

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

**ACERCA DE LA PINTURA:
LA BÚSQUEDA DE UN SIGNIFICADO**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PSICOLOGÍA
PRESENTA:
JUDITH ALEJANDRA ARÁMBURU GARCÍA**

**DIRECTOR DE TESIS: DR. ADRIÁN MEDINA LIBERTY
REVISORA DE TESIS: MTRA. MARÍA DE LA LUZ JAVIEDES ROMERO
SINODALES: DR. PABLO FERNÁNDEZ CHRISTLIEB
LIC. RAFAEL LUNA SÁNCHEZ
LIC. BLANCA E. REGUERO REZA**

MÉXICO, D.F., NOVIEMBRE 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

A **Verónica** y **José Luis**: mis padres.

A **Israel** y **David**: mis hermanos.

Gracias por vaciarme a la totalidad y darle un significado.

A mi **mamá**, por ser una persona comprensiva, tierna, que sabe escuchar; gracias por echarme porras, por hacerme ver mis errores, por tu apoyo en mis proyectos de vida.

A mi **papá**, por ser una persona con carácter, servicial; por enseñarme a valerme por mí misma, por tus consejos tan oportunos que me demostraron tu percepción.

A los **dos**, por su afecto, por darme aquellos fundamentos que me han servido a construir mi ética actual, por su paciencia y apoyo en las actividades que he realizado y que sigo realizando, por su ejemplo de sinceridad y servicio a los demás, por procurar mi bienestar, por enseñarme a respetar la Naturaleza; pero, sobre todo, gracias por darme la oportunidad de ser como soy y por soportar mi carácter tan difícil y enseñarme a ablandarlo.

A **Israel**, un hombre con sonrisa de niño en su espíritu, quien sabe escuchar y apoyar a quien lo necesita, por mostrarme que en tu lucha has podido encontrar un semblante de paz y que sabes transmitir, por ser una persona tan valiosa y un ejemplo a seguir.

A **David**, por ser una persona a quien siempre se puede acudir, por demostrar ternura, por tomar la Naturaleza en tus manos y compartirla conmigo, por buscar la poesía en las flores, en el aire, en una vaca, en el prado, en un clarinete.

A los **dos** por ser mis hermanos y mis amigos, por crecer juntos, por su aprecio y melancolía, por su buen humor, por compartir tantas cosas tan dolorosas, por evitar la violencia trabajándola, por ser tan sensibles, por consentirme... les agradezco, sobre todo, por no dejarse vencer.

A los **cuatro**, por saber sonreír, porque son una parte importante en mi vida, de quienes he aprendido, con quienes he compartido, con quienes tengo tanto en común. No cambiaría por nada del mundo la familia que hemos formado. **Gracias, eternamente.**

AGRADECIMIENTOS

A mis abuelas **Maga** y **Lolita**. A las respectivas **Familia Arámburu**, **Familia García** y **Familia Arámburu Escobar**.. Gracias a mi **tío Jorge** por haberme ayudado con este trabajo. A **Erick** por compartir tanto, por tantos años, mi primo consentido. A **Dirce**, que a pesar de la distancia, sigues siendo mi amiga a quien extraño mucho; gracias por ser mi compañera en esta vida.

A **Tochtli**, por ser mi amigo incondicional, por ser tan sensible y por tu carácter noble, por tanto tiempo y espacio compartidos, por tu buen humor ante la adversidad, por escucharme en mi dolor e inquietudes y ayudarme a ser una mejor persona, por tu pasión inagotable hacia la pintura con sus múltiples perspectivas, por compartir el pincel conmigo. Gracias por todo y por lo que falta. A **Rosario**, por tantos años de conocernos y unos cuantos de amistad, gracias por tantas palabras cruzadas que ayudan a entender los espíritus ajenos. Gracias porque aprendiste a sonreír en la adversidad y por los abrazos que aprendimos a darnos. Gracias porque en ti, permanece algo de mí. A **Diana**, por haber encontrado en ti una verdadera amiga, por compartir la arena, los ciruelos, las flores, la pintura, los lugares, los sueños aterradores, el café...el dolor. Por enseñarme tanto y continuar buscando el camino que te lleve al Arte. También por apoyarme y escucharme y, de vez en cuando, recordarme que soy sensible. A **Jatsume**, por ser una mujer llena de valor y fortaleza, por tantos años compartidos y sonreír constantemente, por soportar las adversidades de mi ser, por seguirnos comprendiendo todos estos años, por ser mi profesora en las artes marciales y enseñarme lo que eres con tu amistad. A **Adolfo**, pues siempre me has demostrado que estás dispuesto a ayudar a tus amigos y buscarte un tiempo para recordarlos. A **Irvin**, gracias por habernos encontrado en esta vida, por haber vivido tantas experiencias (para bien o para mal), por habernos apreciado en la adversidad y en la alegría: *el viento de la primavera, nosotros entre esa voz*.

A **Pepe**, mi querido maestro durante estos largos y productivos años, pues me enseñaste esa extraordinaria y compleja sensación de dibujar y pintar. Por cambiar el rumbo de mi vida al encontrar el Arte y su lenguaje. Por mostrarme los ciruelos, las líneas y manchas de un desnudo, por abrirme el camino hacia los colores de Cézanne y las líneas de Giacometti, por la música estremecedora que acompaña al carbón. Por tus chistes, regaños y sonrisas, y en general, todo ese ambiente que nos envuelve en el taller y que al final sientes que no es un capricho, sino la misma voluntad de crear y descubrir, la pasión que te empuja a pintar. A **Lety**, por ser una persona realmente sensible y fuerte, por el cariño que te he tomado con nuestra amistad, por cautivarme con tus obras; gracias por estar siempre al pendiente de mí. A todos aquellos compañeros del taller que me han brindado mucho: **Alberto**, **Ana**, **Héctor**, **Dulce**, **Sebastián**, **Evangelina**, **Esperanza**, **Yola**.

A los amigos que encontré en la **Facultad**, cruzándose en mi camino. A **Karla**, por todas las risas que han fluido entre nosotras y todas las desgracias platicadas en todos los jarochos de coyoacán, por construir una amistad. A **Germán**, por los años, por la visión de la vida que posees y compartirla conmigo, por encontrarnos de nuevo en tiempos tan adversos y extraños. A **Zulai**, que a través de los años, podemos frecuentarnos y platicar la vida, apoyándonos. A **César**, mi compañero en estos años.

A esas personas que encontré en **Viveros**, que se han convertido en una parte importante de mí, a cada uno de mis compañeros de entrenamiento. A **Marijo**, gracias por tu nueva amistad que valoro mucho. A **Di-ego**, por haberte reencontrado, ser un gran apoyo y un excelente amigo.

Al **bosque de niebla** que se expresa en mis recuerdos, en mis movimientos, en mi pintura...y el resto de mi existencia. A **Karla, Antia, Hernán, Rachel, Osiris**: mis amigos diligentes, mis compañeros.

A **Mónica**, mi amiga desde la primaria y que gracias a la vida, nos volvimos a encontrar para compartir nuestras vidas y que a pesar de los años, coincidimos con tantas cosas. A **Carolina**, por conocerte en el divertidísimo S. S., ya que al acompañarnos, se nos hizo más leve la tortura. A todos aquellos que de alguna u otra forma, son parte de mi vida. A todos aquellos amigos que han aparecido en mi vida y apoyarme en estos tiempos.

A aquellos excelentes maestros que tuve la fortuna de encontrar y tomar clases con ellos y que me hicieron más leve el aprendizaje aportándome buenos conocimientos, haciéndome investigar sobre diversos temas, interesarme desde la fisiología hasta lo social, y que me hicieron encontrarle el gusto a la Psicología. Pero también a aquellos que me hicieron la vida pesada pues sin ellos no se completa el esfuerzo de terminar la carrera.

A mi Director **Adrián Medina Liberty**, por tu paciencia y apoyo, por animarme a continuar, por las clases que me diste, por aclarar mis dudas y angustias, por tus sugerencias, comentarios y hasta regaños, por todas las bibliografías y datos que me conseguiste (algunas de la lejana Inglaterra), por soportarme durante tantos años con este trabajo tan arduo. Gracias por orientarme e interesarte en este tema artístico. A mi revisora **LuzMa**, por las clases que tomé contigo, por tu ayuda y comentarios, por aceptar este proyecto y emprender conmigo su realización. A mis sinodales: **Pablo** Fernández, **Rafael** Luna y **Blanca** Reguero.

Y agradezco a la *Dirección General de Asuntos del Personal Académico* (DGAPA), por medio del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), por el apoyo económico brindado para la finalización de esta tesis de Licenciatura.

Por último, a **mi voluntad**, por decidirse a terminar esta carrera que tanto trabajo -esfuerzo de espíritu- me costó y no dejarse vencer, a pesar de todas las adversidades...*ahora, únicamente está la Naturaleza y el Arte en mi trayecto.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. EL ARTE EN LA PSICOLOGÍA	10
1.1. PSICOLOGÍA EXPERIMENTAL.	10
1.2. PSICOLOGÍA DE LA GESTALT.	13
1.3. PSICOLOGÍA COGNOSCITIVA.	16
1.4. PSICOMETRÍA, PERSONALIDAD Y TERAPIA.	20
1.5. PSICOANÁLISIS.	24
1.6. PSICOLOGÍA SOCIAL.	30
1.7. UN POCO DE HISTORIA ALREDEDOR DE LA PINTURA.	31
CAPÍTULO II. UNA APROXIMACIÓN SOCIOCULTURAL	40
2.1. LA TEORÍA SOCIO-CULTURAL DE L. S. VYGOTSKY.	43
2.1.1. Sobre la teoría vygotskyana.	43
2.1.2. Vygotsky y el arte.	51
2.2. LA PSICOLOGÍA CULTURAL DE J. BRUNER.	58
2.2.1. Los inicios de la Psicología Cultural.	58
2.2.2. El enfoque cultural.	60
2.2.3. La cuestión del significado.	63
CAPÍTULO III. LA SIMBOLIZACIÓN COMO ENLACE	70
3.1. LA IMPORTANCIA DEL CONTEXTO.	71
3.1.1. Conformación del contexto.	71
3.1.2. El estado actual del artista.	79
3.2. ENTRE EL LENGUAJE Y EL SIGNIFICADO.	94
3.2.1. El <i>significado pictórico</i>	96
CONCLUSIONES	120
BIBLIOGRAFÍA	133

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una revisión de la **pintura** desde una perspectiva psicológica. El arte no es un tema nuevo para la psicología, aunque cabe señalar que la pintura es una temática que ha sido escasamente tratada por dicha ciencia.

En diferentes áreas de la psicología, se ha pretendido estudiar y entender el arte en general, mostrando una gama de posibles interpretaciones de lo que nuestra mente percibe en una obra pictórica. Otras disciplinas, tales como la filosofía, la estética, la antropología y la sociología, han aventurado hacer lo mismo, es decir, brindar una explicación comprensible de cómo el ser humano se relaciona con la dimensión artística.

La pintura es una actividad humana que se ha desarrollado a lo largo de la historia de la humanidad y se ha mantenido entre nosotros, no tan sólo porque la percibimos y disfrutamos, sino también porque somos nosotros quienes la generamos. Las llamadas *obras de arte*, son creaciones del ser humano que se manifiestan como un recurso más de expresión y comunicación, una forma más de incorporarse al entorno cultural.

La pintura nos muestra matices y colores plasmados en un lienzo, material que encierra algo intangible y mucho más difícil de comprender. Esto es justo el **significado** que percibimos en una obra de arte, yendo más allá de nuestros recursos básicos, que en este caso son los sentidos perceptivos; hasta aquellos procesos más complejos de la mente. La pintura entonces guarda el significado de una actividad específica, humana y realizada.

En este caso, la pintura es el pretexto para estudiar su significado, ya que el hecho mismo de **pintar** es una actividad humana. En otras palabras, aquí la psicología tiene como propósito adentrarse en el significado de la

pintura. En sí, el significado se expresa en el mundo a partir del **lenguaje** y por medio de nuestros actos.

El lenguaje se da por medio de la compleja interacción que desarrollamos los seres humanos, como entes sociales. Pero somos más que entes sociales, también somos constructores de lo que conocemos como cultura; y la cultura abarca todo un conglomerado de saberes, conocimientos, tradiciones, ritos, ideales, creencias, aspiraciones, expresiones de cualquier sociedad, lo que favorece la convivencia cotidiana y lo que nos conforma, al menos inicialmente, como lo que somos.

La pintura entonces es un acto social y cultural, que va más allá de representar un mero *objeto de consumo*. Esto quiere decir, que el artista (el actor) es el individuo que realiza tal actividad dentro del entorno social, y que de esa manera hereda un legado de su trabajo creativo a los demás. Su acto, y por tanto su obra, están cargados de expresión subjetiva, de aquello que ha resultado de la convivencia con los demás y de la influencia externa de su ambiente inmediato.

Esto último, no es exclusivo de la pintura ni de las artes, pues todas las actividades humanas que realizamos a través de nuestra vida son el resultado de recabar información, acumular saberes y conocimientos, para después *utilizarlas* (devolución); es decir, transformamos los estímulos exteriores en actos y obras, que son indispensables para la sobrevivencia y la perpetuación de nuestra especie. Por esto mismo, y como condición para su comunicación, el uso del lenguaje es indispensable.

Para el caso de la pintura, su forma de expresión se remite a las imágenes. La pintura tiene una intencionalidad de expresión por medio de las imágenes (sean representaciones, imitaciones o presentaciones); que guardan un significado (implícito o explícito en la técnica, los materiales, los colores) y que toma forma, lugar y espacio, tanto para el artista como para el espectador, por medio de la interacción con el mundo.

En la relación con el mundo, este significado nos brinda los elementos que el artista se *apropia* para hacer sus obras. En otras palabras, las formas en como muestra sus obras, son además las pautas que necesitamos para

descubrir el significado que acoge la obra. Es menester considerar y apreciar: los materiales, las técnicas, la educación artística, las corrientes artísticas que existen y el momento histórico; todo ello nos habla del **contexto** en el que se inscribe el artista.

El artista vive, disfruta y comparte el mundo con los demás seres humanos, como ente social y cultural. El artista *manipula* la información que obtiene del medio, del contexto, que abarca desde lo socio-cultural, lo económico, lo familiar, lo educativo y lo histórico; siempre a partir del creativo empleo de las imágenes. Pero es este entorno el que le proporciona la información, los saberes y las herramientas culturales para la creación de sus obras. Sin embargo, sus trabajos artísticos no siempre se expresan de igual forma, ni por los mismos medios.

A lo largo de la historia del arte, han existido diferentes idiosincrasias, formaciones y temperamentos que nos llevan a una multiplicidad de corrientes, escuelas y técnicas; que el artista asimila como punto de partida para su personal forma de expresión. Las corrientes artísticas nos proporcionan la información requerida para interpretar al artista y su trabajo, por ende, esas corrientes representan en parte, su contexto cultural.

Pero también las corrientes artísticas nos proporcionan un acercamiento subjetivo a la expresión y a la representación ideológica a la que pertenecen. Así, las corrientes y escuelas no sólo representan el contexto, también hacen uso del lenguaje de la época en la que el artista realiza su trabajo.

En la actualidad, el artista se encuentra en un ambiente en donde el arte y en general la actividad cultural, no juega un papel relevante para el desarrollo integral del ser humano en la sociedad. La sociedad de la informática y del conocimiento no valora el trabajo cultural, la creación artística, ni el enriquecimiento *espiritual* del ser humano. La Revolución Industrial en el Siglo XVIII trajo consigo significativas transformaciones en el ámbito tecnológico, así el arte tradicional va quedando rezagado, fuera *de moda*. El concepto mismo de las artes se ha transformado y la educación artística también. Al reconocer el movimiento de la sociedad en el ámbito del

arte, las corrientes artísticas se nos imponen como dicotomías (Furió, 2000), es decir, se presentan entre un pasado y un presente, entre la tradición y la innovación, entre la representación de imágenes y su presentación. Los artistas se comprometen (voluntaria o involuntariamente) en un *perverso juego* de competencia y prestigio, así como también en el paradójico reto por mantener la tradición pictórica y a la vez procurar que la sociedad los tome en cuenta, los reconozca, los valore.

Estas dicotomías (sin ser excluyentes la una con la otra) son los límites entre los que oscilan los artistas. Por un lado, algunos tienden a incorporarse a las vanguardias y a las innovaciones, y otros se inclinan hacia la protesta social y el apoyo al arte popular. La pintura, es un instrumento artístico que bien puede ser empleado como objeto estético y/o como protesta ante la inconformidad ante el hecho que las obras no son tomadas en serio en las sociedades industrializadas. Así pues, las obras pictóricas en la actualidad están jugando un doble papel, dependiendo del enfoque, la intención y el significado que les estén dando los artistas a partir de las dicotomías en las que fluctúan.

Los artistas tienen la decisión de darle un destino significativo a sus obras para que la sociedad las incorpore en su desarrollo integral; esa sociedad que resguarda el conjunto de normas y reglas por donde debe conducirse el arte, así como también se convierte en espectador de las obras.

A lo anterior, lo podemos nombrar como *significado pictórico*, ya que ese significado surge del acto creativo y de su resultado final, que es la obra, y que el artista hace posible. El *significado pictórico* está relacionado con el contexto y el lenguaje que se expresan por medio de las corrientes artísticas contemporáneas (o de las épocas anteriores); así como también los artistas se mueven constantemente entre esos límites, y este *significado pictórico* va conformándose y adquiriendo sentido en la actividad de pintar (junto con el producto final que es la obra) dentro del desarrollo social.

Ahora bien, lo anterior, nos conduce a considerar a la pintura como objeto de estudio para la Psicología Cultural (planteada por Jerome Bruner).

Todo el trabajo artístico es un fenómeno social y cultural, en la medida que es un producto humano, que se inscribe en un entorno histórico, social y cultural específico. Esto no significa que no haya una aportación personal individualizada, además que el artista va a emplear los utensilios que la sociedad le ha legado (lienzo, colores, texturas, escritura, lenguaje, símbolos, etc.).

Tomando como punto de partida la Psicología Cultural, se consideran elementos que nos llevan a un entendimiento humano de lo pictórico: el **contexto**, el **lenguaje** y el **significado**. El *contexto* es la historia que envuelve tanto al artista para la creación de su obra, así como la aceptación y rechazo del espectador. El *lenguaje* abarca desde la comunicación humana hasta las emociones, tanto del artista como del espectador. El *significado* es el resultado de la relación entre el artista y su entorno, que se expresa a partir de las imágenes. Estos tres elementos, tienen una dimensión tanto social como cultural.

Así, el objetivo del siguiente trabajo será el **problematizar** la pintura dentro de la Psicología Cultural, reconociendo que ésta, estudia el *significado* por medio de la interrelación que existe entre la mente y la cultura; siendo que el lenguaje es la vía para tal interrelación, ya que la actividad humana en sí, alberga significados que se comparten convencionalmente. Así también, se estará brindando una forma de adentrarnos a la pintura, dejando atrás interpretaciones y explicaciones que fueron brindadas a su debido tiempo por otras áreas de la psicología, permitiendo así, indagaciones e investigaciones de índole social y cultural sobre la pintura.

Emprender una comprensión de la pintura desde una mirada cultural, nos está abriendo un panorama que considera los factores externos, sin dejar del lado ni al artista ni al espectador. El arte no es exclusivo del individuo aislado, sino que también debe considerarse la sociedad al observar el impacto de las obras cuando se exhiben. Lo social se incorpora entonces al buscar otros significados, además de los subjetivos. Así

entonces es la relación entre la cultura y el sujeto (mente-cultura) lo que nos llevará hasta el camino que conduce al significado de la pintura.

Es por esto, que el marco teórico se enfoca en autores como Vygotsky (1972) y como Bruner (1991), pues encajan a la perfección dentro de este planteamiento, ya que el lineamiento considera que nuestra psique va más allá de un sujeto con funciones cerebrales que le permite adaptarse a su medio, sino que también el exterior proporciona factores que hacen que esas funciones tengan una razón de ser, es decir, que nuestra constitución biológica no es sólo materia de fisiología, sino que también la cuestión cultural/social/ histórica, proporciona explicaciones para lo que somos.

Por un lado tenemos a Vygotsky, quien plantea una línea de desarrollo biológico-fisiológica a la par de la línea socio-histórica, ya que ambas constituyen al ser humano en su entorno y en su funcionamiento. No se pueden separar estas líneas, pero en algunos momentos se nota más una que otra, ya que nuestra especie, tiene la herramienta del lenguaje que nos está separando de forma tajante de las demás especies (así como el trabajo). El lenguaje es el intermediario en esa interacción mente-cultura, ya que permite que entre nosotros existan esas convenciones de los significados que se van explayando.

Bruner, por su parte, se centra en la convención de los significados y cómo es que se van fijando en la cultura y en la mente (a través del uso de la Narrativa). Las actividades que realizamos, tienen un sentido entre nosotros y en el contexto en que se presentan. En un mundo lleno de símbolos, la interacción y el intercambio en base al uso del lenguaje, forma la conducta simbólica que nos hace apropiarnos de lo que nos da el contexto y, a su vez, de los significados que se van formando. A toda la información que obtengamos, le damos un sentido y la interpretamos y conforme vamos interactuando, el uso de los significados depende de como decidamos ocupar estos significados para que se desplacen entre nosotros y el entorno. No podemos desprendernos de la cultura en la que vivimos, ya que estamos integrados con los objetos que subyacen en ella; el lenguaje es nuestra

herramienta que nos permite entendernos y llevar a cabo las constantes convenciones de los significados.

Para configurar el anterior escenario, la **pintura** es resultado de la actividad humana que realizamos y que tiene un significado que cobra sentido cada vez que se expresa el artista o cada vez que el espectador observa el trabajo artístico. El *significado pictórico* entonces lo encontramos en el **contexto** en que se desarrolla y que se expresa en la diversidad de corrientes y escuelas, así como también en la forma como la recibe el espectador. Resumiendo: el *significado pictórico* se encuentra implícito en la relación del artista con su obra y, ésta a su vez con el espectador. Existe una interrelación entre el artista (como ente social) y la cultura, en donde el lenguaje es el elemento que se encarga de soldar esta relación y de enriquecerla (en este caso, la obra pictórica).

Por ello, se pretende entablar puntos de contacto, en donde la Psicología Cultural pueda proporcionarnos un acercamiento significativo a la pintura; donde la idea principal no consista en ofrecer un marco conceptual unívoco o, peor aún, en proporcionar una solución definitiva a las relaciones entre el arte y la psicología, sino de **problematizar** las relaciones que se originan entre los elementos que se presentan y a los que les estamos dando relevancia en el campo pictórico, desde la psicología.

En el *Capítulo I. El arte en la psicología*, se revisan las áreas de la psicología que han estudiado la pintura, para darnos una somera idea de las diferentes perspectivas y rumbos que se han transitado. Así también, se retoman a grandes rasgos, algunos datos de la historia del arte que nos contextualizan el cambio de concepción de la pintura a lo largo de las diferentes épocas.

En el *Capítulo II. La aproximación sociocultural*, se exploran los puntos de partida para la Psicología Cultural, es decir, los enunciados conceptuales tanto de Vygotsky como de Bruner, así como también otros autores que aportan información indispensable en el enfoque social y cultural.

En el *Capítulo III. La simbolización como enlace*, se recuperan los elementos de los lineamientos culturales del capítulo anterior, para ahondar en explicaciones que se expresan en el contexto, en el lenguaje y en el significado que guarda la pintura, estableciendo que la Psicología Cultural nos ofrece un acercamiento al campo artístico.

CAPÍTULO I

EL ARTE EN LA PSICOLOGÍA

*Cuando no miras, ¡el sol se escapa detrás de ti!
¡El único modo de detener las cosas es mirarlo
todo y no hacer nada! Un día puede estirarse
así como tres días, sí, ¡sólo mirando!*

Ray Bradbury

La psicología ha estudiado el arte en sus diferentes áreas, no es un tema nuevo ni asilado dentro de sus objetivos de investigación. Desde la Experimentación, las diferencias individuales y el Psicoanálisis, por mencionar sólo algunas, han proporcionado sus puntos de vista para estudiar el fenómeno artístico.

A continuación, se revisan estas áreas a grandes rasgos, así como también algunos datos que nos proporcionan la historia del arte y cómo se ha transformado la concepción del arte en la civilización.

1.1. PSICOLOGÍA EXPERIMENTAL.

A principios del siglo XX, la psicología fue tomando forma como ciencia y como tal, encaminó su esfuerzo de investigación a la cuantificación de los resultados que obtenía.

El misterio de como procesamos lo que percibimos fue tal vez el motor de muchas investigaciones para la ciencia en general, pues no es fácil entender como es que el cerebro del ser humano, puede llevar a cabo funciones complejas y exclusivas de una especie, es decir, nosotros. Saber la fisiología y el funcionamiento del cerebro (así como del sistema nervioso) llevó a los científicos psicólogos, a realizar supuestos sobre los procesos artísticos como parte fundamental de la percepción humana.

Así como el gran logro intelectual del siglo XVIII fue la teoría del progreso, el siglo XIX fue la teoría de la evolución. (...). La historia de las artes se presentaba como parte integrante de la progresiva evolución de la cultura, junto con la tecnología, la organización social, la religión, la filosofía y la ciencia. La concepción decimonónica de la evolución del arte y la cultura era incorrecta en muchos aspectos y ha sido revisada posteriormente. Era excesivamente simplista y optimista respecto a la inevitabilidad del progreso. Pero hizo unas aportaciones duraderas.

El arte, y todos los procesos psicológicos que entrañan su realización y su uso, eran susceptibles de cambio y desarrollo, no algo fijo y eterno. Los métodos de los artistas, los estilos del arte y los criterios de valor que se utilizaban para juzgarlos eran todos productos de la evolución cultural que estaban sometidos al cambio; no tenían una autoridad absoluta, sino que expresaban los cambiantes patrones culturales de los diversos grupos (Munro en Hogg, 1969, pp. 35-36).

Los primeros psicólogos que exploraron en temas artísticos, fueron los involucrados con el área Experimental, por medio de los estudios del físico Gustav Theodor Fechner, cuya obra *Elementos de psicofísica* (1860) utilizaba datos experimentales para probar e inducir la relación entre magnitudes físicas y sensoriales, relación que tenía una formulación matemática logarítmica (ley de Fechner), desde el punto de vista del estudio de la percepción.

La psicología del arte científica no es más reciente que la psicología científica en general. En la época en que comenzaron a estudiarse experimentalmente los fenómenos de la percepción, Gustav Theodor Fechner obtuvo datos cuantitativos sobre la psicología de las proporciones visuales. Desde entonces la psicología general ha ido acumulando una buena cantidad de resultados sobre la percepción y, últimamente, ha perfeccionado métodos aceptables para la investigación de la personalidad humana, de la motivación y de las relaciones sociales. Durante este período se han realizado algunos trabajos sobre psicología del arte (Arnheim, 1980, p. 27).

El interés de Fechner por el arte fue creciendo¹. Inclinado por el Empirismo, su pensamiento apoya o reitera lo que decían los evolucionistas del siglo XIX.

Los evolucionistas naturalistas consideraban el origen y desarrollo del arte como una prolongación, sin solución de continuidad, de la evolución física del hombre, y como un resultado del equipamiento psicofísico que había heredado gracias a la selección natural y a la lucha por la supervivencia (Munro en Hogg, 1969, p. 36).

Esta manera de interpretar lo artístico se dio de una forma cuantitativa, pues se consideraba pertinente tener el control de los datos, con resultados gráficos y numéricos, y así obtener una explicación “tangible” del ser humano. Arnheim (1980), hace mención sobre uno de los obstáculos que se presentan entre la psicología y el arte:

Hablando de los métodos de la psicología general se ha dicho que es muy probable que, al esforzarnos por llegar en último término a la cuantificación de toda afirmación científica, perdamos de vista el núcleo más esencial de nuestros problemas por restringirnos, en métodos de actuación y en formulación de resultados, a sólo aquello que puede ser medido y contado. Es fácil citar ejemplos sacados de la psicología del arte. Se evaluará una obra artística en función de la puntuación numérica asignada por un grupo de expertos en vez de recurrir al análisis cualitativo de su naturaleza. La reacción provocada por el arte quedará determinada por el número de palabras que suscita más que por lo que éstas digan, o por el nivel de transpiración cutánea del espectador (p. 29).

Otro punto importante en Fechner, es que tomó sus bases de un enfoque motivacional, hedonista como dice Arnheim (1989), pues el humano busca el placer y evita el displacer².

No obstante, en nuestro siglo este planteamiento fue gratamente adoptado por los psicólogos que intentaban medir las respuestas estéticas de los individuos en condiciones experimentales. Este enfoque les permitía reducir los complicados procesos que tienen lugar cuando las personas perciben, organizan y comprenden obras de arte a una sola variable graduable, la condición preferida del método científico (pp. 55-56).

¹ Especialmente por la Estética.

² Los estudios de Fechner inducidos en laboratorio, radicaban en recopilar respuestas que le proporcionaban los sujetos a partir de mostrarles rectángulos que poseían sección áurea. Pero su intención se alejó de lo humano –de lo cualitativo–, y más bien se enfocó a situaciones que pudiera manejar en un lugar controlado y medible.

Personajes como Grant Allen, Helmholtz y Wundt, también apoyaron los intereses evolucionistas, gracias a ello se pudieron sentar las bases para que la psicología fuera tomada como una ciencia empírica y se dejara de lado la parte metafísica. La influencia de la Psicología Experimental fue notable en estudios posteriores, ya que Wundt y su concepción de la psicología dominó este campo (su introspectiva experimentada), por lo menos en el recinto académico, hasta los inicios del siglo XX, en que los métodos introspectivos, o el hecho mismo de considerar los fenómenos psíquicos internos como objeto de estudio científico, fueron desestimados, incapaces de aclarar fenómenos como el del pensamiento sin imágenes. Se perseguía el objetivo científico de la psicología, por lo que se comenzaron los experimentos de laboratorio con animales.

1.2. PSICOLOGÍA DE LA GESTALT.

Por medio del uso de la introspección, se llegó a otros enfoques. Tal es el caso de la Psicología Gestalt que destacó la relevancia de las configuraciones globales de estímulos, sus relaciones internas y con el contexto (relaciones figura-fondo), así como su organización activa. Se extendió a otros campos de estudio de la percepción: resolución de problemas, aprendizaje, creatividad, estética y hasta dinámicas sociales.

Los psicólogos de la Gestalt descubrieron que la percepción es influida por el contexto y la configuración de los elementos percibidos; las partes derivan de su naturaleza y su sentido global, y no pueden ser disociados del conjunto, ya que fuera de él pierden todo su significado.

Entre 1950 y 1960, surgió la Psicología Cognoscitiva, desplegando teorías sobre el tratamiento de la información, como son la cibernética y la teoría de la información. A lo largo de su evolución, la investigación científica de los procesos cognitivos superiores fue cada vez más importante, de forma que actualmente tanto la memoria, el lenguaje y el pensamiento

forman la base de la Psicología Cognoscitiva, creando una gama de áreas que la complementan y se establecen como disciplinas cognitivas (ejemplos de esto es la investigación de la inteligencia artificial, la neuropsicología).

Las investigaciones realizadas por los experimentales con respecto al arte tiene influencia de la Gestalt, podemos decir, que la percepción es el punto de donde parten diferentes temas de estudio como la influencia de la visión cromática, la percepción del color, la percepción de la forma, la influencia de la perspectiva en el espectador, la expresión y la creatividad, entre otros.

Es en este escenario en donde aparece la Estética Experimental³, dejando a un lado la base teórica del arte y se enfoca en realizar experimentos que demuestren limitadas conductas bajo estímulos dados.

Los estudios hechos alrededor del color han tratado de demostrar que los colores complementarios del círculo cromático así como las cualidades de color como el matiz, la saturación y el brillo, tienen que ver con un aspecto genético de la percepción estética de color en un sujeto. Esto quiere decir que el nivel de desarrollo influye en la preferencia de los colores. Por ejemplo, cuando somos niños preferimos el color rojo y amarillo, y cuando crecemos, cambiamos nuestra elección por otros colores como el azul o el verde. También, estos estudios han tratado de demostrar que el nivel socioeconómico y el nivel de civilización tienen que ver con la elección de los colores. Álvarez Villar (1974) comenta:

Pero nosotros creemos que en la preferencia cromática se puede distinguir dos parámetros esenciales:

1° Un componente psicofisiológico. Una sensibilidad poco madura busca más bien los estímulos intensos, y esto en todos los dominios. [...]

2° Un componente cultural. Cuanto más maduro sea un organismo, con más empeño busca un nivel de excitación no máximo, sino óptimo, procedente del mundo exterior. (p. 45)

Así como el color ha fascinado en la investigación de la obra de arte como elemento, la forma no se queda atrás, pues en una pintura no sólo se

³ Término empleado por Álvarez Villar (1974).

aprecia el uso del color y su extensión sino también el uso de la forma como tal.

La Forma adquiere una importancia primordial en la Psicología del Arte. Forma es, en efecto, ante todo, *estructura*. (...) La obra artística está, pues, estructurada, y sin esta estructuración no existe obra de arte, puesto que la estructuración, el paso de lo amorfo a lo "fermoso", es sinónimo de creación (Álvarez Villar, 1974, p. 72).

La percepción estética de la forma va más allá de la sensación obtenida al ver un objeto o persona. A través de la discriminación, conforme vamos creciendo podemos identificar los objetos que nos rodean y vamos obteniendo mayor percepción. Lo que aún se pregunta el experimentador es sobre la apreciación estética de las formas, los factores que intervienen en la percepción estética de la forma y la simetría.

Uno de las últimas investigaciones de la Psicología Experimental, tiene como tema la perspectiva como percepción en general y sobre la percepción de la imagen en particular,

Aplicando algunos instrumentos analíticos de la Psicología Experimental a las obras de sus principales exponentes. Puesto que no se pueden realizar experimentos, en sentido estricto, con estas pinturas, su análisis ha de basarse en un razonamiento analógico (Kubovy, 1996, p. 15).

Fuente primordial de la discusión es el Renacimiento, ya que en esta época se desarrolló al máximo la perspectiva y los artistas realizaron -y hablaron- sobre ello. Pero lo que se trata no es tan sólo desarrollar la percepción, sino

Que tiene que ver con la experiencia del espectador de su posición en el espacio en relación con la superficie física de la pintura y la sala donde se contempla. (...) Los pintores del Renacimiento indujeron deliberadamente una discrepancia entre el punto de vista real del espectador y el punto de vista desde el que se sentía que se contemplaba la escena (Kubovy, 1996, p. 33).

En cuanto al estudio de la expresión, la Gestalt se ha inmiscuido pero dentro de los estímulos perceptivos y el proceso mental que resulta de la

experiencia, más en claro, en las manifestaciones conductuales de la personalidad humana.

La psicología Gestalt supone que las diversas experiencias que normalmente se agrupan bajo el término "percepción de la expresión" están provocadas por cierto número de procesos psicológicos que conviene distinguir unos de otros para los fines del análisis teórico. Algunas de estas experiencias están parcial o totalmente basadas en el conocimiento adquirido empíricamente (Arnheim en Hogg, 1969, p. 244).

La Gestalt ha hecho grandes aportaciones al campo de la psicología, pues sus estudios de la percepción humana, se han extendido a otros campos sociales como en ciencias de la comunicación y en la publicidad, donde la forma y el color, son de gran relevancia para fijar la atención del público al que se le quiere llegar.

1.3. PSICOLOGÍA COGNOSCITIVA.

Otro enfoque interesado es la Psicología Cognoscitiva, misma que ha contribuido con innumerables estudios acerca del funcionamiento del cerebro y de las funciones que se llevan a cabo en él, de una forma más compacta, es decir, ha querido integrar elementos de otras áreas dándole relevancia a esos elementos para enriquecer sus propios estudios.

Los psicólogos cognitivos se han permitido abarcar, de manera primordial, los procesos mentales (tales como la ejecución, la planeación, la memoria, el lenguaje, la creatividad y la percepción), y poco a poco fueron penetrando la práctica de estos procesos, así como para tomar en cuenta el contexto en el cual el sujeto se desenvuelve en diferentes circunstancias.

Somos entes sociales y como tal nuestro funcionamiento radica alrededor del lugar en donde nos encontremos, a partir de las posibilidades y carencias que se nos presentan para desarrollar nuestras habilidades, por lo que la Psicología Cognoscitiva, nos abre una oportunidad para tomar varios

componentes de las otras áreas de la psicología, recuperando pequeños componentes que nos amplíen el panorama de lo que podemos ser.

Uno de los referentes que nos indica cómo los psicólogos cognitivos se fueron aproximando al estudio del arte, es hablar de la creatividad, pues ésta, ha sido considerada como parte del proceso artístico, que van de la mano. Pero la creatividad no sólo tiene que ver con las artes, sino también con las ciencias, y en cualquier actividad humana que requiere de una solución de problemas, entre otras tantas cosas. Se emprendió la búsqueda por entender lo que sucede alrededor del proceso creativo: sea la simbolización que subyace en la obra, sea la interpretación que se efectúa; sea el acto de percibir la forma y el color, sea el desarrollo del individuo y cómo va adquiriendo y/o resolviendo los problemas que se le presentan.

Autores como Nelson Goodman, Howard Gardner, Denis Perkins, se han interesado tanto en el proceso creativo, que fundaron el 'Proyecto cero'⁴, en el que, enfocados en particular en el desarrollo cognitivo humano, tienen presente un enfoque educativo, es decir, el proceso de aprendizaje que se lleva a cabo en las diferentes etapas del desarrollo en cuanto al arte (así también como en otras disciplinas y en otros ámbitos, como las ciencias). Pero no sólo se enfocaron al individuo, sino que poco a poco sus investigaciones se desarrollaron a nivel grupal para ir entendiendo esa actividad humana, considerándola desde la niñez hasta la adultez.

Gardner (1987) en su obra *Arte, mente y cerebro*, habla sobre Goodman⁵ y lo que quiso desarrollar en cuanto a la importancia de la simbolización artística, es decir, la interpretación de las artes. Considera que un símbolo se puede interpretar dependiendo del contexto en el que se presente. Una línea en zig-zag puede interpretarse dentro de la disciplina de la Economía, como inversiones a la alza o a la baja, mientras que vista

⁴ Fundado en 1967, por Nelson Goodman. Para mayor información y referencia, consultar: Magaña Zepeda I, (2002). *Psicología de la Creatividad dentro del Proyecto Cero*. Tesis de Licenciatura. UNAM: Facultad de Psicología.

⁵ Psicólogo y Filósofo de la educación de las artes. Consultar a Gardner H. (1987) *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Buenos Aires: Paidós. Pp. 76-84.

desde las artes puede que se interprete como una cadena de montañas de un artista japonés.

La interpretación de un símbolo artístico, dependerá entonces de la circunstancia en la que sea percibida, por lo que el autor plantea la siguiente cuestión: ¿cuándo es arte? Gardner (1987), menciona sobre Goodman: “los símbolos pueden ejemplificar diversas propiedades (p. 78)”. Por mencionar un ejemplo, en la música los sonidos detonarán una modalidad metafórica con el uso de la rapidez, la cadencia y de los silencios, que significarán una nota melancólica o alegre.

El artista absorbe e interpreta los símbolos del exterior, para a través de su práctica técnica, sus habilidades y sus destrezas los va articulando con el propósito de plasmarlos en un producto artístico.

Para Goodman, el creador artístico es el individuo con suficiente comprensión de las propiedades y funciones de ciertos sistemas de símbolos como para permitirle crear obras que funcionen de una manera estéticamente eficaz: obras que sean plenas, expresivas, susceptibles de múltiples lecturas, y demás. Del mismo modo, el preceptor artístico, sea miembro del público, crítico o conocedor, debe ser sensible a las propiedades de los símbolos que transmiten significados artísticos: a la plenitud, la expresividad, la densidad y la pluralidad de significados. (Gardner, 1987, p. 82).

Este autor, Goodman, también piensa que las obras de arte pueden cambiar la percepción, es decir, la concepción de la experiencia y del mundo que vamos construyendo. Kogan (1986), por su parte, menciona lo siguiente:

Nelson Goodman llevó a la máxima expresión la tesis de que el arte no es otra cosa que conocimiento. Para ello extiende la función simbolizante no sólo a las formas presentativas; sino también a una teoría generalizada de la denotación.

Goodman define el símbolo como una referencia que representa (*stand for*) algo; puede ser verbal o no verbal, como un dibujo o una pintura, la descripción por medio de lenguaje o la representación por medio de una figura, tanto la descripción como la representación poseen carácter referencial y pueden ser consideradas como denotaciones. (p. 52).

El planteamiento de que el arte es conocimiento, tomando como base de que es una denotación⁶ de los símbolos que se presentan bajo diferentes interpretaciones, dependiendo del contexto en el que se encuentre la obra, el

⁶ Denotación: señal, indicación.

artista y el espectador, es un buen camino a seguir para investigar más a fondo este mundo artístico tan complejo que podríamos pensar inalcanzable para aquellos que no poseen conocimientos artísticos. Pero el arte no sólo debe ser entendido o apreciado por aquellos que se consideran “sensibles” a las expresiones artísticas, sino también debe estar al alcance del amplio público, y es donde la psicología debe enfrentar tal reto, llevarlo a un nivel en donde todos tengamos acceso a ello desde un punto de vista psicológico, sociológico, filosófico o tan sólo humano.

Por otra parte, H. Gardner⁷ quien inició sus estudios universitarios dentro de la psicología del desarrollo -y posteriormente, por la neuropsicología-, en donde destaca un corte lógico-racional, pero que decidió orientarse y dijo que: “hacia la psicología evolutiva de las artes, y tratar de convencer a mis colegas de la conveniencia, o mejor dicho la necesidad, de tomar en cuenta las formas artísticas del pensamiento (1987, p. 18)”.

Gardner⁸ procura la simbolización de las artes, así como se pregunta por qué algunos jóvenes están más predispuestos que otros para convertirse en artistas, cuestión que radica en el desarrollo humano. Su objetivo final era averiguar (o llegar lo más elevado posible) que tan lejos puede realizarse la expresión artística, considerando la importancia de lo social y lo cultural para enlazarse con el funcionamiento del desarrollo artístico.

Enfocándose en la niñez, en las discapacidades y en personas con lesiones cerebrales, abre su propio campo de investigación artística⁹, es decir, lo mucho por revisar: desde el niño normal, el dotado, con síntomas patológicos o el adulto con lesión cerebral. Así también, no sólo los aspectos cognitivos son relevantes para las formas artísticas del pensamiento que pueden existir en el desarrollo del niño hasta llegar a ser adulto, sino que el aspecto afectivo forma parte relevante para tal desarrollo artístico, pues en una totalidad cualquier aspecto que el ser humano realice dentro de su

⁷ Investigador cognitivo que se ha dedicado al estudio de la mente y los procesos creativos.

⁸ No de igual manera que Goodman.

⁹ Que se muestra en el libro *Arte, mente y cerebro*, en el cual, trata a J. Piaget, N. Chomsky y a C- Lévi-Strauss, dentro de un marco estructuralista, pero que es ampliamente reconocible para estudiar el arte desde diferentes perspectivas, unificándolas.

ámbito, marca las pautas necesarias para descifrar la simbolización guardada en el arte y, por consiguiente, de las obras de arte.

Un punto de relevante interés en cuanto a lo expuesto por Gardner, es que plantea su investigación desde la Teoría de las inteligencias múltiples, sugiriendo (en el proceso creativo) que no sólo existe una forma de pensamiento que lleve al sujeto a la creatividad, sino que existen diversas vías en las cuales se expresa la creatividad. Para ahondar más este punto debatible, hace un estudio sobre siete diferentes personajes del siglo XX: Gandhi, Freud, Einstein entre otros; los cuales han sobresalido por su ingenio y sus aportaciones innovadoras en períodos clave para el desarrollo de la sociedad actual.

En concreto, la Psicología Cognoscitiva¹⁰, ha demostrado que puede profundizar en las cuestiones artísticas, retomando otras áreas de la psicología y aún otras disciplinas sociales para encontrar y unir una investigación que pueda satisfacer los propósitos psicológicos del arte. Desde la fisiología, la estética, la antropología, la sociología y otras disciplinas sociales y humanísticas, se pueden encontrar datos y conocimientos que ayuden a tal exigencia, es decir, el poder interpretar las obras de arte sin dejar elementos fuera. Sin embargo, para que se articulen coherentemente todas estas miradas y estudios, falta mucho recorrido dentro de la psicología.

1.4. PSICOMETRÍA, PERSONALIDAD Y TERAPIA.

En numerosos campos de la psicología teórica y aplicada, se emplean tests y otros sistemas para llevar a cabo la evaluación psicológica. Los más conocidos son los tests de inteligencia, desarrollados a partir del siglo XX, en

¹⁰ También es de relevancia mencionar que, es a partir de la existencia de la Psicología Cognoscitiva, se comienza a desarrollar el planteamiento de una Psicología Cultural, que en el siguiente capítulo se tratará.

los albores mismos de la psicología científica, que miden la capacidad de un individuo para relacionarse con su entorno.

Como se sabe, las pruebas psicológicas se rigen por medidas estandarizadas y en su mayoría se ocupan, tanto para el ámbito educativo como para la selección de personal; también están aquellas pruebas empleadas para la evaluación psicológica.

Se han realizado investigaciones sobre el tema del gusto pictórico dentro de la Psicología Diferencial, en donde los sujetos que contemplan alguna obra de arte, eran divididos en introvertidos y extrovertidos, estables e inestables, pudiendo combinarse. Así, el sujeto que prefería un paisaje, era alguien introvertido e inestable.

Desgraciadamente, los estudios sobre pintura contemporánea escasean dentro del área de la Psicología del Arte. Abundan, claro está, las interpretaciones psicoanalíticas, pero no los estudios experimentales, sometidos a una rigurosa técnica de muestreo y valoración de los resultados (Álvarez Villar, 1974, p. 115).

El *Test de Habilidad Artística* de Knauber, por ejemplo, mide la capacidad artística, memoria a corto y a largo plazo, observación, exactitud, imaginación creadora, habilidad para visualizar y analizar; dicho instrumento se administra a estudiantes de bachillerato.

Muchas de las pruebas psicológicas tienen que ver con la personalidad del sujeto y sus capacidades individuales, mismas que junto con la terapia, sirven para profundizar la situación del sujeto. La personalidad también se ha estandarizado pero aún así, se puede averiguar cómo es el sujeto y su relación con el medio. A veces, se ha llegado a pensar que un artista tiene una personalidad definida y que por eso *hace lo que hace*.

El análisis de los tipos de personalidad y de los individuos tiene una importancia obvia para las artes. A menudo nos preguntamos si el "artista" no será un tipo de personalidad específico, quizá afín al neurótico. Actualmente se rechaza casi unánimemente esta teoría. Hay muchas clases de artistas como las hay de todos los demás tipos de ocupación. (...)

Un artista presenta en su arte ciertos aspectos de su personalidad pero no toda su personalidad. Casi todo depende del entorno social, de lo que se

exija del individuo y de cómo ajusta éste sus propios deseos a este entorno (Munro en Hogg, 1969, p. 46).

Otro ejemplo puede ser la prueba de *Dibujo de la Figura Humana* de Koppitz, en donde se mide la personalidad del sujeto e investiga si padece alguna patología, todo a través de un dibujo. O también las pruebas del *Índice de Preferencias Vocacionales* de Kuder y el *Cuestionario de Intereses y Aptitudes* de Herrera y Montes, que ayudan a definir los gustos del sujeto y encontrar su vocación a partir de apartados donde se consideran las artes como una opción profesional. “Actualmente, ningún tipo concreto de gusto estético o de producto artístico es necesariamente un síntoma patológico (Munro en Hogg, 1969, p. 47)”.

Cabe mencionar también las aportaciones de la Psicología de la Creatividad que está muy atada a las diferencias individuales, ya que trata de individualizar y, a la vez, hacer una descripción del fenómeno a partir de reglas generalizadas.

La creatividad, que muchas veces se ve vinculada con la producción artística, es la capacidad para contribuir con algo nuevo a lo que ya está establecido en el mundo. Pero no siempre podemos contar con que será algo *nuevo*, pues la creatividad funciona también a partir de las cosas que ya estaban presentes en el mundo, y esto no quiere decir que se trate de una innovación. La creatividad funciona a partir de lo que ya está para presentar algo *nuevo*.

Si nuestro interés especial está en la Psicología de la Creatividad, deseamos especialmente entender esta forma, la persona humana particular, en términos de su capacidad para generar novedad. Esto significa entender su historia, las fuerzas inmanentes de su actual manera de ser, sus intenciones y motivos conscientes e inconscientes, sus capacidades intelectuales y temperamentales, y su lugar en la gran corriente de acontecimientos, porque todo ello es importante para el acto creativo (Barrón, 1976, p.24).

Dentro del campo de la Psicología de la Creatividad, también se han diseñado una serie de pruebas que miden la capacidad del individuo para resolver problemas, así como su originalidad para resolver y/o proponer soluciones. Entre estas pruebas, se encuentran el *Usos desacostumbrados*

de la batería de Guilford, *Test de asociación de palabras* de Kent-Rosanoff, *Test de performance* de Guilford. También existen otras pruebas que se realizaron bajo la influencia de la Gestalt, como son el *Test de consecuencias*, *Test pregunta e imagina* para niños.

Las deficiencias que presentan los anteriores tests, no nos proporcionan datos confiables en cuanto que su puntuación, las preguntas, la estructura en general de éstos; no pueden resolvernos la duda de cómo es que el individuo resuelve problemas de manera creativa u original, o simplemente mostrar aspectos de su creatividad; en cambio, estos tests están sirviendo más al propósito de medición de rasgos aptitudinales o de intereses.

Cabe mencionar como dato curioso, que el sociólogo V. Kavolis (1970), considera la relevancia de estudios referentes a la personalidad para *descubrir* las preferencias pictóricas o religiosas de las personas (en su caso, de estudiantes). Las preferencias que desarrolla la personalidad de un sujeto, lo lleva a elegir a un pintor sobre otro, ya sea también por sus creencias religiosas; esto tiene que ver, con que los estilos artísticos se ven en ocasiones (muy marcado en el pasado) muy influenciados por la religión o creencia del medio en que se desenvuelve el sujeto, así como el estatus al que pertenece, sus intereses políticos, económicos y su formación cultural.

Por otra parte, dejando atrás las diferencias individuales, dentro de la terapia psicológica, el arte ha sido considerado como una alternativa para ayudar al sujeto en los problemas que pueda presentar en su vida. No únicamente han sido las artes plásticas, sino también la música, la danza y la literatura.

El enfoque práctico del terapeuta no parte del arte sino que comienza con las necesidades de los pacientes, unos seres humanos que sufren trastornos. Cualquier recurso que prometa tener éxito será bien recibido por el terapeuta: medicación, ejercicio y rehabilitación del cuerpo, conversación clínica, hipnosis... ¿por qué no el arte? (Arnheim, 1989, p. 247).

El terapeuta se inmiscuirá en las fantasías y creaciones que presente el paciente, las irá canalizando a la realidad para encontrar el motivo de su

consulta y pondrá en duda la calidad del trabajo para encontrar la verdad de lo que expresa.

También este tipo de terapia ayuda a la frustración de un educación artística inferior en algunas personas, es decir, que por cualquier acontecimiento no han podido desenvolverse en este ámbito olvidado y que sólo unos cuantos privilegiados entran.

Arnheim (1989) hace la sugerencia “de que la terapia artística, lejos de merecer tratada como la hijastra de las artes, puede ser considerada como un modelo que puede ayudar a volver a llevar a las artes a un planteamiento más productivo (p. 251)”, así como también puede ayudar a los pacientes a ser mejores personas a través de la expresión artística.

Por otro lado, el hecho de que las personas busquen constantemente actividades que favorezcan su bienestar emocional, psicológico y físico dentro de la sociedad, mantiene sus mentes y sus cuerpos ágiles, haciendo algo productivo. No es en vano, que se observa la instrumentación de actividades manuales y artísticas a los asilos, casas-hogar, a personas con discapacidades diversas, a las casas de cultura en las delegaciones; proponiendo más que una terapia psicológica, también una terapia física.

Un anciano que padezca de artritis, por ejemplo, tendría la oportunidad de agilizar sus dedos a través de la pintura, ya que al tomar el pincel y dirigirlo al lienzo, requiere de un movimiento preciso. Así, el gusto o preferencia por la pintura, también se convierte en una ayuda a un problema físico.

1.5. PSICOANÁLISIS.

Una de las áreas que más se ha trabajado en el arte, ha sido el Psicoanálisis, ya que el ámbito artístico es el motor que ha movido parte de esta teoría. Ha tomado en cuenta referencias científicas, fisiológicas, históricas y antropológicas para llevar a cabo su análisis del artista y de su

obra, así como ha influido en forma significativa en la manera en que el espectador ve e interpreta el arte. Las ideas psicoanalíticas, sean por Freud o por Jung, han marcado toda una época dentro de las artes, sea que hablemos de literatura, en el teatro o en la pintura, así como también cambió la forma de ver la propia psicología.

Empecemos por Sigmund Freud, de quien se dice que es un poeta frustrado¹¹ y que por eso, en muchas de sus obras menciona constantemente tanto la literatura como la pintura. Según Freud, el artista hace arte porque es una acción subliminal para sacar las frustraciones de su libido.

La Sublimación, término propuesto en primer lugar por Freud, es el proceso que facilita la actividad creativa e intelectual. Aunque la creatividad y el intelecto parecen estar separados de la sexualidad, se cree que, de todas formas, los alimenta la energía de la libido. (...) un instinto sublimado es aquel que se desvía de su propósito y objeto sexual hacia un plano cultural "más elevado", como el arte, la ciencia, el deporte, y otras ocupaciones apreciadas socialmente. La actividad sublimadora, por consiguiente, es la transformación de una actividad instintiva (Schneider, 1996, p. 18).

Siendo lo *más sano*, el artista sublima su neurosis ya que por su ingenio se considera poseedor de una personalidad neurótica que, a través de sus obras de arte, se da el lujo de no reprimir sus deseos sexuales como, por ejemplo, observar a una modelo mientras posa para un dibujo. Como existe una *justificación* social, el artista no tiene de qué preocuparse si es *mal vista* su acción.

El artista transforma sus pretensiones irreales en fines alcanzables al menos en el campo del espíritu. De esta suerte, escapa al castigo y a la enfermedad, pero a costa de trasladarse con sus satisfacciones imaginarias a un mundo ficticio, en el que "no está lejos de la neurosis", y en el que se halla aislado de la realidad de una manera tan peligrosa como la de aquellos que padecen una neurosis o una psicosis. Pero a diferencia del neurótico o del psicópata, el artista encuentra el "retorno a la realidad". El artista, para decirlo con otras palabras, no se encuentra en absoluto vinculado a un mundo de ilusiones rígidas, sino que dispone de una flexibilidad que le permite modificar el mundo de los hechos y tomar de nuevo contacto con él (Hauser, 1975, pp. 47-48).

¹¹ Este comentario sobre Freud, lo hace el Autor Álvarez Villar (1974).

El artista encuentra en el arte satisfacciones de éxito por su trabajo, no tiene que rendir cuentas de su actividad mientras él pueda tener su ilusión como una realidad. El arte es sólo una compensación a las tensiones anímicas del artista, por lo que la belleza y la forma de la obra de arte es sólo un pretexto para llegar a la satisfacción.

La forma es sólo un producto accesorio en un proceso dirigido a fines que nada tienen que ver con la "belleza en sí", o con "l'art pour l'art". La belleza no cuenta en absoluto entre los fines inmediatos del artista; lo decisivo son problemas vitales. La belleza le sirve tan sólo como arma, como defensa y como alivio en su lucha con la realidad (Hauser, 1975, p. 49).

Freud también dice que el papel de los sueños tiene que ver con su creatividad pues en su libro *La interpretación de los sueños* hace alusiones al arte, "la que habrá de influir decisivamente en la literatura y la pintura contemporáneas. Para el artista, Freud es esencialmente el oneirólogo más que el psicoterapeuta o el psicoanalista de la cultura (Álvarez Villar, 1974, p. 146)". El Psicoanálisis ha de influir rotundamente en los artistas surrealistas, así como también en el expresionismo abstracto pues sienten una gran afinidad a su teoría. "Al renunciar a ser artista el científico, Freud ilumina un campo que el artista ya conocía por sus propios medios: el del inconsciente, con su fauna y su flora heterogéneas (Álvarez Villar, 1974, p. 146)".

"Sólo lo que es reprimido se simboliza; sólo lo que se reprime necesita ser simbolizado (Hauser, 1975, p. 51)", dice Ernest Jones. Según Freud, los sueños son una fuente inagotable de símbolos y que éstos últimos, se constituyen en el arte como formas simbólicas. Es así que un símbolo es una representación indirecta, "el símbolo no nombra nunca a la cosa por su nombre, sino que trata de disimular ciertos rasgos del objeto poniendo otros al descubierto (Hauser, 1975, p. 52)". Por tanto, un símbolo no significará lo mismo para el autor de una obra, como para otro creador, o para el espectador.

Dentro de las psicobiografías, en 1910 Freud se atreve a publicar *Leonardo*, donde a partir de un sueño de la infancia del gran pintor y científico Leonardo da Vinci, algunas pinturas y otros datos históricos, saca conclusiones de su conducta sexual, pues trata de explicar su

homosexualidad reprimida, la aversión a su madre y una identificación a su padre que no conoció en la niñez. A partir de sus conclusiones Freud se desliza a su obra pictórica de da Vinci y pone en duda el origen de la sonrisa atrayente de la *Mona Lisa*, *La virgen y el Niño con Santa Ana*, y *San Juan Bautista*. En la primera, menciona que puede ser su madre, en la segunda, que se plasman su madre y su madrastra; y en su *San Juan*, su homosexualidad no expresada. En las tres pinturas, reconoció que existía una ambivalencia sexual, uniendo tanto los rasgos femeninos como masculinos.

Si Freud está en lo cierto, Leonardo sublimó su experiencia infantil de una madre 'siniestra', ambivalente y seductora, y un padre distante, y creó un andrógino 'ideal', de alquimia que parecía unir la fuerza creadora del hombre y la mujer en una unión bisexual (Schneider, 1996, p. 36).

Después de tan controvertida publicación sobre la vida de Leonardo da Vinci, autores como Meyer Schapiro –historiador- y Kurt Eissler -psicoanalista freudiano- da opinión propia sobre el asunto. Schapiro refutó muchas de las ideas de Freud sobre la vida del renacentista pues a través de un error de traducción del sueño en el que se basó, se podía cambiar la interpretación, ya que como historiador, tenía que basarse más en los acontecimientos de la época. Eissler, por su parte, no defiende a ninguno de los dos, se opone a las ideas convencionales históricas realizadas por Schapiro pero otorga importancia al posible error de traducción y busca alternativas a los argumentos freudianos.

Posteriormente Freud, publica *El Moisés* de Miguel Ángel en 1914, yendo por el mismo rumbo que con Leonardo, pero en el campo de la escultura. Remarcando de esta obra freudiana, Marty (1999) comenta:

Da por sentado que lo que debe buscarse en una obra de arte es aquello que supone su máximo contenido psicológico: lo que nos impresiona es la intención del artista en cuanto él mismo ha logrado expresarla en la obra y hacérsela aprehensible. Pero Freud añade que esta aprehensión no puede ser de orden meramente intelectual, sino que ha de suscitar también en nosotros aquella situación afectiva, aquella constelación psíquica que engendró la energía impulsora de la creación (p. 102).

Para el Psicoanálisis de Freud, el mundo de los sueños y de la sexualidad, se expresa en su apogeo en la vida artística, pues es de entenderse que las obras de arte y los artistas tengan de qué hablar entre su público espectador. Su influencia en la psicología es enorme y no sólo marcó un nuevo rumbo en ella, sino también dentro de las artes, pues sus interpretaciones han hecho que se acerque a la gente para entender más sus propias personalidades.

La explicación de obras del espíritu por el deseo de encubrir los motivos reales de una actitud anímica, cuenta entre las más importantes conquistas del psicoanálisis y este principio metódico puede poner en claro, sin duda ciertos rasgos de la obra artística. La falta de comprensión de las obras de arte por el psicoanálisis es una consecuencia, de un lado, de la tendencia a considerar la obra de arte como un enigma que nunca puede entenderse de manera inmediata, y de otro lado, del supuesto de que los símbolos son signos abstractos, rígidos y convencionales, cuya significación puede encontrarse en una enciclopedia, en un diccionario o, en el sentido más estricto de la palabra, en un libro de interpretación de sueños. El psicoanálisis representa, sin duda de ningún género, un método extraordinariamente valioso para la indagación de las fuentes psicológicas del simbolismo artístico. (...) Sólo que el psicoanálisis considera todo arte como simbólico, y todo simbolismo como sexual. Y el arte es, en realidad, o bien representación directa, propaganda mediata o inmediata, o bien interpretación formal, la cual puede tener un sentido simbólico, pero que no es absolutamente necesario que lo tenga (Hauser, 1975, p. 54).

Por otra parte, tenemos a C. G. Jung¹², quien estaba interesado en cuestiones esotéricas y que se enfocó en cuestiones de índole filosófica, antropológica, cultural, religiosa y arqueológica.

En realidad, Jung no habla específicamente de la actividad artística, él se enfoca en aquellas expresiones de las que está rodeado en ser humano a lo largo de su vida y que conforma su comportamiento; tales como la religión, el arte, el trabajo, los sueños, los anhelos. Jung puede tomar aquellas cosas tanto para sus estudios antropológicos, como para la resolución terapéutica de su teoría.

Jung (1999) le aporta el papel fundamental en la dicotomía individuo-sociedad, a la sociedad¹³, ya que de aquí radicará parte de su obra. Piensa que “la actividad artística como autorrevelación de lo inconsciente (p. xvi)”,

¹² Discípulo de Freud.

¹³ Basada en la Sociología de Durkheim.

marcando un distanciamiento con Freud y Rank, quienes se inmiscuían en un Psicoanálisis del arte, “considera que la investigación psicológica del hecho artístico sólo puede referirse al ‘proceso psíquico de la actividad artística’ y al arte en sí. Delimita, pues, objetos y modos sin pretender subsumir la estética en la psicología (Jung, 1999, p. xvi)”.

Su teoría consideró el enfoque simbólico de los sueños y otras manifestaciones inconscientes como el medio más adecuado para comprender el lenguaje y la dinámica de la mente. Consideró que la mente se comunica por medio de imágenes en vez de conceptos, y que éstas imágenes toman la forma de analogías y parábolas que expresan el significado de una determinada situación. Símbolos que solicitan atención de interpretación.

“El anhelo del artista se retrae hasta alcanzar en lo inconsciente la imagen primigenia propicia para compensar del modo más eficaz las carencias y la unilateralidad del espíritu de la época”. El artista es, pues, la vía para que la colectividad históricamente delimitada se haga cargo de su inconsciente, de lo que reprime y anhela, ampliando así su conciencia, al modo del análisis personal. (Jung, 1999, p. xvii)

Dándole importancia en cómo es que se van desarrollando los sucesos a lo largo de los tiempos, discurriendo las deficiencias, carencias, sistematizaciones, y rechazando que el arte debe tratarse como parte de una patología (como sería la neurosis) el autor, insiste:

La obra de arte no es asunto exclusivo del artista, sino también y fundamentalmente signo del espíritu de los tiempos. Es decir, la obra de arte tiene un carácter colectivo en sí misma, es un mensaje simbólico que brota de lo inconsciente colectivo y que el creador, desde una psicología femenina, da a luz (Jung, 1999, p. xvii).

El material reprimido (definido por las escuelas freudianas), lo denomina inconsciente personal, que son las actitudes, necesidades y sentimientos que se han reprimido por la incompatibilidad con el yo ideal y que aparece de manera personalizada en los sueños y fantasías como otra personalidad, que es inaceptable y reprimida.

La creatividad es la expresión de la psique, cuya imaginación, más allá de las fantasías personales de carácter defensivo, va dando existencia al propio hombre como un ser conciente y libre capaz de ejercer la voluntad y la responsabilidad desde su conciencia. De ahí que Jung promocionara las actividades creativas en su trabajo profesional. Partir de su propia "confrontación con lo inconsciente", que vivió durante algunos años tras la ruptura con Freud. (Jung, 1999, p. xxi)

Así, el Psicoanálisis aporta elementos tan indispensables en la vida del ser humano, ya que no sólo la actividad mental/cerebral es la que determina la conducta, sino también los factores que están alrededor, son determinantes y modifican al ser humano dentro de su entorno. Así sea a partir de las artes, muestran que nos regimos por símbolos que no siempre podemos interpretar y que nos aferramos -por nuestra propia naturaleza- para entender.

1.6. PSICOLOGÍA SOCIAL.

Uno podría pensar a simple vista, que al hablar de arte como parte de la vida social y cultural de nuestra especie, la Psicología Social tendría mucho que decir al respecto, pero no es así. Esta rama de la psicología, es una de las que menos se ha dedicado a estudiar el tema artístico.

Sabiendo que existen elementos sociales relevantes la misma sociedad, inmersa en la actividad artística, es la que permite si el pintar tiene una razón de ser o la oportunidad de considerar que las obras sean tomadas o no en cuenta. Así los autores Maisonneuve y Bruchon-Schweitzer en su libro *Modelos del Cuerpo y Psicología Estética*, tratan de plantear un estudio del cuerpo a través de la Psicología Social y la Psicología Estética, sin caer en pretensiones filosóficas, metafísicas o psicogenéticas.

Tomando como punto de partida al cuerpo humano, estos autores hacen una revisión (o, más bien un anclaje) del camino de los significados construidos o concebidos en la sociedad y en la cultura en la que incorporan a la ideología, la moda, el arte, la religión, la moral; en el tiempo actual

donde cada vez más se hace la distinción de estas concepciones entre los participantes de estereotipos o las mismas exigencias que envuelven al cuerpo desde hace siglos.

Aunque nuestra exposición se concentra en el período contemporáneo y en el seno de nuestra cultura¹⁴, conviene tener en cuenta desde el principio su dimensión histórica a fin de discernir no sólo los cambios sino también las raíces, las recurrencias o los conflictos que afectan nuestros valores e imágenes corporales (Maisonneuve; Bruchon-Schweitzer, 1984, p. 10).

Teniendo presente que no son muchos los datos que nos proporcione esta área de la psicología, lo mejor es tener presente, que lo social se involucra en lo cultural (y viceversa), y que el arte se vive en sociedad (y en la actualidad) en el movimiento de lo cotidiano. Es decir, el arte se considera un fenómeno social que se extiende a la vida cotidiana de sus participantes. La sociedad, proporciona las reglas y las normas, por las cuales el arte verá el camino por el que se despliegue, ya que esos participantes, son los que decidirán si darle importancia o no a ese fenómeno que, aunque no sea apreciado por toda la sociedad, no se puede negar su existencia.

El arte puede interpretarse desde la Psicología Social a partir de la vida cotidiana: el acto de pintar, de hacer música, de reunirse en grupos para desplegar cualquier actividad artística en un tiempo y en un espacio determinado. Así como expresan los autores, la dimensión histórica del arte, tiene que desenvolverse día a día, tema que revisaremos más adelante, a lo largo de los argumentos que se irán presentando en el presente trabajo.

1.7. UN POCO DE HISTORIA ALREDEDOR DE LA PINTURA.

Dejando atrás lo que la psicología ha desarrollado, demos entrada a un bosquejo de historia del arte. Ya que también, a lo largo de los siglos, no

¹⁴ Al limitarnos *grosso modo* al ámbito geográfico y cultural del Occidente, posición ciertamente artificial puesto que muchas veces se dejaron sentir en él con intensidad influencias orientales y africanas (pie de página de la cita).

se ha pensado lo mismo en cuanto a terminologías, técnicas y la misma concepción de arte.

No siempre ha existido el término *arte*, ni el de *bellas artes*, ni *artes plásticas* o *artes visuales*; pues al principio se identificaban las artes plásticas como *artes figurativas*, teniendo siempre una rigurosa clasificación. Estas terminologías -que conocemos en la actualidad y que pudieran resultar insignificantes y fuera de lugar-, sólo se dieron y se crearon a través de los años y con los cambios irreversibles que sufría el pensamiento humano; así encontramos a filósofos, artistas, espectadores, aficionados y personas cultas hablando en torno al arte.

Empecemos por Grecia. Para definir una actividad manual donde se demandaba una habilidad o destreza que se regía por ciertas reglas o normas, ellos usaban la palabra *técne* (“τέχνη”).

El concepto de “arte” sólo puede aparecer cuando determinadas prácticas son consideradas como una categoría autónoma y separada, esto es, cuando se independizan de otro tipo de actividades para ser incluidas en una esfera conceptual y fenomenológica definida y acotada. Los antiguos griegos carecían de una palabra que corresponde a nuestro término “arte” y, por tanto, también de una noción de los “hechos artísticos” comparable a la nuestra. Ni tan siquiera las distintas actividades productivas estaban para ellos abarcadas en una idea unificada y abstracta de “trabajo”, para el que tampoco hay en griego un término equivalente. En Grecia sólo existía una pluralidad de ocupaciones diferentes valoradas mediante unos parámetros completamente distintos de los nuestros (Galí, 1999, p. 47).

Según Galí, tanto el comercio como la artesanía, eran actividades que servían al sector del pueblo con la necesidad de subsistir. Mientras que la retórica y la política, estaban dentro de los estándares de la *técne*, ya que la palabra era una herramienta, y la poesía era discurrida bajo la inspiración de los dioses. Así a lo que llamamos *artes*, ni siquiera existían del todo.

Platón aplica un dualismo idea-apariencia, implantando el concepto de imitación -mimesis- que refería a una sugerencia o evocación de una idea. Tomó la pintura como medio metafórico para sus reflexiones y no como punto de partida de sus discusiones; es después, que el desarrollo de la filosofía lo retoma como una perspectiva cercana al ambiente estético.

Por otra parte, Aristóteles planteó la relación materia-forma; pensaba que las artes se dan por reproducciones de imitación, y por tanto, cada arte se diferenciará de otra reproduciendo objetos diversos o aunque sea el mismo objeto, los medios serán los que varíen. Su concepto de imitación estará referido a la acción humana, y es así como apreció el arte del actor en un escenario porque era la manera apropiada de representación.

La situación social de los artistas (figurativos) y de los artesanos no era muy apreciada en esos tiempos, ya que se pensaba que sus ejecuciones eran mecánicas y hasta eran despreciados por aquellas actividades manuales, pues muchos de sus ejecutantes eran esclavos y extranjeros. Esta poca valoración hacia la artesanía y al comercio se debía a los filósofos, pues ellos eran los que aportaban parte de las discusiones. Esta situación de desprecio hacia los artistas en general, permaneció hasta la época helenística.

La creación de los mitos, se constituyó porque los artesanos fueran llamados para realizar obras de mayor paga, que les servían para su bienestar social. Esta alza en la imagen del artista, impulsó las dudas sobre su capacidad de imaginación y su creatividad, es decir, aquella representación visual de los dioses. Un ejemplo es el hecho tan discutido sobre una escultura de Zeus realizada por Fidias, en donde algunos personajes de la época afirmaban que no se podía llevar a un dios a una forma humana. En realidad, los griegos tenían una postura compleja y ambigua sobre el que produce y el producto. “La misma idea expresa una frase de una obra de Séneca citada por Lactancio: ‘Las imágenes de los dioses son veneradas, pero se desprecia a los artesanos (fabros) que las han hecho’ (Galí, 1999, p. 88)”. La controversia de la creatividad del artista y los medios a los cuales tenía acceso al realizar las imágenes -de los dioses-, llevó a los estoicos a no validarlas pero tampoco las rechazó. Esta circunstancia de imaginación *versus* imitación continuó durante siglos en la filosofía.

En la Edad Media, podríamos pensar que las cosas no cambiaron mucho, pero con la entrada del Cristianismo, los cambios se percibieron a grandes pasos.

La imprecisión del Medioevo, no abandonó del todo la aceptación de las artes a nivel social; la ambigüedad del concepto de las *artes figurativas* se vio confundido por la religión cristiana. Las imágenes estaban prohibidas en la Biblia¹⁵ y dar a conocer la nueva enseñanza iba a requerir de imágenes que no se consideraran profanas. La aceptación de esculturas y pinturas, a pesar de los siglos, seguían sin aceptarse gracias a la tradición legada por los griegos. *Arte* significaba en el Medioevo un conjunto de conocimientos o un sistema de reglas que se podían transmitir (aún parecidos al concepto *técne* de los griegos). El artista no era considerado como un mero creador, tan sólo era un artesano con una obra anónima.

Se originó la controversia entre aquellos que rechazaban imágenes, íconos y esculturas como manera de representar a Dios (iconoclastas), y aquellos que mostraban cierto interés *mágico o poder sobrenatural* por éstas, es decir, se pensaban que se tenía un contacto directo con aquel que estaba retratado (iconódulos). “Los iconos, se dijo entonces, son los ‘recordatorios’ de aquel a quien retratan, son ‘símbolos’ de lo que representan. Los teólogos de aquella época no eran, evidentemente, unos meros idólatras; siempre enfatizaron la distancia entre el símbolo y lo que éste simbolizaba (Barasch, 1999, p.54)”. Con este tipo de aceptación, se fue legitimando y propagando el culto a las imágenes sagradas. Lo que no podía evitarse es la importancia vital de las imágenes para que la gente se convirtiera al cristianismo, adoptando la postura de que las imágenes de Cristo servirían para las personas iletradas.

¹⁵ La prohibición de imágenes de pasajes bíblicos, se debe a que no se podía representar a Dios como un ser humano, ya que uno de los mandamientos de la Ley de Dios dice que no se harán ni esculturas ni imágenes de otros, ni que se les rindiera culto a esas representaciones. Por mucho tiempo, se interpretó que no podía hacerse ninguna imagen de Dios ni de otra divinidad, ya que los cultos anteriores permitían imágenes (por ejemplo los griegos, pero éstos también rechazaron a su tiempo imágenes de dioses); y esas representaciones eran consideradas profanas. Para mayores detalles: Gombrich, E. H. (1995) *Historia del Arte. Tres Volúmenes*. Barcelona. Garriga.

Donde sí se mostraron cambios significativos fue en el Renacimiento, período en donde el artista buscaba sus conocimientos no sólo dentro de lo artístico, sino que también trató lo más posible de completarlo con las ciencias. Esta ambición intelectual, lo llevó a preferir una imagen como erudito antes que una imagen como artesano, pues la situación social favorecía más a los eruditos por sus grandes aportaciones.

El artista Cennino Cennini rompe con la tradición medieval en cuanto a la educación artística, cuando considera “el modelado del natural como un medio para desarrollar un buen estilo (Barash, 1999, p. 104)”, es decir, el método *exempla*, vira para buscar un ejemplo en la naturaleza -un *exemplum* específico-. Con lo anterior, “*buen estilo* es sinónimo de *apariencia natural* (Barash, 1999, p.104)” abre las puertas a las consecuentes teorías del arte. Pero a diferencia de Cennini, León Battista Alberti no encajona la educación del pintor empezando con detalles sin relevancia, si no más bien, dice que el pintor debe empezar con los elementos básicos y avanzar en su complejidad. “Lo que constituyó una novedad en el método de Alberti fue su intención de que la teoría del arte constituyera un cierto tipo de sistema lógico y que el método se empleara en la imitación de la naturaleza (Barash, 1999, p.106)”.

Después de muchos años, se fue dejando atrás la relación entre arte y naturaleza y se dio paso al ámbito mismo del arte, a su naturaleza misma. En el ambiente renacentista, se fue musitando la interrogante sobre la *capacidad creadora*, es decir, el origen de su ingenio ante grandiosas obras de arte realizadas.

Dentro de los datos curiosos del Renacimiento, una de las primeras explicaciones que se le daba al quehacer artístico, era por medio de la teoría de los temperamentos expuesto por los griegos, donde se consideraba que el artista tenía un temperamento melancólico que correspondía a un tipo de fluido, que era la bilis negra y si ésta no era atenuada adecuadamente se producía un cierto tipo de demencia; pero si el fenómeno se producía a la inversa, se generaba una tendencia a la genialidad. Ya desde la Edad Media, se creía que existía una relación entre el temperamento melancólico

y los planetas, al pensar que el melancólico nacía bajo el signo de Saturno y adoptaba la sensibilidad, tristeza, aislamiento y excentricidad. No sólo los pintores y los escultores eran considerados como hijos de Saturno, también los poetas y los filósofos, mismos que tenían una inclinación hacia el arte.

Cuando el pintor y el escultor fueron ganando terreno y reconocimiento dentro de la sociedad, llegó a nombrárseles como seres *divinos*, al compararlo con Dios en obras de creación, ya que antes, no se podía siquiera imaginar que el artista fuera creador o inventivo al igual que Dios. Pero mientras más se aclaraba la naturaleza del arte, el carácter de divinidad perdió su sentido religioso, pues se adentraba con fuerza la idea de que el artista inventa o crea objetos, capaz de producir placer al ojo humano.

Así entramos en la Ilustración, en el Neoclásico y en el Romanticismo. En estos períodos, ya se ven otros tipos de cuestionamientos que se van alejando de lo que pudo haber sido divinizado. Tanto la razón como lo sensible, nos presentaron concepciones artísticas, ya más bien enfocadas en la mera actividad, en cómo es que una obra de arte podía ser vislumbrada por el espectador, y hasta éste último, jugó ya un papel primordial en el mundo de los artistas. La existencia de escuelas, dejó atrás la tradición maestro-alumno y la existencia de cofradías, pero amplió el conocimiento de los estudiantes y la aparición de lugares para exponer obras. También se dejaba atrás la tradición meramente católica; recordemos que las temáticas anteriores estaban dirigidas a pasajes bíblicos (históricos y mitológicos también, por supuesto) y que fue tomando más relevancia (en el caso del romanticismo y de corrientes posteriores) el tema de la naturaleza por causa del desarrollo tecnológico e industrial. El arte fue adquiriendo rasgos más en los campos de lo emocional, exaltado, dramático y naturalista, con más energía y movimiento. El arte comenzaba a tomar una postura más subjetivista, a pesar de los desdenes del Racionalismo de Descartes y demás seguidores.

Los románticos retomaron la importancia de la mitología¹⁶; fueron recuperando aquellos relatos, leyendas, tradiciones y canciones populares propias que habían sido una parte fundamental de la evolución histórica y cultural del hombre y que habían sido omitidas por el racionalismo. Trataron de formular una *nueva mitología*, misma que se expresó en las diferentes expresiones artísticas¹⁷; además la temática de las obras de arte varió en cuanto a la intensidad de la expresión del sentimiento, que es lo que más caracteriza a esta corriente artística.

Aquí es pertinente detenernos para mencionar las concepciones de Nietzsche sobre el arte, siendo que él le da un toque un tanto *mitológico*. Opina que se combinan el mundo dionisiaco (el éxtasis, la embriaguez) y el mundo apolíneo (lo onírico), haciendo que el primero se anteponga al segundo en una conjetura subjetiva, apareciendo un pacto con los otros seres y la naturaleza; entonces el artista, se convierte en una obra de arte.

Lo anterior hace pensar que lo apolíneo te lleva a lo dionisiaco, pero lo que menciona Nietzsche es que a partir de la combinación de los dos estados, el artista llega a lo dionisiaco.

Por tanto,

El arte plástico pretende superar el sufrimiento del individuo gracias a la eternidad del fenómeno, gracias a la belleza que triunfa del sufrimiento inherente a la vida borrándolo de forma mentirosa; en cambio, en el arte dionisiaco la naturaleza nos habla con una voz no disfrazada y permite que, por breves instantes, nos identifiquemos con el ser original mismo que está tras los fenómenos y las formas cambiantes, hace que vivamos no como individuos aislados, sino como el viviente único que engendrará todo. El arte dionisiaco nos pone en contacto con la vida en tanto que “fecundidad desbordante del querer universal” (Castrillo y Martínez en Bozal, 1996, p. 343).

El arte se transformó por completo en estas épocas acercándose más a lo que experimentamos en estos tiempos: escuelas, exposiciones, crítica artística, competencia entre artistas, propaganda, sueldos, teorías del arte, filosofías del arte, la Estética. En realidad, el mundo de las artes, fue virando

¹⁶ Se incluyen también la mitología escandinava y la nórdica, pertenecientes ambas al territorio germano. También la mitología clásica griega será punto importante de discusión por ser predominante en el neoclásico.

¹⁷ Por ejemplo, la Literatura mezcló géneros diversos para realizar sus obras.

desde concebir la obra de arte como pura imitación, transitando como una representación, hasta *concluir* con la presentación.

El mundo del arte, se tornó en un ámbito en donde la obra es un producto para adquisición de las élites, es decir, que la obra de arte es concebida como una mercancía y al artista como un trabajador a quien se le asigna un sueldo. En este punto, la opinión de Karl Marx sobre el arte, es importante, ya que sabemos que este autor, cambió en general las ideas que se tenían sobre el rumbo de la sociedad.

Marx mencionó:

Un actor, incluso un clown, puede ser, por tanto, un obrero productivo si trabaja al servicio de un capitalista, de un patrón de él en forma de salario. (...) Un escritor es un obrero productivo, no porque produzca ideas, sino porque enriquece a su editor y es, por tanto asalariado de un capitalista (Marx en Sánchez Vázquez, 1997, p. 276).

Según Marx, el artista puede ser productivo dentro de la sociedad capitalista que se va formando. El arte es, en sí mismo, algo que está generando una ganancia, y que paga un salario. Es una actividad a la cual, se le puede sacar provecho, pero que será adquirida solo por un sector de la sociedad. Así, el editor, puede tener remuneraciones de las ideas del escritor.

Si lo vemos en términos marxistas, el arte es productivo igual que cualquier otra profesión porque existen ganancias de su trabajo, y aunque no se puedan comparar con las ganancias que se adquieren de otras actividades, es productiva.

En suma, encontramos que tanto en la psicología como en la historia del arte, se han tratado de mostrar la diversidad de perspectivas por las que se han interpretado el fenómeno artístico. Algunas veces, el arte es tomado en cuenta y otras veces, se ha hecho de lado. Pero lo que es inevitable darse cuenta, es que existe y que debe ser tratado por otros medios para comprenderla y, en su defecto o ventaja, interpretarla y aceptarla entre la sociedad y la cultura.

CAPÍTULO II

LA APROXIMACIÓN SOCIOCULTURAL

*La unidad y la diversidad se interpenetran
mutua y libremente. La unidad es
diversidad y la diversidad es unidad.
Éste es el principio del interser.*

Thich Nhat Hanh

Las diferentes áreas de la psicología, están enfocadas en el comportamiento humano, lo que difiere entre una y otra área, es el procedimiento de investigación sobre el comportamiento. La Fisiología¹⁸ estará orientada al estudio del cerebro como fuente receptora de su entorno así como de la estructura biológica y fisiológica de la que está hecha, y el comportamiento es resultado de los estímulos ante el entorno. En el caso de la Psicología Cognoscitiva, se ve ya una aproximación con base en la analogía del ser humano con la computadora, en cuanto a su funcionamiento. En la Psicología Clínica y en el Psicoanálisis, se observa y se toma en cuenta las vivencias de cada ser humano y en cómo se ve afectado su funcionamiento con los demás, así como las diferencias individuales que se presentan. Y, por último, la Psicología Social, se desplaza hacia las acciones mismas del ser humano en sociedad, esto es, todo aquello que incluye el ámbito social y en cómo es que se van presentando las conductas en el comportamiento social como tal.

¹⁸ Aunque el Conductismo y la Fisiología, son dos áreas psicológicas disímiles, tengamos en cuenta que lo biológico, lo fisiológico o lo neurológico, son de gran interés para las dos.

Sin embargo, no somos simples ‘máquinas’ de dar y recibir información (es decir, estímulo y respuesta), pues como seres humanos tenemos una herramienta llamada lenguaje, que nos permita desarrollar procesos cognitivos que guarda el cerebro¹⁹. Somos tan sólo una especie dentro de la totalidad de seres vivos, que contamos con funciones básicas para la supervivencia (el instinto), pero lo que nos diferencia de las demás especies es que somos seres sociales y culturales; esto es así gracias al lenguaje y a la mente. Nos vamos incorporando al entorno por medio del lenguaje, y a la vez, vamos desarrollando roles específicos, actividades, sistemas educativos o económicos, así como creencias, que nos permiten la convivencia como sociedades y culturas.

El ser humano no sólo es un ente que le concierne a la evolución, o al hecho de que las experiencias se van reflejando al contacto con los demás, o que actúe por medio de grupos o colectivos, sino que también tiene que ver con la cultura. Entonces, el ser humano, a parte de constituirse en un ente biológico, también es un ser social y cultural, esferas que lo van llevando a una red de actos dentro de su entorno, al irse forjando todo un mundo de lenguaje y significados, que le permiten expresarse dentro de lo que es. Lo cultural es parte del ser humano, representa y conforma lo que somos²⁰.

Así, el lenguaje, la mente, la cultura, son parte del comportamiento humano. Estas expresiones, se presentan relevantes en la aproximación sociocultural que presenta el lineamiento de Vygotsky (1972), uno de los primeros autores que exploraron la posibilidad de unificar tanto lo biológico como lo social del comportamiento humano. Vygotsky le da relevancia al desarrollo del lenguaje y en como éste, constituye la herramienta que nos conduce al pensamiento. El lenguaje no sólo es considerado por este autor

¹⁹ El cerebro es el lugar físico de los procesos mentales. De aquí, el término mente.

²⁰ En las disciplinas sociales, el término cultura ha estado en discrepancia, ya que existen discordancias entre lo que puede significar y entre lo que nos puede proporcionar. Disciplinas como la Antropología, la Arqueología, la Sociología, incluyendo los autores interesados –dentro de sus áreas correspondientes- en llevar a cabo sus investigaciones y/o sus objetivos dentro de la importancia que tiene el significado (que más adelante se irá aclarando este panorama) para entender el pensamiento del ser humano. Para ahondar revisar a Medina Liberty, A. (2000) en “El símbolo como artefacto mediador entre mente y cultura”, *Dimensión Antropológica* 7, 20.

como un elemento evolutivo, sino que lo asume como el producto de nuestra vida social. El lenguaje emite signos que se van dispersando en el entorno, y nosotros somos receptivos a ellos y los usamos. El uso de los signos es de suma importancia para comunicarnos y relacionarnos en un mundo cognitivo y de expresión.

Por otra parte, siguiendo la perspectiva de Vygotsky en cuanto la existencia de los signos (en el lenguaje), Bruner (1991)²¹ es uno de los psicólogos que retoma el estudio del lenguaje, tomando como punto de partida la mente y la cultura, y como es que se van construyendo y negociando los significados que evocan de los seres humanos.

Este capítulo que presenta la aproximación sociocultural, será la base para estudiar la pintura, pues a través de este enfoque, iremos entendiendo la significación que guarda, para darle importancia a la experiencia humana: como se desenvuelve, se comunica y se relaciona en el entorno. La pintura, no sólo implica un objeto bello o estético que se muestra a la percepción de otros seres fuera del artista, también incorpora a 'todo el mundo' al que pertenece el artista antes, durante y después de concluir una obra artística.

²¹ Autor que sería equivalente a Clifford Geertz en la Antropología en cuanto que el "significado" es el meollo de sus investigaciones. Así lo menciona Medina Liberty (2000): "En la psicología y en otras disciplinas sociales existe un problema que ha permitido estrechar perímetros que antes eran ajenos: el estudio del significado. Hagamos la lista breve: en la arqueología, Odre, Shanks y Tilley; en la antropología Turner y Geertz; en la psicología Vygotsky, Harré y Bruner (p. 18)".

2.1. LA TEORÍA SOCIO-CULTURAL DE L. S. VYGOTSKY.

2.1.1. Sobre la teoría vygotskyana.

Alrededor de la década de los 80's, los escritos de L. S. Vygotsky salieron a la luz pública²², dando un giro rotundo al campo de la psicología²³. El momento histórico en el que se desenvuelve el autor²⁴, hace que su teoría se vaya enfocando en el rubro social e histórico.

Sus aportaciones como pionero en la psicología contemporánea, van formulando lo que será su 'Teoría Socio- Histórica' en donde irá explicando que la formación de la inteligencia y el desarrollo de los procesos psicológicos superiores no pueden comprenderse al margen de la vida social, y de ahí, la importancia -entre otros factores- del lenguaje y del uso de herramientas, así como también la interacción entre aprendizaje y desarrollo infantil. También estudió el desarrollo de la percepción, la atención, la memoria, el lenguaje y el juego; y analizó la influencia de dichos factores en la educación de los niños. No cabe duda que el resultado es, una obra extraordinaria y de gran utilidad pedagógica. Su obra, ha tratado de explicar los procesos de interiorización y el desempeño del lenguaje dentro de la actividad cognitiva. La interiorización es un elemento clave en su teoría, es una característica importante en el florecimiento de las funciones psicológicas superiores, que pertenecen al ser humano.

Algunos seguidores de Vygotsky, mencionan que dentro de las consideraciones principales que se dedicó a estudiar el autor, son las siguientes:

²² En Estados Unidos, principalmente.

²³ Sobre todo en aquellas ramas de la psicología que tomaban en cuenta la importancia de factores sociales y culturales, como la Psicología Social y la Psicología Cultural.

²⁴ Tuvo una marcada influencia de la obra de Hegel, en cuanto a que "el hombre es el primer lugar y antes que nada un fenómeno temporal, histórico (Kozulin, 1994, p. 28)", así como la distinción que realiza entre el mundo natural y el mundo de la cultura en el ser humano.

- La tesis de que los **Procesos Psicológicos Superiores** (PPS) tienen un **origen histórico y social**.
- La tesis de que los **instrumentos de mediación** (herramientas y signos) cumplen un **papel central** en la constitución de tales PPS.
- La tesis de que los PPS deben abordarse según los procesos de su constitución, es decir, desde una **perspectiva genética** (Baquero, 1996, pp. 31-32).

La necesidad de crear una psicología científica que reemplazara a la psicología tradicional, lo llevó a elaborar una teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas, aunque ésta, se opone a la primacía de lo biológico, destaca que la psiquis no se encuentra físicamente, pero evoluciona en un órgano que es el cerebro, biológicamente dotado con características específicas de la especie humana. A pesar de aceptar este hecho, su método de análisis y aplicación es de corte histórico-genético, y en este sentido parte tanto de la filogénesis como de la ontogénesis del desarrollo para llegar a comprender la conformación de la estructura psíquica.

Según lo que trata de explicar Vygotsky en su teoría es que los Procesos Psicológicos Superiores (PPS) nacen de la vida social que llevamos a cabo, por lo que no nos basta nuestra propia biología para relacionarnos con los demás.

Los Procesos Psicológicos Superiores son específicamente humanos, en tanto histórica y socialmente constituidos. Son productos de la "línea de desarrollo cultural" y su constitución es, en cierto sentido, *contingente*. Presuponen la existencia de los procesos elementales, pero éstos no son condición suficiente para su aparición. Es decir, los PPS no son el *desideratum* o estado avanzado de los procesos elementales, que por su evolución intrínseca se convierten en superiores (Baquero, 1996, p. 33).

Los PPS se relacionan con la ontogénesis (desarrollo del sujeto) y los Procesos Psicológicos Elementales (PPE) con la filogénesis (lo que comparte con las otras especies animales). Ambas se involucran en el ser humano para aportar el mundo simbólico; claro está que los PPS tienen que ver más con el hecho de que seamos *animales sociales*. Al mismo tiempo, los PPS se bifurcan en PPS Rudimentarios (el proceso en sí, su función) y PPS Avanzados (el uso del proceso y su evolución en el desarrollo).

En el dominio ontogenético, es decir, (desarrollo del niño), la línea natural del desarrollo se emparenta con los procesos de maduración y crecimiento mientras que la línea "cultural" trata con los procesos de apropiación y dominio de los recursos e instrumentos que la cultura dispone (Baquero, 1996, p. 38).

Si entendemos bien lo anterior, la *línea natural* son los procesos tal cual como el lenguaje, el pensamiento y la memoria, que están en sí dentro de la función cerebral, pero cuando se complementa con la *línea cultural*, estos procesos que se encuentran en un estado todavía 'rudimentario' (en la *línea natural*), empiezan a tomar conciencia. Es decir, a partir del proceso de interiorización el niño procede a averiguar que es lo que piensa, que es lo que dice, que es lo que guarda en su memoria cuando interactúa con los demás, cuando lleva a cabo su aprendizaje.

Vygotsky afirma que la vida tanto material como psicológica, se construyen a través de la conformación de estructuras mediatizadoras propias de la especie tales como: la inteligencia, la percepción, la memoria, la atención, la comprensión y el lenguaje. Estas se adquieren con el aprendizaje social propio de cada cultura y son las generadoras del gran abismo existente entre el hombre y los animales. Así, la evolución biológica cede su lugar a la evolución histórico-social (cultural), y en este proceso el lenguaje en su interacción con el pensamiento cobra gran relevancia.

Entonces, para que se de una constitución de los PPS es preciso una serie de mecanismos y procesos psicológicos que hacen posible el dominio de los instrumentos culturales a los que estamos expuestos y a la vez la regulación del mismo comportamiento.

Es necesario no olvidar el complejo proceso de mutua apropiación entre sujeto y cultura, es decir, el sujeto parece constituirse en la apropiación gradual de instrumentos culturales y en la interiorización progresiva de operaciones psicológicas constituidas inicialmente en la vida social, es decir, en el plano interpsicológico; pero recíprocamente, la cultura se "apropia" del sujeto en la medida en que lo constituye (Baquero, 1996, p. 41).

Es así como los procesos externos (a lo que estamos expuestos) se van desarrollando, tanto los procesos interpsicológicos como los procesos intrapsicológicos, mientras que en los procesos internos (dentro de nosotros)

sólo se dan los procesos intrapsicológicos. En el desarrollo cultural del niño, primero se va realizando en el nivel social y más tarde al nivel individual, primero entre las personas que lo rodean y posteriormente en su interior. Lo anterior, se reconoce como parte del proceso de 'interiorización', pues es a partir de estos planos que uno va desarrollando el lenguaje en función del exterior para después usarlo en nosotros mismos, es decir, en nuestros propios procesos psicológicos. Durante este proceso, el niño experimentará la presencia de los dos planos y a través de éstos, la interiorización llevará a cabo una reorganización de una función psicológica desde el plano interpsicológico al plano intrapsicológico, o dicho de otra forma, "la internalización es la reconstrucción interna de una operación externa (Jiménez-Domínguez en Flores, 2002, p. 115)". A través de este proceso, se transforman los fenómenos sociales a fenómenos psicológicos que se aplican únicamente a los PPS, y también es una forma de control y regulación del propio comportamiento ya que se están internalizando los mecanismos que se llevan a cabo.

Ahora bien, los PPS están mediados por instrumentos en la actividad humana (interpsicológicos e intrapsicológicos), a los que llama herramientas (o instrumentos técnicos) que están orientadas hacia el mundo físico y llama signos (o instrumentos psicológicos) a los que se orientan internamente. Estos instrumentos son parte de la función mediadora que contribuyen (si no es que lo realizan todo) a la interiorización.

Vygotski le otorga un papel central a los instrumentos o herramientas materiales y simbólicos (lenguaje, signos artificiales, etc...). Lo que tienen en común herramientas físicas y simbólicas es que son instrumentos de mediación: entre el hombre y el objeto, en el caso de los instrumentos técnicos; y entre los hombres, en el caso del lenguaje. Lo específico de los instrumentos psicológicos es que pueden mediar internamente; es decir, que están orientados para influir sobre la mente y la conducta del hombre (Páez y Adrián, 1993, pp. 19-20).

Ambas herramientas son indispensables para el ser humano, para su actividad diaria ya que están mutuamente relacionadas. Por un lado, los instrumentos técnicos o materiales por su orientación hacia lo externo, nos aproximan al objeto mismo y producimos otros. Es aquí, donde Vygotsky

retoma postulados marxistas y/o hegelianas, cuando se remite al trabajo como la fuente para la conformación del hombre y sostener que no sólo la dimensión biológica es lo que nos hace mover en este mundo. Es a través del trabajo como vamos *mediándonos* en la actividad humana, en el mundo externo.

Por otro lado y siendo el área más importante para la comunicación, las herramientas simbólicas, son el meollo de la teoría socio-cultural, es a partir del signo (el lenguaje) como el ser humano va recolectando significados de lo que le rodea y lo va interiorizando. El lenguaje es el instrumento que hace que el ser humano se comunique con su entorno, que diga lo que piensa. Es el mediador por excelencia, entre nosotros. “Una actividad que genera procesos mentales superiores es una actividad mediada socialmente significativa (Kozulin, 1994, p. 115)”.

El lenguaje cumple un doble papel, primero realiza un cambio en la estructura y función de los PPS y segundo, el lenguaje se estructura a un nivel intelectual (por ser el instrumento central de la mediación y su papel privilegiado en la interiorización de los PPS). “Para Vygotski, mediación es sinónimo de representación de un signo, señal o símbolo convencional que representa a un objeto o evento (Páez y Adrián, 1993, p. 21)”.

Wertsch menciona que las herramientas psicológicas deben ser sociales, no biológicas. Esta evolución sociocultural en la que se ve inmerso el lenguaje, no pueden dejarse a la invención de cada individuo, sino que se desarrollan en la interacción social.

Antes bien, los individuos tienen acceso a las herramientas psicológicas por el hecho de formar parte de un medio sociocultural; es decir, los individuos se “apropian” [un término posteriormente utilizado por Leontiev, 1959] de estos instrumentos de mediación (Wertsch, 1995, p. 96)”.

El lenguaje no sirve al propósito de influir en los demás, sino que también influye en el individuo, dentro de él mismo, dependiendo de las demandas de la comunicación a los que se expone.

Este doble papel que posee el lenguaje, no se puede encajonar en una sola función o en otra. El mismo Vygotsky no podía permitirse tal cosa,

se refería al lenguaje de múltiples maneras, pues la función en sí, era/es demasiado extensa. Wertsch (1995) menciona:

Las funciones del habla propuestas por Vygotsky se pueden categorizar en términos de un conjunto de pares opuestos:

Función de señalización *versus* significativa.
Función social *versus* función individual.
Función comunicativa *versus* función intelectual.
Función indicativa *versus* función simbólica.

Y líneas adelante:

(...) Las tres primeras oposiciones tratan de la mediación de los procesos sociales y psicológicos en un nivel de análisis bastante general y no tienen mucho que decir con relación a la especialidad de los signos implicados; en cambio, las funciones indicativa y simbólica se definen en términos de relaciones específicas existentes entre signos y realidad extralingüística y entre signos y otros signos (pp. 104-105).

Se dice que el lenguaje y el pensamiento tienen una secuencia separada en el desarrollo, es decir, son independientes uno del otro²⁵. Al parecer en un momento determinado, éstas líneas se encuentran y es ahí donde el pensamiento se torna verbal y el lenguaje racional.

Al hablar de *pensamiento verbal*, es referirse al habla egocéntrica pero más específicamente al habla interiorizada, que se convierte en tal básicamente porque cambia su función. El desarrollo de este lenguaje se da en tres etapas: lenguaje externo, lenguaje egocéntrico y lenguaje interiorizado.

Vygotsky, toma de ejemplo el desarrollo del niño, para vislumbrar como es que el lenguaje y el pensamiento se van presentando. En el lenguaje egocéntrico el niño no intercambiará ideas dentro de un grupo, sino que se asistirá a un monólogo colectivo; no se toman en cuenta la opinión de los otros, sino que se habla para sí mismo. En el lenguaje externo (o socializado), el niño ya se dirigirá a quien escucha, tratará de influir y/o intercambiar ideas con el grupo.

²⁵ En donde se localizaría la función indicativa versus función simbólica a la que se refiere Wertsch.

En vez del lenguaje egocéntrico y externo, el lenguaje interiorizado se da a partir de una interacción entre las operaciones internas y externas. Durante mucho tiempo, la palabra es para el niño una propiedad más que un símbolo del objeto, que éste aprende antes de que sea una estructura simbólica interna. Sólo en el proceso de operar con las palabras concebidas primero como propiedades de los objetos, el niño descubre y consolida su función como signos. El lenguaje interiorizado se va desarrollando a través de pequeños cambios estructurales y funcionales que se separa del habla externa del niño; paralelamente a las funciones sociales y egocéntricas del lenguaje; y en definitiva, las estructuras de éste último, que domina el niño, se convierten en las estructuras básicas del pensamiento.

El crecimiento intelectual del niño depende del dominio de los medios sociales del pensamiento, esto es del lenguaje. El desarrollo del pensamiento está determinado por el lenguaje, por las herramientas lingüísticas del pensamiento y la experiencia socio-cultural del niño. El lenguaje interiorizado se desarrolla influido por los factores externos.

El pensamiento verbal no es una forma natural de la conducta humana, en cambio, si está determinada por el proceso histórico-cultural, con propiedades y leyes específicas que no pueden ser halladas en formas naturales del pensamiento y la palabra.

A lo anterior, da resultado a la formación del concepto en un proceso evolutivo, resultado de una actividad en la cual interfieren las funciones básicas como: la asociación, la atención, la imaginación. Sin embargo, éstas no son requisitos suficientes para su completo desarrollo, y son el uso del signo y la palabra quienes proveen el medio a través del cual dirigimos, controlamos y canalizamos nuestras operaciones mentales hacia la solución de la tarea a la cual nos enfrentamos. Las funciones psíquicas superiores, son procesos mediatizados y los signos, los medios esenciales utilizados para denominarlos y regirlos.

En la formación del concepto el signo es la palabra la que asume primero, el papel de medio y más tarde se convierte en símbolo, el uso

significativo de la palabra y su utilización es la causa psicológica del cambio radical que se produce en el proceso intelectual al llegar a la adolescencia.

La evolución del concepto empieza en la primera infancia, pero sus formaciones intelectuales maduran hasta la pubertad; en tanto eso no sucede las palabras funcionan como conceptos y sirven al niño para comunicarse aún cuando haya alcanzando el nivel total de desarrollo en el pensamiento; es decir, el niño comprende lo que se le transmite y esta comprensión equivale a la función del concepto pero las formas de pensamiento que utiliza para abordar los problemas difieren de las de los adultos en su composición, estructura y modo de operar.

Así podemos decir que la experiencia del niño no está encerrada en el significado de las palabras y de ser por los pseudoconceptos (que son conceptos y la comunicación en formación) la comunicación verbal entre el niño y el adulto, resultaría imposible. La coincidencia entre pseudoconceptos propios del niño y los conceptos de los adultos permiten el intercambio verbal y a su vez, el desarrollo de los conceptos del niño en su pensamiento.

Los significados de las palabras tal como son percibidas por el niño se refieren a los mismos objetos que el adulto tiene en la mente, esto asegura el entendimiento mutuo aún cuando el niño piensa lo mismo de manera diferente, pero las palabras coinciden en cuanto a los referentes más no en sus significados. La evolución del concepto se puede decir que se encuentra afectada tanto por variaciones externas como por condiciones internas; la instrucción es una fuerza poderosa en la evolución de su desarrollo.

Para Vygotski, los procesos mentales superiores, más que una extensión de procesos naturales biológicamente adquiridos, son el producto de la actividad significativa socialmente dada. (...) A partir de un acto natural, se adquiere un significado por la interacción con otro, que es el que integra el significado y transfiere la cultura (Kozulin en Páez y Adrián, 1993, p. 19).

El significado va tomando forma en cuanto a la constante interacción; así el lenguaje, será la herramienta indispensable para que podamos comunicarnos e intercambiar lo que pensamos y somos, esa parte psicológica que nos profiere a lo social y a lo cultural.

2.1.2. Vygotsky y el arte.

Vygotsky inspeccionó el campo artístico, desde la literatura. Su tesis doctoral intitulada *Psicología del Arte*, es la que lo llevó a basar su teoría en la perspectiva socio-histórica del desarrollo psicológico.

Uno de los principales argumentos del autor, son los procesos de interiorización, y basa parte de sus datos sobre ellos, a partir de desmembrar el concepto, función y uso del lenguaje, así como lo avistaban los formalistas rusos²⁶.

Sabemos que Vygotsky, se ve afectado por su mismo contexto histórico, por lo que la teoría marxista determina parte de sus explicaciones y el mismo rumbo de cómo investigar o estudiar el arte. Aparecen nuevos métodos para involucrarse con el arte, confrontando a unos con otros, los partidarios de uno u otro método, pero lo coincidente, es que la estética tomaba un punto muy importante en la psicología.

En el dominio de la estética desde arriba empieza a afirmarse con más fuerza el reconocimiento de la necesidad de una base sociológica y estética para construir cualquier teoría. Cada vez cobra mayor prominencia la idea de que el arte podrá convertirse en objeto de investigación científica, solamente cuando sea estudiado como una de las funciones vitales de la vida social en su condicionamiento histórico concreto. De todas las corrientes sociológicas de la teoría del arte, la más consecuente y la que va más lejos es la teoría del materialismo histórico, la cual intenta construir un análisis científico del arte, basándose en los mismos principios que se aplican para el estudio de todas las formas y fenómenos de la vida social. Desde este punto de vista, que surge, al igual que las restantes, como una superestructura sobre la base de las relaciones económicas y de producción. Por ello, está completamente claro que, puesto que la estética desde abajo siempre había sido una estética empírica y positiva, la teoría marxista del arte manifiesta evidentes tendencias a reducir a la psicología los problemas de la estética teórica (Vygotsky, 1972, pp. 26-27).

²⁶ “En principio, para el formalista la cuestión no es cómo estudiar la literatura, sino cuál es realmente el objeto del estudio literario” (...) El objeto del estudio literario no es la literatura, sino la literariedad, es decir, aquello que hace de una obra determinada una obra literaria. (Kozulin, 1994, p. 39). Esto influencia en Vygotsky en cuanto que tomó la obra de arte en sí para su estudio, a partir de su método analítico-objetivo de la obra artística. También Páez y Adrián, nos recuerdan esa tendencia de Vygotsky: “Los formalistas rusos plantearon que en la obra de arte no predomina la transmisión de información, sino que se prestaba atención al signo en sí mismo (1993, p. 68)”.

El método utilizado por Vygotsky, será el analítico-objetivo, que será el estudio de la propia obra de arte. El ser humano, se ve dentro de su propio desarrollo social, por lo que será partícipe de una variedad de impresiones que lo llevarán a formular diferentes puntos de vista. “Pero el porqué un hombre social dado posee unos gustos determinados y no otros, por qué le gustan unos objetos determinados y no otros, depende del medio ambiente (Vygotsky, 1972, p. 28)”. Recurriremos a observar las ideologías que se suscitaron en una época determinada (incluyendo el arte) ya que éstos, nos llevarán a encontrar la mentalidad de ese hombre social. Los idiomas existentes, los mitos, las costumbres, las normas, los sistemas de creencias, son sólo parte de esa formación de ideologías, que son el resultado de la actividad humana y social, más que el proceso por el cual se llegó a esos *ítems*.

Es completamente errónea la idea de que la poesía brota de modo natural de que es creación de todo el pueblo y no de unos profesionales, narradores, rapsodas y otros profesionales del arte popular, dueños de una tradición y rica técnica de su oficio, profundamente especializada, a la cual recurren del mismo modo que los escritores de épocas posteriores. Por otro lado, tampoco el escritor que fija el producto escrito de su creación puede considerarse como creador individual de su obra (Vygotsky, 1972, p. 32).

Lo que nos dice Vygotsky, es que el ser humano no sólo puede estudiarse desde un punto, desde un sólo extremo; no únicamente desde ese animal social en que el cual se sumerge cotidianamente, ni ese animal aislado que lleva a cabo su subjetividad y la realización de sus procesos cognoscitivos. El ser humano es parte de ambos, es parte de aquellos procesos de creación tanto social como individual²⁷. Nos enfocaremos en aquello que nos remite a la mera acción, a todo aquello que alberga, que lo hace un ser social, a la conjetura de sus significados a partir de sus actos y del valor que se le brinda dentro de la sociedad en que crece. También aquellos sentimientos que son decretados socialmente y que son despertados por las obras de arte. “El arte como tal, como una corriente

²⁷ Vygotsky hace referencia a la Psicología Colectiva.

definida, como la suma de obras ya acabadas, es una ideología como otra cualquiera (Vygotsky, 1972, p. 39)".

Por lo que respecta a la obra de arte, será el objeto de referencia para tal estudio, como objeto de la ideología. Claro está, que no del todo se podría tomar al arte como mero objeto de estudio, ya que la psicología trata al ser humano, sino que se trata de adentrarse en que aquellos estímulos que se organizan conscientemente, los que provocarán una reacción estética en el ser humano y así, no sólo incorpora al artista sino también al espectador.

La dirección general del método puede expresarse en la siguiente fórmula: de la forma de la obra de arte, a través del análisis funcional de sus elementos y estructura, a la reconstitución de la reacción estética y al establecimiento de sus leyes generales (Vygotsky, 1972, p. 42).

Estudiando la forma y la materia del arte, siendo una expresión impersonal en cuanto al autor y al espectador, es en este momento, en donde entran en juego el pensamiento, el lenguaje y las emociones; es decir, una relación entre la complejidad cognitiva y la complejidad afectiva²⁸. La conducta humana estará regida por todo aquello en que nos involucramos.

Las relaciones entre las emociones y productos culturales como la literatura, la música, el drama y el arte son muy significativas. Lo que se denomina comúnmente como arte depende de su impacto emocional: de hecho, es difícil concebir los fenómenos artísticos sin su influencia en las emociones (Páez y Adrián, 1993, p. 11).

Y por otra parte, lo cognitivo penetra muy fuerte en la actividad artística, ya que el autor plantea que van de la mano.

Llamamos actividad creadora a toda realización humana creadora de algo nuevo, ya se trate de reflejos de algún objeto del mundo exterior, ya de determinadas construcciones del cerebro o del sentimiento que viven y se manifiestan sólo en el propio ser humano (Vygotsky, 1998, p. 7).

²⁸ Recordemos que Vygotsky, se enfocó más en la Literatura, por lo que buena parte de sus discusiones se refieren a la palabra, al diálogo. Aún así, postula mucho el uso de las imágenes como punto de partida para los PPS y de ahí, a la pintura.

Pero tanto la parte cognitiva, como la parte afectiva, se ven inmersas dentro de lo social, y a su vez, sabemos que estamos unidos a lo biológico. No podemos estudiar el comportamiento humano, dividiendo esos elementos que nos hacen lo que somos como especie entre el mundo animal, y lo que somos como humanos. Lo social, lo cultural, nos lleva a lo cognitivo, a lo afectivo, a la acción.

El autor está consciente de que ambos planos, tanto el intelectual como el afectivo, deben estar integrados y que, lo que respecta a la obra de arte, le interesaba averiguar cómo es que la respuesta emocional (en cuanto una estructura significativa o de signo) tenía efectos en la conciencia. Entonces, existe una relación entre el pensamiento y emociones, además de incorporar el significado que surge de tal relación.

La perspectiva del autor en cuanto a las emociones, radica en lo siguiente.

Primero, según Vygotski en la psicología del arte, la emoción supone una reacción total de nuestro organismo, en la que intervienen elementos centrales y periféricos simultáneamente, aunque no necesariamente convergentes. Esta concepción postula que todas las emociones tienen elementos representacionales y corporales (motórico-expresivos y fisiológicos) (...) Segundo, Vygotski concibe las emociones como una reacción evaluadora del organismo a su propio comportamiento como un organizador interno de la conducta. (...) Un tercer elemento que se puede deducir de la obra de Vygotski, es el rechazo de éste tanto a una explicación mecanicista como meramente biológica de las emociones, al mismo tiempo que cuestiona una explicación hermenéutica, intencional o ideal de las emociones complejas (Páez y Adrián, 1993, p. 49).

Las emociones se explicarán, de acuerdo a las influencias sociales y culturales que encuadran al ser humano, así como el desarrollo histórico de un fenómeno emocional, es decir, que a pesar de que existe un rango de emociones que todos los seres humanos pueden experimentar (por ejemplo los celos) no en todos ámbitos sociales o culturales, se tendrá o se experimentará lo mismo sobre éstos, ya que se verán alterados por los medios ideológicos que se susciten en su entorno.

Nos encontramos ante una cuestión biológica y un determinismo histórico-social de los PPS. Este último, dará entrada al lenguaje como "herramienta esencial de representación y etiquetación simbólica (Páez y

Adrián, 1993, p. 52)”. La cultura sólo alterará los hechos naturales de los que estamos formados, que irán de acuerdo a los fines que tengamos en manejarlos en el ambiente, así es como irá tomando una forma de uso, una herramienta dentro de la comunicación humana.

Así, lo que conforman nuestros afectos, tanto los sentimientos (que son de índole negativo o positivo, de placer y displacer en cuestiones de discriminación de estímulos), como las emociones (que ya implican un grado más complejo ya que albergan conductas y estados subjetivos en cuanto a la interacción con el mundo), se ven influidas por el pensamiento. Vygotsky trata de aunar estos dos factores a lo largo de toda su obra, por lo que hablar de cuestiones artísticas, es sólo verlo en un enfoque que nos conduce al significado que puede implicar esa relación.

Aquí comenzamos a enfocarnos en el lenguaje y en el signo, que son partidarios de lo existente entre la relación que nos aqueja con Vygotsky, la estructura de la obra de arte, “toda esa argumentación (...) se va a centrar en los efectos que esa estructura provoca en el espectador o lector que la asimila (Páez y Adrián, 1993, p. 69)”. La estructura que recupera el espectador concibe reacciones afectivas y cognoscitivas, centradas en los efectos que ocasiona esa percepción de la obra de arte.

Recordemos que Vygotsky quiere vislumbrar el arte como la ciencia, como una forma distinta de pensamiento por el método que manejan, es decir, las vivencias que se enmarcan psicológicamente, por lo que asemeja al arte con el lenguaje ya que se provocan imágenes y reacciones afectivas, siendo una forma de conocimiento.

Para poder formular hasta el fin el punto de vista de esta teoría sobre el proceso de la comprensión artística, es preciso señalar que toda obra de arte puede emplearse, desde este punto de vista, como predicado de los fenómenos o ideas desconocidas, nuevas, y para aperebirlos del mismo modo que la imagen ayuda a aperebir un significado nuevo en la palabra. Aquello que no podemos comprender directamente, podemos hacerlo con rodeos, recurriendo a la alegoría, y toda la acción psicológica de la obra de arte puede reducirse íntegramente a esta vía indirecta (Vygotsky, 1972, p. 50).

Dependiendo del contexto en que se encuentre la obra artística, el significado irá mutando, así se puede hacer un juego de sinónimos en cuanto que se está percibiendo una obra y los demás estaremos a una disposición de juego de significados; es una forma de conocimiento ya que se comparte. Es un extracto activo o reflejo de la realidad social, que surge del ser humano y hacia él se conduce, conectándose con la vida emocional (íntima), se extiende y se desenvuelve, dándole forma a la imagen en un tiempo y en un espacio determinado. Aquí también dependerá de la técnica empleada por el artista, para procurar y evocar emociones y sentimientos en los otros. Cuestionando tal vez, que el arte sea un instrumento que transmita conocimientos y valores, es indudable que evoca emociones en su transmisión, al ser percibida, ya que sería más relevante en tal caso, ver más la forma de la obra de arte, que su contenido, pues la forma es la que nos está brindando esa parte psicológica de emociones y pensamientos, ya no tanto ahondar en lo que significa en realidad.

Aquí también, nos podemos percatar, que la imaginación juega un papel importante en nuestra relación emoción- pensamiento, ya que tiene que ver con la forma en que la creación se va dando en el ser humano.

Sucede que precisamente cuando nos encontramos ante un círculo completo trazado por la imaginación, ambos factores, el intelectual y el emocional, resultan por igual necesarios para el acto creador. Sentimiento y pensamiento mueven la creación humana (Vygotsky, 1998, p. 25).

El ser humano está incorporado en su presente y su creatividad se verá enfocada en ese presente para beneficiar al futuro, retomando cuestiones del pasado. Así irá modificando lo su existencia, revivificando conductas pasadas, ya sean las de él mismo, o las ya explayadas por una sociedad regida por normas y reglas; es decir, tomando en cuenta las huellas del pasado. Pero el ser humano también es capaz de utilizar esa capacidad imaginativa y/o creativa, en cuestiones nuevas en su ámbito, ya que repercutirá su vida cultural, con base a una creación artística, científica y tecnológica. Siempre se está innovando, pero sin olvidar lo que se ha vivido, sin omitir lo que se ha hecho en otros tiempos.

Todo lo que nos rodea y ha sido creado por la mano del hombre, todo el mundo de la cultura, a diferencia del mundo de la naturaleza, todo ello es producto de la imaginación y de la creación humana, basado en la imaginación (Vygotsky, 1998, p. 10)".

La imaginación es una herramienta importante, así como las experiencias vividas, ya que nos llevan a esa parte fundamental del ser humano, que es el estar ocupado en su trabajo, imaginando, diseñando, creando.

Es lo más fácil convencerse de esto en el ejemplo de la imaginación artística. En realidad, ¿para qué se necesita la obra de arte? ¿No influye acaso en nuestro mundo interior, en nuestras ideas y en nuestros sentimientos del mismo modo que el instrumento técnico en el mundo exterior, en el mundo de la naturaleza? (Vygotsky, 1998, p. 25).

Así, la unificación de un funcionamiento entre emoción y pensamiento en cuanto a la creación artística, se va reforzando, ya que la imaginación se ve sumergida entre lo interior y lo exterior.

Así, en las obras artísticas podemos encontrar con frecuencia unidos rasgos alejados sin vinculación exterior, pero nunca ajenos entre sí como la ida del dolor de muelas y la del matrimonio, sino unidos por su lógica interna (Vygotsky, 1998, p. 29).

Las creaciones humanas poseen emociones, y si esas creaciones son con base a imágenes, contendrán más.

Dijimos ya que la función imaginativa depende de la experiencia, de las necesidades y los intereses en los que aquella se manifiesta. Fácil es también comprender que depende de la capacidad combinativa ejercitada en esta actividad de dar forma material a los frutos de la imaginación; depende también de los conocimientos técnicos, de las tradiciones, es decir, de los modelos de creación que influyen en el ser humano (Vygotsky, 1998, p. 36).

Así, una vez más nos encontramos incorporados a nuestro entorno.

Mucho más importante, la acción de otro factor: el medio ambiente que nos rodea. Suele verse en la imaginación como una función exclusivamente interna, independientemente de las condiciones exteriores, o en todo caso, dependiente de estas condiciones por un lado, en tanto que estas condiciones determinan el material en que debe trabajar la imaginación. Por

lo que al propio proceso imaginativo se refiere, su dirección, pudiera a simple vista parecer orientada sólo desde el interior por los sentimientos y las necesidades del hombre, condicionado por lo tanto a causas subjetivas, no objetivas. En realidad no es así y hace ya mucho tiempo que la psicología estableció una ley según la cual el ansia de crear se encuentra siempre en proporción inversa a la sencillez del medio ambiente (Vygotsky, 1998, p. 37).

Es una forma en como se va ligando la imaginación con la realidad: productos biológicos y psicológicos que se van moviendo en los diferentes fenómenos de los que nos vamos formando, es decir, lo que creamos y lo que aún no está creado, pero siempre con esa carga cognitiva y afectiva, sumado a lo interior con lo exterior, con base a un lenguaje propio de nuestra especie.

Todo inventor, por genial que sea, es siempre producto de su época y de su ambiente. Su obra creadora partirá de los niveles alcanzados con anterioridad y se apoyará en las posibilidades que existen también fuera de él. Por eso advertimos estricta secuencia en el desarrollo histórico de la ciencia y de la técnica. Ningún descubrimiento ni invención científica aparece antes de que se creen las condiciones materiales y psicológicas necesarias para su surgimiento. La obra creadora constituye un proceso histórico consecutivo donde cada nueva forma se apoya en las precedentes (Vygotsky, 1998, pp. 37-38).

2.2. LA PSICOLOGÍA CULTURAL DE J. BRUNER.

2.2.1. Los inicios de la Psicología Cultural.

A partir de la ‘Revolución cognitiva’²⁹ que apareció a finales del años 50’s en Estados Unidos, el rumbo de la psicología se empezó a cuestionar

²⁹ Esta revolución dio pie a la analogía entre cerebro/pensamiento con la computadora. Y es desde este momento en que se comienza a utilizar el término *procesos cognoscitivos*, ya que fue la forma en que se explicaban todas esas funciones complejas propias del ser humano. Así también el suponer que el cerebro, como el órgano que guarda esos procesos cognitivos. En la década de los 50’s , comienza a formularse la segunda revolución cognitiva hasta que se culmina en la década de los 80’s, en la que está involucrado Jerome Bruner y otros de sus colegas en el Centro de Estudios Cognitivos en Harvard.

más allá de estudios alrededor de la conducta como simple E-R, o a las múltiples sinapsis en el cerebro para emprender la fascinante faena de procesar información del exterior.

Pero como no todo puede encasillarse, aquellos autores que provocaron el viraje, comenzaron a ver y a explicarse por medio de las otras disciplinas sociales, lo que sería el objeto de estudio en ese momento y para adelante, es decir, el significado, el desarrollo del lenguaje, en la forma de interpretar. Así lo dice Bruner (1991): “El objetivo de esta revolución era recuperar la ‘mente’ en las ciencias humanas después de un prolongado y frío invierno de objetivismo (p.19)”.

Y al respecto de esta revolución que se suscitaba, Gardner comenta:

La revolución cognitiva se produjo en dos etapas. Primero llegó el franco reconocimiento de que se podía –y se debía- tomar en serio los procesos mentales del hombre, incluyendo el pensamiento, la resolución de problemas y la creación. El estudio de la mente recobró sus status científico. En segundo lugar, varios investigadores demostraron que los procesos del pensamiento se caracterizaban por una regularidad y una estructuración considerables. No toda la actividad pensante era observable, ni esos procesos cognitivos podían en todos los casos asociarse a estímulos externos o confirmarse por medio de la introspección (Gardner, 1987, p. 25).

Para la psicología, estudiar el significado desde una perspectiva social y cultural, no fue considerada como el punto culminante de la conducta. Estudiar la mente, era más que nada, entender los procesos que se llevaban a cabo y como es que se respondía a ciertas situaciones y/o sucesos por los que iba pasando y/o viviendo el ser humano.

La psicología, por su parte, también ha luchado por establecer una comprensión generalizada acerca de la mente, sin embargo, este término se ha difuminado en numerosas escuelas y tradiciones que han convertido a la mente en un concepto vacío o con una utilidad doméstica; todo ello sin contar que muchos autores, de hecho, no congenian con la mente como objeto de estudio prefiriendo otros dominios temáticos como el de *inteligencia* (en Piaget), o el de *procesos cognoscitivos* (en el procesamiento humano de la información); (Medina Liberty, 2000, p. 8).

Se trataba de irse saliendo de parámetros reduccionistas que venían acaparando la atención de los psicólogos, y abrir las puertas a esos sutiles pero relevantes datos que el ser humano va aportando a su entorno, en

cuanto se va experimentando en los diferentes escenarios para desenvolverse, comunicarse y relacionarse.

Esta 'Revolución cognitiva', permitió que autores como Jerome Bruner³⁰, desarrollaran por sí mismos, sus estrategias de investigación, se vieron sumergidos en estudios tan diversos y fueron cambiando de parecer en cuanto vieron que la 'mente' se convertía en el centro de atención, fuera palpable y observable o no. Este autor, va dejando atrás el estatuto por el que se rige el comportamiento y en cómo tratamos de entender y que entiendan los demás el comportamiento, para mejor pasar al comportamiento mismo, al acto en que se lleva a cabo y el cual empezará a tomar significado dentro de la sociedad y la cultura.

2.2.2. El enfoque cultural.

Ahora bien, tomando en cuenta, que el estudio de la psicología, se está enfocando en la mente y en el significado³¹, siguiendo un lineamiento que Vygotsky trató de unificar, la parte biológica que nos constituye y que no podemos evitar por nuestra evolución como especie, y la parte socio-cultural que es la que tenemos como entes pensantes, al poner en práctica lo que somos dentro de los contextos diversos que se nos van presentando, Bruner³² ahonda más en todo ello, agregando que el significado es lo que debe importarnos³³, esa trama de signos que se despiertan por el lenguaje y que están presentes en la interacción cotidiana.

Hemos de entender como 'mente', aquel lugar en donde habitan los procesos cognoscitivos del ser humano, es ese órgano del cuerpo llamado cerebro que nos distancia de las otras especies animales. La mente, o por

³⁰ Bruner fundó en 1960, en Centro de Estudios Cognitivos en la Universidad de Harvard, y aunque no inventó la Psicología Cognitiva, le dio un fuerte impulso. Vivo a la fecha.

³¹ No en todas las ramas de la psicología, porque entonces sólo existiría una, me refiero a la revolución cognitiva y el surgimiento de la Psicología Cultural.

³² Bruner se acuña el término de Psicología Cultural.

³³ Entre otros autores, por supuesto, como Clifford Geertz, Nelson Goodman, Howard Gardner, Elliot Eisner, cada uno dentro de su propio enfoque.

decirlo de otra forma, el pensamiento o conciencia, es privativo del *homo sapiens*.

Elliot Eisner, es otro autor que involucrado en el arte en cuestiones educativas, se enfoca también en cómo es que esa concepción de la mente, de la cultura y el entorno, se muestra ante lo que somos. Concuere en algunos puntos con el enfoque cultural, y se ve implicado en estas disyuntivas por entender más la mente y lo que le compete a esa mente³⁴.

Naturalmente, experimentar el entorno es un producto que se prolonga a lo largo de la vida; es la base misma de la vida. Es un proceso conformado por la cultura, influenciado por el lenguaje, las creencias y los valores, y moderado por las características distintivas de esa parte de nosotros mismos que a veces llamamos individualidad. Nosotros, los seres humanos, damos una impronta al mismo tiempo personal y cultural a lo que experimentamos; la relación entre estos dos aspectos es inextricable. (Eisner, 2004, p. 17).

Mientras más deseemos esclarecer los términos 'mente' y 'cultura' dentro del parámetro psicológico, nos encontramos con algunos topes que nos llevan a una escala de definiciones que, al fin y al cabo nos dejan alejados de esa realidad de entendimiento.

Coloquialmente, el empleo de términos como *mente* o *cultura* no conlleva dificultad alguna y, de hecho, se suelen usar numerosos sinónimos para ambos conceptos. La mente, por ejemplo, puede equipararse a pensamiento, inteligencia, conciencia o cognición, entre otros, mientras que cultura usualmente puede referirse a una sociedad considerada en su totalidad o a estructuras sociales complejas, grupos o colectividades, sin embargo, cuando ingresamos en el terreno de las definiciones académicas o disciplinares, los problemas se tornan vastos y complejos (Medina Liberty, 2000, p. 7).

Lo que distingue al ser humano de otro animal, es la cultura. El animal podrá tener un aprendizaje social como nosotros pero lo que aprende de nosotros (en los 'experimentos de laboratorio e investigaciones científicas') no lo aplica en su ambiente natural.

La especie de los chimpancés, que son los más parecidos a nosotros genéticamente, tienen gestos como nosotros más no son simbólicos. El chimpancé lo hace por instinto que tiene grabado en su carga genética,

³⁴ Y siguiendo un poco la teoría vygotskyana, pues recordemos que trata de mediar lo biológico con lo cultural del ser comportamiento humano.

mientras que el ser humano lo hace por su conformación cultural, por su capacidad de comunicarse a través del lenguaje pues es el único propietario de los símbolos. No hay ningún producto simbólico en la naturaleza, sólo existe en el ser humano por simple convencionalismo.

El hombre puede hablar, puede usar símbolos, puede adquirir cultura, pero el chimpancé (y, por extensión, todos los animales menos dotados) no puede hacer nada de esto. El hombre es pues único en este aspecto y en lo tocante a la mentalidad “nos hallamos frente a una serie de saltos, no frente a una línea ascendente continua” (Geertz, 2000, p. 68).

La cultura, entonces, no es producto biológico o genético (que, sin duda, han contribuido en nuestro proceso de humanización) sino, primordialmente convencional, en tanto que nosotros tomamos esos símbolos para darles un sentido y usarlas. Otros animales tendrán rasgos y conductas sociales, más no culturales.

De acuerdo con Geertz, la cultura es una de las condiciones de la evolución humana y no un mero resultado de ésta. Para orientarse en su entorno, el humano echa mano de innumerables fuentes simbólicas de significación debido a que las fuentes no simbólicas, como aquellas determinadas genética y biológicamente, no le son suficientes (Medina Liberty, 2000, p. 21).

No obstante, el ser humano vive en un mundo de símbolos que creó convencionalmente; cada acto, cada palabra y el sentir, son productos humanos por cuanto le damos sentido en el contexto en donde actuamos: todo lo que nos rodea tiene sentido. Ese sentido que fabricamos o que se nos da al interactuar entre nosotros en un ámbito, se convierte en un significado y cuando hablamos de *significado* es hablar de conducta simbólica y todo aquello que tiene un significado, es obtenido por la interpretación que le damos.

2.2.3. La cuestión del significado.

El significado pertenece al proceso integrador entre el individuo y el medio, y la interpretación surge de ese proceso (o tal vez es elemento del proceso).

Entendida como sistemas en interacción de signos interpretables (que, ignorando las acepciones provisionales, yo llamaría símbolos), la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa (Geertz, 2000, p. 27).

En el contexto de una cultura, observamos aquellos hechos, costumbres y tradiciones que caracterizan el comportamiento de sus miembros; toda aquella información que obtengamos le damos un sentido y a la vez la interpretamos, pero lo que nos hace decidir o actuar hacia cierta información es su significado, pues está en y dentro de nosotros y el ambiente. Esa mente que nos conforma, no se puede desprender de la cultura, ambas están íntimamente integradas en el mismo objeto y el lenguaje ayudará a que ese proceso, mente-cultura, se lleve al entendimiento de uno y de los demás.

La cultura, ese documento activo, es pues pública, lo mismo que un guiño burlesco o una correría para apoderarse de ovejas. Aunque contiene ideas, la cultura no existe en la cabeza de alguien; aunque no es física, no es una entidad oculta (Geertz, 2000, p. 24).

Ambas, se pertenecen. El pensar, es un encadenamiento de palabras que tienen un sentido convencional; hay una organización particular de los símbolos de los cuales nos apropiamos del exterior y las experiencias le dan sentido al uso de las palabras que se exteriorizan. “La cultura es pública porque la significación lo es (Geertz, 2000, p. 26)”.

Citemos ahora a Bruner (1991):

La participación del hombre *en* la cultura y la realización de sus potencialidades mentales *a través* de la cultura hacen que sea imposible construir la psicología humana basándose sólo en el individuo (...) Considerar el mundo como un flujo indiferente de información que es procesada por individuos, cada uno actuando a su manera, supone perder de vista cómo se forman los individuos y cómo funcionan (...) O, por citar de nuevo a Geertz, “no existe una naturaleza humana independientemente de la cultura”. (...)

Dado que la psicología se encuentra tan inmersa en la cultura, debe estar organizada en torno a esos procesos de construcción y utilización del significado que conectan al hombre con la cultura. Esto *no* nos conduce a un mayor grado de subjetividad en la psicología: es exactamente todo lo contrario. En virtud de nuestra participación en la cultura, el significado se hace *público* y *compartido*. Nuestra forma de vida, adaptada culturalmente, depende de significados y conceptos compartidos, y depende también de formas de discurso compartidas que sirven para negociar las diferencias de significado e interpretación (pp. 28-29).

Dentro de las concepciones de ‘cultura’, podemos retomar este comentario de Eisner, que aunque es dirigido a lo educativo, se puede recuperar para destacar la importancia de lo que representa *compartir*.

Se dice que el término *cultura* tiene centenares de significados. Dos de ellos son especialmente pertinentes a la educación: uno es antropológico y el otro es de carácter biológico. En el sentido antropológico, una cultura es una manera de vivir compartida. En el sentido biológico, en lugar del término *cultura* se emplea su sinónimo *cultivo*. Creo que las escuelas, al igual que la sociedad más amplia de la que forman parte, actúan en los dos sentidos del término, como cultura y como cultivo. Hacen posible un estilo de vida compartido, una sensación de pertenencia y de comunidad, y constituyen un medio de cultivo (...) La experiencia es fundamental para este cultivo (Eisner, 2004, p. 19).

Los sistemas sociales por los cuales nos regimos, nos van mostrando elementos para ese cultivo del que se habla. Aunque pareciera que no tiene nada que ver, recordemos lo que hablaba Vygotsky, en cuanto a la zona de desarrollo próximo, en donde planteaba que el niño aprenderá al estar observando a alguien cercano a él, ya que es más factible ese aprendizaje. O dicho de otra manera, a través de la experiencia, los miembros de la cultura (o las culturas) van desarrollando conjuntamente lo que son con el ámbito, van siendo un cultivo dentro de la sociedad. Medina Liberty (2002) lo expresa así:

Más allá de los objetos materiales, rituales, sistemas de parentesco o de los restos arqueológicos, la cultura no podía ser concebida exclusivamente como

una manifestación abierta o como parte del mundo público sino que los propios seres humanos eran los poseedores de una determinada cultura. Las personas eran las portadoras de la cultura y, por tanto, la mente de éstas debía de jugar un papel destacado como vehículo, asiento o depósito de ésta (p. 50).

Y refiriéndose a los estudios antropológicos de Morgan, continúa:

Se nos presentan dos objetos de estudio, uno explícitamente trabajado, la cultura, y otro, más bien implícito y menos trabajado, la mente, pero ambos se sujetan a principios regulares. La mente, conviene señalarlo de una vez, comienza a equiparse con el cerebro: *“con la producción de inventos y descubrimientos, indica Morgan, y con el crecimiento de las instituciones, la mente humana necesariamente creció y se expandió; y gradualmente reconocemos un aumento del cerebro, particularmente en el área cortical”* [Ibid., p.31], hay, pues, una relación de reciprocidad entre mente y cultura, ambas se desarrollan conjunta y coherentemente y ambas obedecen a ciertos principios constantes (Medina Liberty, 2002, p. 51).

Y ese desarrollo, esa reciprocidad, se va formulando por medio del lenguaje. Los significados (o como los llama Vygotsky, signos) se ven expresos por medio del lenguaje, se van exteriorizando y nos vemos repletos de esas significaciones, dentro de negociaciones, de convencionalismos para entendernos, para interpretar lo que subyace en nuestra actividad. Y así, repercute en los demás y los demás en nosotros.

Es decir, vivimos públicamente mediante significados públicos y mediante procedimientos de interpretación y negociación compartidos. La interpretación, por “densa” que llegue a ser, debe ser públicamente accesible, o la cultura caerá en la desorganización y sus miembros individuales con ella (Bruner, 1991, p. 29).

Cuando Bruner hace mención sobre la Psicología Popular, dice que lo que obtenemos o lo que interpretamos, es por sentido común, por cómo intuimos o popularizamos el sentido de los objetos en nuestros contextos, en como se dan esos cambios en la vida cotidiana y que no se dejan envolver por la objetividad que se puede encontrar en el lenguaje y en los conceptos que se comparten:

La psicología popular se ocupa de la naturaleza, causas y consecuencias de aquellos estados intencionales -creencias, deseos, intenciones, compromisos- despreciados por el grueso de la psicología científica en su

esfuerzo por explicar la acción del hombre desde un punto de vista que esté fuera de la subjetividad humana (Bruner, 1991, pp. 29-30).

La mente no es elemento de la cultura o viceversa. Ambas interactúan, se integran, conforman un proceso. Entre la mente y la cultura estará entonces, tanto el sentido, el significado y la interpretación; esto ocurre en una situación dada, que se da de manera espontánea y que provoca un cambio en el plano de lo simbólico, tanto en la mente (al interpretar el exterior) como en la cultura (al exteriorizar lo interpretado), y por tanto es mutable. Ambas, abarcan las dimensiones psicológicas del individuo: acciones, pensamientos y afectos; pero también abarcan las dimensiones físicas: espacio, tiempo, plano y altura. Dentro y afuera las dimensiones psicológicas y físicas, está la cultura. “La psicología popular no es inmutable. Varía al tiempo que cambian las respuestas que la cultura da al mundo y a las personas que se encuentran en él (Bruner, 1991, p. 30)”.

Por tanto, se trata de interpretar la conducta humana, considerando la relación entre lo que se dice y lo que se hace, una coherencia del acto con el lenguaje, es decir, del pensamiento con el lenguaje. Tanto la cultura como el lenguaje juegan el papel de dador, es decir, se proporciona el ámbito para actuar, pero como existe una interacción pensamiento-lenguaje, nuestros actos se rigen por lo que decimos, porque a la vez es lo que pensamos y a su vez, o que obtuvimos del medio. Llegamos a un punto en que decidimos qué nos es útil para actuar y dependerá del grado de receptividad que tengamos para permitir que lo que estamos sustrayendo, puede servirnos para ir construyendo conocimientos y no dejar de lado los valores que ya están determinados en la cultura. Así lo plantea Bruner en cuanto a la propuesta que radica en la Psicología Cultural y se trata de que esos valores que ya están puestos sobre la mesa, nos ayudan para hacerle frente a los cambios que se nos van presentando.

El concepto fundamental de la psicología humana es el de *significado* y los procesos y transacciones que se dan en la construcción de los significados. Esta convicción se basa en dos argumentos relacionados entre sí. El primero es que, para comprender al hombre, es preciso comprender cómo sus experiencias y sus actos están moldeados por sus estados intencionales; y el segundo es que la forma de esos estados intencionales sólo puede

plasmarse mediante la participación en los sistemas simbólicos de la cultura. En efecto, la forma misma de nuestras vidas –ese borrador preliminar de nuestra autobiografía, sujeto a cambios incesantes, que llevamos en la cabeza- nos resulta comprensible a nosotros mismos y a los demás sólo en virtud de esos sistemas culturales de interpretación. Pero la cultura es también constitutiva de la mente. En virtud de su actualización en la cultura, el significado adopta una forma que es pública y comunitaria en lugar de privada y autista (Bruner, 1991, p. 47).

Nos transformamos entonces en un *sistema interpretativo*, que va más allá de lo biológicamente constitutivo, es decir, que dejamos atrás o a un lado, lo que por herencia evolutiva tenemos, esos sistemas ya establecidos que nos hacen una especie superior. No podemos ignorar lo ya establecido, tanto lo biológico como las costumbres y valores culturales, tenemos que ir apoyándonos de esos componentes que salen a flote para irnos armando dentro y llevar a cabo una interacción. Bruner expone que existen componentes que se aplican a la Psicología Cultural, que se trata de las creencias que son parte de las narraciones en escenarios humanos y de las cuales la Psicología Popular se hace constar.

Ciertamente, también creemos que las creencias y deseos de la gente llegan a ser lo suficientemente coherentes y bien organizados como para merecer el nombre de “compromisos” o “formas de vida”, y esas coherencias se consideran como “disposiciones” que caracterizan a las personas: una mujer leal, un padre dedicado, un amigo fiel. El concepto de persona es en sí mismo un componente de nuestra psicología popular y, como señala Charles Taylor, se atribuye de forma selectiva, y a menudo se les niega a quienes forman parte de un grupo distinto del nuestro (Bruner, 1991, p. 52).

Entonces aquí, Bruner plantea que los deseos nos pueden llevar a significados que en un contexto son válidos y en otro no³⁵, que el tener conocimientos del mundo y la forma de adoptar las creencias, nos permite manejarnos en un determinado esquema de acciones y deseos. Dicho en otros términos, se presenta una división entre lo interior y lo exterior en cuanto a lo que se va experimentando; en el interior se controla por nuestros estados intencionales, se va lidiando esos conocimientos que se han adquirido del mundo con lo que se quiere y requiere expresar en un contexto y que deba ser congruente; mientras que en el exterior, donde ese control no

³⁵ A lo que nos remitiría a Geertz cuando habla de lo que puede expresar un gesto o un guiño en diferentes situaciones.

depende mas que de la propia naturaleza, es decir, no somos responsables de los acontecimientos que pueden ocurrir en el mundo en el que estamos vivimos. Para estas dos divisiones, existe una tercera, que se trata de una mezcla indefinida y que requerirá una manera más fabricada de interpretación, es decir, una manera de distribuirse entre lo interior y lo exterior con base a la experiencia que se va obteniendo. Todos nos vemos implicados en esto.

Hay que entender a la conducta y hacerlo con cierto rigor porque es en el fluir de la conducta -o, más precisamente, de la acción social- donde las formas culturales encuentran articulación. (...) Cualesquiera que sean los sistemas simbólicos "en sus propios términos", tenemos acceso empírico a ellos escrutando los hechos, y no disponiendo entidades abstractas en esquemas unificados. (Geertz, 2000, p. 30).

Así pues, podemos decir que el ser humano tiene herramientas físicas que se va dando entre las acciones y la naturaleza, mediante la conducta sobre el medio y los objetos que circundan. Los símbolos (o los signos) son los utensilios de la mente, que regulan nuestra propia actividad intelectual y afectiva. Los símbolos es el ser humano mismo, es su pensamiento. Nuestra conducta, enfocada a la comunicación y convivencia con nuestro entorno, se hace valer de herramientas, tales como el lenguaje y maneja significados en todo lo que hace. Culturalmente, nuestros actos tienen una dirección con la que nos vamos entendiendo.

Por último, dentro de la Psicología Cultural, sabemos que el foco de atención es el 'significado', y éste es lo que se encuentra en la interrelación mente y cultura. El significado es lo que surge de esa convención, que se da a través del lenguaje. "Sin signos no hay mente y sin mente no hay ser humano (Medina Liberty, 2000, p. 24)".

CAPÍTULO III

LA SIMBOLIZACIÓN COMO ENLACE

*Me di cuenta de que mi visión cambiaba todos
los días. O veía un volumen, o veía la figura
como una mancha, o veía un detalle,
o veía el conjunto.*

Alberto Giacometti

En el presente capítulo, tengamos presente lo siguiente: el ser humano es un ente social y cultural que por medio del lenguaje convive, se relaciona, forma y crea para expresarse y entenderse socialmente. Todo aquello que está a nuestro alrededor, son pequeños fragmentos que nos ayudan a ir construyendo ideas, pensamientos y significados que se irán moviendo a través de la sociedad.

La existencia de la interrelación mente-cultura en el mundo del artista³⁶, nos irá dirigiendo a cómo es que éste, se va involucrando en su medio y en cómo va construyendo sus propios significados en una obra pictórica.

Como cualquier otra actividad humana, la pintura está determinada culturalmente, y la obra es el estado físico que permanecerá como vestigio de tal actividad, que en la sociedad será aceptada o rechazada. Así, la Psicología Cultural, no sólo nos proporcionará la importancia que tiene el lenguaje para la construcción de significados, sino que también todo lo que

³⁶ Recordemos que la interrelación mente-cultura no es exclusiva de una actividad en particular, es propia del ser humano en su entorno.

está implícito, esto es, considerando el contexto y cómo es que se van articulando en ese entorno los elementos que el artista tiene a su alcance para que sea influenciado en su obra.

3.1. LA IMPORTANCIA DEL CONTEXTO.

Al tener como aliada a la Psicología Cultural en la pintura, nos hace considerar que *entender o interpretar*, va más allá de la conducta del artista en la sociedad.

Para pretender un entendimiento de la pintura desde la psicología, debemos considerar la existencia de ciertos elementos que nos guiarán a esto. Aunque no explícitos y expuestos por la Psicología Cultural, estos elementos nos irán proporcionando *pistas* para tener todo un panorama de lo que es la pintura como objeto de estudio psicológico.

Para aquel panorama que queremos vislumbrar, primero debemos enfocarnos en el *contexto* de la obra de arte y con ello al artista; así como al espectador público y a la sociedad en general.

3.1.1. Conformar el contexto.

Durante siglos, el arte se ha convertido en una presencia vivencial en nuestro entorno, un testigo histórico y vestigio material. Rastros de un pasado cultural que nos muestran las expresiones de seres humanos de diferentes épocas; en cómo se ha tratado de entender, descifrar o percibir lo que nos es expuesto. La psicología nos hace notar, que el arte incumbe más allá de un objeto enfrente de nosotros, ya que envuelve los sentidos, las emociones, los pensamientos y el lenguaje, siendo que el acto de pintar sea consciente y relevante en la existencia y actividad humana.

Tanto las ciencias sociales como las humanidades, se han encargado de testimoniar, que las artes proporcionan una serie de conocimientos y enriquecen la historia de la humanidad; que la diversidad de formas y expresiones artísticas dependen del contexto en que se desenvuelvan sus creadores, y que la estética juega un papel importante dentro de la comprensión del arte y en cómo se va manifestando en su entorno.

Sugerí que la historia del arte, la psicología, la antropología y otras disciplinas del conocimiento “construyen” el arte, sin embargo, es más usual decir que ellas “observan” el arte. Las ciencias sociales, así como las humanidades, utilizan el lenguaje común de la sociedad (excepto para algunos términos llamados técnicos) y el lenguaje común sin duda expresa que hay un mundo de cosas allá fuera (rocas, mesas, pinturas, esculturas, etc.), así como un mundo de entidades no materiales (amor, prestigio, belleza, el pasado, etc.). Además, expresa que ese material o cosas ideales tienen una existencia por sí mismas y que pueden ser observadas y conocidas. (...) El lenguaje que utilizamos en la vida cotidiana, así como en las ciencias sociales, reitera constantemente la creencia implícita en un mundo externo de objetos observables. (...)

Si nosotros, los científicos sociales, vivimos en el mundo implicados por el lenguaje que hablamos, entonces nos acercamos al arte como una entidad externa (Maquet, 1999, p. 21).

Más allá de vislumbrar que las obras de arte son sólo objetos, esa entidad externa se nos presenta bajo influjos de algún sentido, del porqué se muestran ante la sociedad y porqué han existido. Nuestra ciencia, la psicología, debe adentrarse más en el lenguaje que emplea el arte, en este caso, de ese *lenguaje pictórico*. Lo que pareciera que son objetos a simple vista, nos están proporcionando pautas para ver y observar qué hay detrás de lo que percibimos a simple vista en un museo, ya que somos espectadores de esas actividades humanas complejas en el desarrollo de la sociedad. La psicología no sólo debe interesarse en el procesamiento de la información que se nos muestra por el medio, ni tampoco por la conducta tanto del artista como del espectador, ni tan sólo preocuparse por el impacto que pueda provocar cuando la obra está enfrente de un público; sino que debe averiguar cuál es el sentido de esa conducta, el sentido por el cual el artista realiza dicha conducta y para qué, así como cual intención se *esconde* implícitamente bajo esa pintura y cómo es que todo lo que nos rodea influencia la percepción de el artista, en su actividad creativa. La

psicología en concreto, tiene la función en cuanto al arte, de llevar más allá el entendimiento de una conducta, es decir, que debe adentrarse en todo aquello que lleva al individuo para desarrollar tal o cual conducta y con que fin.

Por el contrario, la percepción de que hay algo importante en cada obra particular o en las artes en general impele a la gente a hablar (y a escribir) incesantemente sobre éstas. Las cosas que tienen un sentido para nosotros, no pueden abandonarse, como si flotasen en la mera trascendencia, y por eso describimos, analizamos, comparamos, juzgamos y clasificamos; por eso construimos teorías acerca de la creatividad, la forma, la percepción, la función social; también por eso consideramos que el arte es un lenguaje, una estructura, un sistema, un acto, un símbolo, un modelo de sensaciones; finalmente, por eso empleamos metáforas científicas, espirituales, tecnológicas, políticas; y si todo esto falla, encadenamos frases oscuras y esperamos que algún otro las esclarezca por nosotros (Geertz, 1994, p. 118).

Por otra parte, queriendo entender la pintura, psicológicamente, Rubino (1995) menciona:

Si la psicología es la ciencia cuyo objetivo es el estudio del alma humana (*psique*, alma; *logos*, estudio), la psicología del arte debe ser la disciplina que intenta estudiar el alma del arte o, más precisamente, el alma de la obra de arte, pueda dedicarse al estudio del ser del mismo. Nuestro propósito no es hacer arte, sino tomar la obra de arte como un ente y convertirlo en objeto de investigación psicológica; es decir, al considerar al ente como objeto lo estamos despertando del letargo de su estado *yecto*, y lo transformamos en *ob-yectum* situado frente a nuestra visión.

La obra de arte es un *ente*. El ente en tanto ente se halla, *en estado de yecto*, pero si lo convertimos en objeto, lo extraemos de ese estado y pasa a ser algo que se encuentra frente a nuestra conciencia: el objeto pasa a ser el polo intencional de la conciencia, y ya no una cosa inerte, *yecta*.

La obra de arte, como objeto de indagación psicológica, promueve, en general, dos actitudes básicas en lo que hace a la relación de quien intente analizarla. La primera es la que podríamos denominar *actitud científico-objetiva*: es estudiar la historia y a los artistas de la misma manera que otras disciplinas se dedican a estudiar las leyes de la naturaleza, la anatomía del cuerpo humano, la geología o el sistema planetario. (...)

La segunda es la actitud que podríamos denominar *estético-emocional*, que pone el acento en el aspecto subjetivo. Es la actitud de ciertos filósofos del arte y algunos artistas, que escriben e investigan no desde el punto de vista científico-objetivo, sino desde la óptica de la emoción estética que el arte les produce (pp. 49-50).

Pensamos que lo artístico tiene un lenguaje que difiere de los conocimientos básicos que poseemos del mundo, que el arte es parte de una comunicación fuera de muchos de nosotros, que no podríamos entender

si no tuvimos o no llevamos un ámbito artístico; cuando que debemos comprender que el arte es parte de un sistema subjetivo y cultural que se va desarrollando a partir de lo más elemental, es decir, de aquel conocimiento del mundo que vamos obteniendo día con día.

El arte, es parte de como percibimos el mundo, es decir, de los sentidos que poseemos. No debemos entender que sólo los más aptos, los más capaces, los más 'sensibles', los más hábiles, son propios de admirar y percibir el arte. Casi todos tenemos la misma capacidad de percepción, ya que todos tenemos sentidos³⁷, esa parte 'biológica' de especie, que nos brinda el simple hecho de observar una pintura o al escuchar una melodía. El hecho es que cuanto más nos aferramos a buscarle y rebuscarle un sentido a lo que estamos percibiendo, es cuando nuestros procesos mentales más avanzados, entran en acción. He ahí entonces, que empezamos a indagar sobre la obra de arte: qué es lo que el artista anheló mostrarnos, por qué eligió tal o cual material, qué lo llevó a seleccionar determinados matices, etcétera. Es aquí (y en todo lo que somos), donde nuestros pensamientos (nuestro cerebro) con nuestros sentidos (percepción), entran en una interrelación; es donde nuestras vivencias, recuerdos e ideas (ideales, utopías, ideologías o demás sinónimos) buscan sentido, el entendimiento de un lenguaje que se nos muestra siempre abierto para otorgarnos respuestas, *miradas*, otras interpretaciones de lo que observamos. No siempre tendremos la misma percepción de un mismo cuadro, cada vez podríamos *entender* algo diferente o hallar algo más, ya que vamos adquiriendo más conocimientos y saberes del mundo, vamos obteniendo información sobre la obra de arte que admiramos. Podríamos ver eventualmente un trabajo del conocido pintor holandés Vincent Van Gogh (por ejemplo, el famoso cuadro de *los girasoles*), sin tener referencia previa acerca del artista; sólo sabremos que nos llamó la atención la gama de amarillos que utilizó y el hecho de que abarcan todo el lienzo. Posteriormente, como nos atrajo, empezamos a buscar información que nos aporten más para conocer la vida del artista, como pudo ser que su hermano

³⁷ No se generaliza la misma capacidad de percepción, porque algunas personas cuentan con capacidades diferentes (minusválidos o enfermos mentales).

mayor fue una persona tan relevante para el desarrollo del artista, que se cortó una oreja, que nunca fue remunerado por sus obras, etcétera. Posteriormente volveremos a ver la obra y con seguridad su contemplación tendrá para nosotros otra significancia, nos empezaremos a fijar más en la forma de los trazos, en la pastosidad del óleo y nos preguntaremos si esos colores expresan algo más que un gusto por ese color. Volveremos a indagar más a fondo sobre su biografía, y entonces encontraremos que el pintor tenía una conflictiva relación estrecha con su hermano, quien lo apoyaba tanto emocional como económicamente; que él mismo se empleaba como modelo para sus trabajos (por lo que abundan sus autorretratos), que se enamoró de una chica quien nunca le correspondió, que padecía frecuentes episodios de epilepsia, que su vida terminó en un suicidio. Nuevamente, nos dirigiremos a su pintura, la veremos, la apreciaremos, nos dejaremos seducir por ella, y entonces obtendremos un sentido más amplio de lo que percibimos, siempre dejando algo de la primera impresión, sólo que ahora ya con un *significado* y entendimiento acerca de la vida del autor.

Por otro lado, también el lugar, el espacio físico, jugará con la interpretación de la obra de arte. Por ejemplo, los *graffitis* (refiriéndonos a una expresión cultural actual), no es lo mismo observar un *graffiti* en la ciudad de México, que verlos en los barrios de los Estados Unidos, país en donde comenzó tal expresión social. En ésta última, tendrá más impacto, además que el entorno nos permitirá comprender el desenvolvimiento de tal corriente, como una forma para rebelarse contra la política, contra el gobierno, contra la discriminación racial; como una manera de expresarse socialmente aquellos jóvenes marginados de los desatendidos barrios estadounidenses. Así, podríamos ver muchos ejemplos de interpretación de un trabajo artístico, atendiendo a su contexto, cuando indagamos las circunstancias sociales, históricas y culturales en que se producen, así como al conocer algo de la biografía del artista.

Otra forma de percibir el arte la encontramos al acercarnos a la producción artística oriental; las tintas chinas, sus paisajes tan peculiares y

disímiles de los que conocemos (esos paisajes realistas-impresionistas, del lado occidental). También se alberga una forma de percepción distinta a la que estamos acostumbrados. Podríamos hacernos prejuicios sobre esas tintas, también es dable indagar que el arte oriental es más dado al paisaje, a la contemplación la naturaleza, que son pinturas excelentes en su simpleza, cuando lo único que podríamos estar entendiendo de esas obras, es que no son parte de nuestro contexto, de lo que hemos aprendido en nuestro ámbito³⁸.

Por lo anterior, surge el primer punto importante para ir entendiendo y percibiendo con más claridad la pintura³⁹: el *contexto*. En este caso, hemos de entender por *contexto* todo lo que se contiene alrededor de la pintura. No sólo el artista es el elemento más importante (ya que el artista es el actor), sino que también las circunstancias que éste vive, es decir, las condiciones sociales y económicas, el momento histórico, las corrientes políticas, religiosas, filosóficas y artísticas contemporáneas a él; el desarrollo y la educación artísticas de la época, el desarrollo mismo de la sociedad. Incluso influye, a grandes rasgos, si se trata de producción artística generada en Europa o América, ya que la distancia entre continentes, expresa mucho de lo que se experimentó en el arte; ya que estamos situados espacial y temporalmente y estos factores van escribiendo la biografía de un individuo y la historia de una sociedad.

No sólo podemos deslindar la obra del artista por su relato de vida, sino que su entorno puede decirnos más de que lo él mismo expresa en sus trabajos, ya que circunstancialmente, lo que está a su alrededor habrá de influenciarlo para comunicar y transmitir algo a los demás. No es lo mismo una obra de Leonardo da Vinci con carácter religioso pero lleno de esoterismo, que la obra de un artista ruso quien vivió la Revolución soviética y con ella expresaba una forma de protesta a lo que pasaba.

Esto resulta particularmente cierto en Occidente, donde temas como la armonía a la composición pictórica se han desarrollado hasta alcanzar el

³⁸ Recordemos a Goodman, quien otorgaba doble interpretación a una pintura, que tanto podía mostrar unas montañas como una gráfica de economía.

³⁹Y en general, todo arte y todo acontecimiento social y cultural.

estatuto de ciencias menores; la evolución moderna hacia el formalismo estético, representado paradigmáticamente (...) un intento de crear un lenguaje técnico capaz de representar las relaciones internas entre mitos, poemas, danzas o melodías en términos abstractos, intercambiables (Geertz, 1994, p. 118).

Según Geertz (1994), el arte se rige por los actos que se llevan a cabo en la sociedad, que es cuestión de costumbres y creencias.

Ahora bien, lo más interesante, y creo también que lo más importante, es que sólo en la era moderna y en Occidente ciertas personas (todavía una minoría, destinada, a mi entender, a permanecer como tal) se las han arreglado para convencerse a sí mismas de que el debate técnico sobre el arte, sea cual fuere su desarrollo, es suficiente para una comprensión completa de éste; que el secreto del poder estético está localizada en las relaciones formales entre los sonidos, imágenes, volúmenes, temas o gestos. En todas partes -y, como ya he dicho, en mayor medida entre nosotros- otras formas de reflexión sobre el arte, cuyos términos y concepciones derivan de sus contenidos culturales, pueden ofrecer, o bien reflejar, o incluso cuestionar o describir (aunque no crear por sí mismas) un muestrario de ideas sobre el arte, para conectar sus energías específicas con la dinámica general de la experiencia humana. "La propuesta de un pintor", escribió Matisse, a quien difícilmente se puede acusar de subestimar la forma, "no debe considerarse aparte de sus medios pictóricos, y estos medios pictóricos deben ser tanto más completos (no digo complicados) cuanto más profundo es su pensamiento. Soy incapaz de hacer distinción entre el sentimiento que tengo de la vida y mi manera de expresarlo".

Por supuesto, la opinión que un individuo o, lo que es más grave, puesto que nadie es una isla sino simplemente una parte del océano, la concepción que un pueblo tiene de la vida aparece en muchos otros ámbitos de su cultura, y no sólo en su arte. Aparece en su religión, en su moralidad, en su ciencia, en su comercio, en su tecnología, en su política, en sus diversiones, en su derecho, incluso en la forma en que organizan su existencia práctica cotidiana. Toda reflexión sobre el arte que no sea simplemente técnica o bien una mera espiritualización de la técnica -esto es, gran parte de ese debate-pretende básicamente situar el arte en el contexto de esas otras expresiones de la iniciativa humana, y en el modelo de experiencia que éstas sostienen colectivamente. Al igual que la pasión sexual o el contacto con lo sagrado, otras dos materias sobre las que también resulta difícil pronunciarse, pero aún así necesarias, no podemos permitir que la confrontación con los objetos estéticos, opacos y herméticos quede al margen del curso general de la vida social. Tales objetos exigen ser asimilados (p. 119).

Dejar de lado, lo que influye en el artista, es permitir dejar ir gran parte de la información que nos puede ser útil para percibir o contemplar con mayor grado de entendimiento la obra de arte. Para tal efecto, es importante tener en cuenta la historia del arte, en cómo se ha modificado el pensamiento y la percepción en cuanto a ésta. Mientras que entre los griegos, la pintura no era considerada como una de las artes más gloriosas

(como la poesía), en el Renacimiento resultó ser una de las principales expresiones así como una de las más requeridas por los burgueses.

Por otra parte y siguiendo el camino de la cuestión de las costumbres sociales, Taine nos menciona que la obra de arte no se encuentra aislada, que dependerá del conjunto de elementos que la rodea para explicarse, el artista tampoco está aislado. Así, tanto la obra de arte como el artista, dependerán de ese mundo que les rodea, ya que existe un público espectador que siente y percibe lo mismo que esa expresión artística que está ofreciendo un resultado estético. “Los más grandes artistas son hombres que han poseído en el más alto grado las facultades, los sentimientos y las pasiones del público que les rodeaba (Taine, 1969, p. 18)”. ¿Será cierto? Más que ser cierto, es que aquellos artistas, se involucraron en el sentir social. Así, podemos ver que los neoclásicos franceses, mostraron extraordinarias pinturas representando las batallas que acontecían a su alrededor, esa ansia de que su pueblo encontrase la tan añorada libertad.

Por todas partes encontraríamos ejemplos semejantes de la alianza y la armonía íntima que se establece entre el artista y sus contemporáneos, y podemos concluir, con seguridad, que si se quiere comprender su gusto y su talento, las razones que les han hecho escoger tal género de pintura o de drama, preferir tal tipo y tal colorido, representar tales sentimientos, hay que buscarlas en el estado general de las costumbres y del espíritu público. Llegamos pues, a fijar esta regla: que para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse con exactitud el estado general del espíritu y de las costumbres del tiempo a que pertenecen. Allí se encuentra la explicación última; allí reside la causa primitiva que determina el resto (Taine, 1969, p. 19).

Todo aquello que conforma la sociedad como tal, se representa también en cada individuo, haciendo lo que son ellos por sí mismos y ayudan al desarrollo intelectual de la sociedad. Existe en todo esto, un conjunto de elementos que se entrelazan, que el artista irá combinando, articulando y modificando creativamente para su *provecho* y haciendo que su obra, manifieste ese carácter esencial que la sociedad transita. Esas costumbres y aquel movimiento del conjunto de ideas que respiran los entes

sociales, hacen notar que el artista es un imaginativo observador de lo que vive.

El medio ambiente, el estado general de las costumbres y del espíritu, determinan la especie de las obras de arte, no soportando más que aquellas que les son conformes y eliminando las otras especies por una serie de obstáculos interpuestos y de ataques renovados a cada paso de su desarrollo (Taine, 1969, p. 63).

El artista involucrado y comprometido con su medio, expresará lo que en su práctica cotidiana experimenta. Ese estado de costumbres y del espíritu como menciona Taine, se refiere a cómo es que la sociedad se va moviendo en el campo del pensamiento, ya que no siempre se rige por las mismas normas o tiempos; viéndose modificada la sociedad constantemente, necesita que sus miembros en lo individual, se vayan acoplando a lo que se va presentando.

3.1.2. El estado actual del artista.

En la época actual, ya dejamos atrás gran parte de la tradición artística. Ahora nos vemos sumergidos en una época de extremo consumo depredador que nos dicta: que tenemos que adquirir y cada cuándo, de predominio de la mercadotecnia sobre la información, de competencia laboral desigual, de constantes inconformidades e injusticias sociales, de contaminación visual destinada para que ese mismo patrón de consumo, dejando la apreciación del arte en un segundo plano, fomente que los artistas compitan entre sí para ser reconocidos y accedan a patrocinios mercantiles. Es este el actual, un mundo industrializado para el que no es relevante ni productivo el arte, ni el trabajo intelectual, ni la expresión afectiva.

Vivimos en una época desgastante, en donde el ser pintor (u otro tipo de artista) ya no es solicitado ni requerido, como antes, cuando los artistas eran *alabados* y reconocidos por sus magníficas obras. Los pintores se ven

obligados para estudiar o ser autodidactas e incorporarse al ámbito competitivo, ya que no todos serán reconocidos y más si se quiere vivir de ello, de la pintura.

A grandes rasgos, la situación anterior a la nuestra puede resumirse como sigue: formados por la tradición, los artistas trabajan para una clientela rica y holgada, o para el Estado que les pasa encargos; sus obras son objeto periódicamente de exposiciones oficiales (salones presididos por un jurado o patrocinados por aficionados y entendidos), o bajo la forma de manifestaciones particulares, unas y otras dirigidas no obstante a la misma "élite" (Berger, 1976, p. 11).

Nos pesa reconocer la sentencia en las palabras de Marx cuando critica la esencia mercantil del capitalismo, al mencionar que aunque el *arte es productivo*, es algo prescindible, que bien puede eliminarse del camino, ya que la sociedad industrial arrasa con las manifestaciones sensibles, subjetivas y vibrantes de los seres humanos. Entonces, el *buen arte*, se llega a convertir en una especie de forma de protesta e inconformidad ante la naturaleza consumista y depredadora de dicha sociedad, que repele las manifestaciones humanas que considera *inútiles* e improductivas, ya que las grandes obras maestras, son sólo recuerdos de los tiempos pasados tan extraordinarios pero que, por supuesto, deben dar paso a la innovación tecnológica y a la industrialización sociales. En tal tipo de sociedad, sólo se permitirá exponer ese arte que sea *redituable*, como podría ser el llamado *arte kitsch*⁴⁰, o el *pop art*, expresiones propias de las sociedades altamente industrializadas, que ya están producidos bajo los patrones de consumo que dicta la mercadotecnia, para que la gran masa de gente consuma productos artísticos que todos tienen, es decir uniformar gustos, preferencias y tendencias; y así el arte clásico, el *arte antiguo*, sólo estará al alcance de la clase alta, los privilegiados.

Estamos hablando en parte, que desde el surgimiento de la Revolución Industrial, los conceptos artísticos cambiaron mucho y, por ende, el sentido que éstos tenían entre la población. Se abren entonces escuelas

⁴⁰"El kitsch es un producto de la revolución industrial que urbanizó las masas de Europa Occidental y Norteamericana, y estableció lo que se denomina alfabetidad universal (Greenberg, 1979, p. 17)".

para estudiar arte, por lo que la pintura podía estar al alcance de cualquier persona interesada en ser pintor y ya no permitir que los aristócratas fuesen los únicos que pudieran disfrutar de aquellos conocimientos. Se abren salones de exposición por la gran demanda que esos artistas tenían, al ser reconocidos aún por la *gente importante*. Se dejan atrás las tradiciones maestro-alumno en donde ya no tenía tanto peso acceder a un maestro de prestigio y luchar por el lugar antes tan solicitado para ser un aprendiz. Se deja la elaboración de materiales por cada pintor, para irlos a conseguir a una tienda que produce esos materiales. Disminuye una tradición y sus costumbres, misma que destacaba a la pintura como una simple imitación de la naturaleza, en donde había todo un trasfondo cultural en una sola pintura antes de exhibirla o venderla, para dar entrada a la nueva tradición que se implanta en nuestros días: la era de la tecnología y sus formas de consumo desmedido e irracional que produce.

En un cuarto de siglo, la situación ha cambiado totalmente. Las técnicas de reproducción se han industrializado. Se ha publicado una nueva forma de libros de arte (...) a "cubrir" el arte del mundo entero y de todas las épocas (...) y por otra, lanzando colecciones difundidas por una red de distribución internacional, a crear una "recepción" hasta hoy desconocida (...) La tarjeta postal llega a ser mensajera de monumentos y pinturas; los calendarios en color logran que mensual o semanalmente desfilen los tesoros del arte español, del impresionismo, de los manuscritos iluminados...; pañuelos, chales, manteles, toallas y neveras se vuelven periódicamente los portavoces de Dufy o de un Buffet. (...) ni siquiera el papel de embalar, los folletos y las cajas de cerillas escapan a la inclusión de las bailarinas de Degas o de las geishas de Utamaro. Cualquier superficie disponible se convierte en virtual lugar de reproducción en colores.

Confinadas antaño en los museos o en casa de sus propietarios respectivos, las obras de arte comienzan a "viajar". Sean cuales fueren además sus motivaciones (política de prestigio, propaganda), los organismos culturales multiplican las iniciativas, posibles por vez primera gracias a los modernos medios de transporte -tren, avión- en condiciones de seguridad y a costos tolerables. (...) Organizadas en museos y galerías, que se dedican al arte de un país, de una época, las exposiciones se entregan a confrontaciones nacionales e internacionales, multiplicando los encuentros con un público que ignoraban y que las ignoraba, ofreciendo al arte en vías de hacerse, al arte contemporáneo, una posibilidad de contacto hasta hoy desconocida (Berger, 1976, pp. 11-12).

Así las cosas, ¿cómo podríamos habernos imaginado ver reproducida la pintura de la *Gioconda* en los vasos desechables de las palomitas

cinematográficas, cuando vamos al cinematógrafo para a ver el *Código da Vinci*?

Atrapados en un consumismo extremo, la pintura de los grandes maestros ya no es algo extraordinario y fuera del alcance de la gente común, sino que se vuelve un suceso cotidiano. El sólo pensar en estudiar 'artes visuales' o 'artes plásticas', ya nos sugiere un *esfuerzo inútil* ante el hecho social que nos demanda *ser productivo* en una sociedad; así como reconocemos como inevitable, que habrá generaciones de jóvenes dedicados a las artes pero que no aportarán algo palpable, material, ni cuantificable para el mundo económico.

Así también,

En ese proceso, los mass-media desempeñan un papel que no cesa de incrementarse.

(...) en particular la televisión, las expresiones artísticas penetran en nuestro hogar sin que ni siquiera necesitemos que nos avisen para tener la idea o las ganas de verlas (el programa encadena...). En pocas décadas, el arte, patrimonio de una "élite" y al que sólo difícilmente accedía un público mal preparado, mal abastecido y mal orientado, dejando aparte ese otro público que lo ignoraba de lleno, en pocas décadas, el arte se ha vuelto asunto de todos (Berger, 1976, pp. 13-14).

Nos encontramos en una dicotomía entre el pasado y el presente, en donde la pintura se muestra hendida. La pintura ya no es exclusiva de los burgueses, ahora se encuentra incorporada en todos nuestros actos cotidianos; también está presente, entre lo elitista y lo popular. Pero aún así podemos reconocer que esa dicotomía es también parte del presente que nos marca.

Se podría argumentar que los rituales, o los mitos, o la organización de la vida familiar o la división del trabajo, crean las condiciones implicadas en la pintura como que las pinturas reflejan las concepciones fundamentales de la vida social. Todas estas cuestiones quedan determinadas por la idea de que la cultura se genera en el seno de la naturaleza (Geertz, 1994, p. 124).

La vida social de los pintores, está envuelta en lo cotidiano. Ahora se trata de que la pintura sea un medio de expresión contra la inconformidad de

la sociedad. Así, la élite⁴¹ sigue jugando un importante papel en la distribución, compra y venta de pinturas de los artistas que van dando a conocer al gran público. Mientras que otros sectores dedicados a la pintura, preferirán involucrarse en protestar contra la injusticia social y manifestar inconformidad con una sociedad que no muestra verdadero interés por las artes. El público no puede acceder a la compra de pinturas, mientras sólo un pequeño sector podrá hacerlo. El gran público ya no se preocupa tanto por apreciar el arte. Saben que existe, pero no harán mucho porque sea parte incorporarlo a todas las esferas de su individualidad, de su vida cotidiana, de su desarrollo personal, ni de su formación como ser humano.

Los pintores siempre se ven en la necesidad de estar innovando, ya que el público tenderá siempre a demandar este rasgo. Pero tengamos en cuenta, que los pintores van reconstruyendo parte de sus obras por medio de ese pasado, para poder llegar a formar una nueva obra. Vemos en ocasiones que al intentar experimentar técnicas, materiales y métodos para llamar la atención del público consumidor, se termina creando sin sentido.

Siendo una dicotomía constante dentro de la sociedad, estamos hablando de que la pintura se muestra tanto popular como elitista, al alcance del gran público pero también como producción exclusiva destinada para reducidos sectores; entre grandes obras y las nuevas obras, entre la producción cotidiana y también la que se vive desde los recuerdos, puede ser competitiva pero también guardando la tradición. Persiste sí un público interesado en el trabajo artístico y otro que no lo toma en cuenta, entre que se usa como propaganda, y otra gama que conserva una tradición cultural; entre que se difunde por medios masivos y entre que no se toman en cuenta a pintores de bajo perfil, entre que se ve asumida por la política como puede

⁴¹ Ya que sigue siendo función de la élite que el trabajo artístico sea apreciado y por más que se haya dado el acceso a la gente, su compra-venta y distribución, es sólo atributo de aquellos que siguen considerándose como cultos. El arte popular, por ejemplo las artesanías, es parte del folklore y costumbres de ciertas comunidades y su distribución es para todo público. Mientras que los lienzos de un pintor en nuestra época (y también en épocas anteriores), es difícil que llegue a los demás sectores del público, ya que sigue siendo menester estar luchando por su reconocimiento en una sociedad que ya no considera al arte como relevante, sino que tiene que darse una feroz competencia con aquellos pintores ya reconocidos. Así también, los lienzos no siempre han sido un asunto de todo el público, solo la élite, ha tenido ese acceso desde tiempos atrás.

ser indiferente a ella, entre que es un producto de mercadotecnia convertido en una playera y entre que se publica un extraordinario libro con fotografías sobre diversas y muy apreciables obras de arte.

Al parecer, sigue siendo la clase dominante, la que sigue marcando el paso en el mercado de la adquisición de arte, mientras el ser pintor esté dentro del sector popular y las escuelas abiertas a todo público. Dentro de las escuelas⁴² se vive un ambiente competitivo, pues de antemano se sabe que no será nada fácil arribar a una sociedad que no está sedienta de pinturas.

Las masas siempre han permanecido más o menos indiferentes a los procesos de desarrollo de la cultura. Pero hoy tal cultura está siendo abandonada también por aquellos a quienes realmente pertenece: la clase dirigente. Y es que la vanguardia pertenece a esta clase. Ninguna cultura puede desarrollarse sin una base social, sin una fuente de ingresos estables. Y en el caso de la vanguardia, esos ingresos los proporcionaba una élite dentro de la clase dirigente de esa sociedad de la que se suponía apartada, pero a la que siempre permaneció unida por un cordón umbilical de oro. La paradoja es real. Y ahora esa élite se está retirando rápidamente. Y como la vanguardia constituye la única cultura viva de que disponemos hoy, la supervivencia de la cultura en general está amenazada a corto plazo (Greenberg, 1976, p. 16).

Existen diferentes corrientes artísticas en la actualidad: el *kitsch* y el *pop art* antes mencionadas, el llamado arte conceptual, el arte abstracto, el fauvismo, el *dadá*, el cubismo, el surrealismo, entre otras; son tan sólo una muestra de la ruptura que hay entre las corrientes, ya que cada una de ellas aporta su interpretación al mundo. La existencia de estas corrientes, es factor indispensable para ir albergando un panorama de las diferentes formas en cómo se ha suscitado tal expresión; así, cada una tendrá una visión propia aunque correspondan a una misma época. Si tan sólo nos ponemos a ver las corrientes existentes en el siglo XX, es suficiente para entender que algo importante pasó en ese tiempo: revoluciones sociales, guerras civiles y mundiales, el surgimiento de nuevas ciencias, pensamientos y teorías; el avance tecnológico, el exceso en el consumismo, la aparición de los medios

⁴² En el caso particular de nuestro país, y en la Ciudad de México, contamos con las siguientes escuelas: Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM), la Academia de San Carlos, El Claustro de Sor Juana, así como los talleres que imparten en Casas de Cultura.

de comunicación, la sobrepoblación mundial, entre otros tantos acontecimientos que impactaron a la sociedad en su totalidad.

Recuperando los elementos de análisis e interpretación que nos proporcionan las ciencias sociales en general (Psicología Social, Sociología del arte, Historia del arte, Estética sociológica) podemos dejar en claro lo siguiente: se forma un 'binomio arte-sociedad'⁴³ que va interactuando en el tiempo y en el espacio, procurando un significado, una intención, un público.

Las relaciones entre el arte y la sociedad son recíprocas. Lo que quiere decir que no sólo cabe pensar en la influencia del contexto social en el arte, que es el punto de vista privilegiado en la historia del arte, sino también en la dirección opuesta, la influencia del arte en la sociedad. La historia del arte pretende reconstruir las circunstancias en que se realizaron las obras, para así poder entenderlas y explicar su evolución a lo largo del tiempo. Pero después de conocer las causas por las cuales se crearon, de explicar su forma y significado, y de haberlas situado en el lugar que les corresponde, raramente se estudia también su repercusión social. La historia del arte dedica poca atención a seguir la obra en su proceso de circulación social -a través de más o menos intermediarios- hasta llegar al destinatario o público para el que fue creada, o bien hasta llegar a otros públicos diferentes, contemporáneos o futuros, todo ello con la intención de conocer su radio de acción, el efecto que la obra produce, el interés que despierta, cómo la obra es interpretada o utilizada. La obra de arte no solamente es un elemento constitutivo y *activo* dentro de la sociedad, que puede influirnos individual y colectivamente, reforzando o transformando situaciones y valores. Así pues, la sociología del arte siempre tendrá en cuenta esta acción recíproca y dialéctica, esta doble dirección (Furió, 2000, pp. 22-23).

Además de lo anterior, es importante considerar el factor psicológico, el comportamiento del artista, el comportamiento del público. El comportamiento se hace más visible en lo cotidiano, es más observable y más preciso ya que nos estamos postrando en un tiempo y un espacio con el que convivimos, en un contexto que deriva de manera constante transformaciones culturales, en ir construyendo esos convencionalismos que funcionan para compartir ese lenguaje artístico.

No obstante, el panorama restante es todavía inmenso, inabarcable, excesivo: lo integran las artes plásticas, figurativas e ilustrativas (como, por ejemplo, la escultura, la cerámica, la pintura, la fotografía, el diseño, el cómic, etc.), la arquitectura, el cine, los videomontajes o 'videoarte', las obras artísticas creadas mediante los ordenadores, la danza y el ballet, pero

⁴³ Propuesto por Vicenç Furió (2000).

también el teatro y la ópera en sus representaciones en vivo, y, como es obvio, la omnipresente música (Llinares, Joan B)

A cada oportunidad, el arte se va extendiendo cada vez más y tomando parte de la tecnología actual haciéndola parte de un elemento más del material, esto quiere decir que la tecnología es como el lienzo para la pintura, es parte fundamental para el desarrollo y presentación de la obra.

El cúmulo de interrogantes que, con una mínima información histórico-bibliográfica y una poca reflexión crítica sobre lo que vivimos, nos podemos plantear -o nos debemos seguir replanteando en la actualidad- no es menos apabullante: desde el grave problema de la definición del arte (o de las artes), pasando por su pretendida demarcación de la técnica, la artesanía y las artes populares, hasta la fundamentación antropológica de los llamados géneros artísticos (épica, lírica, tragedia, comedia...), que también se dan en la plástica, incluyendo debates encarnizados, tal vez mal planteados de raíz alguno de ellos, como las diferencias entre el así llamado "arte primitivo" y "prehistórico", el "arte de las sociedades sin escritura", y aquel no menos curioso conglomerado que los historiadores del arte suelen denominar "arte civilizado" o "culto"; los encuentros entre el "arte occidental" y el de otras tradiciones y culturas, como el que tuvo lugar con el "descubrimiento" (occidental) de la pintura japonesa en el XIX, o el de la escultura y las máscaras africanas, o el arte ibérico, a comienzos del XX, configurándose entonces el problema de dar razón de las inequívocas analogías existentes entre artes de épocas y pueblos muy alejados entre sí, o entre el arte decorativo y geométrico y el arte figurativo; varias cuestiones que vertebran la estética contemporánea, algunas provenientes de la tradición -como la polémica en torno a la teoría imitativa y representacionista del arte, sobre todo después de la existencia del "arte abstracto" y la nueva música; las relaciones entre la ética y la estética; entre la sensibilidad, el sentimiento, la imaginación, la conciencia y la razón, tanto en el proceso de creación como en el de la fruición o contemplación del arte; las definiciones de belleza, de utilidad, de expresión, de signo y de símbolo; el problema del sentido y del significado de las obras artísticas, o el de la comprensión y la explicación, sobre todo de todas aquellas que no se constituyen con palabras, sino con formas y colores, sonidos y ritmos, espacios y materias; también sería pertinente atender a la 'antropología' -'la imagen del ser humano'- que presentan los principales movimientos artísticos como, pongamos por caso, el expresionismo, el cubismo o el surrealismo, temática que podríamos sintetizar paradigmáticamente con aquel célebre título de un gran lienzo simbolista de Gauguin: "¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?".(Llinares, Joan B.

El arte es un cúmulo de elementos que se transforma y que se va adaptando a las *necesidades* del entorno. La manera en como las temáticas, el material, las ideas, van cambiando, dice que el artista retoma determinado elemento que se le va presentando en el camino, conformando así, una serie de ideas que forman parte sustancial de su época.

Es evidente que en este apartado también cabría privilegiar el estudio de aquellas filosofías que, en la concepción de lo humano que elaboran, sitúan el arte en un lugar central, como explícitamente se reconocía, por ejemplo, en estas conocidas sentencias del joven Nietzsche: "el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida"; "nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte -pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo". El abanico de cuestiones puede ampliarse sin dificultad -¿sigue reglas la creación artística? ¿crean y disfrutan el arte los animales, por ejemplo, pintando cuadros los chimpancés, o serenándose con la escucha de música mozartiana? ¿y los niños? ¿y los llamados enfermos mentales? ¿qué aporta la diferenciación desde el género tanto en el proceso creativo como en el contemplativo y crítico-estético? ¿es esencial el medio o el contexto en el reconocimiento de la obra de arte? ¿qué relaciones hay entre el arte y lo sagrado o lo sobrenatural? etc. etc. -, y hasta el momento, ciertamente, apenas hemos insinuado cuestiones sociológicas de gran relieve, como la figura del artista, la función del mercado en el arte, la institucionalización de la crítica, los paradigmas desde los que se llenan los museos, se organizan las exposiciones y los conciertos, se programa la propaganda y la moda, o se diferencian los grupos sociales, que no son cuestiones nada triviales, por no hablar del ocaso de las vanguardias o de la tantas veces anunciada y desmentida 'muerte del arte' (Linares, Joan B).

En la actualidad nos percatamos que la concepción del arte, ha cambiado tanto, que pensamos que las artes no tienen un fin práctico, que sólo se realiza para cierta gente *dotada*, o alguien muy sensible, o que tiene las oportunidades económicas para dedicarse a ello. Pero en realidad, el arte es una actividad que cualquiera puede desarrollar, ya que somos entes creativos y con necesidad de expresarnos, pero la sociedad contemporánea no nos está educando para ser artistas, sino que nos conforma mental y técnicamente tan sólo para realizar actividades productivas, en particular en el área de los servicios.

Ahora bien, ni estamos solos los filósofos-antropólogos ante estos enormes interrogantes, por suerte, ni deseamos limitarnos en esta presentación de área a una prolija enumeración impersonal y enciclopédica de múltiples temas y problemas, sino que preferimos aprovechar la oportunidad para abordar una cuestión que no solamente nos interesa desde nuestra particular melomanía, sino que también pretende, además, reintroducir un tema y un autor que siempre han proporcionado debate y exigencias de rigor en los encuentros de nuestros colegas. Así pues, desde ahora nos limitaremos a un único arte, la música -no en balde el maduro Nietzsche le reconoció eminente valor antropológico, a saber, "¡Qué poco se requiere para ser feliz! El sonido de una gaita". Y añadió: "- Sin música la vida sería un error. ¡El alemán se imagina a Dios mismo cantando canciones!". Por su parte, Lévi-Strauss ha llegado a escribir que la música es un 'lenguaje' tan especial que ello la convierte en "el supremo misterio de las ciencias del hombre". Así pues, hay

suficientes motivos para que indagemos el por qué de tan especialísima y laudatoria consideración, al menos en algunas páginas de la obra del antropólogo francés. Tal vez sus meditaciones nos acerquen al núcleo filosófico más densamente problemático de las relaciones entre 'el arte y la antropología' tal como las ha visto nuestra centuria (Llinares, Joan B.).⁴⁴

Lo que vamos entendiendo por 'arte' en nuestro entorno, es decir, los significados que se van reproduciendo en el medio artístico, muestra que nos llega a importar lo que cierto sector piensa sobre lo artístico. El arte va adquiriendo sentidos 'culturales', en la medida que se van relacionando éstos con la biografía del artista y éste a su vez, con esa habilidad humana para producir los símbolos que se incrustan en la cultura que lo rodea.

Dentro de los sentidos que se recrean culturalmente para el espectador, funciona como distintas formas de interpretar esos símbolos; a la vez, esos sentidos, van tomando un sentido social en donde se produce la obra y para el espectador.

Según Austin⁴⁵, citando a Brunner⁴⁶, dice que existen cuatro campos humanos en la sociedad:

- Campo de la cultura (valores), estudiado por las ciencias de la cultura (Antropología) y la comunicación.
- El campo de la política (finés), estudiado por las Ciencias Políticas.
- El campo de la economía (disponibilidad de los recursos), estudiado por la Economía.
- El campo de la sociedad civil, estudiado por la Sociología.

Los ámbitos que más destacan en la sociedad, siguiendo estos cuatro campos, se refieren a: la escuela, la democracia, la industria y el mercado.

Pero en lo anterior, existe una falla en Austin, si lo vemos desde la perspectiva en que estamos manejando la pintura, esto es que falta el campo psicológico, en donde se ha de constituir la red de significados en la

⁴⁴ Artículo revisado en Agosto del 2005. El autor pertenece a la Universidad de Valencia.

⁴⁵ Artículo revisado en Septiembre del 2004. Tomás Austin Millán (Sociólogo y Antropólogo social), presentó su trabajo *Relación entre el arte y la cultura*, en el Seminario de Análisis Cultural realizado por la Agrupación Cultural de Temuco en el 2001. Por ahora es un Borrador de Trabajo puesto en la Web a pedido de Rodolfo Nome para trabajarlo con sus alumnos.

⁴⁶ Uso sociológico típico de la palabra cultura lo encuentra en José Joaquín Brunner, (1994), *Bienvenidos a la modernidad*, especialmente la Quinta Parte "Encrucijadas de la cultura moderna" p. 217 y ss. (nota del artículo).

cotidianeidad de los integrantes de la sociedad y por ende, el arte, la obra pictórica se ve afectada por los demás campos sociales. Continuando con lo que dice Austin, éste se pregunta: “¿cómo impacta la cultura en el arte? Comenzamos diciendo que el arte está limitado por la fábrica de sentidos que hay presente en el mundo en que ésta se expresa (los sentidos propios de su ámbito local, regional, nacional, fundamentalmente) y su comunicación con ámbitos internacionales”.

Por tanto, se presentan una serie de limitaciones pero también de posibilidades tanto para el artista, como para el espectador y por último, para la sociedad en su conjunto, para que suceda el fenómeno artístico.

Siguiendo una vez más a Austin,

Los cuatro campos afectarían al arte de la siguiente manera:

El campo de la cultura (valores y normas) establece las siguientes condiciones para el arte:

- Fuerte presencia de las tradiciones (históricas, simbólicas, míticas, etc.)
- Medios de comunicación presentes y sus públicos.
- Sociedad abierta o cerrada al cambio cultural.

El campo de la política (fines-poder) establece las siguientes condiciones al arte:

- Normatividad existente (las leyes y su formación).
- Significado del arte para los actores políticos.

El campo de la Economía (recursos) establece las siguientes condiciones para el arte:

- Significado del arte en el mercado.
- Costos de los medios y materiales.

El campo de la sociedad civil (entramado de organizaciones con que se organiza) establece las siguientes condiciones para el arte:

- Tipos de relaciones que se establecen en la producción artística.
- Cómo se expresan los cambios de la época.

A parte de la Historia y de las situaciones que nos han dejado marcados, la vida cotidiana toma importancia para el desarrollo del arte (y esto, constituye al campo psicológico). Es en las actividades diarias del colectivo, de la sociedad, de la continuidad en la formación de la cultura, donde el arte toma fuerza para introducirse en el pensamiento. La Historia nos proporciona aquellos datos de índole tradicional, mientras que lo cotidiano nos muestra la acción de los artistas (sin hacer a un lado a los

otros sectores de la sociedad) por querer sobrevivir en la sociedad actual: tan llena de herramientas de información, avances tecnológicos estratosféricos, guerras y batallas por el poder dentro de la política, gobiernos insatisfactorio en muchos países, una inmensa gama de materiales innovadores dentro de la pintura, precios altos por una educación artística elitista, la aparición de movimientos inconformes con la injusticia social; de los nuevos conceptos (o *refritos*) alrededor del arte, de los trabajos productivos a una sociedad con excesiva población, de las técnicas artísticas que tienden a la búsqueda de la innovación y la aceptación, de acercar el arte a los demás y a la vez su poca difusión, del constante y creciente consumismo, de la múltiple producción de objetos diversos de baja calidad, de la sustitución de las actividades manuales por la tecnología, de las estructuras sociales que deben respetarse sin cuestionarlas; las relaciones personales que permiten expresar las ideas artísticas del país en el que se encuentra y las oportunidades y desavenencias que se experimentan, etcétera. Son todas estas las circunstancias que ha generado la Historia y con las que debemos vivir todos, todos los días.

Es en la actividad cotidiana, donde podemos detenernos para la observación de la sociedad, de los desasosiegos que surgen de los movimientos artísticos (y no sólo las artes plásticas, sino al arte en general), de cómo se va desarrollando la rutina y pasar desapercibida la vida artística, de como lo visual va tomando fuerza para atrapar la atención del público pero no para llevarlos al goce del arte, sino para conducirlo hacia el consumo desenfrenado.

Tanto la esfera social, la político y la económico, muestran el contexto que abarca la cultura y al individuo, pues sus reacciones de éste ante lo que ocurre en la sociedad, es lo que determinará sus acciones, por lo que el manejo de la información en estos días, es tan relevante para entender el movimiento del colectivo. No de manera casual se le ha bautizado a esta época, la *era de la información*, no sólo por la alta tecnología al servicio de los llamados medios de comunicación.

Lo que enfrentamos en la actualidad, nos ha llevado a deshacernos de los valores estéticos que de alguna u otra forma, mantenían a la sociedad en un estado de apreciación hacia la naturaleza, de enfocarse a una vida más simple tal vez. Ahora, pareciera que tenemos el tiempo contado, cada minuto cuenta para aprovechar que nos alcance para realizar todas las actividades que se nos exige para mantenernos *estables* en nuestras vidas.

Parte de esta acelerada forma de vida la heredamos de la Revolución Industrial, pues ese *progreso* desmesurado, trajo consigo inmensidad de nuevos productos para la comodidad y el *confort* del ser humano; para que sus actividades productivas se realizaran en menos tiempo y se fabricaran más objetos que cada vez más se demandan. No es en vano, que la teoría marxista sobre la generación del capital, destaca este elemento para la producción factible, haciendo que el hombre se olvide de sus valores humanos para reemplazarlos por una vida llena de automatizado estrés en torno al trabajo.

Recordemos que en el Romanticismo, época que apenas percibía el despliegue de la tecnología, se veía atrapada entre el pasado y el futuro que se acercaba apresuradamente sin percances. Los románticos pretendían huir a la vida tranquila y añorada que la naturaleza les proporcionaba, pues sus mismas circunstancias se las exigían, veían alejarse aquellas épocas en donde el ser artista era parte de la sociedad por sus grandes aportaciones estéticas, en donde las discusiones sobre el arte, pretendían fomentar la belleza de una representación a través de la contemplación de las obras de arte. Es decir, donde las obras de arte eran parte de un patrimonio cultural, donde la sociedad buscaba el contacto con aquellas piezas que les provocaban sensaciones. Ahora, el tiempo corre irracionalmente en las grandes ciudades, espacios en donde lo innovador se incorpora como producto para el consumo masivo, donde las obras de arte ya no son anheladas con desesperación, donde son los objetos artísticos pasaron a ser parte del mercado y de poco interés para la sociedad.

Siglos antes, la educación artística se consideraba como asignatura relevante dentro de los planes de estudio ya que las artes jugaban un papel

importante para el desarrollo personal del ser humano; las artes eran apreciadas por su aportación estética y como tal, la demanda estudiantil aumentaba en las academias para participar de tal acontecimiento que les permitía introducirse al mundo infinito del arte. Las academias cada vez se saturaban más y la demanda de nuevas propuestas pictóricas dentro de las exposiciones de salón; también este período vio llegar el peso de las revoluciones, los reclamos sociales causaron grandes convulsiones en el entorno artístico, la educación en general debía ofrecerse al pueblo y dejar de ser privilegio de los sectores pudientes. Pareciera que el arte comenzó a popularizarse en el sentido que renunciaba a la exclusividad de la burguesía y también en el hecho de que las artes perdieron terreno en el interés público. La burguesía permitía que las artes fueran consideradas como necesidades humanas, es decir, que permitiera que su difusión abarcara a sectores que apreciaban aquellas obras de arte, como parte de una tradición.

En el siglo XX, las dos guerras mundiales, las cíclicas crisis económicas, los desajustes políticos y los procesos de independencia y liberación nacionales, fueron algunos de los detonadores que mostraron que el pensamiento humano se había separado de las grandes épocas, dejando en manos de la añoranza y un nostálgico pasado, el espíritu humano que buscaba respuestas al sentido de su existencia.

Actualmente en algunos países desarrollados, se sigue considerando a las artes para incorporarlas a la educación formal, el apoyo de los gobiernos permite a los interesados y aficionados que continúen en rumbo dentro de la sociedad de consumo, que los museos sean accesibles al público con el propósito de que sean visitados. Pero en contraposición, como no se puede evitar ese desmedido consumismo de productos tan diversos como inútiles, las galerías comercian con la estética, exponiéndola como obras de arte moderno o contemporáneo.

Los salones o galerías de arte parten del principio de que las obras no encargadas por alguien, ni dirigidas a un receptor determinado y con una finalidad señalada después, son un producto libre que debe confrontarse entre entendidos y compradores (críticos y marchantes) iniciando el camino

de la distribución comercial y de la valoración del arte como mercancía (Fernández Arenas, 1988, p. 8).

El artista se fue convirtiendo en un ente anónimo, parte del montón en busca de aceptación. Los mecenas desistieron de la noble función de apoyar la creatividad del artista, para dar entrada a la existencia de los marchantes que manejan la difusión de las obras con un criterio comercial, en busca de ganancias rápidas a cuenta del trabajo y la imaginación de los artistas. Hasta el público que admiraba las creaciones, fue cambiando.

Las obras de arte en la actualidad, son sólo consideradas como parte de los museos, son valoradas como el resultado de épocas antiguas; son muestras de los extraordinarios hallazgos en las técnicas, de la evolución del propio arte pero, ¿qué pasa con el arte en estos días? En sí, una pregunta muy vaga, pues no podemos acordar en definitiva qué objeto se considera o no arte, pues como sea el *arte conceptual*, el *pop art*, y las expresiones contemporáneas siguen la evolución de la expresión artística que se ha generado con las condiciones sociales y culturales de su época.

Fernández Arenas, plantea que el arte actual es efímero, las obras de arte son guardadas como tesoros, de vez en cuando son visitadas, a veces se exhiben fuera de su lugar de residencia, sin tener que disputar un espacio.

El arte no es tan sólo una realidad objetiva, un artefacto configurado en una materia con formas y colores conservables, sino que fundamentalmente es un el resultado de un proceso configurante; de una realidad que se consume cuando se recrea, consumiéndola de nuevo porque se transforma con el tiempo, ya que éste incluso le conduce para alterar su significado. La obra de arte, el artefacto, el objeto no es el resultado final, es por encima de todo, la interacción entre la obra y su receptor o consumidor.

Uno de los defectos que se cometen en la historiación de los objetos artísticos es que se olvida con frecuencia esta realidad. Se olvida la vida, el goce, la función significativa o simbólica que dio origen a esos artefactos, para quedarse sólo con la imagen externa de esa vida (Fernández Arenas, 1988, p. 9).

Este autor, propone que el arte sea estudiado desde sus aspectos perdurables hasta su aspecto efímero, pues ambos son parte de la misma concepción del arte. Pero ese arte efímero, es el que parte de la vida cotidiana, es también el resultado de las festividades sociales, del consumo, dejando en un segundo plano la función primordial de ser apreciado, saliéndose de su contexto estético.

Aunque los párrafos anteriores, no forman parte del todo de la Psicología Social, ya que es incorporada la mirada de la Historia para ejemplificar el quehacer cotidiano del arte dentro de la sociedad, la relevancia consiste en que persiste un trasfondo psicológico en el arte, que las disciplinas sociales podrán retomar para posteriores estudios.

La dimensión social no sólo se aboca a observar los movimientos sociales actuales más conmovedores o los que estén en *boga*. También debe considerar aquellos movimientos que tienen la apariencia de muertos o ya explícitos para entender otros sectores del comportamiento social o colectivo. Todo lo que se está moviendo, nos concierne como psicólogos, y las artes están abandonadas en su mayor parte, por lo social de sus actos.

Una obra de arte lo es precisamente porque en ella, de alguna manera en algún lugar, está presente el punto de fuga y de fusión, una especie de puerta por donde ir más allá de la obra misma, que hace que ésta nunca pueda abarcarse de ver en su totalidad, ya que, en efecto, en alguna pincelada del cuadro, en alguna coma del poema, la obra se fuga al otro lado del tiempo y del espacio; una buena escultura es un pasaje por todos los sentimientos de la vida (Fernández Christlieb, 1999, p. 69).

No sólo se trata de descubrir que tan emotiva puede ser una obra, sino averiguar también qué tanto conmueve una obra a nivel social y/o cultural, que puede provocar reacciones en grupos sociales, en reducidos colectivos, en amplias masas; en la psique del ser humano quien frente a una creación que no siempre se nota a simple vista, resulta menester proporcionar las vías, las herramientas, los métodos de análisis e interpretación, para acercar las obras de arte al público, a nivel psicológico sin caer en las típicas interpretaciones freudianas y/o cognoscitivas.

3.2. EL SIGNIFICADO PICTÓRICO: ENTRE EL LENGUAJE Y EL SIGNIFICADO.

Reconociendo que la pintura se inscribe dentro de su contexto, podemos pasar al punto clave: el *significado pictórico*⁴⁷. Esto no quiere decir que es la parte absoluta en donde la propuesta restringe todo lo estudiado con anterioridad, sino que se trata de pulir una forma de entender la pintura desde la psicología, proponiendo ser analizada desde una mirada cultural.

Este asunto, nos guía más allá de una conducta observable y/o del ser social en que se ve involucrada la pintura. Estamos hablando tanto del *lenguaje* como del *significado* que envuelve a la obra de arte, y que no es algo palpable en nuestras manos pues se encuentra dispersa en la mente, en la cultura.

A través de Vygotsky⁴⁸, hemos entendido que somos una especie que se conforma tanto de lo biológico como de lo cultural. Pero en este caso particular⁴⁹, hemos de plantear que lo cultural es lo que nos acomete, ya que es nuestro elemento primordial para establecer una interacción con el medio y realizar una red de significados que se establecen en la sociedad y en la cultura en base a las costumbres, reglas, normas y creencias, dependemos del lenguaje para llevar a cabo la comunicación y la expresión, tanto en el campo de lo intelectual como con lo afectivo. El lenguaje, nuestra herramienta por excelencia, radica en proporcionar conocimientos o experiencias en base al discurso y la escritura, pero al fin y a cabo es la palabra la que se está mostrando, haciendo que los significados que van surgiendo se vayan negociando e interpretando para entendernos.

Sin embargo, no sólo es la palabra la que nos proporcionará el gusto por expresar nuestra vida cotidiana. También las imágenes nos proporcionan

⁴⁷ El término "significado pictórico" no está planteado como tal. Acuño este término para hablar sobre el significado de la pintura.

⁴⁸ Recordemos que Vygotsky, a través de su trabajo, busca una mediación entre la línea natural y la línea cultural del ser humano.

⁴⁹ Es decir, de la pintura como actividad humana. Aunque se aplica a cualquier otra actividad que realizamos.

una parte lúcida en la expresión, así como la existencia del arte radica en diferentes forma de esa expresión; dado que culturalmente irán siendo aceptadas e incorporadas a nuestro vocabulario, compartiendo la *simbología* o la serie de signos que se puedan mostrar en todos los terrenos artísticos.

3.2.1. El significado pictórico.

Dentro de la Psicología Cultural, entendemos que existe la interrelación mente-cultura y que en medio de ésta, de manera recíproca, se encuentra el lenguaje, cuyos componentes nos brindan la convención de significados entre los seres humanos; no existe un punto en que el ser humano tienda más a la mente o tienda más a la cultura. El lenguaje nos ayudará a que todo lo que damos al mundo para entendernos entre nosotros, tenga un sentido, una intención que nos dirija.

Ese sentido o esa intención, se tornan en el significado del acto humano. En el caso de la pintura, ese símbolo es el que está uniendo el mundo-pictórico con el mundo-espectador, es decir, una relación más específica, entre el pintor y el espectador.

El *significado pictórico* se refiere a que estamos intentando *convertir*⁵⁰ las palabras a las que estamos acostumbrados a utilizar en una imagen. La forma en como se suscita el significado es por medio de imágenes a color, con formas, con materiales, con una técnica, que a simple vista nos agrada o la rechazaremos. Si nos dejamos llevar por la percepción, encontraremos que es sólo una pintura y nada más. Aquí retomo el ejemplo de la pintura de los girasoles de Vincent Van Gogh. Mientras más sepamos del autor, más nos llamará la atención, ya que se ven sumergidos más procesos cognoscitivos para apreciar lo que nuestra visión nos está mostrando en el cerebro. Pero también es válido, que aunque no sepamos

⁵⁰ Y no explícitamente “convertir” las palabras en una imagen, sino de actuar de una manera diferente a la que estamos acostumbrados que es el acto de hablar (comunicación verbal), y este acto, es el de pintar.

más sobre la vida del autor y todo el contexto que se encuentra alrededor suyo, presenciamos a Van Gogh⁵¹ gracias al extremo consumismo actual de su obra y que se encuentran sus pinturas en los objetos de uso cotidiano; transformado en alguna playera, en un póster, en un cenicero.

De por sí, ya estudiar y llegar a acuerdos sobre la naturaleza del significado puede ser complicado, ahora hablar en términos pictóricos, no debe rebasar el límite que no se pueda explicar. Bozal (1970) propone un modelo que no está exento de verificarse. Como se dice, la pintura es una imagen.

Partimos pues del modelo imagen, pero advirtiendo que tal imagen no puede ser cualquiera, sino una imagen artística, diferente de las imágenes no artísticas, y ello tanto en lo que respecta a las artes plásticas como a cualesquiera otra.

Toda imagen artística puede ser abordada en tres niveles distintos, el primero de los cuales es fundamento de los restantes: técnico, temático o informativo, y significativo (p. 237).

Según el autor, lo técnico se refiere a la serie de materiales empleados en la obra así como a la técnica empleada, es decir, las formas y texturas que se contemplan en la obra. A partir de esto, los dos elementos restantes, girarán alrededor de ello, ofreciendo una perspectiva de informar y significar. En cuanto a informar, se refiere al trabajo ya establecido, es decir, el color, el tono, el espesor, la dirección de las líneas. Mientras que lo significativo se verá afectado por el contexto, esto es, el color empleado puede remontarnos a una sensación fría o cálida.

Para no confundir, lo informativo nos muestra que el artista utilizó un cierto tipo de papel como material, mientras que lo significativo nos puede decir que ese papel pudo haber sido un material caro y que el artista contaba con recursos económicos suficientes y un cierto *estatus* para acceder a ello; o como el color, el azul empleado en el papel, puede significar frialdad. Especificando, lo significativo:

⁵¹ Y algunos sectores de la sociedad, no tendrán idea de que están presenciando a un pintor destacado, sino solo conciben un producto de consumo de una pintura cualquiera.

No es pues, la significación constante ni nace por mero capricho psicológico. Nace en una referencia al contexto social en que se encuentra, que dota a los elementos de tal significación o la elimina, la mayor parte de las veces. (...) El grado de conciencia del aspecto informativo es máximo, mientras que el grado de conciencia de su significación puede ser (suele ser) muy bajo. (...) Ahora bien, ese poder significativo aparece a poco que reflexionemos sobre el comportamiento de las imágenes y los gustos sociales (Bozal, 1970, p. 238).

Estos tres niveles conforman un sistema. El lenguaje es un sistema de signos, por lo que el sistema de la pintura conformada por los elementos anteriores, que están consignados para formar una cadena de relaciones determinadas. Entre esas relaciones, puede ser que la imagen sea llamativa o que pase desapercibida por la utilización de sus materiales, o porque la información o la temática que muestra es convencional o no. Dependiendo de cómo los elementos del sistema se vayan relacionando entre sí, será la índole de la información que se quiera comunicar con la imagen; así se conformarán diferentes tipos de imágenes en el sistema, y no todas serán artísticas, sino que otras tendrán como objetivo la noticia de un evento o la propaganda publicitaria de un objeto. “La cualidad significativa, podríamos decir, reniega de sí misma. No trata de pasar desapercibida, pero sí procura aparentar que pertenece como factor natural al objeto o producto anunciado, a la información (Bozal, 1970, p. 244)”.

La cuestión de la temática en una pintura, se ha externado en la actualidad, como un ejemplo del alejamiento de la tradición, por lo que los temas que se van suscitando, van directamente relacionados con la propagación en los llamados *medios*.

Las diferentes corrientes artísticas que se fueron dando alrededor de la historia, es una palpable muestra de ese *significado pictórico*, ya que los mismos pintores, han querido distanciarse, romper con las corrientes que les antecedian para encontrar e innovar con otras formas de expresarse. Así, no es lo mismo el Renacimiento al Impresionismo; mientras que en el primero todavía la religión jugaba un papel destacado y aún dominante, en el segundo se muestra un particular interés por los paisajes y la relación del ser humano con la naturaleza. Aún al interior de cada corriente o escuela pictórica, se muestran diferencias explícitas, ya que éstas dependerán del

estilo y subjetividad de cada autor. Entonces, nos encontramos en medio de un juego en el cual los pintores, por medio de un pincel y un lienzo, quieren decirnos algo, una imagen implícita que vive dentro de ellos y que es exteriorizada en una representación.

Se nos dice que la pintura es una imitación de la naturaleza, que es una representación y que en nuestra época, se trata de una presentación. ¿Qué tanto habrá de cierto en esto? Nos encontramos ante una línea muy delgada que busca explicar o entender qué es lo que hay dentro de la pintura, por lo que ninguna y, a la vez, las tres opciones pueden ser ciertas, ya que si recordamos, el contexto en el que el trabajo pictórico se ha desarrollado, ha ido cambiando. No hay discusión entre la diferencia que se expresa en una pintura conceptual a una pintura *surrealista* por ejemplo. En la primera, se muestra una presentación en cuanto que (valga la redundancia), se presentando un concepto; mientras que en la segunda, se representa una serie de imágenes afines a una tendencia psicológica que fue el Psicoanálisis⁵².

Sería aventurado afirmar con firmeza que la concepción que tenemos en general sobre el arte, es estática el concepto en sí, ya que éste se ha ajustado a nuestra actualidad, cambiando continuamente con nosotros. Por lo que los artistas en la actualidad se han adherido a la sociedad en sí.

Una sociedad que en el transcurso de su desarrollo es cada vez más incapaz de justificar la inevitabilidad de sus formas particulares rompe las ideas aceptadas de las que necesariamente dependen artista y escritores para comunicarse con sus públicos. Y se hace difícil asumir algo. Se cuestionan todas las verdades de la religión, la autoridad, la tradición, el estilo, y el escritor o el artista ya no es capaz de calcular la respuesta de su público a los símbolos y referencias con que trabaja. En el pasado, una situación de este tipo solía resolverse en alejandrino inmóvil, en un academicismo en el que nunca se abordaban las cuestiones realmente importantes porque implicaban controversia, y en el que la actividad creativa mermaba hasta reducirse a un virtuosismo en los pequeños detalles de la forma, decidiéndose todos los problemas importantes por el precedente de los Viejos Maestros. Los mismos temas se varían mecánicamente en cien obras distintas, sin por ello producir nada nuevo (Greenberg, 1979, p. 13).

⁵² Aunque puede confundirse de que también el surrealismo está mostrando un concepto, ya que las obras surrealistas se basan, en su mayoría, en sueños obtenidos de los artistas. Más estamos hablando de que el arte conceptual, presenta y el surrealismo todavía es una representación. El sentido en que se presenta o se representa.

Ahora, el público se postra ante la espera de objetos innovadores a nuestros sentidos, a nuestro placer, y en gran parte se debe a la forma de vida que llevamos, a los repetidos mensajes consumistas que recibimos en lo cotidiano; es como si esta sociedad nos estuviese ‘educando’ para esperar innovaciones constantes para así alimentar nuestros sentidos con esos productos. Entonces, lo que hace el arte, la pintura, es estar relegada de todo ello y a la vez, incluida en ese *perverso juego*.

El arte contemporáneo me ha abierto los ojos. ¿Hace falta recordar todo lo producido en el transcurso de la última década, desde el pop art hasta el arte conceptual? ¡Cuántas cosas desprovistas de interés, cuántos “cachivaches”, cuántos “trastos” que han acabado por adquirir rango y calidad de obras de arte! Si la trasladamos al pasado, esa exclamación conserva toda su validez. Nos lleva a evocar el caso de hoy ya legendario del impresionismo o el, actualmente clásico, de Dadá. Sin despojar a la historia del arte de sus títulos, he llegado a la convicción de que *el objeto supone un problema y de que el término conocimiento implica complejas operaciones*. De hecho, el objeto nunca es un “dato”; es el producto final de un proceso que olvidamos, por culpa de esa enojosa tendencia a ignorarlo en nombre de ese famoso en exceso “retroceso del tiempo” (Berger, 1976, p. 7).

¿Todavía hay un sector que añora esas grandes obras de arte? Podríamos decir que sí, pero también se puede observar esa nostalgia fuera del arte, ya que todo va cambiando. Así el significado de las cosas, de las palabras, de lo que tenemos y lo que nos da la cualidad de seres humanos, se ve en la necesidad constante e imparable de cambiar, siempre y cuando se planteé como reto el renovar ese pasado en nuestro presente, el recrear lo que ya está explícito, porque no es estático y que, con ayuda del lenguaje, se va plasmando en la realidad.

Mike Bal⁵³, menciona que en la época de Rembrandt, en la intención de una naturaleza muerta “están implícitos códigos culturales que se refieren desde la concepción de la pintura, a la del género en particular, el papel del espectador frente a la imagen o a la consideración de los objetos retratados (Pérez Carreño en Bozal, 1996, p. 63)”. Así el público, dedicado al movimiento de su tiempo, puede especular lo que está viendo, en este caso, una naturaleza muerta, es más que objetos cotidianos y acomodados

⁵³ Historiador de arte, mencionado y citado por Pérez Carreño en Bozal (1996).

estéticamente, presentando -en este caso- una técnica holandesa. El artista, presenta tanto la tradición de su educación artística como la influencia del medio, ya que una naturaleza muerta era entonces una temática que abundaba entre aquellos pintores, pero haciendo suyos esos contenidos, es como se reconoce la autenticidad de las obras. “Lo que definiría a una obra de arte como tal es su uso social: obra de arte es lo que se considera obra de arte en los usos sociales de una cultura dada (Morawski en Páez y Adrián, 1993, p. 114)”.

Pero dentro de todo ese contexto social y cultura, más que esa expresión que se va dando dependiendo de los elementos que tanto el artista como el espectador va haciendo propios para entender y/o plasmar, hemos de recordar a Vygotsky en cuanto a que las emociones juegan un papel muy importante en las artes, ya que éstas, también son elementos en la obra de arte. También la emoción, el sentimiento y el afecto, son factores que se expresan dependiendo del contexto social e histórico, de la intención y así, el artista puede *jugar* con lo que siente el público espectador. Por ejemplo, Delacroix en su obra *la libertad guiando al pueblo*, se muestra representando el sentimiento de su época, con el propósito de mostrar el dolor de una nación que se vio quebrada por las batallas, las monarquías y otra serie de cambios sociales que le afectaron al autor ante la situación que estaba viviendo junto con su pueblo. Así también, la existencia de los grandes murales mexicanos de la posta revolución, nos han mostrado la lucha de un pueblo oprimido por el gobierno de la época, en donde las multitudes oprimidas arremetieron con las armas para combatir por la defensa de sus derechos. Y así, podemos encontrar un sin número de ejemplos, que a partir de esas imágenes, nos muestran el sentimiento de una nación, su estado de ánimo colectivo, por lo que el público espectador que se dedique a percibir aquellas obras, percibirá una afectiva y emocionada cercanías con el artista, ya que va más allá de la individualidad del autor.

Así mismo, como el artista desea expresar lo que está sintiendo bajo la percepción que tiene de su entorno histórico, ese público se sentirá identificado con ese sentimiento.

Lo mismo le pasa al público; su gusto depende de su estado; su tristeza le da el gusto de las obras tristes. Rechazará, pues, todas las que son alegres: censurará o abandonará al artista. Pero sabéis que un artista no compone más que para ser apreciado y alabado; es su pasión dominante (Taine, 1969, p. 61).

En parte Taine tiene la razón, el artista se vanagloria de lo que expone, pero tampoco puede evadir el contexto del cual surge su obra de arte y por lo mismo, no puede evitar que el público se sienta identificado con su obra. Algo próximo a lo que mencionaba Taine, Geertz lo dice en otras palabras pero a un nivel antropológico, desde la diferencia que existe en cada cultura.

Los signos o los elementos sgnicos -el amarillo de Matisse, la escarificación yoruba- que componen ese sistema semiótico que pretendemos, con propósitos teóricos, denominar estético, se hallan conectados ideacionalmente -y no mecánicamente- con la sociedad en la que se encuentran. Son, parafraseando a Robert Goldwater, documentos, documentos primarios; no son ilustraciones de concepciones que ya están en vigor, sino concepciones que buscan por sí mismas -o para las cuales busca la gente- un lugar significativo en el repertorio de los restantes documentos, igualmente primarios (Geertz, 1994, p. 123).

En los mismos términos, el arte da a conocer las habilidades creativas que están disponibles en la cultura o en el caso anterior, de las culturas, permitiendo modificaciones en las formas de expresión y de aceptación. Así, el arte estará reflejando la capacidad de una cultura para crear los materiales disponibles, el espacio, el mismo cuerpo humano.

La capacidad, tan variable entre pueblos como entre individuos, para percibir el significado de las pinturas (o de poemas, melodías, edificios, cerámicas, dramas y estatuas) es, como todas las restantes capacidades humanas, un producto de la experiencia colectiva que la trasciende ampliamente, y donde lo verdaderamente extraño sería concebirla como si fuese previa a esa experiencia. A partir de la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, el cual no es de hecho sino una sector de ésta. Por lo tanto, una teoría del arte es al mismo tiempo una teoría de la cultura, y no una empresa autónoma. Y si debe ser una teoría semiótica del arte la que

trace la vida de los signos en sociedad, no podrá hacerlo mediante un mundo inventado de dualidades, transformaciones, paralelismos y equivalencias (Geertz, 1994, p. 133).

Por lo que entendemos, en esta línea delgada entre la mente y la cultura, el lenguaje es lo que nos *equilibra* en ambos 'hemisferios', y en conjunto, esa red de significados se van hilando entre sí para dar un sentido a la obra de arte en la cultura y viceversa, por medio de la comunicación objetiva y subjetiva entre nosotros y nuestra convivencia. Lo que nos aqueja más, en tal caso, más que la expresión pasada de las obras pictóricas y sin hacerlas de lado, es la época actual, a lo que se le llama arte contemporáneo y todo eso que encierra. Con la Revolución Industrial, que es parte de las ideas de la modernidad, las formas de vida del ser humano empezaron a cambiar aceleradamente. Se buscó construir la idea del *hombre civilizado*, se empezaron por diseñar las grandes ciudades de concreto, los caminos pavimentados y las grandes industrias sin tomar en cuenta, las grandes y perjudiciales repercusiones que esto conllevaría. Las artes, al mismo tiempo que la sociedad, se adaptaron a estos cambios, produciendo arte con un contenido ideológico alineado al proyecto de la modernidad y por ende, comienzan a producirse las vanguardias artísticas: hacer arte no sólo para explicar la vida sino para también para cambiarla.

Pero el objetivo del arte, al ser alineado por el sistema, cambió de ser una mera interpretación fiel de la realidad, quedó fuera de contexto al unirse al mercado, y no vale por la idea expuesta sino por su valor mercantil, por el *aura* artística de la que habló Walter Benjamín donde el producto se vende por quien lo realizó, no por lo que piensa o dice, por quienes lo legitiman como *artista importante*.

Ahora bien, resulta menester identificar las corrientes artísticas de la vanguardia o los 'ismos', descubrir los porqués de su manera de crear son diferentes a las de las épocas pasadas; por ejemplo, tenemos el expresionismo, el impresionismo, el fauvismo, el cubismo, sólo por mencionar algunos. El impresionismo se alinea al pensamiento moderno debido a su manera de pintar, se descubre que la luz y los colores tienen diferentes frecuencias de onda y que gracias a esta diferencia en su

frecuencia vemos los colores; los pintores impresionistas hacen suya esta ley científica y deciden aplicar una mirada propia que vea los colores y los objetos de acuerdo a los cambios de la luz sobre ellos, así en principio, no mezclan los colores directamente en la paleta⁵⁴, ellos los aplicaban sobre el lienzo uno al lado del otro de manera que el ojo al ver a cierta distancia éstos automáticamente realizan el proceso mental que los mezclaban dándonos – por ejemplo- el verde. Es por lo anterior que parece que *vibran* los colores de estas pinturas.

La obra en su aspecto físico sería un significante que remitiría a su significado dentro de una colectividad. Es sólo porque surge y se recibe en un contexto social por lo que el objeto físico pasa a ser un significante de un signo. Su capacidad para significar que lo aísla del resto de los objetos del mundo físico, lo automatiza, es, sin embargo, social. El significante artístico sería aquel en el que todos los elementos fueran pertinentes para la significación. La obra de arte conforma una unidad significativa, una estructura, cuyo análisis formal revela el significado de la obra (Pérez Carreño en Bozal, 1996, p. 60).

Parafraseando a Eco⁵⁵, el arte en el siglo XIX, era una cuestión de ‘visión y expresión’, es decir, qué tanto el espectador como el artista, se veían limitados por los formalismos, normas y reglas de lo que entonces se aceptaba, estéticamente hablando. Pero esto cambia a finales del siglo XX, ya que el arte se va entendiendo como ‘forma’ y ‘producción’, lo que nos lleva a ver las obras como mera creatividad más allá de un producto final, sin necesidad de que esté determinada su forma. Aclarando mejor, es el mismo viraje en cuanto que las obras fueron tendiendo a abarcar una ideología dentro de la expresión de las obras pictóricas, concepción casi obligada por el mismo rumbo de la sociedad actual, pero que a la vez, abre oportunidades para adquirir expresiones artísticas con un nuevo panorama dentro de la gama inmensa de materiales (en cuanto a la producción de productos artísticos⁵⁶), que la industria moderna proporciona al consumo artístico; así también la industria del diseño gráfico, ha tenido mucho que ver en la mercadotecnia de las obras pictóricas ya que también es producto de mismo

⁵⁴ Si de la mezcla del amarillo y el azul se obtiene el verde.

⁵⁵ En Bozal (1996).

⁵⁶ Recordando que también el uso de ciertos materiales y marcas comerciales de esos productos, nos dice mucho de lo que abarca el artista, y puede ser de índole económico.

siglo de constantes avances tecnológicos. Así el mercado de materiales, tiene que ver en las nuevas producciones artísticas.

Ahora bien, la obra pictórica, es tomada como una representación de la realidad, así como también una imitación de la naturaleza. En los años más recientes esta forma de entender la pintura como representación o imitación, ha cambiado a ser una 'presentación'. Para comprender este punto, retomemos el controversial suceso de Marcel Duchamp⁵⁷, en las primeras décadas del siglo XX.

Duchamp, rompió las expectativas ya dirigidas hacia un público espectador, así como las reglas artísticas establecidas en tiempos pasados; presentó un urinario como obra de arte, en la inauguración de una exposición dentro de una galería, presentó un producto de origen cotidiano que no era creación propia del artista, presentó una idea: revolucionó las posibilidades de la creación plástica a través del uso directo de productos manufactureros para el consumo.

La crisis del lenguaje representativo, planteada por el romanticismo, y el reto de los nuevos medios técnicos -la fotografía y su rápida aplicación al movimiento y al serialismo, con los experimentos estroboscópicos y cronofotográficos que conducirían a la cinematografía- promueven una encrucijada de tendencias estéticas que, hasta el fin de siglo, proponen resoluciones distintas al problema de la misión del arte. Sobresalen tres enfoques característicos: el arte como captación de la realidad social e histórica; el arte como representación ahistórica de un universo mitológico, simbólico y, esencialmente, poético; por último, el arte como desarrollo imaginista de la percepción sensorial (Argullol, 1996, p. 203).

Estamos acostumbrados a que la pintura sea una representación de las cosas, vistas detrás del ojo del pintor, por lo que la pintura en sí, se nos muestra como una representación de la realidad. Si tomamos un ejemplo cotidiano y consideramos que hay ciertas imágenes que no son de índole artístico (pictórico), pero que van transformándose en un *artículo plástico*. Volviendo al dadaísmo, estos artistas deciden dejar la representación para presentar las ideas. Esto es que las obras dejan de ser una ilusión de lo que es la realidad, en lugar de pintar un plato o esculpirlo, deciden utilizar el plato en sí mismo. Por ejemplo, en lugar de pintar o fotografiar la idea de 'piedra',

⁵⁷ Integrante de la corriente artística, dadaísmo.

toman 'una piedra' y la presentan como 'la presencia de la piedra' que se puede tocar, oler, sentir en sí.

Contextualizando a Duchamp, la mayor parte de los artistas que lo acompañaban, empezaron como pintores o escultores, para después dar pie a lo que se conoce como *ready made*⁵⁸, es decir, el objeto ya creado sin más, y tomando como ejemplo otra vez, el urinario presentado en la exposición ya citada. A su vez, esto de *sacar del contexto* un objeto de la vida cotidiana (como puede ser un teléfono, un bote de basura, un libro o una aspiradora), se les ve no tanto por su utilidad, sino más bien por su valor estético; esto es que nos interese por el objeto en sí mismo, que nos fijemos en sus colores, en su forma, en la textura y el material del que están hechos, provocándonos un acercamiento estético con los objetos; sacarlos de su contexto e introducirlos en otro, haciéndolos parte de una experiencia sensorial y también objetual.

El modernismo refleja las vacilaciones y compromisos del arte, tanto como su propia herencia intrínseca cuanto con la estructura sociocultural en la que se enmarca. Por un lado, el modernismo asume el cuestionamiento de la tradición artística, tal como se ha ido formulando a lo largo del siglo pasado, pero, al mismo tiempo, es incapaz de formular una innovación estilística y acaba refugiándose en el eclecticismo. Admite, asimismo, la necesidad de cambiar la función del arte, mas se ve impotente para propulsar un nuevo proyecto. El modernismo acepta el valor de las nuevas técnicas y entrevé las necesidades intrínsecas a la formación de una conciencia estética de masas, pero también en este punto no posee la energía suficiente para traspasar el umbral de las nuevas exigencias –como en urbanismo y arquitectura hará el funcionalismo- y muchas veces retorna a soluciones anticuadas (Argullol, 1996, p. 205).

Aquí conviene recuperar la dicotomía existente entre lo pasado y lo presente. Estamos inmersos en un constante movimiento de sucesos humanos, que van cambiando la importancia en las actividades artísticas del ser humano en sociedad. Entonces, nos encontramos con una inmensa gama de expresiones pictóricas combinadas a su vez, ya con otras artes⁵⁹ y por lo tanto, el significado que podemos encontrar o buscar con respecto a la pintura, lo encontramos mirando al contexto en el sentido más amplio de la

⁵⁸ Lo que quiere decir "lo ya hecho".

⁵⁹ Aunque tal vez, siempre la hubo, es decir, la conjunción de diversas disciplinas artísticas.

palabra: la interrelación de mente-cultura. Estamos atribuyendo, que esta interrelación, abarca los aspectos que nos hacen humanos, siendo que hay más allá del instinto de percibir lo que nos rodea, sino que tanto las sensaciones adquiridas con mirar una obra plástica, son las que también nos están conduciendo a comprender más lo que percibimos.

La cualidad de la pintura tiene también interpretantes que son sensaciones, los que corresponden con lo que suele llamarse la "atmósfera de la pintura". (...) A pesar de eso, hay que reconocer que "(c)ualquier imagen material, como una pintura, es muy convencional en su modo de representación". Entre los rasgos de convencionalidad, es decir de signos que exigen para su interpretación el conocimiento de leyes, se encuentran, por ejemplo, el reconocimiento del espacio que envuelve a las figuras, que naturalmente supone interpretar una superficie plana en profundidad, algunos cambios de color, como sombras, otro como volúmenes, y algunos colores, como aire. Estas operaciones suponen considerar algunos índices, como la perspectiva, y algunos símbolos, es decir, signos totalmente convencionalizados. Pero quizá el interpretante sea el que se refiere al hecho de no considerar el cuadro como un lienzo como manchas, sino como un signo de otra cosa. Es también convencional, por ejemplo, el hecho de que obviemos una cualidad muy evidente del lienzo, que sus pinceladas sean discretas, fácilmente discriminables desde cierta distancia y, sin embargo, percibamos, más alejados, la homogeneidad del espacio. Este mero hecho disturbó tanto a los primeros espectadores de cuadros impresionistas que les imposibilitó para cualquier experiencia del cuadro (Pérez Carreño en Bozal, 1996, pp. 66-67).

Las sensaciones, los sentimientos, las emociones y los afectos, nos están invitando a observar una pintura que corresponda con lo que estamos pensando en el momento de mirar. Bien lo dijo Taine, que el pintor pareciera que está expresando el espíritu de la época con sus obras.

Es siempre el propio corazón el que se observa, y si no está lleno más que por la pena, sólo la pena se puede estudiar (...) Si el artista les pide alguna indicación, no le darán más que esa; buscar al lado de ellos alguna idea o informe sobre las diferentes clases o las diferentes expresiones de la alegría, sería trabajo perdido; no pueden suministrar más que lo que tienen (Taine, 1969, p. 60).

Y un poco más adelante, continúa con la misma idea:

Por el contrario, cuando quiera representar los sentimientos melancólicos, tendrá la ayuda de todo su siglo, encontrará materiales preparados por las escuelas precedentes, un arte completamente hecho, procedimientos conocidos: una vía trazada, una ceremonia de iglesia, un mobiliario, una conversación, le sugerirán la forma, el color, la frase o el personaje que aun le faltaban, y su obra, a la que habrán contribuido secretamente millares de

colaboradores desconocidos, será tanto más hermosa cuanto que además de su trabajo y de su genio contendrá el genio y el trabajo del pueblo que le rodea y de las generaciones que le han precedido (Taine, 1969, pp. 60-61).

La sensación que poseemos de nuestro entorno, tiene un sentido de ser. No sólo nos detenemos en el impacto visual, sino que entramos a un estado más complejo para identificarnos con lo que nos están mostrando la obra artística, así como el mundo cultural de nuestro país y por además, el mundo en general. Es una percepción de estética, por cuanto que podemos *clasificar* a la manera *antigua*, lo que nos resulta bello y lo que nos es grotesco, en cuanto a nuestra educación y la cultura en general.

Una obra de arte es una forma expresiva creada para nuestra percepción a través de los sentidos o la imaginación, y lo que expresa es sentimiento humano. Aquí debe tomarse la palabra "sentimiento" en su acepción más amplia, representando *todo lo que puede sentirse*, desde la sensación física, el dolor y el alivio, la excitación y el reposo, hasta las más complejas emociones, tensiones, intelectuales o bien los tonos de sentimiento constantes de una vida humana consciente (Langer en Sánchez Vázquez, 1997, p. 160).

Así, una obra que para algunos resultará una expresión fiel de la época, para otros será tan sólo un objeto vacío más. Sin embargo, esas imágenes que nos invaden por donde quiera que vayamos, explotarán la fuerza de lo visual en nuestra especie. Recordemos a Vygotsky, "lo propio del arte es justamente la elección de un tema penoso, de una historia pesada, turbia, para inducir formalmente una sensación opuesta de apacibilidad en este caso (citado en Páez y Adrián, 1993, p. 89)".

Ahora bien, para adentrarnos en el significado existente de la pintura, tenemos ya previsto el contexto⁶⁰, el lenguaje, los materiales, al artista y al espectador, la educación y/o la tradición artística; pero también estamos incluyendo los proceso cognoscitivos, la personalidad o subjetividad, la forma de interactuar, de pensar, de sentir y de actuar.

Pero, existe una gran franja de experiencia que es cognoscible, no sólo como impacto inmediato, informe, sin sentido, sino como un aspecto de la intrincada trama de la vida, pese a lo cual se resiste a la formulación cursiva

⁶⁰ Lo social, lo cultural, lo económico, los cambios y los avances tecnológicos y la ideología.

y, por lo tanto, a la expresión verbal. Se trata de lo que a veces llamamos el aspecto subjetivo de la experiencia, el sentimiento directo de ella: cómo es el despertar y el moverse, el estar soñoliento, el ir cada vez más lentamente, o el ser sociable, o el sentirse autosuficiente pero solitario; qué es lo que se siente cuando se persigue un pensamiento esquivo o se tiene una gran idea. Todas esas experiencias sentidas directamente carecen por lo común de nombres; si son nombradas, lo son mediante las condiciones externas que las acompañan normalmente. Sólo las más notables entre ellas tienen nombres, como son "ira", "odio", "amor", "miedo" y colectivamente son llamadas "emoción" (...) Todos estos elementos inseparables de la realidad subjetiva componen lo que llamamos la "vida interior" de los seres humanos (Tánger en Sánchez Vázquez, 1997, p. 166).

Estamos entendiendo que, en la actualidad, se le llama modernismo y/o vanguardias, no sólo por su implicación ideológica, su concepción y su estilo de las corrientes artísticas, si no que también nos remite a la civilización moderna, es decir, lo que nos llevó a una era de la acelerada transformación tecnológica.

El problema del proyecto de la modernización empezó cuando se basó todo en un modernismo capitalista y tecnocrático, todo a favor de la razón instrumental que desequilibró el orden *natural* de la sociedad. El avance tecnológico de la industria satisfizo las necesidades del ser humano por alcanzar una meta de *comodidad* en el corto plazo, pero el costo se tradujo en un desastre ecológico; nos negamos a nosotros mismos como especie humana al obtener placer y una mejor *calidad de vida* (un *estatus* mayor en la jerarquía del rol social), pero a cambio obtener una lucha de clases, una contradicción del orden capitalista.

Ya la concepción del arte en los Estados Unidos, empezaba a cambiar. De ser un modo de la expresión del individuo se transformó en un modelo subversivo hacia los postulados autoritarios de la sociedad. Para el poeta Baudelaire y el economista Marx, una de las experiencias cruciales endémicas de la vida moderna y no de los temas centrales del arte y del pensamiento moderno, es la desacralización. Cosa que se gestó también en Latinoamérica con la desacralización del artista como productor de la obra.

La representación dejó de ser el modo de presentar la obra, ahora había que introducir el arte no sólo como experiencia estética de contemplación. Como sucede con la pintura, podemos comparar que los efectos de la mercancía en la muchedumbre que revoloteaba en su

alrededor con el encanto que irradian los adictos a las drogas, el mercado de la ilusión por estar alineado, fue rechazado por los artistas que criticaban el modelo capitalista de mercado, no una experiencia estética, sino que el espectador formara parte de la obra, estuviera en ella. Un ejemplo de esto sería el *happening* y los *performances*, donde se produce una serie de acciones en las que interviene el espectador o las ambientaciones donde el espectador es parte integral del ambiente siendo este actor, sensible. Este tipo de arte, se gestó en 1960 en los Estados Unidos y como se menciona líneas atrás, el *pop art*, utilizó los medios del consumo, su iconografía, para realizar una crítica social por medio del arte y ser éste, a la vez consumido; un ejemplo de esos artistas es Andy Warhol.

Al pretender dejar de lado el aspecto estético del objeto de arte, para que no fuera consumido como mercancía, este valor, pasa a la persona o al productor, de quien realizaba ese tipo de acciones. Un ejemplo a lo anterior es el arte *procesual*, donde el objeto de interés era como se procedía a elaborarlo y quedaba como registro, el resultado de tal proceso.

Recordemos que un signo artificial o símbolo es un objeto o hecho que representa por convención algo más. Por representar se quiere decir que recrea de alguna forma reconocible la experiencia del objeto original [Pickering & Skinner, 1990, p. 4]. Los símbolos pueden ser vocales (la palabra hablada), escritos o figurativos. (Páez y Adrián, 1993, p. 120)⁶¹.

Entonces, ¿dónde quedan esos signos en el actual arte? Hablemos del *arte conceptual*, que presenta la idea de un *concepto* sin importar el medio que utilice, aquí se pretende enviarnos un mensaje claro sin las limitaciones del material. Esos signos que antes estaban porque eran signos que el público *conocía*⁶², ahora se ven en la necesidad de intervenir más en la obra del autor. Es decir, si el artista tiene la idea de expresar la conciencia

⁶¹ Aquí es donde partimos nosotros para incorporar a la pintura como un símbolo de índole figurativo, jugando a través de las imágenes, pero que utilizará el escrito (la narrativa de los hechos dentro de la subjetividad y al expresarlo) o la palabra hablada, para darse a entender más ampliamente; a su vez, esas imágenes tratarán de explicarse por sí mismas, como símbolos o signos.

⁶² Aunque del todo no se conocía, más bien se reconocía que existía en ciertos sectores, en la élite.

ecológica a su público, tal vez llegue a presentar un letrero⁶³ en donde se lea 'no tires basura, recicla más'; acercándose así un poco al arte ruso dentro de la revolución de principios del siglo XX, cuando era importante hacer propaganda de las ideas dominantes. El arte, al manifestarse creativamente con la cultura misma como material, capaz de provocar cambios, ayudar al cambio, altera o favorece que se acepten intenciones culturales no existentes con anterioridad. Por lo tanto, es también posible que el arte se convierta en agente de cambio.

Pero, ¿a dónde nos lleva reflexionar en torno a la situación actual en la que nos encontramos? Es por el hecho, de que esas corrientes artísticas, esas manifestaciones culturales constituyen la expresión de nuestros tiempos. Esa variedad de expresiones o formas artísticas, son las que nos muestran los cambios en la actualidad.

Las formas artísticas son más complejas que todas las demás formas simbólicas que conocemos. A decir verdad, no es posible abstraerlas de las obras que las exhiben. Nosotros podemos abstraer una forma de un objeto que tiene esta forma, pasando por alto para ello el color, el peso y la textura, e incluso el tamaño; pero para el efecto total es que una forma artística, cuenta el color, y cuentan el espesor de las líneas y la apariencia de la textura y el peso (...) La forma, en el sentido en que los artistas hablan de "forma significativa" o "forma expresiva" no es una estructura abstraída sino una aparición; y los procesos vitales de sentido y emoción que expresa una buena obra de arte le parecen al espectador estar contenidos directamente en ella, no simbolizados sino realmente presentados. (Langer en Sánchez Vázquez, 1997, p. 169).

Ya no se trata tan sólo de que la obra artística cumpla una función estética como en años anteriores. Ahora, se trata también de *sacarle provecho* a tal expresión, para comunicar ideas, conceptos, con el fin de que aparezcan ante nosotros, como el mundo innovador que esperamos quizás de los artistas, ya que también nos encontramos a las expectativa de lo que se nos van a mostrar y que nos sorprendan. Así que esa sorpresa, ya no sólo nos alegrará la percepción visual, sino que nos conducirá a comprender esas ideas o conceptos que se nos presentan, como para entender –por

⁶³ Por ejemplo, como alguna vez lo observé en algún lugar de la Ciudad de México, que se ocupó un letrero electrónico, como los que se encuentran en los bancos para dar la hora y la fecha, para este fin: "no tires basura, recicla más"., aunque no haya sido una idea explícita de un artista.

ejemplo- que el urinario en medio de la galería iba más allá de presentar un objeto cotidiano, sino que también para romper las concepciones antiguas del arte.

Como reconoce Calabrese, “En los textos pictóricos, en efecto, cada elemento material visible (pincelada, toque, golpe de espátula, textura, etc.) son siempre significativos. Y por otro lado, no es nunca posible clasificar un repertorio canónico de pinceladas, toques, colores, etc., que pudiera constituir un conjunto de oposiciones siempre válido, para todo el sistema de la pintura” (Pérez Carreño en Bozal, 1996, p. 78).

Aún así, podemos conservar atisbos de lo que todos conocemos o percibimos de inmediato, y así, el sentido de emotividad que esperamos recibir también continua. Estamos conscientes que existen sectores dentro de la dicotomía (la que planteó Furió, 2000), así que no toda obra de arte actual, está distanciada de la tradición, sólo que ahora esos sentidos son totalmente propios de artistas modernos, contemporáneos, vanguardistas;

En esta totalidad compleja [de la obra de arte; el paréntesis es del autor] existe siempre un momento preponderante que determina la estructura del resto de la narración, el significado y el título de cada una de sus partes⁶⁴ (Páez y Adrián, 1993, p. 89).

Entonces, las corrientes pictóricas existentes⁶⁵, nos están proporcionando lo que la sociedad está sintiendo, pensando y actuando.

Recapitulando a Vygotsky, conjunta una idea de esos sentidos y/o significados plasmados en la obra de arte en general:

⁶⁴ Vygotsky [1925/1972], pp. 201-202).

⁶⁵ Estas corrientes están englobadas en lo que es llamado arte postmoderno (anacronismo, graffiti, figuración libre, neoexpresionismo, neo-geo, neo-pop, nueva imagen, pattern and decoration, transvanguardia). El periodo que va desde mediados de los años setenta hasta finales del siglo XX está caracterizado por el eclecticismo, pues durante el mismo se reúnen viejos y nuevos estilos de manera completamente arbitraria. El arte de la postmodernidad recicla fragmentos de distintas épocas para configurar una nueva representación, rechazando la ideología de la uniformidad y el dogmatismo que caracterizó al arte de vanguardia de años anteriores. El quehacer artístico se enfoca ahora sobre lo diferente, la discontinuidad, la ambigüedad y la paradoja. El artista postmoderno desarrolla un nuevo lenguaje, de intensa subjetividad, combinando formas históricas y modernas con referencias internacionales y regionales sin ninguna limitación; el artista se expresa ahora como desea, con entera libertad. Por otra parte, esa revisión historicista restituye el aura de lo artístico después del "anything goes" ("todo vale") característico de la experimentación artística de los años sesenta y setenta, durante los cuales se llegó a considerar que cualquier cosa era susceptible de entenderse como arte. Información recabada de la página en Internet: <http://www.artuniversal.com/estilos+ismos+movimientos/siglo+XX/postmodernidad/index>.

Vygotski, por su parte, tiene una concepción psicológico-social o socio-cognitiva de los signos. (...) La concepción de la obra de arte de Vygotski, como conjunto de signos que excitan la respuesta emocional de los sujetos, pero, que remite también a significados y que tiene una función comunicativa está mucho más cercana de los semióticos sociales como Morawski [1977] y Lotean [1988]. (...) Para Morawski, una obra de arte es un instrumento, artificio o artefacto material (signo material o significante) que refiere a un objeto estético o significado, el cual es definido como una significación socialmente compartida ("las formas subjetivas de conciencia que los miembros de una determinada colectividad tienen en común en su respuesta al artefacto"). Este signo tiene una función autónoma (centrada en el signo mismo) que es la denominada por Jakobson función poética, y una función comunicativa, de expresión de sentimientos, pensamientos y descripción de situaciones. Mientras mayor sea la ambigüedad de la determinación del significado, mientras mayor sea la capacidad de atraer valores sociales y cuanto mayor sea la capacidad de intensificar la interrelación de los elementos del signo, mayor capacidad estética tendrá el instrumento simbólico o artefacto de la obra de arte (Páez y Adrián, 1993, p. 119-120).

Y que en cuanto al espectador, y a la sociedad en general:

Al centrarse en los efectos producidos en el espectador, en la pragmática y la recepción de la obra de arte, la perspectiva de Vygotski es la de una semiótica social, que se preocupa de la función de los signos en la interacción social, de las funciones y efectos psicosociológicos de estos.

Vygotski diferencia tres tipos de signos, según la relación entre el estímulo y la realidad, la construcción y el uso del estímulo-representante o signo [Vygotsky, 1979; Wertsch, 1988, 1991]: las señales, los indicios y los símbolos.

En primer lugar las señales; que son un reflejo pasivo de conexiones naturales. Están integradas en las reacciones incondicionales del aprendizaje Pavloviano y en las asociaciones creadas pasivamente entre estímulos mediante reflejo condicional [Wertsch, 1988, 1991]. Estos serían los signos naturales, involuntarios, no intencionales y que se basan en una relación natural (contigüidad del antecedente y el consecuente en el espacio y el tiempo). Por ejemplo, el humo y el fuego, o el apretar el puño y el enojo [Bobes, 1989].

Segundo, los indicios; que son estímulos que llaman la atención e indican que algo existe en la realidad y de alguna manera dan a conocer lo oculto. Cuando los indicios se basan en signos artificiales y en la actividad humana, desde la perspectiva vigotskyana se pueden considerar símbolos, los cuales significan algo, más allá del nivel de las señales (Wertsch en Páez y Adrián, 1993, pp.121-122).

En cuando a los símbolos, es lo que podemos ver en el resultado de la obra, más recordemos que, para algunos artistas, ya no importa tanto el resultado de la obra, sino el proceso. Es este trayecto procesual, el que *significa* que el artista se sumerge en estados psicológicos de creación, así como también reconoce que sus obras serán entendidas a partir de un

concepto presentado; no puede (el artista) dejar de sentir lo que está haciendo, ni logra dejar de pensar en lo que está creando, y menos aún dejará de hacer lo que su propia psique le está indicando. Si el arte se está convirtiendo en un instrumento viable de comunicación de las ideas, aún así, no se puede evitar expresar el sentimiento de la sociedad.

Cuando un artista se dedica por entero a su obra, siente como vibra en él la necesidad de envolver su objeto y a la vez sentirse envuelto por la interacción entre ambos, por el momento. Si lo expresamos metafóricamente: *el artista no desea despegarse ni un segundo de su obra, ni moverse un milímetro de su lugar pues dentro de esa atmósfera siente y palpa todo, conforma su propia realidad y por tanto, la expresión de esa atmósfera.*

Ahora bien, dentro de nuestra sociedad, al parecer, hemos olvidado el *sentido enigmático* del arte. Existimos en un ámbito de progreso consumista y de desarrollo tecnológico que se nos introduce en las venas y que se convierte en nuestra forma de vida, se vuelve algo cotidiano. Tenemos tantos objetos a nuestro alrededor, que se nos olvida sentir y menospreciamos objetos que nos pueden estremecer con sensaciones, nos olvidamos de que el arte existe entre nosotros. Podríamos simplemente dedicarnos a oler una flor o nadar en un río, para entrar en un suspiro lleno de sentidos, y lo podríamos hacer una y otra vez para experimentar la variedad de las sensaciones que se difuminan en el tiempo y en el espacio. Después de oler, tocar o ver, podríamos usar el lenguaje y tratar de describir lo que percibimos en cada instante, pues ninguno será igual.

No tenemos que abandonar la función del arte, aunque sea subjetivo, pero los sentimientos que se plasman en las toneladas de obras que hay, son sentimientos que están en la sociedad, flotando. Lo cierto es que nos desplazamos en un infinito espacio de objetos con cualidades estéticas que, sin embargo, parece que nos absorben día con día y que de manera irremediable extraviamos su *magia* para transformarlos en productos de nuestro irracional consumismo.

También en el mundo del arte se ha oído el *depredador estruendo* del progreso, un *estruendo* que hace que se busque desesperadamente la innovación de técnicas, así como la producción de nuevos y artificiales materiales.

Si vemos las obras de algunos pintores actuales⁶⁶, nos damos cuenta de su desmesurada disposición para moverse con la saturación de objetos, pues buscan y rebuscan gran variedad de materiales combinados entre sí y las usan sin sentido realizando manchas de pintura lanzadas con pistolas, tomando objetos desechables y de reciclaje como *collage*, hasta llegar al absurdo pésimo gusto de utilizar su propio vómito, mezclado con pintura, para crear lo que ellos expresan es una extraordinaria 'obra de arte'. Lo que esto hecho nos dice, es que su expresión *está llena de omisión* y mientras más objetos ocupan, más expresan fielmente la *banalidad de la sociedad* a la que pertenecen, así como su conformismo al crear y permanecer en ella. Lo que al parecer está comunicando, es el sentimiento actual de una sociedad carente de propósitos valorativos.

La obra de arte se ha convertido en un objeto más, en un producto de consumo; nos hemos vuelto tan *desechables* en pensamientos, acciones y sentimientos, que consideramos que *disfrutar el arte* es ver un objeto colgado para una exposición de museo, para después decir que hemos ido para *admirar el arte de los grandes pintores*. Con tristeza, hoy descubrimos que si bien la actual sociedad sí conserva y reproduce un sentimiento, éste pareciera decirnos que es *un sentimiento atroz y distraído*, que acompañaría la *trivialidad* de la vida que llevamos.

Tal vez ya somos insensibles a la expresión artística, acaso sea esta la moda, pues omitimos que ésta es la presencia de un volátil sentimiento inexplicable; olvidando que la obra de arte nos provoca una sensación también inexplicable e indecible, pues es una situación en la que el artista expresa, en algunos casos, su propia melancolía.

⁶⁶ Por mencionar algunos: F. J. Rodríguez Quesada (neoclasismo en España), Jean Michel Alberola (figuración libre), Ashley Bickerton (neoabstracción geométrica en E.U.), Susan Rothenberg (neoexpresionismo americano), Signar Polke (nueva imagen en Alemania), Francesco Clemente (transvanguardia en Italia). Fuente tomada de la página de Internet: <http://www.arteuniversal.com/estilos+ismos+movimientos/siglo+XX/index.php>

Pongamos un ejemplo más. Un pintor se dispone para realizar un autorretrato, para ello, su propia imagen le expresará lo que él siente y cada boceto que haga de su imagen, siempre será distinta, pues diferente será su sentimiento. Nunca se verá igual a través del espejo, pero sí habrá *algo* que se asemeje a él y a su forma de expresarse, se acercará a su realidad. Un buen ejemplo es Van Gogh; cada uno de sus autorretratos son tan disímiles, tan sofocantes de la realidad, que las miradas del pintor nos manifiestan la diferencia que existe entre cada una, su melancolía es distinta en cada una. Aún así, Van Gogh viendo las indistinciones de su rostro, continuó realizando retratos, independientemente de su falta de modelos. Otro ejemplo es Modigliani, a quien se le nombra el retratista del alma, pues observaba tan detenidamente a su modelo que plasmaba el sentimiento ajeno en sus colores, además que logró intuir en su único autorretrato su propia melancolía y a través de ella, percibió que se acercaba el fin de su bohemía vida.

En tanto, aún en esta época gobernada por el consumismo, el artista no puede aislarse de lo que le rodea. Él se ve influenciado por su entorno y a la vez, impactará al entorno con su actividad creadora. El artista marca sus significados con sus obras y más que como artista, por el simple hecho de pertenecer al género humano se ahoga en significados, sean éstos del pasado (un pasado artístico) o del presente, pero siempre se ve hendido entre lo cultural y lo mental, entre lo subjetivo y lo objetivo; que a partir de su obra, irrumpe esa posible dicotomía a través del lenguaje, de esos materiales plasmados en lienzos, en esos colores estruendosos o fríos, en esas instalaciones y/o *performance* que envuelven una exposición, en esos sentimientos y emociones que lo *atormentan* o lo *alegran*, para llevarlo al proceso de pintar, al mundo de las ideas y emociones que se acumulan dentro de su cabeza.

Por lo común ellos creen que el arte es una expresión de sentimiento pero que la "expresión" en el arte es de esta índole, indicando que el orador tiene una emoción, un dolor u otra experiencia personal, posiblemente dándonos también una clave para el tipo general de experiencia que es –agradable o desagradable, violenta o suave- pero sin exponer objetivamente ante nosotros ese trozo de la vida interior para que podamos comprender su

complejidad, sus ritmos y mudanzas de apariencia total. Las diferencias en tonos de sentimiento u otros elementos de la experiencia subjetiva, son consideradas diferencias cualitativas, que es preciso para apreciar (Langer en Sánchez Vázquez, 1997, p. 168).

El artista, ese ser humano con sensibilidad y habilidad estéticas, formando parte de una sociedad consumista como la actual y en donde pareciera que no hay lugar para las artes, se formará de la expresión plástica el resto de su vida. Ya no podrá ni querrá evitarlo, porque él ha elegido vivir e interactuar así con los demás. Esa, también es la motivación que le da más fuerza al sentido de su actividad plástica, así como conformará el significado de sus pinturas. Ha decidido vivir, bajo el yugo de las sensaciones, de los conceptos presentados, de luchar contra el sistema capitalista, se ha propuesto también recuperar el digno espacio que le corresponde al arte en la sociedad, para proponer sus propias ideas a través de *su arte* y comunicar como es que él entiende y vive lo que percibe.

Una obra de arte presenta el sentimiento (...) para nuestra contemplación, haciéndolo visible, audible o perceptible de otro modo a través de un símbolo que no puede inferirse de un síntoma. La forma artística es congruente con las formas dinámicas de nuestra vida sensorial, mental y emocional directa; las obras de arte son proyecciones de la "vida sentida", según la llamaba Henry James, en estructuras espaciales, temporales y poéticas. Son imágenes del sentimiento que formulan para nuestro conocimiento. Y es artísticamente bueno todo aquello que articula y presenta el sentimiento para nuestra comprensión (Langer en Sánchez Vázquez, 1997, pp. 168-169).

Por último, reconocer y aceptar que el pintor es un ser humano que permanece siempre sumergido en su mundo de sensaciones; que su tarea en la sociedad, en el ámbito de la cultura, al influenciar la psique de otros seres humanos, al exponer formas, sean éstas entendidas como representación, imitación o presentación. Su actividad consiste en plasmar esa creatividad que posee y que por ende, es su *obligación* como un integrante más de la sociedad, expresar y comunicar. El contexto, que nos propicia la interrelación mente-cultura, que en el artista es implícito como pincel-lienzo, abarca los procesos cognoscitivo del artista, su propio entendimiento, su propio sentir, su propio actuar. Así, siendo de gran relevancia el proceso que lo ha motivado para realizar la obra, el final de

este trayecto es que ante los espectadores, hay un objeto que nos procura una interrelación y conjunción, bajo la percepción.

Un artista expresa, pues, el sentimiento, pero del mismo modo que el político descarga su indignación o el bebé llora y se ríe. El artista formula ese aspecto esquivo de la realidad que por lo común es considerado amorfo y caótico; es decir, objetiva la esfera subjetiva. Lo que expresa no son, por consiguiente, sus propios sentimientos reales sino lo que él sabe sobre el sentimiento humano. Una vez que está en posesión de un rico simbolismo, ese conocimiento puede sobrepasar de hecho a toda su experiencia personal. Una obra de arte expresa una concepción de la vida, la emoción, la realidad interior. Pero no es una confesión ni un raptó emocional congelado; es una metáfora desarrollada, un símbolo no discursivo que articula lo que es verbalmente inefable, esto es, la lógica de la conciencia misma (Langer en Sánchez Vázquez, 1997, pp. 169-170).

El artista plástico es un ente que lleva a cabo la interrelación creativa con su contexto a partir del lenguaje, proporcionando su visión *individualista* de lo que él percibe, a través del lienzo y los pinceles. Forma sus *significados propios* a partir de la obra pictórica, pero también emplea más que pinceladas y trazos, ya que atrás de su mágica capa de expresión, atesora una ancestral educación comunal, creencias individualizadas y espacios de convivencia, logrando que sus actos tengan significados culturales.

CONCLUSIONES

Acercarnos a la pintura a través de la psicología puede ser pretensioso, desde el panorama en que intentemos entenderla, esto es que la pintura puede ser estudiada desde la fisiología hasta lo social.

Sin embargo, cada panorama nos puede proporcionar información útil para ampliar nuestras investigaciones sobre la pintura. No podemos dar por hecho que cada enfoque por sí solo puede comprender la obra pictórica en su totalidad, pero nos pueden ayudar a juntar las piezas del *rompecabezas* que nos lleven a un conjunto, es decir, al entendimiento de ésta.

Por medio de la Psicología Cultural, nos percatamos de que la pintura va más allá de ser una actividad estética que se contempla o admira, es una actividad humana que cumple una función en la sociedad. Tiene antecedentes a lo largo de nuestra historia y se ha ido adecuando en cuanto a los cambios que se han presentado en la estructura social y cultural. Por medio del arte y, por ende la pintura, podemos entender el mundo mediante el cual se manifiesta una nueva generación de significados o formas del pensar lo humano.

En este sentido, la Psicología Cultural pudo brindar nuevas expectativas a estas interpretaciones, pues al tratar de abarcar otras disciplinas sociales, adquiere un carácter interdisciplinario. Así también, lo que fui encontrando a lo largo de este trabajo no es únicamente producto de una perspectiva científica, como lo es la psicología, sino que también mi visión como artista y espectadora me ayudó a enriquecer (y ampliar) conocimientos sobre la pintura, tomando aquellos elementos que hicieron posible entender esta actividad artística.

Estar dentro de una ciencia, así como ser artista y espectadora al mismo tiempo, nos ayuda a anclarnos la idea de que en el contexto en el cual estamos inmersos, provocando un acercamiento y comprensión de una

conducta, ya que en mi caso particular, no me es ajeno el mundo pictórico y es parte integral de mi formación como individuo social.

Así tenemos que la relación entre nuestra mente y nuestra cultura, a partir del lenguaje, va formando el sentido de las actividades que realizamos. Por tanto, la pintura se integra a esa red de significados que utilizamos y guardamos, dependiendo por supuesto del contexto en el que estemos envueltos.

Goodman⁶⁷ consideró desde su perspectiva, que un símbolo se llega a interpretar por medio del contexto en el que se desenvuelve. Precisamente, los objetos de los que estamos rodeados, son los que van formándose de significados⁶⁸ y los vamos utilizando en el lenguaje cotidiano. La pintura, siendo un objeto de contemplación, o incluso utilizado como pretexto consumista, está presente en muchos de los espacios en los que nos encontramos.

Entonces, ¿cómo podemos tomarle importancia a una imagen pictórica representada en los vasos de palomitas que consumimos en las salas cinematográficas? Estamos asistiendo a ver una película y el vaso de palomitas es un objeto de consumo, así que la imagen impresa, no tiene relevancia por el contexto en el que está; así ¿cómo el público puede entender que esos objetos están fuera de un pasado artístico y que son simplemente objetos de consumo? Pienso que es algo inevitable, estamos rodeados de esta cultura que nos acomete a una ideología de competencia y frívolo consumo. Para lo que se aplicaría que la pintura se ha tenido que adaptar a las condiciones actuales, proporcionando vías alternativas para ser considerada y estar presente en el mundo.

¿Qué es la pintura para un ente social o cultural? En general, el arte es la comunicación de sentimientos, emociones y afectos, que están envueltos por el lenguaje y que conllevan un significado fuertemente arraigado al pensamiento humano, teniendo una intención más estética que interpretativa. La pintura es una imagen y una representación que mediante

⁶⁷ Citado por Gardner (1987) y Kogan (1986).

⁶⁸ Por supuesto, que no sólo los objetos, sino que en este caso también hablamos de las obras pictóricas.

la percepción integral del ser humano, nos lleva más allá de un entendimiento intelectual o visual, pues lo que lo que pretende es, en primera instancia, tocar las fibras sensitivas y llegar a las sensaciones. La pintura está hecha, diseñada o pensada, para atraer la mirada del espectador, mostrando un contenido explícito o implícito.

El espectador, al presenciar la obra pictórica (más allá del ente perceptivo), se ve afectado de un *relato interno*, esto es de una interrelación con el exterior, que le dirá y dará señales para entender las sensaciones adquiridas al observar. En esta época, nos es más difícil percibir la vida cotidiana y, por tanto, la pintura, ya que sólo *echamos un rápido vistazo*. Nos movemos dentro de un sistema consumista y asfixiante, como una *bomba* de mercancías innecesarias, dejando de lado las obras de arte que apenas se dan paso en un *mundo light*, pues en sí, la pintura siempre se ha visto en un conflicto social e histórico de aceptación por parte del público.

El hecho de que los objetos sean fabricados más allá de su utilidad (es decir, herramientas que nos facilitan el trabajo, por ejemplo, las computadoras) hace de los objetos algo de índole *banal*, que nos muestra una obra de arte en el diseño de una cartera de moda, como lo es una pintura de Mondrian, que inspira a un diseño de prendas en las pasarelas europeas. Reitero, la pintura siempre ha estado en crisis social.

Desde mi punto de vista, el problema por el que atraviesa la pintura en esta época, es que ya no existe una *atención exclusiva* a la presentación de las obras, como sucedía en otros tiempos. Ahora, tiene que presentarse constantemente como objetos innovadores que satisfagan los ojos ansiosos de un sector del público que los puede adquirir. Esa atención, que pareciera insignificante, afecta en todas sus formas. El arte popular (o las artesanías) no es visto dentro del contexto en que se presentan, si no que se toma como pretexto para explotar y obtener beneficios de lucro. Asimismo, el arte moderno, lo vanguardista, se presenta como un objeto de innovación constante pero que ya no tiene (no en general), ese punto focal de atraer las sensaciones del espectador.

El significado cambia aquí, en esta época y nuevamente, en cuanto vemos que son los mismos artistas que adoptan una mentalidad diferente, fuera de la tradición y costumbrismos, pues pretenden incorporarse al mundo de las ventas y del reconocimiento social para mantenerse económicamente de ello. Para la gran mayoría de la gente, no puede acceder a ese tipo de obras pictóricas, y termina por adquirir arte hasta donde le es posible (y le interesa), yendo a museos, leyendo libros, bajando fotos por el Internet.

Pero tampoco podemos generalizar que los artistas sean los que cambian el sentido de este movimiento actual, ya que es también el mismo público el que orilla a los artistas a relegarse a obras que constantemente innoven o sean objetos de consumo. La tecnología nos rebasa en este sentido, siendo el mismo movimiento artístico como seres sociales el que vive dentro de todo un sistema de significados repletos de una sociedad que exige consumir cada vez más.

Entonces nos movemos entre dicotomías, como dice Furió (2000). Vemos por un lado, a los artistas que tratan de conservar el valor tradicional de la pintura, aplicando esas obras a un público *insaciable a lo novedoso*, y que por el otro, existen artistas que desean desenvolverse en el ámbito de la venta de su obra en donde sólo la elite pueda adquirirlo. Y para que *engañarnos*, en realidad los artistas desean que su obra se propague y puedan tener ganancias. Sin embargo, la intención que existe al entrar en movimiento dentro de la sociedad es lo que hace que surja esa dicotomía.

La comprensión de una obra pictórica, entonces, se relaciona con los conocimientos que el espectador tenga del mundo actual del arte. En realidad, el espectador a partir de su *relato interno* y obtenido por medio de la percepción de una obra, es *válido* (para él mismo), pues tiene un grado de conocimientos que le facilitó el medio. El artista también se desempeña dentro de un relato al realizar la obra, ya que la intención (ese símbolo plasmado en colores, en líneas y trazos variados), le va surgiendo de su interacción con su contexto y lo que desea hacer de su obra.

Al igual que sucede con los elementos y con el modo de relacionar, también el tema posee una doble referencia: temática y significativa. Pintar hoy día una Adoración de los Magos, pongamos por caso, supone la misma información –en la hipótesis de artistas igualmente hábiles- que en el siglo XIV, pero no tiene el mismo sentido, como lo prueba el hecho de que en la actualidad se pinten muy pocos cuadros con ese tema, mientras que en el siglo XVI fueron innumerables (Bozal, 1970, p. 245).

Pintar un paisaje en esta época, no sólo debe tomarse como una imitación más de la naturaleza, como un tema ya visto en otros tiempos. El simbolismo puede ir más allá, tomando en cuenta que el artista es más sensible al contexto artístico, y puede estar representando un gran dolor por la naturaleza que se extingue enfrente de nosotros gracias a la invasión de las industrias; o también puede estar expresando con mucha fuerza en un paisaje una serie de sentimientos, emociones y afectos encontrados. Por esto mismo, no podemos comparar a los artistas románticos con los artistas impresionistas (aunque ambas corrientes ya sufrían las consecuencias de la Revolución Industrial), ya que las técnicas son diferentes, así como también difieren mucho los materiales y la misma temática de esos paisajes. Así mismo, un paisaje en nuestra época puede ser una expresión de un dolor que no está exento de un rompimiento con lo natural.

La pintura es una herramienta que el ser humano toma para expresarse y comunicarse. Como somos seres visuales, sabemos que por eso mismo, somos atacados cotidianamente con millones de anuncios publicitarios que crecen cada vez más en el espacio urbano, creando así otro tipo de paisaje, más *ad hoc* de la vida citadina.

También esos paisajes urbanos toman importancia en la vida cotidiana de los artistas, compartiéndolos con el público. La serie de atropellos e injusticias por parte de la estructura social, le recuerdan al artista que es una persona más dentro de la sociedad, transformando ese disgusto o agrado por lo urbano en paisajes fuertes de una realidad citadina, alienada y llena de un sentimiento que podemos ver todos los días.

Por ejemplo, un bodegón, hecho siglos atrás, muestra una técnica magnificente y realista de los objetos postrados para la obra y es incomparable con los bodegones realizados por artistas sometidos al

sistema escolar, donde pueden *darse el lujo* de utilizar productos comestibles como unas papas y un refresco del McDonald's para realizar su bodegón⁶⁹. No obstante, ambos son válidos en sus contextos: el bodegón antiguo sigue teniendo fuerza por el simple hecho de que es considerado como una reliquia de una época, mientras que el bodegón actual puede que sólo un sector entienda y se diga: *¿este cuadro muestra lo que consumimos muchos de nosotros?, ¿es una sátira al consumismo extremo?, ¿expresa la mala alimentación que tenemos?, ¿o acaso es una obra mal proporcionada?*

Los objetos de arte -socialmente identificados como tales- se exponen en los museos y casas, en los jardines y palacios solamente para ser mirados. Esto es extraño. Dedicamos casi todas nuestras horas de vigilia, con los ojos abiertos, a mirar las cosas y la gente. El medio ambiente urbano es casi enteramente artificial y hemos de estar visualmente conscientes de ello todo el tiempo (Maquet, 1999, p. 45).

Hecho vigente de lo que ocurre con la pintura, es la existencia de las corrientes pictóricas, semblantes presentes en la sociedad. Encontramos constantes deslices de una búsqueda de sentido dentro de toda la *maraña* tecnológica en la que vivimos cotidianamente. La ideología de nuestro tiempo, sigue teniendo muy presente el pasado, pero *combinado* con el consumismo y la política. Entonces, el arte, no tiene porqué ser diferente en su proceso dentro de la sociedad, se va adaptando y sufriendo cambios en su contenido ideológico, en su sentir social, en su significado tanto para el artistas como para el público.

El concepto del *arte alineado* por el sistema, quedó fuera del contexto tradicional al unirse al mercado. Ya no vale por la idea expuesta, sino por un valor económico por el aura artística, donde el producto se vende por la fama, no por el artista que lo hizo. El mercado de objetos, artistas que se exponen al movimiento de una realidad fastuosa. Obras que se presentan,

⁶⁹ Este ejemplo, lo retomé de una exposición a la que asistí en mayo de 2006, organizada de manera independiente, por algunos alumnos de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", donde presencié ese bodegón de unas papas fritas y un refresco del McDonald's. así también, hace 2 años, también acudí a una exposición realizada por la misma escuela, en donde se presentaron los trabajos finales de los alumnos en los diferentes grados. A mi punto particular, no fue de mi agrado todo lo expuesto, ya que lo presentado, lo sentí improvisado, poco trabajado y, por supuesto, lejos de todo aquello que se ha hecho en el arte tradicional.

ya dejando de lado la concepción de la representación o imitación, pero sigue representando la realidad en la que nos encontramos. Los materiales utilizados son diversos, pueden ser de *uso común* y de bajo costo, o muy sofisticado y de marcas comerciales reconocidas. Las piezas son legitimadas, a razón de su significado. Es efímero, no es tan duradero, y cambia su significado de acuerdo al contexto.

Pareciera que la pintura es una privación de sensaciones, emociones, afectos, lenguaje, significado, que gracias a la era del consumismo no se puede *recuperar* el camino del pasado. Pero también la pintura, a pesar de ser un medio visual, no ha sido muy aceptada, ya que es un medio que sólo aporta imágenes y un gusto estético, siendo que nos proporciona algo tan básico como es el percibir y experimentar, y que tomando el lado complejo de esta actividad humana, va más allá de percibir, sino que se trata de ejecutar, de entender, de aprender, de relacionarse con los demás a partir de ese lenguaje que sólo se hace explícito en matices y, que por ello, se hace inigualable. El ser humano está acostumbrado al diálogo, a las palabras, al verbo, mientras la pintura nos muestra ese lado del diálogo que se postra ante nosotros como imágenes de lo cotidiano, albergando un pasado y un presente, un espacio que radica en el intercambio de ideas, de sentidos, formando toda una red de significados.

Por lo tanto, encontramos a través de la Psicología Cultural que hay **contexto, lenguaje y significado**. Hay una **interrelación entre la mente y la cultura**, ya que la pintura es parte del lenguaje que nos hace interrelacionarnos, y que esos significados están provistos de lo que somos como individuos y como sociedad. La pintura es una **red de significados también convencionales**, en donde se ve sumergida en el contexto para ser entendida y se exprese; en donde el lenguaje que maneja es el pincel y el lienzo; en donde el significado que promueve, es el significado de su realidad; y siendo así, el espectador, el público, la sociedad, abarcan parte de ese significado. Siendo que todo lo anterior, es parte de la cultura.

En el objetivo planteado en este trabajo, el de *problematizar* la pintura como objeto de estudio de la Psicología Cultural, hallamos que **la pintura no**

tiene un solo significado, sino que **es parte de una red de significados**. Esa red de significados, tal vez única en su expresión, la percibimos por medio de las obras pictóricas. Entonces, tenemos que la pintura es: una representación de la realidad, una imitación de la naturaleza y una presentación de ideas en la actualidad. Contando con el factor que tanto es una actividad humana como una experiencia estética, que nos da la oportunidad de aprender algo de esa expresión.

Todo lo que abarca la conducta, es relevante para la psicología, pero tratar ésta, desde nuestra ciencia, no es una tarea fácil. Sabemos que todo acto humano requiere entender desde los procesos biológicos y fisiológicos, hasta los procesos cognoscitivos y convivencia social, y no podemos hacer a un lado la información que tenemos *a la mano*. Por lo tanto, la psicología debe involucrarse en el ambiente artístico, ya que existen una variedad de significados que se comparten mediante las obras de arte, en donde la conducta artística podría ser más estudiada y entendida.

Pero ¿cómo adentrarnos al estudio de la pintura, si el primer punto en contra, es que nos vemos sumergidos en enfoques psicoanalistas que todavía afectan en el pensamiento de la sociedad? O, ¿cómo dar a entender que el arte es una actividad del ser humano, que aunque no produzca capital en la sociedad, es un acto creativo que permite la expresión de los individuos que conforman esa sociedad?

El problema aquí no es tanto que la psicología no pueda tomar como objeto de estudio al arte, sino es la serie de pensamientos que van surgiendo en el movimiento de la sociedad y que ésta última, no se percató de que el arte es importante para el desarrollo de la misma. Estamos inmersos en una sociedad consumista, y la psicología debe enfrentarse a aportar sus investigaciones, tomando en consideración las nuevas exigencias en las que estamos involucrados todos los días.

En realidad la psicología tiene el reto de irse renovando, de adaptarse al medio en que se ven involucradas las ciencias en general, por lo que es importante que las cuestiones sociales y culturales sean consideradas para

las investigaciones, ya que así tenemos presente el contexto en las que se realizan.

Para el caso de la Psicología Cultural, *estudiar, explicar, analizar e interpretar* el acto artístico en el ser humano, debe tener en cuenta que la obra pictórica es consecuencia de ese comportamiento y que, por ende, debe enfocarse en el significado que surge.

La Psicología Cultural, a diferencia de los otros enfoques psicológicos⁷⁰, puede comprender la pintura como un fenómeno más que nos alberga en la sociedad, pues a partir del lenguaje que se encuentra en la interrelación mente-cultura, se lleva a cabo diálogos entre los participantes de la sociedad para explicitar lo que vemos en imágenes, es decir, de las obras pictóricas. A su vez, podemos conducirnos a entender el significado de lo que percibimos.

Entendemos que el lenguaje es en sí, la herramienta que nos hace compartir toda esa gama de significados que vamos hallando. Pero ¿qué pasa cuando ese lenguaje se torna en una imagen, en una representación? Entonces sabemos que ese lenguaje que está enfrente de nosotros es más que una mancha de color, sino que es una obra pictórica (o no forzosamente obra de arte) que pretende darnos más que eso, sino que guarda una técnica y material específicos de un individuo que a su vez se ve sumergido por el contexto en que se encontraba para realizar la obra. Sabemos que no solamente el hecho de ser una persona creativa lo llevó a realizar tal comportamiento, sino que es todo lo que está alrededor, repleto de cultura (lo histórico, lo social, lo económico).

Uno de los inconvenientes que encontré en el desarrollo de este trabajo, es pretender *interpretar* la pintura *a toda costa*, pues es bastante complicado suponer que existe una separación *tangible* (si es que existe esa separación) entre el lenguaje y el significado dentro de la obra pictórica. Y esto nos lleva a querer explicar la pintura como representación, imitación y

⁷⁰ Sin menospreciar a la Psicología Social, la cual ve los acontecimientos sociales, sólo que como se muestra en el capítulo I, no se ha dedicado mucho a estudiar la pintura desde su enfoque. Tengamos en claro, que la Psicología Social, sería una herramienta indispensable para estudiar la pintura en el ente social y su relación con la sociedad, y que este trabajo ha retomado ideas de esta área psicológica.

presentación, tarea nada fácil, al percatarnos que la misma concepción de arte se ha transformado a lo largo de los siglos y, que esto mismo, fue lo que permitió que los significados de las obras y la actividad de pintar, fueran cambiando. Esto es, querer pretender que existe un significado unívoco de esta actividad, cuando existe toda una red de significados. Así también, otro inconveniente que se cruzó, fue el hecho de que objetivo principal era *problematizar* la pintura y buscar puntos de contacto para estudiarla desde lo psicológico, no nos permitió ahondar en la forma que la Psicología Cultural podría actuar en cuanto a la pintura.

Para darle una continuidad a estudios posteriores a través de la Psicología Cultural, la forma de profundizar en cuestiones pictóricas (y en general, en el arte), podría ser por medio de la Narrativa, la cual es la herramienta (metodología) de esta área psicológica, y es utilizada por varios autores, y entre ellos encontramos a Jerome Bruner.

Medina Liberty (2005), dice al respecto de la Narrativa:

Cualquiera que sea el campo de aplicación, la narrativa refiere a una estructura u organización particular del conocimiento que le confiere sentido a una historia o relato donde aparecen, al menos, personajes, escenarios, situaciones, acciones y un desenlace, todo lo cual se entreteteje por una trama. No cualquier relación o sucesión de eventos, por tanto, constituye necesariamente una narración (Medina Liberty, 2005).

Esta perspectiva nos brinda la oportunidad de entender las obras pictóricas más allá de la percepción y de lo que captamos de éstas. Ese trasfondo de lo que envuelve el contexto, el lenguaje y el significado que contiene el artista para el espectador. Por ejemplo, la autora Erika Langmuir en su libro *Narrative*⁷¹ (2003), hace mención cómo la Narrativa puede *ayudarnos* a involucrarnos en el mundo pictórico:

Como cualquier curioso en una galería, sabe (conoce), esto no son los cuadros que dicen historias, pero sí la gente; cada cuadro (imagen) evoca tantas historias como ésta tiene espectadores. Aún las historias nosotros las hacemos en/o delante de los cuadros, no necesariamente aquellos artistas quisieron decir algo (p. 6)⁷².

⁷¹ Parafraseado del idioma original del texto en inglés, no es una traducción única.

⁷² Texto original: "As any eavesdropper in a gallery knows, it's not pictures that tell stories but people; every picture evokes as many stories as it has spectators. Yet the stories we

Y un poco más adelante, continúa:

Comunicaciones entre pintores y espectadores se hicieron más difíciles cuando los cuadros comenzaron a ser mostrados de su contexto original, en galerías y museos: cuando los espectadores se hicieron menos familiares con la literatura y las convenciones artísticas del pasado; y cuando los pintores comenzaron a utilizarlo y más amplio obscurecieron fuentes (p. 10)⁷³.

Una pintura puede ser una expresión de un relato histórico, pero también podría ser una protesta, o guardar símbolos esotéricos o alquímicos. Y es ahí, donde la Narrativa entra en el juego, donde quedan significados por averiguar.

Así, un último ejemplo para ir cerrando esta *problematización de la pintura*⁷⁴, observemos los diferentes desarrollos que se aplican en diferentes instancias de educación sobre un evento en particular, que sería una exposición de pintura en la Ciudad de México⁷⁵. Pongamos tres *escuelas a flote*: “La Esmeralda⁷⁶”, La ENAP⁷⁷ y la Casa de Cultura Jesús Reyes Heróles⁷⁸. Asistir a una exposición en cualquiera de estos lugares, nos mostrará que la concepción que existe de exponer, la gente que acude como espectador, la promoción por medio de las instancias, la actitud de los artistas exponentes, las ideologías que van desarrollando a lo largo de su formación, las corrientes artísticas que abundan, los materiales que emplean, serán disímiles, aunque sean en la misma ciudad. Mientras que los

hear in front of pictures are not necessarily those the artists meant to tell. (Langmuir, 2003, p. 6)”.

⁷³ Texto original: “Communications between painters and viewers became more difficult when pictures began to be shown out of their original context, in galleries and museums: when viewers became less familiar with the literature and artistic conventions of the past; and when painters a started to draw on more Wide-ranging and obscure sources (Langmuir, 2003, p. 10)”.

⁷⁴ Y entretener un poco, lo que nos puede mostrar la Narrativa en estudios posteriores sobre la pintura y el arte en general.

⁷⁵ Me permito explicitar este ejemplo, por experiencia personal, ya que he tenido la oportunidad de observar estas 3 diferencias.

⁷⁶ Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, ubicada en el Centro Nacional de las Artes, Delegación Coyoacán.

⁷⁷ Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, ubicada en Tepepán, en la Delegación Xochimilco.

⁷⁸ Ubicada en la Delegación Coyoacán. Pongo el ejemplo de este lugar, por el hecho de que asisto a un taller desde hace 6 años, y el cual, me ha permitido ver como es que se mueve la vida artística en diferentes rubros.

alumnos de “La Esmeralda” y la ENAP, tienen en común que son escuelas reconocidas para estudiar artes plásticas, sus caminos difieren en cuanto a objetivos; es más, el plan de estudios es distinto, por lo que los alumnos no sabrán lo mismo. En “La Esmeralda”, existe un riguroso examen de admisión, donde entran pocas personas (así como existe una cuota por semestre), mientras que la ENAP, tiene un cupo más amplio (y es parte de una universidad autónoma). Por otra parte, están los alumnos que no se rigen por escuela, y que asisten a los talleres por motivos diferentes. Siendo un ambiente más *libre*, existirá una variedad de personas que no necesariamente se dedican a la pintura (como dedicarse a vender, o buscar prestigio), y que la cuota por acceder a esos talleres, dependerá de la parte de la ciudad en la que se imparten⁷⁹.

Entonces, tenemos tres diferentes desarrollos de ‘artistas y obras pictóricas’, que se expresan en una misma ciudad (es decir, un mismo espacio), y que construyen una red de significados de sus obras, dependiendo en donde se están moviendo⁸⁰. Así, el público espectador que asiste a esas exposiciones, también dependerá del contexto de sus intereses.

Aunando esto último, en suma, encontramos que la pintura es una actividad humana que guarda *una red de significados*, y que esta actividad no está exenta de la relación que los seres humanos tienen con su entorno. La pintura guarda esos significados y los construye en base a su contexto, al lenguaje que maneja el ser humano en ese contexto y que lo que expresa depende de la interrelación que lleva a cabo entre cultura y mente. La pintura es parte de la psicología, en cuanto que es una conducta más que realizamos y puede ser estudiada más allá de *tratar de interpretarla* desde un solo enfoque, y que nos proporciona un acercamiento más, sobre como funcionamos entre nosotros y con nuestro entorno en su totalidad.

⁷⁹ Esto es, que no en todas las delegaciones, se cobra lo mismo. Instancias que proporcionan estos servicios artísticos, serían El Faro de Oriente y La Comuna (Del Gobierno del Distrito Federal). Ambas, con un propósito social y ayuda a los integrantes de las delegaciones.

⁸⁰ Esto no quiere decir, que sea una regla a seguir, que sean excluyentes entre esas escuelas, ya que depende de cómo se desarrolle (el contexto) el artista. Ya que podríamos encontrar a un alumno de “La Esmeralda” que no siga los ‘patrones’ de su ambiente.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Villar, A. (1974). *Psicología del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Argullol, R. (1996). *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Destino.
- Arnheim, R. (1980). *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía. (Ensayo sobre el desorden y el orden)*. Madrid: Alianza.
- Arnheim, R. (1989). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza.
- Barasch, M. (1999). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza.
- Baquero, R. (1996). *Vygotsky y el aprendizaje escolar*. Buenos Aires: Aique.
- Barrón, F. (1976). *Personalidad creadora y proceso creativo*. Madrid: Marova.
- Berger, R. (1976). *Arte y comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bozal, V. (1970). *El lenguaje artístico*. Madrid: Península.
- Bozal, V. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I y II*. Madrid: Visor.
- Bruner, J. (1967). *El saber y el sentir. Ensayos sobre el conocimiento*. México: Pax-México.
- Bruner, J. (1991). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.
- Eisner, E. (2004) *El arte y la creación de la mente*. Barcelona: Paidós.
- Fernández Arenas, J. (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos.
- Fernández Christlieb, P. (1999). *La afectividad colectiva*. México: Taurus.
- Flores, F. (Editora) (2002). *Senderos del pensamiento social*. México: Coyoacán.
- Furió, V. (2000). *Sociología del Arte*. Madrid: Cátedra.

- Galí, N. (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: El Acantilado.
- Gardner, H. (1987). *Arte, Mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local; ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós
- Geertz, C. (2000). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gombrich, E. H. (1995). *Historia del arte. Tres Volúmenes*. Barcelona: Garriga.
- Greenberg, C. (1979). *Arte y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hauser, A. (1975). *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid: Guadarrama.
- Hogg, J. et al. (1969). *Psicología y artes visuales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jung, C. G. (1999). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid: Trotta.
- Kavolis, V. (1970). *La expresión artística: un estudio sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kogan, J. (1986). *Filosofía de la imaginación*. Buenos Aires: Paidós.
- Kozulin, A. (1994). *La psicología de Vygotski*. Madrid: Alianza.
- Kubovy, M. (1996). *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*. Madrid: Trotta.
- Langmuir, E. (2003). *Narrative*. Londres: National Gallery Company.
- Magaña Zepeda, I. (2002) *Psicología de la Creatividad dentro del Proyecto Cero*. Tesis de Licenciatura Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Psicología.
- Maisonneuve, J. y Bruchon-Schweitzer, M. (1984). *Modelos del cuerpo y psicología estética*. Buenos Aire: Paidós.
- Maquet, J. (1999). *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid: Celeste.
- Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.
- Medina Liberty, A. (2000). El símbolo como artefacto mediador entre mente y cultura. *Dimensión Antropológica*, 7, 20, pp. 7-30.

- Medina Liberty, A. (2002). *Mente, cultura y significado. Metáforas y relaciones*. Tesis de Doctorado, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Medina Liberty, A. (2005). *Psicología, narrativa y pedagogía*. Ponencia presentada en el 1er Simposio Internacional de Educación. Universidad Autónoma de Baja California.
- Páez, D. y Adrián, J. A. (1993). *Arte, lenguaje y emoción. La función de la experiencia estética desde la perspectiva vigotskiana*. Madrid: Fundamentos.
- Ramos, S. (1976). *Filosofía de la vida artística*. México: Espasa -Calpe.
- Rubino, V. (1995). *Sueños, arquetipos y creatividad*. Buenos Aires: Lumen.
- Sánchez Vázquez, A. (1997). *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM.
- Schneider Adams, L. (1996). *Arte y Psicoanálisis*. Madrid: Cátedra.
- Taine, H. (1969). *La naturaleza de la obra de arte*. México: Grijalbo.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Vygotsky, L. S. (1972). *Psicología del arte*. Barcelona: Barral.
- Vygotsky, L. S. (1998). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal.
- Wertsch, J. (1995). *Vygotsky y la formación social de la mente*. Barcelona: Paidós.

Páginas electrónicas:

- Austin Millán, T. *Relación entre el arte y la cultura*. Septiembre de 2004, desde: [www.angelfire.com/sc3/tomaustin/arte/Arte y Cultura.htm](http://www.angelfire.com/sc3/tomaustin/arte/Arte%20y%20Cultura.htm)
- Lecannelier A., F. *Juego de ficción, narrativa y desarrollo de la experiencia humana*. Marzo de 2006, desde: www.inteco.cl/articulos/014/texto_esp.htm
- Llinares, J. B. *Arte y antropología. Notas sobre la música en Lévi-Strauss*. Agosto de 2005, desde: www.cica.es/aliens/dflus/s8llinar.html
- Sobre corrientes artísticas, Agosto de 2007:

<http://www.artuniversal.com/estilos+ismos+movimientos/siglo+XX/index.php>