

Psicología del arte

Mireia Morera Peiró

PID_00197855



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundación para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción.....	5
Objetivos.....	6
1. ¿Cómo es posible que hagamos y apreciemos el arte? Bases biológicas y culturales.....	7
1.1. El arte en la evolución de la especie	7
1.2. El arte en la evolución del individuo	12
2. Aproximaciones al arte desde diferentes escuelas psicológicas.....	18
2.1. La psicología 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. El psicoanálisis	28
2.3.1. Sigmund Freud	28
2.3.2. Julia Kristeva	31
3. El arte como terapia psicológica.....	34
Bibliografía.....	35

Introducción

Hablar del arte en general comporta ciertas dificultades, ya que abarca actividades muy diferentes: poesía, música, escultura, pintura, danza... Todas estas prácticas artísticas requieren habilidades, materiales y espacios diversos, tienen una historia particular y se representan en las distintas culturas de manera irregular.

A esta complejidad se le suma la propia de la psicología: diferentes corrientes teóricas nos aportan perspectivas a veces divergentes respecto a la mente humana y su comportamiento.

Cuando el tema que nos ocupa es la psicología del arte, tenemos mucho trabajo por delante para ordenar conceptos y seleccionar las propuestas que se han hecho y se continúan haciendo en este campo.

¿Qué sentido tiene el arte para el ser humano? ¿Cumple una función para nosotros como especie o como grupo social y cultural? Entonces, ¿qué es lo que hace que podamos emocionarnos con obras de arte que no son propias de nuestra cultura? ¿Es cierto que todos los niños son artistas en potencia? ¿Qué relación se puede establecer entre los problemas psicológicos de una persona y sus obras artísticas? ¿Qué dicen los expertos al respecto?

Se han escrito bibliotecas enteras que hablan de estas y otras cuestiones sobre la psicología del arte. En las siguientes páginas encontraréis un resumen de las que hemos considerado las principales aportaciones al respecto, aunque nos hemos visto obligados a descartar muchas por motivos de espacio pero que resultaban igualmente interesantes. Por este motivo, para aquellos de vosotros que estéis más interesados en la materia, os adjuntamos bibliografía y enlaces que podéis consultar para profundizar más en el tema.

Objetivos

Una vez trabajado y estudiado este módulo didáctico, el alumnado debe haber alcanzado los objetivos siguientes:

1. Conocer las diferentes teorías sobre cómo empezó el arte.
2. Reflexionar sobre los debates actuales relacionados con por qué el ser humano produce el arte y lo aprecia.
3. Descubrir el campo de investigación emergente de la neuroestética.
4. Comprender las etapas evolutivas del niño en relación con el arte y qué origina que algunos se conviertan en artistas.
5. Entender qué visión del ser humano y del arte aporta cada escuela psicológica.
6. Identificar las principales ideas de los autores que se tratan en cada escuela psicológica.
7. Conocer en qué se basa el arte como terapia.

1. ¿Cómo es posible que hagamos y apreciemos el arte?

Bases biológicas y culturales

“El arte es una mentira que nos acerca a la verdad”.

Pablo Picasso

El **ser humano** muestra una tendencia innata a querer entender las cosas, a querer dar una explicación a por qué el mundo es como es. Y uno de los misterios por explicar es el de por qué somos capaces de crear obras de arte, de emocionarnos con una música compuesta a miles de kilómetros o de quedar impactados por un cuadro pintado centenares de años antes. Las explicaciones que se han dado a lo largo de nuestra historia son muy variadas: desde la acción directa de los dioses a través de nuestras manos, de nuestros cuerpos, hasta una reducción al efecto de la selección natural.

Aunque el **método científico** presenta sus limitaciones y debemos tener en cuenta que el hecho de que algo no esté demostrado científicamente no significa a la fuerza que no exista, es la mejor herramienta de la que disponemos hoy en día para intentar averiguar el cómo y el porqué de las cosas.

Ahora bien, hablar de **arte** desde el punto de vista científico ha sido una empresa tradicionalmente difícil y a menudo se ha mal entendido desde todos los ámbitos, puesto que a los científicos les ha parecido un tema demasiado ambiguo y subjetivo como para poder hablar con el rigor que requiere la ciencia, y a los expertos en arte les ha parecido que querer hablar científicamente del arte es querer reducir y simplificar los aspectos más elevados del ser humano.

Como indica **Ramachandran**, reputado investigador cognitivo de origen indio, el brillante que queremos regalar a nuestra amada no debería perder su resplandor ni su romanticismo si le decimos que está hecho de carbono y se forjó en las entrañas de la Tierra cuando nació el sistema solar. De hecho, el atractivo del diamante debería aumentar. Del mismo modo, nuestra convicción de que el arte con mayúsculas puede tener inspiración divina, o significación espiritual, o de que trasciende no solo el realismo sino la realidad misma no debe impedirnos buscar en el cerebro las fuerzas elementales que determinan nuestros impulsos estéticos.

1.1. El arte en la evolución de la especie

La evolución **cultural** y la evolución **biológica** del ser humano han ido siempre de la mano. El trayecto de la una no se puede explicar sin el trayecto de la otra, ya que son caminos parejos y en un continuo diálogo. Así pues, no debe extrañarnos que en el caso de la evolución del **arte** en los humanos pase

Vilayanur S. Ramachandran



Vilayanur S. Ramachandran (Tamil Nadu, 1951-), experto en neurología de la conducta y famoso por sus estudios aparentemente sencillos pero que han causado un gran impacto en nuestra manera de pensar sobre el cerebro.

exactamente lo mismo: hay aspectos **culturales** que nos explican por qué fue necesario el arte sin los cuales no entenderíamos cómo fue **biológicamente** posible, y viceversa.

Es difícil constatar cuándo se dieron las primeras manifestaciones artísticas. Si fue cantar o dar palmas rítmicamente, no queda prueba de ello. Si fue pintar un hueso con sangre y cortarlo para darle una forma con intención estética o poner unas ramas en una disposición concreta, tampoco queda ninguna señal. Todas las conclusiones que dependen de los hallazgos arqueológicos solo se aceptan provisionalmente, hasta la llegada de nuevas teorías, técnicas de datación o hallazgos.

Hasta ahora, se ha considerado que las primeras manifestaciones artísticas de las que se tienen pruebas son las de **Lascaux** o las de **Altamira**, datadas sobre el **15000 a. C.**, y donde se representan varios animales de la época: especies de équidos, vacunos y felinos.

Detalle de las pinturas de las cuevas de Lascaux, en Francia, de hace unos diecisiete mil años.



Pero ¿qué nos indican las manifestaciones artísticas de las sociedades primitivas vivas hoy en día? Los actuales **aborígenes australianos** han estado aislados desde que sus antepasados llegaron a la isla, hace unos 45.000 años, y sus canciones y danzas son similares en general a las de otras culturas cazadoras-recolectoras de todo el mundo, por lo que resulta razonable asumir que son similares, también, a las canciones y danzas practicadas por los ancestros paleolíticos.

Las canciones de los **inuit**, los **pigmeos de Gabón** y los **aborígenes de la Tierra de Arnhem** muestran un nivel de detalle y sofisticación comparable a las composiciones musicales de las civilizaciones modernas.

Edward O. Wilson, sociobiólogo, comprueba que la música, a menudo acompañada de bailes y rituales, se encuentra en todas las tribus cazadoras-recolectoras contemporáneas, y se pregunta si esto se debe a que la música tiene un papel en la supervivencia del ser humano.

Los temas de los cazadores-recolectores modernos incluyen historias y mitologías de la tribu, así como conocimientos prácticos sobre la tierra, las plantas y los animales. De especial importancia para entender el significado de las pinturas en las cuevas de Europa, nos damos cuenta de que la mayoría de las canciones hablan de cacerías, presas o armas; hace homenajes a la tierra, a los animales que han matado o quieren matar; rememoran éxitos, honran a los muertos y piden ayuda a los espíritus.

Es evidente, afirma Wilson, que la música les resulta útil tanto de manera individual, porque aquellos que conocen más canciones y tienen más destreza bailando obtienen un mayor reconocimiento social, como en el ámbito del grupo, ya que mantiene la cohesión de la tribu, creando un conocimiento y una motivación comunes, excitando la pasión por la acción y facilitando la memorización de información necesaria para sus propósitos.

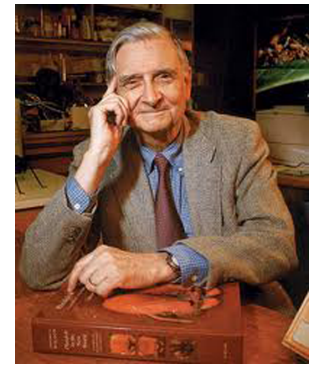
Así pues, afirma Wilson, hacer música es un **instinto** humano, pues es un acto universal en nuestra especie.

Autores como **Denis Dutton** o **Geoffrey Miller** nos hablan de la **selección sexual** para explicar la existencia de la destreza artística: aquellos individuos que eran capaces de cantar, bailar o pintar mejor, por poner algunos ejemplos, resultaban más atractivos para el sexo opuesto, que accedía con más facilidad a tener descendencia con ellos y, de este modo, los genes relacionados con esta habilidad pasaban a la siguiente generación y se perpetuaban. Esta explicación recibe el nombre del **Principio del Pavo Real**.

El Principio del Pavo Real de Darwin

Cuando **Darwin** se preguntó cómo era posible que el pavo real hubiera desarrollado una cola tan larga y pesada, que dificultaba su huida de un eventual predador, llegó a la conclusión de que la cola muy grande y vistosa hacía más atractivo el macho para las hembras y, por lo tanto, aumentaba sus probabilidades de tener descendencia. Era como decir a las hembras: "Mirad lo fuerte y rápido que soy, puedo permitirme tener una cola larga y pesada como esta". De aquí surgió el denominado Principio del Pavo Real de Darwin.

Edward O. Wilson



Edward O. Wilson (Birmingham, 1929-), sociobiólogo, autor de libros como *Sociobiología*, *La Nueva Síntesis* y *Consilience: la unidad del conocimiento*.

Denis Dutton



Denis Dutton (Los Ángeles, 1944 - Christchurch, 2010) fue un filósofo del arte, autor, entre otros títulos, del libro *El instinto del arte: belleza, placer y evolución humana*.

Dissanayake, estudiosa de la antropología del arte y la cultura y autora de varios libros, también se pregunta para qué sirve el arte, a qué se debe que haya creaciones artísticas en todas las culturas, pero llega a la conclusión de que reducir la función de las artes al Principio del Pavo Real de Darwin es simplificarlas demasiado.

Para Dissanayake, el arte va mucho más allá de la ventaja en la elección sexual. En su observación de diferentes culturas, pudo observar que las **ceremonias** son colecciones de arte: cánticos, música, trajes especiales, máscaras, bailes... Y destaca que las ceremonias se celebran en momentos de transición entre estados: nacimiento, boda, guerra, enfermedad, muerte... Estos son momentos de gran incertidumbre y ansiedad, en los que desearíamos tener poder para controlar el caos de la vida, y el arte nos permite ordenar las emociones.

Ellen Dissanayake



Ellen Dissanayake es autora de *¿Para que sirve el arte?, Homo Aestheticus* y *Arte e intimidad: cómo empezaron las artes*.

Estas observaciones la llevaron a la conclusión de que el arte evolucionó de las ceremonias, y definió el arte como la acción de hacer especiales las cosas ordinarias para poder controlar de alguna manera el caos de la experiencia humana. Alguien elabora un bol de barro, pero no lo deja tal cual, sino que lo hace especial grabando en él figuras y formas de colores; el poeta toma palabras ordinarias y las convierte en especiales. Dice la autora que:

“el artista emplaza una actividad o un objeto a un reino diferente de aquel del día a día”.

Tales afirmaciones nos pueden parecer obvias, pero el nuevo paradigma de Dissanayake dinamitó el criterio general, que indicaba que las creaciones artísticas más antiguas están en las cuevas europeas, datadas en el 15000 a. C. Su definición de “hacer especial” remitió la emergencia del arte a decenas de miles de años antes, a las evidencias más antiguas de modificaciones y pinturas corporales.

Nos pone como ejemplo la observación de unos indígenas de una isla de Papúa Nueva Guinea, que durante una terrorífica tormenta se reunieron para cantar. “El ritmo medido del cántico, y el sentimiento de unidad que les daba”, nos dice la autora, “era mucho más tranquilizador que las reacciones descoordinadas de pánico individual”.

Vemos, pues, que la cohesión del grupo ha sido de vital importancia para el ser humano, y que el arte ha contribuido a hacer que esta cohesión sea más fuerte y esté repleta de significado. Paralelamente, a lo largo de la evolución del *modus vivendi* de los primeros grupos de humanos, otro aspecto ha sido fundamental para controlar el caos, fomentar la cohesión y aumentar de este modo las posibilidades de supervivencia del grupo: el desarrollo de la **ética** y la **moral**.

Tanto es así que ambas funciones, la artística y la moral, podrían compartir parte de las regiones funcionales en el cerebro. Así lo sugieren **Zaidel y Nadal**, entre otros muchos autores, a pesar de que no concluyen si este hecho se debe a que las dos funciones evolucionaron conjuntamente o a si estas estructuras cerebrales evolucionaron para hacer una de las funciones, por ejemplo la moral, y después, por presiones selectivas del entorno, se tuvieron que aprovechar también para procedimientos artísticos. Este es un debate abierto todavía hoy en día.

Neuroestética

La neuroestética es un nuevo campo de investigación emergente, en la intersección entre la psicología, la estética, la neurociencia y la evolución humana. El principal objetivo de la neuroestética es definir las bases neurobiológicas y la historia evolutiva de los procesos cognitivos y afectivos, involucrados en las experiencias estéticas y las actividades creativas y artísticas.

Las perspectivas teóricas que más han influido en la neuroestética moderna son las de **Semir Zeki** y **V. S. Ramachandran**.

Podéis consultar la web de la International Network of Neuroaesthetics en:

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

Las nuevas técnicas de neuroimagen nos permiten comprobar en vivo qué áreas cerebrales se activan cuando el sujeto está realizando una actividad en concreto. Utilizando estas técnicas, en un estudio alemán de junio del 2012, **Avram** y su equipo comprobaron que existe una base común para los juicios estéticos y los morales, en los que utilizamos las mismas redes neurales para determinar lo que es bello estéticamente y lo que es correcto moralmente.

El hecho de que las bases neurobiológicas de la ética y de la estética sean las mismas otorga un nuevo significado a las palabras del profesor Valverde: "*nulla aethetica sine ethica*", 'no hay estética sin ética'.

No hay estética sin ética

En 1965, los profesores Enrique Tierno Galván, José Luis López Aranguren y Agustín García Calvo fueron expulsados de sus cátedras universitarias por su abierta oposición al régimen franquista. El catedrático de Estética de la Universidad de Barcelona, José María Valverde, en solidaridad con los expulsados, abandonó su cátedra y, al irse, dejó escrita en la pizarra una frase que después pasó a la posteridad:

Nulla aethetica sine ethica.

1.2. El arte en la evolución del individuo

La **psicología evolutiva**, que es la disciplina que se encarga de los procesos del cambio psicológico que suceden a lo largo de la vida, es una de las aproximaciones más interesantes para extraer conclusiones respecto a las capacidades de los sujetos.

Las pioneras aportaciones de **Piaget** a esta rama de la psicología establecen que el desarrollo cognitivo no es lineal y continuo, sino que pasa por una serie de estadios, y cada uno de ellos cuenta con sus propias reglas y realizaciones.

A pesar de que Piaget es la referencia inevitable al hablar de estadios del desarrollo cognitivo, la importancia de sus estudios se ve reducida por su tendencia a plantear la ontogénesis de las capacidades cognitivas entendiéndola como un tipo de fenómeno global, omnicompreensivo, de desarrollo de la inteligencia, como si se tratara de un todo indivisible.

Hoy en día, la obra de **Howard Gardner** supone un replanteamiento de la psicología evolutiva piagetiana que presta atención a las diferentes capacidades cognitivas y, dentro de ellas, a la manera diferencial como evolucionan.

En su obra, Gardner se plantea una **teoría de las inteligencias múltiples** en contraposición a la inteligencia general. Distingue entre:

- **Inteligencia lingüística:** es la capacidad de utilizar las palabras de manera efectiva. Describe la capacidad sensitiva en el lenguaje hablado y escrito, de expresarse retórica y poéticamente; la habilidad para aprender idiomas, comunicar ideas y alcanzar metas utilizando la capacidad lingüística. Utilizan esta inteligencia los escritores, los poetas, los abogados o los líderes carismáticos, entre otros.
- **Inteligencia musical:** se trata de la capacidad de expresarse mediante formas musicales. Puede incluir habilidades en el canto dentro de cualquier estilo y género musical, tocar un instrumento, dirigir una orquesta, componer y, en cierta medida, la apreciación musical. Puede estar relacionada con la inteligencia lingüística, la espacial y la corporal-cinestésica.
- **Inteligencia lógica-matemática:** consiste en la capacidad para utilizar los números de manera efectiva y de razonar adecuadamente con el pensamiento lógico. Se manifiesta cuando se trabaja con conceptos abstractos o argumentaciones complejas, y cuando se resuelven problemas de lógica y matemática. Resulta fundamental en científicos y filósofos.

Jean Piaget



Jean Piaget (1896-1980), psicólogo y biólogo suizo, famoso por sus estudios sobre la infancia y el desarrollo cognitivo.

Howard Gardner



Howard Gardner (1943-), psicólogo e investigador americano, profesor de Harvard, es conocido por la formulación de su teoría de las inteligencias múltiples.

- **Inteligencia espacial:** es la capacidad para procesar información en tres dimensiones y con aspectos como el color, la línea, la forma, la figura y el espacio. Es la inteligencia más básica, dado que procede de los mecanismos de orientación ancestrales. Nos permite percibir el entorno, reproducirlo mentalmente, reconocer el mismo objeto en diferentes circunstancias, imaginar cambios en el entorno, identificar similitudes y diferencias en los objetos y tener un sentido de la dirección.
- **Inteligencia corporal-cinestésica:** es la capacidad de unir el cuerpo y la mente para conseguir un rendimiento físico óptimo. Permite al individuo manipular objetos con destreza y perfeccionar las habilidades físicas. Se manifiesta en los atletas y los bailarines, pero también en los que tienen que realizar pequeños movimientos precisos, como por ejemplo los cirujanos, los artesanos, los orfebres, etc.
- **Inteligencia interpersonal:** se basa en la empatía y la capacidad de manejar las relaciones interpersonales. Es la que nos permite entender a los demás, leer sus estados de ánimo, comprender las intenciones, etc. Es importante porque determina la elección de la pareja, los amigos y, en gran medida, nuestro éxito en el trabajo. Es necesaria para desarrollar profesiones como la de político, docente, terapeuta y, en general, para toda persona que tiene que relacionarse con otras personas y comprenderlas.
- **Inteligencia intrapersonal:** es la capacidad de autocomprensión, de reconocimiento de los propios sentimientos y de orientar la propia conducta.
- **Inteligencia naturalista:** se trata de la capacidad de percibir las relaciones entre las especies y grupos de objetos y personas reconociendo las posibles diferencias o parecidos entre ellos. Identifica, observa y clasifica a los miembros de grupos o especies, y su campo de observación es el mundo natural.

Los aspectos artísticos aparecen en la práctica totalidad de todas estas inteligencias, pero se hace evidente que cada uno de los tipos de expresión artística (música, dibujo, danza, poesía...) seguirá sus propias reglas, pues cada uno va asociado principalmente a un tipo de inteligencia.

Por consiguiente, habría que analizar el desarrollo ontogénico de cada una de esas inteligencias para entender cómo se desarrolla en el individuo cada disciplina artística. Sin embargo, este ejercicio supondría extendernos más allá de lo conveniente en este apartado del temario, por lo que nos concentraremos en el análisis realizado por **Vigouroux** de la capacidad pictórica de los niños.

De especial importancia en la educación de los niños hoy en día, la propuesta de Roger Vigouroux establece tres estadios en el proceso de adquisición de las capacidades artísticas en un individuo:

1) La etapa previa a los tres años de edad: en las creaciones del niño o no hay intención icónica, o bien los símbolos se asignan al azar a los garabatos y manchas de colores dibujadas.

Dibujo de una niña de veinte meses de edad, sin intención representativa.



2) La etapa de los 3 a los 6 años de edad: se trata de un periodo de producción creativa muy rico, también denominado “la fase de oro” de la creatividad. El niño va dominando cada vez más la cultura que lo rodea, tiene más posibilidades de conocer el mundo de manera directa y dispone de los conceptos suficientes para poder asignar símbolos a las cosas, las palabras, los movimientos del cuerpo, los dibujos... Puede incluso llegar a combinarlos entre sí y establecer relaciones. A partir de esta función de simbolización, aparecen las capacidades creadoras infantiles. Es un periodo de producción creativa muy rico.

Dibujo de una niña de 5 años de edad. En él ya hay intención representativa.



Existe intención representativa, pero todavía hay mucha libertad para no seguir normas. Las flores, por ejemplo, no las dibuja del tamaño que son proporcionalmente, sino del tamaño que le gustan.

3) La etapa posterior a los 6 años de edad: va menguando la capacidad creativa a la vez que el niño intenta seguir las normas colectivas, externas. Coincide con la escolarización obligatoria, donde los niños tienen que seguir unas reglas y un orden definidos. La adquisición de la escritura, el aprendizaje de las leyes que rigen la ortografía, la gramática de las frases, las matemáticas o las ciencias favorecen el pensamiento racional concreto y canalizan el funcio-

namiento mental a través de esquemas exactos pero rígidos, que acaban con las actividades creadoras. Según Vigouroux, es entonces cuando la expresión artística cambia y se caracteriza por una tendencia hacia el convencionalismo.

Dibujo de un niño de más de 6 años.



A partir de los 6 años, los niños y niñas hacen dibujos más realistas, teniendo en cuenta normas sociales, de perspectiva, etcétera.

En cuanto a la capacidad para **juzgar** obras de arte, el mismo autor nos explica que antes de los **6 años** la mayoría de los sujetos es incapaz de un auténtico juicio de valor, y confunde el objeto de arte con la cosa representada. Por ejemplo, un cuadro ecuestre de Goya es reconocido como un caballo y no como una representación de naturaleza estética. Los juicios de calidad se refieren al volumen y a la expresividad de los colores.

A partir de los **6 o 7 años**, el interés del niño se centra en las **obras realistas**. Una obra bien hecha es una obra que imita a la perfección la realidad. De este modo, una fotografía suele ser más valorada que una pintura. A los **10 años** todavía se valora el realismo, pero se empiezan a reconocer los diferentes **estilos**. Poco a poco, el niño irá siendo capaz de apreciar las figuraciones imaginarias, simbólicas o descriptivas, los matices cromáticos o musicales, los aspectos expresivos y emocionales, las cualidades técnicas... En ese momento habrá desarrollado del todo la facultad artística, por supuesto dentro de las reglas establecidas en un determinado grupo social.

Tal y como afirma **Marty** en *Psicología del arte*, las experiencias estéticas cuentan con una vertiente propia de la especie por el simple hecho de pertenecer al *homo sapiens*, pero también poseen una dimensión estrictamente histórica y social en la que la educación personal resulta básica para apreciar o no ciertas propuestas artísticas.

Para la autora, resulta evidente que hay que aprender a emocionarse ante determinadas propuestas estéticas. Y si bien es cierto que somos capaces de emocionarnos tanto ante un icono egipcio como ante un pictograma japonés, esto tiene que ver sobre todo con las preferencias estéticas de forma y de color. Ciertamente, a una persona de cultura occidental se le escapa la mayor parte de las claves del mensaje estético del lejano Oriente.

En su obra *La imaginación y el arte en la infancia* (1930), **Vygotsky** relativiza la importancia de la imaginación libre, que se subordina a la experiencia. Su teoría contradice en parte la de Vigouroux, escrita sesenta años más tarde y según la cual de los 3 a los 6 años es la etapa más creativa. En palabras de Vygotsky:

“La actividad creadora de la imaginación se encuentra en relación directa con la riqueza y la diversidad de la experiencia acumulada por el hombre, porque esta experiencia ofrece el material con el que erige sus edificios la fantasía. Cuanto más rica sea la experiencia humana, tanto mayor será el material del que dispone esa imaginación. Por eso, la imaginación del niño es más pobre que la del adulto, por ser menor su experiencia”.

Según Vygotsky, el niño tiene una imaginación más pobre que el adulto porque carece de tanta experiencia. Para Vigouroux, en cambio, el niño es más creativo que el adulto porque no está sujeto a tantas normas sociales y culturales como el adulto.

En cualquier caso, los niños se acaban convirtiendo en adultos. Algunos reducirán sus experiencias estéticas a las de meros espectadores de las obras de arte de otros, mientras que algunos también desempeñarán un papel importante como creadores de nuevas propuestas artísticas. El proceso por el que esto sucede está todavía lleno de misterios, pero Vigouroux intenta desentrañar algunos de ellos.

Según este autor, la etapa de pérdida de la fresca imaginativa infantil es, paradójicamente, cuando se efectúan los aprendizajes esenciales en los sujetos que se tendrán que convertir en creadores maduros. El pintor, el músico o el escritor tienen que dominar su técnica, adquirir las competencias indispensables para la práctica de su arte, comprender las múltiples realidades simbólicas y conocer las reglas y las convenciones que tendrán que saber superar o romper. La ampliación de los conocimientos les permitirá afinar en la expresión de su personalidad.

En este sentido, **Marty** nos señala que, salvo casos excepcionales, en los que Mozart se pone siempre como ejemplo, no serán maestros de los instrumentos de sus producciones hasta que no consigan añadir los nuevos conocimientos a la espontaneidad, la imaginación y la intuición que caracterizaban el mundo de su infancia. La maduración es, pues, una fase crucial en el desarrollo del pensamiento estético de un creador. Solo después de haber superado este periodo con éxito, después de haberse impregnado de las diferentes enseñanzas, se afirma la personalidad creativa de gran talento, y solo unos pocos individuos consiguen alcanzar esta última etapa.



Para convertirse en un gran talento de cualquier disciplina artística, es preciso integrar el conocimiento, la disciplina y la técnica de la etapa madurativa con la espontaneidad, la intuición y la imaginación de la etapa infantil.

En un estudio llevado a cabo por las universidades de Toronto y de Harvard, se ha comprobado que el cerebro de las personas altamente creativas parece estar más abierto a estímulos entrantes del entorno. En un proceso inconsciente denominado **inhibición latente**, el cerebro de la mayoría de los individuos **descarta** gran parte de los **estímulos** que lo rodean por considerarlos irrelevantes en relación con sus propias necesidades. Esta tarea resulta de vital importancia para no tener que analizar cada pequeño cambio en el entorno, de modo que el cerebro pueda concentrar su energía en lo verdaderamente importante.

Lo que han demostrado estas investigaciones es que los individuos **creativos** tienen un nivel más **bajo** de inhibición latente, de manera que los estímulos que serían descartados automáticamente por la mayoría de las mentes captan la atención de la persona creativa, que se detiene a valorar las posibilidades. Esto, que puede ser positivo si está combinado con una alta inteligencia y una gran capacidad memorística, también se relaciona con el riesgo de padecer enfermedades mentales como la psicosis.

Ejemplo de bajo nivel de inhibición latente

La película *Una mente maravillosa*, basada en la vida del premio Nobel de Economía John Forbes Nash, nos muestra un caso en el que un bajo nivel de inhibición latente permite establecer relaciones entre conceptos matemáticos de manera tan creativa que el sujeto se convierte en un genio. Sin embargo, un exceso de esta carencia de inhibición latente lo lleva a caer en una esquizofrenia paranoide.

Y es que los científicos, que se han preguntado durante mucho tiempo por qué la locura y la creatividad a menudo parecen ir de la mano, ahora están comprobando que probablemente los niveles bajos de inhibición latente y una excepcional flexibilidad de pensamiento pueden predisponer a la enfermedad mental en ciertas circunstancias y a una fértil creatividad en otras.

2. Aproximaciones al arte desde diferentes escuelas psicológicas

Cuando una disciplina como la psicología trata un tema tan complejo y multidimensional como la mente humana, no es posible llegar a un consenso para clasificarla dentro de las ciencias sociales, las naturales o las humanas. A lo largo de la historia de la psicología han ido apareciendo corrientes y teorías psicológicas que han enfocado su atención en varias áreas. Están las escuelas psicológicas que se han centrado exclusivamente en la conducta observable, como por ejemplo el conductismo, las que se han basado en el funcionamiento de los procesos internos, como el pensamiento, la percepción, la memoria, etc., y otras corrientes que han intentado estudiar los procesos inconscientes, como por ejemplo el psicoanálisis.

No todas las escuelas psicológicas han mostrado el mismo interés en estudiar el fenómeno del arte, y las que sí han mostrado tal interés han estudiado el arte, evidentemente, desde el punto de vista de su perspectiva teórica.

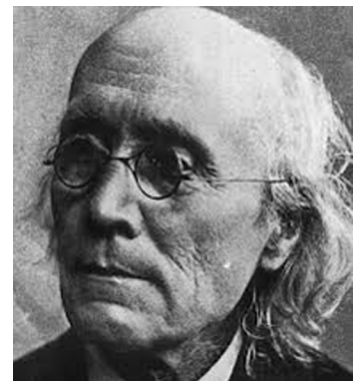
En este apartado conoceremos las corrientes psicológicas que más nos han hablado sobre arte, los autores más destacados y sus principales aportaciones a la psicología del arte.

2.1. La psicología experimental

La **psicología experimental** considera que la mente humana debe estudiarse de manera científica y, por lo tanto, tiene que utilizar el **método experimental**: aislar el objeto de estudio y sus propiedades de la influencia de otros factores, reproduciendo el objeto de estudio en condiciones controladas y modificando las condiciones bajo las cuales tiene lugar el proceso que se estudia.

El autor pionero y más relevante con voluntad de estudiar la experiencia estética desde esta metodología fue **Gustav Theodor Fechner**.

Nacido en Prusia, se tituló en Medicina, en Física y en Matemáticas. Autor prolífico, empezó a mostrar interés en la psicología de la percepción hacia finales de 1830. Tenía fama de tomarse muy seriamente sus estudios, casi con fanatismo, hasta el punto de que en 1840 tuvo que dimitir de su plaza de profesor e investigador en Leipzig tras haberse quedado temporalmente ciego por haber mirado directamente al sol de manera demasiado insistente en su investigación sobre las imágenes posteriores subjetivas. En 1848 volvió a Leipzig, recuperado y como profesor de Filosofía.



Gustav Theodor Fechner.

Entre 1851 y 1860, Fechner elaboró los fundamentos para medir indirectamente la sensación en términos de la unidad de las diferencias observables exactas entre dos sensaciones, desarrolló sus métodos psicofísicos y realizó innumerables experimentos sobre percepción.

Hoy en día se le considera el padre de la **psicofísica** y el iniciador del camino de la **estética experimental**.

La principal **crítica** que se ha formulado a Fechner es, de hecho, la misma crítica que ha recibido siempre toda intención de estudiar la mente humana con los métodos experimentales: el enfoque **reduccionista** del ser humano.

En opinión de autores como **Arnheim**, Fechner reduce la experiencia estética a la sensación de placer y se desentiende de las grandes variaciones de las experiencias estéticas. Para Arnheim, este hecho es muy importante, dado que cambia el sentido profundo de lo que es una experiencia estética y cómo tenemos que aproximarnos a ella.

Otros autores defensores del método de Fechner, como **Mehler** y **Dupoux**, escriben que la psicología de ahora, igual que el Fechner de entonces, se encuentra ante la disyuntiva de que o bien enumera hasta el infinito las diferencias individuales, o bien las ignora e intenta simplificar la representación que proporciona de la realidad. Al fin y al cabo, opinan, lo que nos diferencia a todos es muy poco si lo comparamos con lo que tenemos en común.

Aun así, Fechner reconoce que la psicología no podrá ser nunca una ciencia tan exacta como la física, y la compara con la fisiología. Del mismo modo, el propio autor advertía que para entender los fenómenos estéticos era necesario, aunque no suficiente, realizar los trabajos de estética experimental que él estaba llevando a cabo para proporcionar una base objetiva. Paralelamente, decía, había que completar este conocimiento con una estética filosófica.

Si bien el primer impulso dado por Fechner suscitó un buen número de trabajos centrados en la cuestión de las propiedades formales de proporciones y equilibrios óptimos, en la segunda mitad del siglo XX se produjo un cambio notable de orientación, caracterizado por la ampliación del tipo de objetos estudiados y por la redefinición de las propiedades estructurales que provocan el placer estético. Una de las aportaciones más notorias en este campo han sido las **propiedades colativas** de Berlyne.

Las llamadas **propiedades colativas** de un objeto son aquellas capaces de provocar una respuesta de interés, de captación de la atención, en el sujeto que lo contempla. En la medida en que se presentan en una determinada proporción y combinación, estas propiedades despiertan en la persona una actitud de curiosidad porque provocan algún tipo de conflicto perceptivo que incita a comparar este estímulo con otros para tratar de resolver el conflicto.

Las **propiedades colativas** descritas por **Berlyne** son:

- la complejidad, o grado en el que una variedad de componentes caracteriza el estímulo;
- la novedad, o grado en el que un estímulo contiene características nuevas o previamente desapercibidas por la persona;
- la incongruencia, o grado en el que un estímulo no se ajusta a su contexto, y
- la sorpresa, o grado en el que no se confirman las expectativas de la persona sobre la situación perceptiva.

“Cuchara-puente y una cereza”, de Claes Oldenburg, en Minnesota, Estados Unidos.



Claes Oldenburg es un artista que suele jugar a menudo con la incongruencia y la sorpresa para captar la atención en sus obras.

Todo estímulo, imagen o unidad ambiental percibidos contiene, en diferentes proporciones y combinaciones, algunas de esas propiedades, y el resultado de esta proporción y combinación genera un determinado tipo de conflicto perceptivo ante el cual se activa nuestra curiosidad perceptiva. Dicho en otras palabras, estas propiedades actúan llamando nuestra atención y resultándonos más o menos atractivas.

En cualquier caso, parece que tanto los estímulos poco conflictivos como los que lo son demasiado no contribuyen a despertar esta actitud en la percepción. Un objeto percibido como aburrido no despierta el interés y, al mismo tiempo, un objeto demasiado complejo puede generar sobreestimulación y provocar rechazo a causa de la sensación de que resulta imposible descifrarlo. Como en tantas otras cosas, un delicado equilibrio de desproporciones es lo que provoca la respuesta adecuada. El valor hedónico dependería de la capacidad del estímulo a la hora de captar la atención (*arousal*), de manera que a un nivel de estímulo óptimo le correspondería un nivel máximo de placer.

Numerosos resultados experimentales vienen a confirmar la influencia de la complejidad y la novedad en la preferencia estética y el interés perceptivo.

2.2. La Gestalt

La Gestalt surgió en Alemania a principios del siglo XX, y su propósito desde el principio fue explorar la manera en que la sensibilidad humana interpreta señales procedentes del medio. Esta voluntad de explicar la percepción le ha supuesto un lugar de honor por lo que respecta a su relevancia como escuela relacionada con la **psicología del arte**.

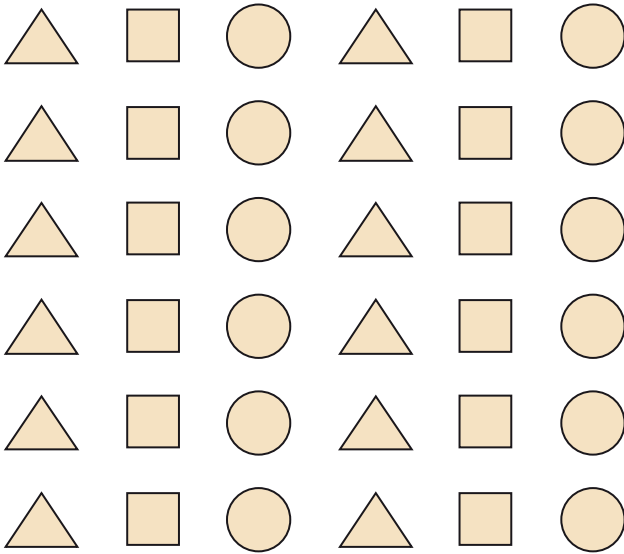
Max Wertheimer, considerado su fundador, describió la “**Ley de la buena Gestalt**” como la que establece que nuestras estructuras perceptivas son capaces de conseguir un conocimiento a partir de datos parciales, de tal manera que completamos de arriba abajo lo necesario para percibir un todo.

Es decir, la Gestalt tiene una concepción **constructivista** de la percepción, dado que considera que el reconocimiento de las formas es inducido por los procesos cognitivos superiores. No somos meros perceptores pasivos del entorno, sino que lo interpretamos en función de unas **leyes perceptivas**.

La Gestalt definió varias **leyes de la percepción**, que nos explican cómo interpretamos lo que vemos. Las más importantes son:

- 1) **Ley de la pregnancia o de la buena forma**: afirma que la experiencia perceptiva tiende a adoptar las formas más simples posibles.
- 2) **Principio de semejanza**: nuestra mente agrupa los elementos similares en una entidad. Puede hacerlo en función de la forma, el tamaño, el color y otros aspectos visuales de los elementos.

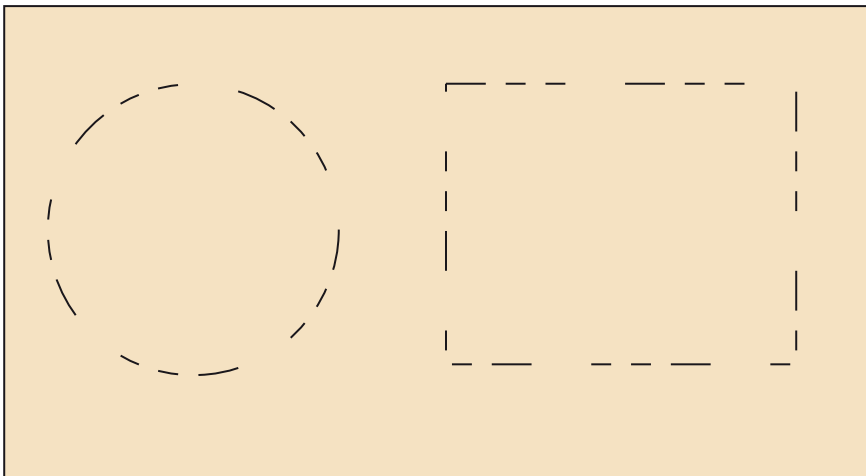
Principio de semejanza



En esta imagen tendemos a ver columnas de triángulos, columnas de cuadrados y columnas de círculos, antes que ver filas de triángulo, cuadrado y círculo alternativamente.

3) Principio de continuidad: tendemos a percibir los elementos como continuos a pesar de que estén interrumpidos.

Principio de continuidad



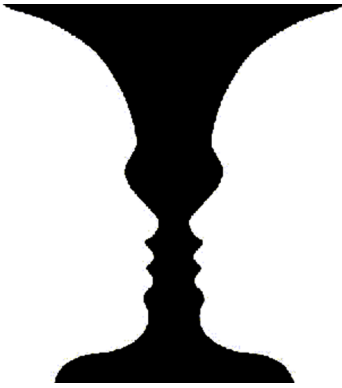
Aunque aquí no hay un círculo ni un rectángulo, los percibimos como tales porque nuestra mente completa lo que falta.

4) Principio de la proximidad: agrupamos mentalmente los elementos basándonos en la distancia.

5) Principio de simetría: las imágenes simétricas son percibidas como un solo elemento. Esta ley tiene importancia en biología, matemáticas, física, química y hasta en la misma estética, puesto que a menudo se organizan los elementos pertenecientes a cada uno de estos ámbitos siguiendo las leyes especulares, simples o múltiples, de la simetría.

6) Principio de la figura y el fondo: el cerebro no puede interpretar un objeto como figura y fondo al mismo tiempo. Dependiendo de la percepción del objeto, se observará una imagen u otra.

Principio de la figura y el fondo



En esta imagen se puede ver una copa o bien dos perfiles faciales enfrentados.

Los psicólogos de la Gestalt consideraban que los principios de la organización perceptual no solo explican nuestras percepciones visuales, sino también nuestras percepciones auditivas y táctiles y procesos mentales superiores como la memoria.

A continuación expondremos las aportaciones más importantes a la psicología del arte de los principales autores de la Gestalt.

2.2.1. Rudolf Arnheim

Rudolf Arnheim, filósofo y psicólogo norteamericano nacido en Berlín, basa su teoría en la idea de que la percepción tiene tanta o más importancia que el lenguaje por lo que respecta al pensamiento. Este autor no solo nadó contracorriente al afirmar que el pensamiento requiere del medio visual, incluso en el caso de las personas ciegas, como parecen demostrar los estudios de **John Kennedy**, sino que además se atrevió a razonar la causa de que unas obras de arte sean de mejor calidad que otras, en un mundo donde en la mayoría de las ocasiones los críticos de arte eluden emitir juicios estéticos y morales.

Los estudios de Kennedy sobre los dibujos de los invidentes

John Kennedy, profesor de Psicología del Departamento de Life Sciences de la Universidad de Toronto, ha realizado estudios con personas **invidentes**. Estos estudios parecen confirmar la idea de Arnheim sobre la importancia de la representación **visual** en el **pensamiento**, dado que las personas ciegas utilizan en sus dibujos, por ejemplo:

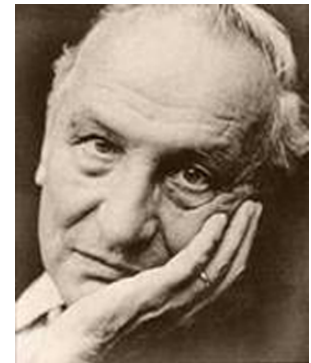
- líneas para representar los límites de las superficies;
- líneas convergentes para indicar profundidad;
- la representación de una escena desde un punto de vista;
- líneas extensas o irregulares para indicar movimiento, y
- formas simbólicas como un corazón o una estrella para transmitir mensajes abstractos.

Podéis consultar el trabajo de Kennedy en:

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

Arnheim, como buen psicólogo de la **Gestalt**, considera que todos los seres humanos tienen la capacidad de identificar y crear un orden visual en el mundo. De este modo, el ojo humano agrupa objetos visuales en función de un conjunto de propiedades que comparten: tamaño, color, textura, disposición;

Rudolf Arnheim



Rudolf Arnheim (1904-2007) fue un psicólogo norteamericano nacido en Berlín, donde realizó su doctorado sobre psicología de la expresión visual. En 1940 emigra a Estados Unidos, donde escribirá *Art and Visual Perception*, así como el resto de su obra. Fue catedrático de Psicología del Arte, del Departamento de Estudios Visuales y Medioambientales de Harvard y catedrático invitado de la Universidad de Michigan hasta los 80 años.

el ojo lo analiza y lo reduce a combinaciones de modelos más sencillos, tal y como enuncian las leyes y los principios de la Gestalt que hemos explicado brevemente.

Según Arnheim, todas las obras de arte comparten estas características, por eso son accesibles a todas las personas, independientemente de su cultura o del periodo histórico al que pertenezcan.

Arnheim siempre ha discutido a autores como **Gombrich** la existencia de lo que podríamos denominar progreso en arte. Según el primero, normalmente el objetivo de los artistas no es que su obra se parezca miméticamente a un objeto, sino que haya equivalencia en un determinado medio. Así pues, la definición de obra de arte es “el artefacto humano que tiene como objetivo representar los aspectos dinámicos de la experiencia humana de una forma ordenada, equilibrada y concentrada”.

En esta misma línea de pensamiento, el autor señala que cualquier **progreso técnico** comporta sus propios **retrocesos**, y pone como ejemplo la invención de la **perspectiva**, considerada como un gran avance en la historia del arte occidental. Si utilizamos las reglas de la **perspectiva**, dependiendo de la posición del artista, los objetos y las figuras adquieren mecánicamente su tamaño relativo sobre el plano del cuadro. En una ilustración medieval, son los imperativos de la narración y no los dictados de la geometría los que rigen las dimensiones relativas de los personajes y los objetos. En los paisajes chinos clásicos, las figuras humanas a veces son diminutas, pero no como resultado de la consideración geométrica, sino por **la concepción** de que el ser humano es insignificante ante el mundo natural.

Por lo tanto, según Arnheim, ningún sistema de representación supone necesariamente un **progreso**, dado que cada artista trabaja dentro de unos **límites** que vienen impuestos tanto por **sí mismo** como por su propia **cultura**.

2.2.2. Ernst Gombrich

Es conocido su enfrentamiento con Arnheim por lo que respecta a determinadas concepciones, como por ejemplo la de la **evolución** del arte. Al contrario que para Arnheim, para quien no tiene sentido hablar de progreso en arte, para Gombrich la **evolución** en historia del arte es más que una simple metáfora, y podría incluso presentarse en términos darwinianos, ya que, según el autor, la **adaptación** de la forma a la función se hace mediante un proceso de **selección**, de mutación y de supervivencia de las formas mejor adaptadas.

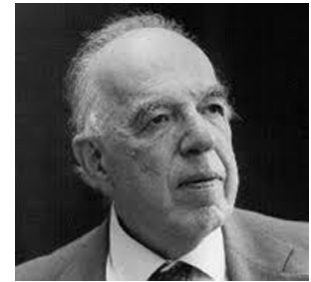
Nos dice Gombrich que el arte se crea mediante un proceso de **ensayo y error** a través del cual el artista empieza, según los principios básicos de la percepción, construyendo modelos mínimos, o esquemas, que poco a poco va modificando hasta que se equiparan a la impresión deseada.

A pesar de que tanto Arnheim como Gombrich se remiten a la Gestalt para defender sus diferentes enfoques, sostienen opiniones muy diferentes en cuanto al papel del **realismo** dentro del arte. A diferencia del primero, Gombrich concibe la historia del arte como la conquista del realismo, puesto que según él las obras que representan la realidad de manera **mimética** son **más avanzadas** que las otras.

Más tarde precisó estas afirmaciones, defendiendo que lo importante en una obra de arte para que proporcione placer estético no es necesariamente el realismo, sino la capacidad de producir **reconocimiento** en la mente del **observador**.

Para Gombrich, una **representación** es aceptable cuando cuadra con los esquemas de realización a los que está habituado quien percibe, con las **concepciones previas** del **observador**. Dicho de otro modo, quien hace la obra de arte y quien la contempla deben **compartir** un conjunto de convenciones sobre la realidad.

Ernst Gombrich



Ernst Gombrich (1909-2001) es autor de títulos como *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, *Arte e ilusión* o *La imagen y el ojo*, entre muchos otros.

Nacido en Viena en 1909, con la llegada de los nazis al poder, en 1936 se trasladó a Gran Bretaña, donde desarrolló su carrera como historiador del arte y escribió sus obras sobre el tema.

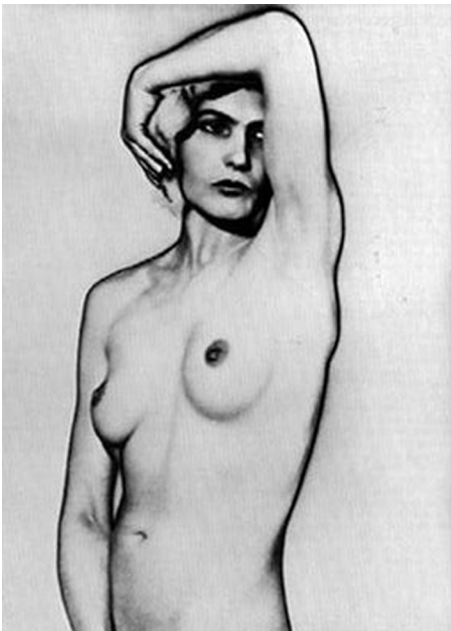
2.2.3. Richard Latto

Richard Latto es actualmente profesor de Psicología cognitiva de la Universidad de Liverpool, y su propuesta aborda la relación entre la **percepción visual** y la manera como los artistas **seleccionan** y manipulan las imágenes para conseguir los efectos deseados. Según este autor, las obras de arte nos producen un impacto porque la forma se relaciona con las propiedades del **sistema visual humano**.

Para describir este proceso, Latto propone la expresión **primitivo estético**, en la que *primitivo* tiene el sentido de ‘primario’ o ‘fundamental’. Para él, un **primitivo estético** es el estímulo o la propiedad de un estímulo, que resulta intrínsecamente interesante, incluso en ausencia de un significado narrativo, porque entra en resonancia con los mecanismos del sistema visual que lo está procesando.

De este modo, Latto alude al fenómeno de la **inhibición lateral** para explicar la obra de artistas como **Leonardo da Vinci**, **Man Ray**, **Seurat** o **Vasarély**. La **inhibición lateral** consiste en el hecho de que la respuesta de cualquier unidad particular del ojo es inhibida por la luz que llega a las partes colindantes. Como resultado, el ojo magnifica los contornos de las imágenes y minimiza las respuestas en las áreas de brillantez constante.

Man-Ray, *Solarizaciones*.



Según Latto, las fotografías solarizadas son un ejemplo claro de la utilización de técnicas artísticas para aprovechar el fenómeno perceptivo de la inhibición lateral y destacar los contornos.

Richard Latto



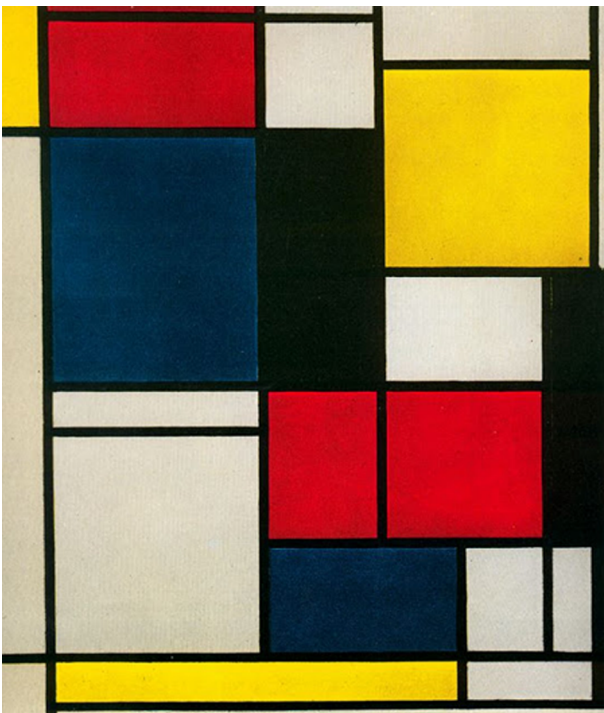
El doctor Richard Latto es investigador en el Grupo de Percepción Visual de la Universidad de Liverpool, y es autor de la expresión “primitivo estético”.

Desnudo con Toalla, de Pablo Picasso.



El cubismo fue una escuela pictórica que convirtió el contorno en el principal motivo de sus obras, llevando el efecto estético de la inhibición lateral a cotas máximas.

Otro mecanismo neurológico que utiliza Lattó para explicar determinadas propuestas estéticas es el de los **detectores de la orientación** del córtex visual. Según este fenómeno, no solo se da una preferencia por la percepción de ciertas líneas orientadas al espacio, sino que la organización de esta percepción en forma de activación de las neuronas sigue en el cerebro pautas con la misma forma que los estímulos exteriores. De este modo, la percepción de figuras geométricas con líneas orientadas al plano produce una activación neuronal también geométrica con líneas muy parecidas de neuronas del córtex visual, que se activan y forman un dibujo muy similar.



Para Lattó, Mondrian es el pintor que más ha aprovechado el fenómeno visual por el cual preferimos las líneas de orientación espacial simple.

Conocer los fenómenos gráficos, nos dice Latto, no es suficiente para crear un impacto estético. Los artistas deben saber **seleccionar**, entre las infinitas posibilidades que ofrece la geometría, aquellas realmente eficaces para su propósito. El autor nos avisa de que la queja reiterativa contra el arte moderno de que “mi hijo de tres años puede hacer esto” es, de hecho, una valoración muy correcta del sentido profundo del dibujo que existe en ciertas obras, como por ejemplo en las de **Picasso** o **Miró**.

En este sentido, según Latto, existen claves compartidas entre los niños y los artistas reconocidos, unas claves que consisten a menudo en la **simplificación** de los elementos superfluos y que, a ojos no entrenados, pueden parecer una muestra de primitivismo o ingenuidad. Pero donde **Picasso** supera con creces a los niños y a la mayoría de los adultos pintores es en su **selección de las formas** que hay que representar.

2.3. El psicoanálisis

El **psicoanálisis** es la escuela psicológica fundada por **Sigmund Freud** a finales del siglo XIX, basada en sus experiencias terapéuticas. Su mayor aportación ha sido la noción de **inconsciente**, la capa más profunda de la mente, donde residen los deseos, impulsos y recuerdos que el individuo reprime porque le resultan inaceptables, fundamentalmente por sus valoraciones morales.

La terapia psicoanalítica es un método **conversacional**, que se basa en las palabras del paciente y en la interpretación que de ellas hace el analista. Por lo tanto, implícitamente, se da más importancia a lo verbal que a lo visual o cinético. Como consecuencia de ello, nos encontramos con que las referencias al arte por parte de Freud son casi exclusivamente alusiones a la literatura clásica alemana e inglesa.

Aun así, Freud realizó aportaciones a la interpretación de algunas obras de arte. A continuación comentaremos algunas de ellas.

2.3.1. Sigmund Freud

Freud efectúa un paralelismo entre el juego creativo de un niño y la fantasía del artista, entre el arte y los sueños. Su método, en consecuencia, sigue una vía que lo conduce desde la investigación de su sueño hasta el análisis de la obra y, desde aquí, al análisis de su creador.

Para Freud, el precio que hay que pagar por el progreso de la civilización es la renuncia al impulso de satisfacer los instintos, entre ellos el sexual. Por este motivo, considera que el mecanismo subyacente a cualquier creatividad es el



Sigmund Freud.

de la **sublimación**, la transferencia o el desplazamiento de la energía sexual o libido hacia unas formas social o estéticamente aceptables. Su análisis del *Moisés* de **Miguel Ángel** (1914) es una alegoría de este proceso de **sublimación**.

Centrándose en la postura del profeta, Freud argumenta que la estatua representa a Moisés en el momento en que se abstiene de destruir las Tablas de la Ley, a pesar de la rabia que le embarga al ver al pueblo venerando al becerro de oro. Es decir, la estatua representa la negativa a someterse a las pasiones del momento y la decisión de dedicar la energía intelectual a finalidades más elevadas.

El *Moisés* de Miguel Ángel.



Resulta interesante que Freud interprete que **Miguel Ángel** quería representar ese momento cuando, de hecho, según las Sagradas Escrituras, ese momento nunca existió, puesto que Moisés sí se dejó llevar por la ira al ver a los israelitas venerando al ídolo, hasta el punto de romper las tablas donde Dios acababa de escribir los mandamientos.

Freud había manifestado muchas veces que se sentía profundamente conmovido por la fuerza de la estatua y, posteriormente, **Ernest Jones**, autor de la biografía del padre del psicoanálisis, aventuró que Freud se sentía identificado con la situación expuesta. Según Jones, su interpretación de la obra se debía a que él mismo había sentido ira al ver a algunos de los seguidores del **psicoanálisis** desertar y proponer alternativas a su teoría. Del mismo modo, él reprimió su rabia y la sublimó para dedicar su energía a tareas intelectuales.

Otro interesante análisis que escribe Freud es el de la figura de **Leonardo da Vinci**. El trabajo empieza con los recuerdos infantiles que el artista anota en sus cuadernos, que explican que en alguna ocasión un pájaro grande (en se-

gún qué traducciones se habla de buitre, de milano o de águila) entró por la ventana de la habitación donde estaba él en la cuna y con la cola le abría la boca y le picaba repetidamente entre los labios.

A partir del análisis de este y de otros recuerdos y por algunas suposiciones biográficas, como que el padre abandonó a Leonardo y a su madre, Freud encuentra evidencias de que la madre era seductora con el niño y le daba besos en la boca, de que tenía en realidad deseos homosexuales y de que su interés por el vuelo creció a partir de sus investigaciones sexuales infantiles. Según Freud, estos rasgos psicológicos se encuentran reflejados en toda la obra de Leonardo.

La Virgen, el Niño y Santa Ana, de Leonardo da Vinci.



Para Freud, Leonardo se identificaba con el Niño Jesús en esta obra.

A pesar de que el propio Freud no mostró demasiado interés por el arte coetáneo, su psicoanálisis sí tuvo una gran influencia sobre las artes visuales de la época y posteriores.

El gran masturbador, de Salvador Dalí.



El surrealismo se ha visto muy influido por las teorías freudianas en su intención de liberar y explorar los deseos y significados del inconsciente.

Sintetizando el ingente material existente sobre cómo se ha utilizado el psicoanálisis de Freud en el arte, encontramos que se da básicamente de tres maneras:

- para analizar la personalidad de algunos artistas concretos por medio de sus obras,
- para explicar el proceso creativo, y
- para explorar la reacción y la interpretación del espectador ante una obra de arte.

No podemos exponer aquí las aportaciones de todos los autores que han desarrollado las teorías de Freud para explicar las artes visuales, pero podemos citar a **Ernst Kris**, **Anton Ehrenzweig**, **Peter Fuller**, **Sarah Kofman** y **Richard-Wollheim** en caso de que queráis investigar más sobre el tema. Aun así, la versión que **Jacques Lacan** hace del psicoanálisis ha influido sobre autores como **Julia Kristeva** y ha causado un gran impacto en la teoría del cine.

Para ver otras maneras más modernas de aproximarse al arte desde el psicoanálisis, analizaremos también cuál ha sido la aportación de Julia Kristeva.

Crítica de Vygotsky al psicoanálisis



Lev Vygotsky (1896-1934) fue un destacado psicólogo ruso de origen judío que, a pesar de su muerte prematura, fue muy prolífico en temas como la psicología del desarrollo y la relación entre lenguaje y pensamiento. Está de acuerdo con que las causas inmediatas del efecto artístico residen en el **inconsciente**, pero cree que el psicoanálisis reduce a la nada la conciencia, que constituye, de hecho, la única diferencia entre el hombre y el animal. **Vygotsky** le recrimina al **psicoanálisis**, entre otras cosas, el hecho de presentar siempre al autor como un neurótico que lleva a cabo obras de arte como acto terapéutico, olvidando por completo los aspectos y significados **sociales** del fenómeno.

2.3.2. Julia Kristeva

Julia Kristeva, filósofa y psicoanalista francesa, ha analizado las prácticas artísticas basándose en el hecho de que cualquier obra está compuesta por dos elementos, el **semiótico** y el **simbólico**.

El elemento **semiótico** es la descarga de los **impulsos corporales** mediante la representación de ritmos (en la poesía o en el baile), **tonos** (en el lenguaje o la música), **colores** (en las artes visuales) y **movimiento** (en el habla o en el cine). Este elemento tiene significado para la psique humana, a pesar de que es **no representacional** y pone continuamente en peligro la estabilidad de las



Julia Kristeva, nacida en Bulgaria en 1941.

estructuras de significado. Según la autora, el aspecto semiótico de la representación está vinculado al cuerpo de la madre y a las primeras experiencias infantiles conectadas con este. Los ritmos, los tonos y los movimientos que se introducen en la obra artística son expresiones de un regreso a ese **vínculo primario reprimido**, expresiones de los ritmos, tonos y movimientos que se experimentaron en primer lugar en esta relación corporal primaria. Para Kristeva, toda obra de arte nos transporta de alguna manera al cuerpo materno.

El elemento **simbólico** de la representación proporciona la estabilidad continuamente amenazada por su equivalente semiótico y garantiza que la representación no se entregue al delirio psicótico. Lo simbólico es **representacional** y ofrece significación en sentido **lingüístico**, con estructuras gramáticas y sintácticas.

Tanto el elemento semiótico como el elemento simbólico resultan imprescindibles no solo para que la obra sea artística, sino también para el bienestar de la psique.

Las diferentes maneras de representación ofrecen distintas combinaciones de elementos semióticos y simbólicos: mientras que en la lógica y en las matemáticas domina el elemento simbólico, en la música y la danza predomina lo semiótico. Toda representación artística supone una negociación constante entre los elementos semióticos y los simbólicos. Esta tensión es precisamente lo que genera la obra de arte, y por este motivo la estabilidad es solo un precario instante.

Camarón de la Isla y Paco de Lucía en su juventud.



En un recital de flamenco participan componentes semióticos, como los ritmos de las palmas, el sonido de la guitarra o la expresión facial de las emociones, y simbólicos, que es lo que se dice con el lenguaje en las letras de las canciones.

Kristeva propone que toda creatividad es el resultado de una **rebeldía** que nos retrotrae hasta las revoluciones psíquicas más arcaicas, que dan lugar a la identidad tanto individual como social. Cualquier obra artística requiere, ya sea para ser producida, ya sea para ser disfrutada, una **revolución** contra la **autoridad** y, al mismo tiempo, una **identificación** con ella.

Todo artista **transgrede** las normas del medio, ya que restringen su libertad, y se enseñoorea de su propio medio, con su lógica y sus **normas**, para expresar algo nuevo. Así, la creación artística, del mismo modo que cualquier novedad, supone un rechazo de la autoridad establecida y la incorporación de una nueva autoridad.

En este sentido, Kristeva cree que para que pueda haber una revolución política debe haber una modificación de la representación de nosotros mismos. Dado que la subjetividad está vinculada principalmente al **lenguaje**, y puesto que cualquier cambio en este producirá un cambio en aquella, debemos modificar el lenguaje. El lenguaje, igual que el **sujeto**, es un proceso abierto y en continuo cambio.

Según la autora, resulta imprescindible para la felicidad y el bienestar que se dé cabida a las **experiencias estéticas**. Nos advierte que en nuestra cultura estamos perdiendo nuestro **espacio creativo**, lo que provoca que tengamos sentimientos de desesperanza y falta de sentido. Hemos separado las **palabras** y las **representaciones** de los **afectos**, y esta separación nos provoca sentimientos de insatisfacción e incluso de desesperación. La experiencia estética no es superflua para la experiencia humana, sino algo fundamental. Es lo que posibilita que el ser humano empiece a dar sentido a su vida y a la representación de sí mismo.

En consecuencia, afirma que hay que potenciar el papel de las **prácticas estéticas** no solo para recuperar el **sentido**, para contrarrestar la producción en masa y la uniformidad en la era de la información, sino porque juega un papel clave en la **ética**: cada experiencia artística pone de manifiesto la **diversidad** de nuestra **identificación** y nos lleva a valorar y respetar la **pluralidad**.

3. El arte como terapia psicológica

El arte, en tanto que proceso creativo, es utilizado como **terapia** psicológica por parte de varias escuelas teóricas, a pesar de que las principales han sido la humanista, la Gestalt y la psicoanalítica.

En el **arte-terapia**, la importancia no estriba en el producto artístico ni en la pericia del autor, sino en el **proceso creativo** como camino para **poner de relieve dificultades, expresar sentimientos y desarrollarla creatividad** como actitud en otras áreas de la vida.

Se puede utilizar cualquier tipo de expresión artística: música, danza, teatro, pintura, escultura, escritura...

Resulta muy útil al toparse con dificultades en la elaboración verbal, ya sea por bloqueos emocionales o bien porque el lenguaje no esté lo bastante desarrollado, como es el caso de los niños y las personas con discapacidades mentales.

¿Qué llevas debajo del sombrero?

Dirigida por Lola Barrera e Iñaki Peñafiel, esta película en formato de documental narra la historia de Judith Scott, una escultora con síndrome de Down, sorda y muda, que pasó más de treinta años de su vida encerrada en una institución psiquiátrica. De manera conmovedora, su hermana gemela, sin ninguna discapacidad, nos explica cómo consiguió su custodia para llevarla a vivir con su familia y cómo, una vez rescatada, se fue convirtiendo en una artista reconocida. Gracias a esta película reflexionamos sobre la manera en que una persona aislada del mundo a causa de sus discapacidades encuentra una vía de comunicación con el exterior a través de sus obras de arte.

Imagen de una de las esculturas de Judith Scott, hecha con un esqueleto de varios objetos cubiertos de un entretejido de lanas e hilos 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.; Bao, Y. y otros** (2012). *Equal but not the same: neural underpinnings of aesthetic and moral judgments*. Munich: Human Science Center.
- Barcott, B.** (marzo, 2009). "Why do we need Art?. Ellen Dissanayake's interview". *Columns: The University of Washington Alumni Magazine*. <<http://www.washington.edu/alumni/columns/march09/art.html>> [consultado el 19 de agosto del 2012].
- Berlyne, D.** (1960). *Conflict, Arousal and Curiosity*. Nueva 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.** (1994). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza.
- Gombrich, E. H.** (2002). *La imagen y el ojo*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H.** (2003). *Arte e ilusión*. 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*. Nueva 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 Chile: 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*. Nueva 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 Bases For Creativity Linked To Mental Illness". *Science Daily*.

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

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 art: sociobiologist E.O. Wilson on the evolution of culture* [en línea]. <<http://harvardmagazine.com/2012/05/on-the-origins-of-the-arts>> [consultado el 19 de agosto del 2012].

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* (núm. 54, vol. 3, págs. 367-380).