diferencialmente, es decir, no es sensible uniformemente. Hay cuatro tipos de puntos esparcidos como puntos superficiales; cada tipo es sensible a los estímulos de calor o de frío, a los estímulos de presión (táctiles, sistema háptico), o a los sistemas dolorosos.

SISTEMA CINESTESICO:

Los músculos nerviosos de la piel y de la cabeza se transmiten por medio de los nervios trigémino, facial y vago, a través del mesencéfalo al núcleo arqueado del tálamo, y de ahí a la circunvolución postcentral de la corteza cerebral.

PIEL:

Está compuesta por dos capas: la epidermis externa y la dermis interna, en relación íntima con el tejido subcutáneo. La epidermis se compone de dos capas de células: Las muertas hacia la superficie y las vivas o capa de Malpighi en la profundidad, y que reemplazan a las primeras.

Los folículos pilosos circundados por epidermis y hundidos en la dermis.

Diferentes terminaciones nerviosas libres que desembocan en el tejido de la dermis y que llevan la información al cerebro.

Hay tres tipos de fibras nerviosas: nervios sin mielina (envoltura) en el cerebro, nervios con poca mielina de los órganos terminales de la piel y los nervios con abundante mielina de los músculos que se unen para formar las raíces dorsales.

En la médula espinal, las raíces sensoriales se conectan con las fibras. Es el tracto espino-talámico, para unirse con las vías nerviosas que van a la circunvolución postcentral de la corteza cerebral.

GLOSARIO

- Amígdala Cerebelosa:** Formaciones nerviosas situadas posterolateralmente al bulbo raquídeo.
- Bastones:** Células receptoras acromáticas y de poco detalle.
- Bulbo Raquídeo:** Posición de la médula espinal desde la protuberancia anular al agujero occipital.
- Cerebelo:** Porción postero inferior del encéfalo situada debajo del cerebro y encima del bulbo y protuberancia.
- Comisurotomía:** Sección de una comisura a banda fibrosa, especialmente incisión del orificio mitral, hasta el tejido muscular.
- Conos:** Células receptoras de precisión y de color.
- Córnea:** Capa protectora esclerótica frontal.
- Cuerpo Caloso:** comisura mayor del cerebro, masa de sustancia blanca situada en el fondo de la cisura longitudinal formada por fibras transversas que conectan ambos hemisferios.
- Electroencefalografía:** Registro gráfico de los fenómenos eléctricos que se desarrollan en el encéfalo, consistentes en oscilaciones de potencial que en condiciones normales y de reposo psicosensores tienen un ritmo relativamente uniforme y constante que se modifica en la actividad psicosensores y en estado morboso.
- Fornix:** Trígono cerebral. Espacio en forma de arco o bóveda.
- Fóvea:** Parte superior ocular donde se encuentra la mayor concentración de conos.
- Glándula Pituitaria:** También llamada Hipófisis, es un órgano glandular situado en la silla turca y pendiente del cerebro por un pedúnculo o tallo pituitario.
- Hemisferio:** Cada mitad del cerebro o del cerebelo.
- Hipocampo:** Eminencia alargada que ocupa la pared externa del divertículo estenoidal de cada ventrículo lateral del cerebro.
- Hipotálamo:** Llamado también Subtálamo, ocupa la posición ventral del encéfalo que comprende los cuerpos mamilares, el tubérculo cineteo, el quiasma óptico, la lámina terminal y la hipófisis.
- Homunculo:** En psiquiatría hombre creado por la imaginación.
- Iris:** Músculo que cambia el tamaño del orificio ocular.
- Iteración:** Repetición de palabras o de movimientos.
- Lóbulo Cerebral:** Cada una de las principales divisiones de la corteza en cada hemisferio cerebral que por su situación corresponde a los huesos del mismo nombre: temporal, occipital, parietal, frontal
- Lóbulo:** Porción más o menos saliente de una viscera, limitada por surcos y divisiones.
- Neocórtex:** corteza cerebral, capa exterior del cerebro llamada también y comúnmente materia gris.
- Neurona:** Célula nerviosa y sus prolongaciones, unidad histológica y fisiológica del sistema nervioso.
- Pupila:** Orificio que regula la entrada de luz.
- Retina:** Membrana más interna del ojo, entre la coroides y el

cuerpo vítreo, superficie sensible a la luz.

Sistema límbico: Conjunto de los siguientes órganos, hipotálamo, tálamo, glándula pituitaria, hipocampo y fornix.

Sistema Reticular Activador: Red fibrosa en conexión con el borde lateral del cuerno posterior de la sustancia gris de la médula.

Tálamo: Cada uno de los núcleos voluminosos de sustancia gris que limitan a cada lado el ventrículo medio, y forman el suelo del ventrículo medio.

Tallo Cerebral: Parte central del cerebro.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, N. DICCIONARIO DE FILOSOFIA. ED. F.C.E. MEXICO, 1983. PP.1206.
- ACHA, J. LAS OPERACIONES SENSORIALES EN EL CONCURSO DE LAS ARTES VISUALES. CUADERNOS DE LA DIV. DE ESTUDIOS DE POSTGRADO. ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS. U.N.A.M. MEXICO, 1986. PP 24.
- ACHA, J. EL CONSUMO ARTISTICO Y SUS EFECTOS. ED. TRILLAS MEXICO 1988. PP. 304.
- ACHA, J. ARTE Y SOCIEDAD: LATINOAMERICA. EL PRODUCTO ARTISTICO Y SU ESTRUCTURA. ED. F.C.E. MEXICO, 1979. PP.550.
- ACUÑA, E. "CREATIVIDAD, LA LIBERTAD SECRETA". REV. PERFILES EDUCATIVOS TRIMESTRAL. U.N.A.M., MEXICO. OCTUBRE, 1986. PP. 22-39.
- AKIRA, O. "ZEN Y CREATIVIDAD" REV. UNO MISMO. MENSUAL MEXICO, NOV. 1990. NUM. 5, PP. 42-46.
- AKOUN, A. DICCIONARIO DEL SABER MODERNO DE LAS ARTES. ED. MENSAJERO, BILBAO, ESPAÑA, 1977. PP. 560.
- ARNHEIM, R. ARTE Y PERCEPCION VISUAL. ED. ALIANZA FORMA. MADRID, 1981. PP. 553.
- BANETT, S. B. "ART APPRECIATIONS". REV. ART NEWS. U.S.A., 1990. VOL. 89, NO. 6. PP. 120-125.
- BARNET, S. A SHORT GUIDE TO WRITING ABOUT ART. ED. LITTLE BROWN AND COMPANY. BOSTON. 1985. PP. 158.
- BAUER, H. HISTORIOGRAFIA DEL ARTE. ED. TAURUS. MADRID, 1981. PP. 197.
- BAXANDALL, L. RADICAL PERSPEPCTIVE IN THE ARTS. ED. PUB. PELICAN BOOKS, 1972. U.S.A. PP. 388.
- BEARDSLEY, M., HOSPERS J. ESTETICA, HISTORIA Y FUNDAMENTOS. ED. CATEDRA. ESPAÑA 1988. COLECCION TEOREMA. PP. 175.
- BEAZLEY, M. MAPS OF THE MIND. ED. MC MILLAN U.S.A., 1982. PP 224.
- BERGER, RENE. ARTE Y COMUNICACION. ED. GUSTAVO GILI, BARCELONA, 1970. PP. 96.
- BERYL LIEFF, B. "WHEN TO TUST YOUR INTUITION". REV. PSYCOLOGY TODAY. SEPTIEMBRE 1989. MENSUAL. PP. 35-40.

- BURKE, E. VARIETIES OF VISUAL EXPERIENCE. ED. ABRAHMS, NEW YORK, 1987. PP. 250.
- CAMPBELL, D.G. INTRODUCTION TO THE MUSICAL BRAIN. ED. MAGNAMUSIC. BATON INC. SAINT LOUIS MISSOURI, U.S.A. PP. 160
- CAMPBELL, J. INNER REACHES OF OUTER SPACE. ED. UNIV. BERKELEY CALIFORNIA, U.S.A. 1985. PP. 155.
- CARRILLO, F. "LA CREATIVIDAD" REV. PERFILES EDUCATIVOS. C.I.S.E., U.N.A.M., MEXICO, 1978. NO. 1, TRIMESTRAL. PP. 32-29.
- COHEN, J. SENSACION Y PERCEPCION VISUALES. ED. TRILLAS, MEXICO, 1986. COLECCION TEMAS DE PSICOLOGIA NO. 1. PP. 99.
- COHEN, J. SENSACION Y PERCEPCION AUDITIVA Y DE LOS SENTIDOS MENORES. ED. TRILLAS. MEXICO, 1987. COLECCION TEMAS DE DE PSICOLOGIA NO. 2. PP. 91.
- COLLIER G. ART AND THE CREATIVE CONSCIOUSNESS. ED. PRENTICE HALL, INC. U.S.A., 1972. BANCO DE DATOS, ENCICLOPEDIA BRITANICA. R-380. PP. 7.
- COROMINAS, J. BREVE DICCIONARIO ETIMOLOGICO DE LA LENGUA CASTELLANA ED. GREDOS. MADRID, 1987. PP. 627.
- COUPIGNI, J. "LA SINTESIS DE LAS IMAGENES". REV. MUNDO CIENTIFICO. ED. FONTANA, ESPAÑA. 1983. PP. 809- 819.
- DANTO, A. C. THE TRANSFIGURATION OF THE COMMONPLACE. HOWARD UNIVERSITY PRESS. U.S.A. 1981. PP. 212.
- DISSANNAYAKE, E. WHAT IS ART FOR? ED. WASHINGTON UNIVERSITY PRESS U.S.A. 1988. PP. 249.
- DONDIS, D. A. LA SINTAXIS DE LA IMAGEN. ED. GUSTAVO GILI. ESPAÑA, 1976. PP.210.
- DORFLES, G. LAS OSCILACIONES DEL GUSTO. ED. LUMEN. BARCELONA. 1974. PP. 142.
- DORFLES G. ELOGIO DE LA INARMONIA. ED. LUMEN. ESPAÑA 1989. PP. 179.
- DUFRENNE, M. CORRIENTES DE LA INVESTIGACION DE LAS CIENCIAS SOCIALES. ED. TECNOS. UNESCO. ESPAÑA. 1982. PP 457.
- ECO, U. LA DEFINICION DEL ARTE. ED. MARTINEZ ROCA. ESPAÑA, 1970. PP. 285.

- EDELMAN, GERALD. "UNA NUEVA APROXIMACION A LA MEMORIA Y LA PERCEPCION". REV. EL PASEANTE. ROSENFIELD I. REV. TRIMESTRAL NUM. 14, 1989. PP. 25-31.
- EDWARDS, B. DRAWING ON THE RIGHT SIDE OF THE BRAIN ED. TARCHER, LOS ANGELES. PP. 207.
- EDWARDS, B. DRAWING ON THE ARTIST WITHIN. ED. SIMON & SCHUSTER INC. NEW YORK. 1986, PP. 240.
- EFRON, A. "EXPLORING SOUND". ED. HAYDEN BOOK CO. NEW JERSEY. 1969. PP. 62-67.
- EHRENZWEIG, ANTON. "EL PLANTEAMIENTO CONSCIENTE Y LA SELECCION INCONSCIENTE". EN LA EDUCACION VISUAL COMPILACION, KEPES GYORGY, ED. NOVARO, 1970, MEXICO. PP. 27-49.
- ESTEROW, M. ED. "EVERYTHING YOU OUGHT TO KNOW ABOUT COLLECTING". REV. ART NEWS. U.S.A., 1987, VOL 89, NO. 6. PP. 132-137.
- FAURE ELIE. DIVAGACIONES PEDAGOGICAS. ED. POSEIDON. BUENOS AIRES, 1943. PP. 172.
- FERNANDEZ ALBA, A. "EL PROCESO DEL ACTO CREADOR" EN JORGE SANCHEZ DE ANTUÑANO COMPILACION. EL PROCESO DE DISEÑO. MEXICO. U.A.M. PP. 21-24.
- FERNANDEZ ARENAS, J. EDITOR ARTE EFIMERO Y ESPACIO ESTETICO. ED. ANTHROPOS. ESPAÑA, 1988. PP. 554.
- FERRANDEZ A. ET. AL. TECNOLOGIA DIDACTICA ED. C.E.A.C. ESPAÑA, 1984 PP. 34-49.
- FINN, D. HOW TO VISIT A MUSEUM?. ED. HARRY N. ABRAHAMS U.S.A., 1985. PP. 135.
- FLEMMING, W. ARTE, MUSICA E IDEAS. ED. INTERAMERICANA, MEXICO, 1982. PP. 381.
- GALARD, J. "ORIENTACIONES PARA UNA GENERALIZACION DE LA EXPERIENCIA ESTETICA". REV: DIOGENES 119. TRIMESTRAL, COORDINACION HUMANIDADES. U.N.A.M. MEXICO, 1982. PP. 97-113.
- GARCIA CANCINI, N. ARTE POPULAR Y SOCIEDAD EN AMERICA LATINA. ED. GRIJALBO, 1977. PP. 287.
- GARCIA-PELAYO, R. PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO. ED. LAROUSSE, MEXICO, 1987. PP. 1663.
- GAUTHIER, J. HISTORIA GRAFICA DEL ARTE. ED. VICTOR LERU. ARGENTINA, 1977. PP. 286.

- GELLER, S. THE ARTIST'S CRAFT. METHODS & MATERIALS. OF THE STUDIO WORKSHOPS. ED. METROPOLITAN MUSEUM OF ART. NEW YORK, U.S.A. 1981. PP. 35.
- GOMBRICH, E.H. HISTORIA DEL ARTE. ED. ALIANZA FORMA. MADRID, 1983. PP. 550.
- GRZEGORZYCK, A. HACIA UNA SINTESIS METODOLOGICA DEL CONOCIMIENTO. ED. U.N.A.M. MEXICO, 1987. PP. 22.
- HAUSER, A. HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE. ED. GUADARRAMA. ESPAÑA, 1980. 3 VOLS. PP. 440, PP. 412, PP. 308.
- HENRY, M. "LA FORMACION OPTICA DE LAS IMAGENES". REV. MUNDO CIENTIFICO. MENSUAL. ED. FONTALBA, ESPAÑA, 1983. P. 706-717.
- HERRMAN, N. THE CREATIVE BRAIN. ED. BRAIN BOOKS, U.S.A. 1989. PP. 455.
- HOFSTADTER A. ON THE INTERPRETATION OF WORKS OF ART. EN LANG B. THE CONCEPT OF STYLE, CORNELL UNIVERSITY PRESS. LONDON, 1987 PP. 104, 133.
- HOLROYD, S. DICTIONARY OF NEW PERSPECTIVES. ED. ARKANA. U.S.A. 1989. PP. 250.
- HUGHES, R. "ART AND MONEY, WHO'S WINNING AND WHO'S LOSING AS PRICES GO THROUGH THE ROOF" REV. TIME, NOVEMBER 27, 1989. PP. 60-68.
- IMBERT, M. LA NEUROBIOLOGIA DE LA IMAGEN. REV. MUNDO CIENTIFICO. MENSUAL. ED. FONTALBA. ESPAÑA. 1983. PP. 718-731.
- JAYNES, J. "EL ORIGEN DE LA CONCIENCIA EN LA RUPTURA DE LA MENTE BICAMERAL". ED. F.C.E. MEXICO, 1987. PP. 388.
- JIMENEZ, J. "IMAGENES DEL HOMBRE, FUNDAMENTOS DE ESTETICA" ED. TECNOS, ESPAÑA, 1986. PP. 351.
- JOVANE, A. "¿POR QUE FALLA LA EDUCACION ARTISTICA?" REVISTA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS. U.N.A.M. MEXICO, 1987. NUM.7, TRIMESTRAL. PP. 53-55.
- KANDINSKY, V. LO ESPIRITUAL EN EL ARTE. ED. PREMIA, S.A. MEXICO, 1981. COLECCION, NAVE DE LOCOS, PP. 132.
- KEPES, G. (COMPILACION) LA EDUCACION VISUAL. ED. NOVARO. MEXICO, 1970. PP. 233.
- KRIS, E. & OTTO K. LEGEND, MYTH AND MAGIC IN THE IMAGE OF THE ARTIST. ED. YALE UNIVERSITY PRESS. U.S.A. 1979.

- PP.159.
- KUBLER, G. LA CONFIGURACION DEL TIEMPO. ED. NEREA. MADRID 1988. PP. 219.
- LACOUTURE, F. "LA NUEVA MUSEOLOGIA, CONCEPTOS BASICOS Y DECLARACIONES". REVISTA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS, U.N.A.M. MEXICO, 1989. NUM. 8, TRIMESTRAL. PP. 28.
- LANG B. EDITOR. THE CONCEPT OF STYLE. ED. CORNELL UNIVERSITY PRESS LONDON, 1987. PP. 311.
- LANGER, S. LOS PROBLEMAS DEL ARTE. ED. INFINITO, BUENOS AIRES, 1966. PP 183.
- LEON, A. EL MUSEO, TEORIA, PRAXIS Y UTOPIA. ED. CATEDRA. ESPAÑA, 1986. PP. 376.
- LUTKE, J. "WHAT MEMORIES ARE MADE OF?" SUPLEMENTO DOMINICAL THE NEW YORK MAGAZINE. U.S.A., AGOSTO 9, 1987. SECC. 6, PP.20-57.
- MALTESE, C. GUIDA ALLO STUDIO DELLA STORIA DELL'ARTE. ED. MURSIA. ITALIA, 1983. PP. 223.
- MARCHAN FIZ, S. EL UNIVERSO DEL ARTE. ED. SALVAT NAVARRA, 1984. COLECC. AULA ABIERTA. PP. 64.
- MARCHAN FIZ, S. LA ESTETICA EN LA CULTURA MODERNA. ED. G. GILI, ESPAÑA. 1982. PP. 375.
- MARTINEZ, MIGUEL. LA PSICOLOGIA HUMANISTA. ED. TRILLAS. MEXICO, 1986. PP. 170.
- MESSEAM, S. EXPLORING MIND & BODY. ED. RAITBY. LAWRENCE & CO. LONDON, 1977.
- MEYER LEONARD. TOWARD A THEORY OF STYLE. IN LANG, B. ED. THE CONCEPT OF STYLE. CORNWELL UNIVERSITY PRESS, LONDON. PP.21-71.
- MORAWSKI, S. "WHAT IS A WORK OF ART?" EN BAXANDALL, L. RADICAL PERSPECTIVES IN ART. ED. PENGUIN. LTD. ENGLAND, 1973. PP. 324-369.
- MOSCOVICI, S. "LA REVOLUCION ICONICA". REV. MUNDO CIENTIFICO ED. FONTALBA, ESPAÑA, 1983. P. 703-704.
- MYERS, E. LA EDUCACION EN LA PERSPECTIVA DE LA HISTORIA. ED. F.C. E., MEXICO, 1986. PP. 500.

- NASSAU, K. THE CAUSES OF COLOR. REV. SCIENTIFIC AMERICAN. U.S.A., MONTHLY, OCTOBER, 1980. ED. SCIENTIFIC AMERICAN. PP 124-155
- OLEA, O. CONFIGURACION DE UN MODELO AXIOLOGICO PARA UNA CRITICA DE ARTE. U.N.A.M. MEXICO, 1977. PP. 175.
- ORNSTEIN, R. PSICOLOGIA DE LA CONCIENCIA. ED. EL MANUAL MODERNO, MEXICO, 1979.
- ORNSTEIN, R. THE AMAZING BRAIN. ED. H. MIFFLIN, U.S.A., 1984 PP.213.
- PANSZA, M. ENSAYO SOBRE EL PROCESO DE CREACION. ED. U.N.A.M. MEXICO, 1980. PP. 29-37.
- FELFREY R & M. ART & MASS MEDIA. ED. HARPER & ROW. U.S.A. 1985. PP. 381.
- PREBLE, D. ET. AL. ARTFORMS. ED. HARPER & ROW. 1985, U.S.A. PP. 483.
- RAGGHIANI, C. ARTE, FARE E VEDERE. ED. VALLECHI. ITALIA, 1974. PP. 220.
- RAGON, M. EL ARTE, ¿PARA QUE?. ED. EXTEMPORANEOS. MEXICO, 1985. PP. 148.
- RESTAK, R. THE BRAIN. ED. WARNER BOOKS. U.S.A., 1986. PP.461.
- REVISTA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS. U.N.A.M. VOL. 2, NUM. 8. MAYO 1989, MEXICO. PP. 103.
- RICHARD, A. LA CRITICA DEL ARTE. ED. EUDEBA. BUENOS AIRES, 1980. PP. 59.
- ROCK, I. LA PERCEPCION. ED. LABOR. ESPAÑA, 1985. COLECC. SCIENTIFIC AMERICAN. PP. 243.
- RODRIGUEZ M., L. "SOBRE LA CREATIVIDAD". CUADERNOS DE DISEÑO. ED. UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA. MEXICO. 1983. NUM. 2.PP. 119-144.
- ROMERO, DUARTE. B. "REESTRUCTURAR UN MUSEO". REV. ARTES / EDUCACION / INVESTIGACION / CRITICA. PUB. BIMESTRAL NO. 10, ABRIL-MAYO, 1989. PP. 38.
- ROVALO. F. "LA EXPRESION EN EL DISEÑO". REV. ARTE, EDUCACION Y DISEÑO. ED. LITORAMA. MEXICO, 1987. NUM. 6.

- RUBENSTEIN, E. & FEDEMAN, D. COMPILACIONES. SCIENTIFIC AMERICAN-MEDICINE. ED. SCIENTIFIC AMERICAN. U.S.A. 1986, PSIQUIATRIC VI. PP. 911.
- SALAZAR, A. "LA EXPRESIVIDAD EN LAS ARTES PLASTICAS, EL CONOCIMIENTO QUE APORTA LA IMAGEN. SIMBOLO". REVISTA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS. U.N.A.M. MEXICO, 1987. NUM. 5, TRIMESTRAL. PP. 45.
- SALAZAR, A. "LA PRAXIS ARTISTICA, COMENTARIOS A LA OBRA DE SANCHEZ VAZQUEZ". REVISTA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS. U.N.A.M. MEXICO, 1989. NUM. 8, TRIMESTRAL. PP. 35-40.
- SAN CRISTOBAL, A. FILOSOFIA DE LA EDUCACION ED. RIAL. MADRID, 1965 PP. 17.
- SANCHEZ DE MUNIAIN, J. MA. LA VIDA ESTETICA. ED. BIBLIOTECA DE AUTORES HIST. ESPAÑA 1981. PP. 194.
- SARTRE, J.P. LA IMAGINACION. ED. EDHASA, ESPAÑA. 1978. PP. 129.
- SCHIFFMAN, H. R. LA PERCEPCION SENSORIAL. ED. LIMUSA. MEXICO, 1986. PP. 435.
- SCHILLER, F. ON THE AESTHETIC EDUCATION OF MAN. ED. OXFORD UNIVERSITY PRESS. HONG KONG, 1986. PP. 376.
- SCHNEIDER, P. ET. AL. "ET SI L'ARGENT TUAIT L'ART..." REV. L'EXPRESS. ED. GROUPE EXPRESS PARIS, 15 JUIN, 1990. PP. 24-34.
- SCOTT, R. FUNDAMENTOS DEL DISEÑO. ED. VICTOR LERU. BUENOS AIRES, 1980. PP. 195.
- SCRUTON, R. LA EXPERIENCIA ESTETICA. ED. F.C.E. MEXICO, 1987. COLECC. BREVIARIOS # 445. PP. 527.
- SORIAU, E. VOCABULAIRE D'ESTHETIQUE ED. PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE FRANCE, 1990. PP. 1415.
- SPRINGER, S. P. ET.AL. CEREBRO IZQUIERDO, CEREBRO DERECHO. ED. GEDISA. ESPAÑA, 1985. PP. 235.
- SUBIRATS, E. LA CULTURA COMO ESPECTACULO. ED. F.C.E. ESPAÑA, 1988. PP. 228.
- TALLER DE DOCUMENTACION VISUAL. "SOBRE LA CRITICA DEL ARTE". REVISTA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS. U.N.A.M., MEXICO, 1987. NUM. 5, TRIMESTRAL. PP. 15-17.
- TART, CH. PSICOLOGIAS TRANSPERSONALES. ED. PAIDOS, BUENOS AIRES. 1979. PP. 220.

- TATARKIEWICZ, W. HISTORIA DE SEIS IDEAS. ED. TECNOS. ESPAÑA, 1987. PP. 422.
- TAYLOR, L. ED. .THE PHENOMENON OF CHANGE. ED. COOPER HEWITT MUSEUM. U.S.A., 1984. PP. 87.
- TAX, M. RADICAL PERSPECTIVES IN ART: INTRODUCTORY: "CULTURE IS NOT NEUTRAL, WHOM DOES IT SERVE?" ED. PENGUIN LTD. ENGLAND, 1973. PP. 15.
- TORRES MICHUA, A. "ARTE, ARTESANIA Y ARTE POPULAR" REVISTA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS. U.N.A.M. MEXICO, 1985. NUM. 3, TRIMESTRAL. PP. 19-25.
- TORRES MICHUA. A. "INTEGRACION Y EDUCACION ARTISTICA" REVISTA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS. U.N.A.M. MEXICO, 1989. NUM. 8, TRIMESTRAL. PP. 33-34
- TORRIJOS, F. SOBRE EL USO DE LA ESTETICA DEL ESPACIO. EN: FERNANDEZ ARENAS "ARTE, OPINION Y ESPACIO ESTETICO". ED. ATHROPOS, ESPAÑA 1988. PP. 17-78.
- TOYBEE, A. ET. AL. SOBRE EL FUTURO DEL ARTE. ED. EXTEMPORANEOS. MEXICO, 1981. PP. 141.
- VENTOS, X. RUBERT DE. TEORIA DE LA SENSIBILIDAD. ED. PENINSULA. BARCELONA, 1973. PP. 579.
- VOLPE DELLA, G. HISTORIA DEL GUSTO. ED. COMUNICACION ESPAÑA, 1971. PP. 154.
- WALKER, R. "YOUR COLLECTION". REV. ART NEWS, SUMMER. VOL 89, NUM 6. U.S.A., 1990. PP. 126-131.
- WALTON K. STYLE AND THE PROCESSES OF ART. EN LANG B. CONWELL ED. UNIVERSITY PRESS. LONDON, 1987. PP. 72-103.
- WARREN, H. DICCIONARIO DE PSICOLOGIA. ED. F.C.E. MEXICO, 1983. PP. 383.
- WEISBERG, R. CREATIVIDAD, EL GENIO Y OTROS MITOS. ED. LABOR. ESPAÑA, 1987. PP. 211.
- WILLEMS, EDGAR. "EL VALOR HUMANO DE LA EDUCACION MUSICAL." ED. PAIDOS, MEXICO, 1989. PP. 228.
- WOODFORD, S. HISTORY OR ART. ED. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS ENGLAND, 1983. PP. 110.