

Los problemas de una Psicología del Arte

Gisèle MARTY
Universidad de las Islas Baleares

Resumen

En España la Psicología del Arte no ha alcanzado el nivel de desarrollo conseguido en otros países. Sin embargo, hoy en día parece que el clima está cambiando y que resurge el interés por dicho campo de estudio. Este artículo tiene como objetivo analizar los problemas de la Psicología del Arte desde tres perspectivas: la del espectador, la del creador y la del objeto de arte, con el fin de acotar las grandes líneas de investigación que permiten la consolidación de este campo de estudio.

Palabras clave: Psicología del Arte, espectador, creador, obra de arte.

Abstract

In Spain, Psychology of Art hasn't reach the same level as in other countries, but it seems that nowadays there is an increased interest for this field.

This article attempts to analyse the problems of The Psychology of Art from three different points of view: the viewer, the creator, and the work of art, with the aim of marking out the kind of investigation that allows the consolidation of this field of study.

Key words: Psychology of Art, viewer, creator, work of art.

Un siglo después de Fechner, y a más de treinta años de la fundación de la *International Association of Empirical Aesthetic*, la Psicología del Arte no ha arrancado en España. Han existido intentos muy notorios de poner en marcha la disciplina, como los libros de Alvarez Villar de 1974 y Hernández Belver de 1989, y en algunas facultades de Psicología, como la de la Autónoma de Madrid y la de las Islas Baleares, los alumnos pueden cursar una asignatura así. Pero si ese balance se compara con el estado en que se encuentra cualquier otra rama de las que forman el terreno de la Psicología que puede denominarse «básica» —por contraposición, al menos, a «aplicada»—, desde los procesos de percepción y memoria a los de aprendizaje, la distancia es abismal.

Cuando sucede algo así las explicaciones no son nunca sencillas. Concurren muchos factores en el camino difícil por el que transcurre la construcción de la Psicología del Arte. Algunos de ellos son atribuibles al excesivo peaje que pagan los currícula académicos a la tradición en España. Otros escollos, no obstante, son de índole más general, y a ellos me he referido en otro lugar (Marty, 1997). La tendencia actual indica que, por fortuna, algunas de las dificultades que llevaron a Arnheim, ¡nada menos que en 1966!, a calificar la Psicología del Arte como un simple proyecto todavía por conseguir, se están superando. Quisiera, no obstante, reflexionar algo más acerca de las advertencias realizadas en su momento por Arnheim y que suponen toda una andanada contra el programa de la estética experimental de Fechner. Creo que en ellas se encuentran algunas de las claves capaces de explicar los por qué de nuestros retrasos.

LAS TRES PERSPECTIVAS DE LA PSICOLOGÍA DEL ARTE

Cuando se intenta delimitar el campo u objeto propio de la Psicología del Arte, los fenómenos implicados suelen recibir de manera muy general el nombre de «experiencia estética». Intentemos explicar con más detalle en qué consiste esa «experiencia estética» que se pretende estudiar.

Una experiencia estética es, casi por definición, la experiencia de un ser humano en particular que es capaz de dar lugar a algunos objetos también particulares a los que llamamos obras de arte. Pese a los intentos de establecer algo así como una «experiencia estética animal» —detectable sobre todo en cuadros pintados por chimpancés— resulta bastante claro que se trata de fenómenos cuya magnitud es muy diferente. Más adelante volveremos sobre este asunto. Se podría decir incluso que las experiencias estéticas son tan particulares, tan propias de cada sujeto individual, que sólo cabe hablar de esa relación especial, intuitivamente fácil de entender pero complejísima, que se

establece entre un sujeto psicológico y un objeto externo. Sin embargo, incluso si aceptamos esa reducción extrema ya hemos trascendido el nivel estrictamente individual: el *objeto*, la obra, tiene algo que ver en la experiencia estética. Lo tiene, desde luego, sin más que considerar lo que significan las obras de arte no para los artistas que las llevan a cabo sino para los espectadores que las contemplan. Pero hay algo añadido en la experiencia estética que puede ser puesto de manifiesto mediante una comparación muy familiar para los psicólogos cognitivos: la del procesamiento de la información que llevan a cabo los humanos y las máquinas.

Podemos preguntarnos, con Searle y con Chomsky, por los elementos estructurales que hacen que los sujetos humanos y las computadoras sean tan distintos como para que los primeros entiendan el contenido de los mensajes y las segundas no. Hay algo en la arquitectura de la mente de los humanos que hace que comprendan los mensajes con contenido semántico. No todos los seres humanos los entienden igual, pero no se trata ahora de la forma como un sujeto en particular entiende cada mensaje, sino del hecho de que todos los sujetos humanos los comprenden de una u otra forma. Los elementos estructurales que subyacen a la comprensión son la materia de la semántica para Chomsky, quien se interesa por los universales lingüísticos como elementos innatos. Se trata pues de una «semántica» que puede ser estudiada de forma técnica, científica. Por lo que hace a la experiencia estética, una tercera perspectiva aparecería siempre que quisiéramos examinar la forma como aparecen «universales estéticos» propios de la naturaleza humana, y que serían los que nos pueden servir de puente para las experiencias estéticas compartidas al estilo de las de distintos espectadores frente a una obra de arte en particular.

Hemos llegado así a acotar las tres perspectivas habituales de la Psicología del Arte: las del autor, del espectador y del objeto. A lo largo de la historia de la Estética ha habido periodos en los que ha primado la consideración del artista, otros en los que ha sido el espectador el objeto de estudio directo y otros, por fin, en los que un elemento ajeno a ambos (sea la obra de arte o lo bello en abstracto) se ha constituido como el objeto principal. La Psicología del Arte puede seguir esos mismos pasos. La experiencia creativa y la percepción del arte pueden ser consideradas como una y otra cara de la misma moneda, que es la relación existente entre dos sujetos que se unen en una experiencia estética compartida. No podemos dejar de lado, pues, el concepto del creador. Tampoco el del espectador. Ni podemos olvidarnos por completo del material en sí, de la obra de arte.

Tenemos por tanto una cadena de aspectos entrelazados creador-espectador-obra de arte. Siendo una Psicología la implicada, parece lógico comenzar

el estudio detallado de la experiencia estética por los aspectos personales y no por los materiales. Abordaremos, pues, en primer lugar la perspectiva del espectador, aunque luego aparecerán los otros dos elementos.

LA PERSPECTIVA DEL ESPECTADOR

Las teorías innatistas se relacionan con las características de la especie humana, y corresponden, dentro de la Psicología del Arte, a la idea de que la experiencia estética es una capacidad de la que sólo se dispone si se pertenece a la especie *Homo sapiens*. En lo que concierne a la experiencia estética podemos, como en el caso del lenguaje, distinguir entre la estructura de la experiencia artística, que sería una característica de la especie, y su contenido, que es estrictamente individual y personal. Pero al referirnos a la capacidad general de nuestra especie para el arte nos situamos en la perspectiva del estudio colectivo, en la cual el papel del espectador es preponderante.

Son varios los rasgos mentales que se atribuyen en exclusiva a nuestra especie. El lenguaje creador, la cultura y el arte forman parte de los más citados. Sin embargo, todos estos rasgos «únicos», han sido atribuidos también en mayor o menor medida a otras especies animales. Los chimpancés, como decíamos antes, son capaces de distribuir pintura sobre un lienzo de tal forma que los espectadores llegan a confundir sus obras con las de pintores abstractos. Pero como ha señalado Thierry Lemain (1997), no muestran por sí solos tendencias a hacerse con materiales que les permitan llevar a cabo ese tipo de actividad, ni tampoco parecen ser capaces de apreciar su obra, a la que, una vez realizada, no prestan ninguna atención.

Gardner, uno de los pioneros en Psicología del Arte, nos recuerda que el nivel verdaderamente significativo para la experiencia estética es aquél en el que aparece el simbolismo. Frente a la conducta ritualizada que domina la mayoría de la comunicación animal, y que es útil que sea rígida para eliminar ambigüedades, los seres humanos otorgan los significados de una forma mucho más sutil. Aunque los chimpancés jóvenes en cautividad sean capaces de aprender el lenguaje de los sordomudos, sus límites al respecto han quedado claramente establecidos muy por debajo de las capacidades humanas.

Pero, ¿en qué consisten estas capacidades, más allá de lo que nos dice el sentido común? La relación entre arte y lenguaje puede ponerse de manifiesto mediante el uso de evidencias que proceden de la neurobiología. Entre las aportaciones más notables en este campo están las de Jean-Pierre Changeux

(1994) y de Roger Vigouroux (1992). Este último ha abordado la explicación de las actividades cerebrales hablando de «la fábrica de la belleza».

Vigouroux (1992) recuerda que las facultades artísticas no se refieren a un sistema anatómico-fisiológico determinado, sino que dependen, de hecho, de múltiples capacidades diferentes según el dominio considerado. El pintor, el músico, el escritor, no utilizan las mismas fuentes para crear, y de la misma forma cabe sostener que la experiencia estética del espectador tiene también esa modularidad funcional. No puede por lo tanto existir un perfil neuroestructural específico de la aptitud estética en términos generales. De esta manera no parece haber una «facultad estética», sino diferentes tipos de facultades estéticas que pueden considerarse modulares: tantas como ámbitos del propio arte. Sin embargo, por cuestiones de comodidad, se utiliza la expresión «facultad estética» ya sea como la suma de todas las modulares o como una en particular.

El intento de Vigouroux por proporcionar las bases neurológicas de la facultad estética le lleva a plantearse la forma como la emergencia y el desarrollo de las aptitudes artísticas dependen de la historia de las conexiones neuronales. La forma como Vigouroux enfoca el desarrollo de las conexiones neuronales es bastante convencional, y se sitúa en la línea interaccionista defendida también por Edelman y Changeux: a la presencia de un componente genético, que es el que permite que tengan lugar las experiencias estéticas, se le añade una trayectoria epigenética guiada, en términos darwinistas, por el medio ambiente.

Por lo tanto, lo que suceda en el transcurso de la maduración ontogenética será crucial y, desde esta perspectiva, la Psicología del Arte incorpora y complementa los conocimientos de la Psicología evolutiva. En este campo hay que referirse a Gardner (1982), quien hizo una gran labor de integración de las perspectivas piagetianas y freudianas e indicó que estos esfuerzos tienen más probabilidades de prosperar si se centran en actividades, como el arte, en las que se reconoce que el conocimiento y el sentimiento están íntimamente relacionados.

Son varias las propuestas de estadios en el desarrollo de las facultades estéticas. Gardner y Vigouroux, por ejemplo, coinciden en establecer tres: una primera etapa de asignación azarosa de símbolos, una «fase de oro» de la creatividad —entre los tres y los seis años— y un declive a partir de los siete años en el que las representaciones intentan seguir reglas exteriores colectivas. En sus estudios evolutivos Gardner (1982) exige a la psicología cognitiva una ampliación del concepto de cognición que dé cabida a las capacidades artísticas y de manera particular a los procesos involucrados en la creatividad que aparece en esa época precisa de la ontogénesis.

LA PERSPECTIVA DEL CREADOR

Con el tema de la creatividad aparece la perspectiva de individuo en la Psicología del Arte. Toda experiencia estética es en último término individual. Pero al resaltar el carácter creativo del individuo en particular, se pretende poner el énfasis en el «hecho irreplicable» de producir una obra de arte. Se trata de distinguir la sensibilidad estética general de los espectadores de la particular de los creadores.

La aproximación de sentido común indica por sí sola que existen genios con unas capacidades innatas para crear obras de arte. Pero la Psicología del Arte ha tratado de averiguar si la genialidad es una combinación afortunada de características o si existen «genes de la genialidad» capaces de plantear la cuestión de la creatividad hereditaria propuesta ya en el siglo XIX por Galton. De existir tales genes, parece que podríamos entrar en una explicación de la genialidad de tipo mendeliano. Con frecuencia se ha apuntado que la genialidad se manifiesta por familias —por ejemplo los Bach en el terreno de la música—, lo que indicaría una tendencia hereditaria. Pero resulta fácil hallar ejemplos contrarios como el de Newton, en cuya familia no destaca genio alguno.

No es fácil realizar generalizaciones a la hora de explicar el talento, pero sí que se puede afirmar, al menos, que no parece una cuestión de todo o nada sino más bien gradual. La condición borrosa del concepto de «genio» aparece siempre que pensemos en artistas cuyo talento quizá no sea comparable al de los grandes genios, pero tampoco está ausente. La aproximación psicológica a la cuestión del genio, de acuerdo con esa característica de borrosidad, se desliga, pues, de la genética y se plantea sobre todo desde la perspectiva evolutiva y la psicopatología.

La mayoría de las cuestiones relativas a la ontogénesis de la facultad artística, entendida como propia de la especie, pueden repetirse a la hora de tratar la perspectiva evolutiva de la genialidad. Salvo casos muy excepcionales —y el de Mozart es uno de los más citados— la condición de genio necesita de un proceso largo de maduración que sólo se puede explicar a través de modelos interaccionistas en los que la base genética y las experiencias personales confluyen.

El momento que podríamos llamar de «pérdida de la genialidad infantil» es, paradójicamente, cuando se efectúan los aprendizajes esenciales. El pintor, el músico, el escritor tienen que adquirir las competencias indispensables a la práctica de su arte, comprender las múltiples realidades simbólicas y conocer las reglas y las convenciones que tendrán que saber superar o romper. Salvo los casos excepcionales antes aludidos, no serán maestros de los instrumentos de sus producciones hasta que logren integrar los nuevos conocimientos con la espontaneidad, la imaginación y la intuición que caracteri-

zaban el mundo de su infancia. La maduración es, pues, una fase crucial del desarrollo de la facultad estética de un genio. Sólo unos cuantos individuos llegan a la última etapa del proceso.

La aproximación psicopatológica al genio se realiza, por su parte, desde dos perspectivas. Por un lado se estudia el efecto de las lesiones cerebrales y por otro se plantea la posibilidad de que la personalidad genial sea una patología en sí misma. El estudio de las lesiones cerebrales ha permitido a investigadores como Vigouroux confirmar sus ideas acerca del funcionamiento cerebral en la producción artística. La aptitud creadora no se ve obligatoriamente perturbada por la existencia de lesiones cerebrales. Un daño localizado puede destruir cualquier posibilidad expresiva, pero ciertas alteraciones extensas y difusas pueden ser compatibles con una actividad artística.

Los casos de lesiones en los artistas nos permiten precisar mejor la cuestión del localizacionismo frente al holismo, y mostrar cómo ninguna de esas dos posturas extremas puede sostenerse sin riesgo. Se puede perder la capacidad de expresión, o de percepción pero, para Vigouroux (1992), queda todavía algo en pie porque el arte está hecho de finura, de fluidez, de flexibilidad. Sin embargo, es más dudoso que en el caso de las lesiones cerebrales que hacen desaparecer la capacidad emotiva se pueda seguir hablando de la existencia de la facultad estética, porque nos encontramos con la pérdida de uno de los vehículos más importantes para la experiencia artística.

En cuanto a la hipótesis del genio como patología son innumerables los ejemplos de grandes creadores que han tenido trastornos psicóticos o adicciones. Pero, por otra parte, también es larguísima la lista de los genios creadores que no han padecido trastorno grave alguno. Las relaciones del arte con los trastornos mentales está cargada de lugares comunes y prejuicios. Las interpretaciones no faltan tanto si se considera que es el arte el que llevaría a la locura como si, por lo contrario, se sostiene que es la locura la que llevaría al arte. Es lógico que sea así. A la vista de lo que hemos ido viendo acerca de las dificultades de identificar claves genéticas de la experiencia estética, de la modularidad mental flexible, y de la necesidad de modelos explicativos interaccionistas y complejos, lo sorprendente sería que se hubiese podido detectar ahora una correlación estrecha y directa del genio creador con una forma determinada de trastorno mental.

LA PERSPECTIVA DE LA OBRA MATERIAL

Vayamos, por último, con la cuestión de la obra material. Pocas cosas cabe añadir a lo ya dicho acerca de las facultades estéticas bajo las perspec-

tivas del creador y del espectador por lo que hace a la obra de arte en sí misma. La Psicología del Arte está mucho más relacionada, desde luego, con los procesos mentales de los sujetos que con los objetos materiales implicados en el arte.

Sin embargo, el problema de la «obra de arte» plantea un asunto que afecta profundamente las posibilidades de existencia de una Psicología del Arte. ¿Es el arte algo parecido a una cosa o, por el contrario, algo parecido a una emoción? La celebre frase de Duchamp lo expresa de la manera siguiente: «*si el objeto del arte es el objeto de arte, entonces el arte no existe fuera del arte.*» Duchamp juega con la polisemia de la palabra «objeto». Por un lado contamos con el objeto del arte que tiene el sentido de aquellos fenómenos que podríamos considerar artísticos y propios de la experiencia estética. Con este significado hemos utilizado aquí la frase «el objeto de la Psicología del Arte». Pero por otro lado aparece el objeto de arte que tiene el sentido de una cosa material.

Lo que parece decir Duchamp es, pues, que si la atención de la Estética, o de la Psicología del Arte, o de la crítica cae en los objetos materiales, entonces el arte se reduce a ellos. Pero para que el arte pudiera existir encerrado de forma hermética dentro del objeto material en sí, debería estar expuesto en un lugar completamente inaccesible. La percepción implica de forma absolutamente inevitable el que hemos salido ya del objeto en sí y nos hemos colocado en un terreno psicológico. En la medida en que existe una mente humana que experimenta emociones respecto de objetos o acontecimientos exteriores, la Psicología del Arte tiene unas perspectivas por delante cuyo alcance es imposible de soslayar y resulta irreducible a las aproximaciones meramente materiales.

¿PUNTO DE PARTIDA O CUL-DE-SAC?

Las perspectivas del autor, del espectador y del objeto enmarcan, a nuestro entender, el campo de estudio para la Psicología del Arte. Se trata de un punto de partida ambicioso, en la línea en que Arnheim (1966) reclamaba criticando la postura reduccionista y simplista de la estética experimental de Fechner. Pero la riqueza de los planteamientos iniciales pueden ser una trampa si se carece de los instrumentos de trabajo adecuados para darles satisfacción. Si vamos más allá de los estudios acerca de la preferencia por las formas simples, ¿en qué medida cabe realizar trabajos experimentales? Por poner un ejemplo ya mencionado, Chomsky negaría la posibilidad de llevar a cabo aproximaciones técnicas, es decir, experimentales, a los fenómenos de

apreciación estética. Eso pertenecería al nivel del sentido común que puede dar cuenta de lo que es un «ser humano» (vid. Cela Conde & Marty, 1997, por ejemplo).

La complejidad y la riqueza de la «experiencia estética» entendida en su sentido más amplio es un desafío difícil de manejar. Pero el futuro de una Psicología del Arte adecuada para explicar esos fenómenos tan ligados a la naturaleza humana depende de que se pueda alcanzar ese nivel de explicación. Los artículos que se publican en revistas especializadas demuestran que el camino está abierto. No estaría de más que el resurgimiento que parece experimentar hoy la Psicología del Arte en la universidad española se plantease como una reivindicación de esa perspectiva a la vez tan atrayente y tan arriesgada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAREZ VILLAR, A. (1974). *Psicología del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ARNHEIM, R. (1966). *Toward a Psychology of Art*. Berkeley, Cal., University of California Press. Ed. castellana: *Hacia la psicología del arte*. Madrid, Alianza, 1980.
- CELA CONDE, C. J., & MARTY, G. (1997). Entrevista a Noam Chomsky. *Psicothema*, 9, 569-585.
- CHANGEUX, J. P. (1994). *Raison et plaisir*. Paris, Odile Jacob. Ed. castellana, *Razón y placer*. Barcelona, Tusquets, 1997.
- GARDNER, H. (1982). *Art, Mind and Brain. A cognitive approach to creativity*. New York, NY, Basic Books. Ed. castellana, *Arte, mente y cerebro*, Barcelona, Paidós, 1993.
- HERNÁNDEZ BELVER, M. H. (1989). *Psicología del arte y criterio estético*. Salamanca, Amarú ediciones.
- LEMAIN, T. (1997). *Monkey Painting*. London, Reaktion Books.
- MARTY, G. (1997). Hacia la psicología del arte. *Psicothema*, 9, 57-68.
- VIGOUROUX, J. (1992). *La fabrique du beau*. Paris, Odile Jacob. Ed. castellana, *La fábrica de lo bello*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1996.