



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

División de Estudios Profesionales

Una Perspectiva del Arte desde la Psicología

TESIS

Que para obtener el título de

LICENCIADO EN PSICOLOGÍA

Presenta:

José Daniel Villanueva Pliego

Director: Mtro. Rodolfo Esparza Márquez

México D.F.

Marzo 2013



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 mis padres

Agradecimientos

José Eduardo Villanueva, Mercedes Pliego, Patricia Pliego y Norma Díaz

Índice

Resumen.....	1
Introducción	2
Planteamiento del Problema y Justificación.....	2
Objetivos generales.....	3
Tesis y premisas.....	4
Procedimiento.....	4
Capítulo I.....	5
La problemática de la definición del arte.....	5
Evolución del concepto Arte.....	7
Antigüedad.....	7
Edad moderna.....	8
Situación actual: Postmodernismo.....	11
Capítulo II Historia del Arte.....	14
Historia de la psicología del Arte.....	16
Creencia y Utilidad del Arte.....	18
Desarrollo histórico de la utilidad del arte.....	20
Arte primitivo.....	20
Antigüedad.....	21
Grecia y Roma.....	22
Bizancio y culturas orientales.....	23
La edad de las tinieblas.....	25
Renacimiento.....	26
Barroco.....	27
Neoclasicismo.....	28
Realismo.....	29
Impresionismo.....	30
Art nouveau.....	30

Modernismo	30
Arte abstracto.....	31
Actualidad.....	32
Capítulo III Análisis del Desarrollo Histórico del Arte.....	33
Representación	36
1.....	¡Error! Marcador no definido.
2.....	37
3.....	40
Realidad y arte.....	41
1.....	42
2.....	44
3.....	46
Comunicación- interpretación.....	48
1.....	48
2.....	49
3.....	51
Medio y Forma.....	53
1.....	53
2.....	55
3.....	57
Capítulo IV Arte como acción.....	58
1.....	60
2.....	61
3.....	64
Capítulo V La Definición del Arte para la Psicología.....	68
Vivencia.....	68
Símbolo.....	69
Nuestra Definición del Arte.....	71
Conclusión	75
Referencias.....	79

Resumen

La presente tesis se realizó con el fin de ampliar y aportar mayores fundamentos para la perspectiva del arte en donde se contemple la experiencia del espectador como el máximo beneficio para la psicología. Planteando como principal problema la falta de una definición que ayude a comprender la extensión del fenómeno del arte. Utilizando teorías de la acción y de la hermenéutica se analiza la tensión en que se encuentra el arte, con respecto a su definición. La aportación derivada de esto se entiende como la construcción del concepto “experiencia” para la interpretación y percepción del arte con bases tanto filosóficas como psicológicas.

Palabras clave: psicología, arte, definición, experiencia.

Introducción

Esta tesis tiene como objeto proponer una definición de arte en la que se incluya la experiencia como el componente de mayor importancia, entendida la experiencia como aquello que significa el arte en su espectador.

En el primer capítulo se hablará de las definiciones de arte que se han dado a lo largo de la historia, con la intención de crear el panorama actual sobre el cual se intenta definirlo. En el segundo capítulo se hablará de la experiencia que ha producido el arte en diferentes tiempos y en diferentes culturas. En el tercer capítulo se hace un análisis del desarrollo histórico del concepto de arte, extrayendo y desarrollando conceptos que serán fundamentales para la creación de una definición. En el cuarto se tratará la teoría psicológica que puede sostener estas ideas. En el quinto se dará una definición que incluya a la experiencia como cuerpo del arte para su definición.

Planteamiento del Problema y Justificación.

El problema que originó esta tesis fue la falta de una definición del arte que responda a las cuestiones de clasificación, que abarque la experiencia que tiene el hombre con respecto a una obra artística, sin que por esto la misma definición caiga en redundancias terminológicas, y que se acople con las propuestas psicológicas que se enfocan en la *acción* o conducta intencionada.

Las definiciones que se han propuesto siempre han querido abarcar terminologías que carecen de sustentos teóricos y se fundamentan en juicios subjetivos. Aquellos que han buscado tomar en cuenta la experiencia que produce el arte, se han enfocado más en las posibles emociones que éste pueda producir sobre su espectador sin tomar en cuenta el sistema que les subyace.

En cuanto a la Psicología, se ha tomado al arte más como una experiencia puramente perceptual en la que toma primacía el equilibrio de los componentes de la obra, que como una experiencia vivencial, en donde el peso caería en las cuestiones del tipo de significado. En muchos casos se ha estudiado el significado del arte pero desde una visión unívoca que tiende a agotarlo en una sola interpretación, donde termina reduciéndose a qué es lo que debe significar determinada obra y no qué es lo que nos da la facultad de significarlo. Esto último involucra el pensamiento.

La propuesta para abordar esta problemática se diferencia de las anteriores en que el principal objetivo no fue enunciar un método que determine el porqué cierta obra es arte, es decir, no fueron de importancia los requisitos tanto perceptuales, emocionales o significativos, supuestamente necesarios, para que una obra se categorice como tal, sino que se trató el arte como una experiencia única e irrepetible, con lo cual fue poco a poco construyéndose la definición.

Objetivos generales.

La guía principal que dirigió la realización de la tesis fue la inclusión de la experiencia en la definición del arte, en el sentido de creación de significados individuales. Esto con el fin de encontrar una definición del arte para la psicología en donde se incluya la experiencia que el mismo produce y permita a la vez hablar de una diversidad de interpretaciones y significados.

La propuesta de definición partió de la tensión en la que se encuentran varios teóricos del arte en no poder hallar alguna definición que responda a la situación actual, e incluso también partió de la renuncia a una definición. Puede diferenciarse de las demás definiciones en tanto que se intentó no caer en la universalidad de una definición sino reducirla al ámbito de la psicología, además que el criterio para construir la definición no estuvo dado con bases subjetivas de

apreciación artística sino con un sistema que intenta explicar dichas apreciaciones.

Los núcleos de interés fueron el desarrollo de la experiencia, en tanto cómo ésta puede beneficiar al arte en su definición y cómo poder determinar o definir a la experiencia; y la acción, en tanto cómo puede quedar plasmado para la posteridad una posibilidad de crear experiencias de diversa índole y cómo es que se crean dichas experiencias.

Procedimiento.

La búsqueda documental incluyó tanto libros como artículos científicos, discriminando para la formación del sustento teórico aquéllos que podrían beneficiar una definición de la índole que se propone, de aquéllos que se rigen únicamente por cuestiones mensurables. En otras palabras, el criterio del análisis de los documentos se basó en recopilar tanto dudas como cuestionamientos acerca de lo que el arte significa como experiencia única para el espectador.

Una vez seleccionada la literatura, se comenzó por obtener los conceptos que integran las diferentes visiones de la relación arte-psicología y arte-percepción. Se desarrollaron los mismos haciendo una comparación con teorías que no tomaban en cuenta la experiencia que el arte produce, o de teorías que lo tomaban en cuenta pero no como la parte primordial, para construir un sustento que permitiera una perspectiva de creación de diversos significados en la interpretación del arte.

Una vez expuesta la teoría, se optó por la creación de una nueva definición que ayudará a entender al arte desde la psicología como una posibilidad de desarrollar diversos significados en el espectador.

Capítulo I

La problemática de la definición del arte.

La definición del arte ha ido cambiando a lo largo de la historia de la humanidad. Se ha visto influenciada por las diferentes épocas y corrientes de pensamiento; se ha requerido de su existencia y se ha desdeñado la misma; se le ha prestado demasiada atención y se le ha olvidado casi por completo; ha existido en tiempos y desaparecido en otros. Mucho de esto se debió a los problemas de clasificación, es decir, qué es lo que se considera arte. Estos problemas han traído una infinidad de términos, los cuales dificultan la comprensión de cómo se ha ido entendiendo el arte. El presente estudio no pretende desarrollar toda la historia de la clasificación ni de su terminología, a pesar de que estos conceptos vayan muy de la mano de la historia de la definición, sólo se mencionarán algunos ejemplos para mostrar las dificultades que se tuvieron al momento de incluir determinadas acciones u objetos en una u otra *clase*. El estudio estará más enfocado en el desarrollo de la *definición* para determinar cuál es la que más le conviene a la Psicología y si a esta definición puede la Psicología aportar alguna perspectiva.

El término *arte*, hoy en día, se entiende como un conjunto de colecciones (Tatarkiewicz, 1997). La clase en la que entra está delimitada por este mismo principio: es arte todo lo que pertenezca a esta colección. Las diferentes definiciones que han intentado encontrar un patrón que determine los límites de acceso a esta "colección" han fracasado al reducir este mismo patrón o al ampliarlo: mientras unas han sido demasiado exclusivas, otras han incluido en su definición una extensa diversidad de aspectos por lo que *casi todo* podría entrar en la clasificación. Los objetos que llegan a esta colección lo hacen por una convención (muchas veces después del momento en que fueron creadas las obras) de la sociedad o de ciertos círculos que lograron que determinada creación sea denominada "obra de arte" y conforme lo que se entiende como tal. El problema reside en que no hay un conjunto de reglas que permitan explicar por

qué algo entró en esta colección, además de no especificar qué puede entrar y qué no. Se tiene del término la clase que designa, mas hace falta su concepto.

¿Quiénes se ocupan de determinar la definición del arte? Surge la pregunta de si el arte debe darse a sí mismo su propio juicio y validación. Mas el arte no existe como escuela o pensamiento, sino como instancia redentora del pensamiento y la acción humana. Lo que es arte no puede enjuiciarse a sí mismo tal como lo hace cualquier ciencia, que intenta ser crítica con su modo de pensamiento, ya que el arte no detenta baremos que rijan qué es arte y qué no lo es ¿Sería más válido argumentar una definición del arte desde la pintura que desde la música, o incluso desde la historia o la economía? Sabemos por lógica pura que la labor del historiador es comprender la historia o utilizar este tipo de conocimientos para ayudar en cierta área específica, así como la labor del economista es utilizar los principios económicos para ayudar en cierta área del desarrollo económico o, para con los mismos, crear nuevas teorías que lleven a una mejor comprensión de la economía. Sin embargo, el historiador no hace historia ni el economista hace economía, influyen de manera directa o indirecta en la misma, mas su labor está muy lejos de enfocarse en la materialización del concepto. La Estética, por otro lado, que se encarga de la teoría del arte, se encuentra, según Wladislaw Tatarkiewicz, (1997), en una disputa entre diversas y opuestas definiciones (y aquellos que optan por una no-definición) que entran, además, en conflicto con el arte moderno, ya que éste pareciera escapar de los estándares que la Estética va intentado definir. La oposición de los artistas, a ser definidos por la estética, se argumenta diciendo que ésta "generaliza las experiencias individuales, dando lugar las generalizaciones a los dogmas"(op. Cit).

El estado actual de la definición se encuentra en una tensión que las diferentes perspectivas (ya sean estéticas, filosóficas, históricas o psicológicas) no han podido resolver; se puede observar que mientras unos optan por abandonar la *definición*, otros proponen un retorno a definiciones que no encuentran cabida en el acontecer actual del arte y su interpretación. Para poder comprender esta

tensión vale la pena recorrer el camino de la historia de la concepción del arte. Una vez entendida la evolución que ha ido sufriendo el concepto, nos será más fácil exponer algunas de las posturas actuales, englobadas en los representantes de las mencionadas perspectivas. En el camino se irá aclarando la situación actual y en el mismo se podrá optar por una postura que responda a los cambios sucedidos y que se adecue al estado actual tanto del arte como de su definición.

Las épocas tomadas para la historia de la definición del arte serán: antigüedad, que incluye de la Grecia clásica hasta el fin de la Edad Media; modernismo, que abarca del Renacimiento hasta finales del s. XIX; y postmodernismo, que es de principios del s. XX a la actualidad.

Evolución del concepto Arte

Antigüedad

Fue en la época grecorromana cuando se comenzó a tratar el concepto de arte. En ese entonces, se tomaba como la destreza en un oficio cualquiera, desde la confección de utensilios domésticos hasta las estrategias bélicas, siempre y cuando hubiera un seguimiento de reglas en la realización del producto. El concepto de entonces difería del actual esencialmente en que "era algo que concernía no a los productos del arte, sino al acto de producirlos y especialmente a la habilidad" (op. Cit). Era artista cualquiera que desempeñara su oficio de manera eficaz y con tendencia al perfeccionismo; era arte su hacer, no su resultado. Galeno definió al arte como aquel conjunto de preceptos universales, adecuados y útiles para un propósito establecido (Gombrich, 1997). Dentro de esta definición, que prevaleció hasta la edad media, cabían algunas de las ciencias, como la lógica y la matemática, por basarse en sistemas racionales de reglas. La parte racional en el artista era fundamental, no podía considerarse arte algo que estuviera fuera de la razón. Es por esto que en contraparte al arte, se encontraba todo aquello que fuera producto de la inspiración y la fantasía, por

suponerse que no había un seguimiento estricto de reglas establecidas. La poesía, así como la música, no eran consideradas arte en la época helenística ya que se pensaba que el poeta era inspirado por las Musas. Tampoco lo fue en la edad media, cuando se tomaba como profecía. La inclusión de la música y la poesía dentro del arte se daría por el descubrimiento de la lógica interna de cada una, es decir, de sus reglas racionales. Ya a finales de la época dorada de Grecia, los filósofos griegos las descubrieron y las integraron al arte, lo cual, en la edad media, fue olvidado.

Edad moderna

El replanteamiento del concepto quedó en suspenso durante siglos hasta que el hombre tomó de sus pasados el conocimiento que antes llevaba a los sabios a la hoguera; la época, el Renacimiento. Fue donde volvió a cuestionarse la definición gracias a que surgió la atracción por lo bello. Es probable que por este nacimiento del gusto por la belleza comenzara a surgir una inquietud con respecto a la concepción que se tenía del arte (no verse más como una destreza sino como una *creación bella*). Además, había fuertes factores económicos y de estatus social que impulsaban este movimiento. Por una parte, las estrategias de inversión económica, que habían fallado durante la edad media, dejaron el campo abierto "para pensar que las obras de arte eran formas de inversión nada peores, e incluso mejores, que otras" (Tatarkiewicz, 1997); y por otra, los creadores de lo considerado bello (que en su mayoría eran pintores, escultores y arquitectos), querían distinguirse de los artesanos autonombrándose artistas, para que su creación tuviera el estatus de *bello*, por el simple hecho de venir de ellos (Gombrich, 1997). Uno puede darse cuenta de que este resurgimiento del dilema de qué es arte, apareció más por el perseguimiento de un nivel social-económico superior - facilitado por los gustos y las corrientes económicas de la época- que por la creación de un juicio que resolviera los dilemas estéticos del momento. Sin embargo, aunque este último no haya sido el factor preponderante en el replanteamiento del concepto, los baremos que regían a lo que entraba en la

categoría de arte fueron objeto de discusión durante el siglo XV, extendiéndose hasta la actualidad.

Anteriormente vimos que el arte representaba el actuar, el momento de confección más que el objeto físico. Ahora, con la inclusión de la belleza en la definición del concepto, el término cambiaba de designar facultades a designar colecciones. La concepción había cambiado mas la clasificación y los términos que la designaban seguían inestables. Para que se pudiera llegar a un acuerdo en éstos aspectos, tuvieron que pasar más de dos siglos donde, por medio de inducción, iban poco a poco englobando distintos tipos de arte bajo un mismo nombre. Por ejemplo, en el arte actual llamado "arte visual", que comenzó en el siglo XV, se puede ver la dificultad que implicó agrupar las diversas técnicas y escuelas:

...las obras del escultor, las obras del pintor y las obras del arquitecto se relacionan hasta tal punto que pueden abarcarse con un solo concepto y denominarse bajo un único nombre común... El concepto tomó forma en el siglo XVI: sin embargo, no se utilizó ni el término de artes visuales ni el de bellas artes. En su lugar, se hicieron referencias a las artes del diseño, *arti del disegno*. El término se derivaba de la convicción de que el diseño, o el dibujo, es lo que unifica a estas artes, es lo común a todas ellas... (Tatarkiewicz, 1997)

El factor común que encontraban era el *diseño*, más tarde darían cuenta de que no sólo a estas artes les era propio el diseño y, entonces, la reformulación del concepto seguiría cambiando. Podemos apreciar que la creación de conceptos no era cosa de años sino de siglos. Fue hasta la Ilustración, en 1747, que se llega al concepto de *Bellas Artes*, en el que estaban incluidas la pintura, escultura, música, poesía, danza, arquitectura y la elocuencia. Para llegar a este punto tuvo que

darse la exclusión de las ciencias y los oficios, y la inclusión de la poesía; de igual modo, tuvo que manejarse este nuevo cuerpo como una unidad de destreza, producción y función independiente de cualquier otro concepto. Sin embargo, esta nueva concepción del arte no contaba con una definición. Más tarde se propuso una: la característica común, la esencia de las Bellas Artes, era que imitaban la realidad de una forma bella.

En el s. XIX comenzaron a surgir dudas con respecto a la definición que se había presentado. En principio, la conceptualización del arte como belleza era redundante, ya que no se especificaba qué era lo bello; era suplantar un término por otro sin que éste contara con una definición que estableciera el tipo de objetos que entraban en la clasificación. Además, comenzaban a surgir nuevas artes como la cinematografía, que dependía de una máquina, o la horticultura estética, que dependía de la naturaleza. Debido a esta dependencia no se incluían en el arte, ya que se pensaba que su procedencia era más de las "manos humanas" que del "espíritu humano" y las artes siempre habían sido entendidas como creaciones (o destrezas) puramente humanas.

También la influencia del arte sobre la mediática acrecentó las dudas sobre qué podía llamarse arte ¿Debía considerarse arte una obra que se utilizaba como medio comercial? ¿Este hecho hacía minorar todo posible valor artístico? Al mismo tiempo surgía la duda de si algo confeccionado para tener una utilidad en la vida cotidiana (como un reloj o cualquier accesorio doméstico), dejaba de considerarse arte por su fin determinado o era el resultado estructural del objeto lo que lo definía como arte. La definición y el concepto de arte comenzaban a asomar horizontes que tenían que ver con la intención del artista y el significado de la obra, y ya no con la traslación de la realidad a un plano diferente.

Debido al cuestionamiento de integración de nuevas artes a la clasificación (por ejemplo la fotografía), varios artistas comenzaron a buscar, dentro de su misma escuela, lineamientos que les permitieran ver diferenciado su arte de los demás

tipos de artes. Esto con el fin de no verse reducidos (como a las nuevas artes les sucedía) por los estándares dictaminados por las instituciones que detentaban una supuesta metodología para las creaciones artísticas. Al final, esto llevó a que el concepto tuvo que ir adecuándose a todos los cambios que fue sufriendo la clasificación. Desde el s. XVIII, la poesía y la oratoria comenzaron con la búsqueda de independencia y terminaron llamándose *belles lettres* o literatura elegante. En el s. XIX se separaron la música y la danza de la bellas artes, dejando en esta categoría a las artes visuales (arquitectura, pintura y escultura) "hoy día se las refiere sencillamente como las artes, o simplemente arte, como sucede por ejemplo con la expresión 'historia del arte'" (op. cit). Varios historiadores del arte exponen el desarrollo y la evolución del arte incluyendo únicamente las artes visuales (Gombrich, 1997).

Al final, la definición del arte en general no cambió mucho, continuó utilizándose la idea de belleza, pero ahora como una *creación* en lugar de *imitación*.

Situación actual: Postmodernismo

Los cambios en el arte que acontecieron a principios del siglo XX hicieron fútil tanto el concepto como la definición. Varios artistas virtuosos reflejaron en sus obras una oposición a lo que hasta entonces se había denominado arte. En vez de buscar la belleza en sus obras, buscaban la novedad; y en lugar agradar al público, lo impactaban. Esta nueva generación de artistas, llamados "vanguardistas", surgió justo antes de la primera guerra mundial, se desarrolló en el periodo entre guerras y alcanzó su cima después de la segunda guerra mundial. El movimiento tuvo tan buen recibimiento, que hizo a los artistas, que aún seguían imitando los estándares del s. XIX, adaptarse a las nuevas exigencias que el concepto de arte iba formando. Tal fue la búsqueda de la novedad de cada artista, de crear una diferencia, y tal fue el impacto sobre el arte actual que, hoy en día, lo diferente terminó siendo lo usual, dejando al término "vanguardista" en desuso

"Actualmente, no existe ya ningún tipo de vanguardia, porque todo lo que hay es vanguardia" (Tatarkiewicz, 1997)

Entre tanta variedad y constante surgimiento de corrientes, la definición, que se mantuvo casi invariable desde la edad media, no alcanza a extraer las cualidades esenciales del concepto de arte. Varios pensadores han buscado alguna definición que se adecue a la situación actual y pueda abarcar todos los tipos de arte que han existido y los que están por venir, mientras otros más han optado por renunciar a darle definición. Se critica esta última postura argumentando que para poder llegar a comprender un fenómeno, es necesario saber a qué tipo de fenómeno nos estamos enfrentando:

Según Weitz, ninguna definición del arte es, después de todo, realmente necesaria, porque podemos tratar perfectamente el tema sin tener una. Esto es bastante cierto siempre y cuando no pasemos de una charla informal, pero es seguro que no poseer una definición implica un serio obstáculo a la hora de realizar una investigación que sea más profunda. Por esta razón, pensamos que es más sensato seguir intentando una definición, aunque tengamos que enfocar el problema desde una perspectiva diferente (Tatarkiewicz, 1997)

Al mencionar el cambio de perspectiva se refiere más a separarse de las tendencias extremistas, de tener una definición unificadora o de la ausencia de la misma. Existe la propuesta de tomar una postura *plural* que critique el modo en que la sociedad moderna intenta crear un sistema que resuelva el devenir del arte.

Independientemente de cualesquiera hechos y juicios con los que queramos fundamentar este sistema

siempre se descubrirán hechos y juicios contrarios que requerirán otro sistema: es imposible construir un sistema universal válido de los valores estéticos.
(op. cit)

Varios autores, llevados por esta misma visión plural, buscaron otro tipo de resolución al conflicto, como Ernest Gombrich, (1997) quien afirma, en su introducción a la historia del arte, que el *Arte* no existe, sólo existen artistas. Escribe Arte con A mayúscula explicando que su concepto y definición dependen de la época y del lugar, y que no existe un universal para el Arte.

En el devenir histórico de la concepción del arte no se encuentra un punto clave culminante y satisfactorio que pueda contener todas las especificaciones que se requieren para definirlo. Lo que podemos vislumbrar son las constantes mareas de pensamientos que, con base en las reglamentaciones que le daban validez propia a su modo de pensar, daban su definición como resultado de las necesidades del momento ¿Esto quiere decir que el arte no tiene una definición sino que adopta una dependiendo el medio, el fin y la necesidad? Si fuese afirmativa la respuesta nos podemos preguntar ¿Qué tipo de definición del arte debe adoptar la psicología? Bajo una mirada de responsabilidad debería ser una que se adecue a las necesidades, no de la misma psicología, sino del estado actual de la sociedad y, por tanto, del hombre moderno. La pregunta, entonces, se reduce a ¿Cuál es la definición del arte para una psicología responsable y comprometida a favor de la humanidad y el mundo?

Capítulo II Historia del Arte

Hasta el momento hemos visto cómo se ha intentado definir al arte con respecto a la clasificación que se hacía del mismo. El capítulo pasado mostró las problemáticas que ha sufrido su conceptualización, las diferentes posturas que han intentado definirlo nos han arrojado una tensión antes que una definición. Dentro de dicha tensión surge esta tesis, que tiene como meta proponer una definición sobre la cual pueda entenderse el fenómeno del arte desde la psicología. Se podrá criticar que este modo de abordar la cuestión (creando una definición que beneficie particularmente a la psicología) tiene tinte de relativismo, mas el beneficio que pueda obtenerse de este pensamiento está en función de su acomodamiento a determinada postura y no en su acierto científico; es decir, en vez de preguntarnos si es ésta la definición correcta y única, valdría más preguntarnos ¿en qué se ve beneficiada la psicología desde esta perspectiva con respecto al arte?

Partiendo de la tensión de las definiciones, de las ideas que hay al respecto pero no de las propuestas conceptuales, nos encontramos con un primer problema que es la clasificación ¿Qué, cuáles o quiénes integrarán mi objeto de estudio? Dado que rechazamos las definiciones que nos ayudarían a delimitar nuestro objeto (pero que al mismo tiempo entorpecerían su estudio ya que se verían encadenadas a los límites que éstas determinan), éste aparece en un mar en el cual es fácil perder el rumbo ¿Deberíamos ampliar la clasificación casi infinitamente hasta el punto donde cualquier obra encaje ó deberíamos reducirlo y excluir casi cualquier pieza que no satisfaga un estricto régimen subjetivo?

Como vimos, la clasificación siempre ha precedido al concepto, y, además, dado que las definiciones han carecido de sustentos teóricos que soporten el paso del tiempo, o han sido definiciones que incluían en su cuerpo términos sin definir, parece válido adoptar una clasificación sin su definición. Puede criticársenos que la clasificación que tomamos no tiene alguna fundamentación, es decir, es arbitraria, ya que no partimos de la concepción de arte de los griegos, por ejemplo,

o de alguna otra época en específico. Mas nuestra elección tomará validez por las ideas de diversos autores, que en su articulación, serán mostradas en el transcurso de la exposición de la tesis. Partiremos de la clasificación que se da en la postmodernidad, no de alguna de las definiciones ni de las conceptualizaciones que se hicieron al respecto, sino únicamente de los elementos que la integran. Tomando como compendio representativo de estos objetos el libro “La Historia del Arte” de Gombrich (1997).

Lo que intentaremos obtener de este compendio será la experiencia; es decir, para nuestra definición, más allá de la comprensión que se tuvo de lo que entonces era llamado *arte*, es importante exponer cómo fue vivido lo que ahora designamos como tal. Es decir ¿Cuál fue la experiencia que se tuvo, en las diferentes épocas de la humanidad, de este conjunto de colecciones?

Autores como Correa (2009) y de Artiagoitia (2009) argumentan que el aporte de la psicología respecto al arte se reduce a los campos de descripción del objeto estético (o artístico), al análisis de las funciones psíquicas correspondientes en el momento de presenciar o formar parte (el teatro por ejemplo) de una obra artística y a buscar la estructura narrativa, determinada por el contexto socio histórico, que guarda dicha obra. Reducir el aporte de la psicología a los campos que estos autores sugieren, significa encontrarnos nuevamente ante un objeto sin concepción, donde el estudio no se ve enfocado a una problemática específica sino que aborda un sinnúmero de objetos que entran y salen constantemente de la definición. Al momento de incluir la experiencia, que no se refiere únicamente al momento perceptual o a las funciones cognitivas que el tipo de percepción sugiera, se dará cabida a una nueva visión respecto al arte donde, en su mismo entendimiento, surgirá una definición que delimite al objeto.

Estos mismos autores admiten la primacía de la vivencia (experiencia) sobre la simple mirada en cuanto a relaciones perceptuales se refiere. Llegando incluso a mencionar que es necesario independizar el objeto estético de su contexto para que éste pueda proyectarse en un sinnúmero de contextos, es decir, que en la obra el referente no tenga un sentido único sino que el sentido de la obra sea la

referencia en sí: "un percepto que lo destaca con autonomía entre los demás objetos artísticos y favorece la sustitución de/ por otro objeto/ otro espacio" (Correa y de Artiagoitia, 2009). A pesar de esto, argumentan que el juicio estético está dado a priori y que la psicología debe interesarse únicamente en esta área. Sin embargo, veremos cómo la integración de la experiencia nos amplía el horizonte para introducir pensamientos referidos a la independencia del objeto estético con respecto a su contexto.

Historia de la Psicología del Arte

En esta sección se hará una breve historia de cómo se ha trabajado el arte desde la psicología, para dar a entender desde dónde se partió y porqué se eligió dicho enfoque.

El arte comenzó entendiéndose desde la visión conductista, como un estímulo que era captado por los sentidos y que creaba una respuesta definida por la misma estructura del estímulo. Es decir, el qué hacía arte al arte se pensaba que podía encontrarse en el cuerpo mismo de la obra y en cómo se procesaba dicha obra, entendiéndola como un estímulo.

Esta visión dejó hace mucho de tener importancia en los estudios de estética y psicología. Se encontró que era imposible determinar un patrón en las relaciones estructurales de las obras de arte que pudiera ser entendido desde los términos de percepción para categorizar y clasificar cada una de las obras. Se terminó por incluir las relaciones histórico-económico-sociales que existían en torno a la obra para su mejor entendimiento (Vigostky, 2006).

Mas esta corriente reducía el arte al plano de un suceso histórico. Entonces, se intentó rescatar la psique que le competía a la obra artística. Surgiendo la cuestión de si debía abordarse su problema desde una psicología individual o desde una psicología social. El problema tuvo su resolución en el momento en que se optó por elegir una psicología que incluía el desarrollo del ser social en la psicología individual, ya que se argumentaba que la creación de una ideología no podía

explicarse únicamente por un camino de investigación sociológica, era necesario incluir la psicología: para la creación de una ideología, tal cual es el arte, es necesario abordar la psique del individuo, entendiendo como tal, aquella que surge de una red de conexiones sociales.

Desde esta última visión surgieron dos ramas: aquellos que veían el arte como una forma de conocimiento, y donde la forma de abordarlo debía ser puramente intelectual; y aquellos que argumentaban que el arte suponía, en cualquiera de sus manifestaciones, el advenimiento de una imagen, la cual, era entendida como el conjunto de signos que, al momento de ser estudiados, revelaban un significado oculto.

La forma de entender el arte había errado al intentar tomar un camino unilateralmente intelectual, o también por optar por un rumbo donde la imagen constituía una serie de descripciones físicas que se reducían a sí mismas. Futuras escuelas tomaron al arte como una forma, entendiendo forma como el medio particular para transformar toda la materia y reestructurarla; es decir, la manera particular en la que se organizó a la materia. Este formalismo intentó deslindarse de conceptos psicológicos, pero llegaron, queriendo o no, a albergarse en cuestiones psicológicas al hablar de su fundamentación, de dónde surge la forma. La teoría formalista supone como finalidad del arte el hedonismo, hacer de la materia algo vivo, donde el procedimiento de la forma es el resultado mismo; en otras palabras, la materia hecha forma generara algún placer estético, por el simple hecho de formar.

El psicoanálisis aportó al arte los cimientos que cualquiera de las otras dos teorías, una de ellas es el formalismo, la otra el intelectualismo, no podía resolver. Se centró en la creación de una forma artística, en el proceso que da génesis y que explica el desarrollo de una idea hasta su advenimiento como creación. El psicoanálisis trabajó sobre el inconsciente, siendo éste el cimiento sobre el cual se explicó el devenir de la forma artística. Aquello que no podía explicarse como una metodología, se explicó aquí como un proceso inconsciente.

El problema con el que tropezó el psicoanálisis fue la tendencia de ver al arte como la acción impresa de un neurótico. Como simples deseos realizados, o sublimados, quitándole así cualquier parte consciente. Es decir, se desentendieron de la parte intelectual por intentar comprender el surgimiento: sacrificaron el valor del significado por desarrollar por completo el brote de la creación artística.

Hubo más adelante una corriente que defendía que lo importante en el arte era el significado. Un significado que se tomaba desde la conjunción de la percepción, la emoción y la fantasía o imaginación, donde el significado no podía obtenerse únicamente de la obra, sino que era necesario la inclusión de la cultura y la personalidad del intérprete. Esta visión ha resuelto entender al arte como una catarsis, en donde sus componentes se contradicen para crear una tensión que se resuelve únicamente cuando el intérprete vive esta misma contradicción y logra resolverla (Vigostky, 2006).

Esta tesis parte de las ideas con respecto a la diversidad de significados en una obra artística, en donde se toma como factores preponderantes la cultura del individuo y su red significaciones personales al momento de entrar en contacto con una obra artística. Se diferencia de las demás en tanto quiere otorgar una validez psicológica y filosófica al momento de la interpretación de la obra artística y su correspondiente creación de significados.

Creencia y Utilidad del Arte.

Sabemos que conforme a la experiencia que produzca la interacción con determinado objeto se le suele dar a éste una utilidad específica. Ahora bien, un recorrido de la historia de la utilidad del arte puede entonces mostrarnos cómo fue experimentado. Sin embargo, no siempre la utilidad está en función de la experiencia, puede también estar en función de lo que se espera produzca. Para disminuir esta problemática se hará la inclusión de las creencias que se tenían con respecto a las obras artísticas. Éstas, de igual forma, pueden proporcionarnos el

tipo de experiencia que se tuvo debido a la creencia que surge a partir de la interacción con el objeto, aunque también puede haber una creencia con respecto a un objeto sin que necesariamente haya habido una interacción con él. Así que mientras en unos casos la utilidad o las creencias nos revelen la experiencia que creaba el arte, en otros simplemente nos dirán las ambiciones o el pensamiento en general que se tenía al respecto (que en cualquier caso ambas corresponden a la respuesta que ha tenido el hombre con respecto al fenómeno del arte). Es por esto que contemplaremos ambas dentro del desarrollo histórico, para que su articulación, en un análisis posterior, nos brinde herramientas para determinar qué tipo de experiencia produce el arte.

Antes de comenzar, debo apuntar que para llegar a una aproximación de la utilidad o la creencia que se tenía del arte en cualquier cultura y época, debemos primero dar cuenta de que esta "utilidad", que esta "creencia", no es propia del arte; éste no contiene en su cuerpo un listado finito del provecho que puede obtenerse de él. Esto se evidencia en los diferentes enfoques con los cuales se ha entendido al arte en el desarrollo de la historia, sin que uno en específico tenga más validez que otro, ya que se carece de algún método empírico o algún pensamiento que englobe y dirija todas las corrientes de ideas y posturas (con respecto al arte) para que guíe la discusión de qué es válido y qué no en el estudio y la comprensión del mismo. Dependiendo desde qué perspectiva se parta para su entendimiento, se le llegará a concebir de determinada manera. Por ejemplo, la historia puede ver en alguna obra específica, un momento plasmado del desarrollo de la sociedad en donde se expresaban sus exigencias, creencias y modos de vida; mientras que para el artista, el creador de dicha obra, ésta puede significar un desentendimiento de la cultura y el contexto.

El objetivo es buscar dentro de la experiencia, una definición para la psicología. Esto se refiere a que el arte puede ser explicado en función de su composición y estructura, pero si en su definición incluimos términos de este tipo, reduciremos su significado al objeto en sí y no a la *experiencia psicológica* que produce. Otro peligro radica en el mal entendimiento de la inclusión de "experiencia psicológica"

en la definición. Se tomará de la experiencia sus alcances y no su medición: se requiere de una definición abierta que pueda contener lo que fue y lo que vaya a ser el arte sin que por esto contenga límites de exclusión o valoración tales como "belleza" o "estética", éstos son "términos psicológicos basados en hechos y que denotan las respuestas humanas naturales a ciertos valores" (Tatarkiewicz, 1997). Nos proponemos incluir el sistema que rige estas *experiencias humanas*.

Desarrollo histórico de la utilidad del arte.

Arte primitivo

Lo que en la actualidad se considera arte primitivo, o de las cavernas, no era en modo alguno, para los hombres de ese tiempo, una especie de deleite u objeto de contemplación o admiración, pero sí guardaba desde entonces un sentido ajeno a sus propios elementos. Gombrich (1997) y Arnheim (2002), mencionan que algunos primitivos no diferenciaban la realidad de las representaciones que hacían de la misma, mientras que otros creían que había una estrecha relación entre realidad y representación, por lo que afectar la representación podía tener repercusiones en la realidad.

Los hombres de ese entonces, tenían la creencia de que al momento de poner en las paredes las imágenes de sus presas, era más probable que su cacería resultase fructuosa. La pintura de animales, de guerras o de cacerías no constituía en sí la copia, la historia o la estrategia de éstas; era la conexión entre eso plasmado y la realidad. Se pensaba, por ejemplo, que al momento de dibujar un animal, se le extraía a éste parte de su esencia, de su ser; el animal dibujado se creía tan real como lo era el animal de carne y hueso. A aquello plasmado no se le llamaba "arte", no existía hasta entonces concepto para el conjunto de dibujos; el dibujo era lo representado en sí.

Antigüedad

Durante la época de esplendor de Egipto, Mesopotamia y Creta, lo que nosotros actualmente consideramos como su arte, tenía una utilidad peculiar: perpetuar lo que estuviera siendo representado. Por ejemplo, en Egipto las estatuas y las pinturas, así como la obra de grandes arquitectos, se utilizaban para mantener la imagen de determinado faraón en la tierra. Se tenía la creencia de que mientras el cuerpo del faraón se mantuviera en la tierra (momias) su espíritu podía residir en el más allá; ya que la representación, como lo vimos en el arte primitivo, aún se consideraba tan real como lo representado.

El crear estatuas o grabados donde se encontraran plasmadas las imágenes de los dioses, no tenía la función de propagar la religión, ni era un medio para poder adorar a determinada deidad. Se pensaba que las estatuas, las pinturas o los grabados trasladaban al dios al terreno humano. Así como a la inversa, la estatua de un faraón ayudaba a mantenerlo en el más allá, la estatua de un dios aseguraba la estancia de éste en el mundo terrenal

Otro ejemplo puede obtenerse de Mesopotamia, donde los grabados de las campañas militares abundaban. Se tenía la creencia de que mientras se mantuviera plasmada la imagen de la derrota del pueblo sucumbido, éste seguiría a la merced de su conquistador. Esto podría explicar por qué en los grabados de sus enfrentamientos bélicos, así como en las descripciones escritas de éstos, no aparece ni un solo hombre vencido del pueblo al cual es propio el grabado (Gombrich, 1997), si esta suposición fuese cierta explicaría de igual forma los grandes muros de piedra en los cuales se tallaban poemas o leyes. Por ejemplo, cuando Lagash, en 2450 a. C. atacó a Umma, al momento de vencerla levantó un muro, "la estela de los buitres", donde se grabaron los términos de pacto entre las dos ciudades. Uno podría preguntarse ¿Porqué la necesidad de levantar un muro en vez de firmar un tratado diplomático o hacer que el rey vencido hiciera un juramento ante las deidades? Mas el pensamiento de entonces era que mientras

este muro continuara de pie haría, gracias a su grabado, que se respetara el pacto que en él se plasmaba.

Grecia y Roma

En Grecia del s. VII al V a. C., los objetos artísticos ya no significaban la permanencia de determinada victoria, persona o deidad. Al inicio, significaban la gracia concedida por los dioses sobre determinada familia o lugar, pero ya estaba lejos de contener la esencia misma de aquello que concedía la gracia. Puede pensarse que el objeto fungía como un elemento mágico que perduraba determinado poder, pero no era la mera construcción del objeto lo que hacía que algo o alguien obtuviera el favor del dios, sino que debido al favor se erigía la obra artística ya sea para perdurarlo o conmemorarlo. Por ejemplo, dice Gombrich (1997), hablando de los juegos olímpicos, "...el vencedor era mirado con temor, como un hombre al que han favorecido los dioses...y para conmemorar, ya acaso perpetuar, tales signos de gracia concedida por los dioses...los vencedores encargaban sus efigies a los artistas más renombrados de la época".

En el momento en que los griegos empezaron a ponerse en cuestión las tradiciones, las leyendas, la naturaleza y la realidad misma, todo bajo una mirada crítica, que probablemente fue posible gracias a la falta de un poder supremo, como en el caso de Egipto, que dictara sobre todas las ciudades griegas, la utilidad que le daban al arte cambió drásticamente. Ahora las figuras "podían servir para reflejar la vida interior de los personajes representados" (op. Cit) o como Sócrates decía: representar "los movimientos del alma".

Los romanos tomaron gran parte de la cultura griega para dar origen a la suya. En lo que respecta al arte, partieron de los avances artísticos de Grecia para representar no sólo las emociones y la "vida interior" de los personajes representados, sino que se acercaron a un nivel de realismo que los griegos no habían alcanzado: se acercaban cada vez más a la particularidad; es por ello que

se conocen y distinguen varios emperadores romanos. Llegaron a plasmar los rasgos distintivos que los hacían saltar de la generalidad. Además, los Bustos fueron empleados para difundir la imagen del poder de Roma sobre el mundo

La inmensa expansión de Roma y su control sobre casi todo el mundo conocido, llevó la forma de representar, tanto héroes como dioses, a las cunas de las religiones que empezaban a expandirse (judaísmo, budismo y cristianismo). Aun mientras varias de éstas rechazaban y prohibían las representaciones de su dios, por miedo a la idolatría, terminaron adoptando esta forma de enaltecimiento y difusión, ya que era el medio de atraer más creyentes. La utilidad que tomaron del arte estas nuevas religiones en crecimiento, tuvo que ver más con la propaganda, tal como lo requerían los escritos sagrados, del reinado de su dios.

Bizancio y culturas orientales

Fue en Bizancio, después de que Constantino proclamara la religión cristiana como la oficial y única del imperio, cuando la pintura se convirtió en el único medio por el cual se expresaba plasmada la figura e imagen de Cristo. Se comenzaron a pedir encargos a los pintores con fines de enseñar al pueblo la religión recientemente aceptada, así como para educarlo mediante representaciones pictóricas de las enseñanzas, costumbres y mandamientos. Se creía que ésta era la forma más funcional de difundir la religión, tal como lo expresó el Papa Gregorio el Grande "la pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que saben leer".

la condición de las pinturas reproducidas por los artistas es que debían atenerse a los estándares artísticos que habían sido utilizados por griegos y romanos. además, la representación debía ser aprehensible para el pueblo, el objeto debía ser representado con la mayor sencillez posible; lo demás, como el paisaje o el fondo, debía ser omitido. Debido a estas restricciones y a la manutención de los métodos y estilos helenísticos y romanos "El arte cristiano del medievo se

convirtió en una curiosa mezcla de métodos primitivos y artificiosos" (Gombrich, 1997) donde se apreciaba la traducción de los métodos helenísticos a un contenido diferente. La utilidad del arte empezó siendo educativa y mediática, más tarde se comenzaron a enaltecer las imágenes. Sin embargo nunca fue intención ubicarlas en la posición de una deidad. No adoraban a las imágenes por sí mismas sino que a través de ellas adoraban a su dios. Esta posición engendró años más tarde, la creencia de que las pinturas tenían algo sobrenatural en su composición.

En este mismo periodo la expansión y crecimiento del islam comenzaría a afectar el mundo entero, tanto política, ideológica, científica y artísticamente. En cuestiones de arte, los musulmanes no permitían ningún tipo de representación, ya fuera de hombres o animales, en sus pinturas, es por esto que en futuras representaciones de la historia de Mahoma éste aparece sin rostro. Se consideraba sacrilegio recrear la imagen de los hombres, ya que era considerada una labor que sólo Dios podía hacer. Es por ello que su arte se basaba en los arabescos y en perfeccionar la caligrafía. La poesía y la arquitectura llegaron a ser su máxima expresión de belleza; eran el medio para difundir la palabra de Dios y de enaltecerlo. La austeridad que impuso Mahoma en el arte llevó a que los artistas buscaran la sencillez y simplicidad en sus grabados. Sin embargo, esto llegó a cambiarse con el paso de los años y el intercambio cultural con los pueblos y países conquistados. Por ejemplo, las mezquitas debían ser, por orden de Mahoma, sencillas y humildes (estaban de hecho basadas en el recinto en el cual vivió Mahoma). Ahora podemos apreciar, de aquellas que aún perviven, la magnificencia y lo ostentosas que llegaron a ser en especial en países donde sus arquitectos no eran procedentes de Arabia.

En oriente, mientras tanto, el arte dio un vuelco al introducirse el budismo. La finalidad y la utilidad de las obras artísticas cambió a partir de esta introducción; no era de importancia la aproximación que tenía la obra con la realidad, ni se utilizaba con fines de propaganda religiosa, a excepción de algunas estatuas donde se recordaban a grandes ascetas. El arte era, en su mayoría,

representaciones de la naturaleza que buscaban la reflexión y la meditación de aquellos que los contemplaran. Olivier Lacombe (Eco, 2001) habla de la estética India como un arte que "continúa y recupera el movimiento creador inmanente a la naturaleza".

La edad de las tinieblas

Después de la caída del mundo antiguo, no predominó ningún tipo de arte, así como no hubo tampoco una utilidad fija de éste. Se trataba más bien de un conflicto de varias clases de arte surgidas por la invasión de pueblos procedentes del norte. Estos pueblos llevaban consigo su arte primitivo, el cual, probablemente, tenía las mismas funciones que el resto de los artes primitivos: el arte no era una representación sino que "era" lo representado. El mayor provecho del arte Medieval fue que sirvió para comenzar a expresar, ya no las emociones de lo representado como lo hacían los griegos, sino las emociones con respecto a cualquier tema: "Los artistas egipcios plasmaron lo que sabían que existía; los griegos lo que veían; los del Medioevo llegaron a expresar lo que sentían" (Gombrich, 1997). El arte románico surgió representando deidades en respuesta a los invasores herejes. La iglesia sentía que tenía el deber de combatir el mal hasta el día del juicio final. La transmisión de lo sobrenatural se dio gracias a la independencia de la copia de la naturaleza.

En el periodo Gótico se comienza a representar los temas sagrados con las mismas facultades estéticas que lo hacía el arte helenístico: por medio de observación de la naturaleza, pero no enfocándose en la representación de la *belleza* sino del contenido sagrado. Además, surgen obras que se inclinan ya no por ser grandes representaciones de Dios en la tierra, sino que pretenden despertar ternura o compasión (para públicos privados).

Renacimiento

En el Renacimiento los métodos empleados en la configuración de obras, que se tomaron del arte de Grecia y Roma, para poder ser adaptados a las requisiciones del momento fueron instituidos desde el s. XV hasta principios del s. XX. En esta época tomó gran importancia, como se vio en *la evolución del concepto*, la idea de belleza.

Se pensaba que los invasores del norte habían instaurado regímenes de desorden artístico durante el arte románico y gótico, y que era necesario restaurar en las artes el ideal estético de la época helenística. Podemos ver cómo la concepción y los métodos siguieron siendo los mismos durante casi cinco siglos y cómo fue cambiando uno en necesidad del otro: ya en el gótico comenzaban a verse las penetraciones de estilos con tendencia a reproducir la realidad y no solo a representarla simbólicamente (Gombrich, 1997), mas fue en el Renacimiento cuando se capturó una escena del mundo real para que en la misma tomara vida lo que quería ser representado: si un pasaje sagrado de la Biblia debía ser representado, el artista imaginaba cómo éste habría sucedido en la realidad. El conseguimiento de plasmar una imagen del mundo real se inició intentando plasmar en la obra lo que se veía, mas esto llevaba a un problema de armonía perceptual. Se optó más tarde por seguir un modelo ideal de belleza, que en palabras de Rafaello era "plasmar la imagen que se formaba en la mente", en lugar de seguir el ejemplo natural. Se trataba de aplicar las leyes de la naturaleza a la concepción que se tenía de ésta.

Los grandes maestros del Renacimiento (Leonardo, Miguel Ángel, Ticiano, Rafael, entre otros) dejaron una sombra que cubrió durante la segunda mitad del s. XVI a artistas que intentaban darse algún lugar en el ámbito de la innovación y creación artística. Varios pensaban que no quedaba sitio para las nuevas ideas: que ya lo mejor se había hecho y que todos los posibles caminos habían sido recorridos.

El manierismo surgió por esta resignación, por la cual, se intentó copiar los estilos renacentistas como si estos fueran la perfección del arte. Diversos pensadores

(Tatarkiewicz, 1997) han opinado que en esta época la utilidad que se le dio al arte fue la misma que podía tener un producto que sacia la ambición de coleccionistas. Los países nórdicos llegaron incluso a cuestionarse si valía la pena seguir creando obras artísticas. En contracorriente, en una rama del manierismo, una ola de artistas intentaron innovar tomando como base lo que pensaban era la cima del arte: las técnicas y métodos del renacimiento para sentar las bases de un arte que escaparía de la terrible sombra en la que se veían ofuscados los intentos de creación e innovación.

Barroco

El estilo clásico (de la Grecia antigua), retomado en el Renacimiento, se ha conservado hasta nuestros días. Las diferentes corrientes artísticas que le sobrevinieron han tomado de este estilo fundamentos sobre los cuales surgieron las futuras innovaciones.

Durante varios siglos después del Renacimiento, a pesar del triunfo que algunas de estas corrientes tuvieron, el estilo clásico siguió siendo considerado como la mejor representación de la belleza y como cima de la técnica para la representación. Incluso los nombres "Gótico" y "Manierismo" fueron términos despectivos, impuestos por posteriores pensadores del arte, que criticaban la forma en que se transgredía el método para lograr cierto tipo de representación. Tienen significados que designan algo *bárbaro* y algo que es *copia*, respectivamente; esto es, porque se pensaba, en el primero de los casos, que los invasores del norte habían profanado la belleza estética que predominaba en Roma y que, en el caso del manierismo, se mal intentaba reproducir lo que los grandes maestros ya habían alcanzado.

Fue en el periodo Barroco, el cual significa *grotesco*, donde se asentó por completo la diversidad de resultados que implicaba innovar sobre la base del estilo clásico. Se pudieron crear nuevas formas, que si bien no lograron desde el inicio el

reconocimiento que tenían las llamadas *obras maestras*, llegaron a independizarse del estricto método que la crítica *renacentista* había impuesto; más tarde alcanzaron el reconocimiento, muchas de ellas siglos después. El arte logró independizarse de la forma de representación que impuso el Renacimiento (belleza). Alcanzó representaciones que implicaban más la visión del autor hacia lo representando y ya no tanto la visión estática que se había mantenido durante siglos. Surgieron nuevos temas, ya no sólo del ámbito religioso o mitológico; además, los temas comunes fueron representados desde esta nueva perspectiva: la forma de representación ya no se basaba en el rígido método sobre el cual cada una de las figuras representadas tenía un modelo a seguir; sino que ahora ese modelo era propio del artista y era obtenido por observar y meditar acerca de la naturaleza y no por la copia de modelos preestablecidos.

Neoclasicismo

Hasta el momento hemos visto cómo el ideal de belleza del Renacimiento fue dirigiendo el desarrollo del arte hasta el barroco, en donde se comienzan a torcer sus reglas. Aquello que iba despertando el arte en sus espectadores había cambiado radicalmente: ya no era sólo la captación de una imagen divina e inalcanzable (el ideal de la belleza) sino que abarcaba aspectos de reflexión desde la vida cotidiana hasta casi cualquier ámbito metafísico.

El neoclasicismo surgió a finales del s. XVIII como un cuestionamiento acerca de qué era este ideal de belleza y porqué debían despreciarse otros estilos, como el gótico, para la creación de una obra de arte. El resultado fue un rompimiento de la barrera que imponía las ideas renacentistas. En cuanto a utilidad, las obras dejaron de ser meras copias de antiguos modelos, para convertirse en creaciones independientes de un reglamento limitante; es decir, el arte abrió una libertad para la representación tanto como para la interpretación.

La revolución industrial trajo consigo la fabricación en masa de productos que antes se manufacturaban en talleres. Haciendo más amplia la distancia entre un producto artesanal y una obra de arte, pero al mismo tiempo se gestó un desprecio por parte de artistas innovadores, quienes se encontraban entre dos puntos distantes: o su arte era apreciado por la sociedad en general, y entonces servía como modelo para la producción en masa; o su arte no era comprendido y entonces el artista vivía en el anonimato. Por ejemplo, la extensión desbordada de las ciudades exigía a los arquitectos que sus creaciones se acoplaran a dicho crecimiento. Y bien, la obra del artista encajaba dentro de dicho crecimiento, y era tomada en cuenta, o la misma era desdeñada y era el artista quien rechazaba el criterio del público en general. El arte comenzaba a ser algo que influía directamente en la realidad, en calidad de modelo, encontrando su lugar en los contextos del momento y no en la evocación de un pasado bello.

Realismo

Como contraparte a este movimiento (donde de una pieza se obtenían esencias características que pudieran ser reproducibles en otros tantos millares de piezas) que pretendía llegar a una industrialización del modelo, comenzaron a gestarse representaciones que evitaban el ideal estético para mostrar una visión única y particular, un módulo.

El realismo surgió como un modo de rescatar la individualidad del hombre, salvarlo de la máscara prediseñada por una sociedad ocupada más en su extensión y producción que en sus integrantes.

Impresionismo

El impresionismo surgió como una mirada que imitaba el natural desde la perspectiva del espectador de una escena y no de una copia exacta de la misma escena. Aquello que creaba en el intérprete era la sensación de contemplar una imagen tal como se le presentaba a sus ojos, es decir, sin captar cada minucioso detalle, sino la imagen como un todo.

Se creía en inicio que este movimiento era de mal gusto, ya que rechazaba cualquier tipo de reglamentación clásica: el artista no perseguía los consejos o enseñanzas de las escuelas de arte, salía al natural a crear sus propias reglas, a crear su propio arte. Se creía que se rescataba la mirada personal y verdadera de la realidad, en el sentido de cómo ésta se percibía,

Art nouveau

La creación en masa y la industrialización que había llevado a la construcción de muchos más edificios que en ninguna otra época, llevó a un cuestionamiento acerca de la utilidad de la arquitectura. Los edificios parecían carecer de sentido, como si se acomodaran a la estructura de una ciudad en crecimiento y fuera este su único fin. Como respuesta se comenzó a buscar una visión estética para los nuevos materiales utilizados trasladándolos a las exigencias modernas. Crear un mundo conciliador entre esa ciudad en crecimiento (la pérdida de la individualidad) y un mundo romántico. Como consecuencia surgió un nuevo arte: el art nouveau.

Modernismo

El impresionismo puede entenderse como un intento por copiar del natural lo más fielmente posible, sólo que aquí se destaca por dar la representación tal como se

percibe y no tal como es en nuestros ojos. En el modernismo desaparece esta tendencia por intentar plasmar del natural y se introducen las percepciones emotivas del artista (lo cual llevaría al cubismo y al expresionismo). Esto no quiere decir que anteriormente las obras no despertaran emociones en sus intérpretes, sino que el tema era distinto, el sentido de la obra se refería a, por ejemplo, el suceso de la última cena o a cualquier cuento mitológico. Ahora el sentido era la emoción antes que la escena en donde dicha emoción se desarrollaba.

Fue donde quedó suspendido el pensamiento de que en el arte lo primordial era plasmar el lado bello o agradable de las cosas, en cambio, lo primordial se pensó como el ideal de las cosas, donde no necesariamente debía ser bello. Se utilizaba el arte para representar situaciones que se veían más esclarecidas por su lado subjetivo y no tanto estético, por ejemplo, un grito en la pintura no podía ser plasmado como realmente se percibe, esto era imposible ya que la percepción dependía únicamente del sujeto, su representación era emotiva.

Arte abstracto

Hemos visto hasta ahora como la representación, sea entendida de una u otra forma, tiene lugar en cada una de las épocas y corrientes artísticas. Esta representación se propuso en un inicio plasmar aquello que se sabe, después aquello que se ve, para terminar plasmando aquello que siente. Mas lo que se despertaba en el espectador al momento de percibir una obra, no importando qué estilo se utilizase, siempre contuvo estas tres partes. El arte abstracto supone una creación de formas, es decir, si anteriormente se tomaba un modelo para que el mismo fuera representado, ahora era primero la creación de una forma para que después la misma representara algo. Se invertía la relación de la representación, dejando que la forma creada fuera ahora el modelo al cual había que asignar alguna representación. "no se comienza mirando el modelo, sino la piedra. Quiere hacer algo de ella" (Gombrich, 1997).

Actualidad

Los diferentes estilos y motivos que intentan sobresalir han originado lo que actualmente conocemos como las vanguardias. Mientras cada una intenta ser única y original se descubren, al mismo tiempo, antiguos monumentos, estatuas, pinturas o escritos de otras épocas: el arte se ve modificado por aquello que se crea actualmente y que intenta permanecer perennemente en el recuerdo, así como aquello que se rescata del olvido. La utilidad y creencia que puede obtenerse del arte es cualquiera de las mencionadas en este capítulo, es decir, el arte tiene la facultad de crear una experiencia de diversas índoles y, lo que es más, una misma obra puede crear diferentes experiencias en un individuo; el individuo puede no distinguir una obra de la realidad, creerla divina, otorgarle algún significado oculto o simplemente disfrutar la estructura de la obra. Este tipo de experiencia se da gracias a la interpretación, una interpretación que no depende únicamente de lo que conforma al objeto en sí, sino, también, de todo aquello que conforma al individuo: la cultura. Es decir, el objeto en sí no encerró, en ninguno de los momentos de la historia, un significado absoluto, sino que fue la cultura de cada época quien se encargó de otorgarle algún tipo de creencia o utilidad al objeto.

Capítulo III Análisis del Desarrollo Histórico del Arte

Ya una vez hecho el trayecto del desarrollo histórico nos será más sencillo regresar a los problemas que nos presentaba el armar una definición del arte y ampliar un tanto más el panorama desde el cual partiremos.

En el primer capítulo se explicó cuáles han sido las diferentes propuestas que se han dado para definirlo. Hemos visto que estas propuestas se han enfrentado con una serie de problemas de la siguiente índole:

Los objetos que se han introducido dentro de la clasificación han variado a tal grado que los que fueron designados como arte en determinado momento, en otros, no fueron considerados como tal.

La definición conceptual, aquella que intenta introducir conceptos de apreciación artística, ha fallado en tanto que estos mismos conceptos sufren la misma ambigüedad que el concepto de arte, dando por resultado la sustitución de un término por otro.

La universalidad de una concepción ha traído la exclusión o inclusión de varias obras que pueden haber sido o no consideradas como arte a lo largo de la historia, y debido al criterio de esta universalidad se ven forzadas a pensarse parte de la clasificación.

Resolvimos estas cuestiones optando por elegir una clasificación sin las restricciones que implican su conceptualización. Pero es importante reflexionar sobre lo que estos problemas suscitan.

Sabemos que la debilidad de la concepción se ha debido al hecho de que los criterios para definir el arte han sido variables. Esta variabilidad, este cambio a lo largo de los años de aquello que se designa como arte, se debe a que el criterio que se usó para incluir objetos es de índole subjetiva. Es más fácil observarlo en cualquier época después del renacimiento: cuando alguna obra al no atenerse a los “principios básicos” que se consideraban para la representación artística, no

era considerada arte. Quien emitía ese juicio no se basaba en los supuestos “principios básicos”, sino en juicios subjetivos: no existía una clara definición de los criterios ni un método definido.

Habíamos dicho que los criterios (bello, estético, placentero, etc.) son sinónimos del término arte y generan ambigüedad. Dijimos también que por más metódico que pueda ser un procedimiento, este no llevaba a la realización del arte. Por ende, el verdadero criterio, a pesar de ser enmascarado con términos sin fundamentos y métodos fútiles, ha sido la experiencia que las obras causaron en el espectador. En resumen, la entrada y salida de los componentes de la clasificación se ha debido al juicio subjetivo que se tiene como filtro de paso; un juicio que, al intentar ser entendido como método o al ser enmascarado bajo una terminología indescriptible, se ha desentendido de su análisis correspondiente, creando así la gran dificultad para distinguir entre una obra artística y una, por ejemplo, artesanal.

Argüimos que este juicio subjetivo se da debido a la experiencia que produce la interacción de la persona con el objeto. Por lo mismo, debe ser la experiencia (su resultado) nuestro principal interés. Nuestra definición partirá del sistema que explica la experiencia que produce el arte. El beneficio se verá reflejado desde este horizonte. Se podrá objetar que un estudio enfocado a la experiencia que produce el arte, dejando de lado la composición física del objeto, nos da sólo la mitad del fenómeno a estudiar. De cualquier manera, recordemos que las definiciones siempre han tenido la estructura “esto es arte porque contiene determinado elemento (que pueda ser medible y comprobable)”. Y es esta estructura la que ha llevado al entendimiento del arte como un objeto estático, descrito con terminología, que por más específica y científica que pretenda ser, cae fuera de su propio sentido ya que sus componentes se basan en lógicas externas a su experiencia.

Sin embargo, hemos de aceptar que no hablar del objeto puede dificultarnos la diferenciación entre algo que no es arte y algo que sí. Ya que al momento de enfocarnos en la experiencia, si sólo nos reducimos a ésta, encontraremos otros

tantos objetos diferentes a una obra artística que, a pesar de encontrarse en un plano muy diferente, por ejemplo un pensamiento o un recuerdo, pueden llegar a crear la misma experiencia que el arte produce. Se enunciarán los componentes distintivos que hacen a un objeto una obra de arte pero teniendo en cuenta que sus especificaciones son inherentes a su experiencia, es decir, los componentes no se referirán al ámbito físico sino al perceptual. Por ejemplo, en una obra literaria no se tomarían en cuenta el tipo de redacción, la sintaxis o el listado de palabras, sino la experiencia que produce; a sabiendas que se parte del componente físico, en este caso un texto, el cual tiene diferencias con respecto a cualquier otro objeto de la realidad, y serán estas diferencias las que se enuncien, pero en virtud de su percepción y no su objetividad. Este componente será trabajado como “medio”.

El problema de definir al arte únicamente desde el componente físico radica en que esta perspectiva sólo ha traído la construcción de un límite que siempre termina por ceder ante los nuevos movimientos artísticos. Recordemos cómo la introducción de nuevas técnicas en el periodo Barroco fue en principio mal vista, y cómo más tarde esto significó una revolución. A mi parecer, el arte no puede, por principio, denominarse por sus componentes físicos ya que el movimiento y la creatividad sobre lo ya sentado constituye la esencia de su desarrollo a lo largo del tiempo. El aspecto físico en el arte funge, más bien, como un motor de la experiencia humana: se parte del mismo, y es imposible concebir una experiencia sin éste, puede ser delimitado y comprobable pero en ningún caso nos arrojará el tipo de experiencia que un sujeto pueda tener, ni ésta experiencia será comprendida por medio de los mismos métodos.

Se hablará del objeto teniendo en cuenta que la pura percepción de la estructura tangible, involucra un discernimiento de lo que es en realidad. Arnheim (2002) nos da un ejemplo que ilustra esta cuestión: la ropa de un payaso, en que su mitad es azul y la otra roja, a pesar de que sea físicamente equilibrado, psicológicamente puede no serlo, y de manera contraria también algo que psicológicamente no está equilibrado, puede físicamente estarlo. Entonces, al hablar del componente

distintivo de la obra, debe tomarse en cuenta que es inherente a una interpretación. Es decir, el arte es arte sólo si pasa por la experiencia individual, y los componentes que integran al objeto se perciben de manera diferente a una que podríamos medir, no es importante definir al objeto como una estructura que contiene “x” y “y”, sino como una estructura en la que se percibe o se experimenta “x” y “y”.

Representación

1.

Podemos dar cuenta de que el arte, en cada una de las épocas de la humanidad, fue representando animales, objetos, humanos, deidades, emociones, pensamientos, momentos históricos o ficticios: una lista casi infinita acerca de las concepciones que se tenían de lo que era representado en él. El contenido del arte puede entenderse como una traducción de la realidad en términos del medio en que se representa, siempre y cuando "realidad" no signifique puramente objetos físicos o tangibles, sino la concepción que se tenga sobre algo. Podríamos admitir, en esta primera fase del análisis, que el arte tiene como función la de representar este algo. Mas es una representación, que al momento de ser percibida, se entiende como lo representado. Las representaciones de la realidad no se perciben, ni se piensan o entienden, como representaciones; se perciben como la misma realidad.

Tomemos como ejemplo la época de las cavernas; las pinturas rupestres suponían contener la esencia misma de aquello a lo que hacían alusión. Cuando eran contempladas, se entendían tan reales como aquello que pretendían representar. Arnheim (2002) y Gombrich (1997) nos proporcionan ejemplos de investigadores que al trabajar con tribus africanas y americanas encontraron evidencia de estas aseveraciones: cuando estos investigadores estaban por partir, los integrantes de

esas tribus encontraron en sus libretas de anotaciones dibujos de los animales que se cazaban en aquella región y le reclamaron a los investigadores el llevarse los animales consigo.

Esta creencia de que el arte contenía la esencia de lo representado, y más allá, era lo representado, la podemos observar en muchos otros escenarios: en Egipto se esculpían los rostros de los faraones para mantener su cuerpo en la tierra; en Mesopotamia se componían poemas para que perdurara el dominio sobre el pueblo vencido; en la época grecorromana se creía que el arte mantenía activos los favores de los dioses; los musulmanes prohibían dibujos de seres vivos ya que decían que sólo Dios podía dar vida. Inclusive cuando a los artistas se les encomendaba una obra con un propósito diferente al que mencionamos (contener lo representado), notamos que el efecto producido por dicha obra resultó muy similar; por ejemplo, en Bizancio se encargaron obras con fines de propaganda religiosa, cuidando que éstas no cayeran en el idolatrismo, pero a pesar de los esfuerzos, aquellas muy bien realizadas, crearon la idea de que contenían en su composición una especie de divinidad, que eran el recinto donde habitaban las figuras celestiales. De manera contraria, al convertir un pueblo vencido a la religión del pueblo dominante, se cuidaba de destruir sus ídolos no sólo para que sus creyentes vieran que su dios o dioses eran menores o falsos ante el dios nuevo, sino también porque se creía que en aquellos ídolos podía habitar una especie de demonio.

2.

Mientras avanzamos en el recorrido de la historia del arte, puede resultarnos más difícil encontrar esta tendencia. Sin embargo, si tomamos el pensamiento que se tenía con respecto a las obras artísticas de su momento y señalamos lo que se pretendía representar, observaremos que el patrón se cumple en cada una de las épocas. Tomaremos como ejemplo una época donde quizá aparezca la primera dificultad: el Renacimiento, mas a partir del razonamiento de ésta serán deducibles las demás.

Es justamente cuando se comienza a definir al arte, y por lo mismo, las cuestiones acerca de qué es lo que representa y qué debe representar dirigió la manera en que se creó el arte, cambiando radicalmente su contenido. Ya vimos cómo, a pesar de que se imponga o limite la finalidad a una representación artística, ésta despertará en el espectador la sensación de que la misma contiene la esencia de lo representado -“Ticiano convencía a quienes retrataba de que seguían viviendo a través de su arte” (Gombrich, 1997) - sin importar si su fin era meramente estético o mediático. Mas cuando el artista pretende representar algo que parte de su conceptualización de determinado momento histórico, en caso de lograr dicha representación ¿Qué es lo que el espectador captaría como su esencia? No podría ser la intelección del concepto que fue intelectualizado, ya que, haciendo una analogía, esto se entendería más como las palabras que arman una definición que como el objeto a definir. Lo que se captaría, más bien, sería la sensación que el término designa.

En el Renacimiento, el término belleza dirigió cualquier pensamiento o corriente con respecto al arte. A pesar de que la sociedad en general, en especial los iletrados, seguían considerando que las obras contenían aspectos sobrenaturales, que en muchos casos hacían de las piezas objetos divinos o diabólicos, la idea que se mantuvo dentro de los círculos eruditos era que el arte contenía la belleza del mundo: su esencia era la belleza. Sin importar si éstos tenían razón, fueron sus ideas las que impactaron en las cortes seculares y religiosas; por ende, se encargaban piezas que fueran “bellas”. Mas como vimos en “La Evolución del Concepto Arte”, la introducción de la belleza en la concepción, era sólo una suplantación de la idea que se tenía del mismo arte; por lo cual, una obra era considerada arte si seguía con los estándares que dictaminaba un término sin definir: lo bello era algo completamente subjetivo que tomó sus bases técnicas (de representación) en las obras de los grandes maestros de aquel momento.

Con todo esto podríamos decir que la belleza era para ellos la innovación sobre las bases grecorromanas con la técnica que habían alcanzado los grandes maestros, pero erraríamos al reducir a esto el término; ya que esto se refiere sólo

a la parte práctica, a la manufactura de la pieza. Podríamos mejor decir que era la sensación que creaba dicha innovación; una sensación no definida que al momento de ser experimentada se denominaba como agradable o bella. Mientras uno observaba la obra, lo que veía era la belleza del mundo: la esencia de lo bello que devenía en lo bello en sí. Es decir, así como en la pintura rupestre, al momento de representar un animal, la representación se volvía ese mismo animal; cuando se representaba la belleza, esa misma representación se convertía en belleza.

Ahora bien, para intentar comprender cuál era el campo que designaba el término belleza, ignoremos la opinión de las escuelas dogmáticas que pretendían dar una crítica tan perdurable como la misma obra, diciéndose concedores de qué es lo bello y qué no; y enfoquémonos, en cambio, en lo que creaba dicha obra al ser interpretada. Para esto último hay diversos pensadores que argumentan la infinidad que puede designar la belleza: “Bayer recuerda que lo bello es una experiencia «abierta», porque se basa en aproximaciones a la regla que constituyen otras tantas variaciones infinitesimales” (Eco, 2001). O “en palabras de Baudelaire: recuerda cómo en la experiencia de la belleza el espíritu humano tiene la sensación de que algo le supera, la llamada tangible del más allá, y en la melancolía que sobreviene, el testimonio de una naturaleza exiliada en lo imperfecto, aspirante a un infinito apenas revelado” (op. Cit). Lo que nos daremos cuenta si seguimos esta línea de pensamiento, es que el arte comenzó a representar, gracias al dominio de la técnica, aquello que superaba la extensión de la palabra: el término belleza surgió como un intento de englobar, de dar palabra a lo indecible. Más tarde, funcionó únicamente como barrera para las próximas innovaciones, que una vez que superaron esta barrera, se vieron ante un nuevo término, que intentaría englobar el campo infinito de la representación, tal cual lo hizo el de belleza. En otras palabras, se utilizó el término belleza como un intento de englobar la experiencia que desataba una obra de arte, ya que al intentar ajustar dicha experiencia en palabras ésta se veía reducida.

3.

En el mundo oriental también podemos observar la tendencia de interpretar la representación artística como real, por ejemplo en la estética de la India la experiencia de una representación es considerada tan real como aquello que representa:

“La experiencia estética no supone ningún interrogante sobre la realidad o no de lo que se imita: el espectador no se pregunta si la persona que actúa en escena es el personaje de Rama o el actor, si sus sentimientos son de Rama o del actor, si se trata de Rama o de alguien que parece Rama: la experiencia estética es una percepción inmediata evidente en sí, que no entraña verdad o falsedad" (Eco, 2001)

En la estética de la India se habla del “*rasa*”, el cual se entiende como la representación de las emociones. Hay para cada tipo de emoción un “*rasa*” distinto; supone que la sensación surge del recuerdo latente de la sensación misma, y es por éste que uno puede llegar a sentirlo. Ya que el *rasa* surge de la representación es propio pensar que el espectador conoce lo representado. A pesar de que se sumerja en la representación y no diferencie de ésta la realidad (o aun haciéndolo tenga los mismos efectos "*rasa*") aquello representado es una evocación de lo real. El *rasa* hace referencia a situaciones ya vividas, el *rasa* es la representación de la generalidad de determinada emoción.

Ya que la representación sugiere para su interpretación un conocimiento previo de aquello que es representado, el objeto que sea señalado por la persona que experimenta la representación gana su significado dependiendo del tipo de historia personal que haya tenido, es decir, es subjetivo. Recordemos en este punto lo que muy de paso se mencionó al inicio: el arte es la representación de la concepción de un objeto, ya sea físico o intangible; por lo cual no es la representación de un específico: "la imagen no representa un objeto. En lugar de ello, los objetos están en la imagen." (Buck-morss, 2009). Esto es lo que hace la diferencia entre una representación artística y cualquier otro tipo de representación.

Antes de continuar explicitaremos el concepto “experiencia estética”. La estética, según la real academia española, se refiere a la ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte. Pero dentro de este concepto, tiene la acepción de percepción o apreciación de lo bello o del arte. Vimos al arte como una representación que crea una experiencia real, que es a su vez subjetiva (a diferencia del acto de representación que crea una experiencia objetiva, como lo sería un número, la cual es irreductible a un hecho psíquico). El resultado que da la representación artística sobre el sujeto se le llamara experiencia estética.

Realidad y arte

A continuación se mencionarán conceptos como validez artística o calidad artística, nos referimos específicamente a su uso para la psicología y no para la estética o la crítica del arte. Con esto apuntamos a que la ganancia que puede tener para la psicología la comprensión del arte, desde la perspectiva que va formando esta tesis, no sugiere que sea la misma que la que pueden tener las demás ciencias que se acerquen a su estudio. Por ejemplo, las consideraciones que tienen ciertas corrientes de la estética sobre la cuestión realidad-arte son opuestas a las que aquí mencionaremos. Tomando como ejemplo al escultor Robert Morris, quien afirma que el mejor arte es la configuración de la naturaleza (Tatarkiewicz, 1997). Por cierto que esto pueda ser, nuestra investigación se reduce al compendio de obras que señalan las diferentes corrientes que repasamos en “El Desarrollo Histórico de la Utilidad del Arte”. Es un intento de encontrar los factores comunes (en cuanto a lo que produce y no lo que integra) que le permitan a la psicología sacar más provecho de este fenómeno.

Al decir calidad o validez artística no nos referiremos a que determinada obra tenga más prestigio en comparación con otra, sino sólo a su introducción dentro de la clasificación.

1.

Como vimos en la primera parte del análisis, el arte supone una representación de lo real. Como segundo planteamiento, expondremos que el arte se diferencia de la realidad y en ningún caso es la misma como tal: la experiencia estética es captada como algo real, mas el objeto que la produce es de índole distinto. Bastaría con que repasemos la primera aseveración del análisis para dar cuenta de esto pero, debido a la fuerte conexión y a la experiencia que produce el observar la representación, pueden surgir dudas acerca de qué es lo que una representación supone con respecto a la realidad.

Para algunos el arte se considera como una interpretación de la realidad y no como su mera copia mecánica. Gana su calidad artística no en la semejanza que tenga la obra con respecto a la realidad, sino en la forma en que se interpretó la misma. Para dar un ejemplo de esto tomemos al Realismo, el cual es una corriente que intenta plasmar un objeto lo más verazmente posible; si somos objetivos con respecto a la correspondencia de las figuras y las formas en una pintura realista, podremos notar que el cuerpo está en realidad distorsionado para lograr este efecto "real"; es decir, los pies pueden medir el doble que el torso, o los árboles ser más pequeños que el ojo humano. Ahora bien, tomando al arte egipcio, donde se representaban las figuras en proporciones adecuadas respecto a un plano ortogonal ¿Podría ser esta una representación más "real" de la realidad?

What makes a piece of art - art - is its own vibrant inner unity as the expression of an idea, feeling, sensation, movement or combination thereof. It's not about - and never has been - a good, even excellent, depiction of some external reality. (Trezevant, 2011)

En el realismo se juega con la oblicuidad para producir un efecto de profundidad, y esto crea una distorsión en las proporciones "reales" de lo representado. El arte moderno tomó (aunque podría decirse que surgió de esta distorsión) esta forma de

representación donde, para dar un efecto tridimensional más fiel, se transgredió la correspondencia de las figuras. "...en el pasado los artistas habían aprendido a reorganizar las subdivisiones orgánicas con resultados paradójicos...esto capacitó al artista moderno, por ejemplo, para dividir un rostro y fundir parte de él con el fondo"(Arnheim, 2002). El realismo al intentar plasmar lo más fielmente posible una imagen como sería captada por la retina humana desde cierta posición, o al describir una escena tomando en cuenta todos los componentes que en la realidad la integran, tiene la misma validez artística que una interpretación en donde el objeto representado sea una oposición a la realidad.

La semejanza que pueda tener una obra con la realidad no depende únicamente de la técnica utilizada, sino también del contexto y la cultura: representaciones que en antaño impactaban por su similitud o fidelidad a la realidad, pueden ahora parecernos ajenas al objeto que buscan representar. Esto no quiere decir que el arte vaya haciendo, en su desarrollo y evolución a lo largo de los años, una representación más fidedigna de la realidad. Ya que también valdría el argumento contrario donde determinada representación actual, no pueda ser entendida por una persona aislada de la cultura.

Antes de pensar que el arte va mejorando, enfoquémonos en que el arte va acoplándose a las concepciones que vamos formando de la realidad. Lo que en un entonces representaba la realidad era el mejor medio o la mejor forma en que ésta podía ser representada. Si supusiéramos que la validez artística se da gracias a la exactitud y la fidelidad, el arte terminaría siendo el clon del objeto a representar. Vale la pena mencionar la diferencia entre identidad e identificación, donde no necesariamente algo por "ser" será visto como es, podrá ser visto y mencionado como tal sin serlo, y viceversa (como en el camuflaje). Las distinciones entre lo real y su representación no son una facultad para que algo se perciba más real; "las cosas terminan siendo lo que representan"(Arnheim, 2002).

Podemos ver cómo aquí aparece de nuevo la historia personal del intérprete (su inmersión en la cultura, su momento histórico y social) por arriba del tipo o modo de representación. Recordemos cómo el arte antiguo, a pesar de distanciarse

enormemente de una pintura realista, era percibido como una representación fidedigna del objeto, lo que es más, como el mismo objeto.

2.

Se ha visto hasta ahora que la apariencia “real” no determina si un objeto es arte o no. Se dijo brevemente que lo que da la calidad artística a una obra es su carácter interpretativo de la realidad, es decir, la forma (el modo) en que se plasma ésta sobre un medio. La distinción entre realidad y arte es exclusiva, ya que algo no puede representar ese mismo algo: la inmanencia no es, en modo alguno, representación de sí misma sino fundamentación última de su propio existir.

Puede crearse una confusión suscitada en la primera sección “representación” donde se expresa lo siguiente: “El contenido del arte puede entenderse como una traducción de la realidad en términos del medio en que se representa, siempre y cuando realidad no signifique puramente objetos físicos o tangibles; sino la concepción que se tenga sobre algo.” El término aquí expuesto de realidad difiere del actual en lo siguiente: a) suponemos que lo representado es la realidad, pero una realidad construida por el artista, por lo cual, interpretada; y b) la segunda realidad, la que estamos abordando, se refiere a la diferenciación objeto-representación.

Valdría lo mismo decir que nuestro acercamiento al objeto nos hace tener una concepción de él que puede distinguirse del objeto mismo. Para evitar futuras confusiones nombraremos a la primera “realidad construida” (en donde entrarían las sensaciones y emociones, así como concepciones de las cosas, que es la que el arte despierta) y a la segunda simplemente “realidad” (el objeto en sí).

Para explicitar y justificar la *realidad construida* recordemos el ensayo de “hermenéutica contra el idealismo husserliano” de Ricoeur (2010), en donde se menciona que mientras el idealismo toma la intencionalidad (carácter propio exclusivo de todo hecho psíquico: “la conciencia es conciencia de algo, no es conciencia de sí misma”) como el medio para llegar a la relación sujeto-objeto, la hermenéutica propone que a partir del concepto de “pertenencia” se da el conocimiento de la realidad. Entendiendo pertenencia como el acercamiento a

cualquier objeto desde una relación de inclusión objeto-sujeto. Lo que cambia es la condición ontológica del ser como sujeto enajenado del mundo, al ser como sujeto perteneciente: "quien pregunta forma parte de la cosa misma por la que se pregunta"(op. Cit). Este sujeto perteneciente es entendido por Heidegger como "ser-en-el-mundo". En otras palabras, la concepción que tenemos de la realidad se basa en las relaciones inclusivas que tenemos con los objetos, que difiere de los objetos en sí, de la cosa misma; por lo tanto, nuestra concepción de la realidad es una realidad construida a partir, y desde, las relaciones que tenemos con el mundo.

Entonces, el segundo concepto, "realidad", se referirá al objeto al que el sujeto se acerca para su comprensión, y difiere de la representación artística o estética: "El objeto estético no es verdaderamente el objeto, sino una posición crítica del modelo que, sin caer en lo banal, lo replantea continuamente como problema y lo convierte en teatro de relaciones" (Bayer, citado en Eco, 2001): el objeto estético es la representación artística del objeto. Diremos que la realidad construida constituye el símbolo de la generalidad (el modelo) del objeto a representar; mientras que la realidad constituye un objeto particular (módulo). "La obra creativa siempre es un proceso de traducción de la imagen al símbolo" (Estañol, 2010)

Se obtiene, hasta este momento, de la relación exclusiva de realidad y arte, la idea de que la representación artística (arte) sirve como un medio de plasmar la interpretación de la realidad. Quizá es por esto que Schelling afirma que "el arte es el único verdadero y eterno órgano y, al mismo tiempo, documento de la filosofía, que testimonia siempre y de nuevo continuamente lo que la filosofía no puede representar exteriormente" (citado en Eco, 2001). Pero más allá de esto, adelantaremos, más tarde será expuesta con extensión, una idea que ya se leía entre líneas: dado que la realidad construida supone la concepción que se tiene de lo real, y ésta se da por la pertenencia: el acercamiento a una obra de arte se dará en la relación inclusiva obra-sujeto, lo que llamaremos más tarde "interpretación".

Eco (2001) describe a la interpretación como un movimiento hacia el objeto y desde él; el cual, cambia las relaciones que se tienen con éste, ya que involucra lo

que se sabe respecto al objeto con lo que propone este movimiento hacia él, en una forma dialéctica: "es un movimiento interrogativo que enfrenta progresivamente mis reacciones frente a la cosa con nuevas experiencias que obtengo de la cosa, de forma que al final de la operación aparezca la cosa como experimentada y reconstruida, vista y dicha por mí" (op. Cit). La obra tomada como cosa funge como un pedestal sobre el cual se disparan millones de posibles configuraciones, las cuales son alcanzadas dependiendo de su intérprete. No es una pérdida del objeto que llama a la infinidad de lo que uno puede imaginarse con respecto a lo que sea, ya que se parte de la cosa para llegar a una experiencia que es nuestra actividad: nuestro movimiento hacia y alrededor del objeto.

3.

Se finalizará esta sección haciendo más clara la diferenciación entre un objeto estético y la realidad, con el concepto de ornamento. En inicio, puede crearse una confusión entre lo que se llama ornamento dentro de una obra de arte y del concepto que aquí señalaremos. Lo que Gombrich (1997) señala como ornamento en el período Barroco no cumple con las especificaciones que determina Arnheim (2002). En este período el ornamento es parte constitutiva de la obra, la cual se vería fuertemente afectada en caso de suprimir alguno de sus componentes, mientras que el segundo autor toma el ornamento como un adorno que toma sitio gracias al contexto, mas no es parte del contexto. Es esta última concepción la que se analizará a continuación.

La diferenciación principal consiste en que un ornamento toma su función y su significado dependiendo de aquello que lo soporta. Mientras que una obra de arte es independiente del espacio físico en el cual es presentada, está determinada por su propia propuesta. La diferencia radica en que el ornamento es parte del mundo, mientras la obra de arte lo representa, por lo mismo para ser arte debe diferenciarse de éste. Ya que el ornamento es parte de lo real, toma su significado del contexto: es deducible y comprobable por las redes de conexión que lo

significan. Por lo cual, tiene un sentido unilateral y repetible, mientras que el arte nunca dice dos veces lo mismo: "La simetría es tan rara en el arte como común en el ornamento" (Arnheim, 2002).

"El arte como representación e interpretación de la realidad no puede ser unilateral y válido a la vez. El giro particular que el estilo de la obra da a la imagen del mundo, renueva y profundiza más bien nuestro concepto del todo, en vez de limitarlo." (op. Cit).

El ornamento es, entonces, parte del todo y depende del mismo; el arte es representación del todo y le da nuevos significados (resignifica) a ese todo. Se refuerza la idea de *realidad construida* al momento en que diferenciamos la representación del todo con el ornamento. Una representación supone una generalización del objeto a representar: una abstracción del "todo". El modo en que construimos la representación del todo es por medio del acercamiento con particulares, es decir, de la relación inclusiva de objeto-sujeto que da por resultado una modificación, no en el objeto particular, sino, en la concepción que se tiene del objeto en general. Podríamos decir que la abstracción se refiere, en este contexto, al acto de incluir una nueva experiencia del objeto a la concepción del mismo, la cual puede tanto darle mayor solidez al significado del objeto, como modificarlo. De cualquiera de las dos maneras, la abstracción se vuelve real para quien la realiza, forma parte de su realidad construida.

De este razonamiento se deduce que el ornamento es un particular, forma parte del conjunto real del cual se obtiene la concepción del objeto; mientras que el arte es la representación de la concepción, la cual, propone una resignificación del objeto particular o una reestructuración de la *realidad construida*.

Comunicación- Interpretación.

La representación como forma de exponer algo que no es en sí, pero que evoca ese algo, es, a fin de cuentas, un acto de comunicación. Si nos atenemos a la primera propuesta que hicimos en este análisis, donde suponemos que el arte es una representación que despierta experiencias subjetivas, podemos argüir que lo que comunica el arte es esta posibilidad de experiencias: un mundo de posibles configuraciones para la *realidad construida*.

Diremos que el arte, entonces, tiene la capacidad de resignificar y es esto lo que le da su facultad comunicativa. Quizás sería más válido afirmar que el arte funge como puente para una dialéctica entre el objeto y el sujeto, donde el sujeto se resignifica así mismo a partir del objeto y resignifica al objeto a partir de sí mismo. Esto no quiere decir que el objeto cambie físicamente, sino que cambia el modo en que es comprendido, cambia psicológicamente.

1.

Al momento de tomar al arte como medio de comunicación, cambiaremos la relación emisor-receptor a una modalidad de obra-intérprete. Esta modalidad se diferencia, principalmente, en que el tipo de mensaje que se transmite no puede ser deducido lógicamente, ya que se carece de una comunicación dialogal, en donde se llegue a un acuerdo entre lo que se quiere decir y lo dicho. Sabemos que en la comunicación dialogal el emisor da un mensaje que el receptor codifica en términos del contexto situacional. Podemos preguntarnos qué es lo que el arte comunica, dijimos que es la posibilidad de experiencias, pero ¿Hay cabida para que comunique todas las experiencias posibles? ¿O es que comunica una en específico y, si es así, cómo poder determinarla?

Al momento de tomar al mensaje, no como el puente hacia la infinitud de relaciones entre objeto e interpretación, sino, como algo específico, nos enfrentamos con una serie de problemas referentes a cómo determinar el mensaje ¿éste es aquel que mencionó el autor de la obra, o aquel que nombró la sociedad de su época, o aquel que se dedujo de las relaciones histórico-sociales de su

momento que, en última instancia, dicha sentencia se encuentra sujeta a sus propias relaciones histórico-sociales?

Optar por alguna de estas opciones trae como consecuencia la oposición de cualquiera de las otras dos, ya que ninguna contiene la validez suficiente para justificarse ante los argumentos que puedan plantear las demás posturas. En vez de intentar determinar cuál es el sentido de la obra, valdría más preguntarnos qué sentido crea en el espectador. La hermenéutica, según Ricoeur (2010), se ha visto frente una aporía al querer delimitar el sentido estricto y único de los textos (con esto se refiere también a cualquier otro objeto al que intentemos comprender), ya que al intentar delimitar algún objeto por medio de métodos científicos, se ha desentendido su análisis de la parte más importante del objeto: el efecto que crea en quien se acerque a él.

La propuesta para entender al arte como un medio de comunicación es, en primera instancia, desentenderlo del modelo común de emisor-receptor e incluir la interpretación en la nueva modalidad.

2.

Hemos incluido la interpretación en nuestra dinámica de comunicación ya que vimos cómo en el arte el contexto situacional no puede delimitarse (la historia de la hermenéutica es un claro ejemplo de esto) y por tanto el mensaje sufre de una ambigüedad que no llega a resolverse. A continuación se explicará qué se entiende por interpretación.

Habíamos definido la interpretación como el acercamiento a una obra de arte por medio de la relación inclusiva obra-sujeto. Dentro de lo que implica esta relación, se deduce que la interpretación permite al sujeto tener una experiencia única y propia, lo que da pie a pensar que el arte sirve como un medio en donde cada quien puede tener una experiencia que no se deduce de los componentes físicos de la obra, pero que sí parte de éstos.

Ya que nos enfrentamos ante una verdad que no es omnipotente sino que requiere ser interpretada en tanto quiere ser comunicativa, se debe entender que la subjetividad está implícita en la interpretación. El arte como acto de comunicación produce una experiencia en el sujeto que lo observe, esta *experiencia estética* no se reduce a fenómenos puramente biológico perceptuales, implica la inserción del espectador en la obra, lo que Pareyson (citado en Eco, 2001) llama Formatividad. Ya que la experiencia artística está ligada a la obra, el estudio del arte implica la inclusión de esta experiencia, que por ser personal (única), es inconmensurable e inverificable. La experiencia en sí es irrefutable y se constituye como unidad autónoma autojustificable.

Hemos retomado aquí la idea de *inserción* en la obra. Recordemos que nos referimos a la relación inclusiva sujeto-objeto, que en este caso aparece como obra-intérprete. Una oposición de esta perspectiva es el ver a la obra como un objeto independiente de nuestra relación con ella, al cual podemos acercarnos con una conciencia limpia (idealismo). Es cierto que existe la realidad en independencia de nuestra actividad o nuestro acercamiento a ella, pero al momento en que nos acercamos al objeto, el “ver” está condicionado por nuestra experiencia. Entonces, la manera en que se forma nuestro conocimiento se diferencia de la relación de exclusión objeto-sujeto.

Hasta el momento hemos dicho que la interpretación se trata de un acercamiento a un objeto que se encuentra en nuestro plano real, y por tanto, supone que se tiene ya una idea acerca de él. Pero esta *idea*, esta concepción, no refiere a que haya habido un acercamiento previo, sino sólo que se llega con ciertas predisposiciones. La interpretación es el desarrollo de la comprensión con la estructura del "como", utilizado en forma de tropo, haciendo una explicitación que:

"no transforma la comprensión en otra cosa, sino que la hace ser ella misma...esta dependencia [la que se refiere al 'como']...explica que la explicitación también preceda siempre a la reflexión y se adelante a toda constitución del objeto mediante un sujeto soberano [en otras palabras el 'como' hace que se llegue al objeto con presupuestos, con una

"presignificación"]; el sentido, estructurado por lo adquirido, la impresión previa y la anticipación, forma para todo proyecto el horizonte a partir del cual cada cosa será comprendida como tal". (Heidegger, citado en Ricoeur, 2010)

Otro ejemplo que alude a esta misma estructura del *como*:

“la imagen deviene de la base de la vivencia artística, las propiedades comunes del proceso intelectual y cognoscitivo, su característica general. El niño que contempla por vez primera un globo de cristal, lo denomina sandía, y así explica una impresión nueva y desconocida mediante una noción vieja y conocida. La vieja noción de sandía ayuda al niño a percibir la nueva.” (Vigostsky, 2006)

La diferencia entre el idealismo y la hermenéutica, radica en que la primera se sitúa al principio o al final en tanto interpretación, mientras que la segunda se pone justo en medio: no pretende llegar con una conciencia pura al objeto ni con un conocimiento absoluto del mismo; en cambio, se refiere a una interpretación desde el contexto y las condiciones propias, con los presupuestos que esto supone, es decir, con una presignificación, para asimilar el objeto y resignificarlo "las vivencias, en cuanto cosa misma, para ser elevadas al orden o 'nivel' de la comprensión requieren ser interpretadas" (Vargas, 2009).

3.

Hace falta una explicitación de la *comprensión* para llegar al total entendimiento de la *interpretación*. Nos referimos en específico a la diferencia entre las ciencias naturales y las ciencias del espíritu: explicar para las primeras, comprender para las segundas.

Este concepto de comprensión partió del antiguo modelo que intentaba dar una interpretación de las creaciones humanas, tomando a éstas como el medio para llegar a la idea que quiso impregnar su autor: el supuesto parte de que el arte, al ser una creación humana, está compuesto por signos que son interpretables o

deducibles y que desde esta perspectiva pueden fungir como el medio para llegar a un significado absoluto.

Ahora bien, podemos pensar, como este antiguo modelo intentaba, que estos signos nos revelan a un otro y es el conocimiento de este otro lo que nos revelará el mensaje. Siguiendo este pensamiento, podríamos decir que el hombre llega a conocer a este otro desde la inmersión en su psique, ponerse en su lugar, lo cual se daría por medio de signos, los cuales son el testimonio del hombre y constituyen la diferencia entre explicar y comprender: el mundo histórico. La comprensión de una obra artística, entonces, se daría por el conocimiento de los signos ¿Pero qué es lo que nos habilita para decir que ciertos signos significan algo determinado? Recordemos que por más que se pretenda tomar una postura objetiva ante un objeto de este tipo, caerá en lo subjetivo. Por ejemplo, si delimitáramos las circunstancias históricas y sociales de los signos, nuestros propios establecimientos de límites se verían influidos por nuestras actuales circunstancias históricas y sociales

En vez de dirigir la comprensión a un otro, la comprensión debe partir de uno mismo, desde el *ser*. Ya no es el problema el saber qué decía el otro, sino desde uno mismo buscar el significado: "los fundamentos del problema ontológico han de buscarse del lado de la relación del ser con el mundo y no del lado de la relación con un otro" (Ricoeur, 2010). El acercamiento al objeto no es una captación o un aprehender su sustancia o su sentido, sino es el desarrollo del ser que posibilita dicho objeto, es un *poder ser*.

La interpretación, entonces, queda entendida como la inclusión en la obra artística para el desarrollo que ésta posibilita, es, en otras palabras, la creación (resignificación) de uno mismo dentro de la obra.

Medio y Forma.

Hasta el momento hemos visto que el arte puede definirse como una representación de la realidad que se plasma sobre un medio, esta representación genera en el intérprete el desarrollo de varias posibilidades de *ser*. En las anteriores secciones vimos qué significa cada uno de éstos conceptos, sus fundamentaciones y su desarrollo. Ahora falta exponer qué entendemos como “medio” y qué dificultades y beneficios puede traernos su desarrollo para nuestra definición.

1.

Dijimos que lo que el arte deja plasmado es la posibilidad de desarrollar varios mundos posibles (*poder ser*) que toman como plataforma de partida el objeto representado. Diremos que el arte sólo puede denominarse como tal si es desarrollado sobre un medio. Esta nueva limitación hacia el arte puede traernos confusiones acerca de lo que se supone como medio, ya que resulta muy sencillo decir que cierta obra pictórica está dada sobre un lienzo, y es éste el medio en que fue representada, o que una obra literaria se plasmó sobre un papel o una escultura sobre una piedra. Pero si mencionamos una obra teatral o musical, puede aparecer la pregunta de cuáles son los límites del medio y cómo es que se conservan sobre el mismo ¿es acaso la ejecución de la obra o su partitura; el guión teatral o su representación? ¿Cómo es que algo puede quedar plasmado sobre un medio cuando éste se atiene a las consecuencias temporales?

Si tomamos ejemplos del tipo que nos parece como más obvio, tales como la pintura o la escultura, veremos que en realidad se atienen a las mismas consecuencias temporales que las artes que se aprecian en su ejecución: son víctimas de la destrucción y la degradación. Claro está que pueden ser retocadas y reconstruidas por las personas más capacitadas y profesionales en su ámbito, pero ¿que esto no equivaldría a la construcción de un nuevo escenario que intente reconstruir el fondo de una obra teatral o inclusive a la ejecución de una sinfonía por un nuevo director de cámara? ¿Cuál es el medio preciso donde puede

impregnarse el *poder ser*? ¿Es acaso que existe una, de entre todas las ejecuciones o reproducciones de una obra, que pueda ser considerada sobre otra como arte?

Si nos aventuramos a decir que es la obra primera, la original, aquella que debe ser considerada como arte y que sus reconstrucciones o retoques son sólo la intención de conservarla para la historia de la humanidad ¿Cómo es posible que, después de su mantenimiento, siga despertando nuevas y diversas interpretaciones? Si pensamos que la obra original es el arte, y sus posteriores ejecuciones son sólo pobres imitaciones, las representaciones teatrales de viejas obras perderían validez artística, la música se vería igualmente enjuiciada e inclusive en la literatura las traducciones se encontrarían bajo la misma daga.

Bajo este pensamiento no podemos decir que el arte se conserva sobre una realidad física, si lo suponemos deberemos admitir que la descomposición de un componente de la obra artística llevaría por consecuencia a la anulación de la totalidad de la obra como arte. En cambio, vemos cómo inclusive piezas muy antiguas, y por lo mismo con mayor nivel de degradación y restauración, como la Gioconda o el techo de la Capilla Sixtina, siguen considerándose obras de arte.

Hemos de advertir en este punto que nuestra consideración de “medio” no englobará por sí sola la conservación de la obra artística, se entenderá sólo como la ejecución, sea sobre una superficie cualquiera (desde un lapso de tiempo para una sinfonía hasta una piedra para una escultura). Habrá que dispensar de la realidad física para explicar dicha conservación, esto se hará con el concepto de “forma”.

2.

Es, en última instancia, sobre la realidad, un lienzo por ejemplo, donde se llega a apreciar la obra. Es verdad que la experiencia se da por el contacto con el objeto físico, pero esto sólo supone el inicio para llegar a lo que llamaremos *forma*.

El arte no se referirá únicamente a la transformación de un objeto cualquiera en una obra artística, sino a la creación de la forma (la cual es atemporal) y lo que supone su advenimiento al mundo.

Para llegar al entendimiento de "forma" es preciso comprender el concepto de imaginación. Debemos primero distinguir entre la función reproductora del humano, que se refiere a intentar captar experiencias anteriores ya sea sobre algo concreto o sobre algo verbal para su futura reproducción; y de la función creadora, que está proyectada hacia el futuro, en la que se construyen escenarios en los que nunca se ha estado. Esta última actividad se le llama imaginación, y constituye un elemento para poder interactuar en nuevos escenarios: "la imaginación, como base de toda actividad creadora, se manifiesta por igual en todos los aspectos de la vida cultural haciendo posible la creación artística, científica y técnica"(Vigotsky, 2003).

La imaginación deviene de la realidad, es la combinación de sus componentes. Entre más rica sea la experiencia, tanto más elaborada será la imaginación. Ahora bien, la imaginación al descomponer la realidad y crear de esta descomposición un nuevo objeto, fija este nuevo objeto como real, es decir, a partir de ese momento el nuevo objeto servirá como un punto de partida para nuevas composiciones imaginativas:

"el edificio erigido por la fantasía puede representar algo completamente nuevo, no existente en la experiencia del hombre ni semejante a ningún otro objeto real; pero al recibir forma nueva, al tomar nueva encarnación material, esta imagen cristalizada, convertida en objeto, empieza a existir realmente en el mundo y a influir sobre los demás objetos". (op. Cit).

En el caso del arte, este nuevo objeto, esta cristalización, contiene en sí la facultad de reestructurar perennemente sus las relaciones con los demás objetos (Moya, 2010). Se consolida como tal ya que cuenta con esta capacidad de generar constantes y diversas significaciones.

Tenemos pues, que la descomposición y reestructuración de la realidad, en sus mismos términos, es la imaginación. El objeto, el resultado de esta imaginación, se le llamará "forma". Ahora bien, tanto la imaginación como la forma sólo llegan a completarse al momento en que son presentadas ante el mundo, es decir, el advenimiento de la forma se da por su construcción sobre un medio. Es el medio quien presenta la forma pero no es él su esencia. La presentación de la forma es necesaria para que ésta pueda entrar en el teatro de relaciones, pero a partir de su entrada ya no depende del medio.

A estas consideraciones de la forma es necesario aplicarles la distinción que vimos de realidad-arte. Tomemos por ejemplo la creación de una forma que pretende fungir como una edificación donde habite una familia, y la creación de la forma del TajMahal. El advenimiento de la primera forma se constituye como una casa, que tiene sus funciones de habitación predeterminadas y que entra en contacto con los demás objetos de la realidad y se clasifica como uno de ellos. Mientras que la forma del TajMahal no entra dentro de la clasificación de *tumba*, a pesar que esta fue la intención de su construcción, ni en cualquier otra clasificación de los objetos de la realidad. Más bien, entra como un objeto que crea nuevas interpretaciones de sí mismo y de los demás objetos que constituyen la realidad, es decir, su advenimiento transforma las relaciones que tenemos con los demás objetos. Es por esto que no puede entrar en una clasificación en donde tome parte integral del concepto que constituye dicha clasificación, en caso de entrar en alguna clasificación sería en la de arte. "Un producto creativo, será el resultado de la interacción entre el mundo de la fantasía y el mundo real, el cual a su vez, establecerá una nueva relación de comunicación y relación con los otros" (Ortega, 1997)

3.

Hemos dicho que una forma, hablando en sentido artístico, quedará en su misma condición en tanto no se plasme en un medio. Una vez plasmada será considerada la forma como arte, pero no en el sentido en que sólo pueda existir dentro de un cuadro en específico, en cambio, se tomará como un nacimiento, un advenimiento al mundo, la entrada que interactúa con los demás objetos transformándolos (físicamente, pueden los demás objetos permanecer indiferentes ante este nuevo advenimiento, pero nuestra percepción hacia ellos no, es decir, psicológicamente, cambian). En otras palabras, el medio es el puente para que la forma llegue al mundo, se necesita del medio para que una forma devenga en arte, pero no es el medio quien detenta su sustancia.

Resumiendo: la reconfiguración de la realidad (imaginación) da un resultado (forma) que al momento de ser expresado (medio) llega a comunicar a un otro. Teniendo en cuenta que el medio es la presentación de la forma y no la forma. Estos es, el advenimiento del arte, gracias al medio, crea en ese mismo instante su independencia del mismo medio.

Para finalizar esta sección recalcaremos que dado que se entiende el arte como una formación, es necesaria la inclusión de la materia para dar lugar a una nueva forma. El resultado de la forma se da por el entendimiento de las leyes de la materia (ya sea desde la lengua como materia para el poeta, hasta la piedra como materia para el escultor) para su futura transformación en leyes de la forma. La materia funge un papel de obstáculo para el artista, dentro del cual se encontrará libertad una vez que haya logrado dominar el medio, es decir, las leyes que rigen en él.

Capítulo IV Arte como acción

Hemos visto al arte como una representación de la realidad, que difiere de ésta, pero que al momento en que la experimentamos cambia las relaciones que tenemos con respecto a la misma realidad. A pesar de que los autores ya citados muestren tendencias a sostener esta idea, mencionaremos la perspectiva psicológica desde la cual el arte puede entenderse de esta manera.

Si tomamos al arte como una acción, nos dará la facultad de acomodar todas estas conceptualizaciones dentro de su cuerpo. Para lo cual, partiremos del entendimiento de la narrativa desde Ricoeur (2010) y Bruner (1991) para llegar a la concepción de acción. Mientras el primer autor lo hace para dar una nueva perspectiva a la hermenéutica, el segundo lo enfoca para explicar su concepto de psicología cultural (que en pocas palabras, refiere a cada tipo de acto humano una acción y no una conducta).

Preguntémonos ¿Qué es lo que precisa la acción? ¿En qué difiere con la conducta? Se refiere principalmente a la conducta intencionada. Páginas atrás se habló del concepto de intencionalidad en la fenomenología de Husserl, donde la intencionalidad se explica por sí sola (la conciencia es conciencia de algo). Poniéndolo en nuestro contexto sería: la intencionalidad es intencionalidad de algo, de un hacer o un decir, por ejemplo, la intención no es intención de sí misma; existe en tanto tenga dirección. Esta explicación se entendió con el concepto de pertenencia, esto es, que la conciencia hacia algo está determinada por la relación inclusiva que se tenga con respecto a ese algo: la conciencia sólo se da, y su forma dependerá, por la relación objeto-sujeto. Ahora bien, el concepto de intencionalidad en Bruner (1991) puede tener un matiz como el siguiente: la intencionalidad de la conducta es determinada por la relación inclusiva sujeto-cultura.

Bruner (1991) defiende la importancia de preguntarse el modo en que se expresa un acontecimiento y no el proceso cognoscitivo que este sugiere. En el primero de los casos, el abordar el fenómeno de esta manera sugiere entender el mundo de

significados que llevaron al sujeto a expresarse de determinada forma. En el segundo, encontraremos un modelo estilo estímulo-respuesta que en nada beneficiará en saber el por qué lo hizo de tal forma. Entonces, la dirección que tome la acción no estará determinada por sustratos biológicos, y por lo mismo no podrá ser explicada en función de estos, sino, más bien, en función de sustratos culturales; en donde los primeros fungen como límites moldeables y motor de los segundos. Para ilustrar se dará el siguiente ejemplo:

“existe una limitación biológica que afecta a la memoria inmediata, el famoso «número siete más o menos dos» de George Miller. Pero los seres humanos hemos construido dispositivos simbólicos para superar esta limitación: sistemas de codificación como los números octales, procedimientos mnemotécnicos o trucos lingüísticos. Recuérdese que la idea más importante que defendía Miller en aquel artículo que marcó un hito era que, reconvirtiendo la información mediante esos sistemas de codificación, como seres humanos dotados de cultura, estábamos capacitados para enfrentarnos a siete «porciones» variables [chunks] de información en lugar de a siete «unidades» mínimas[bits]” Bruner (1991)

Los beneficios que implica la acción como perspectiva para abordar un fenómeno, podemos resumirlos diciendo que se trata de una búsqueda de significado, pero no en el sentido universal, único y con pretensión de verdad, sino en el sentido orientado a cómo se forman dichos significados.

Con lo hasta ahora expuesto podemos ver una teoría que sustenta las diversas aseveraciones que se han ido formando a lo largo de este análisis, ya que si es de interés el cómo se forma el significado, nuestra meta será revelar el sistema que le subyace y que permite múltiples interpretaciones, además de no reducirse a la estructura del objeto o al conseguimiento de una voz unidireccional o una visión unilateral. ¿Pero cómo asegurar que el arte es también una acción? Dijimos que ambos autores parten de la narrativa para dar a entender su concepción y así

hacer la analogía hacia sus determinados objetos de estudio, e inclusive llegan a asegurar que se constituyen como narrativa dichos objetos. En las siguientes líneas, desarrollaremos la idea de narrativa de estos autores y haremos una analogía, no pretendiendo decir que el arte es narrativa, a pesar de que pueda serlo, sino para ver las similitudes que puede compartir con la acción y, entonces, tomar al arte como un fenómeno que pueda ser comprendido de esta manera.

1.

Ricoeur (2010), ve el relato como la forma en que se transmite cualquier tipo de experiencia hacia un otro. El relato, el contar una historia, se constituye por la narrativa. La unidad funcional de la narrativa es su carácter temporal, ya que todo lo narrado ocurre en el tiempo y todo lo ocurrido en el tiempo puede ser narrado.

Agregaremos aquí una de las cinco propiedades que menciona Bruner (1991): la secuencialidad. Dado que todo lo narrado ocurrió en el tiempo, y el narrar se hace desde el tiempo, las implicaciones temporales al momento de transmitir son inherentes a la forma en que se relata, es decir, la narración hace explícita una causalidad. Esta causalidad puede entenderse como la característica principal del acto de narrar: la composición verbal que constituye un texto en relato "mûthos" (que significa intriga). La intriga puede definirse como "el conjunto de combinaciones por las cuales los acontecimientos se transforman en historia" (Ricoeur, 2010). La intriga es pensada como una facultad interpretativa que dirige los diferentes componentes de la compilación para que creen sentido.

Vemos hasta ahora que lo narrado, en tanto ocurre y se expresa sobre el tiempo, requiere de una previa interpretación. El arte cumple con cada una de estas cualidades: a) es sobre el tiempo, y es esta la primera barrera que supone el advenimiento de la *forma*, donde se expresa; y b) su experiencia (la interpretación) se hace de un modo secuencial (cada uno de los componentes de la obra nos hará tener determinada reacción) siendo su sentido únicamente dependiente del intérprete. "Since interpretation is necessary to bring out the meaning of a text, the meaning cannot already be in the text." (Nencini, 2011)

Sabemos desde dónde se habla y cómo se habla en una narración, pero las preguntas *de qué se habla* (contenido) y *cómo se construye esta intriga, esta causalidad, con respecto a donde fue tomada*, se resolverán en la tónica del concepto de mimesis de Aristóteles, que se refiere no a la imitación de la realidad en sí, sino de la "vida en acción".

Este concepto puede entenderse, al igual que en la representación artística, como aquello que interpreta la realidad y que la rehace en su expresión. La similitud radica en que tanto lo narrado como lo representado, son las concepciones que se tienen de la realidad, es decir, es la *realidad construida* aquello que se narra o representa. Ricoeur (2010), refiriéndose a la mimesis de Aristóteles, nos habla, al igual, que la imitación de la realidad tiene la facultad de rehacer la misma realidad imitándola.

Ya que la mimesis no es la realidad sino que la imita (la representa), funge como referente hacia lo que está imitando. A continuación se ahondará sobre este aspecto.

2.

Otra de las propiedades de la que hablan ambos autores es el carácter autónomo de la narración en su relación con el referente. La autonomía a la que se refiere puede entenderse como una independencia de la veracidad del objeto, como una libertad en la cual el objeto se entiende desde la perspectiva que tome la estructura narrativa, y es con esta perspectiva con la que gana su sentido, a pesar de que dicho sentido carezca de verificación, a comparación de una descripción exacta del objeto. En otras palabras, la referencia no es hacia el objeto real, sino hacia el *objeto construido*.

La autonomía toma, también, su sentido gracias a que la acción hace referencia a algo que pudo haber o no haber ocurrido, y no toma un lugar preponderante el hecho: lo que toma primacía es el fruto que se pueda obtener de la acción, es decir, la interpretación del hecho. Por ejemplo, Bruner (1991) recalca que "lo que dicen las personas que hicieron o hacen", puede no ser cierto; sin embargo, no es importante saber qué fue lo que hicieron sino cómo es que se expresan y arman

un discurso narrativo para fundamentar su aseveración. Qué recursos utilicen en su decir nos habla de su inmersión en determinada cultura, y es esto último lo que le es de interés para su psicología: el tipo de significado que armó el individuo para poder comunicarse con un persona, que, al igual, construyó un significado (negociación de significado), resulta en este caso de mayor importancia que saber si es verdad su enunciación.

Siguiendo con la idea de autonomía, retomaremos a Ricoeur (2010) y el relato. Él nos dice que los relatos pueden dividirse en ficticios y reales. Su fruto se obtendrá no de su estructura sino de su interpretación, no importando si aquello que señalan se sabe mentira o es improbable. Podemos argumentar que esto se debe a que ambos hacen referencia a la realidad construida, al sistema que sabemos no es real pero que nos ayuda a comprender la realidad de tal forma, que sin este sistema, la realidad nos parecería extraña "la verdad es más extraña que la ficción". Ambos, el relato ficticio y el real, se basan en un mismo referente, y nos hablan de la forma en que comprendemos la realidad y no de la realidad en sí.

El relato de ficción hace referencia al producto de la imaginación humana, mas el relato real hace referencia a este mismo producto ya que el pasado es inverificable e intangible, los documentos que permiten hablar de lo que fue el pasado "autorizan o prohíben, pero nunca contienen"(op. Cit). Recordemos cómo en el arte la diferenciación de la realidad nos dio la idea de una realidad construida, que es la que evoca y representa el arte, la cual puede ser ficticia o real pero parte de lo mismo: la imaginación.

"La ficción supone no solo simular algo mediante un uso descontextualizado de objetos, o realizar la acción en vacío, sino que implica quebrar lo aprendido, transformar radicalmente los significados convencionales de las acciones y los modos de usos de los objetos, haciendo que algo sea otra cosa (como cuando un palo se transforma en un peine, en una muñeca o en un avión, o cuando una pinza es alimentada con fichas de plástico)."
(Español, 2007)

Habíamos definido la imaginación como la reconfiguración de la realidad. Ahora bien, la creación de escenarios (o cualquier fin de la imaginación) que pueden ser tanto fantásticos (la mitología) como reales (un suceso histórico) parten del mismo componente ya antes mencionado: la combinación de experiencias vividas sometidas a las configuraciones que reclaman dichos escenarios. Dicho en otras palabras:

“ El producto de la imaginación, la propia combinación de estos elementos [las experiencias previas], en uno de los casos es irreal (cuento), mientras que en el otro caso la propia vinculación de los elementos, el producto mismo de la fantasía, y no solamente estos elementos, corresponde con algún fenómeno real" (Vigotsky, 2003).

Entonces, la narración, ya sea su referente real o ficticio, nos habla, no del objeto en sí, ni tampoco del sujeto, sino de la relación inclusiva de objeto-sujeto: el objeto solo puede entenderse desde esta relación. Por lo cual, los relatos de ficción y los reales se atienen a las mismas exigencias, ya que a pesar de pertenecer a un plano diferente de la realidad, fueron contruidos con base en ésta: la mimesis (imitación de lo real), ya sea hablando de ficción o no, tiene por objetivo trasladar la realidad a un plano, quizá atemporal pero en todo caso regido por reglamentaciones temporales, donde pueda ser entendida. "aun la relación más paradójica del arte con la realidad sería incomprensible si el arte no des-compusiera y no re-compusiera nuestra relación con lo real"(Ricoeur, 2010).

A la luz de estas nuevas consideraciones, se ha ampliado la distinción entre arte y realidad, gracias a la inclusión del referente. Esta distinción no se da por la veracidad o exactitud del objeto representado, así como tampoco por su poca credibilidad o falsedad, se basa en que mientras uno (realidad) apunta al objeto independiente del hombre y de la concepción que haga del mismo, el otro (arte, en nuestro caso) apunta a la construcción de dicho objeto. El referente, en última instancia, será aquello de lo cual hicimos una construcción. Mas ¿qué sucede con aquello que se dice auto-referencial?

Una narración auto-referencial puede extender el relato de ficción a donde el mensaje del relato hace referencia a sí mismo por medio de recursos poéticos, por ejemplo, la metáfora, y gana el relato aspectos emotivos y cualitativos que un relato descriptivo (real) no puede aportar. Es de esta forma donde es más visible la independencia del cuerpo narrativo, o de la referencia, de su referente; ya que los objetos son utilizados como tropos para resaltar aspectos que de otra forma pasarían por alto. Para dar un breve ejemplo de esto pensemos en la frase “un frío que come los huesos”. Si tomamos el verdadero referente de las palabras nos llevará a una enunciación sin sentido; sin embargo, esta frase es más expresiva que “una temperatura de tres grados Celsius”. Queda más claro y transmite más la primera, claro está que valdría mucho suponer el tipo de contexto en el que se trate, mas aquí planteamos el tipo de concepciones que puede crear una persona con respecto al arte (no en contexto científico y académico) y cómo ésta experimenta con respecto al objeto, en este caso, la expresión utilizada. Vemos que el significado es arbitrario de la referencia, ya que ésta es autónoma del referente.

3.

Hemos hablado de cómo el arte cumple con las cualidades de una narración: a) la narrativa necesita ser expresada sobre un medio que se atiene a las reglamentaciones temporales (la secuencialidad que lleva a una causalidad); y b) la autonomía del referente, que terminó entendiéndose con los dos tipos de narraciones (reales e imaginarias).

Faltan dos propiedades que se trabajarán como una sola, que son *El vínculo entre lo excepcional y lo cotidiano* y *La dramática*. Ambas tomarán su correspondiente similitud en el arte bajo el entendimiento de la interpretación.

Explicaremos primero la cualidad de la narración que se refiere a la creación de vínculos entre lo cotidiano y lo excepcional. Lo que Bruner (1991) llama canónico es aquello que es cotidiano, que no necesita de una explicación para que se comprenda dentro de la cultura. Existe el pensamiento de cómo la gente debería

actuar en determinados escenarios, independientemente del tipo de persona que entre en el escenario, y existen modelos preestablecidos, en el sentido narrativo, para explicar estos comportamientos. Así también, existen procedimientos donde se explica lo extraordinario por medios de un vínculo con lo cotidiano. La narrativa explica lo excepcional por medio de recursos canónicos.

Otra cualidad de la narrativa es su calidad dramática. Se refiere a la presentación de un problema y a la búsqueda de su resolución. La narración nos cuenta de un desequilibrio y de la forma en que éste se resuelve.

El arte contiene en su estructura estos dos componentes. Para explicarlo tomemos el supuesto donde el arte, como el advenimiento de la forma, parte de la imaginación. La imaginación supone la reconstrucción de la realidad, lo que puede entonces llamarse excepcional, al no ser canónico, y su exposición supone un problema respecto a la vinculación de lo advenido y lo ya dado; es decir, *el vínculo entre lo excepcional y lo cotidiano* se da por la misma exposición de la forma, y *la dramática* supone la tensión de estas figuras extraídas de la imaginación y su articulación para dar un sentido. Es en ésta última parte donde entra la interpretación.

Sabemos que estos componentes existen en la estructura de la obra, pero su sentido se da por la interpretación. Al momento de incluir un referente, éste reclama de inmediato una interpretación, ya que es un referente que no tiene una dirección única. "La realidad artística no obedece realmente a una gramática generativa y cada signo se relaciona con un sentido indefinido" (Marty, 1997)

El drama, por ejemplo, en una obra musical, se desarrolla por distintos motivos, los cuales, en su secuencia, van articulándose para resolver la misma tensión que en su presentación primera exponían. Pero la obra, la narración, no se reduce a su dramatismo, éste guarda, en su ascenso de los particulares (en este caso los motivos musicales) una emblemática de los mismos que los convierte en tropos; y es precisamente esta forma de relato lo que le da su lugar y adecuación a la y en la realidad. Estos emblemas no pueden ser tomados desde una perspectiva

interpretativa unidireccional, no son deducibles por sus sistemas lógicos, ya que entra el tomar partido, nuestra identificación con los particulares, es decir, el desarrollo del *poder ser*. Así como Kundera (1996) lo afirma "los personajes de mi novela son mis propias posibilidades que no se realizaron". Refiriéndose a que cada uno de estos personajes tienen para él un valor de posibilidad (en cuanto a su ser). Nosotros, al leer alguno de sus libros, desarrollamos cada uno de estos personajes con una cierta identificación desarrollando así una posibilidad de nuestro ser. Es imposible concebir que llegaremos con una conciencia totalmente científica al acercarnos a una obra de esta índole, y de serlo así, perdería entonces su valor artístico viéndose la obra reducida a un enumeramiento de supuestas cualidades perceptivas estructurales.

Ya que los particulares, las referencias, no son referencias de algo ya dado, sino de algo que debe ser construido, a lo que apuntan es a un distanciamiento con la realidad. La independencia de la referencia al referente supone en sí un distanciamiento "el distanciamiento no es producto de la metodología...es condición de la interpretación" (Ricoeur, 2010). Pero este distanciamiento no es una contraposición de la relación inclusiva obra-intérprete, se refiere más a que esta relación tendrá por resultado la creación de otro mundo recreando el primero original. Es sobre esta creación donde se proyecta el posible yo (*poder ser*), y es tarea del intérprete la creación de dicho mundo sobre las estructuras que plantea la obra.

Tomemos por ejemplo Macondo, del libro *Cien Años de Soledad* de García Márquez. El intérprete, quien lee la obra, construye esta ciudad partiendo de la misma lectura pero se beneficia de sus experiencias previas para dicha construcción, obteniendo por resultado una ciudad muy diferente a al que otra persona, al leer la obra, construiría. La sustancia, *la cosa en sí* (Macondo), escapa del horizonte finito de su autor, es decir, escapa de los límites socio-culturales, e incluso temporales, para que pueda llegar a otros contextos donde serán reconstruidos dichos horizontes en un nuevo escenario "es esencial...para una obra de arte en general, que trascienda sus propias condiciones psicosociológicas

de producción y que se abra a una serie ilimitada de lecturas, situadas ellas mismas en contextos socioculturales diferentes" (Op. cit)

Al momento en que la referencia no evoca el objeto en sí, el real, sino que evoca otro sinnúmero de palabras, podemos hablar de que la referencia nos hace entrar en un mundo de relaciones que no se explican en el aquí y el ahora, sino que llegan a formar otro mundo, en nuestro ejemplo ese mundo se llamaría "literatura".

En realidad, no nos enfrentamos a una obra descontextualizada de significado, así como las palabras ganan su significado en el contexto, la obra gana su significado en la cultura. Esto no quiere decir que sea transcultural sino que guarda una posibilidad innumerable de significados. "para entenderlo en su contexto, hay que interpretado como un tropo" (Bruner, 1991)

Capítulo V La Definición del Arte para la Psicología

Hemos desarrollado varios conceptos que nos ayudarán a sostener la definición del arte para la psicología, mas hemos descuidado la conceptualización de nuestra proposición que sostuvimos en un inicio: el arte debe ser entendido por la experiencia que produce ¿A qué se refiere experiencia?

Dijimos que la experiencia que produce el arte se denominaría *experiencia estética*. Este tipo de experiencia debe ser entendida como una *vivencia*, la cual tiene los mismos componentes que un *símbolo*. La cuestión aquí es que mientras el arte es la representación artística de un objeto (lo que más adelante podremos llamar *símbolo*) que permite el *poder ser*; la experiencia que produce es una vivencia, un *poder ser* que está dispuesto a resignificaciones. La definición del arte incluirá, en su mismo cuerpo, la experiencia que produce, ya que el arte no existe como objeto mensurable sino como objeto interpretable.

A continuación se desarrollarán estos dos conceptos para más adelante sugerir la definición desde esta perspectiva.

Vivencia

Significa “estar en vida cuando tiene lugar algo”. Esta palabra contiene el momento de comprensión inmediata al ser cómplice de un suceso y no de tenerlo como imagen o teoría, sino de ser parte de su desarrollo. “Lo vivido (das Erlebte) es siempre lo vivido por uno mismo” (Gadamer, 1997). Hay una segunda forma que se refiere al el hecho de una permanencia de lo vivido con respecto a los demás momentos efímeros. Es un momento que deja su marca.

Estas dos direcciones son las conformantes de *vivencia*: “la inmediatez que precede a toda interpretación, elaboración o mediación, y que ofrece el soporte para la interpretación y la materia para su configuración; por la otra, su efecto, su resultado permanente.” (Op. cit)

El desarrollo del concepto de *vivencia* no se agota en la comprensión total de la génesis de lo vivido ni en el significado que tuvo el acontecimiento dentro del contexto en el cual tuvo su desarrollo. Se trata de una infinita comprensión dentro del transcurso de la vida. Es infinita ya que los significados que se le otorgan son inacabables, dependiendo de qué ángulo se tome para interpretarlos. La vivencia se entiende desde la misma vida, tiene su opositor al lo que fue vivido y no tuvo un impacto perdurable, a aquello que fue olvidado y que pese a su acontecer no cambió la vida de quien lo experimentó. La vivencia es algo que es resignificable, un camino inacabable de espejos que enseñan una mirada diferente para una misma posición.

El concepto de vivencia se refiere a un todo unitario, así como es entendido una nota en una melodía o un trazo en una pintura. La relación entre la vida de una persona y una vivencia, no se refiere a una integración de la primera con respecto al conjunto de las vivencias, debe ser comprendida como una totalidad: la representación de todos los momentos en la vivencia. Veámoslo como un momento significativo que resalta entre los momentos banales pero que solo es *entendido* gracias a este *desentendimiento* con los momentos banales; es decir, toma su completo sentido en la unidad de la que surge y en la que resalta.

Símbolo

Habíamos hablado anteriormente del símbolo, tomándolo como la constitución de la generalidad. En el desarrollo de los conceptos de *alegoría* y *símbolo* se encontrará esta visión.

En inicio estos dos conceptos tienen como común denominador que ambos se expresan a través de algo que no es su significación real, usan otro significado para significar. La alegoría, por su parte, pertenece a la esfera del logos, dice algo más para dar determinado significado que, sin la ayuda de ese otro decir, no es tan fácilmente aprehensible. El símbolo, por otro lado, no pertenece a esta esfera

y su decir no puede ser dicho de otro modo, como es en el caso de la alegoría. Además, en el símbolo el significado se obtiene al momento de ser expresado y no es un significado al cual se reduce sino a la interpretación de dicho símbolo.

Otro factor común que comparten es que en ambos se expande su significado al momento de decirse de otro modo; se expande rumbo a lo abstracto, a aquello que no tiene nombre y es necesario darle uno por medio de algo que sí lo tiene (o sí tiene nombre, en el caso de la alegoría, pero este no revela por sí mismo toda su significación); en otras palabras actúan como puente entre lo sensible y lo insensible para llegar a este último. Gadamer (1997) lo define como: "símbolo es la coincidencia entre lo sensible y lo insensible, alegoría es una referencia significativa de lo sensible a lo insensible".

El símbolo se entiende, entonces, como la conjunción de la imagen y significado mientras tiene un pie en lo sensible y el otro en lo insensible "aparece como aquello que, debido a su indeterminación, puede interpretarse inagotablemente, en oposición a aquel que se encuentra en una referencia de significado más precisa y que por lo tanto se agota en ella" (Op. cit). Si una obra se toma como mera alegoría habría una reducción de su significado y es precisamente esta infinidad de significado lo que lleva a entrar en el terreno del arte.

Por ejemplo, tomando las construcciones de la época gótica, por más interesante que resulte la inmensidad y la magnificencia del dios descrito en la Biblia ¿Porqué habría uno de impactarse ante esa imagen de dios representada en las catedrales? Mas si tomamos esta imagen ya no como una alegoría sino como un símbolo, aquellas construcciones pueden crearnos muchos y diversos sentidos y no únicamente la imagen del dios católico.

Nuestra Definición del Arte

Hemos visto que el arte debe entenderse desde la experiencia que produce y no de sus componentes físicos, que estos componentes físicos, el medio, sirven como plataforma para una interpretación. Entonces, el arte, en esta definición, sólo será entendido si el objetivo es interpretarlo y no medirlo, es decir, la experiencia estética no se da por un mero contacto con el objeto sino por la inclusión en él, lo que anteriormente llamamos la relación inclusiva obra-intérprete.

Bajo esta última limitación (interpretación), puede en, breves palabras, el arte entenderse como: la *representación* de un objeto que posibilita el desarrollo del *poder ser* tomando como plataforma de partida el objeto representado.

Ahora bien, recordemos que esta definición tiene su validez dentro de la teoría presentada, ya que una teoría puede fungir como una definición (Tatarkiewicz, 1997). Entonces, vemos que cada uno de estos conceptos tiene su definición, su desarrollo y su complementación a lo largo de estas páginas.

Empezando por la *representación*, ésta actúa como la interpretación de un objeto (tanto del artista al momento de plasmarlo como del intérprete al momento de interpretarlo), es decir, es subjetiva. En donde el objeto representado se diferencia de cualquier objeto real: la representación se diferencia de la realidad. Mas esta misma representación es captada como real, no en el ámbito en que genere las mismas cogniciones que si se observara al objeto en sí, sino que forma parte de las experiencias que producen la imagen de ese mismo objeto y cuestiona y reestructura su propia concepción. Por ejemplo, el *Gallo* de Pablo Picasso al momento de interpretarlo, se percibe como un gallo, no está en cuestión si es algún otro tipo de animal, es decir, forma parte de la clasificación que se denomina bajo el término “gallo”. Sin embargo, cuestiona la imagen que tenemos del gallo, agregándole, en palabras de Gombrich (1997), la agresividad y “su estúpido engallamiento”.

Tomando en cuenta que la interpretación supone la relación inclusiva obra-sujeto, ésta se ve influenciada por la historia, la cultura y la sociedad correspondiente, es por eso que no puede haber una interpretación única o más válida, así como tampoco una definición que se base en las experiencias que produce el arte. Recalcando, esta definición no se basa en las experiencias que produce el arte, estas son únicas y propias dependiendo el tipo de persona, sino en el sistema que les subyace y que las habilita: el *poder ser*.

Este *poder ser* se explica como la resignificación de uno mismo a partir del objeto, y por lo cual, del objeto a partir de uno mismo (recuérdese que se parte de la relación de inclusión: de pertenencia), donde este *poder ser* es capaz de salir de su contexto para tomar partido en otros contextos muy diferentes. Puede entenderse este *poder ser* como la vivencia de un símbolo, es decir, encontrar la infinidad de significados hacia lo que resulta en sí una infinidad de significados. Funge como vivencia en tanto que aglomera las demás experiencias vividas del objeto a representar (por ello decíamos que se llegaba con una presignificación), y en tanto que esta misma reconstruye y le da un nuevo significado a todas esas experiencias vividas (por ello argumentábamos que el arte resignifica).

Tomemos por ejemplo el *Retrato de su Madre* de Alberto Durero, donde, en palabras de Gombrich (1997), se ejemplifica la decrepitud de la vejez y la sinceridad de la misma. Puede en un inicio parecer repugnante y hacernos quitar la vista de él, mas el mismo puede cuestionarnos acerca de aquello que somos: simple carne. Y este mismo pensamiento podemos trasladarlo más allá de la obra: hacia otros contextos que la misma pieza posibilita.

Por último, analicemos *el objeto representado como plataforma de partida*. Hablamos que la vivencia engloba y significa muchas otras escenas no tan *significantes* y que tal vez escapen al recuerdo, pero que la misma vivencia las posibilita. El *objeto representado como plataforma de partida* se refiere a que el *poder ser* no se encuentra perdido en una infinidad de escenarios que no se relacionan entre sí y en donde el azar tomaría primacía, sino, en cambio, se refiere a una exclusión del azar y a un intercambio de relaciones del objeto en cuestión

con los demás objetos, es decir, poner en tela de juicio al objeto para que éste sea resignificado.

Tomemos la Catedral de Notre Dame por ejemplo. En la revolución francesa los reyes del antiguo testamento, representados en estatuas que integraban parte de la catedral, fueron decapitados de la misma forma como sucedió con la aristocracia de ese entonces. Los revolucionarios no decapitaron los reyes del antiguo testamento como una rebelión ante dios, sino ante el poder absoluto, y a pesar que muchos de ellos respetaban fervientemente a los reyes de las estatuas (los consideraban una divinidad) éstos fueron vistos como representaciones de reyes recientes. Es decir, la estatua, a pesar de que su función era representar un rey antiguo, fungió como plataforma de partida para que en ella se engendrará la idea de un poder absoluto, o para que años antes engendrara la idea de una sabiduría excepcional, pero nunca estas mismas concepciones se le otorgaron a, por ejemplo, las gárgolas de la misma catedral.

Tenemos entonces que la representación es la interpretación de un objeto, que se diferencia de él. Si esta representación posibilita resignificaciones del objeto representado, así como hace posible el desarrollo del mismo objeto (ya resignificado) en otros escenarios, puede llamarse arte.

Con todo esto podemos ver que la utilidad del arte para la psicología puede ampliarse si tomamos en cuenta el cómo se crean los significados, cómo se intercambian entre sí, cómo se resignifican, cómo algo puede significar más que su propio contenido. El arte, desde esta perspectiva, puede fungir como el campo que sirve de analogía y ejemplo para desarrollar esta misma concepción sobre otros conceptos psicológicos, por ejemplo: la formación de ideas, de palabras, de normas de conducta. Puede el arte servir como una base gracias a que su presencia interactiva a lo largo de la historia lo habilita como un fenómeno actual de gran peso en casi todas las áreas del conocimiento; y, además, ha influido en el comportamiento y las creencias de la humanidad desde el principio de los tiempos. Por último, el arte puede servirnos como puente entre, digamos, conceptos psicológicos medibles e inmedibles ya que no se reduce a

procesos puramente perceptuales sino que involucra estos mismos y, partiendo de ellos, los amplía al campo de las cogniciones y experiencias.

Conclusión

El objeto de estudio de esta tesis fue la experiencia que produce el arte. En el esclarecimiento de qué tipo de objeto es el que nos dará dicha experiencia, nos encontramos con la tensión que existe sobre cómo definirlo. Se optó por formar una definición que le fuera útil a la psicología desde la perspectiva planteada: la experiencia que produce. Para evitar elegir una escuela sobre otra, se mencionó que el arte lo conformarían las obras hasta la actualidad expuestas por diversos pensadores que argumentan, sin una definición o concepción que los respalde, que éstas entran bajo el estatuto de arte por la *experiencia* que despierta la obra en el intérprete. El objeto de estudio se desenredó de las concepciones que buscan encontrar algún factor perceptual, en cuanto a composición estructural de la obra, común y universal, que distinga entre lo que es arte y lo que no, incluyendo de paso todas las épocas y corrientes artísticas.

Tenemos entonces que nuestro objeto de estudio, la experiencia, fue, al mismo tiempo, la propuesta para concebir una nueva perspectiva del arte: el arte como una vivencia.

Esta perspectiva no degrada los puntos de vista que tanto han favorecido a la comprensión y educación en el arte (aquellos que ponen en primacía cuestiones acerca del equilibrio de la composición y sus factores perceptuales), sino, en cambio, se tomó representantes de dichas posturas y se partió de este cuerpo teórico para proponer la experiencia como parte integral de la definición y la concepción del arte.

La definición aquí propuesta se basa principalmente en resaltar la inclusión de la *experiencia* como factor primordial en la concepción, así que se dejan un tanto de lado los componentes físicos, dando mayor importancia a aquello que pueda ser extraído por medio de la interpretación. Esta definición es, por lo tanto, una

definición incompleta, si lo que se intenta es buscar un universal; pero ya que la finalidad es proponer la ampliación del campo, el aporte debe tomarse como una propuesta a estudiar el arte de una manera más analítica.

Tomar la experiencia como objeto de estudio para entender el arte propone dos cuestiones: desentenderse de concepciones que parten desde el renacimiento y contemplar dentro del arte la *interpretación*.

Las concepciones y definiciones del arte, desde el Renacimiento hasta la actualidad, han tenido como principal dificultad la inclusión de componentes subjetivos, mismos que parten de la experiencia personal, o de la experiencia de un grupo o consenso de personas, donde el creador o creadores de dicha concepción o definición intentan poner en palabras (generalmente éstas incluyen términos sin definir, tales como *belleza*) dichos componentes subjetivos. Pero aquello que se pone en palabras no es sino el producto de esa experiencia, por ejemplo, “el arte es la representación de la belleza”, un producto subjetivo y personal.

La inclusión de la experiencia, suplantando definiciones de este tipo, propone ser el sustento, el mecanismo, que explique cómo se crea una visión subjetiva y personal. Entonces, no quedará en resolver las millones de visiones que una obra ha producido a lo largo del tiempo sobre diversos personajes, sino cómo la experiencia con el arte se diferencia de las demás experiencias.

La interpretación es el cómo, la diferencia, y es también un punto de partida para delimitar el entendimiento del arte. Si el arte es concebido debido a la experiencia y ésta, en diferencia a los demás tipos de experiencias, se distingue por la interpretación, el arte, en su mismo cuerpo, exige una interpretación para concluirse. En otras palabras, el arte no puede entenderse como tal sino se incluye una interpretación por parte del espectador; el arte no existe como objeto

independiente, se completa con el hombre, así como éste se ha completado a sí mismo, a lo largo de la historia, con el arte.

Integrar la interpretación a nuestra propuesta de definición, no como parte fundamental en la comprensión del arte, sino como cuerpo del arte, propone olvidar la visión unidimensional de que el arte contiene una estructura perfecta en composición y que son sus componentes, puestos en equilibrio, lo que hace que determinada obra sea considerada como tal. Se parte de estos componentes para alcanzar determinada interpretación, pero los componentes no determinan el tipo de interpretación que se tendrá, a lo mucho podrán orientarla, pero jamás harán que se piense en específico cierta idea. Y es esto último lo que diferencia precisamente una obra de arte de una, por ejemplo, artesanal: la necesidad de una interpretación.

Pensemos en la obra de arte como una obra sin contexto, es decir, tiene diversos signos en su composición que sirven como referencias, pero estas referencias no son comprobables ni determinables, sino que requieren ser interpretables. Ya que es el contexto quien determina el significado de los signos, como en una plática o en un comercial, la obra de arte es una obra descontextualizada en donde el sentido, el significado, se gana por medio de la interpretación.

Los alcances y limitaciones de este trabajo se conforman por la amplitud de las corrientes artísticas no tocadas a fondo, así como los millares de ejemplos posibles que pueden desarrollarse.

Una posible línea de acción, además de otro alcance, es la integración del componente perceptual en la teoría expuesta. Esto se refiere a su completa exposición y desarrollo, ya que aquí sólo se tocó como fondo, para comprender si existen un determinado número de reglas para que algo, por el sólo hecho de sus componentes perceptuales, pueda ser descartado de la categoría de arte. Tal parece, por el modo en que el arte ha ido desarrollándose en la historia, que estas

reglas siempre son quebrantadas y unas nuevas son implantadas, pero hace falta una revisión que ahonde más en el equilibrio perceptual de una obra de arte y cómo este, si es que lo hace, se diferencia de algo que no lo sea.

Las implicaciones que puede traer a la psicología esta forma de ver el arte tienen cabida en el ámbito del significado, en donde el mismo podrá entenderse como un móvil y no como un concepto estático, permitiendo de esta manera aportar más argumentos a las teorías que proponen que el significado se va construyendo. Al mismo tiempo, podrá entenderse el arte de una manera más multidimensional, gracias a la contribución de un componente esencial que es la experiencia.

Referencias

Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza.

Buck-Morss, S. (2009, jul-dic). *Estudios visuales e imaginación global*. Antípoda, 19-46

Bruner, J. (1991). *Actos de significado*. Madrid: Alianza.

Eco, U. (2001). *La definición del arte*. Barcelona: Destino.

Español, S. (2007). *Experiencia Estética y Desarrollo Humano. Las Artes Temporales en la Génesis de Procesos Psicológicos Complejos*. Psykhe, vol. 16, N 1, 123-133.

Estañol, B. (2010). *El misterio de la creatividad en la ciencia y en el arte*. Boletín mexicano de historia y filosofía de la medicina, V13 N2 72-74.

Correa, J., de Artiagoitia, M. (2009, noviembre). *Ciencia y Arte: un abordaje interdisciplinario para el estudio de la estructura estética*. Perspectivas en psicología, vol. 6 72-81

Gadamer, H. (1996). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

Gombrich, E. H. (1997). *La historia del arte*. Madrid: Debate.

Kundera, M. (2008). *La insoportable levedad del ser*. México, D.F.: Tusquets.

Marty, G. (1997). *Hacia la psicología del arte*. PSICOTHEMA, 9 1 57-68.

Myers, B. (1971) *Cómo mirar al arte*. Mexico D.F.: Grolier.

Moya, P. (2010). *Where Do Melodies Come From?*.PsyArt, 5.

Nencini, A. (2011, septiembre 12) *A matter of shared knowledge*.PsyArt, 14.

Ortega, P. (1997, primavera). *Arte creatividad y Psicoanálisis*. Prometeo, N14 68-71.

Ricoeur, P. (2010). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica Ltda.

Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas : arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos: Alianza.

Trezevant, E. (2011). *The non-duality of self-expression*.PsyArt, 21

VarGas, G. G. (2009). *El sentido cabe fenomenología y hermenéutica. Hacia una fenomenología hermenéutico-trascendental*. Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología), 463-477.

Vigotsky, L. S. (2003). *La imaginación y el arte en la infancia: ensayo psicológico*. Madrid: Akal.

Vigotsky, L. S. (2006). *Psicología del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.