

14
zej

Creatividad y psicología del artista:
Aproximaciones a la expresión artística infantil,
primitiva, de enfermos mentales y vanguardias del
siglo xx

Tesis

Que para obtener el título de
Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Rosa María Jiménez Virgen

Director de tesis
Lic. Fernando Alba



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

México, D.F. / 1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

Introducción	1
Advertencia	3
Capítulo 1	5
<p>Formación del artista e integración a la sociedad primitiva (5). El artista como individuo en su sociedad (6). La teoría de Freud sobre la psicología del artista (7). Cómo se forma la fantasía inconsciente (8). Los procesos de la creación (9). La expresión (12). El arte y la expresión (12). La gesticulación y la expresión (13). El proceso psicológico en la expresión (17). La belleza y la expresión en el arte moderno y contemporáneo (19). El hombre y el símbolo (21). El símbolo visual (21). La simbolización (22). El símbolo visual como elemento constante en las artes (23)</p>	
Capítulo 2	24
<p>El arte rupestre (24). El arte infantil y el arte rupestre (25). El arte infantil (26). El arte indígena y el arte africano (34). Interacción de las vanguardias artísticas del siglo XX con el inconsciente y el arte primitivo (37). a) El Expresionismo (37). • Paul Gauguin (1848-1903) (39). • Eduard Munch (42). • Emil Nolde (45). • Ernst Ludwig Kirchner (47). b) El Cubismo (50). • El cubismo, el arte primitivo y la escultura africana en Picasso (51). c) El Expresionismo Abstracto (53). • Jean Dubuffet (55). • Willem de Kooning (58). d) El Surrealismo (59). • Wilfredo Lam (61). • Salvador Dalí (64). • El surrealismo en Picasso (66). e) México. Arte primitivo o de raíces aborígenes (68). • Francisco Toledo (68). • Rossana Ponzanelli (70). f) Surrealismo y arte fantástico (72). g) Expresionismo y neoexpresionismo (74). h) Arte psicópata en México (74)</p>	
Capítulo 3	77
<p>Psicoanálisis general del artista. (Arte y alienación.) (77). La personalidad (80). La expresión enferma y sus estados mentales (83). El descubrimiento del arte patológico (85). Similitudes y diferencias entre las manifestaciones artísticas de psicópatas (esquizofrénicos y maníacos) con pintores fauvistas y expresionistas (85). El mundo psicópata y el mundo primitivo (89). La satisfacción alucinatoria y el deseo en el surrealismo (90)</p>	
Conclusiones	92
Apéndice I: Biografía de Joan Ponç	94

Apéndice 2: La expresión gráfica de los pacientes psiquiátricos en México. Un estudio multicéntrico	97
Glosario de términos psicológicos empleados en esta tesis	107
Bibliografía	111

Introducción

El acto creador de una obra de arte parte de la memoria del artista, de su educación, y de su voluntad y aspiraciones, las cuales podrá plasmar por medio de su sensibilidad. No obstante, podríamos decir que la gestación del arte procede de estados espirituales muy próximos a la manía y al delirio, sin afirmar con esto que ello implique un psiquismo anormal; es decir, que no concuerde con lo establecido. Jean Dubuffet afirma que todo el arte verdadero procede de estados de anormalidad –que pueden acercarnos a la noción patológica de lo que se define como enfermizo–, ya que muestra una irrealidad. Así, en museos de arte también se exhiben pinturas que han sido realizadas por pacientes de hospitales psiquiátricos, como por ejemplo las de Joan Ponç.¹

Estas obras realizadas por pacientes de hospitales psiquiátricos, algunas veces presentan características similares a las del arte infantil, a las del arte primitivo y a las del arte contemporáneo. Dentro de estos ámbitos pudimos establecer aproximaciones y diferencias ejemplificadas en las grandes obras de pintores del siglo XX, y no solamente para con ellas, sino también con las obras de los talleres de pintura de los alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, las cuales plasman de manera evidente y tangible coincidencias con cualesquiera de estas características ya mencionadas.

Gracias a las investigaciones y al apoyo del doctor Horacio Reza, jefe del Departamento de Psiquiatría del Hospital "Fray Bernardino Álvarez", y a sus conocimientos sobre el arte terapia –que estudió en Italia siguiendo las enseñanzas del doctor Vittorino Andreoli–, se derivó la posibilidad de proporcionar, también en nuestro país, una rehabilitación mediante esta práctica.

¹ Ver Figura 1.

El arte terapia sirve como diagnóstico clínico ya que nos indica el tipo de enfermedad que padece el paciente y el grado en que ésta se manifiesta, además de que es una alternativa para reestructurar elementos deteriorados en la mente.

Se afirma, pues, que el acto creador puede servir como terapia a cualquier persona, con el objeto de concientizar sus problemas, sentimientos y motivaciones; de lo que se desprende que: al concientizar sus estados emocionales el artista puede alcanzar un desarrollo más favorable para la creación.

Muchas similitudes que encontramos entre el arte primitivo y las obras de los artistas contemporáneos, se dan porque estos artistas se apoyan en conceptos y formas que consideran como fuentes permanentes del arte, tal y como se observa en los trabajos de Tamayo y Toledo, y aún entre el de los jóvenes, como Rubén Maya y Rossana Ponzanelli.

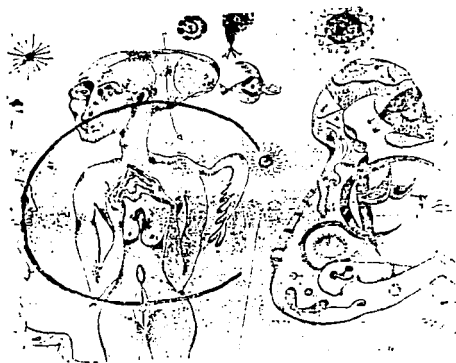


Figura 1. Dibujo de Joan Ponç.

Advertencia

Nos hemos adentrado en las tendencias del arte infantil, del arte rupestre y del producido por psicópatas, porque en el arte contemporáneo podemos apreciar la influencia de dichas tendencias. Es nuestro propósito, entonces, estudiar aquí algunas diferencias y similitudes entre dichas corrientes.

Sabemos, desde luego, de la ambigüedad que existe sobre el término arte. Éste se ha empleado también para denominar a las producciones rupestres, infantiles y psicópatas, ya que la sociedad, en muchas ocasiones, les atribuye ese carácter de obra de arte. Sin embargo, no podemos generalizar que cualquier trabajo plástico que se lleve a cabo termine por ser una obra de arte.

Muchas de las expresiones que podemos ver como ejemplos en esta tesis, carecían – quizá – en un principio de una intención artística, pero ello no ha impedido que artistas destacados hayan tomado de ellas lo que consideraron importante y lo hayan incorporado a su trabajo.

La principal característica que distingue al hombre, no es su naturaleza física o metafísica sino su obra. Y esta obra es el sistema de actividades humanas que definen y determinan la esfera de la "humanidad". El lenguaje, el mito, la religión y la historia son los elementos constitutivos de esta esfera, los sectores que quedan comprendidos dentro de ella.¹

Cassier

¹ Citado por Vittorino Andreoli, *El lenguaje gráfico de la locura*.

Capítulo 1

Formación del artista e integración a la sociedad primitiva

Según Herbert Read, el arte es un ejercicio o actividad de los sentidos y de la razón, tan elemental como las emociones primarias: el amor, el odio o el miedo. No es propiedad particular de alguna cultura o grupo humano, sino que se halla extendido por todo el mundo. Pero en su aspecto creativo es una actividad limitada, es decir, reducida a individuos que, mediante sus facultades de percibir sensaciones o con habilidad para la expresión, pueden sintetizar o despertar las emociones de sus semejantes. El artista primitivo es un individuo que puede manifestar el mundo místico; la comunidad se deja guiar por él y aprecia su habilidad. En todos los problemas estéticos vamos a dar siempre con la función psicológica y con la función individual: la primera ayuda a explicar los valores colectivos del arte; la segunda explica la sensibilidad del artista.²

Read menciona dos manifestaciones generales del arte en su relación con las sociedades primitivas: el arte comunal y el arte individualista.

El arte comunal, a su vez, puede dividirse en:

a) Aquel en el que las costumbres sociales determinan la necesidad del objeto (un arte en el que el material y el tipo de manufactura determinan la forma y la decoración; un arte hedonista y esencialmente abstracto...), y

b) Aquel que es utilizado al servicio de los ritos o ideas místicas. (En él también las costumbres sociales exigen el objeto y los materiales determinan su forma, pero el principio

² Cfr. Herbert Read, *Arte y Sociedad*, p. 70 y ss.

seleccionador ya no es sólo sensorial, sino ideológico. Este es un arte pedagógico, ritualista, experimental, intencionado y de carácter simbólico.)

El arte individualista, por su parte, es el que expresa los sentimientos y las emociones del artista. Éste es un arte expresivo y de carácter orgánico (figurativo) que, con todo, no deja de ser comunal, pues el artista es sólo un individuo representativo de su grupo social.

Estas manifestaciones perduran como tipos generales durante toda la historia de la sociedad humana y alternan en diferentes momentos de su desarrollo artístico, oscilando entre periodos hedonistas, intencionados y expresivos.

Pero no hay que olvidar que al arte no lo determinan una civilización o una religión, sino que es una facultad del hombre mismo que lo impulsa a modelarse, inventado y descubriendo formas o símbolos.

El artista como individuo en su sociedad

Entre el fin de la civilización clásica de Roma y los comienzos del Renacimiento en Italia, el individuo no se esforzó en expresar su propia personalidad; si bien sí expresó como artista su sensibilidad.

En la época del medievo el pensamiento y la sensibilidad eran dominados por la Iglesia. Sin embargo, con el Renacimiento arribamos a un cambio ideológico que asimismo se refleja en la pintura. Se muestra, entonces, todavía al ser divino, pero en un espacio terrenal y representado humanamente. Al mismo tiempo, se modifica el espacio pictórico, utilizando planos y perspectivas, y surge un cambio liberador para los artistas, quienes comienzan a aplicar una nueva visión ideológica en el uso del espacio.³

En el retrato encontramos una clave para comprender, desde un principio, la idea de la liberación del artista, la cual se aplica primero mediante el arte figurativo. Si bien en el periodo Romano, Bizantino y en la Edad Media, podemos ver ya sorprendentes bustos y rostros humanos, es sólo hasta el siglo XIV en que, poco a poco, el artista trata de imponer su

³ *Ibid.*, p. 72 y ss.

individualidad. Un ejemplo de su necesidad por definirse y afirmarse como artista, es la colocación de su autorretrato como sello y firma en sus obras. Pero la verdadera transformación de los sentimientos del artista comienza a darse sólo hasta el Renacimiento, aunque al principio de esta época no era todavía autónomo, pues todavía estaba ligado a la doctrina religiosa.⁴

De esta manera, es sólo hasta la llegada del siglo XVI, que el artista se separa de la historia religiosa para poder crear el retrato antropomórfico como género independiente, redescubriendo el realismo Romano y Bizantino, y dando lugar a una nueva expresión psicológica que da cuenta de una inquietud ante la manifestación humana de la realidad.

Es por esto que el artista comienza a desarrollar y a intentar plasmar su visión personal y sus fantasías, ya no como escenas sobrenaturales, sino reflejando un realismo terrenal.

Así comienza una rivalidad entre los artistas por mostrar su propia habilidad e imaginación, aplicándolas a la mitología y a lo pagano.

La teoría de Freud sobre la psicología del artista

Exploremos un poco la psicología del artista desde el punto de vista de Freud.

En un principio, Freud mencionaba que, básicamente, el artista debía ser considerado como un neurótico que ha encontrado una cierta manera de desviar y de compensar su psicosis. De este modo, había declarado a la neurosis como una "vida-fantasia", que el neurótico o psicótico se veía obligado a vivir, debido sus instintos reprimidos. Según Freud, sólo mediante el arte la fantasía nos lleva a la realidad.

Freud afirma esto con la idea de que el artista, al no alcanzar los fines que le dictan sus necesidades instintivas (como las del honor, la fama, el dinero o el amor), se aparta de la realidad y dirige su interés y deseo a la creación, a través de la cual sublima y plasma sus fantasías.⁵

⁴ *Ibid.*, p. 107 y ss.

⁵ Sigmund Freud, citado por Hebert Read, *op. cit.*, p. 131.

Dentro del mundo objetivo, cualquier individuo, en un estado físico y mental normal, admite sensaciones y necesidades como las ya mencionadas, consciente de que las puede satisfacer, gracias a su vigor físico o a su atractivo personal; el neurótico, en cambio, no es capaz de concentrarse en ellas, por lo que se evade.⁶ Es decir, el artista posee la capacidad de universalizar su vida emocional, dándole forma material a través de la expresión plástica.

Cómo se forma la fantasía inconsciente

Según Anton Ehrenzweig, el artista se enfrenta con su propio caos cuando la imaginación y la creatividad están estancadas, por lo que puede llegar a un estado de psicosis que implique desesperación, angustia y preocupación, hasta que el inconsciente aflora, y da por resultado una obra, a través de la cual desahoga su preocupación existencial.⁷

En cuanto a la fantasía, podemos decir que es la capacidad de crear a partir de la imaginación del hombre. El artista no se escandalizará de sus producciones por más novedosas que sean para los demás, debido a que establecerá primero una comunicación con sus imágenes mentales, para después plasmarlas físicamente.⁸

El ser creador se autovalora, no espera la valoración de los demás; lo más importante para él es su propia satisfacción, ya que expresa una parte de sí mismo y de sus sentimientos.

El artista ve un mundo rico en matices: su mente trata de ser libre; es decir, no tiene fronteras; para él todo es posible ya que está regido por su propia libertad.⁹ Pero, entre tanto, lucha con su realidad cotidiana: no puede vivir sin obligaciones, está forzado a realizar un trabajo, en el que sus pensamientos, sus sentimientos y sus actos son sus armas; por lo tanto, sólo es libre en su arte, pero no siempre en su vida real.¹⁰

⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁷ Cfr. Anton Ehrenzweig, *El orden oculto del arte*, p. 1.

⁸ Cfr. Alfonso Álvarez Villar, *Psicología del arte*, vol. III, p. 316.

⁹ *Ibid.*, p. 317.

¹⁰ Cfr. Vassili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 116.

De tal manera que, el artista autoprograma sus actividades, pero no con una disciplina rígida; de ahí los atributos que se le imputan: de bohemio, flojo e indisciplinado, dado que el hombre que no es artista lleva una vida con un horario de trabajo, monótono y rígido.¹¹

Es cierto que la labor creadora muchas veces no puede someterse a una disciplina estricta, pero debe de tener su propia disciplina a partir de su criterio personal.¹²

Para que un artista pueda ver su propia realidad y encontrar su verdad, tendrá que pasar por varios procesos de búsqueda y de experimentación. Así, cuando Picasso afirma: "mi obra es una serie de destrucciones", está refiriéndose a la destrucción positiva en la búsqueda de lo absoluto.¹³

Según Rudolf Arnheim, la armonía, el equilibrio, la variedad y la unidad son solo aplicables cuando existe un pensamiento con un contenido claro y definido por expresar. El manejo de la forma y color son parte de una búsqueda del contenido, y su cristalización es un esfuerzo por plasmar la esencia de éste con claridad y armonía de una manera equilibrada y unitaria.¹⁴

De esta forma, el artista comprende el mundo que lo rodea, y se comprende a sí mismo para obtener un resultado convincente –con fuerza y sentido–, uniendo el mundo interior al exterior.¹⁵

Los procesos de la creación

El artista creador dará cauce a su expresión a través de sus obras. Sus experiencias y frustraciones lo pueden llevar al conformismo, en el sentido negativo, o a la realización. Por lo tanto, las conductas de los artistas siempre varían; por ejemplo: Picasso se mostraba impulsivo, apasionado y curioso; mientras que Braque era contemplativo y practicaba el razonamiento metódico; Diego Rivera, en cambio, era extrovertido, egoísta y enamorado.

¹¹ Cfr. Alfonso Álvarez Villar, *op. cit.*, vol. III, p. 317.

¹² Cfr. Vassili Kandinsky, *op. cit.*, p. 116.

¹³ Cfr. Rudolf Arnheim, *Hacia una psicología del arte; arte y entropía*, p. 275.

¹⁴ *Idem.*, *El pensamiento visual*, p. 294.

¹⁵ *Idem.*, *Hacia una psicología del arte, op. cit.*, p. 275.

El artista deberá de reconocer sus responsabilidades frente al arte y tendrá que tener más conocimientos; ello, para poder desarrollar mejor su talento bajo una estructura, no solo práctica sino también teórica. Sólo así podrá saber lo que plasma y cómo lo plasma, mostrará en sus obras su talento y expresará plásticamente la forma en que domina el contenido.¹⁶

Existen épocas en que los artistas prefieren expresar más el contenido que la forma; así sucedió, por ejemplo, en el arte religioso, durante el Barroco; o en el arte social, durante el Muralismo mexicano.

La preocupación por representar los objetos sin copiar su apariencia comienza –en el arte occidental– con el periodo barroco y con artistas como El Greco –considerado un precursor del Expresionismo–, pero no se generaliza sino a partir del siglo XIX, al acentuarse el deseo de liberación de los artistas ante su sociedad. Dentro de esa corriente expresionista encontramos un cambio radical, tanto de las obras como de las transformaciones formales derivadas del proceso creativo.

El sentir del artista y la manera de expresarlo comienzan a ser lo más importante a partir de esta otra etapa.

En el Futurismo, el movimiento y la luz descomponen la forma, pero empezamos a ver el interés por captar el dinamismo universal y la relación de los objetos en el espacio.

Más tarde, por ejemplo, Piet Mondrian, experimentando dentro del Neoplasticismo, racionaliza el proceso creador: traza líneas verticales y horizontales que forman cuadros y rectángulos; evita las curvas y utiliza exclusivamente colores primarios, si no es que sólo el blanco y el negro.

De esta manera, las obras de arte van adquiriendo un grado espiritual y místico; o en su caso profano, que muestra las creencias y sentimientos del artista.

Los procesos de la creación científica son muy similares a los de la creación artística, ya que parten de un pensamiento original e inteligente. Esto quiere decir que la estructuración del proceso creativo es idéntica tanto para un estudiante que resuelve un problema de física,

¹⁶ Cfr. Vassili Kandinsky, *op. cit.*, p. 115.

como para un científico que revoluciona el panorama de la química de su tiempo, o bien para el pintor que se enfrenta propositivamente ante un lienzo en blanco.¹⁷

Los especialistas en procesos creativos indican que la variabilidad es una de las opciones principales para resolver un problema, y una de las partes más importantes, aunque ésta no pueda ser generalizada. Es decir que, para la realización de una obra pictórica, por ejemplo, se podrán definir previamente varias tonalidades y colores, pero su aplicación final será variable, ya que dependerá de un particular contexto.¹⁸

Las características que hacen a un problema difícil, según el psicólogo Maier, son las “soluciones incorrectas”, ya que ellas nos llevan a cometer errores como:

a) La mala “selección de alternativas” (cuando éstas tendrían que estar bien planeadas, para lograr el objetivo deseado);

b) Las respuestas mediocres (debido a que una escasa información nos podría causar confusiones), y

c) La escasez de “factores motivacionales”. (Éstos son tan importantes como el nivel de tensión a que nos lleva al *estrés*, el cual nos ocasiona un desempeño inferior.)

Podemos, entonces, comparar la labor de un pintor, que desempeña una labor profesional, con la de un científico. Un matemático, un ingeniero o un físico, por ejemplo, podrán ser innovadores, o no, en ciertos campos de investigación, y todos tienen una personalidad diferente, pero sólo a través de su trabajo llegarán a una originalidad. Lo mismo ocurre con los artistas que buscan esa misma originalidad a través de su propio yo.

Únicamente por medio de la memoria las experiencias nos dan diferentes posibilidades para obtener la solución de un problema.¹⁹

¹⁷ Cfr. Alfonso Álvarez Villar, *op. cit.*, vol. III, p. 300.

¹⁸ Cfr. Eugenio D'Ora y Rovira, *Introducción a la crítica del arte: Tres lecciones en el Museo del Prado, Madrid*, Aguilar, 1955.

¹⁹ Cfr. Alfonso Álvarez Villar, *op. cit.*, vol. III, p. 300.

La expresión

La expresión es la forma en que cada individuo manifiesta su personalidad. La podemos ver plasmada mediante sus gestos, sus actitudes, su lenguaje, o incluso hasta en la forma de andar o de tomar el pincel. Es decir, la expresión comprende toda manifestación que nos permita llegar a conclusiones sobre cómo está constituida la personalidad del individuo.²⁰

El artista, pues, transmite toda sus cualidades perceptivas mediante fuerzas abstractas y universales que existen para él, y en la medida en que las siente las refleja externamente.

Es en el siglo XIX cuando mayormente se manifiesta por parte de muchos artistas este deseo de crear, alejados de sistemas o normas preestablecidos; es decir, de crear impulsivamente.

Por otro lado, cada vez tiene más presencia el arte psicopatológico, del cual hablaremos detalladamente, más adelante. Baste, por ahora, decir que la experiencia de una expresión artística es también un estímulo para el observador, quien, respondiendo a sus categorías estéticas, puede en algunos casos llegar igualmente a identificarse con la obra.²¹

El arte y la expresión

El arte podría definirse como una manifestación humana que refleja la espiritualidad por medio de la expresión plástica. A través del tiempo el ser creador ha sido el agente propiciador de todas las formas artísticas, ya que tiene la función de descubrir y hacer admisibles nuevos conceptos de belleza, del orden simbólico o del orden mismo.

A partir de lo desconocido, la experiencia artística es tanto para el hombre como para el niño, el reflejo de una búsqueda universal y de la búsqueda de un orden posible.²²

²⁰ Cfr. Johannes Hogg, *Psicología y artes visuales*, p. 243.

²¹ *Ibid.*, p. 244.

²² *Ibid.*, p. 141.

La gesticulación y la expresión

Según Ernst H. Gombrich, el hombre utiliza su cuerpo para expresarse. No podemos dejar a un lado la gran importancia que tiene el gesto, a lo largo de toda la historia y hasta nuestros tiempos.²³

El tratamiento del gesto abarca todas las eras y disciplinas artísticas, por ejemplo, en el Renacimiento se muestra un alto ejemplo de equilibrio entre fondo y forma. Los valores expresivos del humanismo son representados con una técnica depurada, a partir de la cual se aprecia, se siente y se percibe la fuerza interior de los personajes. Por lo que toca al Barroco, el predominio y la exageración de las formas contribuyen a representar los sentimientos de angustia, de ira o de dolor.

El movimiento como expresión, se muestra desde los estilos representativos de los hombres primitivos, e inclusive trasciende de manera importante hasta los actuales. De esta forma, el arte egipcio se ajusta a las convenciones de un estilo conceptual, y no a las del movimiento espontáneo.²⁴

Otro ejemplo de ello es el gestualismo de Jackson Pollock, quien como su precursor lo nombra *Action Painting*, y el cual nos muestra a un creador con absoluta presencia y dominio de su obra, a partir del ejercicio de su libertad, que es su única finalidad expresiva.

La importancia de esta última corriente para los artistas, consistirá en la posibilidad de representar un gesto libre y espontáneo.

El gesto manifiesta una parte del inconsciente, es automático y busca la violencia incontrolable; destaca esencialmente la expresión emotiva, mientras que la acción proyecta la personalidad.²⁵

Asimismo el gesto y el símbolo en ocasiones se encuentran ligados. A veces el artista crea los símbolos, pero otras (como sucede con el símbolo de la cruz), al identificarse con

²³ Cfr. Ernst H. Gombrich, *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

²⁴ *Ibid.*, p. 71.

²⁵ Cfr. Xavier Rubert De Ventos, *La teoría de la sensibilidad*, p. 82.

ellos, simplemente los reproduce para realizar sus obras. Así lo vemos en la obra de Antoni Tapies, quien recurrentemente utiliza los símbolos de la cruz, el sol y la luna.

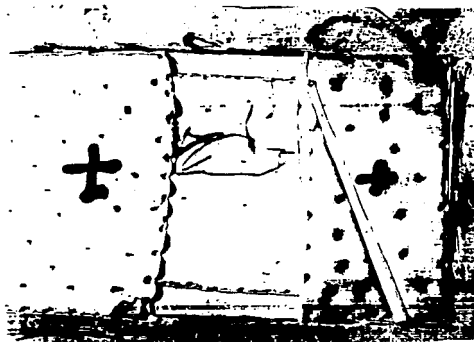


Figura 2. Obra de Antoni Tapies.

Töpffer, como otros autores, llega a la conclusión de que la esencia del arte es la expresión y no la imitación. Su método de garabatear y ver qué pasa se ha implantado extensamente, ampliando así el lenguaje pictórico moderno.²⁶

Henri Matisse, por su parte, afirma: "mi pintura en primer lugar es expresión". Y, concluyentemente, agrega: "mi selección de los colores no se basa en una teoría científica, sino en la observación y el sentimiento."²⁷

El ser creador, por tanto, explora la imagen y le da importancia a la forma de una manera personal, independiente de prejuicios, opiniones y rechazos.

²⁶ Cfr. Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 76.

²⁷ Henri Matisse, citado por Paul Westein, *Mundo y vida de grandes artistas*, vol. II, p. 102.

No obstante, aclaremos que la forma básica no es la exterior, sino la que se puede plasmar desde el interior, manifestándola a través de una obra plástica. De esta suerte, George Braque afirma que: "El pintor piensa en términos, formas y colores."²⁸ Y más adelante expresa: "No hay que imitar lo que se quiere crear".²⁹ Es por ello que su pintura es una plena expresión de vivencias visuales.³⁰

Por su parte, ya Cézanne –simple y contundentemente– había dicho: "El arte es la creación artística."³¹



Figura 3. Dibujo de Antoni Tàpies.

²⁸ George Braque, citado por Paul Westein, *op. cit.*, p. 103.

²⁹ *Ibid.*, p. 138.

³⁰ Cfr. Paul Westein, *op. cit.*, p. 136.

³¹ Paul Cézanne, citado por Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 307.

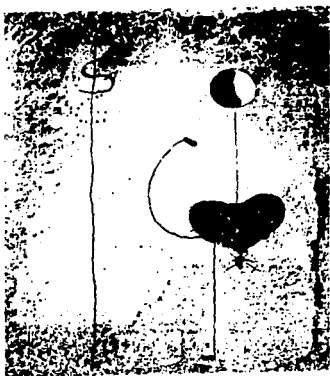


Figura 4. Bailarina, 1925, Joan Miró.



Figura 5. Composición, 1924, Joan Miró.



Figura 6. Muerte de un torero, Pablo Picasso.

El proceso psicológico en la expresión

Rudolf Arnheim dice que toda expresión sigue un proceso psicológico que se denomina "percepción de la expresión". Esta se basa, algunas veces, en los conocimientos aprendidos de una manera parcial o totalmente empírica, que se reflejará externamente por medio de la emoción, de los sentimientos y de las conductas.³²

La percepción es un instrumento por el cual el individuo registra el color, la forma, el movimiento o el sonido; así, sus actitudes pasan a depender de su entorno, manifestándolas reiteradamente hasta llegar a la expresión propia.³³

Este mismo autor consigna que tanto los artistas primitivos como los niños expresan más directamente las fuerzas que actúan en su entorno, que las cualidades de tamaño, forma y

³² Cfr. Rudolf Arnheim, *Hacia una psicología del arte: arte y entropía*, p. 56.

³³ *Ibid.*, p. 65.

movimiento, y que ésta característica parece dominar a todos los seres humanos. Esta expresión, que parte del proceso de percepción, es el tema más común en el arte.

Luego, tanto para los niños como para los primitivos la percepción es más intensa, pues están más atentos a los estímulos externos ante los que deben reaccionar; sin embargo, su expresión está organizada en una forma mucha más rígida. Esto lleva a una simplicidad formal que se observa tanto en el arte primitivo y folklórico como en la expresión artística infantil. Según Arnheim ésta simplicidad "estilizada" es el prototipo de la concreción auténtica de la intimidad elemental con la realidad.³⁴

Actualmente, no hay pruebas de que los niños pequeños posean los conceptos necesarios para pensar abstractamente la simetría, la proporción o la rectangularidad, que corresponden a un nivel intelectual mucho más avanzado.

Según la teoría intelectualista, un niño al dibujar la figura humana cuenta con el conocimiento de las palabras; así, piensa: "la cabeza es redonda", y dibuja más bien una redondez que una cabeza. Esta teoría ha sido aplicada a todo tipo de arte altamente formalizado, como el "geométrico", pero en particular al de los pueblos primitivos, obteniendo como conclusión que existen dos procedimientos artísticos diferentes: los niños, los pintores neolíticos, los indios norteamericanos y los africanos operan según sus abstracciones intelectuales; los habitantes de las cavernas paleolíticas, los muralistas pompeyanos y los europeos a partir del Renacimiento, en cambio, representan lo que sus ojos ven.³⁵

Esto es que, los niños y los hombres neolíticos, comúnmente, dibujan generalidades y no intentan distorsionar, pero al hacerlo incurren en cierta desviación. Cuando el niño hace referencia a una cabeza mediante un círculo, el círculo no se da conscientemente en el objeto. Lo que reproduce es una invención genuina; el concepto y o el trazado del círculo será un logro al que el niño llegue después de un largo proceso de experimentación.³⁶

³⁴ *Ibid.*, p. 176.

³⁵ *Idem.* *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*, p. 129.

³⁶ *Ibid.*, p. 131

Sólo más tarde, el niño descubre y acepta que el objeto visual que aparece en el papel, representa algo que difiere de la realidad, pero sin dejar de equipararlos. Esto se debe, según Arnheim, a que la percepción y el pensamiento captan la similitud de las características esenciales.

Por consiguiente, es necesario entender que la representación no es solo la imitación de un objeto, sino también del medio en que éste se da. Al hablar del medio nos referimos a las propiedades físicas del material y al estilo de representación que utiliza una cultura específica, o un artista en particular.³⁷

Dentro de la expresión encontramos efectos secundarios, como las experiencias ligadas a un estímulo a partir de la identificación que tengamos con un objeto y el medio que nos rodea: por ejemplo, al ver un árbol con las ramas hacia abajo tenemos la impresión de tristeza; pero, evidentemente, este es el sentir del observador, no del árbol.

Lo anterior se da debido a que uno asimila y percibe las emociones y sentimientos a través de los sentidos y conocimientos; por lo tanto, desarrolla y adopta las equivalencias más aproximadas a lo que desea interpretar.³⁸

Para Arnheim, la expresión está ligada al conocimiento para obtener una experiencia.³⁹ Si bien la experiencia perceptual, como afirma Gombrich, siempre estará influenciada por la educación visual y auditiva para obtener una experiencia plena.⁴⁰

Gombrich, asimismo, termina diciendo: "El arte es el lenguaje en el que sólo el maestro sabe expresar su visión"⁴¹

La belleza y la expresión en el arte moderno y contemporáneo

Es el mismo Gombrich quien expresa que, tradicionalmente, la belleza ha sido considerada de modo independiente a la expresión.⁴²

³⁷ *Ibid.*, p. 132.

³⁸ *Ibid.*, p. 494.

³⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁰ Cfr. Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 324.

⁴¹ *Ibid.*, p. 309.

La función de la expresión entra en relación con la estética, es decir, por medio de la expresión formal: la luz, el movimiento y la intensidad del color. Por lo tanto, captar la expresión de una obra o de un objeto es asimilar sus características generales dinámicas, sin tomar en cuenta su tema, es decir, su contenido.⁴³

Según H. Read los movimientos y obras que han aparecido en el arte moderno pueden inscribirse dentro de los siguientes tres grupos:

- a) Arte formalista burgués,
- b) Arte revolucionario, y
- c) Arte funcional.⁴⁴

Según este autor, el arte formalista burgués es aquél que continúa con la tradición del renacentismo, y sólo sigue una ideología académica.

El artista revolucionario, en cambio, lucha por su libertad de expresión tanto como el formalista; pero la diferencia está en que la producción del primero es elitista, mientras que la del segundo es popular y está en contra de las bases del mercado.⁴⁵

Por su parte, el arte funcional se considera común en la historia de la arquitectura, ya que sus estilos y sus características generales están determinados por los materiales disponibles (como la madera, el ladrillo o el acero) y por las herramientas y máquinas de cada época.

La obra de arte funcional tiene un fin utilitario, aunque no inmediato, pero no limita la libertad creadora del artista. El arte funcional busca reintegrar al artista al ámbito de la realidad, al tiempo que naturalmente enfrenta a la tendencia del arte por el arte.⁴⁶

La función, pues, puede considerarse como un aspecto en relación con la razón, la reflexión y la utilidad. Y es por ello, por ejemplo, que la *Bauhaus* ambiciona unir al artesano,

⁴² Ernst H. Gombrich, citado por Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, op. cit., p. 185.

⁴³ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁴ Cfr. Herbert Read, *Arte y Sociedad*, p. 146.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 174.

al artista y a la industria, y contribuir así a la revolución estética que nos ha dado un nuevo enfoque dentro del diseño.⁴⁷

El hombre y el símbolo

Antes que al arte mismo, el hombre creó al símbolo. Éste aparece como una expresión primaria del ser humano y lo acompaña desde sus primeras expresiones gráficas.

Los símbolos mágicos que aparecen con mayor frecuencia a lo largo de la prehistoria son simples. Consisten en meros fragmentos, en los cuales la parte vale por el todo: una mano representa al hombre; los genitales representan la fertilidad.⁴⁸

Los primitivos pocas veces utilizan un símbolo solo. Es más frecuente ver símbolos asociados o interrelacionados: mediante manos, animales o tallas cóncavas dispuestas en hilera; o bien a partir de un símbolo asociado con un animal o puesto encima de él. De éste modo se acentúan los múltiples significados inherentes a cada símbolo o se acentúa un sólo significado dominante, como el deseo de incrementar la fertilidad.⁴⁹

El símbolo visual

Para la gran mayoría de los autores, símbolo es lo que se asimila, pero no se explica.⁵⁰

Malinowski, en cambio, explica que el símbolo trata de universalizar las funciones primarias de cada cultura a través de una esbozo o dibujo, que la sociedad llega a comprender mecánicamente.

Esta síntesis entre el significado universal y la forma específica, es a lo que podríamos llamar la función del símbolo.⁵¹

⁴⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁹ Cfr. Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos del arte: Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, p. 106.

⁵⁰ Cfr. Marc Augé, *Símbolo, función e historia. Interrogantes de la antropología*, p. 67.

⁵¹ *Ibid.*

Para Morgan, así también, es importante comprender la evolución de la sociedad y las combinaciones específicas y características de las culturas para poder llegar a un símbolo en términos de evolución y cultura.

Emilio Durkheim es el primero que intenta concebir los sistemas simbólicos como poseedores de un acondicionamiento y funcionamiento de la vida social.

El uso y función de los símbolos igualmente se recuperan en el arte contemporáneo; por ejemplo, a partir del uso de los símbolos sexuales y religiosos.

La simbolización

Sigfried Giedion expresa que la simbolización nació de la necesidad de dar forma tanto a lo perceptible como a lo imperceptible, y que surgió tan pronto como el hombre tuvo que expresar la relación inquietante e intangible entre la vida y la muerte.

Hay actualmente indicios de que nos acercamos a una era del simbolismo, con lo que se da lugar a una realidad de dimensiones múltiples y significaciones renovadas. La presente reavivación del interés por el símbolo y su significado nos remite, pues, nuevamente a los orígenes prehistóricos.

En la simbolización que aparece en el arte paleolítico del sur de Francia y España, lo concreto ha sido traducido a símbolo.⁵² Sus elementos constitutivos dominantes son formas desprovistas de significación aparente que, sin embargo, se imponen directamente a los sentidos.

Hoy vivimos una resurrección de símbolos tomados del pasado; si bien no se puede decir que las fuerzas de simbolización para lo nuevo ya no existan. Progresivamente se ha tomado mayor conciencia de la constante generación y perdurabilidad de los símbolos.⁵³

⁵² *Ibid.*, p. 107.

⁵³ *Ibid.*, p. 109.

El símbolo visual como elemento constante en las artes

A lo largo de la historia, desde las obras prehistóricas y hasta nuestros tiempos, hemos visto que la temática sexual es una constante.

Freud comenta que las zonas erógenas tienen gran importancia para el desarrollo de la personalidad, porque son la primera y más importante fuente de excitación irritante con la que el recién nacido tiene que lidiar, o las que le proporcionan, así también, las primeras experiencias placenteras. Además, las acciones que implican las zonas erógenas, más tarde llevan al niño a conflictos con sus padres: las frustraciones y angustias resultantes, estimulan el desarrollo de adaptaciones, desplazamientos, defensas, transformaciones y sublimaciones respecto a ello.⁵⁴

Las obras pintadas, esculpidas o escritas le devuelven al hombre una imagen de sí mismo, por medio del sustento material del color, la piedra o la palabra escrita. Son medios que siguen siendo instrumentos y huellas de su proceso de conciencia y de reconocimiento.⁵⁵

Pero, además, para Freud las obras de arte con símbolos sexuales son "la seducción estética" a la que se reduce el placer puramente formal, producido por la combinación de los materiales y por la técnica de la obra de arte. Y es esta seducción la que viene a incorporarse a la del deseo en calidad de placer preliminar. Llamamos placer preliminar a la ganancia del placer que se nos ofrece a fin de permitir la liberación de un placer mayor.⁵⁶

⁵⁴ Cfr. Calvins Hall, *Compendio de psicología freudiana*, p. 116.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 455.

⁵⁶ Cfr. Paul Ricoeur, *Freud. Una interpretación de la cultura*, p. 457.

Capítulo 2

El arte rupestre

Herbert Read sugiere que el arte rupestre parte de la necesidad del hombre por construir un medio de expresión de su vida cotidiana.⁵⁷

Antes que la palabra apareció la imagen; por ello es que los primeros esfuerzos expresivos que quedan del hombre son ejemplos pictóricos de imágenes raspadas o picadas en las superficies de las cavernas.

El principal objeto del artista paleolítico fue plasmar el movimiento. El historiador austriaco Alais Riegel llama *húptico* a este tipo de arte en el que las formas muestran más las sensaciones internas que las externas; por ejemplo, en las pinturas primitivas los miembros de las piernas son alargadas, ya que, seguramente, el individuo al correr las siente más alargadas.

A esta misma forma de expresión con modos de acción, H. Read la denominó como vitalista.⁵⁸

El pensamiento del hombre prehistórico se concentraba en relación con las fuerzas invisibles; por ello, el impulso más hondo de la creación artística residía en el poder de la magia. De esta manera el arte se convertía en un auxiliar valioso para el hombre, que expresaba sus deseos en forma de rito o ritual.

Los rituales se desarrollaban a partir de las necesidades económicas y de las creencias en correlación con los hechos, y para efectuarlos utilizaban signos, gestos, imágenes, danzas y otros diversos símbolos.⁵⁹

⁵⁷ Cfr. Herbert Read, *Imagen e Idea*, p. 19.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.

El nacimiento del símbolo aparece como el arma de supervivencia anímica más eficaz, que llega a tener profundos significados religiosos.⁶⁰

En la transición del periodo paleolítico al neolítico encontramos ya, sin embargo, visibles cambios en los dibujos: diseños geométricos repetitivos los desligan del naturalismo vital del paleolítico.

El hombre del periodo neolítico deja de ser nómada y practica una magia primitiva. Se vuelve agricultor y sedentario; inventa artesanías como la cerámica y realiza cálculos astronómicos y calendarios.⁶¹ Estas nuevas actividades y formas de expresión dieron lugar a una mayor sensibilidad estética, que los llevaría a un mejor dominio de la composición formal.

Las formas geométricas que llegaron a realizar tuvieron sus orígenes probablemente en huellas incidentales, y fueron plasmadas en la manufactura de vasijas de distintos materiales.⁶²

Las formas más elaboradas aparecieron a través del desarrollo de los sentidos. Al afilar una herramienta, el hombre prehistórico descubrió, empíricamente, que si los lados eran simétricos aquella era más eficiente. Este uso consciente de la simetría podemos apreciarlo también en las pinturas neolíticas, que muestran la colocación de dos animales, uno frente al otro; en la incrustación de concha nácar (propia de la civilización Sumeria) de la tumba real de Ur, que muestra cuatro escenas de animales en acción, o en la Puerta de los Leones de Micenas

El arte infantil y el arte rupestre

Supone H. Read que el arte surge en el hombre primitivo, al igual que en el niño, de los garabatos y del reconocimiento accidental de signos significativos.⁶³

⁶⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

⁶² *Ibid.*, p. 53.

⁶³ *Ibid.*, p. 67.

El niño tiende a dibujar lo que sabe, y no exactamente lo que ve; pero lo que sabe es inexacto, incompleto, un misterio, por ello es que lo representa por un símbolo más que por una imagen visual. A este símbolo en el arte infantil se le ha denominado *esquema*. El niño moderno, por regla general, atraviesa por esta secuencia de evolución al adquirir habilidad de hacer imágenes pictóricas. Empieza rayoneando sin sentido, pero aun dentro de su caos gráfico empieza a seleccionar y aislar signos para los objetos más cercanos a sus necesidades vitales; así, sobre todo "dibuja" a su madre.

Los niños comparten con los artistas primitivos una capacidad de observación que rehuye todo lo que nos es característico: descuidan la perspectiva y observan sólo las líneas principales que señalan las superficies.⁶⁴

Además, es frecuente que no se limiten a reproducir lo que ven, y que añadan detalles cuya existencia conocen, aunque no sean objetivamente visibles.⁶⁵

Pero es importante mencionar que los dibujos de los niños son espontáneos. Lo cual no puede afirmarse siempre en el caso de los dibujos de los hombres primitivos.

Una comparación entre el arte infantil y el rupestre, se nos dificulta porque del hombre prehistórico sólo nos han quedado huellas de lo que él mismo se propuso dejar como permanente: con todo, algunas de ellas significan la fase final de ese proceso de expresión plástica, y alcanzan muchas veces el rango de obras maestras.

El arte infantil

Respecto al arte infantil, Diego Rivera indica que mientras más libertad se deje a la expresión del instinto y al desarrollo de la imaginación, se manifestará una obra de arte más lograda y más bella.⁶⁶

⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁶ Cfr. Diego Rivera, *Textos de arte*, p. 113.

Rivera apoyó a las escuelas que pretendían desarrollar el arte infantil, de una manera libre y espontánea, sin reprimir el espíritu del niño, pero manteniendo el dibujo dentro de una categoría artística.

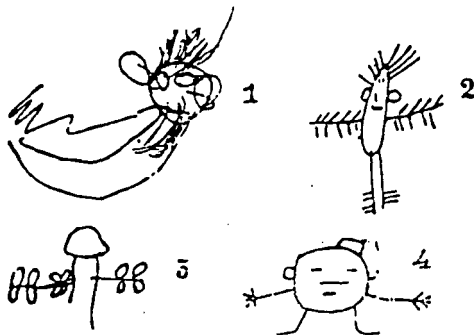


Figura 7. A) Monigote infantil dibujado por un niño francés de tres años y medio. B) Dibujo de una niña alemana de siete años. C) Dibujo de niña belga de cuatro años. D) Dibujo de un niño kabila de cuatro años... Nótese que en todos falta el cuerpo; que hay anormalidad en la cara, que los cabellos se muestran individuales y que los dedos se multiplican.



Figura 8. Asnos dibujados por un niño francés de cuatro años y medio. El primer dibujo proyecta cómo un monigote humano toma la forma de un animal.



Figura 9. Dibujo de un niño mexicano de 4 años del Taller Infantil de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (TIAP).



Figura 10. Dibujo de un niño mexicano de 6 años del TIAP.



Figura 11. Grabado sobre cera y tinta china de un niño mexicano de 6 años del TIAP.



Figura 12. Pintura de una niña mexicana de 7 años del TIAP.

En sus primeras etapas, el niño empieza a notar semejanzas entre sus dibujos y los objetos que los rodean, pero lo hace realizando sus propias interpretaciones; por ejemplo, añade a un círculo dos puntos en la parte superior para marcar los ojos, y desde este momento repetirá siempre los ojos en el círculo, pero para aumentar el parecido con la persona a la que dibuja, le pondrá algo que lo distinga, como una pipa o un sombrero.

Es así como el niño forma este "repertorio artístico" que utiliza hasta los siete años, pues es a partir de esta edad que se da cuenta de la incongruencia de sus dibujos. El infante los mejora cuando advierte la presencia de las analogías que hay entre sus dibujos y el mundo real. A este periodo, los estudiosos de la psicología lo han llamado de realismo fortuito.⁶⁷

El niño podrá dibujar un paisaje a vista de pájaro con los caminos en plano horizontal, con los árboles puestos de manera paralela a cada lado de las avenidas o bien a las niñas bailando en rueda, pero caídas, dándose las manos. (Véanse las Fig. 13 y 14.)

⁶⁷ Cfr. *Enciclopedia Summa*, p. 9.

A pesar de sus similitudes formales, actualmente se mantienen ciertas reservas en cuanto al paralelismo que existe entre la evolución infantil y la del adulto primitivo. Sin embargo, Read ha aprovechado sus observaciones acerca del desarrollo de las facultades artísticas de los niños, para reconstruir tal desarrollo en las épocas primitivas.⁶⁸

El niño en sus tres primeros años de existencia tiene una vida individual, es decir, sin influencia de la cultura que lo rodea y encuentra sólo estímulo en sí mismo.

Al crecer, los pequeños parecen tener un exceso de energía que los obliga a moverse, a monologar, a plasmar figuras en barro y a trazar con líneas como telarañas. A estas formas instintivas de actividad consciente se les ha comparado con juegos que a la larga conformarán una serie de obras plásticas a las que, sin embargo, no podemos llamar arte. Pero estas manifestaciones infantiles artísticas, los conducirán al desarrollo de una actividad estética que contribuirá a una expansión de su personalidad.

Los dibujos de un niño menor de tres años no tienen ninguna relación con la naturaleza: realiza únicamente líneas confusas o círculos en forma repetitiva, y no muestra ningún interés por mejorarlos. Es a esto a lo que se le ha llamado automatismo gráfico. Si bien, este mismo automatismo lo podemos encontrar incluso en un hombre civilizado y culto, cuando juega con un lápiz y un papel sólo por pasar el tiempo.

Sin embargo, en un estadio mucho más desarrollado, el niño también deseará describir los hechos que lo rodean, narrando la sucesión de cada acontecimiento. Así, dibuja la salida de la iglesia, o el regreso camino a casa, o un cuento. (Véase la Fig. 15.) Esta pasión por el relato la encontramos también en los pueblos primitivos, quienes relatan sucesos con el mayor número de detalles, como largas historias de las luchas o acontecimientos importantes para ellos.⁶⁹ (Véase la Fig. 16.)

El desentrañamiento del proceso de desarrollo del arte infantil ha tenido una gran influencia en el arte contemporáneo; así, Miró afirmaba: "Me llevó toda la vida poder pintar como un niño".

⁶⁸ Cf. Herbert Read, *Arte y sociedad*, p. 29

⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

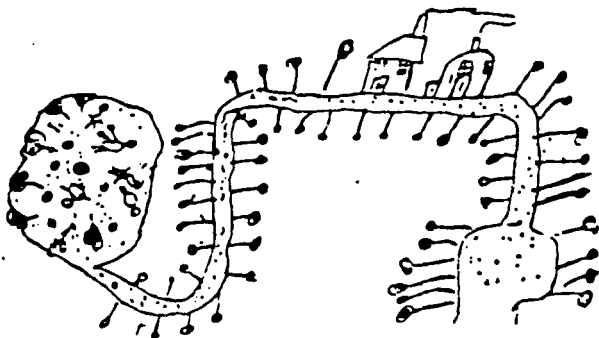


Figura 13. El camino. Dibujo de la etapa de realismo fortuito.

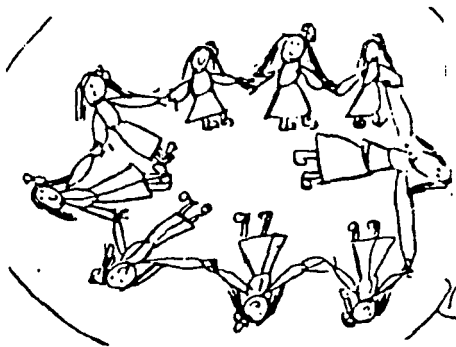


Figura 14. Niños bailando. Dibujo de la etapa de realismo fortuito.



Figura 15. Dibujo infantil de tipo narrativo. El niño ha querido explicar la visita a una granja, y acumula todo lo que vio: un asno, un perro y un conejo.



Figura 16. Ejemplo de un relato primitivo.

El arte indígena y el arte africano

Los grupos indígenas del México actual, elaboran obras con figuras geométricas que tienen, en ocasiones, un gran parecido formal y conceptual con las obras de la cultura africana y contemporánea.

Los huicholes, establecidos en los estados de Jalisco, Colima y Nayarit, realizan figuras geométricas con colores intensos, relacionados con un pensamiento mágico, cosmogónico y mitológico propio de su cultura, para lo cual utilizan la técnica del Nier (dibujos con estambres y chaquira).

Representan a los espíritus que, para el mundo huichol, son las fuerzas vitales que le dan sentido y orden; pero también representan los misterios que les son revelados, por medio de imágenes geométricas. Esto permite "adelantarlos" a la memoria huichola.

Otro grupo indígena interesante lo constituyen los otomíes de San Pablito, que son la única comunidad que sigue fabricando el papel amate. Realizan varias actividades con éste; pero con papel de china recortado en siluetas y pegado sobre el papel amate, ante todo representan a los espíritus de las semillas y de los distintos productos vegetales. Las figuras tienen el mismo color que las plantas que representan, y a los lados de éstas aparecen sus frutas o semillas.⁷⁰

Asimismo, en algunas partes del África, como Malí, Zaire y Sudáfrica, la magia sigue siendo la principal función de las artes para denominar la fuente de peligro o para aplacar a los dioses o espíritus que, a su entender, gobiernan las fuerzas naturales.

⁷⁰ Cfr. Cristian Cristensen, *Brujerías y papel precolombino*, p. 38.



Figura 17. Muñeco de papel amate usado en la magia negra para causar dolor o enfermedad. San Pablito, Puebla.



Figura 18. Muñeco de papel picado, color verde, que representa el espíritu del jitomate. San Pablito, Puebla.

El arte surge como un medio fundamental de orientación: nace de la necesidad del hombre para comprenderse mejor a sí mismo, y al mundo que habita y que lo habita. Pero, ante todo, a partir de la expresión estética reconoce la plena riqueza de la apariencia particular.⁷¹

El arte del siglo XX tiene múltiples influencias y similitudes con el arte primitivo; así, por ejemplo, Picasso muestra una gran influencia de las máscaras negras. Los rostros de *Las Señoritas de Aviñón* o el *Retrato de Nush* pueden analizarse comparativamente con la máscara africana de Babangui. Este redescubrimiento del arte africano pasará a formar parte fundamental de la pintura cubista.⁷²

Asimismo, retomando sus propias expresiones idealizadas y haciendo una síntesis personal del arte primitivo, Paul Gauguin representa una corriente de vanguardia que busca expresar el temor místico que se aloja en el corazón de los indígenas.⁷³



Figura 19. Máscara de Babangui. (Museo de arte moderno de Nueva York.)

⁷¹ Cfr. Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, p. 291.

⁷² Cfr. José Camón Aznar, *Enciclopedia de la pintura moderna*, p. 27.

⁷³ Cfr. André Leclerc, *Gauguin*, p. 12.



Figura 20. Retrato de Nush, 1937, Pablo Picasso.

Interacción de las vanguardias artísticas del siglo XX con el inconsciente y el arte primitivo

a) El Expresionismo

Según Wilhem Worringer, ideólogo y teórico inicial del Expresionismo, al principio de la evolución el hombre y el mundo son fenómenos inconexos; el hombre vive un oscuro terror espiritual ante el mundo externo. Y si bien este sentimiento va lentamente disipándose, a medida que se establecen relaciones espirituales más complejas entre el hombre y su mundo, dicho terror no desaparece nunca por completo. El residuo de esas sensaciones primarias y más profundas se observa en el ser humano bajo el oscuro recuerdo del *instinto*. Instinto,

efectivamente llamamos a esa corriente subterránea de nuestro ser que rastreamos en nosotros mismos, y que viene a ser la última instancia de nuestro sentir como forma irracional.⁷⁴

El expresionismo es un mensaje que manifiesta el misterioso patetismo que va unido a la animación de lo inorgánico –continúa diciendo el autor–, y de allí procede esa su inquietante abstracción: esa deformación emocional de las formas naturales que trata de expresar el desasosiego y el terror que el hombre puede sentir en presencia de una naturaleza fundamentalmente hostil e inhumana.⁷⁵

Esto desemboca en el juego de la fantasía y cambia el universo de lo perceptible hacia una realidad espectralmente deformada. Todo se hace prenatal y fantástico: tras de la visible apariencia se muestra la caricatura, una vida misteriosa y fantasmal, que transforma las cosas reales en grotescas.⁷⁶

Worringer así también ha señalado que el Expresionismo es una tendencia hacia la individualización y a la fragmentación. En este movimiento no se cultiva la personalidad por sus valores sociales, sino que el individuo adquiere conciencia de su aislamiento y separación, hasta llegar a condenarse a un ostracismo voluntario, que refuerza su inclinación a buscar temas de inspiración únicamente en su propia subjetividad e introspección.⁷⁷

Algunos precursores y fundadores de ésta corriente fueron: Paul Gauguin, Ernst Ludwig Kirchner, James Ensor, Edward Munch y Emil Nolde. Estos artistas produjeron sus principales obras entre la última década del siglo XIX y las tres primeras del presente.

Al ser trabajada irracionalmente, a partir del instinto, la pintura expresionista se aproxima (en ocasiones hasta confundirse con ella) a la pintura producida por los enfermos mentales; y esto más aún porque algunos de los más destacados pintores de esa corriente vivieron etapas de severa enajenación, por lo que fueron incluso reclusos en instituciones psiquiátricas, así los casos de Edward Munch, Max Beckman y el ruso Chaim Soutine. Este

⁷⁴ Cfr. Wilhelm Worringer, *La esencia del estilo gótico*, p. 23.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 54.

último –según relata Read– utilizó el color al igual que Van Gogh, como una extensión física de sus exacerbados nervios.⁷⁸

• Paul Gauguin (1848-1903)

La finalidad de Gauguin fue expresarse simbólicamente y no atarse a ninguna realidad evidente de las cosas. Deseaba, así, sobrepasar lo visible.

Puso énfasis en pintar de memoria, basándose en apuntes inspirados en obras de la antigüedad egipcia, oriental o primitiva, pero estaba consciente de que debía crear un mundo nuevo.⁷⁹

Su objetivo era expresar el misterio que presentía ante las maravillas de la realidad; para él todo tenía un sentido: el color y el dibujo debían ser portadores de un mensaje integrado por sugerencias y no por representaciones directas.⁸⁰

Para Gauguin, el problema ya no estaba en la cosa que se percibía, ni en el modo de percibirla, sino en cómo comunicar el pensamiento mediante los colores.

En su trabajo pretende transmitir visualmente el sentido de la inocencia y de la moral íntegra de los indígenas, cuya sexualidad no ésta reprimida sino que se manifiesta liberada de complejos de culpa.

Para Gauguin son importantes los símbolos y sus colores. En la obra *El Cristo amarillo*, de 1889, podemos apreciar que el poste donde se sostiene el Cristo evoca los símbolos del paganismo primitivo y alude a la continuidad y a la unidad de lo sagrado. El artista dice: “todo los elementos de mis cuadros han sido atentamente considerados y estudiados con anterioridad”.⁸¹ Afirmaba, entonces, que se debe de estimular la imaginación a través de la afinidad que existe entre las líneas, los colores y nuestra mente.

⁷⁸ Cfr. Herbert Read, *Breve historia de la pintura moderna*, p. 238.

⁷⁹ Cfr. André Leclerc, *Gauguin*, p. 9.

⁸⁰ *Ibid.*, p.11.

⁸¹ Cfr. Giulio Carlo Argan, *El arte moderno: Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, p. 50.



Figura 21. La Comida o los Plátanos, 1891, Paul Gauguin



Figura 22. Poemas Bárbaros, 1896, Paul Gauguin

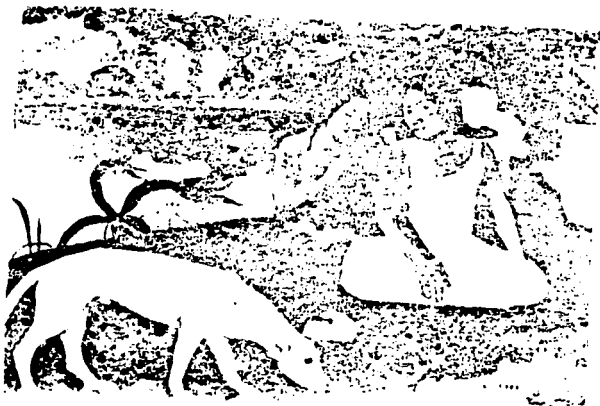


Figura 23. Arcarea (Alegrias), 1892, Paul Gauguin



Figura 24. Vahine no te miti (Mujer del mar), 1892, Paul Gauguin

• **Eduard Munch**

Eduard Munch nació en Loten el 12 de diciembre de 1863, y murió en Oslo el 23 de enero de 1944. Estudió en la Escuela Real de pintura en Oslo en 1881; y en París de 1889 a 1896.⁸² Es uno de los principales precursores del Expresionismo. Gracias al rompimiento con el periodo naturalista y las pinturas impresionista francesas, Munch desarrolló un arte, en el que mostró los estados psicológicos que determinan a las etapas que se sufren antes de la muerte. Sus primeros trabajos, como *La mujer enferma* o *El grito* son un regreso hacia su juventud. Logró, mediante ellos, captar sus experiencias de ansiedad, muerte y enfermedad. A lo largo de su carrera pictórica desarrolló una gran capacidad para plasmar este tipo de estados psicológicos; no obstante, ello causó en él un severo desequilibrio en sus nervios hacia 1919.⁸³

Eduard Munch, tuvo su mejor logro al revitalizar las ya gastadas alegorías sobre la vida y la muerte a través de impactantes símbolos e imágenes.

Pero entre otras cosas, manejó con gran acierto el tema de la pubertad en un cuadro en el que muestra a una joven sentada en una cama. Esta joven es la personificación del terror adolescente y refleja la turbación provocada por una experiencia nueva y profundamente molesta: la menstruación. Ésta interpretación de la pubertad se basa en una original lectura de la postura, de la fisonomía y de una misteriosa sombra redondeada. En 1902, Munch dibuja – en aguafuerte– otra vez a la misma joven, pero ahora la protagonista se ha desplazado del centro hacia la derecha, mientras que la sombra parece emanar directamente del pubis.

Aunque al principio sus obras se interpretaron sobre todo como un comentario social, en la actualidad somos conscientes de que en ellas este autor llegó a tocar el límite entre lo orgánico y lo psíquico; tópico éste, que constituye el núcleo del pensamiento freudiano.⁸⁴

⁸² Cfr. *International Dictionary of Art and Artist*. p. 576.

⁸³ *Ibid.*, p. 578.

⁸⁴ Cfr. Thomas M. Messer, *Edvard Munch*, Lámina 11.



Figura 25. Pubertad, Edward Munch.



Figura 26. La joven modelo, 1894, Edward Munch.



Figura 27. De Noche (Pubertad), 1892, Edward Munch.



Figura 28. Ansiedad, 1896, Edward, Munch.

Munch trabajó una nueva dimensión ilusionista, en la que quería representar seres que sufrieran y que sintieran. Pero según él, el espectador debía también adquirir consciencia de lo que hay en él mismo para descubrirse.⁹⁵



Figura 29. El grito, 1893, Edward Munch.

• Emil Nolde

Su verdadero nombre fue Emil Hansen. Nació en Alemania, el 7 de agosto de 1867 y adoptó el nombre de Nolde en 1902. Murió el 13 de abril de 1956.

Estudió en su país natal, entre 1884 y 1889, y en la Academia Julien, de París, a partir de 1899.

Su trabajo fue declarado degenerado y fue confiscado por los nazis en 1937; más tarde (en 1941) se le prohibió pintar y exhibir. Hacia 1946, finalmente se hizo profesor de arte de una escuela gubernamental.⁹⁶

⁹⁵ Cfr. José Camón Aznar, *Enciclopedia de la pintura moderna*, p. 62.

Nolde se interesó por los trabajos de los artistas primitivos y los adaptó a sus vivencias adquiridas respecto al judaísmo, la persecución de éste, y el establecimiento del cristianismo. Sus trabajos tratan de recrear el arte primitivo, imprimiéndole un distintivo sello alemán, para poder así volver a los elementos eternos y naturales que él consideraba básicos.⁸⁷

Emil Nolde estuvo muy cerca del grupo expresionista "El jinete azul" (*Der Blaue Reiter*) después de abandonar al grupo "El Puente" (*Die Brücke*). Según Brion, Nolde no podía pertenecer a ningún grupo, pues estaba impulsado por un carácter huraño y salvaje que desfogaba en su pintura bajo la forma de una sensualidad brutal y agresiva, de una especie de delirio que arrastraba a los personajes, los objetos e incluso los paisajes.

Debido a sus estados emocionales, Nolde tuvo el deseo de representar los episodios más escabrosos de la vida de los santos.⁸⁸ Para él toda convención o tradición considerada como experiencia mística debía rechazarse, por ello su obra es contraria a los cánones del arte religioso antiguo y moderno.⁸⁹

⁸⁶ Cfr. *International Dictionary of Art and Artist*, p. 588.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 589.

⁸⁸ Cfr. Giulio Carlo Argan, *El arte moderno*, op. cit., p. 131.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 132.



Figura 30. El profeta, 1912 (Xilografía), Emil Nolde.

• Ernst Ludwig Kirchner

Kirchner fue un pintor alemán que nació en 1880. Estudió la pintura primitiva y fundó el grupo "El Puente" (*Die Brücke*) en 1905. Entre 1906 y 1908, su personalidad fue la más representativa y dominante de los pintores de su grupo.

Después de la trasferencia a Berlín de los miembros de *Die Brücke*, hacia 1911, su obra se volvió dramática y adquirió disonancias, ritmos convulsivos y deformaciones violentas. Encontró interés en los aspectos psicológicos de los pintores de Berlín, ya que mostraban similitud con la forma expresiva de los autores de *Die Brücke*, tanto en los temas sensuales como en los temas de polémica social.

En 1914, debido a una enfermedad se trasladó a Suiza, y en contacto con la naturaleza realiza paisajes de concepto monumental. No obstante, más tarde, deprimido por el avance nazi que había confiscado y destruido gran parte de su obra, se suicidó en Suiza, en 1937.⁹⁰

Kirchner pintó escenas callejeras (a las que debió su celebridad en los tiempos en que perteneció a *Die Brücke*), así como grupos humanos desnudos en interiores y exteriores.

Mostró en sus composiciones más construidas, esa angustia constante que finalmente lo condujo al suicidio. En ellas representa los estados internos del espíritu, más que sus manifestaciones externas. Deseaba reducir su arte hasta un arte jeroglífico, y manifestaba en su técnica y en su obra la manera rápida e irónica que tenía de contemplar la vida en general.⁹¹

Sus primeras xilografías, muestran influencia neoimpresionista, africana, oriental, y de Paul Gauguin y Vincent Van Gogh.⁹²

⁹⁰ Cfr. W. Grotzman, "E. L. Kircher / Stoccarda 1958", *Catálogo della mostra dell' 'Impresionismo*. Firenze, 1964. p. 270.

⁹¹ Cfr. Giulio Carlo Argan, *El arte moderno*, p. 133.

⁹² Cfr. Herbert Read, *Breve historia de la pintura moderna*, p. 62.



Figura 31. Cabaña en los Alpes, 1917, Ernst Ludwig Kirchner.



Figura 32. Grupo humano (Xilografía), Ernst Ludwig Kirchner.



Figura 33. El viejo granjero, 1917 (Tinta), Ernst Ludwig Kirchner.

b) El Cubismo

De acuerdo con Apollinaire el nombre de esta escuela deriva del adjetivo que (en el otoño de 1908) despectivamente le impuso Matisse a un cuadro en el que figuraban casas cuya apariencia cúbica le impresionó vivamente.⁹³

Asimismo señala que lo que diferencia al cubismo de la pintura anterior es que no se trata de un arte de imitación, sino de un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación.⁹⁴

Entre las influencias extrapictóricas del cubismo, Apollinaire destaca a la ciencia y el concepto de una cuarta dimensión, la cual sería producida por las otras tres, pero que las complementaría. Esta cuarta dimensión está representada por la inmensidad del espacio

⁹³ Cf. Guillaume Apollinaire, *Los pintores cubistas: Meditaciones estéticas*, p. 29.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 39.

eternizándose en todas direcciones en un momento determinado; es el espacio mismo, la dimensión de lo infinito. Es esta dimensión la que dota de plasticidad a los objetos y les confiere las proporciones que merecen en la obra.⁹⁵

Por último este autor igualmente reconoce la deuda que los pintores cubistas tienen para con el arte primitivo (en especial el egipcio), lo mismo que para con el arte negro y el de Oceanía.

• El cubismo, el arte primitivo y la escultura africana en Picasso

De manera importante Picasso hizo derivar su cubismo del arte africano y con ello influyó en gran número de artistas. Su cuadro *Las señoritas de Aviñón* (*Les Femmes d'Alger*) originalmente trataba acerca de las prostitutas de la calle de Aviñón –ubicada en Barcelona–, y formalmente derivaba de las bañistas de Cézanne (artista que, al final de su vida, propugnaba por reducir las formas artísticas a las figuras geométricas primarias); no obstante, durante su desarrollo el tema inicial elegido por el pintor español fue radicalmente transformado, hasta perder todas sus implicaciones simbólicas, y terminó siendo desplazado por el interés hacia el cuadro mismo, como imagen independiente de la apariencia de las cosas.

El conocimiento de la escultura negra, que fuera revelado a Picasso por Matisse y Derain, fue un hecho que lo estimuló y que le demostró que la obra de arte es la expresión de los impulsos primitivos, de la vitalidad instintiva y del patrimonio de concepto que cada artista tiene. De esta manera, el cuadro *Las señoritas de Aviñón* se convierte en el objeto del artista para reflejar la influencia primitiva. Nótese en él la diferencia entre las dos figuras de la derecha, seguramente pintadas en último término, y las otras tres. Picasso, ante todo, hace hincapié en la forma y en la estructura –mediante planos plásticos, amplios y sintetizados–, y con ello termina por negar toda semejanza con el naturalismo imitativo.⁹⁶

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁹⁶ Cfr. *Enciclopedia de los grandes maestros de la pintura universal*, p. 67.



Figura 3-4. Las señoritas de Aviñón, 1907, Pablo Picasso

En la mayoría de sus retratos Picasso utiliza elementos simbólicos, porque busca detrás de la máscara al hombre y su cultura, así como a las fuerzas inconscientes que la moldean. Esto también lo podemos ver reflejado en *Las señoritas de Aviñón*: mientras los rostros de la izquierda del cuadro están influenciados por la cultura ibérica, las dos mujeres de la derecha muestran influencia africana.⁹⁷

Más adelante, este modo de pintar de Picasso influenciará a Derain y a Braque, quienes desarrollaron gran parte de su actividad durante 1907. Picasso, pues, declara firmemente su adhesión al arte primitivo de África y acepta las influencias provenientes ya sea de las máscaras de Bobo Dan y N'gueré o bien de las congoleñas de los Bakota.⁹⁸

Picasso ha definido al cubismo como "un arte que trabaja primordialmente con formas". Cuando una forma está realizada, afirma: "está ahí para vivir su propia vida". Su

⁹⁷ Cf. Herbert Read, *Breve historia de la pintura moderna*, p. 160.

⁹⁸ Cf. *Enciclopedia de los grandes artistas*, vol. II, p. 75.

finalidad, entonces, no es analizar un tema determinado. En la misma declaración, Picasso rechaza cualquier idea de investigación, ya que –por el contrario– veía en ella: “la principal falla del arte moderno”.⁹⁹

c) El Expresionismo Abstracto

En los años 40, una importante emigración artística –por causa de la guerra– revive en los Estados Unidos al expresionismo, pero bajo un nuevo enfoque.

Los expresionistas abstractos también se identificaban con el arte primitivo, pues pensaban que los artistas primitivos eran los que estaban más en contacto con el inconsciente. Durante un tiempo William Baziotes, Hans Hofmann, Jackson Pollock, Richard Pousette-Dart y Willem de Kooning, buscaron sus temas en el arte primitivo y en los mitos indígenas, por lo que Mark Rothko bautizó al grupo como: “Hacedores de mitos”, ya que estos artistas pretendían revalorar y reinterpretar los mitos antiguos, aunque también intentaban crear nuevos mitos acordes con la época que estaban viviendo.

Sus mitos favoritos eran especialmente los de los indígenas de Estados Unidos, los de lo precolombinos de América hispana y los de los esquimales. Jackson Pollock, por ejemplo, al derramar la pintura sobre el lienzo recordaba a los indios norteamericanos que, con sentido ceremonial, hacían imágenes rituales regando tierras de colores en el piso.

Este artista es quizá el que más contribuyó con el expresionismo abstracto. Su propósito era lograr una línea larga y desbocada, pero se veía obstaculizado por el arrastre del pincel sobre la tela; de modo que colocaba sobre el piso un lienzo y moviéndose alrededor y encima de él derramaba pintura poco a poco. De este modo produjo la técnica de la “pintura derramada”, la cual llegó a ser parte de la pintura gestual.

Los expresionistas abstractos se conyenciaron de que la fuente primaria para la creación era el “yo interno” y pintaron, ante todo, imágenes de su psique, sólo apenas evocando la anatomía humana. Otros representantes del movimiento, en los años cincuenta,

⁹⁹ Cfr. Herbert Read, *Breve historia de la pintura moderna*, p. 75.

fueron: Eduardo Paolozzi, Corneille, Hans Hartung y Jean Dubuffet. Particularmente estos dos últimos enriquecieron su obra al acercarse a la pintura infantil o al arte producido por los alienados.

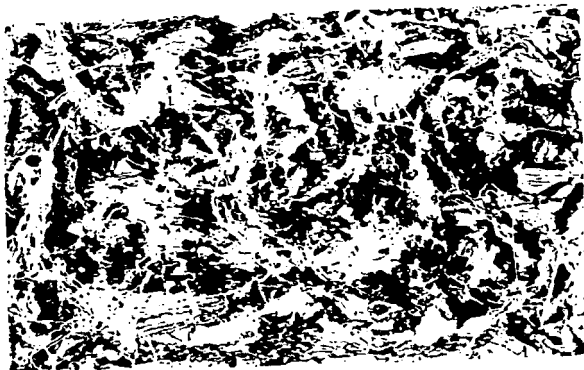


Figura 35. Número cinco, Jackson Pollock.

• Jean Dubuffet

Dubuffet nació en Havre en 1901 y murió en 1985 en París. En 1924, este pintor francés decidió consagrarse a la pintura definitivamente y en 1943 realizó series en el Metro y en las calles de París. Al año siguiente expuso en la galería de René Drouin, donde el público se sintió ofendido al ver sus creaciones sobre temas espirituales.¹⁰⁰

En 1947 realizó su segundo viaje al Sahara y comenzó a crear obras marginales a la cultura, a las que denominó como *Art Brut*, por oposición al arte cultural.

En los años veinte conoció a Bilderei Dergeistes y Krakem de Prinzhorn, quienes exponían más de 5000 pinturas ejecutadas por enfermos mentales. Hasta ese momento este tipo de producción jamás había sido considerada un producto cultural.

A partir de 1948 comenzó a visitar los hospitales psiquiátricos y se apasionó tanto por las obras de los enfermos mentales que los hizo exponer en la galería Drouin.

Georges Limbour, en su introducción a una exhibición del ICA, denota las complejidades del quehacer artístico de Dubuffet y define el propósito unificador de su trabajo como una dedicación de libertad total respecto a todas las reglas y convencionalismos, lo cual refleja todo un intenso conocimiento previo, para invertir después su arte y sus métodos; llega con ello, entonces, a generar un nuevo tipo de producción.

Es muy difícil clasificar el estilo de Dubuffet porque en su trayectoria va de un estilo a otro. Sin embargo, es fácil advertir que en su temática trata de escapar de la historia europea, cuyo pasado lo oprime, y de refugiarse en una originalidad que se ampare en la inocencia. Es por ello que se le cataloga como un pintor ecléctico.

Dubuffet busca intencionalmente un esquema de irracionalidad en el que no siempre es necesario hacer una elección instintiva, pues –así sea poco común– toda elección es deliberada. Se puede decir, entonces, que su estilo es una aplicación del primitivismo, mas no

¹⁰⁰ Cfr. *Dictionnaire universel de la Peinture*, vol. 2, p. 258.

que es un arte primitivo; es decir, el artista sabe lo que está plasmando y por qué lo está pintando.¹⁰¹

Este artista trata de abrirnos un camino hacia el pasado humano a través de una pintura caricaturesca en la que el intelecto es lo único que controla a la pintura. Sus creaciones podrían confundirse entre las propias de una cultura primitiva. No obstante, el creador está seguro de que mientras más se reduzca la pintura a un signo, más será ésta un convencionalismo importante.

Dubuffet describía a su trabajo como un sustituto de la belleza que tiene contacto con todos los objetos y seres, sin excluir hasta al más despreciable; y gustaba de que la gente viera su trabajo como una empresa para la rehabilitación de los valores desdeñados;¹⁰² así por ejemplo, desde 1935 comenzó a abordar como tema al excremento o a utilizar mariposas, mezclándolas con pastas muy delgadas, a manera de tapiz.¹⁰³

En 1966, comenzó sus primeras esculturas en poliestireno, que mostraban un grafismo arbitrario y una desorganización deliberada.¹⁰⁴

Su intenso interés por la pintura de los niños, de los enfermos mentales y de los pueblos primitivos, fueron la base para formular su personal estilo expresivo.

¹⁰¹ Cfr. Peter Stuyves, "Foundation Collection of Contemporary British Painting" en *Studio International* (London), núm. 5, may 1996, p. 117.

¹⁰² *Ibid.*, p. 175.

¹⁰³ *Ibid.*, 182.

¹⁰⁴ Cfr. *Dictionnaire universel de la Peinture*, vol. 2, p. 261.



Figura 36. Vaca alegre, 1954, Jean Dubuffet.



Figura 37. Cabeza 1, 1959, Eduardo Paolozzi.

• **Willem de Kooning**

De Kooning nació en Holanda en 1904, pero en 1936 se trasladó definitivamente a los Estados Unidos, donde murió en 1997. Durante su juventud estudió en Bélgica, y desde entonces comenzó a interesarse por la abstracción geométrica. En la década de los treinta tomó como base el geometrismo holandés y en su obra resumió la influencia de todas las vanguardias europeas del momento, desde el cubismo hasta el surrealismo.

Adoptó la nacionalidad norteamericana, hacia 1962, pero desde su llegada a América trajo consigo el movimiento expresionista abstracto. Su figura es fundamental para explicar cómo en los años treinta los modos y conceptos de la vanguardia europea de la posguerra se arraigaron en Nueva York. De Kooning fue explícito al señalar que su serie de mujeres, de principios de los años sesenta, había resultado lo más característico e influyente en su obra. Su interpretación emanaba de las venas paleolíticas, cuya fuerza, él mismo consideraba que no había podido plenamente transmitir.



Figura 38. Mujer 2, 1952, Willem de Kooning.

d) El Surrealismo

El Surrealismo, como tendencia artística, es una revelación en contra del racionalismo de las convenciones artísticas formales, que proclama la creación automática y genuina como el principal "lenguaje del alma".¹⁰⁵

La finalidad de los surrealistas era librarse de una sociedad utilitaria. El líder de esta corriente fue André Breton, quien a través del arte (a partir de utilizarlo como un medio para llegar a los estados más profundos de la mente) buscó la posibilidad de la liberar al ser humano.

Breton recomienda constantemente a los artistas, que después de entregarse a la imaginación, y dejarse consumir por ella, vuelvan a su yo consciente para enriquecer su personalidad con los hallazgos que en su interior hayan hecho.¹⁰⁶

Sigmund Freud había ideado, en 1881, la técnica de la libre asociación, a través de la cual el paciente debía de expresar de golpe todo lo que se le ocurriera sin detenerse a pensar lo que decía. Hacia 1924 Breton aplicó esa técnica al arte para elaborar la teoría del dibujo automático, en el que el pintor hacía garabatos espontáneos para llegar al fondo del inconsciente, y encontrar imágenes, símbolos y signos, que luego incorporaría en la composición consciente de un cuadro.

La noción de otra realidad buscaría su convergencia hacia un tema central: el arte sería su lenguaje, el psicoanálisis le daría su sentido profundo y la revolución surrealista aportaría las posibilidades de su efectiva realización.

Los surrealistas aniquilaron el concepto del talento, ya que –para ellos– la pintura que producían estaba al alcance de cualquiera que buscara sus revelaciones y se dejara llevar por su inspiración. Así, el pintor aparentemente no tenía ninguna conducción mental consciente al crear una obra.

¹⁰⁵ Cfr. Thomas Karin, *El arte hasta hoy*, p. 126.

¹⁰⁶ Cfr. Yvonne Duplessis, *El surrealismo*, p. 5.

Max Ernst, uno de los pintores centrales del grupo, afirmaba que la obra del artista consiste en proyectar lo que hay dentro de su interior.

Salvador Dalí, por su parte, trataba de reproducir las imágenes mentales de los paranoicos, las cuales eran, según él, tan "desconocidas" y de un carácter tan "alucinante", que ni él mismo las comprendía. Su ideal estético era volver reales las visiones subconscientes.

Otra fuente esencial del pensamiento revolucionario y artístico surrealista se halla en el material psicoanalítico de la investigación de Freud, quien fue el primero en aceptar las imágenes del sueño y las obsesiones patológicas como elementos válidos y sellos de la realidad psíquica del hombre. Debido a estas investigaciones los surrealistas se interesaron en la capacidad gráfica y verbal de los enfermos mentales, entre los que Breton creyó encontrar "salud moral", en el sentido de que eran una manifestación genuina e impulsiva de la sensibilidad.

De esta manera, los surrealistas encuentran una sensibilidad no desfigurada, lírica y no reflexionada, en los dibujos de los enfermos mentales, que de algún modo es comparable con la de las pinturas de los pueblos primitivos del África Negra (en lo que ya se habían fijado el cubismo y el expresionismo).

En sus estudios sobre psiquiatría, Henry Ey analizó la producción artística de los psicópatas y descubrió en ella una evidente proximidad para con la de los artistas surrealistas; por lo tanto, bautizó la producción de los psicópatas como "surrealismo-arte patológico". Esta expresión artística se caracteriza por una espontaneidad que no tiene una construcción lógica, pero sí una entera libertad; y es además una producción que descuida la forma llevándola a una "sub-realidad", que no sigue una disciplina, y que abandona las imágenes externas porque las aprecia deterioradas. Asimismo, realiza una elaboración ilógica y formal que se caracteriza por una evasión de la realidad, o por una lucha constante frente a ella, todo lo cual da lugar a una liberación inconsciente.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Cfr. José Antonio Escudero Valverde, *Psicopatología*, p. 19.

Entre las numerosas enfermedades mentales destaca la paranoia, que es demostrativa de la finalidad perseguida por el surrealismo, ya que nos ofrece una síntesis de lo real y de lo imaginario.¹⁰⁸ El objetivo del surrealismo era liberarse de todo prejuicio para llegar al automatismo puro, al juego desinteresado del pensamiento libre. Así, por ejemplo, a través de la paranoia es como Salvador Dalí aporta al surrealismo el "método crítico-paranoico", el cual consiste en proponer un juego de imágenes que pueden ser leídas en más de un sentido. Dicho método ha sido aplicado a la elaboración, al análisis o a la interpretación de casi todas las artes, y ha tenido gran influencia en el cine, la poesía, la escultura, y hasta en la publicidad y en la moda.

Según H. Read la esencia del mensaje surrealista consiste en una invitación absoluta para liberar a la mente, pues parte de la afirmación de que la vida y la poesía se fusionan y coinciden para negar a este falso mundo, del que todavía algo puede ser salvado.¹⁰⁹

• Wilfredo Lam

Este pintor cubano, nació en Sagua la Grande en 1902, y murió en París, en 1982. Viajó a París en 1937 y frecuentó el taller de Picasso. En 1940 figuró en una exposición junto a Léger, Braque, Klee, Ernst y Picasso.

Lam muestra en sus obras una predilección por pintar formas agresivas, como púas, cuernos y dientes, que a veces abarcan todo el cuadro; plasma también formas grotescas, como los pies grandes y las manos con ciertas alteraciones, siguiendo con ello la tradición de la iconografía afro-cubana.

En sus cuadros realizados de 1949 a 1961, representa a mujeres sentadas elegantemente, pero con máscaras, rabos, cuernos, crines y espinas, que hacen ostensible su intención de privilegiar su influencia africana.

¹⁰⁸ Cfr. Yvonne Duplessis. *El surrealismo*, p. 35.

¹⁰⁹ Cfr. Herbert Read, *Breve historia de la pintura moderna*, p. 145.

Sus imágenes, compuestas por formas grotescas y con alto grado de salvajismo, reflejan una propensión hacia la agresividad. Lam se inspira en las máscaras populares, pero las retrabaja y las reelabora dándoles un nuevo sentido. Procura la construcción de lo fantástico-natural unido al medio que lo rodea, y desea transmitir a través del arte moderno una cosmovisión sincrética, en la que encuentren su justo lugar esos elementos africanos, vivos en su cultura de origen y que todavía guardan un alto sentido místico.

Esta forma de pintar del artista, pretende, entonces, reflejar una naturalidad mitológica, semejante a la de los primitivos, pero expresada por un artista contemporáneo, que plasma un mundo de estructuras que reflejan aún una realidad mágica y mitológica.¹¹⁰

Su pintura surrealista muestra siempre un ambiente onírico; ello se aprecia claramente en su obra *Composición*, de 1931. En este cuadro: una hermosa y joven mujer se convierte en madre, pero la envuelve una atmósfera de pesadilla amenazadora, lo cual no deja de ser una alegoría sobre la indefensión del ser humano frente a las fuerzas malévolas.

¹¹⁰ Cf. Belén Díaz de Rábago, María González Orbeago e Isabel Paria, *Wilfredo Lam*, catálogo, Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.

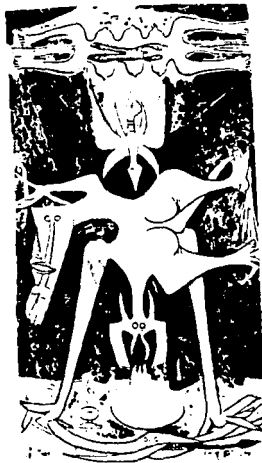


Figura 39. Natividad, 1947 (Óleo - lienzo. 218 x 101 cm), Wilfredo Lam.



Figura 40. Composición, 1931 (Óleo - lienzo. 76 x 70 cm), Wilfredo Lam.

• Salvador Dalí

Dalí nació en Figueras, España, el 11 de mayo de 1904 y murió en 1982. Estudió en la Academia de San Fernando de Madrid (de 1922 a 1926) y poco después se asoció con el grupo surrealista en París.¹¹¹

Dalí se reveló contra el sentido obvio y el orden moral, creando imágenes lúcidas y sueños que establecen paradojas irónicas que conllevan un conflicto moral. Una de las ideas cruciales del surrealismo de Dalí es su método crítico-paranoico, desarrollado a partir de 1929, y que derivará, hacia una técnica que consiste en pintar una imagen doble, mediante la que el pintor genera una ilusión óptica para que una imagen revele otra escondida en ella. Quizá la mejor muestra de ello sea *El hombre invisible*, realizada de 1929 a 1933.¹¹²



Figura 41. Virgen sodomizada, Salvador Dalí.

¹¹¹ Cfr. *International Dictionary of Art and Artist*, p. 209.

¹¹² *Ibid.*, p. 210.



Figura 42. Salvador Dalí.



Figura 43. Salvador Dalí.

• El surrealismo en Picasso

Picasso se adhirió pronto a Apollinaire y los fundadores del movimiento surrealista, mediante una producción que rebasó el ámbito de lo plástico y que abarcó también el diseño de escenografías para obras de teatro e incluso la creación literaria.

Durante el periodo de influencia surrealista en Picasso, éste hizo una serie de dibujos en los que la figura humana está deformada: convierte una cabeza en un alfiler, y retrata a hombres fusionándose sobre flácidos pechos; los ojos y la boca de los personajes aparecen insertados en posiciones arbitrarias.

Según Bar, Picasso se inspiraba en las obras de Miró o en los primeros cuadros de Yves Tanguy. Sin embargo, la manera de dibujar de Picasso seguía siendo muy individual. Puede decirse brevemente que el conjunto de sus imágenes son una iconografía del sexo y de la fecundidad, del nacimiento y de la muerte, o del amor y de la violencia, análogas a las que se han dado en las que llamamos las grandes épocas del arte.¹¹³

Picasso en sus obras utiliza al caballo y al toro como símbolos: el caballo es la representación del pueblo y el toro es la brutalidad de las tinieblas. Los símbolos para Picasso representan una alternativa para la comprensión de un problema.¹¹⁴ No obstante, por esta época realizó también a un toro que representa la sexualidad, pero Picasso mismo se representa como un Minotauro.

André Breton considera a Picasso como el iniciador de una continua actitud de defensa ante los objetos del mundo exterior, a la vez que se buscan los propios valores.¹¹⁵

Las dos direcciones del surrealismo: al sugerir por una parte el misterio del inconsciente, y por otra el proponer la transformación la realidad, se hallan en la obra de Picasso, quien destaca por su voluntad revolucionaria y una agresividad muy característica.

¹¹³ Cfr. Herbert Read, *Breve historia de la pintura moderna*, p. 160.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 202.

¹¹⁵ Cfr. Yvonne Duplessis, *El surrealismo*, p. 64.



Figura 44. Minotaur, 1933, Pablo Picasso



Figura 45. The Rap, 1933, Pablo Picasso

e) México. Arte primitivo o de raíces aborígenes

Actualmente podemos observar aún una notable la influencia indígena en el arte contemporáneo mexicano, no sólo en las vertientes plásticas sino también en la literatura o en la música. La aceptación y valoración de esta influencia se debió, en buena parte, a las corrientes internacionales que se interesaron por nuestra cultura, pero también señaladamente al descubrimiento local de los valores universales que ésta encierra. Así, tenemos como muestras al movimiento musical de los años treinta y cuarenta, que encabezaron Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Pablo Moncayo y Candelario Huizar; o a la arquitectura neoindígena de Mendiola y Rivera; o a la poesía de los años cincuenta de Rubén Bonifaz Nuño; o la obra plástica de Rufino Tamayo, iniciada durante los años en que trabajó en el Museo Nacional de Historia, y también en muy buena medida a la obra de Diego Rivera.

Estos podrían ser los antecedentes de la producción neoindigenista actual, a la cual se ha unido una generación de productores de auténtica raíz indígena, entre los que se cuentan artistas zapotecos, huicholes, nahuas, etcétera, que confrontan su arte tradicional con la obra de vanguardia y que, en algunos casos, han producido una obra original y de muy elevada calidad. Hoy la música neoindigenista está representada por Jorge Reyes y Antonio Zepeda; el cine también ha producido obras representativas como *Regreso a Aztlán* o *Cabeza de Vaca*; y dentro de la plástica sin duda el mayor exponente es Francisco Toledo, artista oriundo de Juchitán, Oaxaca.

• Francisco Toledo

Toledo nació en 1940 y, después de una formación artística local, pasó por diferentes escuelas de arte de la ciudad de México, para complementar su desarrollo mediante largas estancias en París.

En su obra destaca una fuerte carga erótica que, de acuerdo con Teresa del Conde, cobra la forma de un decir artístico que sólo puede encontrar parangones en la India, en el

Japón, en la cerámica mochica, en el antiguo arte mesoamericano o en el de algunas culturas de Oceanía. Su obra muestra relaciones con la magia y con la fábula, que involucran a humanos, animales, vegetales y diversos objetos.¹¹⁶

De esta manera, Toledo propone una reformulación de nuestros vínculos con los seres y las cosas a través del tiempo.

Pero la reiteración de los elementos genitales en sus obras, parece corresponder a vestiduras en las que el deseo se bifurca y se multiplica involucrando a las partes de todo el cuerpo, mismas que se muestran intercambiables; ello, si no es que tales partes sexuales pasan a convertirse en singulares instrumentos decorativos. Vistas en conjunto éstas configuran un patrón ornamental objetualizado, no obstante que desglosadas una a una conservan su apariencia orgánica definida.¹¹⁷

Toledo ha dicho: "Yo en la pintura he señalado todo el cuerpo, gente entrando y saliendo por todos los huecos".¹¹⁸

Otros elementos destacados en sus obras son los dibujos de inspiración prehispánica. Sus trazos incisivos, a la vez que delicados, y su estilización rayan a veces en lo decorativo y muestran una preocupación por expresar el movimiento.¹¹⁹

Francisco Toledo no se afilió a ningún grupo artístico, como suele suceder con los artífices de ciertas comunidades primitivas, sino que él siente y piensa que ha sido llamado para actuar como artista representativo de una tribu. Sin embargo sería falso conceptuarlo como un artista primitivo. Se trata de un hombre que a su cosmovisión y a los rasgos particulares de su región de origen añade una sólida trayectoria de aprendizaje e investigación en el manejo de los medios plásticos, y que al mismo tiempo es poseedor de una vasta cultura visual que le ha permitido recrear, tal y como lo hace, sus fábulas, mitos y tradiciones.¹²⁰

¹¹⁶ Cfr. Teresa del Conde, "Entrevista a Francisco Toledo", en *Viceversa* (México), núm. 18, noviembre de 1994.

¹¹⁷ Cfr. Teresa del Conde, *Francisco Toledo*, p. 15

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 23.



Figura -16. Francisco Toledo.

• **Rossana Ponzanelli**

La vitalidad de los temas de inspiración indígena, infantil, o que privilegian las motivaciones del inconsciente, a las manías o a las obsesiones, se puede observar evidentemente en el trabajo de muchos jóvenes artistas mexicanos. Un claro ejemplo de ello lo constituye el trabajo de Rossana Ponzanelli, joven artista que pinta un mundo en el que los sexos saltan a la vista, convocando al delirio de la orgía, sin falsos pudores.

Lo que la autora afirma en sus obras es un *pansexualismo* que se concreta de varias formas: trata de representar al mundo como un teatro de pasiones; un lugar donde los hechos carnales afloran sin tapujos, aun sobreviviendo a la lujuria.

Los personajes de la artista evocan reminiscencias hacia las culturas africanas o australianas, debido a la exaltación inmemorial y eterna con que suscitan la vida.¹²¹

¹²¹ Cfr. Andrés de Luna, catálogo para la exposición "Rossana Ponzanelli. *Las amantes de Venus*", junio de 1996.



Figura 47. Recuerdos, 1995 (Óleo sobre tela. 160 x 120 cm), Rossana Ponzanelli.

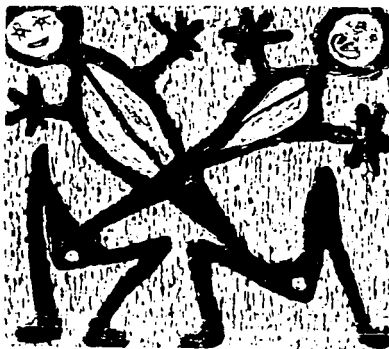


Figura 48. Mujeres, 1995 (Óleo sobre tela. 120 x 120 cm), Rossana Ponzanelli.

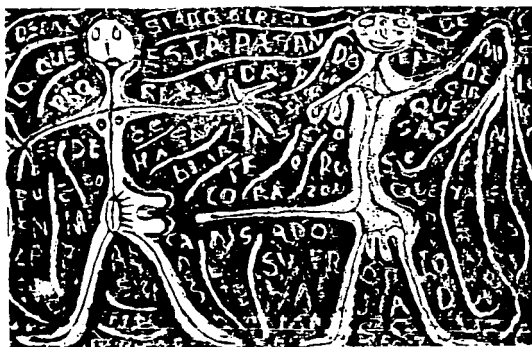


Figura 49. Sexos invertidos, 1995, (Óleo sobre tela. 120 x 160 cm), Rossana Ponzanelli.

f) Surrealismo y arte fantástico

El arte fantástico forma parte del lenguaje artístico tradicional en México. Se le encuentra lo mismo en el arte prehispánico que en las artesanías o en las obras de los artistas profesionales.

En este siglo lo encontramos en la gráfica popular de Posada y en la producción de los académicos modernistas como Julio Ruelas (1807-1907) y Manuel Iturbide (1888-1976), en quienes se encuentra asimismo un tinte macabro acorde con el gusto de las mayorías. Iturbide incluso alcanzó a conocer los diferentes postulados surrealistas, pero finalmente optó por proseguir con una obra con características académicas nacionalistas.

Una artista de trayectoria singular fue Frida Kahlo, quien desarrolló una obra en la que destacaba la proyección del subconsciente, en pinturas que también rescataban el gusto popular tanto de tipo religioso como de folletín periodístico. No obstante, Frida fue

"descubierta" y aprovechada por los surrealistas, quienes la proyectaron a un escenario internacional, a pesar de que ella misma no se llegó a considerar parte de ese movimiento.

En el ámbito local, durante los años cuarenta, al igual que Juan O'Gorman y Juan Soriano (o Manuel Álvarez Bravo en la fotografía) destaca también la pintura fantástica-surrealista de Antonio Ruiz, *El Corzo*.

Toda esta obra, pues, tiene al mismo tiempo raíces auténticamente populares, pero juega con la influencia del surrealismo europeo.

La emigración europea a México, con motivo de la Segunda Guerra Mundial trajo a auténticos pintores del grupo surrealista, como Paalen, Leonora Carrington, Alice Rahon y Remedios Varo. Éstos no se permearon del todo del gusto popular y siguieron produciendo casi el mismo tipo de obra que empezaron a realizar en sus países de origen, pero un analista atento probablemente podrá encontrar parte de la idiosincrasia nacional mezclada con estas corrientes internacionales. Esto resulta más claro, por ejemplo, en las películas hechas en México por Luis Buñuel.

Sorprendentemente en los años sesenta surgió una última generación de surrealistas locales que influyó incluso en los maestros europeos llegados a México. Entre ellos el más destacado es Alberto Gironella, a quien el mismo Breton acogió en el seno del grupo surrealista.

La obra inicial de Gironella se caracteriza por el empleo de imágenes tomadas de la obra de Velázquez, a las que modifica e incorpora en retablos *Ambientes*, que en un principio recordaban a conjuntos de Giacometti, pero que poco a poco se fueron haciendo más personales.

Por el contrario, nada relevante puede decirse de la obra de los aún múltiples pintores locales que se autodenominan "surrealistas" y que explotan comercialmente esta exitosa corriente, pero que no aportan en realidad ningún elemento novedoso.

g) Expresionismo y neoexpresionismo

José Clemente Orozco, representa el especial caso de un pintor originalmente académico que salta a la caricatura periodística, descubre las posibilidades de esta última y la lleva incluso a la pintura mural. Paulatinamente se acercó a su estilo personal, devino poderoso expresionista, y de hecho fue el único pintor de primer nivel que llevó esta tendencia a los muros públicos. Su influencia en México alcanzó en los años cincuenta al joven José Luis Cuevas, cuya obra inicial se apega tanto en tema como en forma a los temas preferidos de Orozco: las prostitutas, los miserables de la ciudad, y los actores y acróbatas.

Entre los jóvenes pintores la línea expresionista se ha integrado a las raíces indígenas, con lo que se ha revitalizado. Ejemplo de esta tendencia es la pintura y obra gráfica de Eduardo Ortiz Vera, Demián Flores y Rubén Maya.

h) Arte psicópata en México

Aún no es frecuente en nuestro medio el reconocimiento del trabajo producido por psicópatas, aunque en países muy próximos, como en Cuba, es objeto de estudio e inclusive de exhibiciones.

Entre los pocos casos que en nuestro país han alcanzado historicidad está el de Martín Ramírez (-1970), cuya obra fue realizada íntegramente mientras se encontraba en reclusión psiquiátrica. Su trabajo fue recibido con mucho interés cuando el Centro Cultural Arte Contemporáneo le dedicó una amplia exposición en 1978.



Figura 50. Martín Ramírez.

En la obra de Ramírez se pueden confirmar la presencia de las características conductuales apuntadas, entre otros psiquiatras, por el doctor Andreoli; así, encontramos: el horror al vacío, el uso de un colorido restringido y un uso constante de un solo tipo de línea caligráfica.

Para ilustrar otro caso de producción de obras de psicópatas, podríamos observar parte del trabajo de un joven pintor de reconocida calidad, que pasó por un periodo de depresión severa, durante el cual se pudieron apreciar igualmente algunas de las mencionadas características; me refiero a la pintura producida por Raúl Oliva, quien nació en México, D.F., en 1950.

Entre 1970 y 1975 la pintura de Oliva refleja en sus temas furiosos, una desubicación social y una tendencia hacia el autoaniquilamiento que en el aspecto simbólico se expresó en el empleo de su propia sangre como elemento expresivo. Estilísticamente su trabajo es expresionista, lo que nos mueve a reflexionar nuevamente sobre los puntos de contacto para con los fundadores de esa corriente y las alteraciones mentales por las que pasaron.

La pervivencia de la postura expresionista parece corroborar la idea de que tanto los pintores precursores como los actuales utilizan la pintura como un medio de liberación de sus estados mentales y mecanismos similares a los que emplean los enfermos mentales al dibujar y pintar.



Figura.51. Raúl Oliva.

Capítulo 3

Psicoanálisis general del artista. (Arte y alienación.)

El psicólogo Charles Boudin afirma que el hombre está dotado de cierta afectividad que puede ser variable, ya para consigo o para con sus semejantes. Las relaciones afectivas, afirma, forman parte de la transformación de las emociones y de los sentimientos y llegan a formar parte de los llamados complejos. Boudin define a esos complejos como "sentimientos considerados en sus raíces inconscientes".

Los complejos se dividen en personales y primitivos. Los personales son aquellos que se forma cada individuo de acuerdo con sus experiencias, y los primitivos, los heredados; por ello es que "hay complejos comunes en toda raza", que provienen de los pensamientos primitivos y que, por ende, pasan a ser genéticos. Ambos tipos de complejos están, por tanto, estrechamente relacionados.

Boudin dice que el artista es un individuo que transforma sus emociones en expresiones plásticas, a través de poner en juego sus complejos personales y primitivos.¹²²

Así, el temperamento en los artistas está en relación con estos complejos, pero es necesario aclarar que, en este sentido, la palabra complejo no significa que se padezca un estado patológico.

El psicoanálisis ha descubierto varios complejos primitivos que determinan al artista. Uno de los más importantes es el complejo de "Narciso", el cual –según Boudin– "es la fijación afectiva del individuo en él mismo"; es decir, el que aparece cuando éste no se

¹²² Cfr. Lucio Mendieta y Núñez, *Sociología del arte*, p. 68.

interesa sino en sí mismo, si bien no desde una actitud socialmente egoísta, sino sólo como artista.

Hay, entonces, dos tipos de narcisismo: el normal y el patológico. Charles Lalo comenta que el normal, es aquel en el que el individuo se "interesa en sí mismo para superarse". A través de él la persona se autojuzga diferente, superior o mejor que los demás, en varios aspectos relacionados con la religión, la técnica, la acción, el amor, su capacidad de narración, u otros que pueden ser ilusorios, trascendentales o reales.

El narcisismo patológico, en cambio, es aquel estado en que se exagera el amor a sí mismo y se toma como único fin la propia adoración sin reservas y sin pudor.¹²³

De esta manera, el narcisismo del artista también es diverso, pero el que nos importa en este capítulo es el que se refleja o se revierte hacia la concepción de sí mismo, tanto en su obra como en su conducta social.

Entre los artistas encontramos varios comportamientos narcisistas, sin embargo dentro de ellos destacan el del exhibicionista, y el del exhibicionista disfrazado. Éste último es el que da la impresión de indiferencia y desdén por sus obras, pero en realidad lo que busca es atraer al público con tal comportamiento.¹²⁴

El psicoanálisis considera que las actitudes narcisistas se dan como un sentimiento innato en todos los hombres dotados de amor por sí mismos, en varias escalas y de acuerdo con las aptitudes y cualidades para expresar lo que se desee. Por ello, los artistas –quizá en mayor medida que otros hombres– pueden llamar la atención de la gente sobre sí mismos y sobre su obra, con lo que pueden sentirse originales y únicos, colocándose como animadores frente al público y recibiendo el impacto de toda la atención.¹²⁵

Y no obstante lo anterior, algunos artistas son demasiado inseguros. No confían en su trabajo ni en ellos mismos, ni aun cuando un sector de la sociedad los reconozca; aunque también aparecen con frecuencia los soñadores que esperan el éxito y el reconocimiento sin realizar mayor esfuerzo.

¹²³ *Ibid.*, p. 69.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 68.

Pero el artista, por lo general, tiene que estimarse para seguir cultivando su espíritu creador, ya que la autoconfianza es un medio importante para reanimar su actividad creadora; además de que necesita sentir la respuesta del público como un estímulo para su obra y su inspiración.¹²⁶

Para no estar conscientemente expuestos a la desilusión, los hombres casi siempre aprenden a mantener sus ilusiones dentro de ciertos límites, y éstos están marcados por los mecanismos de inhibición o de evasión.

Los freudianos caracterizan a los artistas como neuróticos que constantemente se escudan en esos mecanismos de evasión. Sin embargo, la persona realmente creativa se enfrenta con su propia realidad, tratando de penetrar y acercarse lo más posible a su yo interno, a la contemplación de él mismo y de lo que observa.¹²⁷

Podríamos, al respecto, recordar la definición nahua del artista, como la de aquel hombre que dialoga con su corazón.

Cuando el autor en una obra configura las imágenes del mundo, pone en juego sus preferencias previas o convencionales: sus creencias, sus esperanzas, sus deseos y temores, frente a una determinada realidad objetiva.

Esto tiene una gran importancia en las obras que producen los artistas porque a través de su expresión y desarrollo plástico logran una reestructuración mental para con su entorno. Es por ello, quizá, que el artista es más propenso a la aceptación de los cambios, y tiene una mente más abierta, ya que al realizar el acto creador, llega a un desahogo mental y emocional, que da pauta a una nueva conducta.¹²⁸

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

¹²⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁸ Cfr. W. All Port Gordon, *La personalidad*, p. 333, quien a su vez refiere a H. C. Warren y L. Carmichael, *Elements of Humans Psychology*, ed. rev. por Houghton Mifflin, Boston, 1930, p.45.

La personalidad

Entre las definiciones de personalidad que aporta la psicología contemporánea, podemos utilizar la que señalan los doctores H. C. Warren y L. Carmichael: "La personalidad –afirman– es la organización mental total de un ser humano en cualquiera de los estados de desarrollo. Comprende todos los aspectos del carácter humano: intelecto, temperamento, habilidad, moralidad y todas las actitudes que han sido elaboradas en el curso de la vida del individuo".¹²⁹

Samuel Ramos, asimismo, nos dice que la actividad artística no puede ejercitarse, sino cuando en ella interviene la totalidad del ser humano con todas sus potencialidades; y afirma también que la conciencia tiene que proyectarse íntegramente para el logro del fin perseguido por el artista, quien lleva a cabo el esfuerzo máximo de su vida, pues para él, el arte y la vida son la misma cosa. Por ello es factor esencial de la personalidad artística un ilimitado principio de individualización.

En la personalidad artística la belleza es el punto de vista desde el cual se examinan todas las realidades percibidas. Todos los demás valores de la vida se subordinan a ese ideal supremo y ello redundante en una visión unilateral de las cosas; pero sólo en virtud de esta limitación es que su personalidad adquiere un carácter original.¹³⁰

De esta manera, encontramos que las anomalías en la percepción de la realidad por parte del artista son las que determinan una producción artística con características propias. Las más singulares de ellas incluso han sido estudiadas desde el punto de vista médico, y se han establecido diversas tipologías.

Así, según Andreoli la producción pictórica de un esquizofrénico no se preocupa por la constancia de un conjunto, ni tiene en cuenta la composición; no fija una base, y virtualmente no prepara el cuadro. Es, además, una obra que comporta una disociación gráfica, es decir, que está compuesta, a su vez, por obras desligadas, hechas de pequeños trozos, fragmentadas;

¹²⁹ H. C. Warren y L. Carmichael, *Elements of Human Psychology*, citados por W. All Port Gordon, *op. cit.*, p. 333.

¹³⁰ Cf. Samuel Ramos, *Filosofía de la vida artística*, México, Espasa-Calpe Mexicana, 1964.

o bien sus dibujos se conforman con otros más pequeños que se van agregando e integrando al momento, sin plan previo.

Por otra parte, se aprecian sólo formas estereotipadas, repetitivas, monótonas, y de carácter mecánico que delatan su origen automático. Otra característica típica de los esquizofrénicos es la estilización: producen formas con rasgos decisivos y lineales. Lo decisivo del rasgo se aprecia en la firmeza del pincelado o trazo, y en cuanto al grosor de la línea predomina una alternativa combinación de grueso y delgado.

Existe en los esquizofrénicos un evidente horror al vacío, lo cual los hace cubrir toda la superficie de trabajo, pues –según Cris– llenan el espacio para sustituir la destrucción de su mundo interno, ya que esto de alguna manera disminuye su angustia. Las dos últimas características señaladas por Andreoli son el dibujo caligráfico y el uso restringido del color.¹³¹

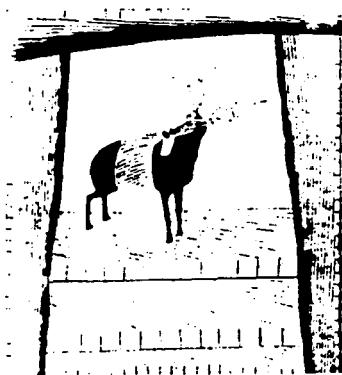


Figura 52. Martín Ramirez.

¹³¹ Cf. **Apéndice 2.** Héctor Pérez Rincón, *La expresión gráfica de los pacientes psiquiátricos en México. Estudio multicéntrico*, bajo la dirección de Héctor Pérez Rincón, p. 6.

Wadeson Ibune en su estudio sobre el arte maniaco-depresivo, nos lleva a Reitman, quien afirma que la excitación del paciente se refleja en una impetuosa elección de los colores, en el desorden y en el trazado de líneas incoherentes. Un sujeto deprimido escoge colores sobrios, y en sus pinturas exhibe una temática pobre; aunque si la depresión es severa no hay producción pictórica, a causa del efecto inhibitorio de la enfermedad. En las pinturas de los maniaco-depresivos por lo general la parte superior es más oscura, y tienden a aparecer figuras inmóviles o con cabezas sumidas; así como árboles rotos y sin flores que presentan ausencia de detalles. Polokker, por otra parte, nota que los pacientes deprimidos se involucran poco en la actividad artística, y que reflejan temáticas sobre culpa, pobreza, hipocondriasis y descripciones de tortura o de suicidio.

Respecto a la manía, el autor refiere que ésta desorganiza la creatividad, ya que, al igual que en la depresión, la comunicación está interferida. En la muestra de su estudio reunió los dibujos de seis pacientes con manía; y si bien este número no pareciera ser estadísticamente significativo, en general se pudo observar que los diseños de las obras eran confusos, y que tenían elección desordenada de colores, presencia de líneas incoherentes, y una ejecución rápida y descuidada; o bien que, cuando el diseño era coherente el tema era así también megalomaniaco. Los médicos refieren que la aparición de este tipo de temas y de colores decrece en las obras conforme los pacientes mejoran.¹³²

¹³² *Ibid.*, p. 3.



Figura 53. Raúl Oliva.

La expresión enferma y sus estados mentales

En el caso de los enfermos mentales que padecen de neurosis o esquizofrenia, encontramos una expresión gráfica con elementos naturalistas y ciertas desproporciones, porque se encierran en su mundo de ideas e imágenes apartándose de la realidad.

La terapia que se realiza a través del arte propicia en ellos una cierta recuperación mental (aunque nunca total), ya que cuando realizan las actividades de pintar o dibujar, voluntariamente, sus mentes se reestructuran y consiguen que, de alguna manera, la realidad subjetiva se oriente más hacia la objetiva; llegan con ello a una asimilación de las formas y los conceptos que los rodean.

Así, mediante una terapia artística un enfermo mental comienza a dar una lógica y un orden a su mente; si bien la actividad creadora, sirve como terapia para cualquier persona que

la realice, ya que también mediante ella asimila y reestructura mejor su realidad objetiva al tratar de concretarla en líneas, formas y colores.

Este tipo de arte terapia también es utilizado como un lenguaje de expresión que ayuda a determinar el estado mental de una persona, o se utiliza a menudo con pacientes que no quieren o no pueden utilizar el medio verbal. De esta suerte, través de los dibujos que el paciente realiza se puede valorar el grado de su enfermedad o de sus mejorías.

Por otra parte, existen y han existido pintores psicópatas, como Joan Ponç, Vicent Van Gogh y James Ensor, cuyas obras han sido consideradas como obras de arte, pero esto no es nada frecuente. En México, como ya hemos dicho, tenemos el caso de Martín Ramírez y algunas etapas del trabajo de Raúl Oliva.

En nuestros días, dada la interacción del arte contemporáneo con la producción de los enfermos mentales, en ocasiones no es fácil diferenciar a simple vista la obra de un psicópata de la de un artista, ya que al respecto de cada uno de ellos se requiere de un estudio individual, vivencial y cultural.¹³³

El caso más claro de influencia por parte de las obras de los enfermos mentales hacia artistas reconocidos, fue el caso del *Art Brut*.¹³⁴

Las investigaciones de Dubuffet, iniciadas en 1945, se basaron en pinturas, esculturas y dibujos que tenían un carácter espontáneo e inventivo, y que provenían de personas ajenas al medio artístico. Eran proposiciones imprevistas y creativas, que empleaban todos los recursos materiales y técnicos; pero que se referían a formas de creación distintas a las del arte *Naïf*, el cual se caracteriza por una cierta torpeza. Dubuffet concluye que el *Art Brut* desea aportar a las obras un poder de expresión acrecentado, en estrecha relación con las formas del arte donde las técnicas están puestas al servicio de temas y argumentos inéditos.¹³⁵

¹³³ Cfr. José Antonio Escudero Valverde, *Psicopatología*, p. 19.

¹³⁴ Cfr. Vittorino Andreoli, *El lenguaje gráfico de la locura*, p. 28.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 59.

El descubrimiento del arte patológico

Lombroso, psiquiatra italiano de principios del siglo XX, descubrió en los psicópatas una necesidad por producir dibujos en las paredes, con una espontaneidad que guarda gran semejanza con la expresión de los artistas primitivos. Este investigador influyó en la comprensión de la producción gráfica de los enfermos mentales, y fue el iniciador de la tesis que define al genio como poseedor de “una neurosis, trauma o intoxicación, que depende de una irritación de la corteza cerebral”, con lo que planteó también la posibilidad cercana del binomio genio-locura.¹³⁶

Al arte de los enfermos mentales lo denominó “arte psicopatológico”. Para Lombroso tanto el genio como los locos se encuentran en creatividad constante, y su posibilidad más alta de expresión está en el arte. Para él, la enfermedad mental desarrolla la originalidad de la invención, ya que el enfermo, al no tener ningún prejuicio ni miedo a representar sus fantasías, se libera de la razón, con lo que da lugar a elaboraciones que una mente sana no produciría por temor a lo ilógico, al absurdo, al ridículo o a la crítica.¹³⁷

Similitudes y diferencias entre las manifestaciones artísticas de psicópatas (esquizofrénicos y maniacos) con pintores fauvistas y expresionistas

El artista, al realizar una obra de arte, se diferencia del enfermo mental por la intención estética que persigue y por los procesos de búsqueda por los que, para lograrla, aplica o por lo menos mentalmente elabora. El enfermo mental, en cambio, no tiene esa intención plástica, y solo refleja su estado mental por medio de su expresión.

En el marco de sus estudios psicológicos, el doctor Lafora realizó un estudio sobre el Cubismo y el Expresionismo, que le permitió llegar a establecer los puntos comunes entre estas dos tendencias. Estas corrientes –nos dice– son semejantes por su expresión subjetiva e

¹³⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹³⁷ Cfr. Lucio Mendieta y Núñez, *Sociología del Arte*, p. 313.

independiente; es decir, porque anteponen las concepciones del artista, y por su gusto por las formas contrapuestas y las estilizaciones.¹³⁸

Así, James Ensor expresa su yo y su relación con su entorno social, y nos muestra cómo su psicosis se transforma en esquizofrenia. Esto se manifiesta en algunos de sus cuadros, en los que los esqueletos se representan llenos de miedo ante la vida.¹³⁹

Otro de sus temas dominantes es la máscara, en la que volvemos a encontrar señales de ese mismo procedimiento.

Como Ensor, pocos esquizofrénicos han reflejado su enfermedad y se han sobrepuesto a ella por medio del juego de la imaginación creadora. Este tipo de trastorno mental traduce la amenaza existencial como un juego grotesco sobre la escena de un teatro en el que se mueven máscaras y sujetos también enmascarados.

Las máscaras revelan cierto gusto por lo extravagante y grotesco, pero también el temor a la realidad existencial. Un ejemplo interesante es el de cierta paciente, llamada Aloys, quien realizaba máscaras, y decía: "son horribles las descolgaré y nunca volveré a dibujarlas". Sin embargo llegó a la vejez prisionera de sus máscaras.

A diferencia del hombre primitivo, Aloys luchaba contra las fuerzas de su enfermedad, en tanto que aquél luchaba contra las fuerzas externas.

Pero esta paciente también daba vida y libertad a sus creaciones mediante una operación mágica, afirmando: "he visto este cuerpo vivo y le he dicho sal de este cuadro".¹⁴⁰

Luego, la producción pictórica de los esquizofrénicos nos muestra incluso otros elementos: la actitud irónica y el humor satírico. Esta manera de crear, para los psicópatas es una reacción contra su enfermedad; es la forma en que fabrican un mundo sobre las tendencias destructivas de su enfermedad, y que les permiten integrarse a una realidad más objetiva, o por lo menos más cercana a su entorno.¹⁴¹

¹³⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁹ Cfr. Thomas Karin, *El arte hasta hoy*, pp. 29-30.

¹⁴⁰ Cfr. Hans Steck, James Cocteau y otros, *¿Tiene algo que ver con el arte, el llamado arte de los enfermos mentales?*, p. 29.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

Van Gogh es otro de los precursores importantes del Expresionismo que, en ocasiones, no daba jerarquía plástica a las formas que su enfermedad le imponía. Según Minkowska, quien para afirmar esto se apoya en análisis clínicos, la línea serpenteante que se revela en sus árboles atormentados era ciertamente sólo una proyección interna, pues pintaba al mundo tal y como él lo sentía.¹⁴² La utilización de la línea horizontal que deja lugar al movimiento, que sube y baja con falta de perspectiva, es otro factor importante.

Estudios más frecuentes califican a Van Gogh como esquizofrénico. El psicoanalista Karl Jasper lo define así, debido a los cambios tan repentinos y frecuentes de estilos en los que incurre el pintor cuando cuenta con treinta años. Estos cambios en su pintura, entre 1880 y 1890, coinciden también con su proceso patológico.¹⁴³

Entre 1888 y 1890 pinta más cuadros que en todos los años anteriores, y se produce en él un estado de vehemente exaltación. La tensión interna y la agitación que mostraba en sus obras eran el resultado de su enfermedad, la cual hacia cada vez más perceptible la desintegración de su personalidad; es por ello que incluso deja a un lado los conocimientos aprendidos y prefiere resaltar sus experiencias vividas.¹⁴⁴

Una idea similar pregonan posteriormente los expresionistas en Alemania. Para ellos el mundo ya existe y no tiene ningún sentido hacer de él una réplica. Sólo les importa su propio sentir, no tienen inhibiciones, y aman y combaten de una manera directa dirigidos únicamente por sus sentimientos.¹⁴⁵

Otra corriente ligada al Expresionismo lo fue el Fauvismo, cuya producción tiene semejanza con la de los enfermos maniacos, pero esto no quiere decir que lo fueran. Las semejanzas pueden establecerse a partir del uso del color. Los maniacos usan un color contrastado e intenso, con arranques de extrema ferocidad, tal y como lo hacen Maurice de Vlaminck o André Derain.

¹⁴² Cf. Vittorino Andreoli, *El lenguaje gráfico de la locura*, p. 51.

¹⁴³ Cf. Karl Jasper, *Genio y locura*, p. 247.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 230.

¹⁴⁵ Cf. Mario de Michelli, *Las vanguardias del siglo XX*, pp. 89-90.

Del mismo modo, entre los maniacos el predominio del color conduce a una indefinición de las formas, las cuales están precisamente en función del color mismo; así como también expresan proporciones desmesuradas en las representaciones y un sentido exagerado del espacio.¹⁴⁶

El Fauvismo nació en París en 1905. Proponía un gran sentido de libertad hacia la expresión, al tiempo que era una protesta ante el arte formal. La similitud de estos artistas con los maniacos depresivos, se observa particularmente en el uso de colores primarios, los cuales comportan una tendencia violenta y un marcado temperamento.

La realidad, para los fauvistas, se manifiesta entonces a través de su emotividad interior.

Dentro de las corrientes expresionistas y fauvistas existieron algunos artistas que creaban sus propios horizontes de manera individual y experimentaban con sus propias vivencias, encerrados en ellos mismos como lo hacen también los enfermos mentales.

Vlammick, otro representante del Fauvismo, decidió no ser cubista porque –para él– dicha tendencia era como un cuartel militar que lo ponía neurasténico. El era sanguíneo, impulsivo y revoltoso; no obstante, su paleta de colores alegres se transformó poco a poco en colores oscuros; encerraba una gran fatalidad que finalmente lo acercó al expresionismo.¹⁴⁷

No obstante que varios artistas del siglo XX, como Henri Matisse y Georges Rouault, se caracterizaron en lo general por una expresión religiosa, coincidieron en su juventud en los talleres fauvistas y expresionistas.

El retrato de Madame Matisse con una línea verde en el centro, o los retratos azules de prostitutas de Rouault, constituyeron puntos de referencia obligados en ese movimiento, y demuestran cómo los artistas plásticos enriquecieron radicalmente su trabajo con elementos expresivos similares a los que manejan los enfermos mentales; elementos que, desde luego, hasta ese momento no se consideraban artísticos.

¹⁴⁶ Cfr. Vittorino Andreoli, *El lenguaje gráfico de la locura*, p. 53.

¹⁴⁷ Cfr. Mario de Micheli, *Vanguardistas del siglo XX*, p. 78.

Por ello es que no es ocioso insistir en preguntarnos: ¿Qué diferencia puede haber entre un cuadro vanguardista que se muestra fragmentado, y el cuadro de un esquizofrénico que también lo está?

La diferencia es que el artista, por ejemplo Picasso, tuvo que pasar primero por un proceso creador de búsquedas y síntesis en sus obras para poder alcanzar ese resultado; y no así el esquizofrénico, que no pasa por ninguno de estos procesos, sino que sólo pinta lo que siente, pero sin pensar, razonar o analizar, y sólo se expresa naturalmente.

El mundo psicópata y el mundo primitivo

Si nos adentramos un poco más en estos mundos, encontraremos más semejanzas en cuanto al arte y la forma de pensar y actuar. (Sin descontar el que, en nuestra edad contemporánea, la ciencia y el arte asimismo se pueden considerar nuevos fetiches que nos permiten sobrellevar la vida.)

Debido a sus temores, los hombres primitivos viven inmersos en un continuo fetichismo. Pero tienen también diversos ritos encaminados a neutralizarlos. Un chamán esquimal dice: "Nosotros no creemos, tenemos miedo... tememos a todo lo que vemos a nuestro alrededor y tememos a todas las cosas invisibles que nos rodean". Este mundo visible e invisible, procede de temores arraigados en los tabúes tradicionales.¹⁴⁸

Igualmente para Albert Schweitzer, en las representaciones emocionales de los primitivos, se muestra esa inspiración en el miedo, y en la necesidad de protegerse de todas las potencias visibles e invisibles.

El esquizofrénico, por su parte, no sólo vive en un mundo arcaico y primitivo, sino además con un miedo producto de una culpabilidad por haber violado sus propios tabúes.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Cfr. Vittorino Andreoli, *El lenguaje gráfico de la locura*, p. 51.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 51.

En el esquizofrénico existe un mundo de temores y angustias suscitadas por la invasión de un caos interno, ocasionado por los trastornos funcionales biológicos de su metabolismo cerebral, a diferencia del primitivo, que se siente amenazado, ante todo, por el exterior.¹⁵⁰

El medio para contrarrestar este miedo –como ya se ha advertido– puede ser la creación artística. De este modo se explica la belleza mágica del inconsciente de Paul Klee o de Picasso, ya que algunos de sus dibujos participan del mismo asunto vital que el de los enfermos mentales.

La satisfacción alucinatoria y el deseo en el surrealismo

"Para pintar un cuadro o crear una imagen –dice Max Ernst– es necesario, en primer lugar, que desee verla con una intensidad comparable a la del deseo que sentimos de ver un ser amado cuya presencia física nos falta desesperadamente". Así, este artista elabora sus *collages* para asegurarse de recrear una imagen exacta y permanente de su alucinación.¹⁵¹

Freud define a la descarga interna de la *psique* que se convierte en obra plástica como "la necesidad de una existente realidad" que dará pauta al cumplimiento del deseo.

Así pues, cuando no es posible plasmar toda la actividad del pensamiento "la satisfacción no se produce y la necesidad persiste". Solo hay un medio de tornar equivalentes la visión interna y la percepción externa, y ello consiste en mantener la imagen de manera permanente y continua; esto es lo que realizan la psicosis alucinatorias y los fantasmas de las víctimas de inanición, a través de las cuales la actividad psíquica se destina por entero a retener el objeto deseado.

El Surrealismo es la tendencia que promueve la idea de que el arte "se destina por entero a retener el objeto deseado" aproximándolo a la satisfacción alucinatoria del deseo.¹⁵²

¹⁵⁰ Cfr. Hans Steck, James Cocteau y otros, *¿Tiene algo que ver con el arte, el llamado arte de los enfermos mentales?*, p. 28.

¹⁵¹ Cfr. Xavier Gauthier, *Surrealismo y sexualidad*, p. 209.

¹⁵² Cfr. John Russel, *Max Ernst*, p. 5.

Y al respecto, Dalí escribe: "la pintura es la fotografía hecha a mano y en colores de las imágenes virtuales, superfinas, extravagantes, hiperestéticas de la irracionalidad concreta".¹⁵³

Por su parte Freud declara que la creación artística es una reconciliación de la realidad con el placer; una ruptura con la realidad que se ejecuta por el placer.¹⁵⁴

Con esto podemos afirmar que la creación también refleja la liberación de los miedos y es por ello que las obras se cargan de valores mágicos que están dominados por el inconsciente.¹⁵⁵

Picasso describió así a Malraux su primera visita al museo del Trocadero, cuando descubrió el arte africano:

"Las esculturas africanas eran intercesores. Aprendí esa palabra en aquel entonces.

"Eran intercesores contra todo, contra espíritus amenazadores, siempre miraba los fetiches y comprendí: yo también estoy contra todo, yo también pienso que todo es desconocido, enemigo.

"*Las señoritas de Aviñón* deben de haberseme ocurrido aquel día, pero no a causa de la forma, sino porque era mi primera tela de exorcismo, ¡eso sí!"¹⁵⁶

¹⁵³ *Ibid.*, p. 211.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 213.

¹⁵⁵ Cfr. Vittorino Andreoli, *El lenguaje gráfico de la locura*, p. 11.

¹⁵⁶ Cfr. André Malraux, *Cabeza de obsidiana*, p. 18.

Conclusiones

A través del tiempo se ha ido ampliando el concepto de arte, gracias a lo cual, y especialmente en el siglo XX, se agregó a la obra producida por los artistas académicos, aquella otra obra producida por los llamados pueblos primitivos, y la producida por los niños o por los enfermos mentales.

Así, en la primera década del siglo los pintores cubistas, entre otras tantas búsquedas, intentaron asimilar las propuestas y simbolismos del arte africano o del arte de Oceanía; durante la época de los años veinte, artistas de la talla de Diego Rivera escribieron textos elogiando las bondades del arte infantil, y hacia los años cuarenta Dubuffet acuñó el término *Art Brut*, dentro del cual incluyó especialmente la producción artística de los enfermos mentales.

Debido a esta apertura se han encontrado nuevas fuentes de expresión y definitivamente podemos afirmar que vanguardias tan importantes como el Expresionismo, el Cubismo y el Surrealismo —que dieron orientación y forma al arte de nuestro siglo— no se habrían dado con tal fuerza sin explorar y explotar estas nuevas influencias señaladas.

Esta simbiosis de obras artísticas no necesariamente producidas por *artistas* con las obras del arte académico, continúa determinando a algunas de las más destacadas orientaciones artísticas de nuestro tiempo. En México aún es destacable el interés por la producción artística indígena, y de ello da fe el trabajo de artistas de renombre como Francisco Toledo.

La creación artística, además de ser una de las más altas formas de expresión del ser humano, es un medio de desahogo de los conflictos emocionales e incluso una terapia para

encausar padecimientos mentales graves, ya que contribuye a reestructurar los elementos deteriorados de la mente y es un medio para recuperar el equilibrio de la *psiquis*.

Acercar el arte a la ciencia, y desentrañar ya no sólo desde una perspectiva histórica o descriptiva los procesos evolutivos, técnicos, ideológicos y psicológicos de la creación, sino abordarlos desde una perspectiva integral es un trabajo que apenas se comienza a realizar. Y ello, creemos que es una actividad de lo más útil para el espectador y para el crítico, pero ante todo para el creador. Esa ha sido la intención que ha animado este trabajo, apenas una aproximación, que esperamos pueda tener un mejor desarrollo en otro momento.

Si bien, por ahora, podemos concluir afirmando que el hombre creador siempre existirá, para que la humanidad pueda sobrevivir, ya que, al artista, al realizar "el acto creador, se le permite vencer a la muerte" y al espectador le permite una liberación inconsciente.

Apéndice 1

Biografía de Joan Ponç

Joan Ponç

Ponç fue un pintor catalán que nació en Barcelona. Formó parte del otoño de 1948, junto con los pintores Antoni Tàpies y Miquel Barceló, y los escritores Brossa, Arnau y Puig, quienes fundaron la revista *Drulset*.

Los dibujos de Joan Ponç llenaron los primeros números de aquella revista poco duradera. En ellos reducía su expresión de la sensualidad a unos dibujos lineales, entrelazados con pequeños toques de color.

Sin embargo, Ponç no era un artista que pintaba su libertad; según Miró sólo se servía de ella para entregarse por completo al objeto que pintaba. Para él la composición era un simple aprovechamiento económico de la superficie. Y le interesa la figura, pero libre de cualquier estilización.

En 1950 dejó la revista (y a Barcelona), debido a su inconformidad y a sus contradicciones con las nuevas tendencias artísticas. Partió, entonces, para Brasil y expuso en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. A partir de entonces obtuvo varios reconocimientos internacionales.

En 1966 fundó la academia L'espai, y más tarde realizó 50 dibujos de pájaros con los que obtuvo el Gran Premio Internacional de Dibujo en la VII Bienal de Sao Paulo.

Sin embargo, debido a un trauma psíquico de neurastenia que lo afectó gravemente, dio un paso decisivo en su estilo y pasó a mostrar un movimiento cinético que aspiraba a lo desequilibrado y a lo explosivo.

El artista llegó a identificarse con las tijeras y el cuchillo, que cortan por su propia decisión, y elaboró varios dibujos mediante los que mostraba su estado mental.

Entre 1968 y 1969 realizó obras que tratan del contacto imaginario y preliminar de los seres humanos excitados por las percepciones de ver, oír y tocar. Los sentidos representan para él un mundo fijo o estático. En los últimos dibujos que realiza, es posible advertir que está a punto de perder el contacto con su realidad, y que se encuentra compenetrado en sus alucinaciones.

El mundo de los dibujos de Ponç no es surrealista, como se ha afirmado a menudo. Anton Ehrenzweig define a los dibujos del artista como de un libidinoso realismo, y una expresión que se pierde en la realidad sin tratar de enmascararla con las leyes morales.

Ponç refleja el caos que lo rodea, y describe a sus dibujos como irónicos, crueles y desdeñosos, al igual que como lo fue su vida de los 15 a los 20 años.

Un círculo mágico de símbolos sexuales se mostraba en gran parte de los dibujos del artista. Algunas de las imágenes pueden caracterizarse como masculinas o femeninas, pero muchas otras aparecen con sexo indeterminado. Estas imágenes tampoco pertenecen a la iconografía sexual del surrealismo, ya que sólo dan a entender la carencia de mutuas relaciones humanas. Ponç, asimismo crea manos desgarradoras y ojos múltiples, que luchan con un impulso agresivo para revelar cierta humanidad. La tensión sexual de su confusa identidad evoca lo sobrenatural.



Figura 54. Dibujo de Joan Ponç.

Apéndice 2

La expresión gráfica de los pacientes psiquiátricos en México. Un estudio multicéntrico.

La expresión gráfica de los pacientes psiquiátricos en México. Un estudio multicéntrico.

H. PEREZ RINCON*, P. RODRIGUEZ**, M^a. C. GALINDO***, H. REZA-GARDUÑO
TREVINO****, Y. PICA RUIZ***** Y F. CORTES SOTRES*****

Resumen. Se trata de representar las observaciones más importantes logradas en un estudio multicéntrico sobre la expresión gráfica de los enfermos psíquicos.

Se dedican apartados especiales a la metodología, el análisis estadístico y la expresión pictórica de los trastornos del ánimo, los trastornos orgánicos y los esquizofrenias.

Para establecer las escalas de preferencia en el dibujo libre para cada uno de los distintos grupos de pacientes, se utilizó el procedimiento propuesto por Thurstone (1927). La evaluación de las preferencias se basa en la teoría de las juicios comparativos del mismo autor en la que se pretende escalar las preferencias de un sujeto cuando tiene que emitir un juicio ante la presentación de dos estímulos. Este método se generaliza a la presentación de tres o más estímulos cuando lo que se le pide al sujeto que los ordena de acuerdo a un cierto criterio, cuando son varios los estímulos, el proceso esencial de ordenamiento está basado en una comparación de los estímulos tomados por pares. El objetivo de la escala desde el punto de vista matemático es establecer la distancia existente en términos de calificaciones normales estandarizadas basadas en la proporción de sujetos que prefieren el estímulo A sobre el B) la proporción de la que prefieren el A sobre el A.

En la presente investigación se establecieron escalas de preferencia para el color y para los elementos temáticos. Las variantes sobre el procedimiento original de Thurstone son, para el color, primero, el paciente efectúa un dibujo utilizando ocho colores disponibles, segundo el evaluador ordena la preferencia según la dominancia de los colores en el dibujo, tercero, se efectúa el análisis según lo describe Thurstone. Para la preferencia de elementos temáticos el procedimiento es similar, con la excepción de que en este caso el sujeto se libre pintar los elementos que desea y el evaluador los ordena de acuerdo a una codificación previa. PALABRAS CLAVE: Pintura. Dibujo libre. Escalas de preferencia. Análisis estadístico.

Summary. The most important conclusions obtained in a multicentric study about the graphic expression in mental disorders are here described. Special sections are devoted to the methodology, the statistical analysis and the painting of depressive and manic, psychorganic, paranoid and schizophrenic.

Thurstone's suggested procedure (1927) was employed for establishing the preferential scales in free drawing for each different group of patients. The assessment of preferences is based in Thurstone's comparative and judgement theory for determining the preferences of a subject requested to choose between two stimuli. This method is generalized to three or more stimuli when the subjects requested to put them in order according to a certain criterium. When several stimuli are presented, the essential ordering procedure is based

on the comparison between two stimuli. The purpose of this scale, from a mathematical point of view, is the determination of the distance in terms of normal standardized score based on the proportion of subjects preferring A stimulus to B stimulus, and those preferring A stimulus to A stimulus.

In this investigation, preference scale were set up for the color and thematic elements. Variants on Thurstone's original procedure for colors are: first, the patient should make a drawing using the eight colors at his disposal, second, the assessor should determine his preference according to the color dominance in the drawing, third, the analysis should be made according to Thurstone's description. A similar procedure should be followed for determining the preference of thematic elements, however, in this case the subject is free to paint whatever elements he may wish, and the assessor must put them in order according to a previously established codification. KEY WORDS: Free drawing. Preference scales. Statistical analysis.

PRESENTACION

Los siguientes cinco trabajos fueron presentados en el Simposium de la Sección Permanente de Psicología y Psicopatología de la Expresión de la asociación Psiquiátrica Mexicana que se celebró en noviembre de 1991 su XII Congreso Nacional. Esta Sección organizó y coordinó un estudio multicéntrico con el fin de analizar algunas características formales de la expresión plástica de los pacientes psiquiátricos en México.

Aunque existen varias y valiosas experiencias previas sobre la utilización de la pintura como arte-terapia o logoterapia, no existía en nuestro medio ningún estudio en el que se analizaran y correlacionaran estadísticamente algunos aspectos formales de la expresión plástica espontánea con las variables clínicas. Para esta empresa que nada tiene que ver con la proyección psicodinámica de la creación ni con el análisis estético de la obra, se elaboró un instrumento que permitiera calificar de manera homogénea las principales características formales de la producción gráfica de un grupo de pacientes colocados en circunstancias similares de espacio y de posibilidades de utilización de los materiales (pinturas y papel).

En esta primera fase del proyecto se contó con la colaboración de las siguientes personas e instituciones: la terapeuta Patricia Rodríguez, del Instituto Mexicano de Psiquiatría; la doctora M^a del Carmen Galindo del I Division de Psiquiatría del Instituto Nacional de Neurología y Neurocirugía; la doctora Yolanda Pica de la Clínica San

* Instituto de Psiquiatría de la Universidad del Estado de Veracruz, Veracruz, Veracruz, México

** Instituto Mexicano de Psiquiatría

*** Instituto Nacional de Neurología y Neurocirugía

**** Instituto Nacional de Neurología y Neurocirugía

***** Universidad del Estado de Veracruz

***** Instituto Nacional de Psiquiatría, Unidad de Servicios a la Comunidad

Rafael (de los hermanos Juaninos), y el doctor Horacio Reza-Gardulo, del hospital Psiquiátrico Nacional <<Fray Bernardino Alvarez>>. El analista estadístico de toda la población estudiada en estos diferentes centros, fue elaborada por el ingeniero José Cortés, del Departamento de Informática del Instituto Mexicano de Psiquiatría.

A continuación se presentan las comunicaciones concernientes a la metodología, al análisis estadístico, y a los principales resultados obtenidos en sus tres categorías clínicas: la esquizofrenia, la psicosis maniaco-depresiva y las psicosis orgánicas.

El proyecto prosigue y los textos que aquí se incluyen constituyen el resultado preliminar.

METODOLOGIA

Patricia Rodríguez

La metodología empleada en este estudio fue semejante en los cuatro centros donde participamos. Las sesiones durante las cuales se recopiló el material analizado, se desarrollaba tres veces por semana durante las horas matinales dedicadas a las actividades ocupacionales y clínicas. Se invitó de manera general a todos los pacientes internados para que asistieran libremente. En todo momento evitamos sugerir los temas para que la producción fuera siempre completamente libre y espontánea. En todo caso se mantuvo una actitud acogedora de respeto a la libertad del paciente, evitando la actitud infantilizante que desgraciadamente es tan frecuente en terapia ocupacional.

Cada taller contó con un espacio aislado, con una buena iluminación e independiente de otras actividades clínicas y de logoterapia.

El paciente elegía libre y espontáneamente el sitio donde deseaba trabajar y en todos los lugares estaban a su disposición los mismos materiales que eran:

1 block de papel marquilla de 32 x 52 cm.

7 frascos de pintura acrílica soluble en agua, en colores rojo, blanco, azul, amarillo, verde, café y negro.

1 recipiente con agua.

1 trapo.

2 pinceles de los números 3 y 4

La libertad frente de los colores y el papel les permitía expresarse libremente. A un así hubo quien prefirió usar solamente el negro, aunque más adelante en otras obras ya usará más colores.

Un vez que el paciente entregaba su producción se valoraba con el la posición del papel. Se anotaba si había alguna explicación que ofreciera espontáneamente, al mismo tiempo que se anotaba la fecha, el nombre y el número sucesivo de la producción en cada hoja.

Es necesario subrayar que una vez que el paciente acudía espontáneamente al taller había un interés creciente por el uso de los materiales plásticos a su disposición. Pocos fueron los que rechazaron o aquellos que participaron de manera desordenada o poco seria. En los cuatro centros se observó, que los pacientes no tenían a imitar lo que realizaban sus compañeros.

Aun los pacientes gravemente perturbados o con agitación motora lograba aplicarse de muy buen grado a esta tarea que poco a poco fue llamando su interés y a la que acudían con verdadero entusiasmo. Los mutistas, los que permanecían alejados de los demás, o aquellos que en otros momentos expresaban quejas constantes, eran capaces de mantener una actividad continua durante la hora que duraba la sesión.

Unos pintaban más. Otros menos, y en ningún caso se influía o se aconsejaba proseguir. Pero si se recolectaron cuidadosamente en orden sucesivo cada obra del paciente para obtener así una secuencia de acuerdo con internamiento hospitalario.

Por cada paciente se llenó una ficha de identidad con los siguientes datos incluyendo el DX del DSM III R.

Para evaluar las pinturas preparamos una escala de calificación. Los participantes nos reunimos en varias ocasiones para aprender a manejar esta escala, la cual empezó a ser aplicada hasta que se obtuvo un adecuado consenso de calificaciones. En todos aquellos casos en donde existió duda de calificación se hizo un grupo para lograr un consenso válido. A pesar de que los cuatro centros participantes tuvimos diferentes tipos de apoyo, todos nos esforzamos porque se cumplieran las mismas condiciones técnicas y las mismas especificaciones en lo que concierne a los elementos prácticos, es decir, que existió un compromiso de cada participante por seguir el protocolo al pie de la letra.

ANÁLISIS DE LA EXPRESIÓN PICTÓRICA DEL ENFERMO MENTAL. TRASTORNOS DEL ESTADO DE ANIMO.

M^o del Carmen Galindo.

Los criterios diagnósticos esenciales de un episodio depresivo son: estado de ánimo deprimido (talante bajo), o pérdida del interés en casi todas las actividades, además de otros síntomas como pérdida del apetito o de peso, insomnio, retarde psicomotor, fatiga, sentimientos de culpa o inutilidad, dificultad para concentrarse o tomar decisiones, pensamientos de muerte y suicidio o intento de suicidio (1)

Por otro lado, es fundamental para el diagnóstico de la manía que el afecto este elevado, expansivo o irritable, además el paciente puede experimentar una autoestima

incrementada de la necesidad de dormir, puede estar más hablantín que de costumbre o tener un lenguaje apresurado, vuelo de ideas, distractibilidad, actividad aumentada o inquietud física, puede estar involucrado excesivamente en actividades con un alto potencial de consecuencias peligrosas (1).

A diferencia de lo que ocurre con la esquizofrenia, los reportajes sobre el análisis de la expresión pictórica de los pacientes con depresión y/o manía no abundan. Andreoli (2) en su libro "Il linguaggio psichico" recopila la tipografía de la expresión gráfica según diversos autores en diferentes épocas. V. Gr. Max Simon en 1888, refiere que la producción de los maniacos en la fase aguda no produce nada desde el punto de vista gráfico, si hay producción su contenido es ambicioso; J. Vinchon en 1924 dice que la manía y la melancolía se producen dibujos aderezados, usando colores vivaces los maniacos y tenebrosos los melancólicos; el propio Andreoli en 1952 no encuentra diferencia entre la manía y la depresión desde el punto de vista gráfico, solo existe una diferencia en la ejecución, mientras en la manía es violenta y de trazos rápidos, en la depresión es lenta y elaborada, en ambos polos hay utilización de colores puros e intensamente contrastantes, el predominio del color conduce a indefinición de las formas con representaciones desproporcionadas y un sentido exagerado del espacio.

Wadson y Bunney (3) en su estudio sobre el arte maniaco-depresivo, mencionan la literatura sobre el tema: Reitman, uno de los autores citados, dice que la excitación del paciente se refleja en la impetuosa elección de los colores y en el desorden y las líneas incoherentes, un sujeto deprimido escoge colores sobrios, sus pinturas exhiben, en su temática la pobreza de ideas y si la depresión es severa no hay producción pictórica por el efecto inhibitorio de la enfermedad. Dax describe las pinturas de los depresivos de colores sombreados, usualmente negro, con la porción superior del dibujo más oscura. Pueden aparecer figuras innóviles, si las hay sus cabezas están sumidas, árboles rotos y sus flores, noches sin estrellas más que días, desnudez y ausencia de detalles. Plokker nota que los pacientes deprimidos se involucran poco en la actividad artística y si lo hacen utilizan colores oscuros en la parte superior de la pintura, siendo en general más oscura que la inferior, representan temáticas sobre la culpa, pobreza, hipocondrías, descripciones de tortura o suicidio. Este autor observa un aclaramiento de colores conforme el deprimido mejora. Margaret Namburg al trabajar con mujeres deprimidas refiere las dificultades que tienen para expresarse espontáneamente, cuando vencieron esta resistencia realizaron pinturas de alfileres y cuclío.

Para Alonso-Fernández (4) la depresión anula la creatividad o por lo menos la interfiere parcialmente. Recibe una serie de cuatro pinturas de un deprimido, en las obras predominan los negros y grises con algo de rojo, hay

presencia de cruces, burros, sangre, encapuchados, mutilaciones y ahorcados, las escenas suceden en espacio cerrados y oprimentes, estas obras también tienen dos planos: en el inferior sucede la acción y el superior es más oscuro, dando la impresión de hermetismo. Respecto a la manía refiere que desorganiza la creatividad y al igual que en la depresión la comunicación está interferida.

En el presente estudio se analizaron las obras de 17 pacientes que cumplían los criterios diagnósticos para la depresión mayor según el Manual Diagnóstico y Estadístico de las Enfermedades Mentales en su tercera edición revisada (DSM-III-R). Las pinturas las realizaron en tres momentos de su estancia intrahospitalaria: a su ingreso, a la mitad de su tratamiento y antes de egresar. El total fueron 51 obras. El 70,6% de los pacientes fueron del sexo femenino el 29,4% del masculino. En cuanto la edad la media fue de 46,2 años con una derivación estándar de 13,6 años.

Las características principales en las pinturas de los pacientes deprimidos fueron las siguientes:

1. El 5,9% realizó el dibujo en posición vertical.
2. El 33% utilizó en forma parcial el espacio.
3. Grosor de la pincelada: el 31,4% realizó pincelada delgada, 11,8% mixta y 56,8% gruesa.
4. Firmeza de la pincelada: el 23,5% pintó tenue, 9,8% mixta y 88,7% firme.
5. Longitud de la pincelada: 33,3% corta, 45,1% mixta y 21,6% larga.
6. Los pacientes dibujaron sin perspectiva.
7. La técnica empleado por el 84,3% fue ingenua.

Preferencia de color: en los tres momentos de realización fue para el color verde. En la primera obra le siguen el azul, café, rojo y amarillo; en la segunda continúan prefiriendo el verde siguiendo del azul, amarillo y café; en la tercera pintura el verde está al 100% y después amarillo, rojo, café y azul. Los colores negro, gris y violeta casi no se utilizaron y se mantuvieron en porcentajes muy bajos.

Preferencia de elementos temáticos: el paisaje ocupó el primer lugar en cuanto a tema y conforme los pacientes evolucionaban hacia la mejoría, comenzaron a aparecer otros elementos como objeto, persona, planta, fruta y figuras abstractas.

En la muestra se recibieron los dibujos de seis pacientes con manía, pero este número no fue estadísticamente significativo. En general se pudo observar que los diseños de las obras eran confusos, con elección desordenada de colores, presencia de líneas incoherentes, ejecución rápida y descuidada. Cuando el diseño era coherente el tema fue megalomaniaco. Se ha descrito que la firmeza de trazo y de color decrece en las obras conforme el paciente mejora,



Fig. 1. Paciente maníaco en fase expansiva; autorretrato imaginario como un dragón

para volverse banal (5), esto fue evidente en nuestro grupo de maníacos.

La creación espontánea ha sido utilizada por otros autores con fines de diagnóstico, diagnóstico diferencial, tratamiento psicoterapéutico y rehabilitación (6-10).

El análisis estadístico de las características formales de las obras de pacientes con depresión dio resultados que difieren de los reportados en la literatura, como la preferencia por colores, en este caso el verde, que tal vez se explique por la preferencia de tema, que fue el paisaje, aunque este elemento tampoco es común en la literatura, si bien hay que tomar en cuenta que las comunicaciones publicadas tienen muestras muy pequeñas, otras son de un solo paciente, con pocas excepciones los estudios no son sistemáticos y con frecuencia las descripciones de las pinturas parecen reflejar las impresiones personales de los autores. Por otro lado, no hay que perder de vista el hecho de que los reportes pertenecen a sujetos de otras culturas.

El valor de nuestro estudio radica en que es el primero realizado con pacientes mexicanos, la muestra es amplia,

LA PINTURA EN LOS PACIENTES ORGANICOS.

II. Reza-Garduño Treviño.

Dentro del total de pacientes del presente estudio veinte fueron catalogados dentro del diagnóstico de psicosis orgánica, el cual incluye trastornos delirantes, alucinatorios, afectivos o mixtos cuya etiología es atribuida a un factor orgánico.

Se incluyeron también pacientes epilépticos o con retraso mental que cursaban con un cuadro psicopático asociado a su enfermedad de fondo. De estos veinte pacientes se obtuvieron un total de cincuenta y ocho obras. Antes de

heterogénea; se ha iniciado una línea de investigación que permanece abierta, pues hay varios aspectos pendientes, p. ej. el análisis de la obra de los pacientes maníacos. Para que los resultados sean válidos y confiables se requieren de un estudio comparativo contra otro grupo de enfermos psiquiátricos y controles, por lo tanto el estudio no puede considerarse concluido totalmente.

La producción gráfica además de ser un dato valioso para el diagnóstico ayuda a establecer una relación terapéutica y al mismo tiempo permite valorar la evolución del enfermo.

BIBLIOGRAFIA

1. Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales (DSM-III-R) (1987) Masson. Barcelona, España, Pág. 255
2. ANDREOLI, V. La Patología del lenguaje gráfico. En "Il linguaggio malato. Il mito della "impressione in psichiatra". (Ed. Masson) Milan, Italia, 1979. Pág. 7
3. WADESON, H., BUNNEY, W. Mania-Depressive art. *The Journal of Nervous and Mental Disease*, 1970, 152: 215-231
4. ALONSO-FERNANDEZ, F. Depresión y creatividad artística. En "Psicopatología y Creatividad" (Ed. Universidad Pontificia de Salamanca) Salamanca, España 1984. Pág. 101
5. PEREZ-RINCÓN, H. Psicopatología de la expresión. En "Psiquiatría" (Eds. G. Vidal, R. Abram, Editorial "Medica Panamericana") Buenos Aires, Argentina 1986. Pág. 650.
6. LUND, CH., ORMEROD, E., KURVILLE, G. Art Group psychotherapy in a psychiatric day unit. *British Journal of Psychiatry*, 1986, 149: 312-315.
7. BENVENISTE, D. Picture time a nondirective approach to art psychotherapy. *The Arts in Psychotherapy*, 1985, 12: 171-180
8. POLDINGER, W., K. ARMBECK, K. The relevance of creativity for psychiatric therapy and rehabilitation. *Comprehensive Psychiatry*, 1987, 28: 384-408
9. CLAUSSER, G. La creación pictórica y sus variantes alteras en la psicopatología. Symposium Chile, 1960, 1: 13-22
10. RE SERRA-LACY, S., ROBINSON, V., BENSON, J., CRANG, J. An experimental study of pictures produced by acute schizophrenic subjects. *British Journal of Psychiatry*, 1979, 134: 195-200

presentar los resultados de nuestra muestra mencionare las características y la tipología grafica encontradas en esta clase de pacientes

Gardner (1) realizo estudios sobre pinturas de enfermos con lesión orgánica cerebral encontrando características específicas de hemisferio cerebral dañado. Este autor encontro que al dañarse el hemisferio izquierdo las facultades visualesgraficas no se venan afectas. los dibujos de estos pacientes se llaman mucho mas simples, carecían de detalles pero sin embargo conservaban un contorno reconocible global de la obra, esta era finalmente una obra bien integrada en cuanto a composición, conservando así

mismo estos pacientes la sensibilidad al estilo. Cuando se estudiaron las obras de enfermos con lesión cerebral derecha se encontró que conservaban la capacidad para dibujar detalles sin embargo su capacidad para organizar la figura en una forma coherente dentro de una composición, era nula. También se encontró que los contornos eran irregulares, discontinuos, las figuras eran dibujadas en forma incompleta, fragmentadas e inconexas, y existía por parte de estos pacientes escasa sensibilidad al estilo. Un dato importante, es empero que las pinturas de estos enfermos se vuelven mucho más expresivas, crudas y sensuales; se reduce la sensibilidad dando una forma más «descarada» de expresión estética.

Por lo que respecta a la descripción tipológica para esta categoría de pacientes, existen las propuestas por Andreoli (2), Simon y Vinchon, las cuales son concordantes de acuerdo con las características encontradas. Describen estas obras como formas regresivas hacia expresiones infantiles, encontrándolas como imperfectas, mal hechas, carentes de perspectiva, con cierto esfuerzo en la representatividad de objetos, con elementos repetitivos frecuentes e inadecuadas. Llegando en ocasiones a ser únicamente simples garabatos, otras veces dibujos elementales o formas geométricas simples. Precisamente por estas características en muchas ocasiones, sino la mayoría de las veces, estas obras son consideradas como «arte», sin embargo por esto no debe restárseles su valor significativo y plástico, ya que un signo-símbolo puede llegar a perder su convencionalidad, expresándose únicamente con un significado plástico. En otras ocasiones un dibujo elemental formado por elementos simples puede carecer de significado, sin embargo, puede adquirir un valor signico del lenguaje cargándose entonces de un significado muy particular para cada paciente. Por lo tanto, hay que darle a este tipo de obras su adecuado valor como medio de expresión no verbal y, por qué no, en ocasiones artístico.

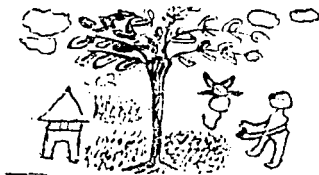


Fig. 2. Obra paraguina de un enfermo psicopático.

Respecto al análisis del material de nuestros pacientes, arroja los siguientes datos en cuanto a la preferencia de elementos temáticos predominó en la primera fase con 100%, el paisaje, seguido, de objetos y plantas. En la segunda fase el 100% fue para objetos seguidos de paisaje, mientras que en la tercera fase el tema más representado fue el de animales, seguido de personas y paisajes. Las obras tuvieron como principales características el ser dibujos elementales y en el caso del paisaje el de un naturalismo representativo.

En lo que se refiere a preferencia de color, en la primera fase el 100% fue para el azul, seguido de café, verde y amarillo. En la segunda fase el 95% fue para el amarillo seguido por el rojo, verde y azul en forma de creciente; siendo en la tercera fase el 90% para el verde, seguido de amarillo, rojo y azul. Globalmente los colores más utilizados fueron el azul, rojo, verde y amarillo. Los resultados obtenidos en cuanto a preferencia de color son concordantes con la elección de elementos temáticos, ya que el azul, rojo, verde y amarillo frecuentemente se utilizan en la composición de paisajes y objetos.

Analizando la realización de las obras se encontró que las características de la pincelada fueron ancha en el 79.4%, delgada en el 10.3% y mixta en un 10.3%, fue firme en el 84.5%, tenue en el 5.2% y mixta en el 10.3%.

El 57.7% de las obras careció de ritmo, en el 62.1% fueron asimétricas encontrándose elementos repetitivos en el 37.9%, siendo más reciente la repetición que en los otros dos grupos de pacientes estudiados. Las obras carecieron de perspectivas en el 100%, la técnica rugosa estuvo en el 77.6% finalmente en el 22.4%, el medio ambiente predominante fue para el campestre.

Los resultados obtenidos concuerdan con los encontrados en las obras de otros pacientes de diversas partes del mundo, y nos muestran al menos en un nivel estadístico los pacientes mexicanos dentro de esta categoría no difieren de lo esperado. Sin embargo, es necesario contar con estadísticas de más países, así como el correlacionar dentro de este mismo estudio otras variables como sexo, nivel cultural, edad, etc., lo cual ampliará nuestra visión.

BIBLIOGRAFÍA

1. GARDNER - Arts, Mente y Cerebro - Edt. Paidó, México.
2. SANDRO LICHTENBERG - Il linguaggio infantile - Il mito della "impressione in psichiatría" - Masson, Italia 1970.
3. PIROSI RIGOLI - El lenguaje psiquiátrico - Edt. ICF, México, 1987.

LA EXPRESION PICTORICA EN LOS EZQUIZOFRENICOS

Yolanda Pica Ruiz

La esquizofrenia es un trastorno psiquiátrico mayor que abarca gran cantidad de alteraciones de la conducta, y cuyo cuadro clínico se manifiesta por trastornos del pensamiento, frecuentemente con síntomas característicos como alucinaciones y delirios, conducta extraña y deterioro del nivel general del funcionamiento. Los pacientes incluidos en este estudio, llenaban los criterios diagnósticos del DSM-III-R.

La muestra de pacientes estudiados estuvo formada por 52 pacientes, de los cuales el 78,9% fueron del sexo masculino y 21,1% del sexo femenino, la media de edad fue de 27,3 años con una desviación estándar de 8,8. De los pacientes estudiados 52 participaron en la 1ª y 2ª aplicación y 49 en la 3ª, obteniéndose un total de 153 pinturas realizadas por pacientes esquizofrénicos.

Obviamente surgen dos preguntas ¿Cómo pintan los esquizofrénicos mexicanos? ¿Existen puntos de convergencia entre éste estudio y lo que se ha estudiado en otros países?

Los inicios de la pintura surgen cuando el hombre adquiere la capacidad de simbolización, rasgo diferencial de nuestra especie entre otros y toda creación o acto cuya resultante es un producto estético y original requiere de características especiales en el acervo biológico de la persona, particularmente en el terreno de la hipersensibilidad para la captación del mundo circundante interno y de una capacidad para la simbolización. Sin en el acervo biológico del individuo hay una enfermedad mental, ¿qué puede expresar de su mundo interno? Lo que se ha encontrado es lo siguiente.

Según Andreoli, el esquizofrénico en su estilo pictórico no se preocupa por la construcción de un conjunto, no tiene en cuenta el arte de la composición, no fija una base, no prepara virtualmente un cuadro en general. Se observa en primer lugar disociación gráfica y escrita por Ferdiere en 1951, es decir, obras desligadas, hechas de pequeños trozos, con un aspecto típicamente fragmentado. No se trata de un dibujo, sino más bien de agregados de pequeños dibujos lanzados al azar sobre la hoja.

Esta característica la estudiamos desde dos aspectos: la simetría y la composición de las pinturas. Tradicionalmente los dibujos de los esquizofrénicos se describen como asimétricos, pero en nuestro estudio encontramos que en un 53,1% de los cuadros estudiados había simetría por lo que, en este sentido, se diferencia de lo ya descrito. En cuanto a la disociación, al analizar los elementos temáticos, estos son muy variados, predominando temas aislados: plantas, objetos, animales, frutas, preferentemente en la primera obra

de cada paciente que corresponde a los síntomas más floridos de la enfermedad, a su entrada al hospital. Este cambio de la segunda a la tercera obra en la que predomina el paisaje lo que implica mayor organización.

En segundo lugar tenemos las estereotipias, elementos que se refieren a la repetición. Las formas estereotipadas son idénticas, monótonas, de un carácter mecánico que delata su origen automático. Estas fueron estudiadas al evaluar los elementos repetitivos, que encontramos en un 51,6% de los cuadros estudiados.

En tercer lugar tenemos la iteración, que consiste en que un elemento es repetitivo según cierto esquema ligado a un número, por ejemplo de cuatro en cuatro, aunque no tuvimos una variable específica para esta característica, si lo encontramos englobada en los elementos repetitivos y a mencionados antes.

En cuarto lugar tenemos la estilización, que se considera típica de la pintura de los esquizofrénicos. Las figuras tienen rasgos decisivos, simples y lineales. En nuestro estudio estos factores se evaluaron de la siguiente manera. Lo decisivo del rasgo lo encontramos en la firmeza de la pincelada que fue firme en un 56,8% de las pinturas estudiadas, y en cuanto al grosor, predominó la combinación de grueso y delgado.

Existen algunas hipótesis psicodinámicas de estas características del estilo esquizofrénico. Desde la psicología del Yo, la perturbación de la economía psíquica patognomónica del proceso esquizofrénico atañe a la reelección del Yo con el ambiente, con la realidad.

En opinión de Freud, esa relación queda empobrecida, la catexis del mundo circundante disminuye y la indiferencia a la realidad se torna suprema. El mismo señal como el esquizofrénico tratando de restablecer la relación empobrecida con el mundo exterior, de recuperar el objeto perdido, no llega a los objetos y sus características, sino que fracasa en el camino a ellos. Aprende solo la palabra, pero la trata como a un objeto. La <<representación palabra>> reemplaza, según Freud, la <<representación cosa>> y está sometida a su vez a las elaboraciones del proceso primario y sus mecanismos, a saber: condensación y simbolización. Esta explicación nos lleva a comprender el empleo de las palabras en las verbalizaciones esquizofrénicas y es susceptible de aplicarse a muchas características de los procesos esquizofrénicos en lo referente a las creaciones representacionales. Se puede concluir que el juego con las palabras y el juego con las formas son fenómenos análogos dentro de la expresión verbal y gráfica de los esquizofrénicos y así como los ocurre en el lenguaje en que la sintaxis se conserva, en la pintura hay adhesión a ciertas convenciones formales que conservan a pesar de la disociación gráfica, las estereotipias, la iteración, que se puede explicar por que el Yo se aparta de los procesos de elaboración secundaria y de inicio de realidad y se dedica a juegos de formas.

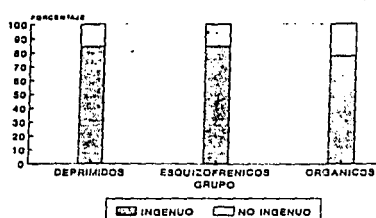


Gráfico 1.— Técnica

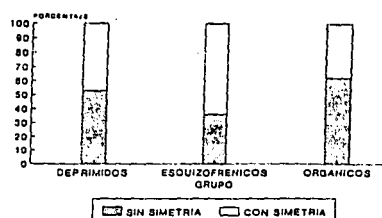


Gráfico 4.— Simetría

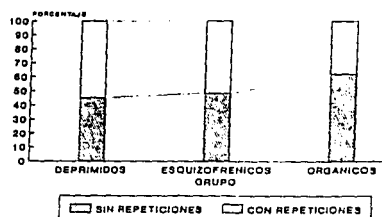


Gráfico 2.— Repeticiones

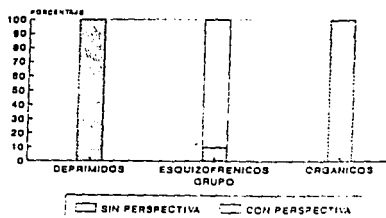


Gráfico 3.— Perspectiva

- e) Técnica.— (Plutilismo/Mandala/Cálculo/Ángulo/Estimado)
- f) Dactilografía.— (Si/No) (Materia/Materia/Color/Texto) (Claro/Comprensible/Incomprensible) (Grafismo/Neografismo)

- g) Color.— (Rojo/Violeta/Azul/Verde/Amarillo/Café/Gris/ Negro)

Características particulares del dibujo abstracto

- a) Línea.— (Recta Vertical/Horizontal/Inclinada) (Curva Abierta/Cerrada) (Polígono Regular/Irregular)
- b) Perspectiva.— (Con/Sin)

Características particulares del dibujo figurativo

- a) Repeticiones (Si/No).
- b) Elemento temático.— (Paisaje/Persona/Animal/Planta/Fruta/Objeto/Abstracto)
- c) Animal.— (Vivo/Muerto) (Vertebrado/Invertebrado) (Mamífero/Ave. Reptil/Batracio/Pez) (Protozooario/Molusco/Insecto)
- d) Abstracto.— (Orgánico Geométrico)
- e) Número de personas.— (Masculino/Femenino/Asexuado/No determinado/Hermafrodita)
- f) Muchedumbre.— (Si/No)

Características del tema

- a) Erótico.— (Si/No)
- b) Fantástico.— (Si/No)

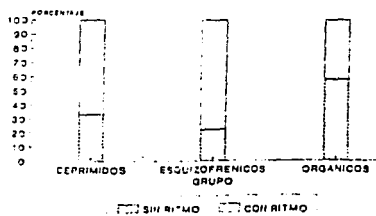


Gráfico 5.— Ritmo

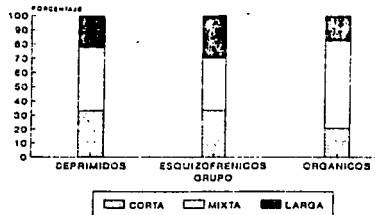


Gráfico 6 — Longitud de la pincelada

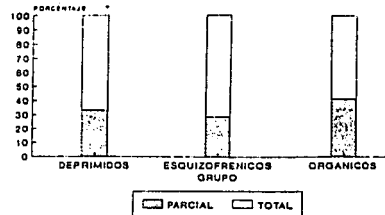


Gráfico 9 — Caso del espacio

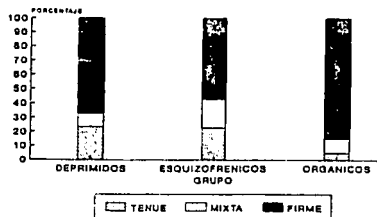


Gráfico 7 — Firmeza de la pincelada

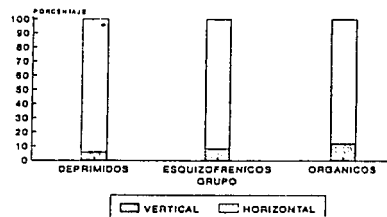


Gráfico 8 — Posición del dibujo

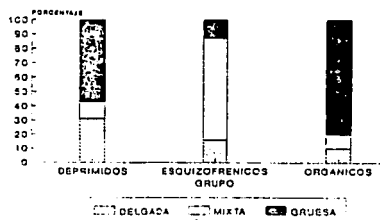


Gráfico 5 — Forma de la pincelada

Características particulares del medio ambiente

- a) Medio ambiente. — (Onírico/Romántico/Religioso/Cañero/Campestre/Deportivo/Cósmico/Narrativo/Histórico/Familiar)
- b) Elemento. — (Tierra/Aire/Agua/Fuego)
- c) Tierra. — (Urbano/Selvático/Desierto) (Interior/Exterior)
- d) Agua. — (Marino/Lacustre)

Características de la figura humana

- a) Figura humana. — (Esquemática/Transparente/Transmutación corporal/Desecho/Catábata/Mixta)
- b) Completa. — (SI/NO)
- c) Realista. — (SI/NO)
- d) Sexo. — (Masculino/Femenino)
- e) Integridad. (Cuerpo completo) — (Solo cabeza) — (Cuerpo fragmentado/Mutilado/Sugerido)

- (V) Violenta. — (SI/NO)
- (M) Místico. — (SI/NO)
- (A) Autotrechato. — (SI/NO)

TABLA I. MUESTRA PACIENTES ORGANICOS. N=20

Sexo	%	Edad	Años
Masculino	60.0	Media	30.9
Femenino	40.0	D. E.	10.6

Con respecto a estas variables se calcularon las frecuencias relativas con que se presentaban para cada uno de los grupos de pacientes considerados.

El análisis de preferencia del color se considera como el objeto primario de este estudio. Una preferencia sólo es posible evaluar cuando un sujeto es capaz de seleccionar una opción entre dos o más que se le presenten. Así se deseara conocer las preferencias vocacionales de una persona y se le hicieran dos preguntas: Una cuestionando si les gusta trabajar al aire libre y otra cuestionando si le gusta trabajar en ambientes cerrados, es posible que esta persona conteste afirmativamente a las dos cuestiones y no se podría llegar a ninguna conclusión sobre su preferencia. En cambio si se le preguntara que prefiere si trabajar al aire libre o en un lugar cerrado, el escoge una alternativa claramente indica su preferencia.

Thurstone enunció en 1927 la Ley de los Juicios Comparativos que especifica la tecnología para desarrollar escalas de preferencias. Esta Ley establece que la distancia en un continuo de medición entre las preferencias por dos estímulos en puntajes normalizados está dada por:

$$R_b - R_a = z_b s'_b + s'_a - 2r_{ab} s_a s_b$$

Los procedimientos existentes existen para establecer el continuo de medición de preferencias son:

a) El método de comparaciones por pares. Cuando se tienen varios estímulos de la misma clase (sabores, colores, satisfactores) se forman todas las posibilidades combinaciones de pares de estímulos y para cada par se le pide al sujeto que decida su preferencia por una de los estímulos presentados en cada par.

TABLA II MUESTRA PACIENTES ESQUIZOFRENICOS N= 52

Sexo	%	Edad	Años
Masculino	78.9	Media	27.1
Femenino	21.1	D. E.	8.8

TABLA III MUESTRA PACIENTES DEPRIMIDOS N= 17

Sexo	%	Edad	Años
Masculino	29.4	Media	46.2
Femenino	70.6	D. E.	13.6

b) El método de elección forzada por triadas. En este caso los estímulos se presentan en combinaciones de tres y se le pide al sujeto que marque la que más prefiera y también la que menos prefiera. De esta forma la triada queda ordenada.

c) El método de rangos, que consiste en colocar todos los estímulos en columna y pedirle al sujeto que los ordene colocando el número uno al estímulo que más prefiera; después el número dos al siguiente estímulo de su preferencia, y así sucesivamente hasta completar la lista.

Para el caso de preferencia de color y de elementos temáticos en el dibujo libre de pacientes psiquiátricos, el método utilizado fue el de ordenación por rangos con la diferencia de que en vez de que el sujeto haga el ordenamiento es un juez el que ordena los colores o los elementos temáticos según su preponderancia en el dibujo. Por ejemplo, si en un dibujo el color que más sobresale es el rojo, a este color se le asigna el rango de uno, y el dos al color que se le siga en preponderancia al rojo. Los colores no utilizados se les asigno el rango de ocho.

Es importante señalar que este procedimiento en la evaluación de la preferencia de color y elementos temáticos no ha sido utilizado en ningún otro estudio relacionado con este aspecto de la expresión del paciente psiquiátrico.

BIBLIOGRAFIA

GUILFORD, J. P. Psychometric Methods. McGraw Hill Book company. New York, 1954.

Dirección del autor:
 Héctor Pérez-Rincón
 Instituto Mexicano de Psiquiatría
 Antiguo Camino a Xochimilco, 101
 México 22, D. F.
 México

Glosario de términos psicológicos empleados en esta tesis

Alienación: En América: locura, demencia.

Esquizofrenia: Amplio grupo de trastornos, manifestados por desórdenes característicos del pensar, el humor y la conducta. Los trastornos del pensamiento están marcados por alteraciones de la formación de conceptos que pueden llevar a la mala interpretación de la realidad y, algunas veces, a los delirios y alucinaciones. Los cambios de humor incluyen ambivalencia, contricción y falta de adecuación. La conducta puede ser retraída, regresiva o extravagante.

Maníaco: Término popular impreciso, sensacionalista y conducente a error, para designar a una persona perturbada emocionalmente. Implica, a menudo, conducta violenta, excesiva irritabilidad, locuacidad, fuga de ideas, y actividad motora y discurso acelerados.

Maníaco depresivo: Sujeto que padece trastornos afectivos mayores que incluyen la psicosis maniaco-depresiva. El estado maniaco-depresivo no se atribuye a un *estrés* o a una pérdida específica que pueda compararse con las depresiones: incluye agitación, preocupaciones somáticas, ideación y actividad suicida. Se considera que los síntomas se deben al trastorno del humor severamente deprimido. Provoca, además, retardo mental y retardo motor que puede llegar al estupor; y conlleva: nerviosismo, aprensión, perplejidad y agitación.

Neurastenia: Estado de fatiga crónica de origen neurótico que lleva a un estado mental caracterizado por tristeza, desinterés, sentimientos de vacío e inutilidad, y de indiferencia por la existencia.

Paranoia: Se aplica a la variedad de trastornos del carácter, que se distinguen por el exagerado orgullo, confianza o susceptibilidad, errores de juicio y una tendencia que puede propiciar el delirio y las agresiones.

Personalidad: Conjunto de caracteres resultantes de la integración de los factores psicológicos (inteligencia, afectividad, pulsiones, voluntad) y biológicos (fisiología y morfología), que diferencian a un individuo determinado.

Personalidad psicópata: Personalidad de sujetos que presentan anomalías graves de carácter, notables especialmente por su impulsividad y antisocialidad, aunque la alteración psíquica no sea muy pronunciada.

Psicoanálisis: Método creado por Sigmund Freud que –según D. Lagache– en primer lugar es un método de investigación de las estructuras y procesos mentales, que son casi inaccesibles a otros métodos. Es también un estudio de la estructura y de los procesos inconscientes, pero considerándolos en el conjunto de las relaciones del ser humano, con su ambiente y consigo mismo. A la vez el psicoanálisis es un método de tratamiento de ciertos desórdenes típicamente psicológicos, pero no exclusivamente de la neurosis. Por último el psicoanálisis es la conceptualización teórica de las respuestas que los psicoanalistas han encontrado a los problemas de los pacientes.

Psicópata: Todo enfermo mental. Enfermo afecto de psicopatía. (Sinónimos: neurótico, trastornado, demente, neurasténico, maniático, alienado.)

Psicopatía: Trastorno de la personalidad que se manifiesta principalmente por comportamientos antisociales sin culpabilidad aparente.

Psicosis: Término genérico de designa las enfermedades mentales caracterizadas por una alteración global de la personalidad, cuyas relaciones con las realidad están perturbadas. El significado del término psicosis dentro de la siquiatria clínica es poco preciso y su ubicación no sólo lógica obedece a criterios descriptivos.

Psicoterapia: Conjunto de medios terapéuticos basados en la relación interpersonal, terapeuta-paciente, y que, a través del diálogo, las escucha y las intervenciones del terapeuta, posibilitan al paciente un proceso de análisis, comprensión y superación del conflicto psíquico. El término psicoterapia suele aplicarse a todo tratamiento que opera mediante procesos psicológicos, de tal modo que se opone a otras formas terapéuticas de los trastornos psíquicos basadas en la química o en otros medios. A pesar de que su definición implica una acción sobre los trastornos psíquicos, la psicoterapia se aplica también a ciertos desarreglos orgánicos como las enfermedades psicosomáticas, o a ciertas dificultades de adaptación, familiar, escolar y otras. Por el contrario, no todas las enfermedades mentales son accesibles a la psicoterapia, sino sólo aquellas que están determinadas por la resonancia emocional y por actitudes que están en relación con conflictos síquicos permanentes. En la actualidad, las diferentes formas de sicoterapia pueden clasificarse con relación al sicoanálisis y a la coherencia de su material conceptual. En efecto, las dificultades prácticas de la cura tipo llevaron a los analistas al establecimiento de varias técnicas, psicoterapias de orientación psicoanalítica, menos ansiógenas, más breves y menos gravosas desde el punto de vista económico. Con el nombre de psicoterapia de grupo se conoce el empleo de las técnicas psicoanalíticas aplicadas a una comunidad de individuos psíquicamente homogénea, psicodrama, grupos de actividad. Otras formas de psicoterapia, preconizadas por los disidentes de la ortodoxia analítica, aunque hayan conservado ciertos detalles técnicos del psicoanálisis, se encuentran muy alejadas de él puesto que se fundan en concepciones psicológicas diferentes, el análisis existencial, expresión corporal, psicoterapia no directiva de Rogers, etcétera.

Psicótico: Relativo a la psicosis; afecto de psicosis.

Bibliografía

- ÁLVAREZ VILLAR, Alfonso, *Psicología del arte*, vol. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974.
- ANDREOLI, Vittorino, *El lenguaje gráfico de la locura*, tr. de Héctor Pérez Rincón, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Los pintores cubistas: Meditaciones estéticas*, tr. de Raúl Gustavo Aguirre, Buenos Aires, Nueva Visión, 1957.
- ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno: Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, tr. Gloria Cué, Madrid, Akal, 1991.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*, tr. Rubén Masera, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1976.
- ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1971.
- ARNHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte: arte y entropía*, versión española por Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- AUGÉ, Marc, *Simbola, función e historia. Interrogantes de la antropología*, tr. Bertha Ruiz de la Concha, México, Grijalbo, 1987.
- CALVINS, Hall, *Compendio de psicología freudiana*, México, Paidós, 1994.
- CAMÓN AZNAR, José, *Enciclopedia de la pintura moderna*, vols. I y V, Barcelona, Plaza y Janes (Nautas), 1977.
- CASALS, Josep, *El expresionismo: Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*, Barcelona, Montesinos, 1982.
- CHRISTENSEN, Bodil Cristian, *Witchcraft and Pre-columbian Paper. (Brujerías y papel precolombino)*, tr. Samuel Martí, 3a. ed., México, Euroamericanas, 1979.
- COLEMAN, James Covington, *Psicopatología*, vers. castellana de Alberto Conesa Pietscheck, Buenos Aires, Paidós, 1977.
- CONDE, Teresa del, "Introducción al arte erótico en México", en *Arte, sociedad e ideología* (México), núm. 4, 1977.
- CONDE, Teresa del, "Entrevista a Francisco Toledo", en *Viceversa* (México), núm. 18, noviembre de 1994.

- CONDE, Teresa del, *Francisco Toledo*, México, SEP, 1981.
- DALÍ, Salvador, *Diccionario privado de Dalí*, Madrid, Atlalena, 1980.
- DÍAZ DE RÁBAGO, Belén, María González Orbegozo e Isabel Paris, *Wilfredo Lam (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 29 de septiembre -14 de diciembre de 1992: Fundación Joan Miró, Barcelona, 21 de enero-28 de marzo de 1993)* catálogo, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.
- Dictionnaire universel de la Peinture*, 6 v., sous la direction de Robert Maillard; preface de Rene Huyghe, Paris, S.n.l. (Dictionnaires Robert), 1975-1976.
- DUBUFFET, Jean y Witold Gombrowicz, *Correspondencia*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- DUPLESSIS, Yvonne, *El surrealismo*, Barcelona, Oikos-Tan-Vilassar de Mar, 1972.
- EHRENZWEIG, Anton, *Psicoanálisis de la percepción artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte*, Barcelona, Labor, 1966.
- Enciclopedia Summa*, vol. 1, José Pijoan (Dir.), Madrid, Espasa-Calpe, 1931.
- ESCUADERO VALVERDE, José Antonio, *Psicopatología*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- FREUD, Sigmund, *Inhibición, síntoma y angustia*, México, Ixtaccihuatl, 1953.
- GAUTHIER, Xavier, *Surrealismo y sexualidad*, Buenos Aires, Corregidor (Biblioteca de la Esfinge), 1976.
- GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos del arte: Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, vers. española de María Luisa Balseiro y Joaquín Fernández Bernaldo de Quiros, Madrid, Alianza Editorial, 1985, 2 v.
- GOMBRICH, Ernst H., *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- GOMBRICH, Ernst H., *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre psicología...*, 3a. ed., Madrid, Alianza Editorial (Alianza Forma), 1987.
- GORDON, W. Allport, *La personalidad*, Barcelona, Herder, 1986.
- GROTLMAN, W., "E. L. Kircher / Stoccarda 1958", *Catálogo della mostra dell ' impressionismo*, Firenze, 1964.
- HALL, Calvin Springer, *Compendio de psicología freudiana*, tr. Marta Mercader, Buenos Aires, Paidós, 1964.

- HOFSTATTER, Hans Hellmut, *Historia de la pintura modernista europea, seguido de La pintura modernista en España* por Francisco Fontbona, Barcelona, Blume, 1981.
- HOGG, Johannes, *Psicología y artes visuales*, Barcelona, Gustavo Gili, 1969.
- HOLDEN, Lira, *Enciclopedia di tutti le arti*, vol. VI, Novara, Instituto Geografico de Agostini, 1966.
- Iconografía en el Arte Contemporáneo*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982.
- International Dictionary of Art and Artists*, with a foreword by Cecil Gould; ed. James Vinson, Chicago, St. James Press, 1990, 2 v.
- JASPER, Karl, *Genio y locura*, Madrid, Aguilar-Ediciones Juan Bravo, 1968.
- KANDINSKY, Vassili, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral (Ediciones de Bolsillo), 1973.
- KARIN, Thomas, *El arte hasta hoy*, Barcelona, Serbal, 1988.
- LECLERC, André, *Gauguin*, México, Hermes, s. a., 47 pp.
- LESLEY, Stephenson, *Gauguin*, Madrid, Lisboa, 1992.
- LÓPEZ CHUHURRA, Osvaldo, *Estética de los elementos plásticos*, México, Labor, 1971.
- Los grandes maestros de la pintura universal*, col. dir. por Franco Russoli; tr. al español por R. L. Solís Brun, México, Promexa, 1980, 12 v.: il., lams, col.
- MALRAUX, André, *Cabeza de obsidiana*, Buenos Aires, Sur-Gallimard, 1974.
- MENDIETA Y NÚÑEZ, Lucio, *Sociología del arte*, México, Cultura, 1962.
- MESSER, Thomas M., *Edvard Munch*, London, Thames and Hudson, 1987.
- MICHELLI, Mario de, *Vanguardistas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- MORDECHAI, Omar, *Universo y magia de Joan Ponç*, Barcelona, Polígrafa, 1972.
- ORA Y ROVIRA, Eugenio D', *Introducción a la crítica del arte: Tres lecciones en el Museo del Prado*, Madrid, Aguilar, 1955.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, 3a. de., Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1993.

- PALAU I FABRE, Josep, *Picasso por Picasso*, Madrid, Juventud, 1996.
- PENROSE, Roland, *Tapiés*, Barcelona, Polígrafa, 1977.
- PÉREZ RÍNCÓN, Héctor, *La expresión gráfica de los pacientes psiquiátricos en México*, México, Instituto Mexicano de Psiquiatría, 1993.
- PORTUANDO, Juan A., *Introducción al Psicoanálisis*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1980.
- RAGÓN, Michel, *El arte para qué*, México, Extemporáneos, 1974.
- RAMOS, Samuel, *Filosofía de la vida artística*, México, Espasa-Calpe Mexicana, 1964.
- RAMOS, Samuel, *Obras completas*, 5 vols., pról. Raúl Cardiel Reyes, México, UNAM, 1959.
- READ, Herbert, *Arte y Sociedad*, Barcelona, Península (Ediciones de bolsillo, 4), 1977.
- READ, Herbert, *Breve historia de la pintura moderna*, Barcelona, Serbal, 1988.
- READ, Herbert, *Imagen e Idea*, México, CREA-Fondo de Cultura Económica, 1957.
- RICOEUR, Paul, *Freud, una interpretación de la cultura*, Buenos Aires, S. XXI, 1973.
- RIVA CASTLEMAN, *Prints of the 20th Century*, London, Thames and Hudson, 1988.
- RIVERA, Diego, *Textos de arte*, reunidos y presentados por Xavier Moysen, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- RUBERT DE VENTOS, Xavier, *La teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península, 1973.
- RUSSEL, John, *Max Ernst*, Bruselas, Savie Sunouure (De la Connaissance), 1967.
- STECK, Hans, Jean Cocteau et al., *¿Tiene algo que ver con el arte, el llamado arte de los enfermos mentales?*
- STEVENSON, Lesley, *Gauguin*, trad. del ingl. por Mónica Conde Fernández, Madrid, LIBSA (Arte y artistas en la Historia), 1991.
- STUYVES, Peter, "Foundation Collection of Contemporary British Painting", *Studio International* (London), núm. 5, may 1996.
- WEDEWER, Rolf, *El concepto del cuadro*, México, Labor, 1985.
- WESTHEIM, Paul, *Mundo y vida de grandes artistas*, 2 v., México, Fondo de Cultura Económica-CREA, 1985.
- WORRINGER, Wilhem, *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.