

# Psicologia de l'art

Mireia Morera Peiró

PID\_00197831



*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>*

# Índex

<b>Introducció</b> .....	5
<b>Objectius</b> .....	6
<b>1. Com és possible que fem i apreciem l'art? Bases biològiques i culturals</b> .....	7
1.1. L'art en l'evolució de l'espècie .....	7
1.2. L'art en l'evolució de l'individu .....	11
<b>2. Aproximacions a l'art des de diferents escoles psicològiques</b> .....	18
2.1. La psicologia experimental .....	18
2.2. La Gestalt .....	21
2.2.1. Rudolf Arnheim .....	23
2.2.2. Ernst Gombrich .....	25
2.2.3. Richard Latta .....	26
2.3. La psicoanàlisi .....	28
2.3.1. Sigmund Freud .....	28
2.3.2. Julia Kristeva .....	31
<b>3. L'art com a teràpia psicològica</b> .....	34
<b>Bibliografia</b> .....	35



## Introducció

Parlar de l'art en general comporta certes dificultats, ja que abraça activitats ben diferents: la poesia, la música, l'escultura, la pintura, la dansa... Totes aquestes pràctiques artístiques requereixen habilitats, materials i espais diversos, tenen una història particular i són representades en les diverses cultures de manera irregular.

A aquesta complexitat s'hi suma la pròpia de la psicologia: diferents corrents teòrics ens aporten perspectives de vegades divergents respecte a la ment humana i el seu comportament.

Quan el tema que ens ocupa és la psicologia de l'art, hi ha molta feina a endreçar conceptes i a seleccionar les propostes que s'han fet i es continuen fent en aquest camp.

Quin sentit té l'art per a l'ésser humà? Té una funció per a nosaltres com a espècie? Com a grup social i cultural? Què és el que fa, aleshores, que ens puguem emocionar amb obres d'art que no són pròpies de la nostra cultura? És cert que tots els infants són artistes en potència? Quina relació hi pot haver entre els problemes psicològics d'una persona i les seves obres artístiques? Què en diuen els experts, d'això?

Sobre aquestes i altres preguntes respecte a la psicologia de l'art, se n'han escrit biblioteques senceres. En les pàgines següents trobareu un resum de les que hem considerat les aportacions principals, tenint en compte que hem hagut de fer un esforç per descartar-ne moltes que no hi cabien però que resulten igualment interessants. Per això, per a aquells de vosaltres que tingueu més interès en la matèria, us adjuntem bibliografia i enllaços que podeu consultar per aprofundir-hi.

## Objectius

Un cop treballat i estudiat aquest mòdul didàctic, heu d'haver assolit els objectius següents:

1. Conèixer les diferents teories sobre com va començar l'art.
2. Reflexionar sobre els debats actuals pel que fa al perquè l'ésser humà produeix i aprecia l'art.
3. Descobrir el camp de recerca emergent de la neuroestètica.
4. Comprendre les etapes evolutives de l'infant pel que fa a l'art i què fa que alguns es converteixin en artistes.
5. Entendre quina visió de l'ésser humà i de l'art aporta cada escola psicològica.
6. Poder identificar les principals idees dels autors de què es tracta en cada escola psicològica.
7. Conèixer en què es basa l'art com a teràpia.

# 1. Com és possible que fem i apreciem l'art? Bases biològiques i culturals

"L'art és una mentida que ens acostava a la veritat."

Pablo Picasso

L'ésser humà té una tendència innata a voler entendre les coses, a voler donar una explicació a per què el món és com és. I un dels misteris que cal explicar és el de per què som capaços de fer obres d'art, d'emocionar-nos amb una música composta a milers de quilòmetres, o de quedar impactats per un quadre pintat fa centenars d'anys. Les explicacions que s'hi ha donat al llarg de la nostra història són ben variades: des de l'acció directa dels déus per mitjà de les nostres mans, dels nostres cossos, fins a una reducció a l'efecte de la selecció natural.

Tot i que el **mètode científic** té limitacions, i que hem de tenir en compte que el fet que una cosa no estigui demostrada científicament no vol dir necessàriament que no existeixi, és la millor eina que tenim avui en dia per a intentar esbrinar el com i el perquè de les coses.

Ara bé, parlar d'**art** des del punt de vista científic ha estat una empresa tradicionalment difícil i sovint malentesa des de tots els àmbits, ja que als científics els ha semblat un tema massa ambigu i subjectiu per a poder-ne parlar amb el rigor que requereix la ciència, i als experts en art els ha semblat que voler parlar científicament de l'art és voler reduir i simplificar els aspectes més elevats de l'ésser humà.

Tal com diu **Ramachandran**, prestigiós investigador cognitiu d'origen indi, el diamant que volem regalar a la nostra estimada no hauria de perdre el resplendor ni el romanticisme si li diem que està fet de carboni i es va forjar a les entranyes de la Terra quan va néixer el sistema solar. De fet, l'atractiu del diamant hauria d'augmentar. De la mateixa manera, la nostra convicció que l'art amb majúscules pot tenir inspiració divina, o significació espiritual, o que transcendeix no solament el realisme sinó la realitat mateixa, no ens ha d'impedir cercar en el cervell les forces elementals que determinen els nostres impulsos estètics.

## 1.1. L'art en l'evolució de l'espècie

L'evolució **cultural** i l'evolució **biològica** de l'ésser humà han anat sempre de la mà. El trajecte de l'una no es pot explicar sense el trajecte de l'altra, ja que són camins entortolligats i en un diàleg continu. No ens ha d'estranyar, doncs,

**Vilayanur S. Ramachandran**



Vilayanur S. Ramachandran (Tamil Nadu, 1951), expert en neurologia de la conducta i famós pels seus estudis aparentment senzills que han causat un gran impacte en la manera com pensem sobre el cervell.

que pel que fa a l'evolució de l'art en els humans passi exactament el mateix: hi ha aspectes **culturals** que ens expliquen per què va ser necessari l'art, sense els quals no entendríem com va ser possible **biològicament**, i viceversa.

És difícil constatar quan es van donar les primeres manifestacions artístiques. Si va ser cantar, o picar de mans rítmicament, no en queda cap prova. Si va ser pintar un os amb sang, tallar-lo per a donar-li una forma amb intenció estètica, o posar unes branques en una disposició concreta, no en tenim restes. Totes les conclusions que depenen de les troballes arqueològiques només s'accepten provisionalment, fins a l'arribada de noves teories, tècniques de datació, o troballes.

Fins ara, s'ha considerat que les primeres manifestacions artístiques de les quals es tenen proves són les de **Las Caus** o les d'**Altamira**, datades cap al **15000 aC**, i on es representen diversos animals de l'època: espècies d'èquids, bovins i felins.

Detall de les pintures de les coves de Las Caus, a França, de fa uns disset mil anys.



Però, què ens diuen les manifestacions artístiques de les societats primitives vives avui en dia? Els **aborígens australians** actuals han estat aïllats des que els seus avantpassats van arribar a l'illa, fa uns quaranta-cinc mil anys, i les seves cançons i danses són similars en general a les d'altres cultures caçadores recol·lectores d'arreu del món; per tant, és raonable assumir que són similars, també, a les cançons i danses practicades pels ancestres paleolítics.

Les cançons dels **inuits**, dels **pigmeus de Gabon** i dels **aborígens de la Terra d'Arnhem** mostren un nivell de detallisme i sofisticació comparable a les composicions musicals de les civilitzacions modernes.



**Edward O. Wilson**, sociobiòleg, comprova que la música, sovint acompanyada de balls i rituals, es troba a totes les tribus caçadores recol·lectores contemporànies, i es pregunta si això es deu al fet que la música té un paper en la supervivència de l'ésser humà.

Els temes dels caçadors recol·lectors moderns inclouen històries i mitologies de la tribu, coneixement pràctic sobre la terra, les plantes i els animals. D'especial importància pel que fa a entendre el significat de les pintures a les coves d'Europa, ens adonem que la majoria de les cançons parlen de caceres, preses, armes, fan homenatges a la terra, als animals que han matat o volen matar, rememoren èxits, honoren els morts i demanen ajuda als esperits.

És evident, diu Wilson, que la música els és útil tant a escala individual, perquè aquells que se saben més cançons i tenen més destresa ballant tenen més reconeixement social, com a escala de grup, ja que manté la **cohesió** de la tribu, creant un coneixement i una motivació comuns, excitant la passió per l'acció, facilitant la memorització d'informació necessària per als seus propòsits.

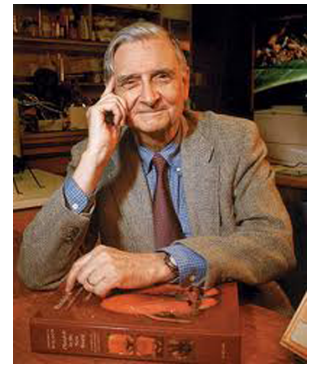
Així doncs, afirma Wilson, fer música és un **instint** humà, perquè és un acte universal en la nostra espècie.

Autors com **Denis Dutton** o **Geoffrey Miller** ens parlen de la **selecció sexual** per explicar l'existència de la destresa artística: aquells individus que eren capaços de cantar, ballar o pintar més bé, per posar algun exemple, resultaven més atractius per al sexe contrari, que accedia amb més facilitat a tenir-hi descendència i, d'aquesta manera, els gens relacionats amb aquesta habilitat passaven a la generació següent i es perpetuaven. D'aquesta explicació se'n diu el **principi del paó**.

### **El principi del paó de Darwin**

Quan **Darwin** es va preguntar com podia ser que el paó hagués desenvolupat una cua tan llarga i pesant que feia més difícil poder fugir d'un eventual predador, va arribar a la conclusió que la cua ben gran i vistosa feia més atractiu el mascle per a les femelles, i per tant augmentava les seves probabilitats de tenir descendència. Era com dir a les femelles: "Mireu si sóc fort i ràpid que em puc permetre tenir una cua llarga i pesant com aquesta." D'això se'n va dir el *principi del paó de Darwin*.

### **Edward O. Wilson**



Edward O. Wilson (Birmingham, 1929), sociobiòleg, autor de llibres com *Sociobiologia*, *La nova síntesi* i *Consiliència: la unitat del coneixement*.

### **Denis Dutton**



Denis Dutton (Los Angeles, 1944 - Christchurch, 2010) ha estat un filòsof de l'art, autor, entre altres títols, del llibre *El instinto del arte. Belleza, placer, y evolución humana*.

**Dissanayake**, estudiosa de l'antropologia de l'art i la cultura i autora de diversos llibres, també es pregunta per a què serveix l'art, com és que hi ha creacions artístiques en totes les cultures, però troba que reduir la funció de les arts al principi del paó de Darwin és simplificar-ho massa.

Per a Dissanayake l'art va molt més enllà de l'avantatge en l'elecció sexual. En la seva observació de diferents cultures, es va adonar que les **cerimònies** són col·leccions d'art: càntics, música, vestits especials, màscares, balls, etc., i ens fa notar que les cerimònies es fan en moments de **transició** entre estats: naixement, casament, guerra, malaltia, mort... Aquests moments són de gran incertesa i ansietat. En aquests moments desitjaríem tenir poder per a controlar el caos de la vida, i l'art ens permet posar en ordre emocions.

Aquestes observacions la van fer arribar a la conclusió que l'art va evolucionar de les cerimònies, i va definir l'art com l'acció de fer especials les coses ordinàries per tal de poder controlar d'alguna manera el caos de l'experiència humana. Algú fa un bol de fang, però no el deixa ordinari, sinó que el fa especial gravant-hi figures i formes de colors; el poeta pren paraules ordinàries i les converteix en especials. L'autora diu que:

“L'artista emplaça una activitat o un objecte en un reialme diferent d'aquell del dia a dia.”

Aquestes afirmacions ens poden semblar òbvies, però el nou paradigma de Dissanayake va fer volar pels aires el criteri general que deia que les creacions artístiques més antigues són a les coves europees, datades al 15000 aC. La seva definició de “fer especial” va col·locar l'emergència de l'art desenes de milers d'anys abans, a les evidències més antigues de modificacions i pintures corporals.

Ens posa com a exemple l'observació d'uns indígenes d'una illa de Papua Nova Guínea, que durant una terrorífica tempesta es van aplegar per cantar. “El ritme mesurat del càntic, i el sentiment d'unitat que els donava”, ens diu l'autora, “era molt més tranquil·litzador que les reaccions descoordinades de pànic individual.”

Veiem, doncs, que la **cohesió** del grup ha estat de vital importància per a l'ésser humà, i que l'art ha contribuït a fer aquesta cohesió més forta i plena de significat. Paral·lelament, al llarg de l'evolució del *modus vivendi* dels primers grups d'humans, hi ha hagut un altre aspecte que ha estat fonamental per a controlar el caos, fomentar la cohesió i d'aquesta manera augmentar les possibilitats de supervivència del grup: el desenvolupament de l'**ètica** i la **moral**.

Tant és així que les dues funcions, l'artística i la moral, podrien compartir a escala cerebral part de les regions funcionals. Així ho suggereixen **Zaidel** i **Nadal**, entre molts altres autors, tot i que no conclouen si això es deu al fet que

**Ellen Dissanayake**



Ellen Dissanayake, autora de *Per a què serveix l'art?*, *Homo aestheticus* i *Art i intimitat: Com van començar les arts*.

les dues funcions van evolucionar conjuntament, o bé aquestes estructures cerebrals van evolucionar per a fer una de les funcions, per exemple la moral, i després, per pressions selectives de l'entorn, es van haver d'aprofitar també per a procediments artístics. Aquest debat és obert encara avui en dia.

### **Neuroestètica**

La **neuroestètica** és un nou camp de recerca emergent, en la intersecció de la psicologia, l'estètica, la neurociència i l'evolució humana. El principal objectiu de la neuroestètica és definir les bases neurobiològiques i la història evolutiva dels processos cognitius i afectius involucrats en les experiències estètiques i les activitats creatives i artístiques.

Les perspectives teòriques que han influït més en la moderna neuroestètica són les de **Semir Zeki** i **Vilayanur S. Ramachandran**.

Podeu consultar la web de la International Network for Neuroaesthetics a:

<http://neuroaesthetics.net/neuroaesthetics/>

Les noves tècniques de neuroimatge ens permeten comprovar en viu quines àrees cerebrals s'activen quan el subjecte està duent a terme una activitat en concret. Utilitzant aquestes tècniques, en un estudi alemany del juny de 2012, **Avram** i el seu equip van comprovar que hi ha una base comuna per als judicis estètics i els morals, en els quals utilitzem les mateixes xarxes neurals per a determinar el que és bell estèticament i el que és correcte moralment.

El fet que les bases neurobiològiques de l'ètica i de l'estètica siguin les mateixes fan prendre un nou sentit a les paraules del professor Valverde: "Nulla aethetica sine ethica". No hi ha estètica sense ètica.

### **No hi ha estètica sense ètica**

El 1965, els professors Enrique Tierno Galván, José Luis López Aranguren i Agustín García Calvo van ser expulsats de les seves càtedres universitàries per la seva oberta oposició al règim franquista. El catedràtic d'Estètica de la Universitat de Barcelona, José María Valverde, en solidaritat amb els expulsats, va abandonar la seva càtedra i en marxar va deixar escrita a la pissarra una frase que posteriorment es va fer famosa:

*Nulla aethetica sine ethica.*

## **1.2. L'art en l'evolució de l'individu**

La **psicologia evolutiva**, que és la disciplina que s'encarrega dels processos del canvi psicològic que succeeixen al llarg de la vida, és una de les aproximacions més interessants per a poder treure conclusions respecte a les capacitats dels subjectes.

Les aportacions de **Piaget** a aquesta branca de la psicologia, que van ser pioneres, estableixen que el desenvolupament cognitiu no és lineal i continu, sinó que passa per una sèrie d'estadis cadascun dels quals té les seves pròpies regles i realitzacions.

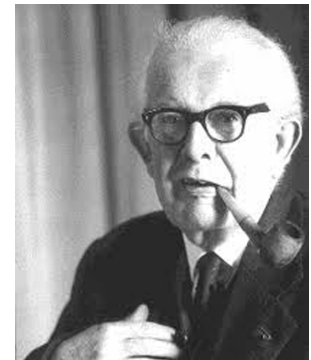
Tot i que Piaget és la referència inevitable quan es parla d'estadis del desenvolupament cognitiu, la importància dels seus estudis queda disminuïda per la seva tendència a plantejar l'ontogènesi de les capacitats cognitives entenent-la com una mena de fenomen global, omnicomprensiu, de desenvolupament de la intel·ligència, com si es tractés d'un tot indivisible.

Actualment, l'obra de **Howard Gardner** comporta un replantejament de la psicologia evolutiva piagetiana que posa atenció a les diferents capacitats cognitives i, dins d'aquestes capacitats, a la manera diferencial com evolucionen.

En la seva obra, Gardner es planteja una **teoria de les intel·ligències múltiples**, en contraposició a la intel·ligència general, i que distingeix entre:

- **Intel·ligència lingüística:** és la capacitat d'utilitzar les paraules de manera efectiva. Descriu la capacitat sensitiva en el llenguatge parlat i escrit, d'expressar-se retòricament, poèticament, l'habilitat per a aprendre idiomes, comunicar idees i assolir metes utilitzant la capacitat lingüística. Utilitzen aquesta intel·ligència els escriptors, poetes, advocats, líders carismàtics, entre d'altres.
- **Intel·ligència musical:** és la capacitat d'expressar-se mitjançant formes musicals. Pot incloure habilitats en el cant dins de qualsevol estil i gènere musical, tocar un instrument, dirigir una orquestra, compondre i, en certa manera, l'apreciació musical. Pot estar relacionada amb la intel·ligència lingüística, amb l'espacial i amb la corporal i cinestèsica.
- **Intel·ligència lògica i matemàtica:** és la capacitat per a utilitzar els nombres de manera efectiva i de raonar adequadament amb el pensament lògic. Es manifesta quan es treballa amb conceptes abstractes o argumentacions complexes, i quan es resolen problemes de lògica i matemàtica. És fonamental en científics i filòsofs.
- **Intel·ligència espacial:** és la capacitat per a processar informació en tres dimensions, i amb aspectes com ara el color, la línia, la forma, la figura i l'espai. És la intel·ligència més bàsica, ja que procedeix dels mecanismes d'orientació ancestrals. Ens permet percebre l'entorn, reproduir-lo mentalment, reconèixer el mateix objecte en diferents circumstàncies, imagi-

### Jean Piaget



Jean Piaget (1896-1980), psicòleg i biòleg suís, famós pels seus estudis sobre la infància i el desenvolupament cognitiu.

### Howard Gardner



Howard Gardner (1943), psicòleg i investigador americà, professor a Harvard, conegut per la formulació de la seva teoria de les intel·ligències múltiples.

nar canvis en l'entorn, identificar similituds i diferències en els objectes, i tenir un sentit de la direcció.

- **Intel·ligència corporal i cinestèsica:** és la capacitat d'unir el cos i la ment per a aconseguir un rendiment físic òptim. Permet a l'individu manipular objectes amb destresa i perfeccionar les habilitats físiques. Es manifesta en els atletes i els ballarins, però també en els que han de fer petits moviments precisos, com ara els cirurgians, els artesans o els orfebres.
- **Intel·ligència interpersonal:** es basa en l'empatia i la capacitat de manejar les relacions interpersonals. És la que ens permet entendre els altres, llegir els seus estats d'ànim, comprendre les intencions, etc. És important perquè determina l'elecció de la parella, els amics i, en gran manera, el nostre èxit a la feina. És necessària per a desenvolupar professions com la de polític, docent, terapeuta, i en general per a tota persona que s'ha de relacionar i ha de comprendre altres persones.
- **Intel·ligència intrapersonal:** és la capacitat d'autocomprensió, de reconeixement dels sentiments propis i d'orientar la conducta pròpia.
- **Intel·ligència naturalista:** és la capacitat de percebre les relacions entre les espècies i els grups d'objectes i persones reconeixent les possibles diferències o semblances entre ells. Identifica, observa i classifica els membres de grups o espècies, i el camp d'observació és el món natural.

Els aspectes artístics apareixen a la pràctica totalitat de totes aquestes intel·ligències, però es fa evident que cadascun dels tipus d'expressió artística (música, dibuix, dansa, poesia, etc.) seguirà les seves pròpies regles, perquè està associada principalment a un tipus d'intel·ligència.

Conseqüentment, caldria fer una anàlisi del desenvolupament ontogènic de cadascuna d'aquestes intel·ligències per a entendre com es desenvolupa en l'individu cada disciplina artística. Aquest exercici, però, ens comportaria estendre'ns més enllà del que correspon a aquest apartat del temari. Per aquest motiu, ens concentrarem en l'anàlisi feta per **Vigouroux** de la capacitat pictòrica dels infants.

D'especial importància en l'educació dels infants d'avui en dia, la proposta de Roger Vigouroux estableix tres estadis en el procés d'adquisició de les capacitats artístiques en un individu:

1) **L'etapa prèvia als tres anys:** en les creacions de l'infant no hi ha intenció icònica, o bé els símbols són assignats a l'atzar als gargots i les taques de colors dibuixades.

Dibuix d'una nena de vint mesos, sense intenció representativa



2) **L'etapa dels tres als sis anys:** és un període de producció creativa molt ric, també anomenat *la fase d'or* de la creativitat. L'infant va dominant cada cop més la cultura que l'envolta. Té més possibilitats de conèixer el món de manera directa, i ha assolit prou conceptes per a poder assignar símbols a les coses, les paraules, els moviments del cos, els dibuixos... Fins i tot pot arribar a combinar-los entre si i veure-hi relacions. És a partir d'aquesta funció de simbolització que apareixen les capacitats creadores infantils. És un període de producció creativa molt ric.

Dibuix d'una nena de cinc anys, amb intenció representativa



Hi ha intenció representativa, però encara hi ha molta llibertat per a no seguir normes. Les flors, per exemple, no les fa de la mida que són, proporcionalment, sinó de la mida que li agraden.

3) **L'etapa posterior als sis anys:** l'infant va minvant la capacitat creativa alhora que intenta seguir les normes col·lectives, externes. Coincideix amb l'escolarització obligatòria, en què els infants han de seguir unes regles i un ordre definits. L'adquisició de l'escriptura, l'aprenentatge de les lleis que regeixen l'ortografia, la gramàtica de les frases, les matemàtiques, les ciències, afavoreixen el pensament racional concret, i canalitzen el funcionament mental per mitjà d'esquemes exactes però rígids, que posen fi a les activitats creadores. Segons Vigouroux, és aleshores que l'expressió artística canvia i es caracteritza per una tendència al convencionalisme.

Dibuix d'un infant de més de sis anys



A partir dels sis anys els infants fan dibuixos més realistes, tenint en compte normes socials, de perspectiva, etc.

Pel que fa a la capacitat per **jutjar** obres d'art, el mateix autor ens explica que abans dels **sis anys** la majoria de subjectes són incapaços de fer un autèntic judici de valor, i confonen l'objecte d'art amb la cosa representada. Per exemple, un quadre eqüestre de Goya és reconegut com un cavall, i no com una representació de naturalesa estètica. Els judicis de qualitat es refereixen al volum, i a l'expressivitat dels colors.

A partir dels **sis o set anys** l'interès de l'infant se centra en les **obres realistes**. Una obra ben feta és una obra que imita a la perfecció la realitat. D'aquesta manera, una fotografia sol ser més valorada que una pintura. Als **deu anys** encara es valora el realisme, però es comencen a reconèixer els diferents **estils**. De mica en mica l'infant podrà apreciar les figuracions imaginàries, simbòliques o descriptives, els matisos cromàtics o musicals, els aspectes expressius i emocionals, les qualitats tècniques... És aleshores que haurà desenvolupat del tot la facultat artística, per descomptat, dins de les regles establertes en un determinat grup social.

Tal com afirma **Marty** a *Psicología del arte*, les experiències estètiques tenen un vessant propi de l'espècie, pel sol fet de pertànyer a l'*Homo sapiens*, però també tenen una dimensió estrictament històrica i social en la qual l'educació personal és bàsica per a apreciar o no certes propostes artístiques.

Per a l'autora és evident que cal aprendre a emocionar-se davant de determinades propostes estètiques. I, si bé és cert que som capaços d'emocionar-nos tant davant d'una icona egípcia com davant d'un pictograma japonès, això té a veure sobretot amb les preferències estètiques de forma i de color. Certament, a una persona de cultura occidental se li escapen la major part de les claus del missatge estètic de l'Orient Llunyà.

En la seva obra *La imaginación y el arte en la infancia* (1930) **Vigotski** relativitza la importància de la imaginació lliure, que se subordina a l'experiència. La seva teoria contradiu en part la de Vigouroux, escrita seixanta anys més tard i segons la qual dels tres als sis anys és l'etapa més creativa. En les mateixes paraules de Vigotski:

“L'activitat creadora de la imaginació està en relació directa amb la riquesa i la varietat de l'experiència acumulada per l'home, perquè aquesta experiència és el material amb què erigeix els seus edificis la fantasia. Com més rica sigui l'experiència humana, més gran serà el material de què disposarà aquesta imaginació. Per aquest motiu, la imaginació del nen és més pobre que la de l'adult, perquè té menys experiència.”

Per a Vigotski, l'infant té una imaginació més pobre que l'adult, perquè no té tanta experiència. Per a Vigouroux, l'infant és més creatiu que l'adult perquè no està subjecte a tantes normes socials i culturals com l'adult.

En qualsevol dels casos, els infants s'acaben convertint en adults. Alguns reduiran les seves experiències estètiques a les d'espectadors de les obres d'art dels altres, i d'altres tindran, a més, un paper important com a creadors de noves propostes artístiques. El procés pel qual succeeix això és encara ple de misteris, però Vigouroux intenta desintrinsicar-ne algun.

Segons aquest autor, l'etapa de pèrdua de la frescor imaginativa infantil és, paradoxalment, quan es fan els aprenentatges essencials en els subjectes que s'hauran de convertir en creadors madurs. El pintor, el músic o l'escriptor han de dominar la seva tècnica, adquirir les competències indispensables en la pràctica del seu art, comprendre les múltiples realitats simbòliques i conèixer les regles i les convencions que hauran de saber superar o trencar. L'ampliació dels coneixements els permetrà afinar en l'expressió de la seva personalitat.

En aquest sentit, ens assenyala **Marty** que, tret de casos excepcionals, en què Mozart es posa sempre com a exemple, no seran mestres dels instruments de les seves produccions fins que aconseguiran afegir els nous coneixements a l'espontaneïtat, la imaginació i la intuïció que caracteritzaven el món de la seva infància. La maduració és, doncs, una fase crucial del desenvolupament del pensament estètic d'un creador. Només després d'haver passat aquest període amb èxit, després d'haver-se impregnat dels diferents ensenyaments, s'aferma la personalitat creativa de gran talent, i només uns quants individus aconseguen arribar a aquesta última etapa.





Per a ser un gran talent de qualsevol disciplina artística cal integrar coneixement, disciplina i tècnica de l'etapa madurativa amb l'espontaneïtat, intuïció i imaginació de l'etapa infantil.

En un estudi fet per les universitats de Toronto i de Harvard, han comprovat que el cervell de les persones altament creatives sembla que està més obert a estímuls entrants de l'entorn. En un procés inconscient anomenat **inhibició latent**, el cervell de la majoria de la gent **descarta** gran part dels **estímuls** que l'envolten perquè els considera irrelevantes pel que fa a les necessitats de l'individu. Aquesta tasca és de vital importància per no haver d'analitzar cada petit canvi a l'entorn i el cervell pugui concentrar la seva energia en allò vertaderament important.

El que han demostrat aquests investigadors és que els individus **creatius** tenen un nivell més **baix** d'inhibició latent, de manera que els estímuls que serien descartats automàticament per la majoria de les ments capten l'atenció de la persona creativa, que s'atura a valorar-ne les possibilitats. Això, que pot ser positiu si està combinat amb una alta intel·ligència i capacitat memorística, també està relacionat amb risc de malalties mentals com la psicosi.

I és que els científics, que s'han preguntat durant molt de temps per què la bogeria i la creativitat sovint sembla que estan associades, ara comproven que probablement els nivells baixos d'inhibició latent i una excepcional flexibilitat de pensament poden predisposar a la malaltia mental sota certes circumstàncies i a una fèrtil creativitat sota altres circumstàncies.

#### Exemple de baix nivell d'inhibició latent

La pel·lícula *Una ment meravellosa*, basada en la vida del premi Nobel d'economia John Forbes Nash, ens mostra un cas en què un baix nivell d'inhibició latent permet veure relacions entre conceptes matemàtics de manera tan creativa que el converteix en un geni. Però un excés en aquesta manca d'inhibició latent el fa caure en una esquizofrènia paranoide.

## 2. Aproximacions a l'art des de diferents escoles psicològiques

Quan una disciplina com la psicologia tracta d'un tema tan complex i multi-dimensional com la ment humana, no és possible arribar a un consens per a classificar-la dins les ciències socials, les naturals o les humanes. Al llarg de la història de la psicologia han anat apareixent corrents i teories psicològiques que han enfocat l'atenció en diverses àrees. Hi ha les escoles psicològiques que s'han centrat exclusivament en la conducta observable, com ara el conductisme, les que s'han basat en el funcionament dels processos interns com el pensament, la percepció o la memòria, o altres corrents que han intentat estudiar els processos inconscients, com la psicoanàlisi, que n'és un exemple clar.

No totes les escoles psicològiques han mostrat el mateix interès a estudiar el fenomen de l'art, i les que sí que han tingut aquest interès s'han mirat l'art, evidentment, basant-se en la seva perspectiva teòrica.

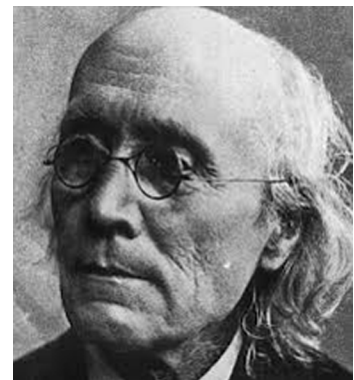
En aquest apartat coneixerem quins han estat aquests corrents psicològics que ens han parlat més sobre art, quins n'han estat els autors més destacats i quines han estat les seves principals aportacions a la psicologia de l'art.

### 2.1. La psicologia experimental

La **psicologia experimental** considera que la ment humana ha de ser estudiada de manera científica i, per tant, ha d'utilitzar el **mètode experimental**: aïllar l'objecte d'estudi i les seves propietats de la influència d'altres factors, reproduir l'objecte d'estudi en condicions controlades i modificar les condicions en què té lloc el procés que s'estudia.

L'autor pioner i més rellevant, amb voluntat d'estudiar l'experiència estètica des d'aquesta metodologia, va ser **Gustav Theodor Fechner**.

Nascut a Prússia, es va titular en Medicina, en Física i en Matemàtiques. Autor prolífic, va començar a mostrar interès en la psicologia de la percepció cap a finals de 1830. Tenia fama de prendre's molt seriosament els seus estudis, quasi amb fanatisme. Tant és així que el 1840 va dimitir de la plaça de professor i investigador a Leipzig després d'haver-se quedat temporalment cec per haver mirat directament el sol massa insistentment en la seva recerca sobre les imatges posteriors subjectives. El 1848 va tornar a Leipzig recuperat i com a professor de Filosofia.



Gustav Theodor Fechner (1801-1887)

Entre 1851 i 1860 Fechner va elaborar els fonaments per mesurar indirectament la sensació en termes de la unitat de les diferències observables exactes entre dues sensacions, va desenvolupar els seus mètodes psicofísics i va fer innumerables experiments sobre percepció.

Avui en dia és reconegut com el pare de la **psicofísica** i com a iniciador del camí de l'**estètica experimental**.

La principal **crítica** que s'ha fet a Fechner, que és, de fet, la mateixa crítica que ha rebut sempre tota intenció d'estudiar la ment humana amb els mètodes experimentals, és l'enfoc **reduccionista** de l'ésser humà.

Segons autors com **Arnheim**, Fechner redueix l'experiència estètica a la sensació de plaer i es desentén de les grans variacions de les experiències estètiques. Per a Arnheim aquest fet és molt important, ja que canvia el sentit profund del que és una experiència estètica i com ens hi hem d'aproximar.

Altres autors defensors del mètode de Fechner, com ara **Mehler** i **Dupoux**, ens escriuen que la psicologia d'ara, de la mateixa manera que el Fechner d'aleshores, es troba en la disjuntiva que, o bé enumera fins a l'infinit les diferències individuals, o bé les ignora i intenta simplificar la representació que dóna de la realitat. Al cap i a la fi, opinen, el que ens diferencia a tots és ben poc comparat amb el que tenim en comú.

Tot i així, Fechner reconeix que la psicologia no podrà ser mai una ciència tan exacta com la física, i la compara amb la fisiologia. De la mateixa manera, l'autor mateix avisava que per a entendre els fenòmens estètics era necessari, però no suficient, fer els treballs d'estètica experimental que ell estava duent a terme per proporcionar una base objectiva. Paral·lelament, deia, calia completar aquest coneixement amb una estètica filosòfica.

Si bé el primer impuls donat per Fechner va suscitar un bon nombre de treballs centrats en la qüestió de les propietats formals de proporcions i equilibris òptims, a la segona meitat del segle xx s'ha produït un canvi notable d'orientació, canvi que es caracteritza per l'ampliació del tipus d'objectes estudiats i per la redefinició de les seves propietats estructurals que provoquen el plaer estètic. Una de les realitzacions més notòries en aquest camp han estat les **propietats col·latives** de **Berlyne**.

Les anomenades **proprietats col·latives** d'un objecte són les que són capaces de provocar una resposta d'interès, de captació de l'atenció, en el subjecte que el contempla. En la mesura que es presenten en una determinada proporció i combinació, aquestes propietats desperten en la persona una actitud de curiositat perquè provoquen alguna mena de conflicte perceptiu que incita a comparar aquest estímul amb d'altres per mirar de resoldre el conflicte.

Les **proprietats col·latives** descrites per **Berlyne** són aquestes:

- La **complexitat**, o grau en què una varietat de components caracteritzen l'estímul.
- La **novetat**, o grau en què un estímul conté característiques noves o prèviament desaparebudes per la persona.
- La **incongruència**, o grau en què un estímul no s'ajusta al seu context.
- La **sorpresa**, o grau en què no es confirmen les expectatives de la persona sobre la situació perceptiva.

Claes Oldenburg. *Cullera pont i una cirera*, a Minnesota (Estats Units)



Claes Oldenburg és un artista que juga molt amb la incongruència i la sorpresa per captar l'atenció en les seves obres.

Tot estímul, imatge o unitat ambiental percebuda conté, en diferents proporcions i combinacions, algunes d'aquestes propietats i el resultat d'aquesta proporció i combinació genera un determinat tipus de conflicte perceptiu davant del qual s'activa la nostra curiositat perceptiva. Amb altres paraules, aquestes propietats actuen cridant la nostra atenció i resultant-nos més o menys atractives.

En qualsevol cas, sembla que tant els estímuls poc conflictius com els que ho són massa no contribueixen a despertar aquesta actitud en la percepció. Un objecte percebut com a avorrit no desperta l'interès, i, al mateix temps, un objecte massa complex pot generar sobreestimulació i provocar rebuig per una sensació d'impossibilitat de treure'n l'entrellat. Com en tantes altres coses, un delicat equilibri de desproporcions és el que provoca la resposta adequada. El valor hedònic dependria de la capacitat de l'estímul a l'hora d'atraure l'atenció (*arousal*), de tal manera que a un nivell d'estímul òptim hi correspondria un màxim de plaer.

Nombrosos resultats experimentals vénen a confirmar la influència de la complexitat i de la novetat en la preferència estètica i l'interès perceptiu.

## 2.2. La Gestalt

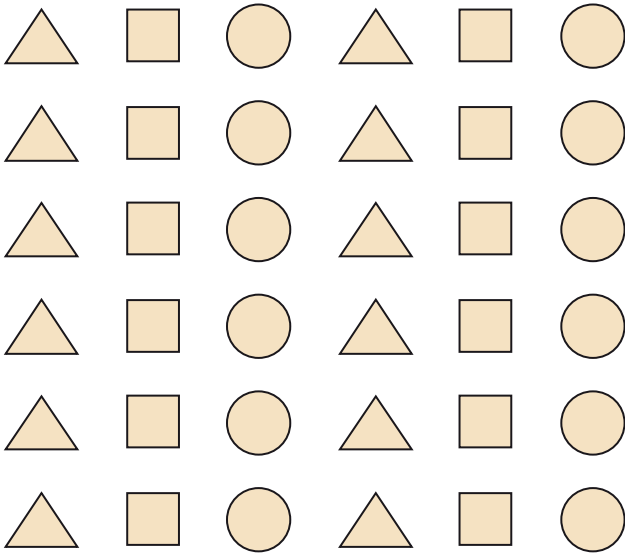
La **Gestalt** va sorgir a Alemanya a principis del segle xx, i el seu propòsit va ser des de l'inici explorar la manera com la sensibilitat humana interpreta senyals procedents del medi. Aquesta voluntat d'explicar la percepció li ha representat un lloc d'honor pel que fa a la rellevància com a escola relacionada amb la **psicologia de l'art**.

**Max Wertheimer**, considerat el seu fundador, va descriure la "**Ilei de la bona Gestalt**" com la que estableix que les nostres estructures perceptives són capaces d'aconseguir un coneixement a partir de dades parcials de tal manera que completem "de dalt cap a baix" el necessari per a percebre un tot.

És a dir, la Gestalt té una concepció **constructivista** de la percepció perquè considera que el reconeixement de les formes és induït pels processos cognitius superiors. No som mers perceptors passius de l'entorn, sinó que l'interpretem en funció d'unes **lleis perceptives**.

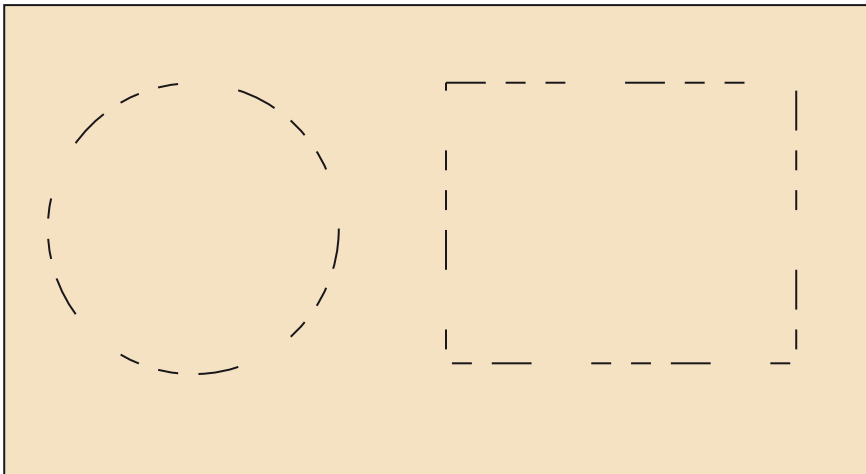
La Gestalt va definir unes quantes **lleis de la percepció** que ens expliquen com interpretem el que veiem. Les més importants són aquestes:

- 1) **Llei de la pregnància o bona figura**: afirma que l'experiència perceptiva tendeix a adoptar les formes més simples possibles.
- 2) **Principi de semblança**: la nostra ment agrupa els elements similars en una entitat. Ho pot fer en funció de la forma, la mida, el color i altres aspectes visuals dels elements.

**Principi de semblança**

En aquesta imatge tendim a veure columnes de triangles, columnes de quadrats i columnes de cercles, abans que veure files de triangle, quadrat i cercle alternativament.

**3) Principi de bona continuació:** tendim a percebre els elements com a continus tot i que estiguin interromputs.

**Principi de continuïtat**

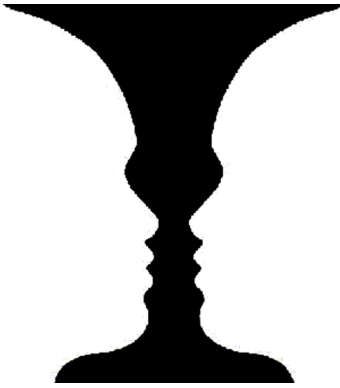
Tot i que aquí no hi ha un cercle ni un rectangle, els percebem com a tals perquè la nostra ment completa el que hi falta.

**4) Principi de la proximitat:** agrupem mentalment els elements basant-nos en la distància.

**5) Principi de simetria:** les imatges simètriques són percebudes com un sol element. Aquesta llei té importància en la biologia, la matemàtica, la física, la química i fins en la mateixa estètica, ja que sovint s'organitzen els elements pertanyents a cadascun d'aquest àmbits seguint les lleis especulars, simples o múltiples, de la simetria.

**6) Principi de la figura i el fons:** el cervell no pot interpretar un objecte com a figura i fons al mateix temps. Depenent de la percepció de l'objecte s'observarà una imatge o una altra.

### Principi figura i fons



En aquesta imatge hom hi pot veure una copa o bé dos perfils facials enfrontats.

Els psicòlegs de la Gestalt consideraven que els principis de l'organització perceptiva no solament expliquen les nostres percepcions visuals, sinó també les nostres percepcions auditives i tàctils i processos mentals superiors com la memòria.

A continuació exposarem les aportacions més importants a la psicologia de l'art dels principals autors de la Gestalt.

#### 2.2.1. Rudolf Arnheim

**Rudolf Arnheim**, filòsof i psicòleg nord-americà nascut a Berlín, basa la seva teoria en la idea que la **percepció** té tanta o més importància que el **llenguatge** pel que respecta al **pensament**. Aquest autor, no solament va anar contra corrent en afirmar que el pensament requereix del medi visual, fins i tot en el cas de les persones cegues, com semblen demostrar els estudis de **John Kennedy**, sinó que a més va gosar raonar sobre per què unes obres d'art són de més bona qualitat que unes altres, en un món en què la majoria de vegades els crítics d'art eludeixen fer judicis estètics i morals.

##### Els estudis de Kennedy sobre els dibuixos dels invidents

**John Kennedy**, professor de Psicologia del Departament de Ciències de la Vida de la Universitat de Toronto, ha fet estudis amb persones **cegues**, que semblen confirmar la idea d'Arnheim respecte a la importància de la representació **visual** en el **pensament**, ja que en els seus dibuixos les persones cegues utilitzen, per exemple:

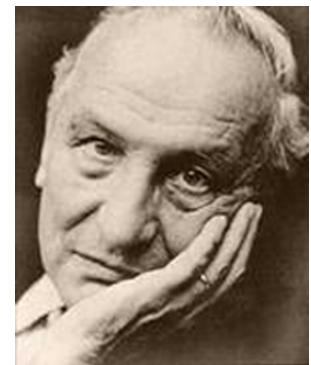
- Línies per a representar els límits de les superfícies.
- Línies convergents per a indicar profunditat.
- La representació d'una escena des d'un punt de vista.
- Línies extenses o irregulars per a connotar moviment.
- Formes simbòliques com un cor o una estrella per a transmetre missatges abstractes.

Podeu consultar el treball de Kennedy a:

<http://www.utoronto.ca/~kennedy/research.html>

Arnheim, com a bon psicòleg de la **Gestalt**, considera que tots els éssers humans tenen la capacitat d'identificar i crear un ordre visual al món. D'aquesta manera, l'ull humà agrupa objectes visuals en funció d'un conjunt de propi-

#### Rudolf Arnheim



Rudolf Arnheim (1904-2007) és un psicòleg nord-americà, nascut a Berlín, on va fer el doctorat sobre psicologia de l'expressió visual. El 1940 emigra cap als Estats Units, on escriu *Art and Visual Perception* i la resta de la seva obra. Va ser catedràtic de Psicologia de l'Art del Departament d'Estudis Visuals i Mediambientals de Harvard i catedràtic convidat de la Universitat de Michigan fins als vuitanta anys.

etats que comparteixen mida, color, textura, disposició; l'ull ho analitza i ho redueix a combinacions de models més senzills, tal com enuncien les lleis i principis de la Gestalt que hem explicat breument.

Segons Arnheim totes les obres d'art comparteixen aquestes característiques, i per això són accessibles a totes les persones, independentment de la seva cultura o del període històric a què pertanyen.

Arnheim sempre ha discutit autors com **Gombrich** en l'existència del què podríem anomenar *progrés en art*. Segons el primer, normalment l'objectiu dels artistes no és que la seva obra s'assembli mimèticament a un objecte, sinó que hi hagi equivalència en un determinat medi. Així doncs, la definició d'obra d'art és l'artefacte humà que té com a objectiu representar els aspectes dinàmics de l'experiència humana d'una forma ordenada, equilibrada i concentrada.

En aquesta mateixa línia de pensament, l'autor assenyala que qualsevol **progrés tècnic** comporta els seus propis **retrocessos**, i posa com a exemple la invenció de la **perspectiva**, considerada com a avenç en la història de l'art occidental. Si utilitzem les regles de la **perspectiva**, depenent de la posició de l'artista els objectes i les figures adquireixen mecànicament la seva mida relativa sobre el pla del quadre. En una il·lustració medieval són els imperatius de **narració** i no els dictats de la geometria els que regeixen les mides relatives dels personatges i els objectes. En els paisatges xinesos clàssics, les figures humanes de vegades són diminutes, no com a resultat de la consideració geomètrica, sinó per la **concepció** que, davant el món natural, l'esser humà és petitíssim.

Per tant, segons Arnheim, cap sistema de **representació** no implica necessàriament un **avenç**, ja que cada artista treballa dins d'uns **límits** que s'imposa a si mateix i que li imposa la **cultura**.



### 2.2.2. Ernst Gombrich

És conegut el seu enfrontament amb Arnheim pel que fa a determinades concepcions, com ara la d'**evolució** de l'art. Al contrari que per a Arnheim, per al qual no té gaire sentit parlar de **progrés** en art, per a Gombrich la paraula **evolució** en història de l'art és més que una simple metàfora, i fins i tot es podria presentar en termes darwinians, ja que, segons l'autor, l'**adaptació** de la forma a la funció es fa mitjançant un procés de **selecció**, de mutació i de supervivència de les formes més ben adaptades.

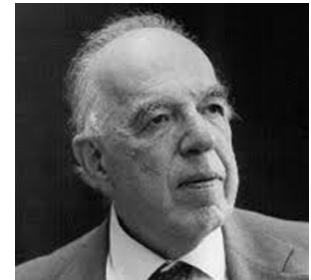
Gombrich ens diu que l'art es crea mitjançant un procés d'**assaig i error**, per mitjà del qual l'artista comença, segons els principis bàsics de la percepció, construint models mínims, o esquemes, que de mica en mica va modificant fins que s'equiparen a la impressió que vol.

A pesar que tant Arnheim com Gombrich es remeten a la Gestalt per a defensar els seus diferents enfocaments, tenen opinions ben diferents pel que fa al paper del **realisme** dins de l'art. A diferència del primer, Gombrich concep la història de l'art com la conquesta del realisme, ja que segons ell les obres que representen la realitat de manera **mimètica** estan més **avançades** que les altres.

Posteriorment va precisar aquestes afirmacions, defensant que l'important en una obra d'art perquè causi plaer estètic no és el realisme necessàriament, sinó la capacitat de produir **reconeixement** en la ment de l'**observador**.

Per a Gombrich, una **representació** és acceptable quan quadra amb els esquemes de realització a què està habituat el que percep, amb les **concepcions prèvies** de l'**observador**. Dit d'una altra manera, el que fa l'obra d'art i el que la contempla han de **compartir** un conjunt de **convencions** sobre la realitat.

#### Ernst Gombrich



Ernst Gombrich (1909-2001), autor de títols com *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, *Arte e ilusión* o *La imagen y el ojo*.

Nascut a Viena el 1909, es va traslladar a la Gran Bretanya el 1936 amb l'arribada dels nazis al poder. Allà va desenvolupar la seva carrera com a historiadore de l'art, i és des d'on va fer les seves obres sobre art.

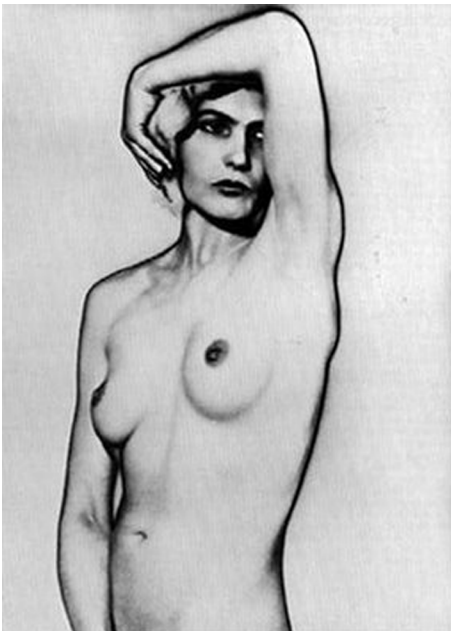
### 2.2.3. Richard Latto

**Richard Latto** és actualment professor de Psicologia Cognitiva de la Universitat de Liverpool, i la seva proposta aborda la relació entre la **percepció visual** i la manera com els artistes **seleccionen** i manipulen les imatges per aconseguir els efectes volguts. Segons aquest autor, les obres d'art ens produeixen un impacte perquè la **forma** es relaciona amb les propietats del **sistema visual** humà.

Per descriure aquest procés Latto proposa el terme **primitiu estètic**, en què *primitiu* té el sentit de primari o fonamental. Per a ell, un **primitiu estètic** és l'estímul o propietat d'un estímul que és intrínsecament interessant, fins i tot en absència d'un significat narratiu, perquè entra en ressonància amb els mecanismes del sistema visual que l'està processant.

D'aquesta manera, Latto fa al·lusió al fenomen de la **inhibició lateral** per a explicar l'obra d'artistes com **Leonardo da Vinci**, **Man Ray**, **Seurat** o **Vasarely**. La **inhibició lateral** consisteix en el fet que la resposta de qualsevol unitat particular de l'ull és inhibida per la llum que cau a les parts veïnes. Com a resultat d'això, l'ull magnifica els contorns de les imatges i minimitza les respostes a les àrees de brillantor constant.

Man Ray. Solaritzacions



Segons Latto, les fotografies solaritzades són un exemple clar de la utilització de tècniques artístiques per a aprofitar el fenomen perceptiu de la inhibició lateral i fer ressaltar els contorns.

**Richard Latto**



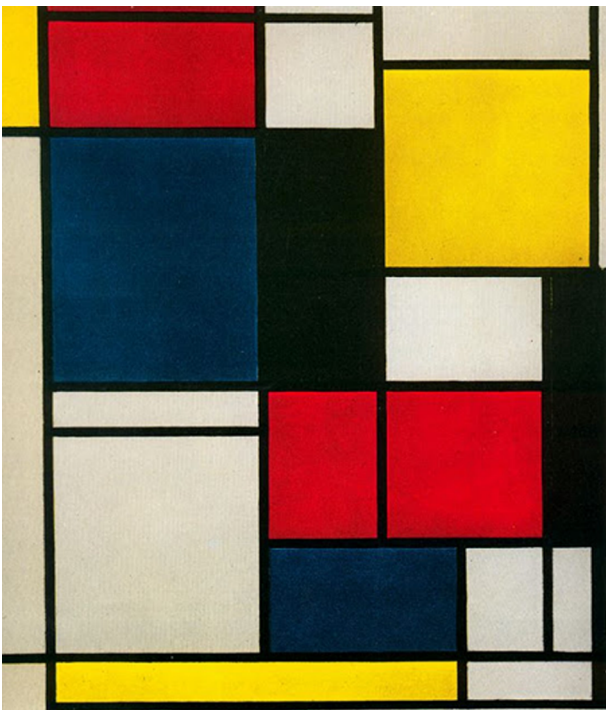
El doctor Richard Latto és investigador en el Grup de Percepció Visual de la Universitat de Liverpool i autor del terme *primitiu estètic*.

*Nu amb tovallola*, de Pablo Picasso



El cubisme va ser una escola pictòrica que va convertir el contorn en el principal motiu de les seves obres, i va portar l'efecte estètic de la inhibició lateral a cotes màximes.

Un altre mecanisme neurològic que utilitza Lattó per a explicar determinades propostes estètiques és el dels **detectors de l'orientació** del còrtex visual. Segons aquest fenomen, no només hi ha una preferència per la percepció de certes línies orientades a l'espai, sinó que l'organització d'aquesta percepció en forma d'activació de les neurones segueix en el cervell pautes amb la mateixa forma que els estímuls exteriors. D'aquesta manera, la percepció de figures geomètriques amb línies orientades al pla produeix una activació neuronal també geomètrica amb línies molt semblants de neurones del còrtex visual que s'activen i formen un dibuix molt similar.



Per a Lattó, Mondrian és el pintor que ha aprofitat més el fenomen visual pel qual tenim preferència per línies d'orientació espacial simple.

Latto ens diu que no n'hi ha prou de conèixer els fenòmens gràfics per a crear un impacte estètic. Els artistes han de saber **seleccionar**, entre les infinites possibilitats que ofereix la geometria, aquelles que siguin realment eficaces per al seu propòsit. L'autor ens avisa que la queixa reiterativa contra l'art modern que "el meu fill de tres anys pot fer això" és, de fet, una valoració molt correcta del sentit profund del dibuix que hi ha en certes obres, com per exemple les de **Picasso** o **Miró**.

En aquest sentit, segons Latto, hi ha claus compartides entre els infants i els artistes reconeguts. Unes claus que consisteixen sovint en la **simplificació** dels elements superflus i que, a un ull no entrenat, li poden semblar una mostra de primitivisme o ingenuïtat. Però on **Picasso** supera amb escreix els infants i la majoria d'adults pintors és en la seva **selecció de les formes** que cal representar.

### 2.3. La psicoanàlisi

La **psicoanàlisi** és l'escola psicològica fundada per **Sigmund Freud** a finals del segle XIX, i basada en les seves experiències terapèutiques. La seva major aportació ha estat la noció d'**inconscient**, la capa més profunda de la ment on resideixen els desitjos, impulsos i records que l'individu reprimeix perquè li resulten inacceptables, fonamentalment per les seves valoracions morals.

La teràpia psicoanalítica és un mètode **conversacional**, que es basa en les paraules del pacient i la **interpretació** que en fa l'analista. Per tant, implícitament, es dóna més importància a allò que és verbal que a allò que és visual o cinestèsic. Com a conseqüència d'això ens trobem que les referències a l'art per part de Freud són, quasi exclusivament, al·lusions a la literatura clàssica alemanya i anglesa.

Tot i així, va fer aportacions a la interpretació d'algunes obres d'art. Seguidament en comentarem algunes.

#### 2.3.1. Sigmund Freud

**Freud** fa un paral·lelisme entre el joc creatiu d'un infant i la fantasia de l'artista, entre l'art i els somnis. El seu mètode, en conseqüència, segueix una via que el condueix des de la recerca del seu somni fins a l'anàlisi de l'obra i des d'aquí a l'anàlisi del seu creador.

Per a Freud, el preu que cal pagar per al progrés de la civilització és la renúncia a l'impuls de satisfer els instints, entre els quals el sexual. Per aquest motiu considera que el mecanisme subjacent a qualsevol creativitat és el de la **subli-**



Sigmund Freud (1856-1939)

**mació**, la transferència o el desplaçament de l'energia sexual o libido cap a unes formes socialment o estèticament acceptables. La seva anàlisi del **Moisès** de **Miquel Àngel** (1914) és una al·legoria d'aquest procés de **sublimació**.

Concentrant-se en la posició del profeta, Freud argumenta que l'estàtua representa Moisès en el moment que s'absté de destruir les taules de la llei, a pesar de la ràbia que li fa veure el poble venerant el vedell d'or. És a dir, que l'estàtua representa la negativa a sotmetre's a les passions del moment i la decisió de dedicar l'energia intel·lectual a finalitats més elevades.

El *Moisès* de Miquel Àngel



Resulta interessant que Freud interpreti que **Miquel Àngel** volia representar aquest moment, quan, de fet, segons les Sagrades Escripures aquest moment no va existir, ja que Moisès va deixar esclatar la ira en veure els israelites venerant l'ídol, fins al punt de trencar les taules on Déu acabava d'escriure els manaments.

Freud havia manifestat moltes vegades que se sentia profundament commogut per la força d'aquesta estàtua i, posteriorment, **Ernest Jones**, autor de la biografia del pare de la psicoanàlisi, havia estimat que Freud s'hi sentia identificat, de tal manera que la seva interpretació de l'obra es devia al fet que ell mateix havia sentit la ira en veure alguns dels seguidors de la **psicoanàlisi** desertar i proposar alternatives a la seva teoria. Igualment, ell va reprimir la ràbia i la va **sublimar** per dedicar l'energia a les seves tasques intel·lectuals.

Una altra anàlisi interessant que fa Freud és la de la figura de **Leonardo da Vinci**. El treball comença amb els records infantils que l'artista anota en els seus quaderns, que expliquen que en alguna ocasió un ocell gros (en segons

quines traduccions es parla de voltor, de milà o d'àguila) va entrar per la finestra de l'habitació on era ell al bressol i amb la cua li obria la boca i li picava repetidament els llavis.

A partir de l'anàlisi d'aquest i altres records Freud troba evidències per algunes suposicions biogràfiques, com ara que el pare va abandonar **Leonardo** i la seva mare, que ella era seductora amb el nen i li feia petons a la boca, que Leonardo tenia en realitat desitjos homosexuals, i que el seu interès pel vol va créixer a partir de les seves recerques sexuals infantils. Aquests trets psicològics, segons Freud, estan reflectits en tota l'obra de Leonardo.

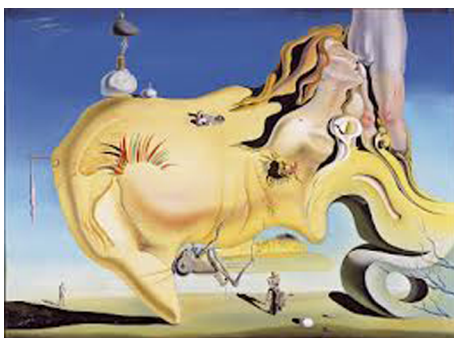
*La Mare de Déu i l'Infant amb santa Anna*, de Leonardo da Vinci



Per a Freud, Leonardo s'identificava amb el nen Jesús en aquesta obra.

Tot i que el mateix Freud no va mostrar gaire interès per l'art coetani, la psicoanàlisi que ell va desenvolupar sí que va tenir una gran influència en les arts visuals de l'època i posteriors.

*El gran masturbador*, de Salvador Dalí



El surrealisme ha estat molt influït per les teories freudianes en la seva intenció d'alliberar i explorar els desitjos i significats de l'inconscient.

Fent una síntesi de l'immens material que hi ha sobre com s'ha utilitzat la **psicoanàlisi** de Freud pel que fa a l'art, trobem que hi ha bàsicament tres maneres:

- Per a analitzar la personalitat d'alguns artistes concrets per mitjà de les seves obres.
- Per a explicar el procés creatiu.
- Per a explorar la reacció i la interpretació de l'espectador davant d'una obra d'art.

No podem exposar aquí les aportacions de tots els autors que han desenvolupat les teories de **Freud** per explicar les arts visuals, però podem esmentar **Ernst Kris, Anton Ehrenzweig, Peter Fuller, Sarah Kofman i Richard Wollheim**, en cas que vulgueu investigar més sobre el tema. Tanmateix, la versió que **Jacques Lacan** fa de la psicoanàlisi ha influït sobre autors com **Julia Kristeva** i han causat un gran impacte en la teoria del cine.

Per tal de veure altres maneres més modernes d'aproximar-se a l'art des de la psicoanàlisi, veurem també quina ha estat l'aportació de Julia Kristeva.

### 2.3.2. Julia Kristeva

**Julia Kristeva**, filòsofa i psicoanalista francesa, ha analitzat les pràctiques artístiques basant-se en el fet que qualsevol obra està composta per dos elements, el **semiòtic** i el **simbòlic**.

L'element **semiòtic** és la descàrrega dels **impulsos corporals** per mitjà de la representació de **ritmes** (en la poesia o el ball), **tons** (en el llenguatge o la música), **colors** (en les arts visuals) i **moviment** (en la parla o el cine). Aquest element té significat per a la psique humana, tot i que és **no representacional** i posa contínuament en perill l'estabilitat de les estructures de significat. Segons l'autora, l'aspecte semiòtic de la representació està vinculat al cos de la mare i a les primeres experiències infantils connectades amb aquest cos. Els ritmes, els tons i els moviments que s'introdueixen en l'obra artística són expressions d'un retorn a aquest **vinde primari reprimat**, expressions dels ritmes, tons i moviments que es van experimentar en primer lloc en aquesta relació corporal primària. Per a Kristeva, tota obra d'art ens transporta d'alguna manera al cos matern.

L'element **simbòlic** de la representació proporciona l'estabilitat contínuament amenaçada pel seu equivalent semiòtic, i garanteix que la representació no s'entregui al deliri psicòtic. Allò que és simbòlic és **representacional** i ofereix significació en sentit **lingüístic**, amb estructures gramàtiques i sintàctiques.

Tots dos, tant l'element semiòtic com el simbòlic, són imprescindibles tant perquè l'obra sigui artística com per al benestar de la psique.

#### Crítica de Vigotski a la psicoanàlisi



Lev Vigotski (1896-1934) va ser un destacat psicòleg rus d'origen jueu que, a pesar de la seva mort prematura, va ser molt prolífic en temes com la psicologia del desenvolupament i la relació entre llenguatge i pensament. Està d'acord amb el fet que les causes immediates de l'efecte artístic són a l'**inconscient**, però considera que la **psicoanàlisi** redueix al no res la **consciència**, que, de fet, constitueix l'única diferència entre l'home i l'animal. **Vigotski** recrimina a la **psicoanàlisi**, entre altres coses, el fet de presentar sempre l'autor com un neuròtic que fa obres d'art com a acte terapèutic, oblidant del tot els aspectes i significats **socials** del fenomen.



Julia Kristeva, nascuda a Bulgària el 1941

Les diferents formes de representació ofereixen diferents combinacions d'elements semiòtics i simbòlics: mentre que en la lògica i les matemàtiques domina l'element simbòlic, en la música i la dansa predomina allò que és semiòtic. Tota representació artística comporta una negociació constant entre els elements semiòtics i simbòlics. Aquesta tensió és precisament el que genera l'obra d'art, i per aquest motiu l'estabilitat és només un precari instant.

Camarón de la Isla i Paco de Lucía en la seva joventut



En un recital de flamenc hi ha components semiòtics, com ara els ritmes de les palmes, el so de la guitarra, l'expressió facial de les emocions, i simbòlics, que és allò que es diu amb llenguatge a les lletres de les cançons.

**Kristeva** proposa que tota creativitat és el resultat d'una **rebel·lia** que ens retrotrau fins a les revolucions psíquiques més arcaïques que donen lloc a la identitat tant individual com social. Qualsevol obra artística requereix, ja sigui per a produir-la, ja sigui per a gaudir-ne, una **revolució** contra l'**autoritat** i al mateix temps una **identificació** amb aquesta autoritat.

Tot artista **transgredeix** les normes del medi, ja que restringeixen la seva llibertat, i es fa senyor del seu propi medi, amb la seva lògica, les seves **normes**, per tal d'expressar alguna cosa nova. Així doncs, la creació artística, de la mateixa manera que qualsevol novetat, comporta refús de l'autoritat establerta i incorporació d'una nova autoritat.

En aquest sentit, Kristeva creu que perquè hi pugui haver una revolució política hi ha d'haver una modificació de la representació de nosaltres mateixos. Com que la subjectivitat està vinculada principalment al **llenguatge**, i com



que qualsevol canvi en aquest produirà un canvi en aquella, hem de modificar el llenguatge. El llenguatge, igual que el **subjecte**, és un procés obert i en canvi continu.

Per a l'autora, és imprescindible per a la felicitat i el benestar que hi hagi espai per a les **experiències estètiques**. Ens avisa que en la nostra cultura estem perdent el nostre **espai creatiu** i que això ens fa tenir sentiments de desesperança i manca de sentit. Hem separat les **paraules** i les **representacions dels afectes**, i aquesta separació ens provoca sentiments d'insatisfacció i fins i tot de desesperació. L'experiència estètica no és supèrflua per a l'experiència humana, sinó fonamental. És el que possibilita que l'ésser humà comenci a trobar i donar sentit a la seva vida i a la representació de si mateix.

En conseqüència, afirma que cal potenciar el paper de les **pràctiques estètiques**, no solament per a recuperar el **sentit**, per a contrarestar la producció en massa i la uniformitat en l'era de la informació, sinó perquè té un paper clau en l'**ètica**: cada experiència artística posa de manifest la **diversitat** de la nostra **identificació** i ens porta a valorar i respectar la **pluralitat**.

### 3. L'art com a teràpia psicològica

L'art, en el sentit de procés creatiu, és utilitzat com a **teràpia** psicològica per diverses escoles teòriques, tot i que les principals han estat la humanista, la Gestalt i la psicoanalítica.

En l'**art teràpia** la importància no està en el producte artístic, ni en la perícia de l'autor, sinó en el **procés creatiu** com a camí per a **posar en relleu dificultats, expressar sentiments i desenvolupar la creativitat** com a actitud en altres àrees de la vida.

Es pot utilitzar qualsevol mena d'expressió artística: música, dansa, teatre, pintura, escultura, escriptura...

És molt útil quan hi ha dificultats per a l'elaboració verbal, ja sigui per bloquejos emocionals o bé perquè el llenguatge no està prou desenvolupat, com és el cas dels infants i les persones amb discapacitats mentals.

#### *¿Qué llevas debajo del sombrero?*

Dirigida per Lola Barrera i Iñaki Peñafiel, aquesta pel·lícula en format de documental narra la història de Judith Scott, una escultora amb síndrome de Down, sorda i muda, que va passar més de trenta anys tancada en una institució psiquiàtrica. De manera commovedora, la seva germana bessona, sense cap discapacitat, ens explica com va aconseguir la seva custòdia per portar-la a viure amb la seva família, i com, un cop rescatada, es va anar convertint en una artista reconeguda. Amb aquest film reflexionem sobre com una persona aïllada del món per causa de les seves discapacitats troba una via de comunicació cap a l'exterior gràcies a les seves obres d'art.

Imatge d'una de les escultures de Judith Scott, feta d'un esquelet de diversos objectes coberts d'un entreteiximent de llanes i fils de color.



## Bibliografía

- Arnheim, R.** (1995). *Hacia una psicología del arte: arte y entropía*. Madrid: Alianza.
- Arnheim, R.** (1998). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Arnheim, R.** (2001). *El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Akal.
- Arnheim, R.** (2005). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador: nueva versión*. Madrid: Alianza.
- Avram, M. i altres** (2012). *Equal but not the same: neural underpinnings of aesthetic and moral judgments*. Munic: Human Science Center.
- Barcott, B.** (2009, març). "Why do we need Art?" [en línia]. Entrevista a Ellen Dissanayake. *Columns: The University of Washington Alumni Magazine*. [Data de consulta: 19 d'agost de 2012]. <http://www.washington.edu/alumni/columns/march09/art.html>
- Berlyne, D.** (1960). *Conflict, Arousal and Curiosity*. Nova York: McGraw-Hill.
- Darwin, C.** (2009). *El origen de las especies*. Madrid: Alianza.
- Dutton, D.** (2010). *El instinto del arte. Belleza, placer, y evolución humana*. Barcelona: Paidós.
- Ehrenzweig, A.** (1973). *El orden oculto del arte*. Barcelona: Labor.
- Freud, S.** (1996). *Obras completas* (vol. 2). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Fuller, P.** (1980). *Art and Psychoanalysis*. Londres: Readers and Writers.
- Gardner, H.** (2003). *La inteligencia reformulada. Las inteligencias múltiples en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós.
- Gombrich, E. H.** (2003). *Arte e ilusión*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H.** (1994). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza.
- Gombrich, E. H.** (2002). *La imagen y el ojo*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H.** (2003). *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Madrid: Debate.
- Kennedy, J.** (1993). *Drawing and the Blind. Pictures to Touch*. New Haven: Yale University Press.
- Kris, E.** (1952). *Psychoanalytical Explorations in Art*. Nova York: International Universities Press.
- Kristeva, J.** (1995). *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra.
- Kristeva, J.** (1999). *Sentido y sinsentido de la rebeldía: literatura y psicoanálisis*. Santiago de Xile: Cuarto Propio.
- Marty, G.** (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Mehler, J.; Dupoux, E.** (2003). *Nacer sabiendo: Introducción al desarrollo cognitivo del hombre*. Madrid: Alianza.
- Miller, G.** (2001). *The Mating Mind. How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature*. Nova York: Anchor Books.
- Murray, C.** (ed.) (2006). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Piaget, J.** (2000). *El nacimiento de la inteligencia en el niño*. Barcelona: Crítica.
- Ramachandran, V. S.** (2012). *Lo que el cerebro nos dice. Los misterios de la mente humana al descubierto*. Barcelona: Paidós.
- University of Toronto** (2003). "Biological Basis for Creativity Linked to Mental Illness" [en línia]. *Science Daily*. [Data de consulta: 19 d'agost de 2012].

**Valera, S.; Pol, E.; Vidal, T.** "Las propiedades constitutivas del ambiente de Berlyne" [en línia].

**Vigouroux, R.** (1996). *La fábrica de lo bello*. Barcelona: Prensa Ibérica.

**Vygotsky, L.** (2009). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal.

**Wilson, E. O.** (2012). *On the origins of the arts: Sociobiologist E. O. Wilson on the evolution of culture* [en línia]. [Data de consulta: 19 d'agost de 2012]. <http://harvardmagazine.com/2012/05/on-the-origins-of-the-arts>

**Wollheim, R.** (1974). *On Art and the Mind*. Oxford: Oxford University Press.

**Zaidel, D. W.; Nadal, M.** (2011). "Brain intersections of Aesthetics and Morals: Perspectives from biology, neuroscience and evolution". *Perspectives in Biology and Medicine* (vol. 54, núm. 3, pàg. 67-80). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.