

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Facultad de Bellas Artes
Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes



Tesis Doctoral

ARTE Y TERAPIA
Historia, Interrelaciones, Praxis
y Situación Actual

Estifen Tedejo Rodríguez

Directores:

Dr.D. Fernando González García
Dr.D. Julio Alberto Martín Martín

2016

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Facultad de Bellas Artes
Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes



Tesis Doctoral

**ARTE Y TERAPIA.
Historia, Interrelaciones, Praxis
y Situación Actual**

Estifen Tedejo Rodríguez

2016

Vº Bº Directores de la Tesis Doctoral

Fdo. Dr.D. Fernando González García

Fdo. Dr.D. Julio Alberto Martín Martín

Doctorando

Fdo. Estifen Tedejo Rodríguez



ÍNDICE GENERAL

Introducción	3
Tomo I: “La verbalización a través del arte”	19
Capítulo I: “La educación en el arte”	21
Capítulo II: “Ver y sentir la realidad”	27
Capítulo III: “Conciencia y teorías”	33
Capítulo IV: “Lo subjetivo en el arte”	55
Capítulo V: “Expresionismo camino al arte como terapia”	143
Capítulo VI: “La creatividad, papel importante dentro del arte como terapia”	183
Tomo II: “El arteterapia como herramienta disgregadora y terapéutica”	205
Capítulo VII: “Arte y Arteterapia”	207
Capítulo VIII: “Aproximaciones al arteterapia”	237



Capítulo IX: “ <i>El arteterapia, un acompañamiento en la creación y la transformación</i> ”.....	249
Capítulo X: “ <i>La creación como proceso de transformación</i> ”.....	263
Capítulo XI: “ <i>Reflexiones sobre la praxis en arteterapia</i> ”.....	279
Conclusión	299
Bibliografía	319



INTRODUCCIÓN

“Sería cómodo poder ser caos para empezar”

Paul Klee

¹*“Se podría definir el arteterapia como una psicoterapia de mediación artística, siendo el arte un medio entre otros o una técnica, como los medicamentos. Aunque de hecho, el arteterapia tiene una gran ventaja ya que pone en cuestión a la vez el arte y a la terapia, explorando los puntos comunes y su enriquecimiento recíproco en una asombrosa complementariedad”.*

¹Klein, J.P., Arteterapia. Una introducción, Ed. Octaedro, Barcelona, 2006, Pag. 7



El presente proyecto de investigación “*Arte y terapia. Historia, interrelaciones, praxis y situación actual*” se origina desde la preocupación y reflexión en torno a los conceptos, contenidos, práctica y producción que he llevado a cabo durante la realización de mi licenciatura en Bellas Artes. Debido a mi cercana relación con niños, personas de la tercera edad, pacientes psiquiátricos y enfermos de alzheimer; paralelamente a la reflexión y práctica de la pintura, mis inquietudes iban también dirigidas hacia el potencial que el ámbito artístico, en especial las artes plásticas, podría ofrecer a estos colectivos como ajuste cognitivo y ayuda terapéutica.

De manera natural, las relaciones entre lo que podemos denominar arte normativo y las creaciones artísticas marginales o heterodoxas comenzaron a formar parte del centro de mis intereses, por lo que creí necesario establecer una revisión general de los conceptos que se ven afectados en las relaciones entre arte y terapia.

En occidente, a partir de la modernidad, especialmente en los siglos XIX y XX, el arte ha marcado la tendencia a constituirse en un campo de conocimiento y en un sistema de signos autónomo que se ha ido extendiendo no sólo al ámbito de la educación sino también al de la salud.

Como introducción se podría citar brevemente los antecedentes que se encuentran en el territorio de la salud mental, relacionados con el arte. En 1801, encontramos el trabajo presentado por el Dr. Pinel (precursor del trabajo como diversión) en su tratado sobre la manía.



Este reconocido psiquiatra fue uno de los precursores del concepto de trabajo como salud y plantea allí la importancia del trabajo artístico supervisado.

A partir de los estudios de Charcot, Freud, Jung o Piaget, por mencionar a los autores más reconocidos, se han establecido espacios de investigación con mayor o menor grado de institucionalización, en los que las prácticas artísticas se vinculan claramente a la atención de la salud psíquica y social.

Estos espacios se han conformado constituyendo un campo disciplinar que, una vez sistematizado, se ha denominado arteterapia. Este campo se presenta actualmente, amplio, diverso, complejo y con múltiples contextualizaciones, según sus diversas escuelas o lugares de origen.

El Arteterapia parte de la idea motriz de que específicamente, las representaciones visuales objetivadas a través del material plástico, contribuyen de manera sustancial a la construcción de un significado en los conflictos psíquicos, favoreciendo su resolución. La representación plástica sería, desde esta óptica, un proceso fundamental para la construcción del pensamiento.

Dado que el arteterapia se constituye en un campo transdisciplinar y por su parte, el arte lo comprendo como un medio diferente y a veces ineludible como complemento o sustituto de la verbalización, el individuo pueda “*poner luz*”, a través de su obra, a aquello que pugna por ser expresado y no encuentra otras vías o medios para hacerlo.



El doble carácter dialéctico, el viaje de ida y vuelta entre arte y terapia y sus ínter influencia mutuas nos sitúa ante la tensión común a ambos de la necesidad de autoconvencimiento y así mismo de la necesidad de profundizar, transformar y humanizar lo que entendemos por realidad y el ámbito de las relaciones humanas.

Las vías metodológicas planteadas, pondrán generar en su conjunto un estudio comparativo objetivado de las conflictivas relaciones y repercusiones de doble sentido entre las diversas manifestaciones artísticas y el arteterapia.

Por lo tanto este acercamiento consistirá en la recopilación de bases documentales primarias y de revisión bibliográfica general y específica, sistematizándola sus vertientes conceptuales, históricas y las propuestas o visiones actuales, ya que creemos que el presente proyecto de investigación no sólo ha de tener la función de mostrar una rigurosa revisión general del tema o el planteamiento de nuevas opciones psicoterapéuticas a través del arte, sino que también ha de servir, creemos, para ofrecer una mayor proyección a nuestro campo de estudio y que en nuestro país aún se mantiene de manera incipiente y con escasa producción científica.



El arteterapia, como concepto y como práctica empieza a usarse en 1942 por el artista británico Adrian Hill. Aunque con connotaciones muy minoritarias en los comienzos, se ha extendido de tal manera, que actualmente no hay congreso de tratamientos terapéuticos, psicología, etc., que no le consagre una sección; además, cada año se escriben más trabajos de investigación y memorias, desarrollando alguno de sus múltiples aspectos.

Es común que al hablar de arteterapia se provoquen diversas reacciones en los interlocutores profanos: los nombres de Van Gogh, Camille Claudel, Robert Schumann, o Artaud aparecen inmediatamente en la conversación. Una opinión recurrente es la relación de equivalencia entre locura y genio así como, el trato de la psiquiatría respecto a esta dimensión; por el contrario hay otras opiniones que sostienen que las producciones artísticas, al igual que los sueños, traicionan la problemática inconsciente de su autor y sirven como tests proyectivos que se pueden decodificar, previo aprendizaje, en relación con algunos elementos de su biografía; también hay muchos que preconizan el efecto que produce la pintura con el pie o con la boca en las personas con discapacidades motrices, o el taller de macramé en el hospital psiquiátrico. Finalmente habrá quien piense que el arteterapia es sólo una posibilidad para iniciar un tratamiento con pacientes que se han inhibido el lenguaje verbal, lo que les permitirá acceder posteriormente a la posibilidad de una cura psicoanalítica en toda regla.



Son posicionamientos que proceden de abordajes teórico/prácticos diferentes y cuya convergencia es la base en la que se ha fundamentado el arteterapia.

¿Por qué en diferentes épocas y culturas han representado el mundo de modos tan distintos? ¿Cómo entendemos ahora las relaciones entre objeto y sujeto, entre objetividad y subjetividad respecto a lo que llamamos arte? La variabilidad de la visión artística, ¿no nos ayudará también a explicar las desconcertantes imágenes creadas por los artistas contemporáneos?

Son cuestiones éstas que conciernen a la historia del arte. Pero sus respuestas no pueden hallarse por métodos propios de la historiografía.

Entendiendo que si el arte fuera solo, o principalmente, la expresión de una visión personal, no podría haber historia del arte. No tendríamos, por ejemplo razón alguna para presuponer, como hacemos, que tiene que haber un parecido como de familia entre pinturas de árboles producidas en proximidad.

Hubo un tiempo en que los métodos de representación eran legítimo tema de reflexión para el crítico de arte, acostumbrado como estaba a juzgar las obras contemporáneas ante todo por criterios de exactitud representativa. No ponía en duda que esta habilidad había evolucionado desde unos toscos comienzos hasta la perfección de la ilusión. Uno de los logros permanentes que debemos a la gran revolución artística que barrió Europa en la primera mitad del siglo XX es que nos hemos dejado atrás aquel tipo de estética, que lo único que buscaba era la similitud con el referente tomado.



El primer perjuicio que los profesores del ámbito artístico procuran combatir es la creencia de que la excelencia artística ha de coincidir con la exactitud fotográfica. La estética, en otras palabras, ha abandonado su pretensión de que tiene algo que ver con el problema de este tipo de representación convincente: el problema de la ilusión en el arte. En ciertos aspectos esto es realmente una liberación, y nadie desearía volver a la antigua posición. Se ha formado la opinión de que la ilusión, ya no viene tan a cuento para el arte, tiene que ser un hecho psicológico muy rudimentario, que ayude a comprender al espectador el significado que el autor ha otorgado a la obra. No tenemos ni siquiera que volvernos hacia el arte para mostrar que esta opinión anda equivocada. Cualquier manual de psicología nos muestra desconcertantes ejemplos que sugieren la complejidad de las cuestiones involucradas. La representación no es necesariamente arte, pero no por eso es menos misteriosa.

Al enfrentarnos con los maestros del pasado que fueron a la vez grandes artistas y grandes “ilusionistas”, no siempre pueden separarse el estudio del arte, el estudio de la ilusión o el estudio de la psicología del arte.

Esto puede conllevar un peligro real de perder el contacto con la tradición, la memoria cultural y los grandes maestros del pasado si aceptamos la doctrina, ahora de moda, de que dichas cuestiones no tienen nada que ver con el arte. Precisamente, al historiador deberían interesarle sumamente por qué razón podemos considerar que es trivial la representación de la naturaleza. Nunca se ha dado antes una época como la nuestra, en que la imagen visual fuera tan barata, en todos los sentidos de la palabra. Nos rodean y asaltan carteles y anuncios, comics e ilustraciones de revista.



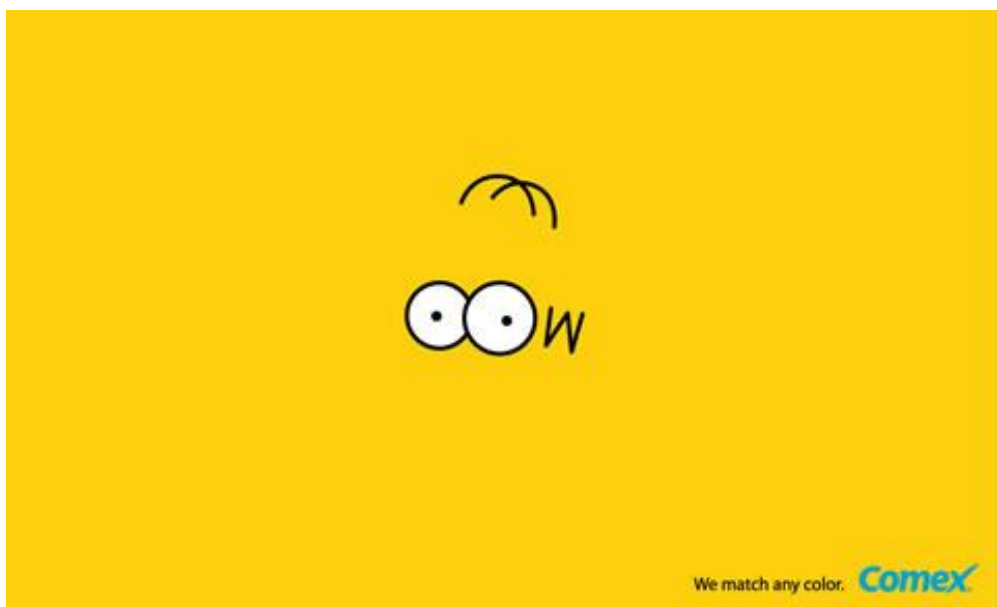
Vemos aspectos de la realidad representados en la pantalla de televisión y en el cine, en sellos de correo y en latas de conservas. La pintura se enseña en la escuela y se practica en casa como terapéutica o pasatiempo, y muchos modestos aficionados dominan artificios que a Giotto le parecerían pura magia. Tal vez incluso los grotescos colorines de una caja de galletas dejarían sin aliento a sus contemporáneos. Con esto es fácil llegar a la conclusión de que la victoria y la vulgarización de las habilidades representativas plantean un problema tanto para el historiador como para el crítico.



Valla publicitaria.



Anuncio.



Anuncio.



Comic.

Los griegos decían que el asombro es el principio del conocimiento, y si dejamos de asombrarnos corremos el riesgo de dejar de conocer.

La palabra estilo, como es sabido, deriva del *stilus*, el instrumento de escritura de los romanos, que hablaban de un estilo excelente más o menos como generaciones posteriores hablaban de fluencia de pluma.

La educación clásica se centraba en la capacidad de expresión y persuasión del estudiante, y por ello los antiguos maestros de retórica meditaron mucho sobre los distintos aspectos del estilo en el habla y la escritura.



Sus comentarios proporcionaron un acervo de ideas sobre el arte y la expresión, que tuvo duradera influencia sobre la crítica que empieza como tal en el siglo XVIII. La mayoría de aquellos esfuerzos se orientaban hacia el análisis de los efectos psicológicos de varios artificios y tradiciones estilísticas, y hacia el desarrollo de una rica terminología descriptiva de las categorías de la expresión, la adornada y la humilde, la sublime y la enfática. Pero caracteres de esta especie son notoriamente difíciles de describir, excepto a través de metáforas: hablamos por ejemplo de estilos *chispeantes* o *apagados*. Sin esta necesidad, sería posible que la terminología del estilo no se hubiera extendido nunca a las artes visuales; lo que no significa que a la antigüedad le pasara inadvertida la relación entre las habilidades del pintor y la psicología de la percepción.

Los artistas saben que aprenden mirando intensamente a la naturaleza, escrutando la realidad circundante, pero es obvio que el mirar o la construcción de la mirada no ha bastado para enseñarle a un artista su oficio. En la antigüedad, la conquista de la ilusión por el arte era un logro tan reciente que el comentario sobre la pintura y la escultura se centraba inevitablemente en la imitación; la mimesis. Y podría decirse que el progreso del arte encaminado a tal meta fue para el mundo antiguo lo que el progreso de la técnica es para el moderno: el modelo del progreso en sí.



En el Renacimiento, fue Vasari quien aplicó la misma técnica a la historia de las artes en Italia, desde el siglo XIII al XVI. Vasari nunca dejará de pagar tributo a los artistas del pasado que aportaron una contribución señalada a la maestría en la representación.

La cuestión de todo lo que viene involucrado en el mirar a la naturaleza –lo que hoy llamamos la psicología de la percepción- se introdujo primeramente en la discusión del estilo, como problema práctico, en la enseñanza del arte. El maestro volcado hacia la exactitud de la representación descubrió, como todavía descubre ahora, que las dificultades de sus pupilos no se debían sólo a una incapacidad de copiar la naturaleza, sino a una incapacidad de verla. Comentando esta observación, Jonathan Richardson observó, a principios del siglo XVIII: ^{II}“*Porque es una máxima constante que nadie ve lo que son las cosas si no sabe lo que deberían ser. Que esta máxima es cierta, lo demostrará una figura académica dibujada por un ignorante de la estructura y las junturas de los huesos, y de la anatomía, comparando con otro que entiende perfectamente de todo esto [...] ambos ven la misma vida, pero con diferentes ojos.*”

Desde tales observaciones, sólo había que dar un paso hasta la idea de que los cambios de estilo como los descritos por Vasari no se basaban sólo en una mejora de la habilidad, sino que resultaban de diferentes maneras de ver el mundo.

^{II}Allen, P.B., Arte terapia. Guía de autodescubrimiento a través del arte y la creatividad, Ed. Gaia, Madrid, 1996. Pag.32



Pero las imitaciones del arte temprano son exactamente como las de los niños; demuestran más su ignorancia que su sabiduría.

Nada se ve, incluso en el espectáculo que está ante nosotros, a menos que en cierta medida lo tengamos previamente conocido y buscado, e innumerables diferencias observables entre las épocas de ignorancia y las de saber muestran hasta qué punto la contracción o la extensión de nuestra esfera de visión dependen de consideraciones distintas de la simple aportación de nuestra mera óptica natural. Las gentes, pues, de aquellas épocas sólo veían un porcentaje, y lo admiraban, porque no sabían más.

Estimuladas por el desarrollo de la ciencia y por el nuevo interés en la observación de los hechos, los diferentes aspectos de la visión fueron muy debatidos por los artistas a principios del XIX. “*El arte de ver la naturaleza*”, dijo Constable a su modo mordiente,^{III} “*es una cosa que hay que adquirir casi tanto como el arte de leer los jeroglíficos egipcios*”. La frase está dotada de un nuevo filo, porque esta vez se dirige más bien al público, que a los artistas. El público no tiene derecho a juzgar la veracidad de un cuadro, sugiere Constable, porque su visión está nublada por la ignorancia y el prejuicio. Es la misma convicción que llevó a Ruskin, en 1843, a publicar sus “*Modern painters*” en defensa de Turner. Este vasto tratado es tal vez el último y más persuasivo libro en la tradición, partiendo de Plinio y Vasari, que interpreta la historia del arte como un progreso hacia el verismo visual.

^{III}Cereceda, M., *Problemas del arte contemporáneo*. Curso de filosofía del arte en 15 lecciones. Ed. Cendeac, 2008. Pag. 48



El progreso del arte se convierte en un triunfo sobre los prejuicios de la tradición. Es un progreso lento, ya que tan difícil se nos hace desenmarañar lo que realmente vemos de lo que sólo sabemos, y así recobrar la *mirada inocente*, término que el propio Ruskin puso en circulación.

Sin tener conciencia plena de su repercusión, Ruskin colocó de este modo la carga explosiva que habría de volar el edificio académico.

Como se ve, la distinción entre lo que realmente vemos y lo que inferimos mediante la inteligencia es tan vieja como el propio pensar sobre la percepción.

Las argumentaciones tanto fisiológicas como psicológicas de los impresionistas, en el sentido de que sus cuadros presentaban el mundo tal como lo vemos realmente, eran igualmente válidas a favor del arte tradicional, apoyado en el conocimiento intelectual. En el curso del debate, que se inició hacia el fin del siglo XIX, se fue desmoronando toda la reconfortante idea de la imitación de la naturaleza, dejando así perplejos a gran parte de artistas y críticos.

Dos pensadores alemanes son protagonistas en aquella historia. Uno es el crítico Konrad Fiedler, quién insistía, oponiéndose a los impresionistas, en que^{IV} *“incluso la más simple impresión sensorial, que parece sólo materia prima para las operaciones de la mente, es ya un hecho mental, y lo que llamamos el mundo exterior es en realidad el resultado de un proceso psicológico complejo”*.

^{IV}De Micheli, Mario, *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Ed. Alianza, Madrid, 1992. Pag. 24



Pero fue un amigo de Fiedler, el escultor neoclásico Adolf von Hildebrand, quién se arrojó a analizar dicho proceso, en un libro titulado *“El problema de la forma en el arte figurativo”*, que apareció en 1893 y dominó a toda una generación. También Hildebrand oponía a los ideales del naturalismo científico una apelación a la psicología de la percepción: si intentamos analizar nuestras imágenes mentales para descubrir sus constituyentes primarios, encontraremos que se componen de datos sensorios derivados de la visión y de recuerdos del tacto y del movimiento.

Difícilmente puede darse como accidental el hecho de que el período en que tales ideas se debatían con tanto interés fuera también el período en que la historia del arte se emancipó de la curiosidad de anticuario, de la biografía y de seguir la estética. Cuestiones que se habían dado por sentadas durante mucho tiempo parecieron de pronto problemáticas y requirieron nuevo examen.

El evolucionismo, como etapa de contextualizaciones e interrelaciones artísticas ha muerto, pero los hechos que engendraron aquel mito siguen tozudamente presentes, requiriendo explicación. Uno de estos hechos es un cierto parentesco entre el arte de los niños y el arte primitivo, que arrojó a los incautos a la falsa alternativa entre creer que aquellos primitivos no podían hacer nada mejor porque eran torpes como niños, y creer que no querían hacer otra cosa porque todavía tenían la mentalidad de los niños. Pero tales conclusiones son obviamente falsas. Se deben a la premisa recurrente, de que lo que a nosotros nos es fácil tiene que haber sido siempre fácil.



Debido a esta influencia de Hildebrand y de la psicología de los datos sensorios, se atribuía las peculiaridades del arte de los niños a que se basaba en vagas imágenes memorísticas. Se concebía a tales imágenes como un residuo de muchas impresiones sensibles que, una vez depositadas en la memoria, habían cuajado en formas típicas, de modo muy parecido a como pueden crearse imágenes típicas mediante la superimpresión de muchas fotografías.

El artista primitivo, como el niño, toma de punto de partida dichas imágenes memorísticas. Tenderá a representar el cuerpo humano frontalmente, los caballos de perfil, y los lagartos vistos desde arriba. Para la existencia de estas imágenes mentales, a su vez, no hay más evidencia que las típicas figuras de los primitivos.

La psicología ha adquirido conciencia de la inmensa complejidad de los procesos de percepción, y es de una complejidad extraordinaria tratar de entenderlos en toda su amplitud.

Todo ello denota la importancia del arteterapia, como mecanismo esclarecedor de autoayuda o simplemente como herramienta disgregadora que contribuya al mejor entendimiento de esas imágenes que a simple vista resulten producto de las circunstancias o del contexto histórico-social en el que fueron concebidas, provocando así un camino de entendimiento y comprensión de las mismas.



TOMO I: “LA VERBALIZACIÓN A TRAVÉS DEL ARTE”





CAPÍTULO I: “LA EDUCACIÓN EN EL ARTE”

Todas las discusiones sobre cuestiones educativas comportan tener en consideración los valores, y este dilema ha sido incorporado al ámbito, a menudo controvertido, de la educación artística. Platón en sus primeras etapas, consideró peligrosa la educación en las artes para los fundamentos de la sociedad; los dirigentes religiosos y políticos proporcionaron (y finalmente retiraron) su ayuda a los talleres de los más talentosos artistas durante el Renacimiento; los gobiernos totalitarios del siglo XX se inmiscuyeron inmediatamente en las aulas donde se impartía la enseñanza de las artes.



Incluso en las sociedades democráticas se plantean debates acalorados y sin solución acerca de si los fondos públicos deben utilizarse para respaldar las escuelas o centros de educación artística, especialmente en aquellos casos en que los estudiantes producen obras que ofenden las costumbres sociales o políticas de ciertos segmentos de la comunidad.

En la mayoría de los casos, los valores y las prioridades de una cultura pueden discernirse fácilmente por el modo en que se organiza el aprendizaje en las aulas. Si entráramos en una clase de arte en una escuela elemental de cualquier lugar de la China contemporánea, veremos niños inclinados sobre sus pupitres produciendo pinturas y dibujos según el estilo clásico con pinceles y tinta, casi de la misma manera en la que este método se ha inculcado durante siglos. Los modelos que representan el esquema correcto son bien visibles en el aula y en el libro de texto; el maestro mismo habrá reproducido una versión del libro de texto en función del producto final deseado en la pared de enfrente; y los estudiantes trabajarán con ahínco hasta que su versión se haga prácticamente indistinguible de las demás que están expuestas.

Existen pocas posibilidades y, aparentemente, poco deseo de dar forma a obras en un estilo alternativo, y no hay rastro de dibujos abstractos, que por lo general están prohibidos. Tampoco existe discusión alguna acerca de la historia, del significado o del propósito de estas obras, tanto en épocas pasadas como en la contemporánea. Esto mismo podríamos trasladarlo al renacimiento, donde se buscaba en todo momento la similitud entre el modelo y la copia, y se ponía en duda las nuevas manifestaciones artísticas que pudiesen aparecer, menospreciándolas.



Como en muchas otras culturas tradicionales, las clases de arte en China se dedican a la transmisión de las habilidades necesarias para producir modelos ejemplares de las obras y géneros más valiosos procedentes del pasado, sin tener en cuenta en la mayoría de los casos la repercusión que esto tendrá en un futuro y como condiciona el propio presente.

La política educativa en los Estados Unidos está planteada a un nivel local, con lo que resulta poco factible anticipar qué se observará en las diferentes escuelas, aun cuando estén ubicadas en comunidades próximas (Jones, 1989; National Endowment for the Arts). Sin embargo, algunas generalizaciones son relativamente posibles.

Durante los primeros años de escolarización, los alumnos gozan de una considerable libertad en relación con lo que pueden hacer cuando tienen a su disposición una superficie para garabatear. Sólo raras veces cuentan con la exposición de un modelo hecho por un adulto, y menos aun veces es el mismo maestro quien proporciona ese modelo. En cambio, de un modo coherente con un *ethos* progresista que continúa dominando en las artes, a los niños pequeños se les dota de muchos materiales atractivos y se les alienta a dibujar o a elaborar lo que quieran. El conjunto de obras resultantes tienen a menudo una cualidad técnicamente diferente, pero, en contraste con China, habrá una amplia gama en la que se incluirán como mínimo algunas obras que tienen un cierto gusto figurativo o una cierta originalidad idiosincrásica.



Se alientan a los niños para que hablen de sus propios sentimientos, sensaciones e intenciones (con una intención próxima de terapia a través del arte), al crear una obra particular, pero, en su mayor parte, no hay en absoluto discusión acerca de cuestiones históricas o estéticas. En edades mayores, las clases de arte disminuyen en su frecuencia, excepto para aquellos niños que tienen un especial interés en las artes o una peculiar aptitud para ellas. Incluso en estos últimos casos, el acento recae mucho más en la producción artística: las cuestiones históricas, reflexivas o estéticas en contadas ocasiones han representado un componente significativo de la educación preuniversitaria en artes visuales de los Estados Unidos.

A la luz de estas dos estampas opuestas, es relativamente sencillo hacer suposiciones acerca de las diferentes actitudes que dominan la educación en las artes visuales en estos dos países. En China, se supone que el cultivo de lo mejor del pasado es la principal meta de la educación artística; los niños tienen el potencial para convertirse en integrantes de una venerable tradición. En realidad, la meta de la educación en las escuelas es familiarizar a los niños con estas prácticas tan pronto como sea posible. Hablar del arte y de la exposición a prácticas artísticas ajenas no se considera una prioridad. En cambio, en los Estados Unidos, el estudio de las prácticas artísticas del pasado no se ha considerado algo adecuado para la producción juvenil, y una actividad de este tipo ha sido rara incluso durante la enseñanza secundaria. Tampoco se ha considerado que poseer habilidades técnicas para la reproducción sea una prioridad.



En cambio, al igual que otras formas de arte, se considera que las artes visuales proporcionan las oportunidades a los niños para explorar su entorno, para inventar sus propias formas y para expresar las ideas, sensaciones y sentimientos que consideran importantes. Cuando los alumnos ya mayores se interesen por la representación meticulosa de la realidad, se les introducirá en las técnicas idóneas. Pero, si exceptuamos aquellos que escogen el camino de las artes visuales de un modo vocacional o como una seria diversión, es poco el esfuerzo que se hace para inculcar la facilidad técnica, para enseñar a los niños cómo representar obras bellas o para familiarizar a los estudiantes con los métodos, los valores tradicionales o las consideraciones históricas en las artes visuales. Aunque, después de iniciativas recientes, como por ejemplo la modificación curricular de asignaturas, con su correspondiente adecuación, es demasiado pronto para decir si esta imagen cambiará.

Cuando se examinan los regímenes de educación artística a lo largo de todo el mundo, nos encontramos con una variedad de posturas y métodos educativos que reflejan la gama de factores históricos y de las consideraciones valorativas que operan en las distintas culturas. En realidad, dadas las concepciones enormemente diferentes de la estética en culturas dispares, parece que es más que probable que esta diversidad se produzca en las artes visuales que en otras enseñanzas. Pero, desde una perspectiva científica, resulta apropiado preguntarse si los métodos y prácticas en la educación artística son (o podrían ser) infinitamente variados; o si en cambio, los principios que rigen el desarrollo humano colocan limitaciones significativas en el transcurso de la



educación artística: sobre aquello que puede enseñarse y sobre qué base deben darse los resultados educativos, y sobre cómo pueden ser interpretados o analizados. Aunque la respuesta a esta pregunta de investigación resulte ampliamente difícil de determinar y no pueda por sí misma dictar el curso óptimo para la educación artística, un examen de los descubrimientos científicos acerca del desarrollo humano, en neurociencias, psicología cognitiva, etc., puede ayudar a establecer las opciones entre las cuales los educadores o terapeutas en arte puedan escoger de un modo informado.



CAPÍTULO II: “*VER Y SENTIR LA REALIDAD*”

La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar.

Pero esto es cierto también en otro sentido. La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él. Nunca se termina de establecer del todo la relación entre lo que vemos y lo que sabemos. Todas las tardes vemos ponerse el sol. Sabemos que la tierra gira alrededor de él. Sin embargo, el conocimiento, la explicación, nunca se adecua completamente a la visión. El pintor surrealista Magritte comentaba esta brecha siempre presente entre las palabras y la visión en un cuadro titulado “La clave de los sueños”.



“La clave de los sueños”, Magritte, 1930.



Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas. En la Edad Media, cuando los hombres creían en la existencia física del Infierno, la vista del fuego significaba seguramente algo muy distinto de lo que significa hoy, ya que el lenguaje verbal atribuía un contexto al lenguaje plástico al proporcionarle un significado innato con connotaciones en muchas ocasiones generadas por el contexto en el que se desarrollaban las mismas.

Pero el hecho de que la vista nos conforme al sistema nervioso antes que el habla, y que las palabras nunca cubran por completo la función de la vista, no implica que ésta sea una pura reacción mecánica a ciertos estímulos. Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo. Tocar algo es situarse en relación con ello. Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos.

Poco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible.

Si aceptamos que podemos ver aquella colina, en realidad postulamos al mismo tiempo que podemos ser vistos desde ella. La naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado.



Y muchas veces el diálogo es un intento de verbalizar, explicar, sea metafórica o literalmente, cómo *ves las cosas*, y un intento de descubrir cómo *ve él las cosas*.

Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver. Incluso una fotografía, pues las fotografías no son, como se supone a menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles. Esto es cierto incluso para la más despreocupada instantánea familiar. El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel. Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver.

Al principio las imágenes se hicieron para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado; por tanto, podría mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien, y por implicación como lo habían visto otras personas. Posteriormente se reconoció que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado. Y así, una imagen se convirtió en un registro del modo en que X había visto a Y.



Esto fue el resultado de una creciente conciencia de la individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia. Sería aventurado pretender fechar con precisión este último proceso.

Pero sí se puede decir que tal conciencia ha existido en Europa desde comienzos del Renacimiento, ya que es en este periodo donde más se pone de manifiesto esa evocación al pasado y esa utilización de elementos pasados para evocar el presente.

Ningún otro tipo de reliquia o texto del pasado puede ofrecer un testimonio tan directo del mundo que rodeó a otras personas en otras épocas como son las imágenes, ya que ellas contribuyen a que comprendamos de una manera más directa y con mayor grado de detalle el contexto histórico donde fueron desarrolladas.

En este sentido, las imágenes son más precisas y más ricas que la literatura, ya que en ellas se puede ver de una forma más clara todos esos detalles que en la escritura en muchas ocasiones se tienen que intuir o imaginar. Con esto no quiero negar las cualidades expresivas o imaginativas del arte, ni tratarlo como una simple prueba documental; cuanta más imaginativa es una obra, con más profundidad nos permite compartir la experiencia que tuvo el artista de lo visible.

Sin embargo, cuando se presenta una imagen como una obra de arte, la gente la mira de una manera que está condicionada por toda una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte (la belleza, la forma, la verdad...). Muchas de estas hipótesis ya no se ajustan al mundo hoy. Salidas de una verdad referida al presente, estas hipótesis oscurecen el pasado.



Lo mistifican en lugar de aclararlo. El pasado nunca está ahí, esperando que lo descubran, que lo reconozcan como es. La historia constituye siempre la relación entre un presente y su pasado. En consecuencia, el miedo al presente lleva la mistificación del pasado. El pasado no es algo para vivir en él; es un pozo de conclusiones del que extraemos para actuar. La mistificación cultural del pasado entraña una doble pérdida. Las obras de arte resultan entonces innecesariamente remotas. Y de este modo el pasado nos ofrece menos conclusiones a completar con la acción.

Cuando vemos un paisaje, nos situamos en él. Si viéramos el arte del pasado, nos situaríamos en la historia. Cuando se nos impide verlo, se nos priva de la historia que nos pertenece y por tanto en arteterapia es fundamental que se muestre realmente esa historia interior de cada uno, para ayudarnos a comprender mejor su vida y en definitiva esa problemática interna para así poder ayudarlos de la mejor forma.

En último término, el arte del pasado está siendo mistificado, porque una minoría privilegiada se esfuerza por inventar una historia que justifique retrospectivamente el papel de las clases dirigentes, cuando tal justificación no tiene ya sentido en términos modernos. Y así es inevitable la mistificación.

Desde mi punto de vista, y planteando estos antecedentes, es aquí donde el arteterapia comienza a ocupar un lugar importante, ya que nos va ayudar a comprender y a ver más allá de lo aparente o estético de la obra de arte y nos podrá descubrir algunas de esas hipótesis que han podido ir apareciendo entorno a una obra o un artista, profesional o amateur, sin las cuales, nunca podríamos llegarlas a comprender del todo.



CAPÍTULO III: “CONCIENCIA Y TEORÍAS”

Es preciso que me detenga para comprender mejor las ideas básicas que se generan hasta desarrollar el concepto de arteterapia, sobre la cuestión del significado genérico de la imaginación del artista en la psicología y filosofía antiguas. Sólo aparece, de forma explícita, en un momento tardío de la historia del pensamiento griego, y considerada tanto como una facultad del pensamiento como una imagen que aparece ante nuestra mente. Orígenes, el Padre de la Iglesia de Alejandrina del siglo III d. C., resume su largo desarrollo histórico y, haciéndose eco de las opiniones estoicas, dice que en las criaturas dotadas de alma, la fantasía es tanto una imagen contemplada por los ojos de la mente como una voluntad o sentimiento tendente a la ordenación y regularización del movimiento en la imitación de dicha imagen. Semejante opinión constituye la base para relacionar la imaginación con el artista que produce una nueva realidad.

En la literatura clásica, la imaginación del artista es objeto de discusión en relación a un tema específico: la representación visual de los dioses.



El estoicismo, la más influyente escuela de pensamiento de finales de la Antigüedad clásica, no rompió con las formas y símbolos religiosos tradicionales, si bien a menudo puso en tela de juicio su validez. De este modo no rechazó las imágenes de los dioses, pero en ocasiones cuestionó el porqué se representaban de una forma determinada. Estas corrientes de pensamiento condujeron inevitablemente a preguntarse cómo era el artista capaz de retratar a los dioses y que era lo que ocurría en su mente que le permitía percibir la forma divina. Esta cuestión aparece explícitamente en los escritos de Dión de Prusa alrededor del 100 d. C., profesor de retórica, al que sus contemporáneos llamaron Crisóstomo (Boca de Oro).

Las imágenes que hacen los hombres de los dioses –nos informa Dión– proceden de cuatro fuentes: de una imagen innata que reside en el alma, de las que transmiten los poetas y de las que presentan los legisladores. Y ahora el retórico pone en boca de Fidias: ^V“*Tomemos como la cuarta, aquella que deriva del arte plástico y del trabajo de expertos artesanos que hacen estatuas y representaciones de los dioses –me refiero a pintores y escultores y canteros que trabajan la piedra; en una palabra, todo el que se considera merecedor de ofrecerse como retratista de la naturaleza divina a través del arte*”.

El análisis de Dión sobre el poder creativo del artista no hace referencia detallada a la fantasía, pero da la impresión de que el artista, al configurar su obra, está siguiendo la imagen que reside en su mente.

^VJiménez Marc, *Theodore Adorno - Arte, Ideología y Teoría del arte*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1973. Pag. 37



Lo que Dión sugirió pero no formuló –que las pinturas o esculturas que representaban a los dioses tienen su origen en la imaginación del artista- fue enunciado totalmente un siglo más tarde en la obra de Filóstrato,^{VI} “Vida de Apolonio de Tiana”. En esta obra el arte no constituye un tema de discusión por derecho propio, pero algunas observaciones ocasionales reflejan un significado desarrollo de la filosofía del arte: el reconocimiento explícito de la creatividad como fuente de la imaginaria artística.

Traduciéndolo a términos actuales, podría decirse que nuestra percepción de la realidad –esto es, el objeto de la imitación- está llena de proyecciones de nuestra imaginación. Este lenguaje psicológico no es ciertamente el idioma de Filóstrato; él habría preferido la expresión *imágenes casuales*. Pero obviamente parece querer decir que la imitación no es sólo hacer una copia de un objeto sólido; es también un tipo de concepción en el que existe un elemento de creatividad espontánea.

La fascinación que ejerció el problema de la fantasía sobre las mentes de escritores y críticos durante los primeros siglos de nuestra era, sugiere que el punto clave de la teoría del arte, en su conjunto, estaba cambiando. En la medida en que la imitación constituía el concepto principal, la teoría del arte se ocupó primordialmente de la obra acabada o de las formas inalterables que se supone debía representar la obra de arte. El acto de concebir la obra de arte así como sus fases de desarrollo antes de llegar a su conclusión eran cuestiones de interés marginal.

^{VI}Filóstrato, Flavio – *Vida de Apolonio de Tiana*, Editorial Gredos, Madrid, 1992. Pag. 22



Durante los tres primeros siglos después de Cristo el proceso de creación se fue convirtiendo en un problema de relevancia cada vez mayor; ahora los críticos y filósofos se preguntaban como concibe y ejecuta realmente un artista su obra.

Todas estas cuestiones y preocupaciones han cristalizado en el enorme interés contemporáneo por la imaginación del artista y constituyen su base. En este estadio, la cultura clásica estaba preparada para desarrollar una psicología del artista creativo.

Esta psicología no fue formulada como una doctrina acabada, pero algunos de sus elementos afloraron adoptando formas que habrían de perdurar a lo largo de toda la cultura europea. El más significativo es la opinión, repetida frecuentemente, según la cual la imagen de la mente está dotada de formas tan claramente delimitadas como las de cualquier objeto material del mundo exterior. Este sentido de la plena presencia de la imagen mental fue fundamentalmente estudiado desde la tradición de la retórica. Quintiliano, profesor romano de retórica y codificador de la teoría retórica del siglo I d. C., ofreció la definición: ^{VII}“*Lo que los griegos llaman phantasiai nosotros llamamos visiones; imágenes que representan objetos ausentes de una forma tan clara para la mente, que creemos verlos con nuestros ojos y tenerlos con nosotros*”.

La misma interpretación de fantasía como la capacidad de presentar imágenes gráficamente, también se encuentra en descripciones de escena, ya sean pintadas o imaginadas.

^{VII}Barasch, Moshe, *Teorías del Arte - De Platón a Winckelmann*, Ed. Alianza Forma, Barcelona, 1991. Pag. 38



La fantasía estuvo también directamente relacionada con la concepción de una imagen mental y por ello se la pudo considerar como el origen de la obra del artista.

Estos conceptos llegaron a ser habituales en la historia de las ideas, repitiéndose una y otra vez. En épocas posteriores adoptaron ciertos rasgos que están ausentes en la Antigüedad. Así, en el Manierismo, el énfasis sobre la visión del artista condujo al total rechazo de reglas y de métodos científicos a la hora de conformar la obra de arte; en el Romanticismo, el culto que se rindió al artista, como visionario que contempla las insondables profundidades de su alma, discurría paralelo a un menor aprecio de la habilidad y la destreza. Pero al final de la Antigüedad, incluso en aquellos siglos que asistieron al surgimiento del concepto del artista como un visionario, la técnica, la habilidad y la maestría en las reglas se mantuvieron vigentes como características esenciales propias. La creación de una obra de arte, aunque basada, a menudo, en algunas percepciones internas, siguió consistiendo en la configuración de un objeto real, material. De esta manera, para ser un artista, no era suficiente ser capaz de percibir intensamente una imagen mental, o de proyectar las propias fantasías sobre la naturaleza; era necesario poder comunicar su visión a la materia.

Otro tópico común que se encuentra en la introducción de Filóstrato el Joven es que la pintura tiene ^{VIII} “*una cierta afinidad con la poesía, y que la imaginación es común en ambas*”.

^{VIII}Barasch, Moshe, *Teorías del Arte - De Platón a Winckelmann*, Ed. Alianza Forma, Barcelona, 1991. Pag. 35



Todo esto conllevó a que desde comienzos del Quattrocento hasta finales del Cinquecento prevaleciera una actitud fundamental en la que se plantearon cuestiones afines entre sí y hubo pocos cambios en lo que los autores de estos siglos consideraron que debía ser la finalidad última del arte.

Existió, por tanto, una teoría renacentista del arte. Esta teoría contribuyó principalmente a que tanto la concepción del artista fuera cambiando no solamente en reconocimiento social, sino que se fuera teorizando todo lo relacionado con las artes. Cabe destacar ese cambio de espectador, ya que a partir de ahora se empieza a buscar a un público elitista, todo lo contrario que en el periodo anterior, y por lo tanto relacionando sus obras con una mayor complejidad temática en las que se podían observar la aparición de ideas más sutilmente elaboradas.

La literatura renacentista sobre las artes visuales abarca un amplio espectro temático: desde cuestiones puramente técnicas sobre cómo lograr adherencia del color a la pared, o cómo fundir una figura en bronce, hasta la complejidad de una psicología astrológica del artista; de una simple presentación de elementos geométricos a las profundas discusiones sobre simbolismo basadas en fuentes literarias humanísticas.

Las relaciones entre pintura y expresión literaria parecen haber existido desde siempre, desde la antigüedad clásica hasta los umbrales del siglo XX. Enmarcado en las tendencias conceptuales y formales de las artes, enfrentándolo a posiciones en que cada una de las artes son únicas y estrictamente ellas mismas; y en tal caso, con medios de imitación, que pertenecen exclusivamente a su medio estético.



Debido a esto durante el Renacimiento se convirtió en un tópico la afinidad entre poesía y pintura. A menudo, se les llamó las artes hermanas, y a finales del siglo XVI, la naturaleza común de la poesía y la pintura encuentra su expresión en una gran variedad de metáforas. Siempre que un poeta destaca por la vivacidad de su imaginería y por el poderoso atractivo que ejerce sobre los sentidos de sus lectores, se dice que es un pintor.

No sería exagerado afirmar que ninguna otra cuestión dejó una impronta tan profunda en la memoria histórica, llegando a convertirse en el rasgo más típico del Renacimiento, como el renacimiento social.

Para relatar el papel importante de la psicología durante el Renacimiento, conviene citar a Giovanni Paolo Lomazzo, teórico de la época, que concedió a la astrología un papel preponderante en su clasificación de artistas, poniendo de manifiesto que la imagen visual es transversal a la literatura y pintura. La teoría de las tipologías astrológicas constituía la esencia de la psicología del siglo XVI. Lomazzo no se enfrentó a la sabiduría establecida; únicamente intentó codificar su aplicación al arte. De hecho, sin embargo, fue más original de lo que él mismo pensaba, planteando dudas, aún vigentes, al pensamiento estético.

Al relacionar a los artistas con los planetas, Lomazzo intentaba describir su *naturaleza*. Creó una *psicología del arte*. Lo que se propone realizar es la descripción e interpretación de la naturaleza particular de las distintas tipologías artísticas. No busca averiguar qué es lo que convierte a un artista en artista, sino lo que le diferencia de los demás, incluso aunque sus circunstancias y formación hayan sido similares.



Lomazzo no se inventa una doctrina especial para explicar la naturaleza del pintor. Las categorías que utiliza en su psicología del artista no difieren de las que estaban en uso para la clasificación de todos los seres humanos. Únicamente aplica a los artistas la doctrina aceptada para la naturaleza humana. Pero la clasificación de los artistas según una tipología astrológica adquiere un significado que excede el meramente biográfico si suponemos, como Lomazzo, que la naturaleza del artista se ve reflejada en su obra. Tampoco esta suposición era totalmente desconocida. Los humanistas del Renacimiento pudieron informarse a través de una fuente como Plinio, autor latino del siglo I a.C, de que las obras inacabadas de algunos pintores eran aún más apreciadas que las terminadas, ya que los bocetos mostraban “*el quehacer de la mente del artista*”. Por imprecisa que esta afirmación pueda parecer, vino a reforzar un sentimiento que no era desconocido para los críticos de diferentes campos del siglo XVI.

Tanto en su psicología del artista, como en el resto de su teoría, Lomazzo no pretende decir nada nuevo; desea resumir y exponer de forma sistemática lo que es creencia generalizada. Aunque es casi indudable su auténtica familiaridad con los conocimientos de la mayoría de artistas y escritores de su época: las biografías de los siete maestros, las leyendas sobre ellos, sus *invenciones*, etc. Pero, en su teoría, abandona total y coherentemente cualquier aproximación biográfica, y no presta ninguna atención al material anecdótico. Lomazzo no intenta ofrecer un retrato completo de la personalidad del artista.



Únicamente admite sus obras como punto de partida para la clasificación de los artistas. La *personalidad* del artista, la *tipología* a la que pertenece, se reconstruye a partir de lo que podemos leer en su obra.

El principal objetivo del análisis de Lomazzo es la obra de arte; su imagen del artista deriva de lo que se observa en sus pinturas. La psicología general suministra las categorías para la clasificación de los estilos artísticos.

Igual que la naturaleza del artista es algo que éste no puede elegir, tampoco puede escoger su estilo deliberadamente. El estilo de un artista es resultado inevitable e invariable de su naturaleza. De igual forma que no es posible cambiar el propio estilo, tampoco se debería intentar copiar el de otro, por excelente que éste sea.

A pesar de que la doctrina de Lomazzo está firmemente enraizada en el pensamiento del siglo XVI, podemos considerar que existe en ella un cierto rasgo moderno, al hacer del estilo del artista el resultado de su personalidad.

Sin duda, la demostración más fuerte y específica de la creencia en la creatividad del artista reside en el hecho de que su personalidad impregna inevitablemente su obra. Por ello se podría decir que el origen verdadero y definitivo de la obra de arte está en el propio artista.

En el Alto Renacimiento no existía conciencia de la rivalidad entre genio y reglas.



Según la creencia de artistas y tratadistas de la época, la creación y la imitación de modelos del pasado se superponen, e incluso se funden inseparablemente. Sin embargo, a lo largo del siglo XVI, el conflicto latente entre ambos polos se fue haciendo patente de forma gradual. El periodo final de la teoría del arte renacentista, a pocos años del cambio de siglo, se vio dominado por el enfrentamiento abierto entre la creencia en la creatividad espontánea del artista por un lado, y las tradiciones institucionalizadas, y modos de proceder establecidos, por otro. Si verdaderamente, como algunos historiadores modernos pretenden, el final del siglo XVI sufrió una profunda crisis intelectual y psicológica, habrá que considerar el choque entre creatividad y tradición como una de sus manifestaciones evidentes. En lo que al arte se refiere, nada es tan revelador de la dialéctica intrínseca de este proceso como el hecho de que el rechazo más explícito y violento de las reglas y la autoridad se manifiesta en la recién establecida Academia del Arte, una institución creada para enseñar las reglas y preservar las tradiciones.

El conflicto entre la creatividad espontánea y los modelos y reglas tradicionales no se limitaba a pintores y escultores. Por la misma época en que algunos escritores relacionados con las artes negaban violentamente la autoridad y las normas, la teoría literaria estaba sufriendo un proceso similar. Probablemente sea imposible determinar qué campo, la teoría de la pintura o de la poesía, precedió al otro en plantear dudas sobre las reglas y en cuestionar la autoridad; ambos son manifestaciones del mismo proceso.



Dentro de este gran conflicto cabe destacar la figura de Federico Zuccari, teórico del arte, y el portavoz más explícito de esta tendencia, cuestionando la validez de las *reglas* en el terreno de las bellas artes. Aunque negaba tanto las reglas como la autoridad, sería equivocado imaginar a Zuccari como el rebelde moderno en lucha contra todas las instituciones, tanto sociales como artísticas. De hecho fue todo lo contrario. Zuccari era un pintor de renombre.

Aparece también como la encarnación del ideal académico durante los años cruciales de formación de la Academia romana. Este conformista social fue el portavoz de la teoría estética más radical expuesta con anterioridad al siglo XIX.

Expuso su teoría en el ámbito de una institución oficial que gozaba de alta consideración. Tras intentar, durante unos quince años, la reforma de la Academia del Disegno de Roma, tuvo finalmente éxito con la ayuda del Cardenal Federico Borromeo.

En este violento rechazo de las reglas, Zuccari se sitúa en la misma amplia tendencia que otros teóricos del arte. Pero, al referirse específicamente a las reglas *matemáticas*, en contra del orden renacentista, está indicando una dimensión característica de las artes visuales y de la teoría renacentista de la pintura.



La razón de este rechazo absoluto de las reglas se basa en la esclavitud que suponen para la mente del pintor, y en el aprisionamiento de su imaginación y capacidad creativa. Y cuanto más exactas son –como es el caso de aquellas basadas en el cálculo matemático-, más rígidamente confinan el espíritu del artista. Pero el intelecto no sólo deberá estar despejado, sino que también ha de tener libertad y su espíritu ha de estar exento de cadenas, en lugar de frenado por la servidumbre mecánica a dichas reglas.

El alejamiento de las normas devuelve la creatividad a la mente liberada del artista. Únicamente podremos comprender el disegno, y lo que éste supone en el proceso de la creación artística, cuando hayamos eliminado las reglas.

No resulta sencillo explicar el significado exacto del disegno en Zuccari. Aunque sus formulaciones son brillantes, desea iniciar su trabajo explicando el término. ^{IX}“*Antes de entrar en ningún tema, es necesario primero explicar el termino, tal y como Aristóteles, el príncipe de los filósofos, nos enseñó*”, ya que según asegura Zuccari a sus lectores: “*de no ser así tendríamos que viajar por un camino desconocido sin un guía, o adentrarnos en el laberinto de Dédalo sin un ovillo de hilo*”. Finaliza la Idea demostrando cómo el análisis del término desvela la relación oculta entre el disegno y lo divino.

El descubrimiento de que el disegno va desde lo interno hasta lo externo, de la imagen mental al dibujo sobre el papel, no es obra de Zuccari. En 1549, Francesco Doni, humanista y utopista florentino que publico en Venecia un libro titulado “Disegno”, daba ya una definición de obra de arte como “*obra de la mano que tiene su origen en lo que la mente diseña*”.

^{IX}Rothko, Mark, *La realidad del artista*. Filosofías de arte. Ed. Síntesis, 2004. Pag. 47



Zuccari cristalizó estas opiniones al acuñar los términos *diseño interno* y *diseño externo*. Lo único que hizo esta articulación de términos fue sacar a la luz lo que, de forma menos ensamblada, se había estado gestando durante medio siglo.

Zuccari, sin embargo, fue más allá del alcance de la psicología, planteando el *diseño interno*, por un lado como la acción generadora de las artes como la razón misma del arte. Por el otro, es la imagen presente en la mente del artista. En este último caso, no está ni siquiera limitado a los artistas. El *diseño interno* es un modo de percepción, y como tal –esto es lo que se desprende del texto de Zuccari– es una propiedad común a todos los hombres.

El *diseño interno* es un concepto conformado en nuestra mente, que nos capacita clara y explícitamente para reconocer cualquier cosa, sin importar de qué se trate, y actuar prácticamente de conformidad con lo que nos proponemos.

No resulta difícil comprender por qué el *diseño interno* resulta totalmente independiente de su ejecución dentro de cualquier medio artístico.

Tan ambiguo como el *diseño interno*, lo es su contrario, el *diseño externo*. Una pintura tiene color; una obra escultórica está compuesta de materia. El dibujo externo no contiene ninguno de los dos; es puro contorno, nada más que forma sin sustrato material alguno. El dibujo externo no es otra cosa que aquello circunscrito por la forma, sin sustancia corpórea alguna.



El contorno puro puede constituir la base de una obra de arte, pero para transformarla en una pintura o en una escultura, es necesario añadir los materiales, colores o materia sólida. El dibujo externo como forma incorpórea es, para Zuccari, como el dibujo lineal. La línea pura se acerca a la forma; es sustancia visible.

Zuccari a su vez también se enfrenta al problema que, durante los dos milenios que van de Platón a finales del siglo XVI, han constituido la obsesión del pensamiento estético.

Algo incorpóreo y, sin embargo, visible, puede operar como eslabón entre lo interno y lo externo; podría resultar comparable a ciertos conceptos medievales sobre la luz que, puesto que es incorpórea pero visible, está más cercana a lo espiritual en el mundo material. Zuccari tuvo que percibir lo frágil y ambiguo de su postura.

La verdadera esencia de su teoría está en la continuidad desde la imagen mental hasta el dibujo sobre el papel.

En resumen, la teoría de Zuccari está dominada por una pregunta: ¿Cómo crea el artista su obra? Teóricos literarios y filósofos de su época, empleando una diversidad de términos, vinieron a confirmar que se trata de un misterio. Para desentrañarlo, Zuccari compuso su teoría del disegno.

Esta, ha de entenderse, no sólo a la luz de las tendencias intelectuales contemporáneas, sino también como un paso definitivo en el desarrollo de la teoría renacentista del arte.



Es momento de recordar que esta comenzó con la búsqueda de reglas y principios científicos que guiaran al artista en su trabajo. En este punto, la naturaleza del proceso creativo no se encontraba entre los temas sometidos a debate. Conforme la teoría del arte se fue centrando más en el artista, el proceso creativo cobró importancia como tema de investigación. Zuccari extrajo la conclusión definitiva. En su preocupación por un único tema, renuncia a los que fueron tradicionalmente objeto de la teoría del arte. Se muestra indiferente por la búsqueda de la corrección; no hace ninguna advertencia sobre cómo realizar una obra de arte; ni siquiera se interesa por la naturaleza del arte como tal. Su pensamiento gira alrededor de un solo tema: de qué modo fluye la obra de arte desde la imaginación del artista.

Con esta concentración exclusiva en el proceso artístico –intentando describir y explicar lo que permanece indescriptible e inexplicable- la teoría del arte renacentista toca a su fin.

Todo ello ha dado pie, a lo largo de la historia, a que surjan una serie de oposiciones, que han contribuido a conformar y aumentar esas teorías.

El enfrentamiento mejor conocido entre dos tendencias, centrado en una única cuestión, fue la controversia surgida sobre el significado del color en la pintura. Esta discusión, que se prolongó durante muchos años, es hoy generalmente conocida como *el débat sur le coloris* (el debate sobre los colores). Era creencia generalizada que los elementos, o *partes* de la pintura, según definición renacentista, se clasifican según una estructura jerárquica.



La doctrina académica del siglo XVII se inclinó hacia la clasificación jerárquica con más intensidad que nunca, ya que el dibujo normalmente se encontraba en lo más alto de la escala; el color, generalmente, abajo. En la Academia francesa, bajo la dirección de Le Brun, se convirtió en dogma que el valor de una pintura radica, ante todo, en su dibujo (en ocasiones descrito como “línea” o incluso como “composición”); su color, al estar desprovisto de significado, debía ser siempre limitado y totalmente subordinado al lugar asignado por el dibujo.

Esta jerarquía poseía una base metafísica. El dibujo materializa la razón y el color ejerce atracción sobre los sentidos; por lo tanto, el dibujo es superior al color, como lo es la razón a los sentidos. Ciertamente es que desde el siglo XVI había comenzado en Venecia y Milán una revaloración del color, pero en París esta revalorización fue subrepticia hasta la década de los sesenta del siglo XVII. El *Debat* sobre el color había comenzado.

En 1668 Roger de Piles publicaba la traducción francesa del poema didáctico sobre la pintura de Du Fresnoy (publicado originalmente en latín sólo un año antes), añadiéndole ciertos comentarios propios. En este pequeño trabajo, la primera contribución de Roger a la teoría del arte, seguía todavía muy de cerca la doctrina académica aceptada; únicamente se apartaba de las enseñanzas de Le Brun en su apreciación del color.



Esta única divergencia, que no era más que un desplazamiento del énfasis, fue suficiente para iniciar una de las causas célebres de la crítica del arte de la edad moderna. Formando en el pensamiento analítico de su época (en deuda con la escolástica), Roger de Piles estaba familiarizado con los métodos de definición aristotélico y escolástico: si se desea definir algo, lo primero es relacionarlo con su grupo más próximo, y después, señalando lo que diferenciaba nuestro objeto de los otros componentes de su grupo, se muestra su diferencia específica. Este venerable método es el aplicado por Roger de Piles al estudio de la pintura. Descubre que la pintura tiene una gran parte de sus elementos en común con otras artes y ciencias. Para dibujar una figura correctamente, el artista necesita un profundo conocimiento de la anatomía; para representar adecuadamente una perspectiva, necesita conocimientos de óptica.

Entonces se debería decir que la diferencia específica de la pintura, es la modulación y armonía del color, ya que es en ella únicamente donde se encuentra, ya que en ninguna otra arte, ninguna otra rama de la ciencia trata de ellos.

Aunque el tono y la formulación de Roger de Piles fueron discretos y limitados, lo que dijo supuso un desafío para la doctrina y en el sentido de los valores académicos. Si no se hubiera tratado más que de una cuestión de carácter puramente escolástico, de definición, los discípulos de Le Brun, pintor y teórico francés 1619-1680, podrían no haber tomado en consideración al nuevo crítico, que aquí aparecía únicamente como comentarista del apreciado texto de Du Fresnoy.



Sin embargo, las afirmaciones de Roger implicaban no sólo que el color es específico de la pintura; eran al tiempo indicadores de que el color es el rasgo más valioso del arte. Al menos en un aspecto, Roger desafiaba abiertamente la supremacía de la línea, ese dogma absoluto de la Academia. El dibujo, decía, pertenece a los momentos iniciales, preparatorios, de la producción de una obra de arte. El área del color es lo único que vemos en la pintura concluida; el dibujo anterior está ahora oculto detrás de la superficie finalizada. Al mismo tiempo, esta opinión no atestigua únicamente el valor que ahora se centra en el color; muestra también lo lejos que se encontraba, incluso un crítico tan “progresista” como Roger de Piles, de la apreciación de algo inacabado, de cualquier indicio del proceso creativo en si mismo.

En 1671 comenzaba una nueva etapa en el debate sobre el color, etapa que Bernard Teyssèdre, teórico del ámbito de la sociología del arte y el investigador más meticuloso sobre el Débat, denominó el “*Gran Enfrentamiento*”.

Dos años más tarde, en 1673, se volvió a oír hablar de Roger de Piles. Publicó un pequeño tratado en forma de diálogo, “*Dialogue sur le coloris*”, en el que se rebatía el nuevo ataque al color por parte de los dirigentes de la Academia. Aunque Roger no era un pintor en activo, comienza el tratado con una original contribución al análisis de la pintura. Es necesario diferenciar, dice al comienzo del Dialogue, entre “*color*” y “*colorido*”. El color es la cualidad que “*convierte a los objetos (naturales) en accesibles a la vista*”; el colorido es una de las “*partes de la pintura*”.



El pintor imita los colores de los objetos tal y como se encuentran en la naturaleza, pero los distribuye en el lienzo de acuerdo con los requisitos artísticos. El color se encuentra en la naturaleza; colorido es lo que vemos en las pinturas. Se llega a la conclusión (aunque Roger de Piles no lo diga explícitamente) de que en el propio colorido no está el deslumbramiento del brillo externo. Por el contrario. Lo que aquí hay es una cualidad espiritual.

Avanzado el Dialogue, Roger entra algo más en detalle. Los colores de la naturaleza no siempre son adecuados para la fiel y directa imitación en la obra de arte. El pintor debe elegir entre los diversos colores que la experiencia ofrece a su mirada; en ocasiones ha de corregir los observados de acuerdo con los criterios de su arte. Al igual que el dibujante no debía copiar de forma servil las formas y proporciones de su modelo, *“el pintor no debe imitar todos los colores, indistintamente, tal y como se le ofrecen”*. La *“unidad de conjunto”* del cuadro es el principal valor del colorido. A esa unidad deberá el pintor subordinar cada valor individual, tanto en intensidad como en distribución. *“La belleza del colorido”*, dice Roger, *“no consiste en la variedad de los diferentes colores, sino en su adecuada distribución”*.

Y la *“adecuada distribución”* como sabemos, es la que contribuye a la *“unidad de conjunto”* del cuadro. Se percibe lo que Wölfflin llamaría el estilo *“pictórico”*.

El hecho de que algunas de las ideas de Roger de Piles estuvieran ya prefiguradas en el Renacimiento, no deberá impedir el reconocimiento de su original aportación.



Divorció explícitamente el color de la naturaleza del color de la pintura, otorgándole así un nuevo puesto en el arte.

Roger de Piles sabía que no bastaba con otorgar al colorido una dignidad de la que hasta entonces carecía, mientras continuara siendo un concepto abstracto y su alcance exacto siguiera sin conocerse. Una cuestión de gran importancia era si las luces y sombras son parte integrante del colorido. Sabía, sin duda, que con ello contradecía la doctrina académica establecida. Esto era sin duda lo que se enseñaba en la Academia. Pero el otro orador del Dialogue, que por lo general es el que expresa las opiniones de Roger, nos recuerda que en la experiencia de cada día, tanto la luz como el color se perciben juntos. *“En la naturaleza, la luz y el color son inseparables”*. Si aceptamos el veredicto de la naturaleza, el dibujo necesitará una redefinición. Y, de hecho, esto es lo que Roger se propone hacer. El dibujo consiste únicamente en lo que se puede representar por medio de la línea, como por ejemplo *“mediciones precisas, proporciones, y la forma externa de los objetos”*. La ilusión óptica, el volumen y la profundidad, el bulto redondo o el paisaje que desaparece poco a poco, si son creados por luces y sombras, no son otra cosa que colorido.

Por lo tanto, el colorido es algo más que lo que proporciona a la gente común un deleite primitivo en los colores brillantes y luminosos, como en ocasiones se pensó en el siglo XVI; es el poder del pintor para crear la ilusión perfecta, para hacer que el espectador crea en lo que contempla. Comprendemos ahora por qué el colorido es, al mismo tiempo, rasgo específico y esencia de la pintura.



En general, la pintura es el arte de convertir en real lo representado, de crear un efecto psicológico y plástico de conjunto. La altanera afirmación hecha por Le Brun en enero de 1672, asegurando que sin el dibujo, el pintor nunca superaría la categoría de preparador de pigmentos, confirma que el arte de Le Brun no aspiraba a una ilusión envolvente, de conjunto.

No es posible seguir todos los pormenores de este debate. Esa labor la han realizado, con gran minuciosidad, algunos historiadores modernos, entre los que destaca el citado Bernard Teyssèdre. Mencionaré ahora solamente que, cuando en 1699, finalmente se admitía a Roger de Piles en la Academia del Arte, se estaba reconociendo oficialmente al color como el principal componente de la pintura.

Las repercusiones que todos estos aspectos iban generando no solamente nos van a ir mostrando unos principios de la terapia a través del arte, sino que van construyendo el principio de esta corriente teórica.





CAPÍTULO IV: “*LO SUBJETIVO EN EL ARTE*”

Según ha ido evolucionando el mundo del arte, las dos raíces de todo conocimiento se llaman intuición y concepto; el concepto no es sensible, mientras que, por el contrario, toda intuición sensible es cabal y plenamente irracional. Por lo regular, la relación entre ambas instancias no se hace crítica, porque las masas de sensaciones inmediatas en una percepción cualquiera se manifiestan ya como provistas de un sentido, de modo que el reconocimiento no necesita propiamente de un concepto articulado. Hay una inteligencia óptica inarticulada que, en el más espiritual de nuestros sentidos, se encuentra en la obra; por eso reconocemos a la primera mirada y vemos un roble como un roble; realizamos identificaciones ópticas, de modo que siempre podemos desarrollar el nombre y el concepto a partir de la percepción.



Pero hay también mecanismos inteligentes que trabajan por debajo del reconocimiento; por ejemplo, el mecanismo de la “*constancia del tamaño*”, que fija el tamaño de toda cosa que se aleja más allá de lo que correspondería a las relaciones de reproducción en la retina, de modo que corrige considerablemente la reducción perspectivista en el sentido del tamaño real. Estos procesos, tan variados e ingeniosos, que discurren de manera plenamente inconsciente, se investigan entre otros campos en la psicología de la forma.

Tal como nos enseña una simple ojeada a la paleta, en toda pintura se introduce, junto con los colores y las líneas, un elemento irracional. Por tanto, la relación con el pensamiento no estriba en el material del que se parte, como en la poesía, donde el componente conceptual se encuentra ya dado en las palabras. Por eso la descripción de una poesía se efectúa en un único acto: se la recita. Por el contrario, la descripción de una imagen plástica debe asentarse en el motivo primario; describe los objetos, su distribución en el espacio del cuadro, su significado, etc.

Los colores son mencionados como propiedades de estos objetos, y la imagen se construye en la fantasía óptica siguiendo estas instrucciones. En cambio, traducir una imagen abstracta al lenguaje resulta imposible, porque las estructuras cromáticas y las configuraciones, en su mera sensorialidad, se encuentran pura y simplemente alejadas de la palabra. De ahí la riqueza verbal y el carácter poético que adquieren los comentarios, ya que deben tratar de alcanzar la inmediatez de la imagen en la inmediatez del lenguaje; concurren líricamente con la imagen sin que se logre nunca una correspondencia unívoca.



En tanto que la pintura figurativa ha venido trabajando durante milenios con el material sensible, ha podido aprovechar las enormes posibilidades de establecer un contacto extraconceptual de la imagen con la realidad: a través de su significación visible puede conseguir un contacto preciso, unívoco y, sin embargo, no comunicable mediante conceptos, a través de la realidad que deja ver la imagen. Pero precisamente el carácter figurativo de ésta la pone en una relación oscilante y evocadora respecto a nuestro mundo empírico, del que, no obstante, se destaca.

Esta experiencia forma parte de los derechos fundamentales del espíritu. A través de la inteligencia óptica del reconocimiento, los contenidos de la representación entran en relación con el saber del contemplador; en todo tiempo el arte ha presentado acontecimientos mitológicos, ha narrado hechos históricos vinculados a lo ya conocido.

En esto consiste la presentización en su doble sentido: un revivir un aquí y ahora cualesquiera que se desea conservar. La imagen recoge los grandes acontecimientos, produce conciencia y la llena completamente, en la medida en que lleva a la presencia de los sentidos algo que es sólo interior.

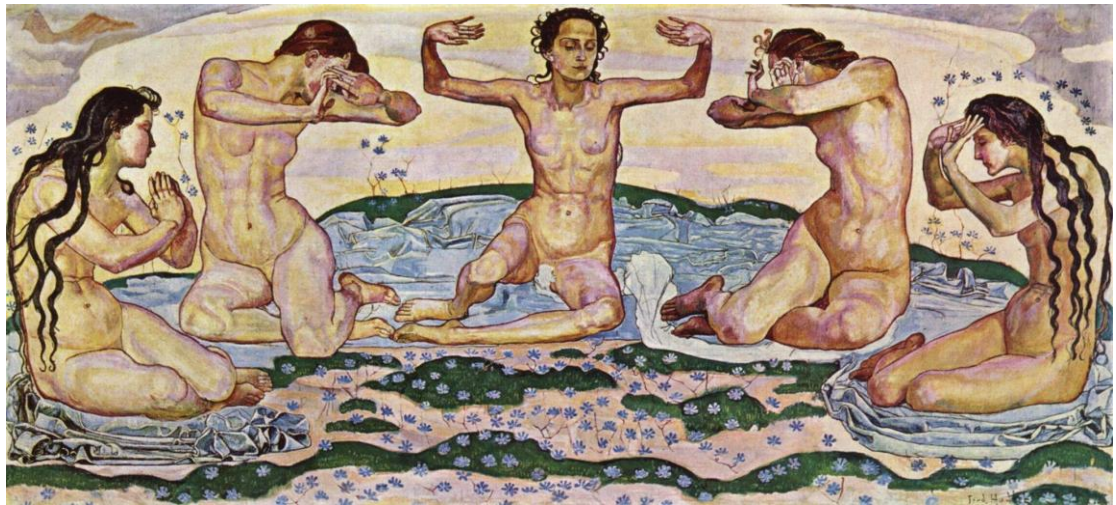
A finales del siglo XIX, con Hodler, Sérusier, Klinger, etc., emergió una pintura *simbólica*; se pintaban, por así decir, conceptos sublimes, como la “Eurritmia” de Hodler.



“Bathers with white veils”, Paul Sérusier, 1908.



“The crucifixion of Christ”, Max Klinger, 1890.



“The day”, Holder, 1900.

Esta orientación se ha hecho impopular en nuestros días, pero es interesante porque, por vez primera en la época moderna, una posición espiritual exclusiva y selecta transformó la concepción del arte vigente hasta ese momento. En efecto, la imagen misma se hizo exclusiva, y declaró su independencia en la medida en que ya no se remitía al exterior desde sí misma, no se refería ni a la naturaleza ni a connotaciones generales: debía expresar solamente los pensamientos formulados, en todo caso con la ayuda del título que acompañaba al cuadro.

Cuando una sociedad no concuerda ya en sus principales ideas fundamentales, o cuando diferentes pueblos quieren comunicarse entre sí con sus propias tradiciones y lenguajes, el arte, merced a su carácter intuitivo, puede servir todavía como un medio de entendimiento, ya que resulta el mejor elemento de expresión y comunicación no verbal, resultando un claro elemento de conexión entre las personas.



Junto a las connotaciones, había también ciertas evidencias acerca del gusto y de lo que era digno de ser representado, un canon que el artista tenía que tener en cuenta hasta en los aspectos exteriores de los formatos. Por lo demás, los márgenes de tolerancia eran amplios y los rasgos de individualidad podían manifestarse; ya desde los tiempos de Giotto se valoraba lo sorprendente y lo novedoso. Semejantes reglas convencionales no han quedado suprimidas en absoluto en nuestros días. Los derechos reales de aquello que ha adquirido forma engendran sus propias dependencias y se invierten como derechos de veto de lo que se impone; la vanguardia se zambulle en la retaguardia de la columna, y el futuro ya ha empezado.

Aquí intervienen necesidades sociales de orden extraartístico, pero también en ellas queda implicado el arte. Incluso lo nuevo se institucionaliza, de modo que lo más nuevo y anticonvencional tiene que moverse dentro de un campo de expectativas efectivamente amplio, pero no ilimitado. Muchas de las posibilidades internas de la pintura abstracta hubieran podido expresarse más adecuadamente en otras formas que en la imagen cuadrangular que se cuelga en las galerías, pero el extraordinario empuje de la convención las constriñe a la pared.

El abanico de significados de un cuadro excede el alcance de los conceptos de reconocimiento y connotación. En todo arte objetivo, no obstante, el contenido global presupone estos actos intelectuales, pues, en efecto, éste se manifiesta en el ámbito clarificado por ellos.



Incluso se puede aventurar alguna sugerencia adicional a este respecto, en la medida en que las artes plásticas en general mantienen una relación con la realidad del mundo exterior. Lo que se hace sensible como núcleo interno del fenómeno es una ruptura de realidad que se ha introducido de manera inadvertida en las formas y los significados, y es precisamente este punto el que justifica su traducción en imágenes. De las obras célebres de los grandes maestros, pero también de muchas otras menos significativas, puede decirse que conllevan una perturbación del equilibrio de la conciencia de realidad, la fascinación de una insistencia más rigurosa, a la vez que más encubierta y distanciada. Éste es el nervio de acero de la vivencia estética.

La misma irrupción puede cumplirse también fuera del arte en cualquier circunstancia determinada por su inmediatez, que entonces se convierte en manifestación en sentido riguroso y despunta a la visión, en el doble sentido del término despuntar: como un hacerse nítido y como un emerger. La diferencia entre apariencia y realidad se hace entonces ella misma aparente, ante la naturaleza o ante la imagen; es como si hubiese estallado la espacio-temporalidad de la coraza existencial. No falta, sin embargo, un finísimo sentimiento, por lo demás también presente en los sueños, de algo suspendido desde el interior.



Hasta este remoto punto debe retrotraerse la consideración, si es que quiere afrontarse seriamente la relación entre imagen y realidad y desligarse de las representaciones polémicas y manejables que vienen pasando de mano en mano, y que pretenden privar a la palabra ilusión de la permanente posibilidad de su elevada significación.

Pues, en el sentido aquí mencionado, la ilusión es la expresión de esta ruptura espiritual de la realidad, de la forzosa presencia óptica de una conexión no verbalizable entre la imagen y aquello de lo que trata, de modo que la conciencia salta repetidamente a otro plano.

Lo que entonces se le aparece es algo totalmente exterior y objetivo que, no obstante, le sale al paso en una plenitud espiritual visible, cuando en aquella quiebra de la conciencia de realidad se encuentra en el hombre un punto de irradiación no quebrado. Se considera probable que, en épocas muy tempranas, la imagen como tal hiciese estremecerse al espíritu no habituado a las imágenes pictóricas, pues éstas, en su origen, se presentan en todo caso más allá de las evidencias cotidianas que no serían tanto expresadas, sino más bien al revés, provocadas por aquéllas.

La cualidad aquí apuntada la poseen las obras de arte de un modo completo independiente del objeto, pero no de su objetividad misma o, cuando menos, de sus elementos de interpretación; por lo demás, ha sido alcanzada incluso en las obras cubistas de Juan Gris o Picasso. Será cierto entonces aquello que dijo Malraux, a saber; que el mundo del arte no sería el mundo idealizado, sino la ilusión de un mundo fundamentalmente distinto.



“Naturaleza muerta con botellas y cuchillo”, Juan Gris, 1911.



“Tres músicos o músicos en máscaras”, Picasso, 1921.

Pues esta iluminación no es meramente estética o inmanente al cuadro, sino que ocurre en un centro extravertido de la conciencia de la realidad, de modo que, estas imágenes se hallan lejos de nuestro mundo, pero paralelas a él y, con todo, en un plano que lo corta por la mitad.

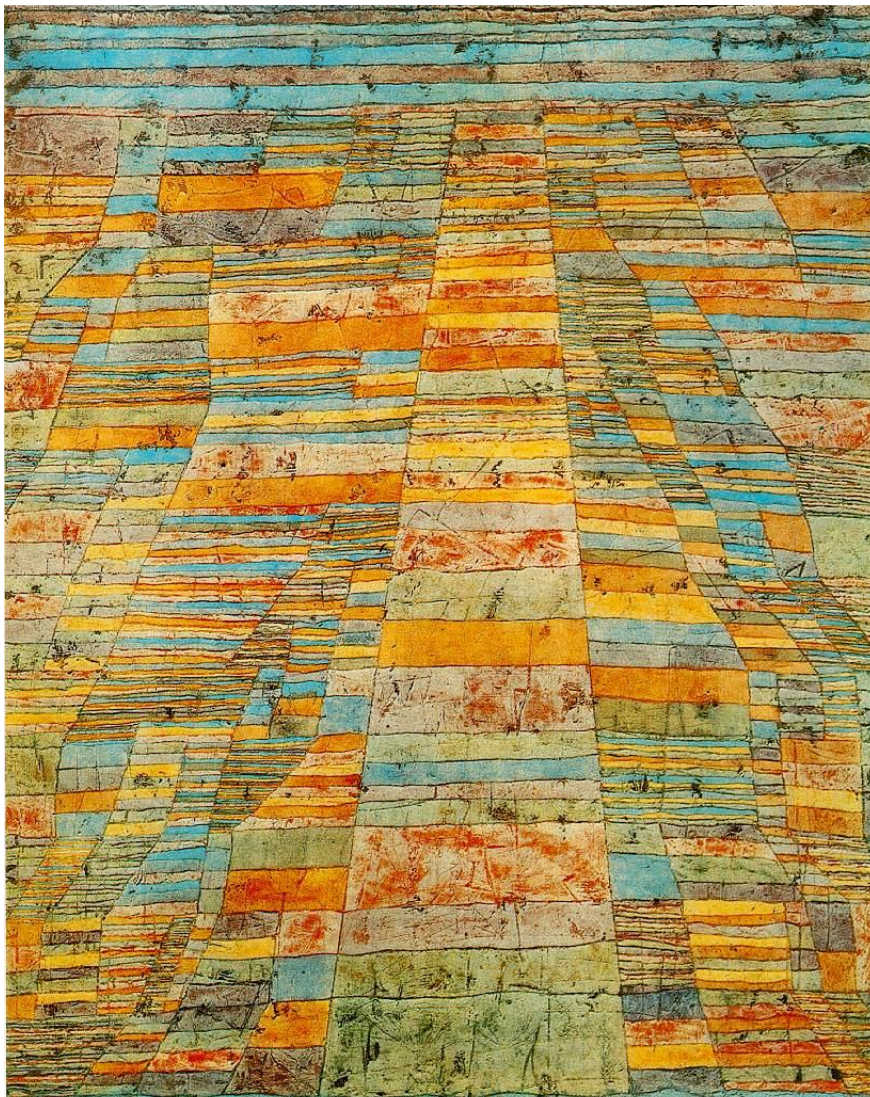


Para obtener este resultado es absolutamente irrenunciable la función mimética de la imagen figurativa; en ella estriba la posibilidad de que apariencia y realidad se diferencien, en efecto, pero también de que se encuentren como paralelas no euclidianas.

Pese a que conceptos como la ilusión y copia han quedado desvalorizados en la actualidad por las polémicas suscitadas en la lucha por la existencia de la pintura abstracta, han de ser reconstruidos en su ámbito de validez, aun cuando lo sea en el sentido de una directriz de cara a la contemplación del arte antiguo, tanto más cuanto que la actual disposición anímica cotidiana no es propicia a concepciones como las descritas aquí: el pathos nervioso de la voluntad de vivencia, los frenos de la reflexión, activos ya en su núcleo, y la plena ocupación de la interioridad las empujan hasta el límite de lo realizable. Se hace difícil mostrarse receptivo ante una cosa sin anticipar el paso siguiente: su liquidación.

Parece, que un mayor componente matemático en la imagen favorece curiosamente la mencionada cualidad que Malraux denominaba iluminación. Los pintores renacentistas, poseídos por la perspectiva, la alcanzaban a menudo; lo demasiado pulcro, la claridad y lo estatuario la favorecen, así como la ausencia de movimiento en la imagen o en el motivo.

Hasta las proporciones del original son de importancia: la reproducción a tamaño reducido la aniquila casi siempre, como sucede por desgracia, en el asombrosamente seguro y logrado elemento estático de la mejor obra de Klee, en Colonia, “Haupt-und Nebenwege”, un cuadro calculado para mayores dimensiones. Pero la misma energía usurpadora puede quedar también, como en Gauguin, envuelta en una blanda eufonía.



“Haupt-und Nebenwege”, Klee, 1929.



Incluso en motivos convencionales y sin una maestría técnica extraordinaria puede manifestarse una irresistible atmósfera trascendental. Así ocurre en la naturaleza muerta de Sebastian Stoskopff en Estrasburgo, del que dice Haug que, antes de Chardin, ningún otro artista de esta orientación ha alcanzado semejante espiritualidad. La perfección de todos estos cuadros hace pensar en unas palabras de Goethe citadas por Benn: ^X“*en su más alta cima, la poesía aparece como una total exterioridad; cuanto más se vuelve hacia el interior, tanto más hay que dejarla caer por el camino*”.

La superación de la diferencia entre apariencia y realidad en un tercero indefinible, que sólo equívocamente puede quedar circunscrito en la indigencia de la palabra ilusión, también podría darse, en la realidad misma del mundo exterior. Sería de esperar que entonces hubiese alcanzado expresión en el contexto de la filosofía. Sin embargo, sólo tardíamente ésta llegó al concepto de manifestación, en el que se expresa que lo existente no muestra su cara más compacta a cualquier estado de la conciencia.

^XGoleman, D., *Inteligencia emocional*, Ed. Kairós, Barcelona, 1995. Pag. 234



Con obstinación increíble, el hombre presupone como habitual la estabilidad del mundo y la suya propia, un comportamiento que podría ser legítimo no sólo en sentido práctico, sino también en el absoluto.

Y, con todo, hay un lugar en la conciencia que no puede verlo, un lugar desde el que arranca el pensamiento del filósofo trascendental.

Este punto clarividente de la conciencia, aquí sólo tentativamente circunscrito, es pura sustancia intelectual; no tiene nada que ver con el *subconsciente*.

En cambio, todas las propuestas de desarrollo de una teoría del arte a partir de una quiebra afectiva podemos darlas por fracasadas; ni siquiera la pintura abstracta se deja remitir en absoluto a esos estratos alcanzados por los métodos de la psicología profunda, y tanto menos cuanto que el lenguaje inconsciente cuasi afectivo, como enseña el análisis de los sueños, es simbólico y objetivo. Sólo la corriente surrealista de la pintura moderna se puede interpretar en los términos de la psicología profunda; se encuentra tan próxima a tales representaciones, que puede pensarse en un influjo directo.

A partir de aquí, Herbert Read ha llegado tal vez a generalizaciones resueltamente exageradas, como cuando dice que el artista objetiva la vida pulsional de los más profundos ámbitos de la mente, o cuando se muestra convencido de que el psicoanálisis ofrece también la clave de la mayor parte de los problemas del arte. Este importante autor parece haber abandonado esta convicción, que ya no defiende en sus posteriores escritos.



Es cierto que Musil compara el efecto del arte, en función de la tensa discontinuidad de sus configuraciones y el inexplicablemente alto valor afectivo de las obras, con los procesos de condensación y desplazamiento en el sueño, pero asimismo vio que se carece de respuesta al problema que se plantea en estos términos.

Y tampoco nosotros la tendremos, porque la teoría psicoanalítica se formula de tal modo en todas sus variantes que nunca establece, en virtud de sus propios instrumentos conceptuales, dónde están los límites entre aquello en lo que acierta y aquello en lo que no; pues de antemano cuenta con un excedente de interpretación que permite incluir en sí cada objeción, de manera que, en sentido estricto, no puede nunca ser refutada. Todo esto lo ha visto correctamente André Malraux, quien decía que no puede poner a los artistas bajo el denominador común de *“genio del sentimiento”*, y ello ^{XI}*“aun cuando se quiera utilizar a ese respecto términos tan modernos como el inconsciente o el instinto. Tan pronto como se trata de arte, estas descripciones se hacen considerablemente sospechosas”*. Lo mismo vale para la palabra emoción, muy empleada en relación con el arte, probablemente porque resulta tan vacía que nunca puede ser falsa. Por lo mismo, empero, tampoco puede nunca considerarse acertada.

^{XI}Bozal, Valeriano, "Modernos y Postmodernos", *Historia 16* -Tomo 50, Madrid, 1993. Pag. 72



Si se admite que en un campo de múltiples estratos, como la pintura, se recomendaría un tratamiento bajo puntos de vista que se alzasen por encima de los límites disciplinares, entonces podría considerarse competente la perspectiva de la Sociología, puesto que ésta no puede renunciar sin más a los instrumentos conceptuales de la Psicología, la Historia y la Filosofía. Con ello no deben ser coartados en absoluto los derechos de las investigaciones de la historiografía o de las ciencias del arte, aunque en ellas se trabaja con otras categorías y bajo otras relaciones que las de la Sociología, la cual, sin embargo, podría servirse de los resultados de tales ciencias para sus propios fines –una relación que también puede ser entendida en dirección contraria.

Ahora bien, la posibilidad de aplicación de las representaciones sociológicas aumenta con el grado de racionalidad interna de un tema, en virtud de lo cual, por ejemplo, la sociedad industrial es la más transparente desde el punto de vista sociológico.

Por eso nos aproximamos a la pintura en función de la idea conductora de la racionalidad de la imagen, la única bajo cuya égida este tema puede ser planteado en los términos de la sociología del arte. No sucede lo mismo, acaso, a partir de los asuntos representados: de las extraordinarias revoluciones sociales de la época moderna, ha sido muy poco lo que se ha transformado en motivo figurativo.



Por otra parte, tampoco pueden llegar a adquirir aquí una excesiva centralidad los conceptos histórico-estilísticos de la ciencia del arte: poseen una legalidad propia y no resultan sin más definatorios desde un punto de vista sociológico: un cambio estilístico tan nítido como el que lleva del impresionismo al postimpresionismo no puede en modo alguno verse reflejado, por ejemplo, en cualesquiera acontecimientos sociales.

Un punto de vista más prometedor puede obtenerse, por el contrario, cuando se tienen en cuenta las pocas grandes etapas en las que se produjo una transformación de la racionalidad plástica.

Como resultado de ello, entendemos que podrían darse la siguiente clasificación de las formas plásticas:

1. El arte ideal de la presentación. Es aquel que se apoya en motivos secundarios; presupone siempre connotaciones y, por tanto, una conciencia previa, un saber de orden intelectual que la obra eleva a intuición. A esta clase de arte pertenece toda la pintura religiosa y mitológica, la pintura de historias desde el Renacimiento y la pintura simbólica, como *“la Primavera”* de Botticelli. Las connotaciones pueden ser de carácter moral, puesto que había formas morales cuya validez y cuyo carácter público se manifestaban a través de una conducta ejemplar, como en el caso de la expulsión de los cambistas del templo. El arte ideal y orientado a la presentización era el de las grandes representaciones de las iglesias y los señores feudales. Su intención era directiva, y regía incluso la conciencia de los hombres, pues la completaba haciendo intuibles sus ideas.

Así, pues, esta forma de racionalidad plástica está subordinada a la sociedad feudal; se mantiene en sus estribaciones, por ejemplo, en la pintura de historias, y perdura en la misma medida que sus remanentes, es decir, hasta el siglo XIX.



“La primavera”, Botticelli, 1478-1482.

2. Arte realista. Cuando se raspan las connotaciones, lo que queda es el motivo primario del mero objeto, y la racionalidad plástica aparece determinada sólo por el reconocimiento. En ello se expresa un giro en los intereses de la época hacia lo existente, presente y repetible. Es la forma plástica de la edad moderna, desde el Renacimiento y la época de los descubrimientos.



3. Este arte realista se va preparando lentamente: en Italia se mueve todavía dentro de la forma ideal de la imagen. Luego, en el norte, este marco queda desbordado y las artes pasan a ocupar una posición frontal en el ataque generalizado por la apropiación y elaboración de la realidad inmanente.

Las artes se liberan de su subordinación a mundos intelectuales ya existentes, quedan sin cometido institucional, se hacen privadas y democráticas y se erigen en la inmediatez de lo dado. Todos los contenidos y cualidades de este arte han sido desarrollados en la época preindustrial. La dignidad y la autoridad de la naturaleza eran un a priori, algo incommoviblemente presentado. Cuando el artista se apoyaba en ella, lo que honraba el público era la entrega y la energía con las que se asimilaba al mundo exterior, éticamente válido y convincente. Así pues, existe un decisivo lazo interno entre esta pintura y la ciencia de la naturaleza: o bien se concebía ella misma, de uno u otro modo, como ciencia, o bien definía sus propiedades esenciales por referencia a ella.

Esta forma plástica está subordinada a la sociedad burguesa preindustrial, en incontestable proceso de ascenso. Queda preservada todavía en el seno del capitalismo industrial, en la misma medida en que la propia burguesía se conserva sin rupturas hasta la época de las guerras mundiales.



En sustancia, esta pintura es apolítica; no forma parte de instituciones de amplio alcance, sino que responde a un politeísmo de las esferas culturales: arte, ciencia, religión, estado, etc., se despliegan conjuntamente y en cambiantes relaciones respectivas

4. Pintura abstracta. Puesto que la sociedad industrial postburguesa no es en sí homogénea, en ella siguen siendo posibles diferentes formas plásticas, y por tanto, nuevas acuñaciones constructivistas de la segunda, es decir, del arte realista. Con todo, la pintura abstracta es una forma representativa de determinados aspectos de esta sociedad. Se origina en el hecho de que incluso el motivo primario es suprimido y sólo aparece la “forma en sentido estricto”.

En efecto, la naturaleza ha quedado fuera de la vista como algo puramente fáctico, y ello en la misma medida en que las propias ciencias de la naturaleza devienen abstractas y matemáticas, no intuibles en sus modelos conceptuales. La pintura participa en este abandono de la naturaleza, se remite a la creciente impotencia lingüística del espíritu que se da hoy en día y se entrega a Tyché, la diosa de la fortuna y del experimento. Con la técnica y unas nuevas ciencias de la naturaleza comparte la independencia de los medios y los efectos, la persecución automática del éxito, la carencia de prejuicios respecto de la autodisolución de los estratos de la tradición, y la neutralidad moral del producto. Su pathos moral característico es el de la expresión tormentosa.



En sustancia, se trata de una forma usurpatoria de oposición: en este contexto se manifestó por primera vez el esfuerzo en pos de un oasis de libertad, el afán de expansión bajo la omnipresente presión de una sociedad gigantesca. La consigna es: echar lastre.

Dado que el arte abstracto liquidó el reconocimiento, junto con el objeto, tiene que aparecer como irracional. Y se plantea la cuestión de adónde ha ido a parar la capacidad conceptual que acompañaba a nuestra intuición. En los comentarios de la literatura artística, que debe ser considerada parte integrante de esta forma de arte, se le subordina como la voz a la música: como plano paralelo de los elementos intelectuales. Así, hay que preguntarse además en qué estratos del espíritu incide propiamente el efecto de la imagen –aquellos que yacen por debajo del reconocimiento, esto es, los de la psicología de la forma, los dominios de la reflexión inmediatamente intraóptica y aquellos que se encuentran próximos a los centros de formación del lenguaje verbal.

Existe, por tanto, como la Psicología conoce desde hace tiempo, una racionalidad del ojo mismo, inmediata y carente de despliegue externo, con y en la que experimenta esta clase de arte. Por eso resulta perturbadora para la comprensión del arte la tan popular como estéril contraposición entre la visión del artista y la mera racionalidad, que solo consigue desorientar la autocomprensión del artista. Finalmente, la significación de la nueva pintura debe determinarse en relación a una transformación del clima cultural.



Los tres tipos de formas plásticas que acabamos de esbozar eran conocidos desde hace tiempo en el contexto de otros planteamientos y bajo diferentes denominaciones, pero el que nos interesa, sobre todo, es el ya secular proceso de reducción del contenido de la imagen, la iluminadora serie de liquidaciones de sus estratos de racionalidad, para vernos finalmente obligados a confrontar la cuestión de qué es propiamente lo que sucede en el arte abstracto.

Por una parte, esta reducción implica necesariamente un empobrecimiento y un rebajamiento; por otra, sin embargo, en esa base relativamente restringida se produce un incremento de las impresiones, una mayor libertad de movimientos. Ya el arte realista, frente al orientado hacia el ideal, había ampliado de manera extraordinaria la extensión de lo que *podía ser pintado*. No obstante, su contenido objetivo de significación se ha reducido, de modo que la soberanía de lo estético ha aumentado, tal como vuelve a suceder ahora.

La confrontación del hombre con la realidad, lo que se denomina cultura, pierde totalidad y plenitud interna, sin embargo gana amplitud y autonomía de las vías de confrontación, al tiempo que éstas incrementan su independencia recíproca; y precisamente por esto aumenta el valor cultural que se atribuye a la personalidad, que intensifica su tendencia a poner el acento sobre sí misma.

Podemos tratar la misma temática sin solución de continuidad incluso bajo un planteamiento algo diferente: el de la realidad extraartística evidente.



Esto es, indiscutible desde cualquier sistema de referencia que presuponga eventualmente el arte: éste es, en el primer caso, el ámbito ideal de las realidades absolutas, en cuanto que la pintura religiosa constituía el centro de la gravedad y de irradiación de todo el arte connotativo. En el segundo caso, el del realismo, el sistema de referencia era la *naturaleza*; en el tercer caso, el actual, lo es la subjetividad humana, y por cierto que en su forma refleja, reflejada sobre sí misma.

Toda la pintura moderna, desde el impresionismo, explora diferentes aspectos de esta subjetividad reflejada, la del espíritu que se eleva en la vivencia replegada hacia el interior, la de la psique. Todo arte moderno es un arte de la reflexión, y el abstracto, el arte de uno de los estratos conceptuales, aun como antes hemos señalado, no el del inconsciente de la psicología profunda.

Lo que distingue las obras de tiempos y pueblos remotos, aquellos que se denominan primitivos o arcaicos, respecto de cualquier forma de arte, es que sus motivos y contenidos no existían en absoluto fuera de las encarnaciones sensibles en que se realizaban, a no ser en la figura de algo que era también más que arte: el mito. Esto vale igualmente para la imaginería sacra de las primeras culturas superiores, como las de los egipcios y los sumerios, así como para los helenos, y en una dimensión difícilmente desdeñable incluso para el arte bizantino, que a este respecto constituye un caso límite, ya que junto a él existía, con todo, una teología racional.

Pero en los casos más puros, que son la mayoría, la obra misma era concebida como una realidad mágica que no se daba junto a ella, que se consideraba



cargada de una sustancia que iba más allá de la cotidianidad y cuya significación no excedía los límites de su existencia. Por eso, a la vez, era necesariamente el punto de referencia de una acción ritual que sí le subordinaba, de modo que, aparte de su específica función, carecía de cualquier otro sentido independiente, salvo el estético.

El nombre de aquella extraordinaria sustancia presente en la representación participativa muy a menudo de estas cualidades, se empleaba sólo en ocasiones especiales y siempre sometido a determinadas precauciones. La obra, por tanto, no era literalmente pensable aparte de su función ritual.

La disputa iconoclasta bizantina del siglo VIII demuestra que en esta época, cuando menos en ciertos círculos de la población, a los iconos de los claustros se les atribuía un poder mágico-sacro semejante, puesto que en torno a ellos se reunían comunidades de creyentes en la magia que eran temidas por la corte como centros de poder incontrolables.

En lo que al mundo antiguo se refiere, parece convincente la tesis de Howald de que Homero no habría dado sus dioses a los griegos, sino más bien se los habría tomado, en la medida en que los tradujo a poesía. Con ello habría introducido la dispensa estética, aquella edificación griega de las artes plásticas que las dotó de libertad de movimientos. Más allá de los círculos cortesanos y caballerescos a los que Homero se dirigía, la magia primitiva de las imágenes de las divinidades míticas pudo haber durado todavía mucho tiempo.

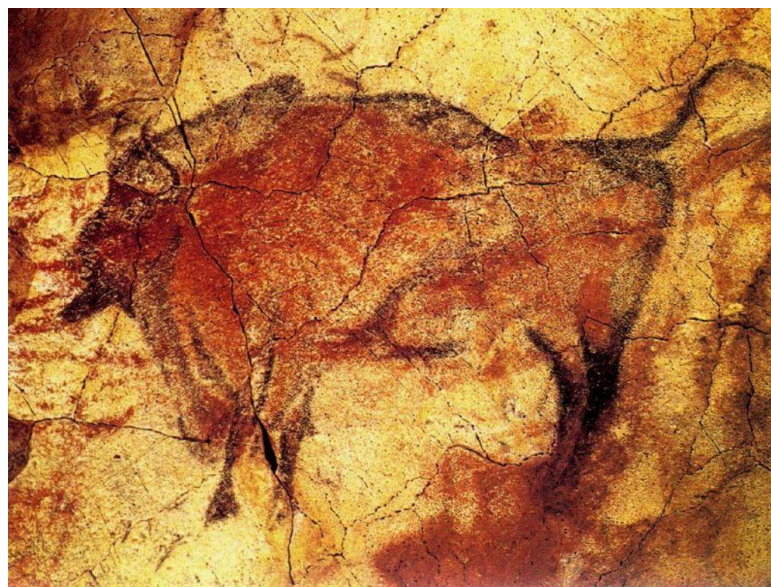
Esta arcaica posición de la conciencia y esta motivación de la acción ya no están a nuestro alcance, puesto que las estructuras de la convivencia humana sólo pueden modificarse a largo plazo.



En los procesos psíquicos de la percepción, la representación y el sentimiento que el presente nos depara, no entran las pinturas rupestres de Altamira, ni las estatuas egipcias; ciertamente, los efectos provocados en nuestro interior pueden ser fuertes y articulados, pueden incluso ser ópticamente percibidos con toda exactitud, y sin embargo, no hay duda sobre la opacidad con que se nos presentan estos monumentos.



Pinturas de Altamira, Bisontes.





Estatuas egipcias.





La palabra arte tiene ciertamente en nuestros días un alcance conceptual apenas determinable; sin embargo, no deja de resonar en ella la marca de un proceso de perfeccionamiento auténticamente estético, tal como se ha mantenido vigente en Europa desde la época de la Grecia clásica. En todo caso, hace mucho tiempo que la obra de arte ha dejado de ser una resolución volcada hacia fuera, complaciente con los poderes de la existencia. Si ése fuera el caso, nuestra relación con el arte no seguiría siendo tan peculiarmente estética, en el sentido de estar carente de consecuencias, sino que se debería prologar en un determinado comportamiento plástico en las relaciones entre los hombres. En aquellos monumentos arcaicos se percibe todavía la huella de una fuerza expresiva de una evidencia tan intensa como inexplicable. Para nosotros, por tanto, el arte sólo se manifiesta cuando se refiere a sí mismo de manera patente, es decir, cuando ha devenido cultura. Por lo demás, esta escisión la establecieron los egipcios mediante la conformación de un segundo estilo, móvil, profano y naturalista; sería falso llamarla disolución, puesto que se trata más bien de una condición que llevaría a desarrollos polifacéticos: sólo cuando lo que era más que arte se hizo arte entró también la religión, en cuanto que religión, en su propio camino, y así llegaron a sí mismos el dominio como dominio y la ciencia profana en cuanto que tal. Por lo tanto, sólo entonces pudo surgir también un arte religioso en contraposición al profano, diferenciándose en el plano común de las más elevadas pretensiones artísticas, es decir, en el de su humanización.



También, la psicología de la forma podría explicar el sentido de los ornamentos geometrizarantes, así como su popularidad.

Ya cuando se introdujeron impresiones de cordel en las vasijas de arcilla en la temprana Edad de Piedra se estaba reconociendo la percepción de figura y fondo, que se puede enriquecer considerablemente en la actualidad: el modelo en meandro está construido de tal modo que una serie regular de formas engendra su propia imagen especular que discurre en sentido opuesto, de manera que figura y fondo se convierten respectivamente, el uno en el otro.



Vasijas de arcilla, Edad de Piedra.

Esta lógica de ritmos opuestos, cuya emergencia resultaba tan satisfactoria, debe su encanto a la necesidad de una racionalidad intraóptica, con la que hoy día nos volvemos a encontrar y de cuya investigación se ocupa la psicología de la forma. En la mayor parte de los casos, esta relación parece haber sido empleada en un sentido puramente ornamental, aunque es probable que,



eventualmente, este justificado sentimiento de una cierta significación interna diese ocasión a interpretaciones simbólicas hoy perdidas.

Esto puede afirmarse con toda seguridad de esos animales entreverados, tan estimados por el arte germano, que tan artística y estilizadamente se devoran; es probable que tuviesen algo que ver con el universalmente extendido hechizo de los lazos y los nudos. Así, enlazaban el motivo de la recíproca transformación de figura y fondo, que aparece en todo trenzado, con ese motivo más espiritual consistente en ocultar y sacar a la luz, en la solución del enigma, por otra parte, atado a ese nudo en virtud de quién sabe qué mágicas significaciones.

La conciencia no se satisface con intuiciones, sino que necesita del concepto. El sentido de la vista actúa ciertamente a distancia, pero en todo caso, con un limitado radio de acción. El pensamiento, por el contrario, sobrepasa ampliamente el espacio de lo visible, e incluso se mueve desde el presente hasta el pasado y el futuro. Así pues, la imagen puede aparecer como la mediación entre estos diferentes territorios, en cuanto que nos pone ante los ojos aquello que, de otro modo, sólo podría ser pensado en cualquier tiempo o en cualquier lugar: una verdad fundamental.



De entre todas, sólo las artes plásticas están en condiciones de completar directamente la conciencia del hombre, y dado que la imagen fija la indeterminación inicial de un lugar y un tiempo cualesquiera en un manifiesto aquí y ahora, puede mantener a la vista, como algo dotado de omnipresencia y de validez permanente, aquello que puede perder y que sólo con esfuerzo le es posible conservar al pensamiento.

La subordinación de la imagen a pensamientos previamente dados presenta el aspecto, importante tanto antropológico como sociológicamente, que como apoyo externo, sirve para estabilizar representaciones normativas cuya vigencia contribuye a sostener.

El concepto de arte ideal apunta entre nosotros, de manera notoria, a una forma pictórica que trabaja con motivos secundarios y que, por tanto, reclama connotaciones; existen casos puros, además de aquellos en los que como en el retrato, pueden resultar de dudosa clasificación.

Por el contrario, quien hablase de arte idealista se estaría refiriendo a la forma de representación del objeto, es decir, al motivo primario. Éste vendría a aproximarse al acervo formal de la Antigüedad clásica; lo que se encontraría es una tendencia hacia la independización y a la vez hacia la armonización de la composición, o bien hacia esquematizaciones a modo de etiquetas.



Ese idealismo es siempre un fenómeno propio de las clases superiores; ennoblece el objeto, lo cual se expresa en las artes en la valoración de la belleza. Se basa en una profunda presuposición, a saber: que en la naturaleza misma, como en el hombre, yacería escondida una determinación hacia la perfección que dispensaría a lo existente de la necesidad de justificación –no algo accesorio, sino un elemento esencial que exteriormente se manifestaría como belleza-. La disposición para el reforzamiento de este supuesto, exigido al ser humano, constituía ya una moral. Un paisaje idealizado pretendía ofrecer directamente su ser auténtico, la norma que se hace visible. Aquí no se trata en absoluto de pálidos ideales, sino de una inquebrantable ontología afirmativa, una toma de posición fundamental de la realidad y de sus posibilidades de mostrar su propio peralte, puesto que el ser se veía y se concebía como cualidad. Cuando no se entiende esto, resulta inexplicable que todavía en el siglo XVIII el cuadro fuese considerado imitación de una naturaleza ideal, como dice Herbert Read (“The philosophy of modern”). En efecto, los mismos artistas que pintaban al modo idealista creían en realidad en la vieja teoría de la imitación de la naturaleza, cosa que hoy se nos antojaría directamente paradójica.

Pero, sin duda, ni Poussin ni Claude han visto sus heroicos paisajes como superaciones embellecedoras, sino como imitaciones, como representaciones que corresponderían esencialmente al estado de la perfección, ya listo para su despliegue.



“Las Amapolas”, Monet, 1873.

El ideal, se creía, sería él mismo real y no una añadidura intelectual a algo logrado a medias, razón por la cual eran tan inmejorablemente recibidos los medios de representación realista de un determinado estado de ánimo, que tan triunfalmente comenzaron a penetrar desde el Renacimiento, pues en efecto, por vez primera traían consigo un arte a la medida de aquella convicción. Este apoyo sustancialmente idealista confirió todavía su densidad al del estilo imperio, salvándolo de los peligros de una teatralidad heroico-antigua.

Hoy día se percibe hasta qué punto está animada la modernidad por la oposición a ese mundo ya desmoronado, sobre todo a sus elementos residuales del siglo XIX. Es el arte de la sociedad industrial, el arte de la nueva clase, que no tiene nombre, de la época postburguesa.



De ahí se sigue el conjunto de sus enemistades, precisamente en la dirección antes descrita: detesta el ideal de un arte útil, pues quiere ser autónomo; odia las pautas previamente dadas, pues demostraría, en efecto, la autoridad del pasado o incluso de una clase dominante; rechaza las ideas de la belleza y la imitación, esto es, de la propaganda de algo que reclamase el derecho de ser cortejado por el hecho mismo de existir; odia lo decorativo, la despreocupación y lo no problemático. De ahí la recusación de lo literario, ya sea como canon de una cultura que se presupone y que se sustrae a la fundamentación, ya sea como el estilo de género, pues la inclinación a desarrollar un significado humano a partir de las situaciones particulares, de lo casual o anecdótico, tenía también su lugar social correspondiente. Incluso el carácter superficial, entendido en su primera aceptación, de la imagen pictórica, uno de los principales rasgos característicos de la época moderna, se produce por motivos artísticos, pero hace imposible a la vez la tácita inclusión del contemplador en ese espacio propio que una realidad presente extiende a su alrededor. Todos estos rasgos característicos, para los que existen probablemente sobradas razones estéticas en una nueva concepción de la imagen, pueden ser leídos también en función de sus particulares determinaciones sociológicas, pues las decisiones espirituales concurren en cada estilo desde todas partes.



A lo largo de todas las épocas y lugares de la historia surge siempre tal multiplicidad de configuraciones, con ensombrecimientos progresivos de su contenido sensible y su lenguaje formal, que nuestros rígidos conceptos no pueden adaptarse a ellas sin fisuras. Incluso conceptos tan elásticos como los de arte, religión o Estado, no cubren nunca los difuminados márgenes de los hechos. Lo mismo vale para expresiones como barroco, manierismo, impresionismo, etc. Siempre pueden mostrarse formas de transición y etapas intermedias, de modo que la denominación se hace arbitraria. Puede servir de ayuda llevar hasta el final la explicación acerca de los casos puros, las llamadas manifestaciones del tipo ideal, que muestra aquello de lo que se trata en una forma particularmente pura y pregnante.

En esta consideración evitamos la expresión significado, dotada de demasiados sentidos, y definimos las formas pictóricas desde la disposición interpretativa del contemplador, o en una dirección más objetiva, a partir de la racionalidad interna de la imagen. Entonces queda claro que el cuadro del tipo ideal tiene, a este respecto, dos niveles de contenido: el uno se abre en el reconocimiento del acontecer objetivo universal; el segundo, más condicionado, en el efecto de lo que se asocia en la conciencia.

Si se suprime este segundo estrato, sólo queda lo objetivamente reconocible.

La ya indicada relación entre arte y ciencia ha de quedar determinada con exactitud, pues resulta decisiva para la comprensión del arte del Renacimiento.

En el “Tratado de Leonardo” sobre la pintura, ésta es presentada propiamente como ciencia, y por cierto que como una ciencia analítico-experimental.



Es ante todo un *discurso mental que toma su punto de partida en los últimos principios, más allá de los cuales no puede encontrarse nada que forme parte de esa ciencia*. Por tanto, encuentra su camino en la medida en que su forma de exposición pasa por la demostración matemática. La pintura, como todo auténtico saber, *viene al mundo desde la experiencia sensorial, madre de toda certeza*; busca sus leyes matemáticas y, en un tercer paso, *concluye en nociones experimentales*.

Así, Max Weber ha podido decir, con razón, que para estos experimentadores artísticos la ciencia significaba ^{XII}“*el camino hacia el verdadero arte, y esto, para ellos, quería decir también: el camino hacia la verdadera naturaleza*”.

Es aconsejable aclarar que aquella equiparación renacentista entre arte y ciencia hay que entenderla en sentido literal; no se trataba de que una estética científica hubiera de proporcionar un punto de apoyo auxiliar a un arte soberano. En tiempos de Leonardo, las ciencias mismas se hallaban todavía en una fase temprana orientada enteramente a la observación bien meditada; aún no se enfrentaban al arte como instancia independiente. Más bien era el arte mismo, dotado ya de un desarrollo teórico, propiamente la ciencia más perfecta y más evolucionada.

^{XII}De Bono, E., *El pensamiento creativo: El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994. Pag. 238



En el siglo XV y a comienzos del XVI, la anatomía, por ejemplo, estaba en gran parte en manos de la pintura; existía el concepto del *pictore anatomista*. En el Tratado de Leonardo hay, ante todo, secciones enteras dedicadas a la ciencia natural descriptiva.

Tal como reconoció Max Weber, en la elevación de la pintura a ciencia intervino otro motivo comprensible en términos sociológicos. En efecto, ^{XIII} *“el arte debía elevarse al rango de una ciencia, y esto significaba a la vez y sobre todo: elevar al artista al rango de doctor en el sentido social y vital”*.

De hecho, Leonardo reclamaba una suerte de ennoblecimiento; decía que, ^{XIV} *“puesto que la pintura era una ciencia, había que hablar de ella en términos nobles, mientras que, por su parte, la escultura no era una ciencia, sino un oficio artesanal; el escultor lleva el rostro cubierto de polvo de mármol, tiene el aspecto de un hornero, o como si le hubiese nevado en la joroba”*. De esta manera quedaba abierto el camino hacia un academicismo corporativo.

^{XIII}De Bono, Edward, *Seis sombreros para pensar*, Ed. Granica, Barcelona, 1988. Pag. 6

^{XIV}Da Vinci, Leonardo, *Tratado*, I, 12; I, 37.



En su “Trattato dell’arte della pittura”, Lomazzo, expuso un *“programa de formación enciclopédica para los pintores, comenzando por la teología, que habría podido satisfacer a un alejandrino”*. Esto denota ya la intensa búsqueda de intentar facilitar la comprensión transgresora de las imágenes, aunque siempre situándolo en una escala social.

No hubiese sido necesaria esta lucha por el rango social para reconocer el espíritu burgués que anima al estilo realista, si se hubiese tenido en cuenta el valor enteramente propio de la pintura contra la burguesía.

En efecto, hoy día se tiene suficiente perspectiva histórica para poder decir que, en su época de máximo esplendor, la nobleza se entendía a sí misma como idea, una idea que, en medio de todas las turbulencias, recaídas y fracasos, nunca fue despreciada.

El tema de la racionalidad de la imagen nos permite una ordenación sociológica, aunque muy general, de ambas formas pictóricas; pero a continuación, lleva al que precisamente constituye el auténtico problema crítico de la pintura moderna, en especial de la abstracta: el que se suscita al plantearse la cuestión de donde puede realmente ir a parar la racionalidad pictórica una vez que, junto con el objeto, haya quedado abolido también el proceso de reconocimiento. El temor a un déficit intelectual en el cuadro abstracto, un temor expresado incluso por sus sinceros amantes, hay que tomarlo completamente en serio. En este punto de la investigación estético-psicológica siguen abiertos problemas en los que apenas se ha profundizado.



La moda irracionalista, fundamentalmente residual, repercute todavía en la valoración de las exigencias que hay que plantear a los artistas, ya que en muchos casos los prejuicios pueden provocar un juicio de valor que ensombrezca la obra.

Ante la pintura del siglo XVIII no puede evitarse la sensación de que se extiende el aroma de lo marchito; algo de melancolía y de prudencia senil se esconde en la independencia de los elementos decorativos, que afecta incluso a la pincelada, como en Guardi. La extraordinaria belleza y elocuencia de la pincelada impresionista en el siglo XIX también cuenta, en cierta manera, con su correspondiente contrapeso.

No se puede dejar de reconocer la razón que asiste a Wladimir Weidlé cuando dice que la familiaridad con la cocina pictórica, la seguridad de la presentación y el sentido del color y de la exactitud serían cualidades heredadas de la tradición del arte francés; en Degas, Renoir, etc., reconoce pintura auténtica y muy poderosa. Sin embargo, en ella se haría perceptible una cierta lasitud, una rara disminución, si no de la intensidad, sí de la solidez, una cierta falta de plenitud.

En la relación que se establece entre Rubens y Delacroix, Rembrandt y Van Gogh, Rafael e Ingres, Caravaggio y Courbert, sucedería siempre lo mismo: los modernos son de espíritu más acorde con el presente, más nerviosos, ya no cuidan sus formas con mano generosa y les falta la armonía de una corporeización completa, aunque no carezcan de genio, sensibilidad o don de observación.



Tal vez podría decirse que, a medida que van pasando a un primer plano los problemas pictóricos, en todo caso del más alto rango, se hace necesaria, pero también sensible, una cierta frialdad del artista frente al valor existencial de lo representado. El subjetivismo consciente de un punto de vista dominado por la reflexión, como el que se extiende hoy en una parte del arte, junto a la agudización de los problemas planteados por las relaciones entre la superficie del cuadro y la visión, sustraen al objeto, por así decir, el aporte energético del alma de que anteriormente estaba investido.

En este contexto, no obstante, se introdujeron luego ciertas rupturas de orden técnico. Las invenciones de la fotografía y más tarde del cine, han influido en el destino de la pintura en una dimensión tan profunda como en otros lugares lo hizo la prohibición religiosa de las imágenes, que en el ámbito cultural islámico empujó la pintura hacia la miniatura. La satisfacción de la necesidad de redondeo intuitivo de lo ya sabido a nivel abstracto recaería ahora en otras instancias, con el peso adicional de la autenticidad.

En esa misma época, el naturalismo de las ciencias naturales pasó a convertirse en parte integrante de la visión del mundo de las masas; las artes plásticas quedaron superadas por la imagen fotográfica en cuanto a inmediatez en la relación con la realidad; el entero género instructivo del retrato de personas, paisajes o ciudades se encontró con un rival tanto más atractivo cuanto que cualquiera podía practicar la nueva técnica.



En un artículo en “Der Monat”, Hermann Beenken hablaba de la
^{XV} “*necesidad de imágenes propia de las masas –o mejor dicho: del hombre*“,
declarando que la presente crisis de la pintura no se podría entender sin la
conciencia de que la fotografía y el cine son los que satisfacen hoy día esta
necesidad. De este modo, la pintura quedó expulsada del campo de tensiones
correspondiente a una auténtica necesidad social y se vio obligada a
concentrarse en aquello que le era más propio, en los problemas y tareas que
sólo ella podía resolver, es decir, en la configuración de lo visible como tal,
desligado de todo interés por objetos determinados. La historia del arte del
siglo XIX es justamente la historia de este desprendimiento. ^{XVI} “*En lugar del
qué de la representación artística, comenzó a hacerse cada vez más importante
el cómo; en lugar de la objetividad del mundo de los objetos, la subjetividad de
la particular concepción del artista*”.

^{XV}Beenken, Hermann, *Der Monat*, 1949, Pag. 14

^{XVI}Gombrich, Ernst, *Historia del Arte*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1990, Pag.37



En el conjunto de la cultura moderna son muchas las fuerzas que actúan en dirección a lo subjetivo; en lo que se refiere a la pintura en particular, podría establecerse un vínculo entre un interés decreciente por el objeto del cuadro y un interés creciente por las concepciones de los artistas, que sale a la luz en el cómo de su proceder. El atractivo fabulatorio de la representación de las escenas de la vida, que en la literatura había desempeñado un papel cada vez mayor y que había contribuido al desarrollo de algunos géneros de la pintura, se hizo valer, en toda su plenitud, algunos decenios después, en el cine.

Los desarrollos se engranan aquí como gobernados por una instancia de orden superior, puesto que los artistas, empujados por aquellas obvias demandas, encontraron en sí mismos un potencial que ya estaban a punto de manifestar antes de que la extensión masiva de la fotografía les obligase a ello. En el camino al que se vieron empujados ya se habían adentrado algunos pasos. Cuando Corot pintó el “Puente de Nantes”, apenas podía presuponer en alguien un interés temático por estos lugares. El giro hacia el tratamiento de un objeto cualquiera bajo unos intereses estéticos tan predominantes, a los que a la postre se le volvía imperceptiblemente la espalda, parece anunciarse ya en los años sesenta.



“Puente de Nantes”, Corot, 1870.

El arte nuevo, tendencia hacia lo subjetivo, todavía comparte con aquellas invenciones técnicas una suposición que yace en la ampliación del espacio vital.

Las estrechas y comparativamente monótonas esferas de la existencia de épocas anteriores, hicieron posible un incremento de la densidad y la profundidad de la experiencia, una concentración en los elementos básicos como los que fueron propios de los diferentes géneros clásicos de la pintura. La información óptica ilimitada, que penetró con la fotografía, se hizo posible y hasta deseada cuando se redujeron los lazos duraderos en los aspectos auténticamente esenciales de la existencia; y esa misma presuposición es la que ha permitido al arte dedicarse al enriquecimiento y a la variación de la vivencia estética como tal.



Además, tanto en las artes como en las ciencias se da ese fenómeno que, con Julius Overhoff, podríamos llamar un ardiente consumirse de la materia. De exigencias ciertas y efectivas que parten de los objetos, llega un día en que ya se tiene suficiente.

Así, hacia 1900 a lo más tardar, todos los asuntos accesibles, en general, ya habían sido empleados, y ello en parte, desde hacía siglos. La pintura de género había representado la cotidianidad en cualquiera de sus aspectos; la naturaleza muerta, cualquier detalle de cualquiera de esos aspectos. Aparecieron cuadros de animales, de deportes, vistas de aldeas, de casas, de portales. Cada arte fue él mismo pintado: la arquitectura interior y exterior, los poemas pintados por Runge; se siguió a los turistas hasta las montañas, a los trabajadores hasta la fábrica. Todas las posibilidades temáticas quedaron agotadas absolutamente.

Pero, simultáneamente, desde mediados del siglo XIX, la pintura se hizo ociosa en otro lugar, allí donde una vez había tenido la certidumbre de colaborar en el conocimiento de la naturaleza. Esta alianza entre pintura y ciencia natural, incluso por el lado de esta última, había tenido ciertos condicionamientos: la antigua convicción aristotélica, todavía conocida netamente por Goethe, en la que la naturaleza se desplegaría de manera esencial y desde lo íntimo hacia el dominio de la visibilidad, de modo que no habría nada que buscar por detrás de los fenómenos.



La teoría filosófica correspondiente a esta asunción la transmitió todavía A. Schopenhauer, cuando enseñaba que la ciencia natural sería sólo la elaboración conceptual secundaria de algo ya conocido en sus estados esenciales a través de la intuición.

Finalmente, como consecuencia del imparable proceso de democratización de la imagen, la función representativa del arte quedó, en parte, vacía de sentido. A fin de cuentas, nadie sentía ya ningún ser o modo de ser como modélico, ni mucho menos el propio. En las efigies heroicas de estilo clasicista de la época napoleónica, aparecieron por última vez la acción grandiosa y el estilo elevado. Más tarde, el gesto de la representación ostensiva se hizo patético e increíble. Coleccionar pinturas –una costumbre tomada de la nobleza- pertenecía aún, a las tradiciones de la burguesía, pero ésta no planteaba por sí misma ningún cometido que hubiese podido resistirse a la degeneración sentimental.

Si se toman en cuenta conjuntamente todas estas circunstancias, hay que reconocer que, en verdad, había llegado el tiempo en que la pintura debía intentar fundamentarse en sí misma; es decir, a partir de los propios medios artísticos.

Interrogándose acerca de sí misma, se puso en cuestión, y su hacerse problemática se manifestó en las prácticas del planteamiento y la resolución de los problemas artísticos.



En cualquier caso, desconcierta la fuerza inercial del arte como totalidad, la capacidad de perseverancia del estilo, de los intereses institucionalizados, las expectativas del público, las relaciones mercantiles. En la IX Exposición Internacional de Arte de Munich, en 1905, se exhibieron 3500 obras de arte en cerca de 80 espacios.



Cartel, “IX Exposición Internacional de Arte de Munich”, 1905.



Aun antes, hacia el año 1886, cuando Zola describía en *L'Oeuvre*. Cómo en las exposiciones anuales en el Palacio de la Industria fueron instalados 5000 cuadros, la mitad de los cuales encontró aceptación.

Entonces se escuchaba ^{XVII}“*un ininterrumpido fragor, el sonoro zapateo del público en las salas el día de la inauguración. Uno se quedaba por completo aturcido con este ruido; era como si las vigas de hierro fuesen conmovidas por trenes interminables que las atravesasen a toda máquina*”. El interés general puede valer también para lo ya muerto, cosa en la que estriba una de las diferencias entre naturaleza y cultura: aparentemente muerto es una categoría biológica, aparentemente vivo es una categoría cultural.

La palabra ilusión queda así liberada y puede ser aprovechada en una polémica que desde entonces se dirige contra la técnica estilística de la pintura orientada esencialmente a la exactitud realista, a la que acusa de pretender provocar el engaño en el espectador haciéndole confundir el mundo exterior con la imagen. El propio A. Malraux descubre ante los cuadros de Leonardo un contemplador que se complace en la ilusión.

Las cortinas que pintó Tiepólo en lo alto de la caja de la escalera de Würzburg, bajo los techos, de tal manera que parecen colgar en el espacio, sólo provocan el engaño en quien es capaz de creer que allá arriba, a quince metros de altura, campean palmeras, elefantes y cocodrilos reales.

^{XVII}Subirats, Eduardo, *La Crisis de las Vanguardias y la Cultura Moderna*, Ediciones Libertarias, Colección Pluma Rota, Madrid, 1985, Pag.126



Lo que en tales casos se buscaba era más bien una ilusión sensible interceptada en su mismo origen, es decir, la perplejidad de la sorpresa, donde se presuponía la ingenua alegría de la habilidad artística.

La pintura ideal, abandonándose a las connotaciones del público, ha trasladado al ámbito de la visibilidad un elemento de conocimiento previo. Si el sentido de algo intuitivamente dado se hace manifiesto para todos y se aportan, además, los significados convenidos, significados que no podrían ser extraídos del mero contenido óptico de cada dato, entonces se produce una íntima afinidad entre la pintura y la escritura, puesto que también la visión de una escritura dice algo únicamente a aquel que es capaz de interpretarla en virtud del saber que él mismo aporta. Por eso, el arte antiguo, religioso o mitológico, introducía escritura autónoma en la imagen, como en los conocidos libros de sentencias, o bien agregaban un título, la interpretación por escrito, muchas veces puesta en verso. Junto a los héroes fuertemente estereotipados en los vasos griegos, o junto a los santos de los mosaicos, aparecen también sus nombres. El ejemplo griego más antiguo de esta escritura auxiliar de la connotación es el “Arca de Kypselos”, del siglo VI.

Pausanias las describe pormenorizadamente en el libro quinto de “Itinerario de Grecia”; los kypselidas la habían fundado después de Olimpia.



Las representaciones mitológicas engastadas discurren en sentido opuesto sobre las arcas de enebro.^{XVIII} “*Junto a la mayor parte de las figuras –dice Pausanias-, hay inscripciones en letras arcaicas.*” Incluso se queja si alguna vez falta la correspondiente indicación escrita: “*la mujer que se encuentra detrás de Hércules ¿toca una flauta frigia o una griega?*”.

Hasta la época del Barroco se introducen repetidamente inscripciones, armas o emblemas en tapices, retablos o retratos, y todavía Lovis Corinth indicaría ocasionalmente en su autorretrato: “*Aetatis suae LV anno 1913*”.



“Autorretrato”, Corinth, 1913.

^{XVIII}Pichón Riviere, E., *El proceso creador*, Ed. Nueva Visión, Argentina, 1989, Pag. 54

Entre los artistas modernos, Gauguin ha empleado profusamente títulos polinesios; por ejemplo, un cuadro de 1892 lleva las palabras “*Ta matete*” (“el mercado”).



“*Ta matete*”, Gauguin, 1892.

De este modo se podía conseguir a veces un impresionante incremento de densidad en el sentido de la pintura, cuando el simbolismo del cuadro, ya aprehendido ópticamente, queda iluminado mediante una sentencia que se añade desde un contexto diferente.



Así, en Estrasburgo se encuentra una atormentada y depresiva pintura sobre los cinco sentidos de Sebastian Stoskopff de 1633, año de la guerra. Muestra el tradicional simbolismo de la caducidad, propio de la clásica naturaleza muerta.

En resumen; los títulos y las inscripciones en la pintura ideal guían las connotaciones del espectador, en parte dentro del cuadro, en parte ampliando el ámbito de las significaciones. Asimismo confieren a la imagen, de un modo que todavía se hace sentir claramente en Gauguin o en el autorretrato de Corinth, aquella monumentalidad propia de toda inscripción pública.

Ahora bien, cuando el sistema de referencia de la pintura burguesa de orientación realista cambió y la pintura ya no quiso hacer presentes las cosas, sino liberar, descubrir y acercar, desapareció solo la referencia a la escritura no la escritura como elemento plástico en el cuadro. Con el alto grado de racionalidad interna alcanzado, en muchos casos, por la pintura realista, como en las naturalezas muertas o en los paisajes imaginarios, bastaba con una comprensión meramente ópticoconceptual. Sin embargo, de lo que se trataba era de una auténtica representación de individualidades, de modo que la conciencia del contemplador demandaba los nombres correspondientes, que entonces entraban en el título de la pintura en lugar de los lemas de las leyendas que aparecían en la pintura connotativa ideal.

La conciencia occidental se ha cultivado desde hace siglos en la apropiación y el control de la realidad, y el contemplador ha conservado hasta ayer mismo, incluso por relación al cuadro, la entera disposición interna de su orientación hacia el mundo exterior.

El arte halló su sistema de referencia de la naturaleza, en el *más acá*. Por tanto, era obvio la presuposición de que la imagen pretendía copiar algo real, y se conocen cuáles llegaron a ser las exigencias de exactitud y fidelidad de la representación, consigo misma y con el público, que los artistas tenían que satisfacer.

A ello respondía la expectativa de que, ya fuesen personajes o paisajes, de lo que se trataba era de “*retratos*” o, en otro caso, de ficciones de índole narrativa de contenido virtualmente equivalente al del retrato: “Hafiz en la taberna” (Feuerbach).



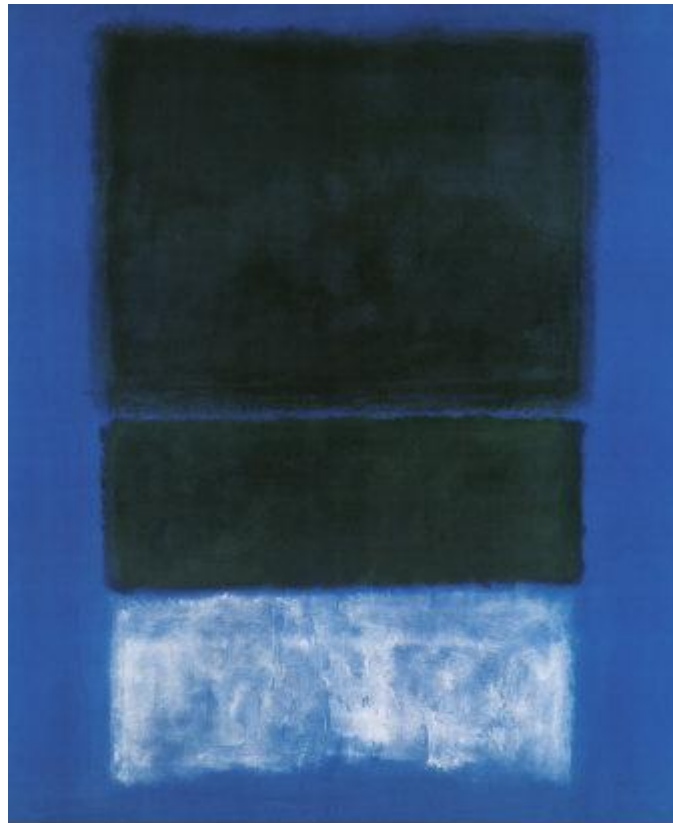
“Hafiz en la taberna”, Feuerbach, 1852.



En ambos casos la pintura debía ser denominada, portar una leyenda que la identificase, aun cuando no se conociese el modelo: “Puente de Arles” de Van Gogh. Estos títulos designaban el objeto, situaban la imagen en el trasfondo general de la conciencia de la realidad, de la que había de diferenciarse como una traducción a los términos del arte. Por el contrario, las designaciones de los cuadros abstractos (“Composición X” de Kandinsky, “Blanco y verde sobre azul” de Rothko, etc.) nombran la pintura misma, o intentan aprehender en palabras ese efecto subjetivo (“Scent”, de Pollock).



“Composición X”, Kandinsky, 1939.



THE ROCKEFELLER COLLECTION, NEW YORK
Mark Rothko • White and Greens in Blue

“White and Greens in Blue”, Rothko.



“Scent”, Pollock, 1955.



Allí donde la pintura permanece en el motivo y aún debe representarse algo real, aun cuando libremente transformado, la identificación del objeto resulta instructiva para la investigación. Sólo comparando los paisajes pintados por Cézanne con los fotografiados desde el mismo punto de vista de Novotny (“Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive”, 1938) pudo poner tan luminosamente de relieve las reglas de desviación de Cézanne, y con ellas sus planteamientos artísticos. No podía haber camino más fructífero en cuanto a conocimientos artísticos concretos. ¿Cuántos podrían haber atribuido al objeto el aspecto amarillo rancio de muchas pinturas de Monet, ese color que con tanto espanto percibía tras su operación de cataratas?

Hay una frase de Herbert Read de una significación muy especial: ^{XIX}“*Plastic art suffers from its basic illiteracy*” (“el arte plástico sufre de su fundamental carencia de conceptos”). En el efecto que producen las formas primarias de los colores, líneas y luces yace siempre un dato irracional, un elemento meramente sensible, y el trabajo de elaboración de la forma consistió durante mucho tiempo en organizar este material a partir de una determinación sensible que el artista extraía de la experiencia de su mundo objetivo.

^{XIX}Read, Herbert, *The philosophy of art*, 1952, Pag. 236.



Cuando la pintura hacía presentes dogmas y mitos, poniéndose a disposición de grandes acontecimientos histórico-heroicos, había resuelto el problema. Como también más tarde, cuando se convirtió en ciencia y contaba con la “cuadratura” del cuerpo y la “divina perspectiva”, y cuando finalmente, en el libre dominio de los medios artísticos tradicionales, introdujo en el cuadro el objeto cualquiera. Así pues, en la conciencia humana, todo objeto real se encuentra ya impregnado de conceptualidad. En él se amalgaman intuición y concepto, conjuntamente fijados por el proceso de reconocimiento –el mismo mecanismo que vincula al cuadro con su motivo.

Fue entonces cuando en la cultura occidental se inició el gran giro hacia lo subjetivo y la pintura se internó en el largo y hasta hoy día inacabado camino de la exploración de la subjetividad.

El impresionismo se puso a la tarea de mullir la rigidez de los hábitos visuales, de ampliar los límites de la sensibilidad y cultivar el refinamiento óptico a partir de la pintura: consiguientemente, ya en los últimos cuadros de Monet se hizo menos segura la obviedad del reconocimiento.

La perplejidad del público aumentó cuando el cubismo inventó su vocabulario de fragmentos de superficies de color, un vocabulario muy elaborado y específicamente artístico, emprendiendo de este modo su peculiar restitución del objeto, influencia de críticos de transición del siglo XIX al XX. Esto condujo por necesidad a su deformación estructural, de tal modo que, en el límite, quedó en suspenso el reconocimiento mismo del objeto.



La racionalidad interna de la pintura cubista fue elevada de manera extraordinaria, pero se enraizaba en ingeniosas y excéntricas teorías relativistas de los propios artistas sobre la esencia de la percepción, que alcanzaban desde la definición de su vocabulario, hasta los elementos sin lenguaje de la superficie de la pintura, y que en absoluto, se podían recabar a partir de la mera observación. Éste fue el paso auténticamente decisivo. Su sentido, la legitimación de su ser-así, ya no podía descubrirse en el cuadro solo; y este sentido se retrotrajo a su proceso originario, a las experiencias, reflexiones y teorías del artista. A partir de aquí se prosiguió en línea recta hacia la abstracción. Ahora bien, la abstracta superficie de colores y formas ya no podía ser entendida en ningún caso como deformación de un objeto.

Esta constelación produjo un fenómeno sumamente notable: el significado, que ya no era claramente legible a partir de la pintura misma, se instaló junto a ella a título de comentario, en cuanto que literatura artística, y como todo el mundo sabe, incluso como charlatanería sobre el arte.

Los comentarios que se exponen en el panorama ilimitado de manifiestos, críticas, libros, folletos, textos de exposiciones, conferencias, etc., han de ser concebidos como componente esencial del arte moderno mismo que, por así decirlo, avanza en dos vertientes: una óptica y otra retórica.



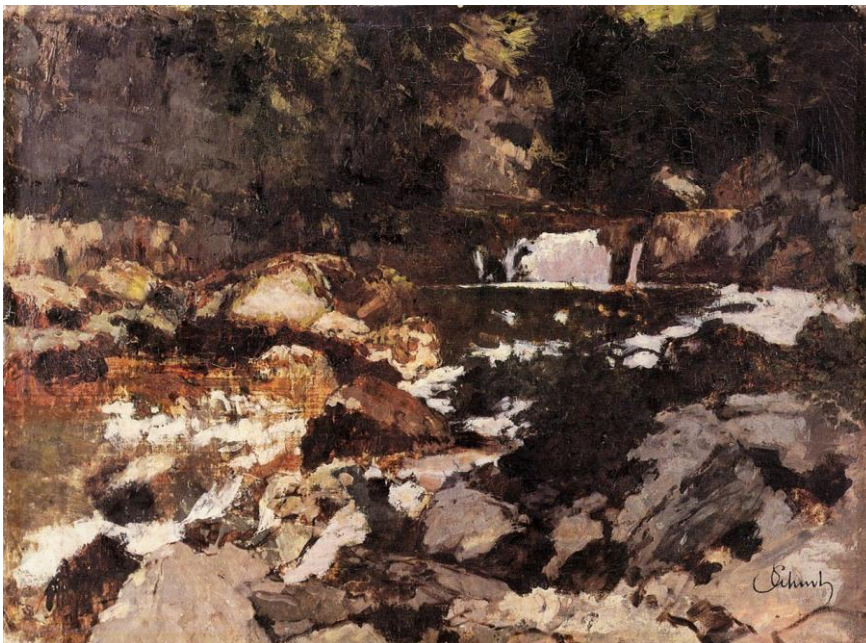
Un fenómeno singular; aunque naturalmente, siempre ha habido literatura sobre arte, así como historiografía del arte, filosofía del arte, estética, didáctica o preceptiva, etc., pero nunca en el sentido actual, es decir, como ilustración verbal del sentido de la pintura en general, como legitimación de la existencia y del ser-así del cuadro, que por sí mismo nada expresa a este respecto. Todo esto depende de la modificación del sistema de referencia de la pintura en el seno de la subjetividad. Los procesos intelectuales y sensibles, altamente elaborados, que se producen en el artista creador, se depositan en la pintura como huella, pero no pueden ser contruidos con seguridad a partir de ésta. El comentario medio ofrece un puente retórico que suscita en el contemplador la convicción de que su impresión del cuadro, cualquiera que sea la manera en que se ha formado, puede quedar justificada en el seno de un determinado marco de representaciones sobre el sentido del arte. En esta medida, el comentario pertenece también efectiva y esencialmente a esta clase de arte.

Con el impresionismo clásico se inició el largo camino en el que la subjetividad del artista prestaría al contenido del cuadro un auxilio cada vez mayor, ya que el propio artista va a poner en la propia obra mucho contenido sacado de dentro de su propia persona, gestando una especie de terapia al enfocarlo o plasmarlo en sus propios cuadros.



Se trataba, en principio, de una de esas empresas que retornan periódicamente: la de darle una vez más fluidez a la práctica artística académica, por entonces reseca, con el descubrimiento de una nueva naturalidad. Como es notorio, en esta dirección fue Menzel el pintor más avanzado en la Europa de los años cuarenta.

Poco antes de su derrumbamiento, hacia 1890, en sus paisajes de “Saut de Doubs”, Carl Schuch llegó a alcanzar un estilo excelente en el dominio del objeto a partir puramente del color y la superficie del cuadro, un estilo cuya indudable originalidad le situaba junto a las mejores obras de Cézanne. Nada de ello tuvo consecuencias.



“Saut de Doubs”, Schuch, 1890.



El impresionismo francés, ante todo, había de vencer a la resistencia que le oponía un gusto instruido según criterios convencionales, y la particular aptitud visual que éste reclamaba. Pero las cualidades mismas de las que se trataba eran siempre las del mundo exterior, aunque de índole más fugaz de lo que resulta exigible y accesible a cualquiera que hubiese dejado cultivar su visión por los viejos maestros. En cualquier caso, lo que se restituyó fue todo un tejido de tonos cromáticos y de luces, de puntos de aliento atmosférico.

En un principio, el giro hacia lo subjetivo consistió sólo en el hecho de que el contemplador, cuando trataba de fijar ópticamente las diferenciaciones de los colores y los reflejos, sufría una conmoción de sus hábitos visuales y se veía llevado a reflexionar sobre su propia capacidad visual; no podía entonces reducir los valores cromáticos al término medio de un color local o de alguna propiedad de la cosa y así pasar por alto los matices, tal como sucede de manera automática en el ejercicio cotidiano de la visión. De tal modo, la mirada libre y activa dirigida al mundo material dispuesto para ser aferrado por ella había de ser obstaculizado desde dentro, en cuanto que confrontaba el cuadro con la pretensión de retener en la visión las distribuciones de la luz.



Hoy en día, la Psicología puede indicar con exactitud qué es lo que sucede en tales casos: la postergación de la iluminación en favor de unos colores locales más constantes, que la visión ingenua lleva a cabo de una manera natural, queda perturbada cuando los colores resultan arbitrarios o absurdos y la mirada se concentra en el ver mismo; para una comprobación experimental basta con una pantalla agujereada. Los ensombrecimientos de los valores cromáticos ya no se ajustan entonces en función de su estabilidad, de modo que el cuadro se convierte en ^{XX}“*un juego cromático hechizante de aspecto mucho más multicolor que el mundo real*” (Metzger).

Precisamente el hecho de que esta actitud artificial, es decir, óptico-refleja, fuese sentida por los pintores como la auténticamente natural, es un indicativo del carácter irresistible de la penetración general de una posición de la conciencia quebrada de manera reflexiva, en un tiempo en que también la Psicología comenzó a desarrollarse por propio derecho como una ciencia. Los “Elemente der Psychophysik” de Fechner aparecieron en 1860.

^{XX}Rodari, G., *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, Ediciones Del Bronce, Barcelona, 1996, Pag. 93



Con ello se emprendió el camino de la disolución del dominio del objeto, y el efecto autónomo de la superficie del cuadro comenzó a ganar impulso, un tema de capital importancia que, como es sabido, habría de determinar desde entonces el destino de la pintura. Cuando Monet pintó, hacia 1895, veinte cuadros de la catedral de Rouen bajo las más diferentes iluminaciones, es evidente que aún le interesaban estos cambios de las luces y los matices cromáticos, bajo los cuales persistía la catedral como un imaginario punto de referencia en permanente devenir.

Es notable que este encanto de lo fugazmente visible surgió cuando los fotógrafos comenzaron a construir sus toscos aparatos a fin de fijar el objeto tal cual. La primera exposición impresionista fue en 1874 en el taller del fotógrafo Nadar.

Pero la sensibilidad espontánea de la percepción, que por entonces pasaba al primer plano, era universal y genérica, y estaba al alcance de cualquiera; el artista podía reivindicar sus propias vivencias ópticas.

Se estableció, por así decirlo, un cuadrado ideal cuyos puntos angulares serían: ojo, artista, objeto, cuadrado y espectador.

El cultivo intensivo de la reflexión óptica echó por tierra la propia significación del objeto, de modo que por vez primera los observadores contemporáneos pudieron experimentar esa sensación de vacío de pensamiento que en cada época suele suscitarse en tanto que se impone como habitual una nueva concepción de la pintura.



Así, Zola hizo aparecer en *L'Oeuvre* a un pintor llamado Gagnière, un seudónimo, del que dice que *“refinaba la sensación hasta la final extinción del intelecto”*. Este peligro parece haberlo advertido también Seurat, quien radicalizó y enriqueció la reflexión impresionista sobre el proceso de la visión; la desnudó teóricamente en concordancia con la ciencia de su tiempo; se atuvo a ciertas teorías acerca de la estructuración de la retina a partir de un conjunto de elementos, y trató de confrontar la doctrina, por entonces vigente, de la percepción partiendo desde el cuadro mismo, que descompuso en puntos de color puro. Visto retrospectivamente, este puntillismo resulta de alto interés por distintas razones. Ante todo, representa una primera tentativa de conducir el giro hacia lo subjetivo más allá del refinamiento de la sensación, lo cual sólo puede significar una cosa; racionalizar.

Así comenzó Seurat a aventurarse en la intelectualidad intraóptica. En el contexto de las ideas que aquí venimos exponiendo, él es el primer clásico. Ahora bien, lo que hizo fue trasladar al cuadro mismo su teoría sobre las leyes de la visibilidad de lo visible; lo construyó totalmente en función de ella, de una manera tan perfecta que llegó a determinar la entera organización del cuadro a partir de sus más pequeños elementos puntuales.



La impresión del mundo exterior quedó conmovida desde dentro. La singular y fantasmal rigidez de sus obras se explica a partir de estos planteamientos, tanto como la introducción de objetos en primer plano que distorsionan el espacio para obtener la impresión de profundidad, o como el nítido realce de las formas claras contra las oscuras, o viceversa, y la estilización directamente ornamental de series rítmicas de tonos claros y oscuros, a las que se vio impedido cuando quiso dotar al cuadro de movimiento. En fin, con ello la pintura se convirtió de manera definitiva en algo que requería un comentario, se necesitaba literatura crítica para entender por qué razón aparecía todo extrañamente punteado. La teoría sobre el proceso de la visión y la retina, que en el cuadro se daba por supuesta, no era legible a partir de él de una manera inmediata.

Aquí se encuentra justamente la clave para comprender el que constituye el más importante rasgo distintivo de la nueva pintura en general: la ilusión del realismo.

En efecto, cuando uno se aventura en el laberinto de la subjetividad, como se hizo inevitable en aquel tiempo, la dirección ha de asumirla el pensamiento, el cual impulsa de por sí hacia la producción de sus propias conexiones y de teorías de corte sistemático que, a la postre, culminan en el problema de las relaciones entre el objeto y sujeto, y en la cuestión de la legitimación y el sentido de la pintura misma.



Estas teorías pueden ser bastantes primarias, como la de Seurat, pero deben llegar hasta el núcleo, y deben ser transformadas en propiedades del cuadro, aunque, naturalmente, sin llegar a consistir en datos de impresiones del mundo exterior, puesto que ninguna teoría se compone de percepciones. En consecuencia, hay que inventar un sistema de signos mediante el cual se pueda traducir al lenguaje óptico la relación conceptual existente entre el mundo exterior y la percepción igualmente conceptual. En Seurat, este sistema de signos lo constituían los puntos de color. Con él se plantea por vez primera el gran tema de una *peinture conceptuelle*, que el cubismo desarrollaría hasta sus máximos límites en su momento. Aquí yace el fundamento principal del abandono del realismo: la orientación hacia el sujeto como sistema de referencia, cuando no se pervierte, fuerza finalmente a una reflexión sobre las relaciones entre mundo exterior y sujeto, y por consiguiente, sobre el sentido del hecho *cuadro*. Una reflexión cuyos resultados, por su parte, deben ser trasladados a los términos de la simbolización óptica y así depositados en el cuadro. De esta manera entra el sujeto en el cuadro, en lugar de encontrarse meramente frente a él.

La artificialidad de este sistema de signos hace imposible entender la pintura cuando se la confronta con los hábitos desarrollados en la forma pictórica realista, y es así como se hace necesario el comentario, que de nuevo parece inverosímil que pueda mantenerse a la altura de su cometido. Existe todavía otro camino para una *peinture conceptuelle*: no partir de una filosofía de la percepción, sino del pintar mismo.



En este caso, la reflexión se debe interponer en la subjetividad de manera inmediata, en los elementos mismos de la configuración pictórica, y así operar con elementos pictóricos impregnados de pensamiento. Este ha sido el camino, por ejemplo, de Klee y de Kandinsky.

La incitación refleja de la vivencia óptica introducida por el impresionismo, encontró en Alemania su teoría correspondiente, profundamente desarrollada, en el círculo de Von Marées, en cuya pintura se dio la conformación alemana del giro impresionista, mientras que el arte de Liebermann, sin embargo, permaneció como un estilo importado. La estética de Konrad Fiedler, como el arte de Von Marées, ofrece bajo un ropaje idealista representaciones enteramente nuevas y cargadas de futuro, que defienden la teoría de la experiencia de la forma más perceptiva.

Fiedler partió de la filosofía kantiana como más tarde lo haría Kahnweiler; y, de hecho, el carácter no realista de esta filosofía, que piensa desde la apariencia visible misma y a la vez persevera en la posición de la reflexión, la hace más apropiada que ninguna otra en orden a una aprehensión conceptual del arte moderno. Herbert Read dice que Fiedler habría defendido la concepción del arte como “*instrumento esencial en la evolución de la conciencia humana*”. Sin embargo, no es fácil encontrar en él esta opinión en un sentido tan general. Creemos que su significado consiste más bien en el hecho de que Fiedler desarrolló el tema de la autonomización artística de la visibilidad hasta la derivación del proceso pictórico mismo en cuanto que acción.



De esta forma, su teoría ha conservado hasta la actualidad su vigencia y sólo alcanza el límite de su ámbito de aplicación allí donde la pintura prescinde del objeto.

Así, dice que en la vida cotidiana la percepción “*apercibida*” (es decir, identificada, reconocida) sólo sirve como estímulo, como punto de arranque de fenómenos mentales, de procesos de conocimiento y desarrollos del sentimiento. En cualquier caso, en todos estos actos la percepción se abandona pronto; ni el pensamiento ni la reacción sentimental encierran una superior apropiación de lo percibido, sino más bien al contrario, una tendencia a la^{XXI} “*expulsión de lo dado de manera puramente sensible*”.

Se trata de un principio extraordinariamente ingenioso; de él se sigue que la apropiación de lo perceptible, como tal, sólo se puede lograr cuando no se lo excluye mediante el pensamiento, el sentimiento o la acción.

Con el impresionismo se había penetrado en los dominios de la subjetividad sin barruntar que éstos se extienden en forma de laberinto. Los desarrollos adquirieron entonces una cierta inevitabilidad, el arte fue midiendo, por turno, cada una de las dimensiones de la conciencia, y el paso siguiente debía consistir en alcanzar desde el cuadro la moderna condición de reflexividad crónica sin más.

^{XXI}Konnerth, H., *Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers*, 1909, Pag. 74.



Sin embargo, antes de aclarar esto, se ha de poner de acuerdo acerca de la reflexión en general.

Cuando pensamos o actuamos en nuestro discurrir habitual, el resultado es una fugitiva serie de vivencias sin solución de continuidad.

En cambio, cuando un obstáculo interrumpe este flujo, la conciencia se ve devuelta a sí misma, debe demorarse en ello y poner en confrontación dos datos mutuamente extraños. A partir de aquí, el pensamiento discurre entre anticipaciones y regresos hasta que queda restablecida la ejecución sin fisuras. Estos actos de reflexión ocurren, por tanto, cuando dos vivencias no coincidentes o que se frenan recíprocamente se arrojan la una a la otra, es decir, cuando se interfieren.

Semejante interferencia de dos datos en un mismo lugar se da ya siempre, de una manera completamente normal, en la relación entre la cosa vista y su concepto o su nombre. La dificultad de coordinación puede observarse en los niños pequeños, hasta que la denominación ha quedado enteramente allanada por el ejercicio. Por tanto, la reflexión descansa ya en los fundamentos del lenguaje; aquí, sin embargo, puede pulirse hasta alcanzar un punto no problemático, y estabilizarse, no exponiéndose sino como vigilia de la conciencia. La lucidez normal de la conciencia humana podría ser contemplada como una reflexión crónicamente estabilizada, convertida en hábito, dado que vivimos de manera permanente en relación con un par de campos de conciencia: el de la percepción y el del lenguaje.



Pero cuando alguien designa la misma cosa con una palabra distinta a la que nos es familiar, entonces sucede que, en el oyente, el salto atrás de la ejecución perturbada rebota de nuevo en este plano, complejo por sí mismo, dando lugar a una reflexión en acto.

Incluso los meros conceptos abstractos pueden ser perturbados.

El concepto de una *jubilosa alegría* puede entenderse sin dificultad; el concepto de un *jubiloso odio* no se asimila en un primer momento y genera reflexión, hasta que el buen sentido nos confirma que también puede darse tal cosa.

Un caso particular de gran importancia se produce cuando la conciencia del yo y la conciencia del mundo se interfieren; que una cosa esté ahí sin más, en la inmediata aprehensión, no supone ningún problema.

Pero la conciencia de que soy yo el que ve y que la cosa no está simplemente ahí, perturba su absorción en la llana percepción. Se plantea entonces el célebre problema de la reflexión que, desde la época de los griegos, ha venido suscitando tantas meditaciones filosóficas. Aquí nace la teoría del conocimiento, pues resulta muy difícil hacer de algún modo congruentes estas dos evidencias que coinciden en un mismo punto. Esta reflexión sobre el ser visto de lo que se tiene ante los ojos fue ya un presupuesto del impresionismo. Fue bien aprovechada por el arte; en ella se fundó la nueva idea de la pintura, y puede decirse que los impresionistas resolvieron estéticamente aquel problema de la teoría del conocimiento sin plantearlo en términos filosóficos. En todo caso, Seurat se sirvió de teorías epistemológicas sobre el proceso de la visión.



La caótica cultura moderna, con sus sorpresas y novedades sin fin, con sus experiencias eternamente cambiantes y en parte contradictorias entre sí, con sus efectos de frenado tanto en el plano moral como en el espiritual, hace imposible al individuo la lisa ejecución de su existencia singular, por no hablar de sus nexos colectivos. Esta condición consiste precisamente en el cruzamiento y la ruptura permanente de los hábitos de orden espiritual, moral y práctico apenas estabilizados.

De este modo se hace crónica la estabilización de la reflexión, mientras que el tenso estado de alarma del proceso de autorregulación, una y otra vez perturbado, se convierte en el trasfondo permanente ante el que se desarrollan los conflictos diarios de diferenciación, las identificaciones fallidas, los shocks y las sorpresas.

Todos nos hemos acostumbrado ya a esta situación determinada por multitud de experiencias, valores y apelaciones en constante interferencia, una situación en la que perseveramos a costa de nuestros nervios. Justamente a causa de esta previa habituación nos resultan insoportables en las artes las afirmaciones inmediatas y carentes de rupturas, ya sea de tipo idílico, heroico, directamente sentimental o, de uno u otro modo naíf. Y en cualquier caso, cuando nos sentimos mentados o apelados de manera directa por un artista contemporáneo.



La pintura descubrió el secreto de cómo se puede trazar en forma de imagen esa reflexión crónica. En otras palabras: cómo se puede elevar su grado de tensión interna y establecer en ella los estratos de interferencia en entrecruzamiento recíproco, estratos que, por cierto, habían de constituir lo puramente óptico. Así, cada una de las prestaciones de la vista debía ser puesta en juego contra la otra, y pudo hallarse un medio estilístico que proporcionaba algo semejante y que, con ello, respondía de manera convincente a una nueva posición de la conciencia. Este medio estilístico ya había sido establecido en la pintura impresionista, y fue el postimpresionismo el que lo llevó a uno de sus límites.

El hallazgo decisivo consistió en la doble estratificación de la pintura, a saber; en su independencia como una superficie estimulante por propio derecho junto a una objetividad en la que, no obstante, se perseveraba.

Se dirigía la mirada del contemplador hasta el objeto representado, pero sin dejarla proseguir con facilidad en su marcha a través del cuadro hacia un mundo representado al modo ilusionista, sino frenándola en seco, quedando interceptada por la superficie del cuadro hasta transformarla en una vivencia sensible autosuficiente.

Estas dos intenciones no se superponen; yacen, aun cuando a menudo de modo casi imperceptible, en recíproco soslayo. El resultado es una atención peculiarmente perpleja, o un constante estado de reflexión de la evidencia óptica.



Entre los grandes maestros de esta forma de proceder cabe mencionar a Degas, Gauguin, Cézanne, Van Gogh y Toulouse-Lautrec; asimismo intervino en todos el desarrollo posterior de la pintura, en tanto que ésta siguió siendo figurativa en general. También algunos artistas contemporáneos, como ejemplo los trabajos de Pignon, Xaver Fuhr, Francis Bacon, se sirven de este procedimiento, aun cuando éstos, como es frecuente, ya trabajan a partir de los resultados de la pintura abstracta.

En cualquier caso, esta doble estratificación parecía obstaculizar la inmediatez de la empatía; las posibilidades de la ilusión, que una vez parecieron extraordinarias, son así fundamentalmente despreciadas a favor de otras determinadas intenciones. Es importante hacer patente que una pintura figurativa no busca la ilusión sin más; si en esta forma pictórica resulta indispensable el objeto, es justamente al margen de ese propósito, dado que en esta relación de tensión se lo empuja a la superficie del cuadro. Relación de la que depende la suerte de un determinado cumplimiento de la conciencia crónicamente refleja. Y viceversa, la pintura no figurativa siempre corre el riesgo de una distensión, de una recaída en la inmediatez de la mera impresión, y sólo unos pocos artistas importantes se sustraen a este peligro. Cuando se renuncia a la doble estratificación y se aspira a conservar los medios artísticos favorecedores del efecto inmediato de la pintura, queda sólo una posibilidad de fijar la reflexión del contemplador: que se sitúe al propio objeto representado en un contexto de extrañamiento y se mantenga fija en él la reflexión, poniendo



el reconocimiento en contradicción consigo mismo: como sucede con la pintura surrealista.

Este medio estilístico, tan resueltamente aprovechado para el efecto antes descrito, consiste en el aplazamiento del espacio de la representación y de los objetos representados: la mirada ya no se guía entonces a través del cuadro con una sugestión de profundidad en un mundo imaginario, sino que se la hace virar de manera brusca en el objeto plano, en la excitación superficial de la piel de la pintura, mientras que el objeto, por su parte, sigue atrayéndola hacia sí.

Ya en los años sesenta del siglo pasado, algunos impresionistas como Manet, el joven Monet o Degas, habían adoptado este estilo, mientras que otros como Pizarro, Sisley y el tardío Monet, se dedicaron más al cultivo intensivo de la sensibilización óptica, no sin perjuicio de la pregnancia del objeto.

En su libro sobre Juan Gris (1957), George Schmidt sólo reserva a estos últimos el calificativo de impresionistas en el sentido más estricto y depurado de la palabra.

Por lo demás, la ya descrita participación de la totalidad del cuadro en un estrato representativo y una excitación superficial, incluso con una ligera preponderancia de esta última, parecen haberla descubierto por vez primera los venecianos.



El incremento de la reflexión intraóptica mediante la doble estratificación triunfa con toda claridad cuando la paralización de lo representado y la ausencia de movimiento en el espacio pictórico amortiguan también los impulsos motores en el contemplador. Sin embargo, la notable impresión de quietud y silencio de estas pinturas, incluso en el contexto de una escenografía dramática, es probable que obedezca a otras razones de orden psicológico. Todas las pinturas auténticamente realistas son, por así decirlo, elocuentes.

Esto podría estribar en el hecho de que, cuando la visión conduce a través de ella en línea recta el espíritu del contemplador, en cuanto que portadora de sentido, la imagen se acerca inmanentemente a la palabra.

Es una primera impresión perfectamente clara que se tiene, por ejemplo, cuando uno pasa de una sala de cuadros holandeses a otra en la que cuelgan cuadros postimpresionistas o impresionistas.

Es la significación compacta de un cuadro, su sentido del objeto, lo que le hace hablar, pues todos los objetos, reconocidos con toda la claridad, están impregnados de conceptos y se aproximan a la palabra. Perfectamente mudo es, por el contrario, un ornamento vacío de significado. Algo de esta mudez penetra en el cuadro cuando la superficie se desarrolla en sus formas y colores hasta adquirir valor por sí misma, y comienza a absorber en su seno los objetos planos. En este sentido los cuadros abstractos han enmudecido.



Jamás podría subestimarse el influjo de los hombres de letras en el arte francés. Hugo Friedrich refiere una declaración oral hecha por Rimbaud en su período parisino que anticipa muchas cosas: ^{XXII} *“Debemos expulsar de la pintura su antigua costumbre de copiar, a fin de hacerla soberana. En lugar de reproducir los objetos, ha de provocar excitaciones mediante las líneas, los colores y los contornos extraídos del mundo exterior, pero simplificados y dominados: una magia auténtica.”* En estas palabras queda postulado propiamente el desarrollo al que aquí me refiero.

Herbert Read ha reconocido con claridad el significado de lo que llamamos doble estratificación: *“Las formas que un artista ha llevado a cabo y realizado paso a paso tienen su propia vida y siguen un desarrollo lógico que el artista no podría alterar aunque quisiera.”*

Hay, efectivamente, dos fuentes de la inspiración: una se encuentra en lo que llamamos naturaleza, la otra yace en la obra de arte misma; es decir, no existe sólo una forma de la vida, sino también una vida de la forma.” Si esta tensión se hiciese actualmente transitable, la moderna conciencia refleja debería sentirse en su casa.

Ya hemos explicado con detalle de qué manera el aplanamiento de la pintura se presentó como el nuevo medio estilístico adecuado para, conservando todavía el acceso al objeto, hacer que el efecto epidérmico de la imagen hablase por sí mismo.

^{XXII}Barber, Vicky, *Explórate a través del arte*, Gaia Ediciones, Madrid, 2005, Pag. 71



Pero, ante todo, a través de este estilo se pueden introducir en el ojo hambriento de excitaciones todos los ingredientes concebibles.

Por lo demás, existe todavía otro camino menos conocido para acceder a la misma idea: a través de la arquitectura, o más exactamente, de la fachada. En los juegos de luz sobre la fachada frontal de un edificio se puede experimentar la tensión entre el efecto de la superficie y el cuerpo de la construcción. El empleo de fachadas en la articulación de los planos del cuadro desempeña, por tanto, un importante papel. En este contexto han de verse los grandes cuadros de Monet con arquitecturas de Venecia, Rouen y Londres. La pintura de paisaje se han empleado de buen grado, en un sentido análogo, los imponentes perfiles de montañas de Cézanne, en el Kandinsky preabstracto y, en general, en el círculo del Blaue Reiter.

En efecto, la superficie del cuadro ha pasado a ser propiamente “construida”; Juan Gris asumía una orientación similar cuando declaraba su voluntad de hacer del cuadro una *“architecture plate et colorée”* (“una arquitectura plana y coloreada”).

Así pues, se puede considerar que los elementos de este nuevo estilo fueron establecidos de forma tajante en el impresionismo, y más bien en su época temprana que en la tardía; quedaron formulados como un programa explícito en unas palabras de Maurice Denis, de 1890, citadas con frecuencia: *“Antes que representar un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, un cuadro es esencialmente una superficie plana cubierta de colores combinados en un orden determinado.”*



En su biografía de Sérusier, Denis se remite a Gauguin como fuente de esta idea.

Según Maurice Denis su ^{XXIII}“*mensaje*” es el siguiente:

1. *Nada de reproducir la naturaleza tal como la vemos; más bien hay que représenter, esto es, recrear de manera representativa, es decir, trasponer la naturaleza a un juego de colores vivaces inscritos en un arabesco simple, carente de artificio y absolutamente expresivo.*
2. *Vuelta al cromatismo plano, al color de los estampados de Epinal, al hieratismo de los egipcios y los bizantinos, a los frescos románicos y al arte de los pueblos infantiles.*

Gauguin, por tanto, comienza estos planteamientos, no renuncia a la armonía de la línea del arabesco; la empleó en su doble sentido, el de ser un medio originario de configuración de las superficies y, al mismo tiempo, un recurso lleno de expresión, preñado de empatía.

El contorno lineal le permitía trazar amplias superficies de color donde ponía en juego enérgicamente los valores sentimentales del cromatismo más intenso. Con ello quebrantaba las reglas habituales de la armonía clásica de los colores, en tanto que combinaba tanto colores de la misma intensidad –como verde o naranja- como de la misma clase –azul celeste o prusia-. En los tonos intermedios, como violeta, oliva o azul verdoso, conseguirá una fuerza inusitada; los opuestos complementarios –como el rojo para el verde- los empleaba sólo en una relación de subordinación.

^{XXIII}Denis, Maurice, *Sérusier, “ABC de la peinture”*, reimpresión de 1942, Pag. 43.



Sobre todo, organizaba con toda discreción la duplicidad de planos, e indicaba de una manera directa la deformación del objeto, luego tan fatigosamente manoseada, con su encorvamiento hacia el interior de la superficie.

Pero el enigma de su extraordinaria influencia no queda resuelto con esto; no consiste, cuando menos, en el carácter ingenuamente totalizador de su voluntad artística, en la pretensión globalizadora de sus cuadros y la renuncia a los planteamientos artísticos de vía estrecha: sus obras son por entero *literarias*, narrativas, desenfadadamente decorativas, ornamentales de una manera directa, armónicas, de una intensa dulzura y, con ello, firmemente profundas, dotadas de la despreocupada apertura de lo viviente. Prometen felicidad y son, por tanto, de una vivacidad electrizante.

Si insisto en la importancia del tema del ornamento es porque muchos artistas abstractos lo han desarrollado abiertamente –como Vasarely, Capogrossi y otros- o bien de forma encubierta.

Reapareció otra vez en los fauvistas a comienzos de siglo. Pero fue Gauguin, con su sobresaliente maestría, quien lo impulso en el arte.

La irrealidad hipnótica que exhalan los cuadros de Gauguin no la consigue sólo por la alta tensión que establece entre el elemento figurativo y el efecto de la superficie: ninguna de sus figuras se deja, de alguna forma, voltear en el cuadro. El efecto procede asimismo de la disociación de los colores del objeto: desplaza hacia sí mismo el ejercicio cotidiano de la visión mediante la desnaturalización de los colores.



Los colores del fondo, además, no desmerecen en saturación respecto de los del primer plano; con ello, sin embargo, lo lejano no aparece próximo, sino que adquiere una presencia peculiarmente sugestiva.

Por este medio Gauguin podía retener en el cuadro un asombroso grado de permanente reflexión, porque en el mismo punto recaen valores ópticos siempre diferentes: superficie-objeto, color-objeto, color-superficie, etc. Nada en él aparece sobrecargado o privado de una elaboración plena, precisamente porque no renuncia a la línea, que todo lo equilibra, lo separa y lo une. Sus cuadros están coloreados, es decir, no desarrollados a partir de los colores, a pesar de la fuerza asombrosa que manifiestan por sí mismos. Por estos motivos podríamos decir que en todo momento está plasmando más su mundo interior y subjetivo en sus cuadros que el mundo que realmente está viendo, pudiendo poner de manifiesto lo que realmente se busca con el arteterapia, que no es otra cosa que intentar sacar hacia el exterior ese mundo interior que muchas veces se encuentra encorsetado por los diferentes parámetros socio-culturales.

A cualquiera de estos rasgos podría referirse la observación del infalible y discreto Degas que, según decía, habría reconocido los trucos de la pintura de Gauguin. De hecho, los recursos de Gauguin para provocar la perplejidad de la vista son inagotables, y son tales, que el resultado conserva su evidencia propia y el extrañamiento conserva, un carácter subliminal.

Por el contrario, la pintura de Cézanne no se deja concebir sin más, como estimulante de la reflexión; para la mirada no ejercitada resulta, con frecuencia, incluso inexpresiva.



También él hizo suyo, el tema fundamental del arte postimpresionista, pero reconcilió de manera absoluta y peculiar la tensión entre la superficie del cuadro y el objeto, esto es, superándola en un tercero. Y este tercero es precisamente el que constituye la obra de arte cézanniana, con su particularísimo carácter de creación formal. Fritz Novotny (“Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive”, 1938) ha demostrado con exactitud de qué manera procedía: partía radicalmente del color, cuyo mínimo grado de corrección externa resulta tan notable como la carencia de expresividad anímica del color individual.

En una construcción cromática de completa independencia y rica diferenciación de los matices, de la densidad y el detalle, y de lo que podríamos llamar su estructura molecular, introdujo el motivo con un estricto respeto por el gran andamiaje objetivo de las figuras, lo cual no era posible sin una intervención deformadora en los elementos intermedios.

La cambiante firmeza preocupada por la visión binocular de los contornos de los objetos, el reblandecimiento de los rasgos nítidos de profundidad, el equilibrio en los grandes contrastes de la profundidad, el equilibrio en los grandes contrastes de la profundidad espacial, el plegamiento de porciones de terreno, la indiferencia en la luz hasta la impresión de infraluminación, la pérdida de valor de las cosas singulares, la reducción del primer plano y otros medios semejantes, amasan tan bien el motivo que éste puede ser resuelto en una configuración de manchas de color determinadas por su gran estabilidad y resistencia.



Con ello queda conservado de manera sorprendentemente correcta el esquema fundamental del sistema de los motivos, cosa que resulta decisiva y que sólo puede ser comprobada en los paisajes sólo por medio de la fotografía. Pero este esquema fundamental queda conmocionado desde su interior de tal manera, que deriva sin fisuras en una densa conexión de los valores cromáticos de la superficie del cuadro.

El color, la aplicación del color y la configuración de los detalles, dan lugar a una alteración del espacio de profundidad en el sentido de un aplanamiento, sin atacar el esquema del espacio como un todo.

^{XXIV} *“Las configuraciones singulares del espacio parecen destacarse respecto a la superficie; sin embargo, aunque dotadas del intenso nivel de profundidad que les otorga su volumen, no son configuraciones independientes en un espacio ilusorio, carente del efecto inmediato de los diferentes planos del cuadro, sino que se encuentran ligadas de manera permanente a éstos para la contemplación”*. Éste es el camino de las singulares y misteriosas *creaciones formales*, que es como se presentan sus obras, incluso los retratos. No aparecen ni como la realidad misma ni como su copia, sino como un tercero correcto y auténtico en sí mismo, un tercero, por lo demás, negativo, contrapuesto a la empatía, carente de expresión y, sin embargo, plenamente convincente.

^{XXIV} Novotny, Pag. 74.



Frente a estas deformaciones en la subestructura intermedia, los restantes medios de aplanamiento de la imagen pictórica resultan más bien primitivos: el estrechamiento del ángulo de la mirada, la escarpada vista desde arriba, la preferencia por un cerramiento escénico del fondo, la gran altura del horizonte, etc. En el caso singular, nunca se sabe si tales asimetrías y desviaciones son voluntarias o si provienen más bien de fallos y debilidades de su óptica, acerca de la cual se lamentaba ^{xxv}Émile Bernard; un testimonio que injustamente se acostumbra ignorar.

La línea del contorno de un objeto que traspasa con facilidad los límites del color local, el pie de un vaso que se disloca excéntricamente o la redonda abertura que se deforma y ensancha, la esquina de una casa que se inclina en sentido oblicuo para configurar un ángulo recto en un contorno del fondo: todos éstos son medios de acentuación de las superficies, que al mismo tiempo amortiguan el valor propio del objeto y que yacen también en la subdimensión intermedia por encima de la mancha del color. Difuminan la precisión óptica de la forma e insertan el objeto, sin oscurecerlo, en el conjunto de la ordenación molecular de las manchas de color. A ello se añaden las numerosas manipulaciones del artista en su tratamiento de los casos singulares reconocibles como detalles en los cuadros: así, en un retrato de madame Cézanne, una mancha oblonga inmotivada sobre la cabeza inclinada la empuja desde atrás, hasta hacerla visible en la superficie.

^{xxv} *Erinnerung an Paul Cézanne*, 1917, Pag. 69.



Es absolutamente asombrosa la fuerza que adquiere la sutileza de Cézanne, su sensibilidad cultivada hasta extremos increíbles, que sin embargo, jamás resulta anémica. Quizá sea en las acuarelas donde con mayor claridad pueda reconocerse. Por otra parte, no puede negarse la unilateralidad de su intención artística, la monotonía del principio abstracto, de impugnar la pintura tradicional a partir de la vibración de los colores; uno se siente siempre asombrado ante la perfección de las soluciones que fueron posibles en esta vía de acceso de dirección única. Su arte no excita la atenta vigilia de la reflexión; por el contrario, a pesar de su esquivada carencia de expresión, lo que se despierta es un sentimiento enteramente sustancial de confirmación y reencuentro.

^{xxvi}“*También en el arte hay espacio suficiente para la investigación exacta*”, sostenía Klee en “la revista Bauhaus”. Sería erróneo considerar las lecciones de la Bauhaus de 1921-1922, que Jürg Spiller tuvo el enorme mérito de publicar, comentadas con un puntual conocimiento (“Das bildnerische Denken”, Basilea, 1956), como piezas doctrinales meramente didácticas, como elaboraciones pedagógicas que debieran servir a cualesquiera necesidades formales de orden escolar. Por el contrario, se trata de una valiosa pieza de investigación estética coherente, dotada de una frescura inmediata y de un considerable vigor de concepción y exposición.

^{xxvi}Klee, Paul, *Revista Bauhaus*, II, 2, 1942.



Klee abstrae en estas lecciones los componentes elementales de la percepción, es decir, puntos, líneas, planos, niveles de perspectiva, relaciones estáticas y dinámicas, proyecciones, etc.; las hace surgir unas de otras y las pone en un movimiento mutuo enfrentado, observa los efectos que se originan y los va modificando libremente. Así hace aparecer ante nosotros, en versión sucinta, los más sorprendentes fenómenos. Sus nombres respectivos, nuevos y acertados son: equilibrio labilizado, punto esencial, ritmo sostenido. Nada permanece doctrinariamente rígido, sino que cada fenómeno se sigue de su opuesto y se remite al próximo: ^{xxvii}“Prestar atención al hecho de que es en torno a la norma como uno se pone en movimiento.”

Klee hablaba de su “*territorio primordial de la improvisación psíquica*”.

La declaración es legítima; significa que se encontraba en casa en aquellos lugares donde las normas del mundo exterior percibido coinciden con las de la fantasía, pues todas sus improvisaciones son intuiciones aprehendidas en forma de pensamientos; se producen desde ambos lados alternativamente, los resultados se precipitan como esbozos e intuiciones formales, y simultáneamente como ajustados conceptos.

En este mismo campo opera, sin embargo, una de las direcciones hoy determinantes de la psicología experimental, la psicología de la forma. Independientemente de ella, por sí solo, Klee llegó al descubrimiento de una larga serie de fenómenos y leyes, análogas a las conocidas por la Psicología, pero bajo enunciados del todo diferentes.

^{xxvii}Klee, Paul, *Revista Bauhaus*, II, 2, 1942.



La psicología de la forma indaga, bajo una orientación teórica, precisamente en ese campo donde Klee se sitúa con una técnica experimental que podía ser fruto de la improvisación y manifestarse como considerablemente más flexible. Sus resultados, de inmensa riqueza, los alcanzó mediante la disciplinada conducción de su fantasía estricta, a la que eran propias una elasticidad y una seguridad analítica asombrosas, y que él ponía en juego de manera constante en determinados rasgos característicos del mundo exterior. El propio Klee explicaba la primitiva impresión ocasional provocada por sus temas en función de su disciplinado procedimiento de reducción a unos pocos niveles; este *primitivismo* no sería sino nítido sentido de la economía y sabia profesionalidad.

La psicología de la forma había formulado sus primeros problemas en 1890; desde entonces fue difundida exclusivamente en revistas especializadas.

Primero aparecieron en forma de libro los “Beiträge zur Psychologie der Gestalt” (1919), de K. Koffka; una recopilación de trabajos sobre ilusiones ópticas y problemas relativos a la visión del movimiento, tan poco fecundos para los artistas como la obra de W. Köhler, “Die Physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand” (1920), que se ocupaba de manera preponderante de cuestiones fisicalistas.



Las lecciones de Klee del invierno de 1921-1922 habían alcanzado ya un carácter sistemático y coherente concluyente, como sólo puede resultar de una larga elaboración conceptual. Fueron las “Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie”, del año 1925, las que dieron a conocer esta orientación investigadora más allá de los estrechos círculos de especialistas, de tal modo que parece evidente que Klee avanzó hacia resultados análogos sin ser estimulado por lo que se producía en el campo de la Psicología. En ambos casos se emplearon, a fin de cuentas, los mismos modelos, a saber; los de la más alta abstracción, que son equivalentes incluso respecto a la diferencia más importante desde el punto de vista práctico, la diferencia entre el mundo exterior y el mundo interior.

Por lo demás, el fino olfato de Kahnweiler ha barruntado algo de estas relaciones. En su pequeño libro sobre Klee se encuentra la siguiente observación: *“Como se ve, Klee se sirve a menudo de los conceptos de “forma” (Gestalt) y “configuración” (Gestaltung), aunque ignoro si conocía la teoría de la forma.” Como conjunto en alguna medida sistemático, en efecto, no pudo haberla conocido, dado que éste aún no existía cuando, de acuerdo con su principio de “perseverar en el camino, en ininterrumpida continuidad”, confirió un orden sistemático a sus propias concepciones, hoy publicadas en “Bildnerische Denken”.*

Con todo, no será ociosa la siguiente observación preliminar: la importante novedad de la psicología de la forma consistió en que se describieron fenómenos del mundo de la percepción e indagaron sus propiedades y



regularidades sin detenerse en asunciones previas acerca de los estímulos físicos y su *elaboración por el sujeto*.

En esta medida, la psicología de la forma se hallaba inmersa en el proceso de desarrollo hacia la fenomenología que las ciencias sociales emprendieron en el cambio de siglo, y representa, vista retrospectivamente, su resultado más vital.

La incansable exploración del mundo exterior mismo como objeto de la intuición, tal como aparece ante los ojos de forma inmediata, condujo al descubrimiento de que las apariencias y las reglas evolutivas del mundo percibido se prestan con frecuencia a la exposición en términos psicológicos.

Por ejemplo, se ve a un hombre grande, es decir, como propia y absolutamente grande, sólo por referencia al tamaño medio habitual de los demás hombres, cuya medida llevamos con nosotros como el inconsciente nivel cero de lo que no llama la atención. Lo que se desvía de ello hacia arriba o hacia abajo se nos presenta como absolutamente grande o pequeño. En otras palabras; todas las propiedades absolutas del mundo exterior (claro, ruidoso, grande, pequeño, rápido, lento, etc.) se hallan, sin embargo, en el interior de un sistema de referencia, en este caso: de un patrón determinado por el punto cero del nivel medio y no llamativo. Aquellos valores, empero, son vividos en calidad de propiedades objetivas de las cosas en las cosas en la misma medida que su color.



Un caso especial de absolutismo intuitivo análogo lo tenemos en la relación entre fondo y figura: la luna en el cielo nocturno, el silbido en el silencio. Aquí, el sistema de referencia constituye el fondo sobre el que se destaca de manera nítida una figura en primer plano.

El propio Klee no emplea en sus análisis los conceptos de la teoría de la forma –figura y fondo-, sino otros: el plano punteado es para él una “*formación estructural de unidades divisibles*”, un concepto, por lo demás, plenamente correcto. También la psicología de la forma podía hablar en este punto, en orden a una descripción más aproximada de ese fondo, de la estructura, de la disposición o del orden constructivo, y en ciertos casos, tal vez de una estructura sumaria agrupada monótonamente.

La teoría de la forma determina la esencia como tercera propiedad formal junto a la estructura y la cualidad general; sabe que propiedades tales como amistoso, alegre, tenebroso, amenazante, etc., se consideran tan concluyentes como los colores y los tonos. La propiedad esencial del *calor* se puede extraer inmediatamente de una determinada temperatura o de la cualidad del rojo, o como estructura de una curva barroca, o bien como cualidad general en una madera veteada. El sentido esencial de una poesía no sólo tiene que deducirse de los significados de las palabras, debe ya empezar a abrirse en la estructura misma de los sonidos, de igual manera que en el cuadro de Klee el contenido se despliega por triplicado: en la estructura, en el color y en el título.



Tal como sabe la psicología actual, las leyes formales de la percepción dan en general como resultado, en su acción de conjunto, aquella propiedad principal del mundo intuible que se puede llamar su falta de aversión a lo sensible, la consonancia en sí, la ordenación o la falta de arbitrio; en esa medida, la realidad posee *sentido interno*.

Para concluir, pues, con estos aspectos del tema de la psicología de la forma: el auténtico *tachisme* descansa en la supresión (experimentalmente conseguida) de estructuras formales enteras, de modo que se renuncia asimismo a trasladar la tensión cromática a un armazón formal, tal como hizo Klee en sus pinturas abstractas.

Ahora bien, es verosímil que el elemento incisivo del contenido cromático dependa de ciertos contrastes: requiere de restos objetivos o, cuando menos, de estructuras lineales, mientras que, con la absoluta carencia de estructura, queda muy por debajo de lo óptimo. Ésta es una de las razones por la que se tiende, nuevamente a modo de compensación, a formatos gigantes, o que explica por el contrario que artistas como Schumacher, Dahmen o Dubuffet se inclinen hacia una debilidad cromática. Por otro lado, el reblandecimiento tachiste de lo estructural brinda la oportunidad de forzar hasta el máximo las cualidades generales, y de este modo se han obtenido asombrosos efectos cualitativo-matéricos.



CAPÍTULO V: “EXPRESIONISMO CAMINO AL ARTE COMO TERAPIA”

En los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial, en Alemania se quebró en todos los ámbitos el suelo que constituía la tradición; se pusieron en marcha movimientos vehementes. La dureza y la coherencia con que los siglos anteriores habían bloqueado las energías centrales de la interioridad humana, sólo se pueden apreciar cuando se ha experimentado el modo en que éstas se liberaron, irrumpiendo como múltiples explosiones del espíritu. Es entonces cuando da comienzo, a semejanza de la época precedente a la Revolución Francesa, la búsqueda en pos de una *nueva naturalidad*, y ésta es siempre descubierta por los artistas. El *irracionalismo* fue la primera de estas fórmulas, claramente designables como meras negaciones, que desde entonces fueron apareciendo y en las que, afectados por la revolución, se mezclan también frentes opuestos.



Así, Gerhart Hauptmann había creído encontrar en el pueblo llano la naturalidad de las pasiones auténticas y fatales, mientras que en Nietzsche, el sol que lo iluminaba todo, estas pasiones quedaron enlazadas con el más afilado aristocratismo. Desde la periferia y sin prejuicios Sigmund Freud ponía en movimiento el Aqueronte, de manera premeditada y bien fundada. Los afectos y las pulsiones empujaban hacia arriba, emboscadas en nubes de ideas variopintas, mientras la conciencia se transformaba, en el sentido nietzscheano, en un sistema de señales de alarma que expendía ideas atiborradas de fórmulas y de efecto narcótico; por todas las esquinas se removían emancipaciones y necesidades interiores. La nueva generación se anunciaba en revistas que evocaban una movilización sin meta definida: “Der Sturm”, “Die Aktion”, “Der Ruf”.

La revista “Jugendbewegung”, se configuraba a la vez de modo individualista y colectivista, y los jóvenes pintores expresionistas no andaban lejos de ella, desde el momento en que compartían su inclinación a la formación de grupos, la conciencia de servir a una misión, el distanciamiento ostentoso y en ocasiones, sobre todo en Marc, su sentimentalidad.



Asimismo, trataban de colmar desde fuera su necesidad de una nueva naturalidad, no en la forma de un enraizamiento en el pasado, como hacía el grupo de Worpsweder, sino habitando con expresiva elocuencia los dominios de la exaltación y las fuentes de alimentación del espíritu: la naturaleza inmaculada, la sexualidad, los lazos de amistad, el arte.

A tres de ellos, Kirchner, Schmidt-Rottluff y Heckel, el *milieu* industrial burgués les había rodeado de un modo particularmente pregnante ya desde sus tiempos de estudiantes en el Gimnasio de Chemnitzer. Por otro lado, los resultados se manifestaron pronto; en épocas como ésta se esperan ávidamente fórmulas nuevas. Por entonces se afirmó la vigencia de Munch: su *nórdica inclinación a lo espectral*, su automortificación y su espíritu fatalista, no menos que su fuerza creadora de estilo. Por lo demás, el ámbito de la cultura románica se ha mantenido entonces excluido de su influjo. En efecto, todos estos fenómenos propios de un cambio de época quedaron atemperados por una anarquía humana de antiguas raíces. Es conocida la exclamación de Munch cuando vio por primera vez unos dibujos de Schmidt-Rottluff: “*Que Dios nos proteja, se avecinan malos tiempos.*” Más tarde, Vlaminck recordaría los comienzos de 1914: “*Brusquement j’entrevis la guerre.*”



De cualquier modo, hoy en día sabemos que la emocionalidad desfigurada es amorfa y carente de calidad. Según las circunstancias, ésta se manifiesta como angustia, como desenfadada laboriosidad, como estado de excitación o también de forma orgánica; puede presentarse como perturbada y sobreexcitada susceptibilidad del cuerpo social e incluso como apacibilidad dispersa, como placidez.

Ya antes de 1914, muchos espíritus alemanes tuvieron que sentirse como perdidos en un laberinto que se descomponía en innumerables caminos, un concepto para el que nadie lograría una expresión mejor que la de Max Ernst. Reaccionaron con la agresividad y con la rebeldía de la depresión, que aparecieron mucho antes del expresionismo de los dramaturgos, con Wedekind y con la tormentosa recepción de Strindberg, y que hasta ese momento no habían alcanzado a Inglaterra.

Una de las posibilidades de elaborar la emocionalidad buscada, consistía en proceder a su autoestilización. Se experimenta entonces como una *nueva naturalidad* y, por tanto, en su dimensión programática, de modo que se convierte en fuente y objeto a la vez de su propia excitación. Elevadas a la conciencia, replegadas en sí mismas y autoinductivamente intensificadas, al final las vivencias ya no presuponen vida alguna, ni siquiera la experiencia vital, sino que discurren como figuras autónomas, de tal modo que el todo puede consolidarse como actitud.



Aquí no se trata en absoluto de inautenticidad, sino de algo así como una institucionalización de la interioridad; y en orden a la comprensión del expresionismo alemán no debe pasarse por alto el hecho de que esta solidificación se dio muy pronto. En realidad, la cosa comenzó a plantearse alrededor de 1905, y hacia 1911 la palabra se había hecho ya popular.

En octubre de 1920, en una célebre conferencia pronunciada en Munich, en la que el influjo de Spengler se dejaba sentir con fuerza, Worringer hablaba ya de *“la crisis y el fin del expresionismo”*, de la disolución de la *“caverna de la conciencia de la vanidad”*. En 1922 Musil podía afirmar que *“hasta el expresionismo muere”*. En diciembre de 1924 Hans Tietze declaraba: *“El expresionismo ha muerto”*; ya en 1925 Franz Roh creía poder describir el *“postexpresionismo”*, y un autor tan amable como Selz constataba que la corriente, en cuanto que manifestación artística vital, había terminado mucho antes de que los nazis la proscribiesen.

Unas décadas antes la estilización clásica había quedado sin vida. El naturalismo se había impuesto como la nueva naturalidad, y la honestidad del despreocupadamente asumido bregar en el más acá parecía tener otra vez de su parte toda la autenticidad y toda la verdad frente a los ademanes del idealismo.



No obstante, en esos momentos, el propio naturalismo se sentía como convención, de modo que durante unos años se dio la posibilidad de que la acentuación del yo por parte de los jóvenes coincidiera con un espíritu dispuesto a la excitación, liberado de las declinantes ataduras de la moral social.

La fórmula de la *necesidad interna* de la producción artística, también difundida por Kandinsky y ampliamente aplaudida aún en la actualidad, deja resonar todavía un trasfondo de aislamiento, una posición extrema del alma, que se transformó en una condición pulsional, se reconoció a sí misma y autorizó a la emocionalidad como auténtica materia de la existencia. No hay que olvidar además, que el “*goût passionné des passions*” (Musset) pertenece desde antiguo a la disposición romántica del alma, la que los alemanes parecen decididos a no abandonar jamás y en la que se reconocen a ellos mismos. También Peter Selz ha concebido esta *necesidad interna* como la necesidad de expresar los conflictos irresueltos con la sociedad y las propias angustias personales, y así “*to attack the canvas*”. Sin embargo, tampoco pueden pasarse por alto los elementos de bloqueo que comporta esta situación, un girar sobre sí, pues las pasiones están, a fin de cuentas, para ser consumidas y trajinadas por el proceso vital, y no para transformarse en tema específico –a esto se correspondería la falta de desarrollo que diferencia de manera tan clara al expresionismo, en cuanto que corriente, respecto del cubismo. Por otro lado, los artistas se hallaban atrapados en el pasado, por cuanto que compartían el resentimiento de los intelectuales alemanes de aquel tiempo contra la tecnología maquinista.



Su actualidad artística estribada, sobre todo, en el aprovechamiento del efecto directo, en el impulso de forzar la reacción subjetiva por medio de los elementos ópticos del cuadro mismo y de manera inmediata; Gauguin, Van Gogh, Munch, entre otros, y sobre todo, el Jugendstil, habían sido precursores en este punto.

Todos ellos habían podido identificarse con la fórmula de Maurice Denis citada por Selz: ^{XXVIII}“*En lugar de reclamar ante el objeto nuestras viejas emociones, es la obra misma la que debe movernos.*”

Por lo demás, como se ha indicado, la época parecía en conjunto predispuesta al expresionismo. No se puede exagerar el dramatismo del proceso a través del cual se impuso, puesto que lo que surgió en la sociedad industrial, con sus vínculos y sus rígidas tensiones, fue un oculto interés por los aniquiladores de normas, por los que se queman a sí mismos, por los bohemios y existencialistas. La necesidad de misterio, totalmente excluido de un estado sin secretos, y en parte eliminado de la religión a causa de su politización, pareció concentrarse entonces, a los ojos de muchos, sobre todo en las artes; las pasiones desatadas en torno al pro y al contra recuerdan los tiempos de la disputa sobre Wagner.

^{XXVIII} Allen, P.B., *Arte terapia. Guía de autodescubrimiento a través del arte y la creatividad*, Ed. Gaia, Madrid, 1996, Pag. 62



La legendaria peripecia vital de Gauguin o un Van Gogh, la escultura de Wilhelm, o más tarde la de Lehmbruck, contribuyeron mucho en la fama que adquirieron sus obras; quién sabe hasta qué punto irradiaba el ejemplo de Nietzsche, en quien la autosuperación y la autodestrucción, la genialidad y la locura parecían tener el punto de referencia extremo donde radicaba también su enorme celebridad; así Max Beckmann anhelaba una grave enfermedad a fin de poder^{XXIX} “*subir hasta la cima de la locura*”.

Fue entonces cuando se impuso la idea, ampliamente extendida aún en la actualidad, de que la última y legítima fuente del estilo se hallaría en la laberíntica y, no obstante, auténtica tematización de la personalidad del artista –todavía Malraux formuló a partir de ella un ingenioso concepto de la *obra maestra*, la cual expondría un punto extremo de aquello que un artista, comparado consigo mismo, fuera capaz de alcanzar en cuanto a particularidad y expresión-. Aún en 1950 A. Rannit, podía decir sin más que, el lego busca en la obra de arte la reproducción de la naturaleza, el entendido, en cambio, al artista. Pero, entonces, ¿quién buscará todavía el arte?

En la actualidad, toda esta materia constituida por lo emocional y lo subjetivo ha quedado consumida y asimilada. La *experiencia vital* como forma de existencia ha sido definitivamente trivializada por el infinito incremento, mecánicamente mediado, de la vivencia.

^{XXIX}Munch, E., Göpel, 1955, Pág. 8.



Son demasiados los palacios interiores que se han derrumbado, los repetidos lavados de cerebro han hecho de la reserva de la reflexión un estado permanente, e incluso el sentido interno ve con dos ojos y estereoscópicamente. A ello se añade que el extremismo artístico ha encontrado la manera de transitar en una sucesión regular, de tal modo que todas las presuposiciones que entonces condujeron al expresionismo han cambiado sin paliativos: el saco ha sido puesto boca abajo y vaciado hasta en sus más pequeños pliegues. En el templo de la emocionalidad hoy día no se busca el misterio; éste ya ha sido descubierto.

Los jóvenes artistas serían actualmente mal aconsejados si se dejaran endosar por los brahmanes (*los guardianes de los conjuros mágicos*) de la abstracción expresiva, una fórmula aparecida por primera vez en “Der Sturm”, en 1919. También aquí se trata de un viejo juego. El arte del presente es ineludiblemente arte de reflexión; ya no es posible producir aquella mezcla de lo inmaculado y lo ingenuo, de actitud contestataria y de audacia, de melancolía e ímpetu idealista, él mismo directamente procedente del Gimnasio burgués o escuela secundaria.

La autoprogramación de la *expresión*, emprendida con éxito clamoroso incluso en la literatura, de manera tajante el *stablishment* cultural afirma que debe ser considerada hoy día en la pintura como un error capital. Ciertamente, así parecería poder resolverse el problema del comienzo, y sobre todo, el *potingue* cocinado a base de excitación colectiva y autoexcitación individual, romanticismo, protesta social y ruptura de la tradición era tan peculiarmente típico de la época, que ninguna otra fórmula podía parecer tan iluminadora.



Por otra parte, precisamente con ella se ignoraba fundamental y fatalmente la significación del trabajo espiritual para la calidad de la obra de arte; a partir del expresionismo era imposible derivar una *peinture conceptuelle*. En consecuencia, no existe ninguna lógica concebible en la que se desarrollen planteamientos artísticos rigurosamente establecidos, ni en la obra del artista individual, ni en el fenómeno del arte como totalidad. En los cuadros no hay rigor ni disciplina claramente perceptible. Sus velas se extienden directamente y por principio cuando de lo que se trata es de la deformación del objeto y el cromatismo, de tal modo que se obstaculiza el crecimiento auténticamente artístico: no se advierte ningún devenir superior de los cuadros en sí mismos, a lo largo de la obra de un artista individual, sino sólo modificaciones estilísticas o caligráficas.

Pues la base de operaciones de la *experiencia vital* propiamente dicha es justamente demasiado angosta e inestable, y no ha podido ser ampliada a partir de sí misma y sin una radical revisión espiritual, y aún menos mediante la asunción de motivos religiosos desafortunados, como en Nolde, o míticos como en Beckmann —una figura, creemos, directamente trágica, asfixiada en la camisa de fuerza de la autoprogramación.



En parte alguna se reconoce eso que pudiera llamarse *acrecentamiento en el sistema*; el contenido interno creciente a través de una larga concentración y elaboración en la sucesión misma de las imágenes, una fuerza que se satura hasta resultar consternadora, que se traspone plenamente al ámbito de la intuición y transmite una idea sobre el lugar en que el cuadro se apoya en el orden de los elementos del sentido. Períodos de este tipo los hay en Paul Klee, en Max Ernst e incluso en Christian Rohlf. A este respecto hay que observar que no basta con una mayor elaboración de los motivos, sino que éstos deben reflejarse en un enriquecimiento estético.

En la actualidad, en virtud de motivos peculiares al espíritu de la época, su fama ha resurgido con enorme fuerza. No vivimos una época de renacimientos, sino de revalorizaciones: hemos de sentarnos en el último banco de la clase. Nos mueve una esperanza indefinida en el pasado. ^{xxx}“*Hoy en día el mundo está atravesado por un estado de ánimo según el cual todo debe mantenerse caliente, las plantas de los pies, las verdades, los tonos artísticos*”. Precisamente porque no puede darse ya renacimiento alguno, pues todo intento en tal sentido, en cuanto que anualmente fechable, resultaría anacrónico. Los expresionistas aspiraban a la nueva naturalidad y a lo originario y, por tanto, hicieron su revolución; nosotros, en cambio, sentimos nostalgia por los tiempos en que todavía podían imponerse revoluciones, cuando había resistencias, luchas, pasiones, y las cosas nuevas recién nacidas podían exclamar en voz alta que el futuro lo tenían de su parte.

^{xxx}Benn, Der Radardenker, Pag. 71



Cabe señalar que la directa movilización de la dimensión emocional a partir de la superficie del cuadro, y no tanto a partir del objeto, se presentaba por entonces como una nueva variante del giro hacia lo subjetivo, y que la pieza inmediatamente correspondiente a este propósito había de buscarse en la autonomía del efecto del color, en el *shock cromático*. Para ello era necesaria la introducción del color sin mezcla en las grandes superficies. Fue de aquí, y no de la tensión de la reflexión entre superficie y objeto, de donde el *aplanamiento* del cuadro obtuvo su legitimación, de un modo absolutamente unívoco, tanto en los pintores de Die Brücke como en el Kandinsky preabstracto de la misma época.

La consecuencia inevitable fue la tendencia hacia la tosquedad de formas y contornos, pero ésta no explica aquellas deformaciones enormes, particularmente en las figuras humanas. Estas generosas deformaciones que aparecieron en seguida, por ejemplo en las “*Zwei weibliche Akte*” de Kirchner, constituyen un problema por sí mismas, pues a diferencia de las incomparablemente más discretas de Gauguin o Van Gogh, no se explican a partir de la colisión de objeto y superficie del cuadro, ni tampoco pueden explicarse tan sólo a partir del aumento excesivo de los espacios cromáticos en el cuadro; más bien confirieron a la corriente, desde el principio, un carácter convulsivo.



La cuestión de cómo evitar que el cuadro se hiciera, en efecto, muy expresivo, pero intelectualmente muerto, no parece que se haya planteado jamás, ya que desde ese punto de vista se tiende a tener más en cuenta, plasmar la visión interior que posee el mismo artista, aunque no siga los cánones establecidos, y por lo tanto desarrollar esas imágenes interiores como podemos vislumbrar en la arteterapia.

Esto lo podía impedir, en primer lugar, la emocionalidad característica de la época; en segundo lugar, la convulsa voluntad de intervención, un estado ciertamente necesitado de ideología pero en sí mismo contrario al pensamiento, y por último el éxito obtenido. Ahora bien, respecto a esta cuestión es muy probable que haya resultado fatídico el hecho de que se encontrara en seguida una legitimación del expresionismo tan plausible como desconcertantemente simple: el artista era el hombre emocional en sentido pleno. Que las emociones deben expresarse, esto es algo que cualquiera puede entender; en consecuencia, si el arte es en su esencia expresión, entonces será el producto de la necesidad de expresión del artista. Hay que recordar que los artistas alemanes se habían procurado el privilegio del estado de excepción ya desde la época del Sturm und Drang del siglo XVIII alemán.

Estas sencillas fórmulas resolvían el problema de *una peinture conceptuelle* sin plantearlo en absoluto: el para qué de la obra de arte, el porqué de su existencia, parecía evidente, mientras que los elementos particulares y los medios de expresión provenían precisamente de la intuición de estos hombres excepcionales.



Estas intuiciones desacreditaban, a los ojos de los implicados, la importancia del trabajo espiritual en el cuadro, y en ello se ve ante todo la causa de que el expresionismo, cuando se asumen las dimensiones del éxito en el sentido del siglo XX, ha permanecido incomprendido.

La cuestión primordial que tenían que haberse planteado de cómo es posible cualificar ópticamente las emociones carentes de forma, fue desdeñada. Así sucedió que artistas no directamente expresionistas como Max Ernst supieron fijar en el espectador, de una manera incomparablemente más precisa y segura que aquellos, afectos específicos de *sonido puro*. En lugar de ello, los expresionistas incrementaron los medios más efectistas, pusieron rumbo hacia el efecto de shock e intensificaron la expresión del cuadro mediante explosiones cromáticas y deformaciones, de tal manera que retumbasen en la mirada. No se distinguía nada más. Macke planteó muy pronto esta objeción ante el Kandinsky preabstracto, Erbslöh, etc.: los medios de expresión serían^{XXXI} “*demasiado grandes para lo que querían decir*”. “*Luchan, creo yo, demasiado por la forma... e incluso las cabezas de Jawlensky me miran demasiado con los colores*”.

En 1956, en el libro de “Buchheim” sobre Die Brücke se dice: “*El temperamento de Kirchner siempre le obliga a abortar el lienzo con el máximo ímpetu.*” Es exactamente la misma ideología de la expresión que incluso por entonces valía y que todos los artistas habían adoptado.

^{XXXI}Macke, August, *Vriesen*, 1975, Pag. 78 y 81.



Selz dice muy acertadamente: *“Una pintura no expresa de manera directa el alma, sino el alma en el lenguaje del objeto*

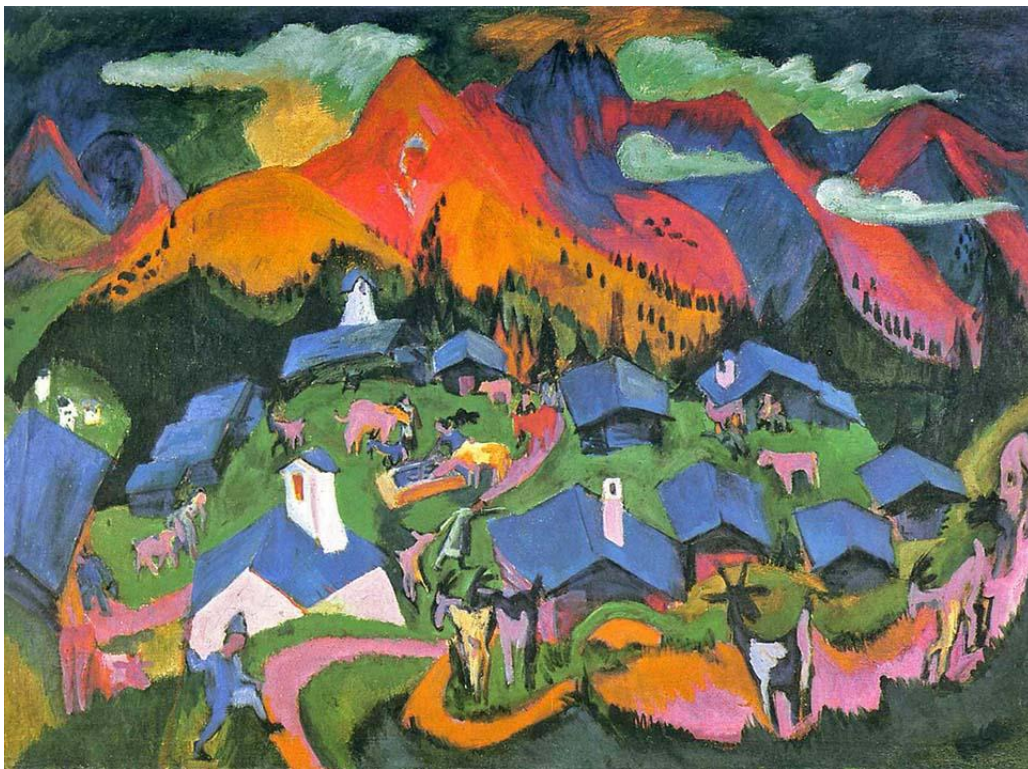
Los cubistas se habían guardado de presentar en paisajes su estilo analítico en forma de facetas, y cabe preguntarse si no tenían razones estéticas para preferir hasta ese punto la naturaleza muerta. Como es lógico, una descomposición de los objetos resulta máximamente convincente cuando éstos ya están contruidos, compuestos, hechos.

El aplanamiento, el exceso cromático, la indeterminación de la luz y lo lapidario de las formas hicieron aflorar, por ejemplo en Nolde, ciertas propiedades esenciales. En sus marinas, la tensión de las profundidades del mar asciende hacia lo alto tan sólo en virtud de la elevada posición del horizonte, de las tinieblas de la marea alta y la economía de unas formas. Por la misma razón, la inmensurabilidad de las relaciones espaciales en el color consiguió representar la dimensión de lo atmosférico en amplias superficies. A este respecto es esencial la contribución aportada por la reducción cromática de las grandes superficies cromáticas. Así, es imposible no reconocer la *Marschlandschaft* de Basilea de 1916, en negro, verde, azul oscuro y amarillo, como una de las cimas del arte de aquel período. El cuadro entero es una única palabra, nueva y fuerte. También en el retrato el expresionismo supo captar el elemento atmosférico, una dimensión toda ella velada, de cualidades indefinidas, los rasgos descentrados, sin aristas, no determinados por el espíritu creador.



El impresionismo alcanzó en ese tema una especie de irrevocabilidad inextinguible, incluso en los grabados en madera, donde las duras superficies en blanco y negro se convierten en asombrosas fuerzas pictóricas creadoras de luz y espacio.

Hacia 1912, Kirchner pasó de las formas redondeadas a otras excitadamente dentadas y angulosas, de indudable potencia expresiva. Sus paisajes de bosques y abetos, así como sus bulliciosas escenas callejeras, se adecuaban bien a un medio como éste, caracterizado por un componente de desasosiego.



“Paisaje”, Kirchner, 1912.



El hecho de que en aquellos paisajes volviese a introducir serenidad mediante un contraste de verde y violeta, colores aproximadamente complementarios, confieren a los cuadros una interesante tensión. En tales casos, por tanto, el estilo obtenía su legitimidad a partir del objeto, pero esto es algo que fue poco aprovechado de manera sistemática.

Dufy y Matisse desarrollaron los estilos en formas típicas de objetos descriptibles de manera exacta, a las que planteaban determinadas exigencias estructurales.

Los expresionistas, sin embargo, pintaban pura y simplemente todo, y ante centenares de cuadros como éstos, el observador se preguntaba en vano qué puede significar en realidad esa infinita agitación estilística ante temas tan inocuos como las flores o las muchachas de la calle. Así, en la mayor parte de los casos sucedió, en efecto, aquello que Patrick Heron les reprochaba a los expresionistas en nombre del demimonde: ^{xxxii}“*Un matrimonio no consumado de emoción y forma.*” No hay duda de que aquí la crítica ha fallado: ha resultado ser demasiado partidista.

En todo caso, la tarea de producir a partir del color un efecto plástico objetivo y, al mismo tiempo, inmediatamente localizado en la superficie, es una de las más difíciles que un artista pueda plantearse.

^{xxxii}Heron, Patrick, *Changing forms of art*, 1955, Pag. 13.



Para poder calibrar la dificultad, basta con tener presente que de una superficie coloreada en el cuadro pueden esperarse las siguientes prestaciones: el color local del objeto; la indicación de sus formas y sus contornos; un valor compositivo en contraste con otros colores; la función de shock cromático, de ataque al espectador; la distribución de la luz, cuando la iluminación global procedente de un único lado era despreciada como demasiado realista.

Una crítica de los expresionistas puede apoyarse ante todo en el hecho de que no ignoraron impunemente el *penser fait sentir* (“el pensamiento conduce al sentimiento”) de Henri Martineau. No obstante, también debería plantearse la cuestión de su relación con la realidad y a este respecto discutir, sobre todo, el problema de la deformación de los objetos; tanto más cuanto que ^{xxxiii}A. Malraux hace la sorprendente confesión de que no ve claro el sentido de la deformación en la modernidad.

Una deformación en el objeto sólo puede considerarse provista de pleno sentido cuando viene obligada por la doble estratificación del cuadro, es decir, por la “*antinomie sujet-toile*” (Kahnweiler).

Ya en *Weg zum Kubismus*, Kahnweiler determinaba la deformación como la consecuencia habitual de la oposición entre construcción y representación. A este propósito, en Juan Gris (en 1946) empleaba la expresión “*deformación constructivista*”.

^{xxxiii} *Stimmen der Stille*, Pag. 270.

En este sentido se puede reconocer como legítima una parte de las deformaciones expresionistas, en la medida en que se les puedan aplicar las palabras de Kirchner: *“Las formas surgen y se transforman con el trabajo a partir de la entera superficie. Con ello se explican también los presuntos garabatos de las formas singulares”* (“Buchheim”, Brücke). Si se piensa que el color debía cargar funcionalmente con las cinco tareas mencionadas anteriormente, habría que asumir de antemano el principio de la deformación.

En el célebre cuadro “D’où venons-nous” de Gauguin, se encuentra a la izquierda una figura claramente visible en el libro de Goldwater sobre Gauguin: con las piernas estiradas, apoyada en un brazo, más que sentada o en reposo, se diría que cuelga en el cuadro.



“D’où venons-nous”, Gauguin, 1897.

La postura se presenta deformada, físicamente imposible; todas las partes del cuerpo están giradas hacia la superficie, pero justamente de ello resulta una expresión peculiar de apática languidez que concuerda a la perfección con el tono resignado del cuadro en su conjunto.



Este ejemplo sirve para ilustrar una segunda clase de deformaciones; las *simbólicas*, cuando el objeto es deformado desde dentro, como en una figura *colgante*.

Esta idea se manifiesta con clara simplicidad en una ingenua y amable declaración del joven Derain relatada por Kahnweiler, según el cual Derain escribió a su amigo Vlaminck: ^{xxxiv} “*Habría que hacer enormes los cables telegráficos: ¡son tantas las cosas que pasan por ellos!*”. De esta manera se dejaba que las *fuerzas* a las que se creía activas excediesen la forma desde el interior o, cuando menos, la dominasen.

^{xxxiv}Kramer, E., “Reflections on the Evolution of Human Perception: Implications for the Understanding of Visual Arts and of the Visual Products or Art Therapy” en *American Journal of Art Therapy*, vol.30, 1992, Pag. 21



A los expresionistas tampoco les fue extraña la deformación simbólica; se la reconoce en los rostros en forma de luna llena y las cabezas redondas de los niños que sueñan despiertos en la pintura de Paula Becker-Modersohn, así como, en un orden diferente, de apariencia gótica, en las esculturas de Lehmbruck. El color, por tanto, también puede ser incendiado desde dentro a la manera simbólica, tal como se manifiesta en un célebre pasaje de Van Gogh:
^{xxxv} *“Quiero hacer el retrato de un amigo, un artista que sueña grandes sueños. Será rubio. Quisiera introducir en el cuadro toda mi admiración, todo el amor que siento por él. Lo pintaré, por tanto, tal como es, tan fielmente como pueda, para empezar. Pero con ello el cuadro no estará concluido aún. Para terminarlo, actuaré arbitrariamente con el color. Exageraré el rubio del cabello: llegaré a los tonos naranja, al amarillo-cromo, al limón claro. Tras la cabeza, en lugar de la habitual pared de una habitación vulgar, pintaré el infinito... y así la cabeza rubia luminosa, obtendrá sobre el fondo de ese azul intenso una apariencia mítica, como una estrella en el cielo profundo.”*

^{xxxv}Van Gogh, *Briefe an seinen Bruder*, vol.3, 1928, número 504.



Desde el romanticismo, el siglo XVIII puede considerarse el gran siglo de una tercera forma de distorsión: la caricatura. Como demuestran los abogados de Daumier, o los tipos del oficial, del campesino, etc., en los primeros tiempos de *Simplizissimus*, las caricaturas pueden ser obras de arte de gran maestría, pero la deformación caricaturística debe mantenerse en el marco de la deformación realmente posible o mejor dicho, debe articular el objeto con pelos y señales más allá del límite de lo verosímil, pero en su dirección. A este contexto pertenece la aguda conciencia para la increíble sensibilidad de nuestra mirada fisiognómica, que incluso en la vida práctica es capaz de leer alteraciones expresivas en desplazamientos literalmente milimétricos.

Mediante un subrayado exacto en la dirección precisa, el buen caricaturista fija el rostro en un determinado momento expresivo; aprisiona a su adversario privándole en exceso de su expresión; con ello el personaje queda estereotipado y transformado en un tipo. Cuanto más discretamente procede en ello el artista, y cuanto más realista y ajustado a lo real son los medios de representación escogidos, tanto más despiadada se hace la caricatura. Por eso se considera bastante más agresivas las de Thöny que las de Daumier, o incluso las de Gulbransson, demasiado humorísticas. Hoy día, por cierto, no florece el arte de la caricatura, lo único que se pretende es dárselas de mordaz y provocar el ridículo, pero no hacer ver las cosas. Las figuras de Thöny, en cambio, estaban siempre en una invisible picota.



Una parte de las deformaciones expresionistas pueden hacerse valer como caricaturas. Nolde, sobre todo, no ha podido contentarse en sus imágenes religiosas con fariseos repugnantes y tipos con aspecto de gángster, porque estos cuadros son absolutamente fatales; quieren ser monumentales y de poderosa expresión, pero en nuestros días recuerdan más bien el girar de los ojos en las películas mudas. Como se ha indicado, esta dialéctica consiste en una operación en el nervio del personaje. Éste no aparece entonces como un individuo dotado de un componente mínimo de tipicidad, sino por el contrario, como un tipo que se ha recubierto de características arbitrarias.

En Eduard Thöny, enteras categorías sociales parecían componerse de esta suerte de imágenes de negativo de los individuos.

Pese a todo, es preciso reconocer que, frente a muchas obras de Beckmann, Kirchner, Schmidt-Rottluff, etc., esos tres conceptos de deformación legítima no bastan.

Muy a menudo parece simplemente como si la deformación producida por el ataque violento hubiese sido traducida a propiedad del objeto, de modo que no se puede evitar la idea que de lo que se trata, de alguna manera, es de una representación estilística libre de compromisos; *La desfiguración debe ser*. Cualquier idea de pintura impetuosa siempre parece haberse transformado en un imperativo.



Ahora bien, lo que hay en ello de extraordinariamente paradójico es que esa fuerza de expresión actuaba en su contra. Se ignoraba que los grandes coloristas, como Gauguin, Renoir, incluso Van Gogh, cultivaron en los rostros la expresión de lo carente de expresión, y que ya los impresionistas, en los cuadros de pequeño formato, habían abandonado por completo la restitución del detalle en los rasgos del rostro. Por el contrario, si se quiere alcanzar una expresión fisiognómica precisa, entonces se debe trabajar con estructuras finas, como el joven Kokoschka en sus retratos; también en Nolde se advierte una precisión de la expresión fisiognómica. Las innumerables cabezas deformes, elaboradas puramente a partir del color, de Jawlensky y sus afines de diferente mano, todas ellas se pueden remitir en el fondo a una única figura: *la esfinge sin enigma*.



“Spanierin”, Jawlensky, 1911.



“Die Sinne”, Jawlensky, 1912.



En ella la realidad se dejaba sentir a través de las mallas, y a este propósito ha sido Jean Bazaine quien ha encontrado la expresión crítica auténticamente apropiada, cuando dice que ^{XXXVI}“*el expresionismo se revela como un conflicto entre una naturaleza aceptada sin ser vista y su propia interpretación de la misma*”.

El expresionismo no tocaría en absoluto la *sacra realitas* del mundo exterior, ya que ésta sólo existe en la medida en que la rechaza. Lo que se echa de menos es la confrontación específicamente pictórica, óptica, con la realidad, que en su lugar obtiene una representación. De ahí la frecuente impresión de carencia de soberanía, de ausencia de dominio espiritual del artista sobre un cuadro, que se presenta como descuidado y a medio hacer. Se tantea por los alrededores y, finalmente, se echa mano de disculpas históricas: seguramente – se dice- esto constituyó en su momento una poderosa innovación, etc.

Por último, unas palabras sobre Franz Marc. No fue claramente expresionista, sino simbolista; si hubiera sido francés se habría mantenido cerca de Sérusier o Maurice Denis.

^{XXXVI}Baizane, Jean, *Notizen zur Malerei der Gegenwart*, 1959, Pag. 34



Fue un hombre meditabundo y especulativo, de fuerte orientación literaria; se cree que en él influyó el libro de J. von Uexküll *“Umwelt und Innenwelt der Tiere”*, que apareció en 1909, pues de otro modo no se llega a la idea de pintar los animales *“tal como son, tal como ellos mismos contemplan el mundo y sienten su ser”*. Por entonces le dominaban pensamientos acerca de una ciencia natural abstracta; creía que el arte del porvenir sería el devenir formal de una convicción científica que ocuparía el lugar de la religión.

En el aforismo 56 se dice: *“La doctrina de la energía estimula nuestro placer por la forma más poderosamente que una batalla o la corriente de un río”*; A. J. Schardt cita la siguiente declaración: *“Por primera y única vez el absoluto ha sido logrado por el espíritu humano; crearse un reino que no es de este mundo y que, sin embargo, penetra con el orden y la sensibilidad todo lo mundano.”* A este respecto hay que observar que el misticismo de la energía popularizado por Ostwald alcanzó por entonces su punto álgido. En *“Turm der blauen Pferde”* se encuentran de nuevo elementos astrológicos; movido por la metafísica y la especulación, Franz Marc recibió influencias de numerosas fuentes. El reverso correspondiente es esta confesión del 13 de diciembre de 1914: *“Se que afuera, en el horizonte, está la vida en toda su grandiosidad, y sé que no es posible llegar a ella.”* Todos estos motivos explican por qué, finalmente, Marc se encontró con la abstracción. Tal como ocurrió con Macke, en cuyo proceso la experimentación jugó un papel fundamental, de lo que se trataba era de experimentos.



En el periodo comprendido entre los años 1905 y 1910 se destruyeron y fueron depuestas radicalmente, como si en un grado cero de la pintura se tratara, tradiciones artísticas que databan de seiscientos años atrás. Un acontecimiento tan extraordinario provoca la reflexión sobre qué es lo que sucede, en general, cuando se produce una revolución, no importa de qué ámbito se trate. Por anticipar una respuesta, diríamos que la radicalización que aparece entonces puede describirse como una *polarización* donde los extremos cobran actualidad.

Por un lado, se vuelve a la naturaleza, en el único sentido en que ésta es humanamente accesible, es decir; en la afectividad, en la agresividad dispuesta a la acción. Por otro lado, la superficie salpica y masas enteras de pensamientos se levantan como remolinos. La expresión *neoprimativismo* trata de captar precisamente esta conexión a la que puede atribuirse rango de ley y que, con las correspondientes modificaciones, puede observarse también más allá del ámbito de lo político.

Muchas veces se ha experimentado el sentimiento de libertad que suscita la ruptura de las formas duras, opresivas de la vida. No obstante, la nueva naturalidad que expande los pulmones tiene siempre su precio: se paga con la disolución de las diferencias, la reducción, la pérdida de nivel determinado formal, y estos síntomas se muestran siempre ocultos en una nube de retórica.



En todos los ámbitos, la tradición hace posible asumir en la propia conducta, en las propias formas de pensar y sentir, las experiencias de las generaciones anteriores, que luego son transformadas en capacidades y prolongadas como costumbres, de modo que se mantengan activas de manera inconsciente, segura y automática.

Sobre este sustrato de capacidades enriquecidas paulatinamente, que ya no necesitan revisión ni control, se hace posible revalorizar las soluciones más personales, más complicadas e inverosímiles, en una palabra; *geniales*, en la medida en que lo nuevo no sobrepasa en exceso el círculo de experiencia de la tradición. Así pues, precisamente en el vehículo de las tradiciones hay sitio para la invención en los ámbitos morales, espirituales y prácticos. Quien se ha ejercitado hasta familiarizarse con un patrimonio de cualquier clase, ha adquirido a la vez un dominio global sobre las cosas cuya adecuación y precisión se ha ido incrementando paso a paso con los hallazgos de las sucesivas generaciones y que, finalmente, se encuentra a su disposición sin esfuerzo, en forma de hábito.



Éste es el camino a lo largo del cual crece la racionalidad interna de un ámbito de trabajo, es decir; lo que antes se llamaba la inteligencia inmanente a la obra, expresión que debe abarcar todo aquello que eventualmente se hubiera hecho disponible, comunicable y susceptible de fusionarse con el acervo de capacidades. Por eso, Bernard Berenson puede decir: ^{xxxvii}“*Cuando Botticelli, Leonardo y Miguel Ángel aparecieron, encontraron su herencia artística enriquecida, a pesar de la circunstancia de que desde Masaccio no había aparecido ningún genio de fuste comparable al suyo.*”

Lo que pretendo decir también se puede ilustrar fácilmente si pensamos en lo que supone el aprendizaje de una lengua extranjera: el fatigoso aprendizaje de los vocablos, las reglas, la articulación de los sonidos, los procedimientos de formación de las frases; todo ello va dando paso muy poco a poco a una competencia automáticamente correcta. Remite entonces el trabajo de control de la conciencia y ésta queda en adelante liberada, esto es; en disposición de pensar productivamente en el espíritu de la lengua aprendida. Así, para el propio lenguaje la prueba del dominio de un idioma es la capacidad para el pequeño hallazgo.

^{xxxvii}López Fernández Cao, Marián, “La retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen” en *Arte, Individuo y Sociedad* n° 10, 1999, Pags. 31-55



Este ejemplo demuestra el efecto de exoneración que, en general, ejerce la tradición para el caso de las masas de pensamiento transmitidas y, finalmente, dominadas de manera no problemática. En términos generales puede decirse que esto también vale para las formas de conducta, desde la praxis motora en la que uno se ha ejercitado hasta los sentimientos convertidos en hábitos, emergentes como si fuesen obvios, pero afinados con precisión. Sólo bajo estos supuestos son posibles una movilidad y una libertad mayores. Cuando el enriquecimiento de la tradición se desarrolla imperturbable durante largo tiempo y cada generación se familiariza con ella y la reelabora como una nueva adquisición transmisible, entonces se alcanza el *alto nivel medio*.

En toda galería que presente una serie de cuadros desde las primeras etapas del Renacimiento hasta el siglo XVIII se puede ver, por una lado, cómo lo recién conquistado se deposita, cómo irrumpen visiones ópticas y se expande de manera permanente el círculo dominado por la pintura. Por otro lado, se observa que es precisamente así como la tradición es transmitida, perfeccionándose y madurando en el camino hasta que el nivel de evidencia en cuanto a sensibilización, comunidad de pensamiento, seguridad en el manejo de los medios conducentes a un efecto determinado, se eleva hasta el punto de que incluso los cuadros escolares poseen una densidad y una viveza que convencen. Hablan un *hermoso lenguaje*, por seguir con la comparación, aun cuando no hagan observaciones ricas espiritualmente.



Hay que tener claro al respecto que la lucha contra el academicismo no puede dirigirse sólo contra el vaciamiento de las formas que se han hecho convencionales, sino que debe apuntar a la vez al alto nivel medio de lo transmitido por la tradición.

Luego, un buen día se hacen estallar las tradiciones, acontecimiento en el que intervienen siempre muchos factores: los presupuestos espirituales, estéticos, sociales, incluso técnicos y financieros admitidos hasta ese momento pueden hacerse caducos de manera simultánea. Es entonces cuando irrumpe *lo primitivo*. Todo el capital acumulado en la familiarización con una determinada inteligencia de las cosas queda devaluado; el individuo privado de medios se ve remitido de vuelta a sí mismo. Pero esto significa que ese momento es la oportunidad de las grandes individualidades, de los espíritus originales que abren nuevos caminos, que en efecto, tienen algo que hallar en sí cuando comienzan a buscar conjuntamente su alfabeto.

Los tiempos de la lucha contra la estrechez formal son los de los románticos del *Sturm und Drang*, cuando se descubrió también la idea del *genio original*, que rehabilitó la *nueva naturalidad* frente a las pretensiones del espíritu.

Pero esa naturalidad es un caso particular, pues el hombre es hasta tal punto un ser cultural, que bajo la consigna de *naturaleza* no puede alcanzar otra cosa que el opuesto cultural de la cultura de la que pretende alejarse. Esta polémica respecto a la naturaleza es, por tanto, una palabra para remitir al reverso, más bello, del contexto social.



A los estoicos, por ejemplo, en la brutal realidad de la Antigüedad tardía, la amortiguación racionalista de las pasiones se les aparecía como la verdadera naturaleza; los hombres del Rococó esbozaron la utopía de un salón frecuentado por pastores, un idilio encantador, libre de intrigas, erótico. Por el contrario, la sociedad industrial, asfixiada por la necesidad de resolver sus propios problemas y acuartelada bajo el orden universal de su masificación, experimenta la naturalidad en el desenfreno y en el dejarse ir. Nuestra *naturaleza* tiene la cara sin afeitar.

La escala de posibilidades es amplia: desde la necesidad de estímulos en dosis igualmente fuertes, pero cualitativamente diferentes de los que ofrece el entorno industrial, hasta el derecho a lo sucio y lo grosero, desde el desenfreno sexual hasta la tempestuosa pasión del deporte. Pero esta *nueva naturaleza* está inexorablemente nublada por la dimensión intelectual, a despecho de aquellos que por todas partes ven elementos *míticos* y *mágicos*. El neoprimitivismo en realidad se encuentra muy lejos de lo que pudiéramos decir auténticamente arcaico. Es así como surgió una disputa sobre quién fue el primero en elevar las esculturas negras al rango de modelos: Kirchner o Picasso, Matisse o Nolde.

No tiene demasiada importancia averiguarlo, pues lo que resulta mucho más significativo es el hecho de que fue en los museos y en los comercios de arte donde se descubrió: era allí donde estaba la naturaleza. Así, los expresionistas recurrieron también a lo que bajo estas circunstancias aparece como elemental (el arte primitivo auténtico es complejo e intrincado), y lo encontraron en los colores fuertes y en las formas y líneas impetuosas, un vocabulario calculado



que se inspiraba en la pintura sobre vidrio y el arte de los campesinos. Asimismo participaron de la excitada inquietud del pensamiento: son abundantes las explicaciones programáticas y los autocomentarios; Kirchner se reveló a sí mismo como Louis De Marsalle, un crítico imaginario, análogo al personaje que asiente con la cabeza en los diálogos platónicos. Pero lo que faltaba era precisamente la elaboración fundamental de la reflexión en el seno de su peculiar afectividad artística. Ignoraron el hecho de que, ya desde los impresionistas, la pintura se había convertido en *research*; la autoprogramación de la dimensión emocional lo excluía. Así, ya en 1921, Worringer en su análisis de la psicología del estilo podía decir a propósito del expresionismo: ^{xxxviii} “*Si detrás de estos cuadros, que jadeaban elementalidad, hubiera habido una elementalidad real y no ficticia, nadie hubiera podido resistir ni un segundo en espacios plásticos provistos de semejantes cargas explosivas.*”

El ya citado anteriormente, Henri Martineau, habla de la frialdad que se ha de exigir cuando se quiere estudiar y entender las artes: una idea profunda. El juicio estético debe conllevar un acto de distanciamiento, ha de ser un conocimiento orientado según el remoto objetivo de ser puesto en práctica. Al artista comprometido con la revolución se le hace difícil dirigir una mirada fría y sagaz a su propia obra, pero cuando lo consigue se hacen posibles soluciones de alto rango.

^{xxxviii}Worringer, *El arte y sus interrogantes*. Ed. Nueva visión, 1959, Pag. 117



Cuando se hacen estallar las tradiciones, aún cuando puede haber ocasión y necesidad para ello, como las había entonces, no significa necesariamente que el individuo se sustraiga a leyes más universales que sólo en ese momento entran en acción. Así, es cierto que se experimenta una nueva naturalidad y el hombre se zambulle en lo que pugna por salir a la luz, pero sólo al precio del neoprimitivismo y de que los pensamientos, sintiéndose aprisionados, zumben como abejas furiosas y no vuelvan a producir miel con tanta facilidad. Toda revolución trae el regreso a las leyes naturales, incluso en la esfera del espíritu, y viceversa, toda tradición se hace, finalmente, tan plomiza e inane que fuerza a la revolución. Se entiende así por qué en tiempos de ruptura aparecen hermanados no tanto libertad y cultura, como más bien libertad y primitivismo. Sin embargo, el expresionismo poseía, además, otra nota peculiar; en él se manifestó abiertamente la recusación de la gran ciudad, de la sociedad industrial en general. Así, el expresionismo también puede ser contemplado como una retracción respecto de esa inmensa carga de socialización interior que el presente lleva consigo. La socialización en pequeños cenáculos como Die Brücke o el Blaue Reiter se cumplió al mismo tiempo como un encapsulamiento; con razón el público se sentía excluido por la dificultad en el entendimiento de las mismas.



Su autoestilización como *salvajes* debe ser considerada también en esta perspectiva. Gauguin ya la había introducido, cuando dijo: ^{XXXIX}“*A veces me he dirigido muy hacia atrás, mucho más allá de los caballos del Partenón, hasta el da-dá de mi infancia, hasta el querido caballo de madera. No soy ridículo, no puedo ser ridículo, pues soy doblemente lo que no puede ser ridículo: un niño y un salvaje*” (1903). Stéphane Mallarmé llamó a Gauguin “*homme primitif suprême*”, y acertó en el punto esencial. En Alemania, este tipo de cosas siguió sin ser comprendido hasta la aparición de los expresionistas. Cuando en 1904, en el Kunstverein de Munich, se mostraron cuadros de Gauguin y de Van Gogh, un crítico escribió en la revista “Die Kunst”: ^{XL}“*En la aspiración a acercarse lo más posible a la naturaleza y subordinar al fenómeno en su conjunto, incluso los más complicados efectos cromáticos cayeron en el extravío. No se puede ser sutil, refinado y, a la vez, simple.*” La observación era penetrante, como un *buen error*, pero precisamente ésa era la novedad: que sí se puede.

^{XXXIX}Frankl, Víctor E., *El hombre en busca de sentido*, Ed. Herder, Barcelona, 2001.

^{XL}*Die Kunst*, 11, 1905, Pag. 46.



Vlaminck, al igual que Gauguin, también escribió sobre sí mismo: ^{XLI}“Yo quería provocar una revolución en las costumbres, en la vida diaria; mostrar la naturaleza desatada, liberarla de las viejas teorías y del clasicismo... No sentía ni envidia ni odio, pero me dominaba una especie de furor, quería crear un mundo nuevo, el mundo de mis ojos, un mundo para mí solo. Exageraba todos los tonos, transformaba todos los sentimientos de algún modo perceptibles en una embriaguez de colores puros. Era un bárbaro enamorado e impetuoso que componía de manera instintiva”.

Ésta es una autoestilización puramente expresionista, en el sentido de los motivos que he expuesto. Considero la frase *fuertemente exageradas*, y la entiendo como una leyenda retrospectiva. No hay que referir los cuadros de Vlaminck a semejantes estados. Patrick Heron dice de él que su poesía y su a menudo sombrío romanticismo se sostienen en virtud de una estricta organización subyacente que remite a más de un precedente clásico.

En este campo de la ciencia también se hace evidente que la reflexión puede ser calculada y abstracta, pero a la vez subalterna; en los ámbitos del neoprimitivismo la inteligencia aparece, a despecho de toda retórica, en toda su desnuda pobreza.

^{XLI}Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI editores, 2005, Pag. 301



Los franceses deben su gloria, sin comparación alguna, mucho más merecida, a la circunstancia, en absoluto sobrevalorable, de que no se vieron obligados por las propuestas del postimpresionismo a desprenderse de sus tradiciones artísticas. Delacroix ya había encontrado problemática la matización gradual clásica de los colores locales del objeto: *“Los verdaderos pintores son aquellos que no dan color local.”* Se trata de una declaración que cita el propio Van Gogh y que, a continuación, interpreta en el sentido de que el pintor quedara libre para buscar colores que formen un todo y que se hallen relacionados recíprocamente, colores *“que acaso puedan tener algo que contarse los unos a los otros”*.

Por su parte, como relata Signac (*“Von Delacroix zum Neo-Impressionismus”*, sin fecha, con dedicatoria a Seurat), Delacroix se había inspirado en Constable, cuyos cuadros había encontrado en 1824 maravillosos e increíbles, y bajo cuya impresión volvió a pintar la Masacre de Quíos. En 1825 fue a Londres a estudiarlo. En 1832 le excitaron los tapices y la cerámica del norte de África, que posteriormente también en 1906 y 1911, constituyeron una revelación para Matisse.



“La Masacre de Quíos”, Delacroix, 1824.

Entonces Delacroix se decidió por la profusión cromática de los venecianos; sobre su “Chapelle des Saintes Anges en St. Sulpice”, Signac dijo: *“Únicamente los colores simples y más puros, ningún claroscuro, el color por el color mismo sin más pretexto.”*

Así pues, los pioneros del arte nuevo en Francia se mantuvieron todavía en línea de su tradición. A diferencia de los alemanes, que en cierto modo tenían la necesidad de no empezar desde el principio, de ninguna manera renunciaron a los medios artísticos adquiridos de mucho tiempo atrás.



Así, Van Gogh conservó el arte de los refinados escorzos desplegado por Manet y Degas. Matisse, al contrario que los expresionistas, no descuidó nunca el problema de la luz; lo dominaba insondablemente hasta en el dibujo a lápiz o al carbón, donde su línea produce siempre volúmenes y luz. Incluso allí donde él o Gauguin resultaban decorativos, conservaban esa solidez latina que se impone aún en lo agradable. En este carácter paulatino de la transición estriba la razón por la cual, hasta los fauvistas, no se hizo necesaria la fundación de una nueva *peinture conceptuelle*. Bastaba con volver a trasladar la fuerza expresiva de la línea y el color a los objetos, y aplanarlos para obtener la doble estratificación del cuadro, y con ella el rasgo ligeramente exótico, onírico y narcótico, que caracteriza tanto cuadros postimpresionistas, ya sean de Cross o Denis, de Dufy o Matisse.

En cambio, el expresionismo se hallaba bajo la presión de comenzar desde cero y bajo la hipoteca de fórmulas tan toscas como las del artista, escritor y galerista Herwarth Walden: ^{XLII}“*El artista no crea la impresión de lo exterior; crea la expresión de lo interior*”. Kandinsky acuñó una fórmula ingeniosa cuando definió el expresionismo como un ^{XLIII}“*impresionismo íntimo*”, pues precisamente en este punto estribaba el problema que no resolvieron: el mundo exterior se encuentra óptimamente diferenciado, la emoción no.

^{XLII}Walden, Herwarth, *Einblick in die Kunst*, Ed. Verlag Der Sturm, 1917, Pag. 49

^{XLIII}Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1956, Pag. 96



Es así como se llegó a ese carácter altamente comprimido y forzado de las estrechas soluciones halladas. El favor popular lo ganó Franz Marc, que no despreció la elegancia de la línea y se mantuvo accesible en el ámbito del sentimiento; también lo ganaron Macke, por razones análogas, y Käthe Kollwitz, en virtud de la absolutamente imperturbable seriedad de su estilo de dar expresión al dolor. Todos ellos introducen conceptos en sus obras, que podemos relacionar estrechamente con terminología propia del arteterapia, y denotan esa intención de mostrar los sentimientos, o su problemática o preocupaciones internas por encima de la estética que conllevan sus obras.



CAPÍTULO VI: “LA CREATIVIDAD, PAPEL IMPORTANTE DENTRO DEL ARTE COMO TERAPIA”

La creatividad es un tipo de actividad mental, que a veces naturalmente se puede entender como una intuición que tiene lugar dentro de las cabezas de algunas personas. Pero esta breve suposición induce a error. Si por creatividad entendemos una idea o acción que es nueva y valiosa, no podemos aceptar sin más el relato de una persona como criterio de su existencia. No hay manera de saber si un pensamiento es nuevo si no es por referencia a algunos criterios, y no hay forma de decir si es valioso hasta que pasa la evaluación social. Por tanto, la creatividad no se produce dentro de la cabeza de las personas, sino en la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural. Se podría decir que es un fenómeno sistemático, más que individual.



¿Quién está en lo cierto: el individuo que cree en su creatividad, o el medio que lo niega? Si tomamos partido por el individuo, la creatividad se convierte en un fenómeno subjetivo.

Entonces, ser creativo se reduce a una seguridad interior de que lo que yo pienso o hago es nuevo y valioso. No hay nada malo en definir la creatividad de este modo, siempre y cuando seamos conscientes de que no es eso en absoluto lo que se supone que el término significaba originalmente, a saber; traer a la existencia algo verdaderamente nuevo que es lo suficientemente valorado como para ser agregado a la cultura. Por otro lado, si decidimos que la confirmación social es necesaria para que algo sea considerado creativo, la definición debe abarcar más que al individuo. Lo que cuenta entonces es si la certidumbre íntima queda validada por los expertos pertinentes o sancionada suciamente. Y no es posible buscar un término medio y decir que a veces la convicción íntima es suficiente, mientras que en otros casos necesitamos confirmación externa. Tal solución de compromiso deja una rendija enorme, y el intento de llegar a un acuerdo sobre si algo es creativo o no, resultaría imposible.

El problema es que el término *creatividad* tal y como se usa normalmente abarca una extensión demasiado vasta. Se refiere a muy diferentes realidades, lo que provoca mucha confusión. Para clarificar las cuestiones, se distinguen al menos tres fenómenos diferentes que se pueden llamar legítimamente por ese nombre.



El primer uso, difundido en la conversación ordinaria, se refiere a las personas que expresan pensamientos inusitados, que son interesantes y estimulantes. Dicho brevemente, se aplica a personas que parecen ser inusitadamente brillantes. Un conversador brillante, una persona con aficiones diversas y una mente ágil, puede ser considerada creativa en este sentido. A menos que además hagan alguna aportación de trascendencia permanente, me refiero a las personas de estos tipos como brillantes, no como creativas.

La segunda forma en que se puede usar el término es aplicarlo a personas que experimentan el mundo de maneras novedosas y originales. Se trata de individuos cuyas ideas son nuevas, cuyos juicios son penetrantes, que pueden hacer descubrimientos importantes últimamente significativos pero de los que sólo ellos saben. Pero, dada la naturaleza subjetiva de esta forma de creatividad, es difícil tratarla por muy importante que pueda ser para quienes la experimentan.

El último uso del término designa a los individuos que como Leonardo, Edison, Picasso o Einstein, han cambiado nuestra cultura en algún aspecto importante. Son los más creativos sin más.

La diferencia entre estos tres significados no es simplemente una cuestión de grado. La última clase de creatividad no es simplemente una forma más desarrollada de las dos primeras. En realidad son modos diferentes de ser creativo, cada uno de ellos desconectado en gran medida de los otros.



Sucedo con mucha frecuencia, por ejemplo, que algunas personas que desbordan brillantez, de quienes todo el mundo piensa que son excepcionalmente creativas, no dejan ninguna realización, ninguna huella de su existencia (quizás excepto, en la memoria de quienes los conocieron). En cambio, algunas de las personas que han tenido enorme influencia en la historia no mostraron ninguna originalidad ni brillantez en su conducta, salvo las realizaciones que dejaron tras de sí.

Es perfectamente posible hacer una aportación creativa sin ser brillante ni personalmente creativo, lo mismo que es posible –e incluso probable- que alguien personalmente creativo nunca aporte nada a la cultura. Las tres clases de creatividad enriquecen la vida, haciéndola más interesante y plena.

Para hacer las cosas más complicadas, considérense otros dos términos que a veces se usan indistintamente en el sentido de *creatividad*. El primero es talento. El talento difiere de la creatividad en que se concentra en una destreza innata para hacer algo muy bien. Por supuesto, *talento* es un término relativo, de manera que se podría afirmar que, en comparación con el individuo *medio*, los creativos tienen talento.

El otro término que se usa con frecuencia como sinónimo de *creativo* es genio. También aquí se da una superposición. Quizás deberíamos pensar que un genio es una persona brillante y creativa al mismo tiempo. Pero ciertamente una persona puede cambiar la cultura de forma importante sin ser un genio.

Todo ello lleva a decir que la creatividad sólo se puede observar en las interacciones de un sistema compuesto por tres partes principales.



La primera de ellas es el campo, que consiste en una serie de reglas y procedimientos simbólicos. Las matemáticas son un campo; o si adoptamos una definición más matizada, el álgebra y la teoría numérica se pueden considerar campos. A su vez, los campos están ubicados en lo que habitualmente llamamos cultura, o conocimiento simbólico compartido por una sociedad particular, o por la humanidad como un todo.

El segundo componente de la creatividad es el ámbito, que incluye a todos los individuos que actúan como guardianes de las puertas que dan acceso al campo. Su cometido es decidir si una idea o producto nuevos se deben incluir en el campo. En las artes visuales, el ámbito lo constituyen los profesores de arte, los directores de museos, coleccionistas de arte, críticos y administradores de fundaciones y organismos estatales que se ocupan de la cultura.

Éste es el ámbito que selecciona qué nuevas obras de arte merecen ser reconocidas, conservadas y recordadas.

Finalmente, el tercer componente del sistema creativo es la persona individual. La creatividad tiene lugar cuando una persona, usando los símbolos de un dominio dado, como la música, la ingeniería, los negocios o las matemáticas, tiene una idea nueva o ve una nueva distribución, y cuando esta novedad es seleccionada por el ámbito correspondiente para ser incluida en el campo oportuno. Los miembros de la siguiente generación encontrarán esa novedad como parte del campo que les viene dado y, si son creativos, seguirán cambiándolo a su vez.



En ocasiones, la creatividad supone el establecimiento de un campo nuevo: se podría afirmar que Galileo inició la física experimental y Freud esculpió el psicoanálisis sacándolo del campo ya existente de la neuropatología. Pero si Galileo y Freud no hubieran sido capaces de atraer a seguidores que se reunieran en ámbitos diferentes para promover sus respectivos campos, sus ideas habrían tenido una repercusión mucho menor, o no habrían tenido ninguna en absoluto.

Así, la definición que se sigue desde esta perspectiva es: creatividad es cualquier acto, idea o producto que cambia un campo ya existente, o que transforma un campo ya existente en uno nuevo. Y la definición de persona creativa es: alguien cuyos pensamientos y actos cambian un campo o establecen un nuevo campo. Es importante recordar, sin embargo, que un campo no puede ser modificado sin el consentimiento explícito o implícito del ámbito responsable de él.

De esta manera de ver las cosas se siguen varias consecuencias. Por ejemplo, no es preciso suponer que la persona creativa sea necesariamente diferente de cualquier otra. En otras palabras, no es un rasgo personal de *creatividad* lo que determina si una persona será creativa. Lo que cuenta es si la novedad que produce es aceptada con vistas a ser incluida en el campo. Esto podría ser fruto de la casualidad, de la perseverancia o de estar en el lugar oportuno en el momento adecuado.



Puesto que la creatividad está constituida conjuntamente por la interacción entre campo, ámbito y persona, el rasgo de creatividad personal puede ayudar a generar la novedad que modifique dicho campo, pero no es una condición suficiente ni necesaria para ello.

Una persona no puede ser creativa en un campo en el que no ha sido iniciada. Por enormes que sean las dotes matemáticas que pueda tener un niño, no será capaz de hacer una aportación a las matemáticas sin aprender sus reglas. Pero, aun cuando se aprendan las reglas, la creatividad no se puede manifestar si falta un ámbito que reconozca y legitime las aportaciones novedosas. Posiblemente, un niño podría aprender matemáticas por su cuenta si hallara los libros y los mentores adecuados, pero no puede hacer modificación alguna en el campo a menos que así lo reconozcan los profesores y las revistas científicas, quienes darán testimonio de la utilidad de la aportación.

De ahí se sigue, que la creatividad sólo se puede manifestar en campos y ámbitos existentes.

Este modo de ver las cosas podría parecer demencial a algunos. La forma habitual de considerar esta cuestión es que alguien como Van Gogh fue un gran genio creativo, pero sus contemporáneos no lo reconocieron. Afortunadamente, en la actualidad nosotros hemos descubierto el gran pintor que era después de todo, de modo que su creatividad ha quedado reivindicada. Pocos se arredran ante la presunción implícita en tal opinión.

Quizás la consecuencia más importante del modelo de sistemas es que el grado de creatividad presente en un lugar y un tiempo determinados no depende sólo de la cantidad de creatividad individual.



También depende en igual medida de lo bien dispuestos que estén los respectivos campos y ámbitos para el reconocimiento y difusión de ideas novedosas. Esto puede tener una enorme importancia práctica para los esfuerzos por potenciar la creatividad. Hoy muchas empresas estadounidenses gastan enormes cantidades de dinero y de tiempo intentando incrementar la originalidad de sus empleados, esperando con ello conseguir una ventaja competitiva en el mercado. Pero tales programas no cambian nada a menos que la dirección aprenda también a reconocer las ideas valiosas entre las muchas novedosas, y después encuentre el modo de llevarlas a la práctica.

Debido a que estamos habituados a pensar que la creatividad comienza y acaba con la persona, es fácil que pasemos por alto el hecho de que el mayor acicate de la creatividad puede proceder de los cambios que se realicen fuera del individuo.

Parece que toda especie de organismo vivo, salvo nosotros los seres humanos, entiende el mundo a partir de reacciones más o menos incorporadas a ciertos tipos de sensaciones. Cada especie experimenta y entiende su entorno a partir de la información que su dotación sensorial está programada para procesar.

Lo mismo ocurre con los seres humanos. Pero además de las estrechas ventanas al mundo que nos han proporcionado nuestros genes, hemos conseguido abrir nuevas perspectivas sobre la realidad basadas en información mediada por símbolos.



En la naturaleza no existen líneas perfectamente paralelas, pero al postular su existencia, Euclides y sus seguidores fueron capaces de construir un sistema de representación de las relaciones espaciales que es mucho más preciso de lo que son capaces de lograr sin ayuda del ojo y el cerebro. Aun siendo tan diferentes la una de la otra, tanto la poesía lírica como la espectroscopia de resonancia magnética son modos de hacer accesible una información de la que, de otra manera, nunca tendríamos ni la menor idea.

El conocimiento mediado por símbolos es extrasomático; no se transmite a través de códigos químicos inscritos en nuestros cromosomas, sino que debe ser comunicado y aprendido deliberadamente. Esta información extrasomática constituye lo que llamamos cultura. Y el conocimiento transmitido mediante símbolos queda agrupado en campos separados: geometría, música, religión, sistemas legales, etcétera. Cada campo está compuesto por sus propios elementos simbólicos, sus propias reglas, y generalmente tiene su propio sistema de notación. En muchos sentidos, cada campo presenta un pequeño mundo aislado, en el cual una persona puede pensar y actuar con claridad y concentración.

La existencia de campos es quizás la mejor prueba de la creatividad humana. El hecho de que el cálculo y el canto gregoriano existan, significa que podemos experimentar modalidades de orden que no estaban programadas en nuestros genes por la evolución biológica. Al aprender las reglas de un campo, trasponemos inmediatamente las fronteras de la biología y penetramos en el reino de la evolución cultural.



Cada campo hace retroceder los límites de la individualidad y amplía nuestra sensibilidad y capacidad para relacionarnos con el mundo. Cada persona está rodeada por un número casi infinito de campos potencialmente capaces de explorar nuevos mundos y dar nuevos poderes a quienes aprendan sus reglas. Por tanto, resulta asombroso constatar que haya tan pocas personas que se molesten en invertir energía mental suficiente para aprender las reglas de siquiera uno de dichos campos, mientras que por el contrario, la mayoría vive exclusivamente dentro de las limitaciones de la existencia biológica.

Para la mayor parte de la gente, los campos son principalmente maneras de ganarse la vida. Elegimos enfermería o fontanería, medicina o administración mercantil en función de nuestra capacidad y de las posibilidades de conseguir un empleo bien pagado. Pero hay individuos –y los creativos están habitualmente en este grupo- que eligen ciertos campos porque sienten una fuerte llamada a hacerlo. Para ellos la adecuación es tan perfecta, que el actuar dentro de las reglas del campo les resulta gratificante en sí mismo; seguirían haciendo lo que hacen aun cuando no se les pagara por ello, simplemente por el gusto de realizar esa actividad.

Pese a la multiplicidad de campos, hay algunas razones comunes para dedicarse a ellos por sí mismos. La física nuclear, la microbiología, la poesía y la composición musical comparten pocos símbolos y reglas, pero la vocación a estos campos diferentes con frecuencia es asombrosamente semejante.



Poner orden en la experiencia, hacer algo que permanezca -tras la propia muerte-, hacer algo que permita al género humano ir más allá de sus poderes actuales: todos son temas muy comunes.

Hay varias formas en que los campos pueden favorecer u obstaculizar la creatividad. Tres de sus dimensiones principales hacen particularmente al caso: la claridad de su estructura, su centralidad dentro de la cultura y su accesibilidad.

A menudo se ha señalado que, en el transcurso de la vida, la capacidad superior se manifiesta antes en unos campos (como las matemáticas o la música) que en otros (como la pintura o la filosofía). Así mismo, se ha indicado que las realizaciones más creativas en algunos campos son obra de jóvenes, mientras que en otros campos los que tienen ventaja son las personas mayores.

La explicación más probable de tales diferencias estriba en las formas diversas en que están estructurados estos campos. El sistema simbólico de las matemáticas está organizado de manera relativamente rígida; su lógica interna es estricta; el sistema potencia al máximo la claridad y la ausencia de redundancia. Por tanto, es fácil para una persona joven asimilar las reglas rápidamente y saltar a la primera línea del campo en pocos años.

En el actual clima cultural, un campo donde sea posible la medición cuantificable primará sobre cualquier otro donde dicha medición sea imposible.



Así, la gente se toma muy en serio la inteligencia, porque la capacidad mental puede ser medida con los test de inteligencia. En cambio, pocos se preocupan de lo sensible, altruista o servicial que es alguien, porque hasta ahora no hay ninguna manera eficaz de medir tales cualidades. A veces este prejuicio tiene graves consecuencias (por ejemplo, en la manera de definir el progreso y el éxito sociales).

Si es necesario un campo simbólico para que una persona innove en él, se precisa un ámbito para determinar si la innovación merece realmente la pena. Sólo un pequeñísimo porcentaje del elevado número de novedades producidas acabará convirtiéndose en parte de la cultura.

Con el fin de sobrevivir, las culturas deben eliminar la mayoría de las ideas nuevas que sus miembros producen. Las culturas son conservadoras, y con razón. Ninguna cultura podría asimilar toda la novedad que la gente produce sin degenerar en un caos. Sin embargo, una cultura no podría sobrevivir mucho tiempo a menos que todos sus miembros prestaran atención al menos a unas pocas cosas comunes. De hecho se podría decir que una cultura existe cuando la mayoría de gente está de acuerdo en que la pintura X merece más atención que la pintura Y, o en que la idea X merece más reflexión que la idea Y.

Debido a la escasez de la atención, debemos ser selectivos: recordamos y reconocemos sólo algunas de las obras de arte producidas, leemos sólo algunos de los nuevos libros escritos, compramos sólo algunos de los nuevos aparatos que se están inventando continuamente.



Por lo general, los diversos ámbitos actúan como filtros para ayudarnos a seleccionar, entre la avalancha de nuevas informaciones, aquellos *memes* a los que merece la pena prestar atención. Un ámbito está formado por expertos en un campo determinado cuyo trabajo incluye emitir un juicio sobre lo que se realiza en dicho campo. Los miembros del ámbito eligen de entre las novedades aquellas que merecen ser incluidas en el canon.

Los ámbitos pueden afectar al índice de creatividad en al menos tres maneras. La primera es siendo, o bien reactivo, o positivamente activo. Un ámbito reactivo no solicita ni estimula la novedad, mientras que un ámbito positivamente activo sí lo hace. Una de las principales razones por las que el Renacimiento fue tan pródigo en Florencia es que los mecenas exigían activamente novedad de los artistas.

La segunda manera en que el ámbito influye en el índice de novedad es eligiendo un filtro estrecho o amplio en la selección de la novedad. Algunos ámbitos son conservadores y sólo permiten la entrada en el campo de unos pocos elementos nuevos cada vez. Rechazan casi toda novedad y seleccionan sólo lo que consideran mejor. Otros son más abiertos a la hora de permitir la entrada de nuevas ideas en sus campos, y en consecuencia éstos cambian más rápidamente. Llevadas al extremo, ambas estrategias pueden ser peligrosas: es posible destrozar un campo, bien dejándolo morir de hambre de novedad, bien admitiendo en él demasiada novedad sin asimilar.



Finalmente, los ámbitos pueden estimular la novedad si están bien conectados con el resto del sistema social y son capaces de canalizar apoyos a su propio campo.

Hay varias maneras en que campos y ámbitos pueden afectarse mutuamente.

A veces los campos determinan en buena parte lo que el ámbito puede o no puede hacer. Esto probablemente es más habitual en las ciencias, donde el acervo de conocimiento limita de forma estricta lo que el establishment científico puede o no puede afirmar. Por mucho que un grupo de científicos desee que su teoría predilecta sea aceptada, no lo será si va contra el consenso anteriormente alcanzado. En las artes, por el contrario, a menudo es el ámbito el que prima: el establishment artístico decide, sin directrices firmes ancladas en el pasado, qué obras de arte nuevas merecen ser incluidas en el campo.

A veces hay ámbitos que se hacen con el control de un campo sin ser competencias en él.

A veces los ámbitos acaban siendo incapaces de representar bien un campo particular. Por lo general, sin embargo, la jurisdicción sobre un campo dado se deja oficialmente en manos de un ámbito de expertos. Estos pueden ser, desde maestros de la escuela a catedráticos de universidad, e incluyen a quienquiera que tenga algún derecho a decidir si una idea o producto nuevo es *bueno* o *malo*. Es imposible entender la creatividad sin entender cómo funcionan los ámbitos, cómo deciden si algo nuevo debe ser agregado al campo o no.

Finalmente llegamos al individuo responsable de generar la novedad.



La mayoría de las investigaciones se centran en la persona creativa, en la creencia de que, entendiendo cómo funciona su mente, se encontrará la clave de la creatividad.

Pero esto no es necesariamente así pues, aunque es verdad que tras cada idea o producto nuevo hay una persona, de ahí no se sigue que tales personas posean una característica singular responsable de la novedad.

Al preguntar a personas creativas qué es lo que explica su éxito, una de las respuestas más frecuentes –quizás la más frecuente- fue que tuvieron suerte. Estar en el lugar oportuno es una explicación casi universal.

La suerte es sin duda un ingrediente importante de los descubrimientos creativos. Un artista con mucho éxito, cuya obra se vende bien y está colgada en los mejores museos, una vez reconoció con tristeza que podía haber al menos mil artistas tan buenos como él, pero que eran desconocidos y su obra no apreciada. La única diferencia entre él y los demás, decía, era que años atrás él conoció en una fiesta a un hombre con el que se tomó unas copas.

Es importante señalar la escasa consistencia de la contribución del individuo a la creatividad, porque con mucha frecuencia suele ser sobrestimada. Sin embargo, se puede caer también en el error contrario, y negar al individuo todo mérito. Ciertos sociólogos y psicólogos sociales afirman que la creatividad es simplemente cuestión de atribución. La persona creativa es como una pantalla blanca en la que el consenso social proyecta cualidades excepcionales.



Debido a la necesidad de creer que existe gente creativa, dotamos a algunos individuos de esta cualidad ilusoria. También esto puede expresarse como una simplificación excesiva y tramposa.

Aunque el individuo no sea tan importante como se supone comúnmente, tampoco puede ser cierto que la novedad pueda producirse sin la contribución de los individuos, ni que todos los individuos tengan iguales probabilidades de producir una novedad.

La suerte, aunque sea la explicación favorita de los individuos creativos, también resulta fácil de exagerar.

Una persona que quiere hacer una contribución creativa debe no sólo trabajar dentro de un sistema creativo, sino también reproducir dicho sistema dentro de su mente. En otras palabras, la persona debe aprender reglas y el contenido del campo, así como los criterios de selección, las preferencias del ámbito. En la ciencia es prácticamente imposible hacer una contribución creativa sin interiorizar el conocimiento fundamental del campo.

Para ser creativa, una persona tiene que interiorizar todo el sistema que hace posible la creatividad. Pero, ¿qué tipo de persona es capaz de hacer tal cosa? Esta pregunta es muy difícil de responder. Los individuos creativos destacan por su capacidad para adaptarse a casi cualquier situación y para arreglárselas con lo que está a mano para alcanzar sus objetivos. Al menos esto los distingue. Pero no parece ser una serie particular de rasgos que una persona deba tener a fin de ofrecer una novedad valiosa.



Quizás el primer rasgo que facilita la creatividad es una predisposición genética para un campo dado. Tiene sentido decir que una persona cuyo sistema nervioso es más sensible al color y la luz llevará ventaja a la hora de convertirse en pintor, mientras que alguien nacido con oído absoluto será bueno en el campo de la música.

Y, al ser mejores en sus respectivos campos, se interesarán más profundamente por sonidos y colores, aprenderán más acerca de ellos, y así se encontrarán en disposición de innovar en música o pintura con mayor facilidad.

Por otro lado, una ventaja sensorial no es ciertamente necesaria. El Greco parece que padecía una enfermedad del nervio óptico, y que Beethoven estaba prácticamente sordo cuando compuso algunas de sus obras más grandes. Aunque la mayoría de los grandes científicos parecen haberse sentido atraídos por los números y la experimentación desde una etapa temprana de su vida, el grado de creatividad que finalmente alcanzaron guarda poca relación con el talento que tenían de niños.

Pero una especial ventaja sensorial puede ser responsable de que surja un precoz interés por el campo, lo cual es ciertamente un ingrediente importante de la creatividad.

Sin una buena dosis de curiosidad, admiración e interés por cómo son las cosas y por cómo funcionan, es difícil reconocer un problema interesante.



La apertura a la experiencia, una atención fluida que procese continuamente lo que ocurre a nuestro alrededor, es una gran ventaja para reconocer una potencial novedad.

Toda persona creativa está más que generosamente dotada de estos rasgos.

La personalidad de un individuo que pretende hacer algo creativo debe adaptarse al campo particular, a las circunstancias de un ámbito concreto, que varían con el tiempo y de un campo a otro.

En 1550, Giorgio Vasari señalaba con disgusto que las nuevas generaciones de pintores y escultores italianos parecían ser muy diferentes de sus predecesores del Renacimiento temprano. Solían ser salvajes y disparatados, mientras que sus mayores y superiores habían sido dóciles y sensatos. Quizás Vasari estaba reaccionando frente a los artistas que habían abrazado la ideología del manierismo, el estilo iniciado por Miguel Ángel casi al final de su larga trayectoria profesional, que se apoyaba en interesantes distorsiones de las figuras y en ademanes grandiosos. Este estilo habría sido considerado feo cien años antes, y los pintores que lo usaban habrían sido rechazados. Pero pocos siglos después, en el apogeo del periodo romántico, un artista que no fuera salvaje y disparatado en una medida más que regular no habría sido tomado muy en serio, porque estas cualidades eran de rigor en las almas creativas.



Entonces, si tuviera que expresar con una sola palabra lo que hace sus personalidades creativas diferentes de las demás, esa palabra sería complejidad. Con esto quiero decir que muestran tendencias de pensamiento y actuación que la mayoría de las personas no se dan juntas. Contienen extremos contradictorios. En vez de ser *individuos*, cada uno de ellos es una *multitud*. Lo mismo que el color blanco incluye todos los matices del espectro lumínico, ellos tienden a reunir un gran abanico de las posibilidades humanas dentro de sí mismos.

Estas cualidades están presentes en todos nosotros, pero habitualmente estamos educados para desarrollar sólo un polo de la dialéctica artística.

Al pensar en el modo en que se despliega una vida, solemos hacerlo de una manera determinista. Incluso antes del moderno psicoanálisis, se creía que el mundo adulto queda moldeado por los acontecimientos experimentados en la infancia y la niñez: *Según se inclina el vástago, crece el árbol*.

Ciertamente, después de Freud se ha convertido en lugar aún más común el suponer que cualquier cosa que nos aflige psíquicamente es el resultado de un complejo infantil sin resolver, el determinismo psíquico, la liberación de lo reprimido, el conflicto psíquico y las perturbaciones de la vida colectiva. Y por extensión, buscamos las causas del presente en el pasado. En gran medida, por supuesto, tales suposiciones son ciertas.

Pero la reflexión sobre las vidas de estos individuos creativos pone de manifiesto una serie diferente de posibilidades.



Si el futuro está realmente determinado por el pasado, deberíamos ser capaces de ver características comunes más claras. Sin embargo, resulta asombrosa la gran variedad de caminos que conduce a la prominencia.

El mundo sería un lugar muy diferente si no fuera por la creatividad. Seguiríamos actuando con las pocas instrucciones claras que contienen nuestros genes, y todo lo que aprendiéramos en el curso de nuestras vidas sería olvidado tras nuestra muerte. Sería una existencia tan mecánica y empobrecida, que ninguno de nosotros querría participar de ella.

Para llegar al tipo de mundo que consideramos humano, algunas personas tuvieron que atreverse a romper la servidumbre de la tradición. A continuación tuvieron que encontrar modos de registrar esas nuevas ideas o procedimientos que mejoraban lo que había antes. Finalmente, tuvieron que hallar maneras de transmitir el nuevo conocimiento a las generaciones venideras. A las personas que intervinieron en este proceso las llamamos creativas. Lo que llamamos cultura, o aquellas partes de nuestro yo que interiorizamos a partir del entorno social, es su creación.

No hay ninguna duda de que la especie humana no podría sobrevivir, ni ahora ni en los años venideros, si la creatividad como actividad simbólica se extinguiera. A menos que los humanistas encuentren nuevos valores, nuevos ideales que dirijan nuestras energías, es muy posible que una sensación de desesperanza nos impida seguir adelante con el entusiasmo necesario para superar los obstáculos que encontremos en el camino.



Nos guste o no, nuestra especie se ha hecho dependiente de la creatividad, al menos, en su aspecto biográfico.

Hasta ahora he intentado establecer mi argumento a través de dos ideas: que la creatividad es necesaria para la supervivencia humana, en un futuro en el que la especie humana desempeñe un papel significativo, y que los resultados de la creatividad, como complejo proceso intersubjetivo de creación de sentido y significado, suelen tener efectos secundarios perjudiciales.

Si se aceptan estas conclusiones, se sigue que el bienestar humano depende de dos factores: la capacidad para incrementar la creatividad y la capacidad para encontrar formas de evaluar la repercusión de las nuevas ideas creativas.

Todo ello nos lleva a plantearnos la aparición de más individuos creativos, como he mencionado con anterioridad, entre los rasgos que definen a una persona creativa, son fundamentales dos tendencias opuestas de alguna manera: una gran curiosidad y apertura por un lado, y una perseverancia casi obsesiva por el otro. Ambas tienen que estar presentes para que una persona tenga ideas nuevas y después las consiga imponer. No lo sabemos con certeza. En parte no tenemos la respuesta porque no está claro en qué medida estos rasgos pueden estar determinados genéticamente.



Por supuesto, es improbable que nuestros cromosomas tengan una ubicación única para un gen de la apertura y que, dependiendo de cuál de las diversas alternativas ocupe cada lugar, una persona pueda nacer con una inclinación a ser curiosa, mientras otra nacería indiferente. Pero es muy posible que una combinación de instrucciones procedente de varios genes pueda predisponer a una persona a ser más o menos abierta.

Además de estos factores de motivación y personalidad existen, por supuesto, importantes variables cognitivas. También aquí la herencia genética desempeña un papel importante. Cada uno de nosotros tiene fuerzas y predisposiciones particulares que nos hacen más sensibles a una dimensión de la realidad que a otras, y es entonces donde el papel de la arteterapia empieza a tener un cierto protagonismo, ya que es la herramienta que nos puede ayudar a discernir en parte de una forma mucho más fácil ese campo o ámbito tan difícil de descifrar.

Pero, una vez más, una iniciación temprana y la oportunidad de dedicarse a un campo particular son esenciales para desarrollar el potencial heredado y así poder desarrollar una personalidad creativa.



**TOMO II: “EL ARTETERAPIA COMO HERRAMIENTA
DISGREGADORA Y TERAPEÚTICA”**





CAPÍTULO VII: “ARTE Y ARTETERAPIA”

^{XLIV} “El arte y el arteterapia son vastos campos sobre los que podría disertarse durante toda una vida”.

Podemos encontrar diferentes definiciones de la palabra “*arte*” según el diccionario que consultemos o incluso según el artista al que le preguntemos. Desde la óptica de la presente obra, la definición que más se debe tener en cuenta es la que cada individuo quiera darle. Esta definición estará, forzosamente, impregnada por la vida actual, la ocupación principal, la relación con uno o diversos lenguajes artísticos, así como por la forma en que el arte es, o ha sido, considerado por el entorno.

^{XLIV} Klein, Jean Pierre, *L'art thérapie*. Ed. PUF, París, 2002, Pag. 17



El artista aún sin denominación, al igual que la religión, existe desde la noche de los tiempos. Todas las culturas han producido grafismos, música, danzas y objetos cuyos fines no eran utilitarios. Dichos lenguajes universales trascienden los límites del lenguaje verbal y permiten a cada uno expresar emociones o experiencias profundas, más allá de las palabras. La expresión artística rompe fronteras y perdura en todas las épocas.

Algunas teorías, descaradamente psicoanalíticas, sugieren que el acto creativo se genera por una transferencia de afecto o por un impulso (sublimación) o bien por la necesidad de compensación.^{XLV} Alfred Adler¹ citaba el ejemplo de Beethoven, quien se quedó sordo, para ilustrar dicho punto de vista.

La creatividad, en el sentido más amplio de la palabra, también es descrita como una *“regresión al servicio del ego”*. Estemos o no de acuerdo con estas teorías, han sido las predominantes en el imaginario moderno. La imagen del artista torturado, complejo e incluso desequilibrado, sigue siendo la predominante. Además, algunos grandes artistas de la historia ilustran fielmente esta idea; Virginia Woolf sufría grandes depresiones, Gauguin fue descrito como un hombre con serios problemas de personalidad (esquizoide) y Van Gogh sufría episodios psicóticos.

^{XLV}Impartió cursos magistrales sobre su teoría compensatoria de la creatividad (citado por Rollo May en *The Courage to Create*, Norton Paperback, Londres, 1994).



Otros artistas, sin embargo, podríamos inscribirlos en el aspecto de la norma. Por otra parte, en el seno mismo de la tradición psicoanalítica, hay quien ha adoptado una concepción de la creatividad mucho más positiva. Es el caso de Heinz Kohut, quien afirmó que el proceso creativo tiene poderes que van mucho más allá de la ^{XLVI}necesidad de compensación o de ^{XLVII}efectos reparadores temporales.

Tras kohut, el movimiento que considera al artista como alguien perfectamente sano física y mentalmente ha ido ganando terreno. Rollo May y Joseph Zinker opinan que la creatividad es la expresión del individuo normal en su más elevado grado de salud. En efecto, Rollo May describe al artista como ^{XLVIII}“*atrapado en un acto destinado a estimular el desarrollo del ser*”.

^{XLVI}Heinz Kohut, *Restoration of the Self*, International University Press, Nueva York, 1977, Pag.41

^{XLVII}Heinz Kohut, “Creativeness, Charisma, Group Psychology”, en: Paul H. Ornstein (ed.), *The Search for the Self*, vol. 2, International University Press, Nueva York, 1978.

^{XLVIII}Rollo May, *The Courage to Create*, ed. Citada, Pag. 56



Esta opinión la comparten muchos otros pensadores de tradición humanista, los cuales estiman que el proceso creativo puede aportar gozo y éxtasis, poniéndose al servicio de una expansión suprema. Joseph Zinker (gestaltista reconocido) compara el acto creativo con el proceso terapéutico presente durante una psicoterapia eficaz: ^{XLIX}“*Las emociones se desbloquean de modo que pueden ser experimentadas y expresadas, liberando al artista y permitiéndole establecer un contacto más espontáneo con sus emociones, de cara a vivir una vida más rica, repleta de sensaciones y de emociones dirigidas de un modo creativo*”.

Las similitudes y diferencias entre arte y arteterapia son evidentes y las fronteras entre ambas disciplinas no pueden ser más nebulosas y fluctuantes.

En efecto, arte y arteterapia aportan mucho, generalmente en el plano personal, a los que las practican y a los meros *espectadores*. Numerosos adeptos a la arteterapia ejercen, por otra parte, una o diversas disciplinas artísticas con otros fines distintos a la terapia. Las dos disciplinas se complementan y se funden la una en la otra.

^{XLIX}Joseph Zinker, *Creative Process in Gestalt Therapy*, Vintage Books, Nueva York, 1978, Pag. 267



En cualquier caso, se pueden establecer algunas diferencias:

-A menudo, en el arte hay una preocupación estética y estilística que está mucho menos presente en el arteterapia, al menos esencialmente. La habilidad técnica a tales efectos puede, por consiguiente, ser primordial en determinadas formas artísticas (en la danza clásica, por ejemplo) y no tener la menor importancia en arteterapia (expresión corporal, búsqueda del ritmo interior, revelación a través del movimiento, etc.).

Por otro lado, a menudo el arte es una forma de comunicación con el mundo exterior, mientras que la arteterapia es ante todo (aunque no exclusivamente) una comunicación consigo mismo y para sí mismo. Así pues, será importante que un actor de teatro sepa impostar su voz y vocalizar correctamente para ser claramente entendido por los espectadores de la última fila, mientras que esos factores no tendrán a penas importancia para el adepto al psicodrama. La preocupación por crear objetos artísticos susceptibles de interesar a los demás (muy conveniente para la supervivencia económica), desaparece en arteterapia, lo cual es extremadamente liberador y terapéutico en sí mismo.

-Tanto en arte como en arteterapia, la producción artística sirve de puente entre el mundo interior y la realidad exterior. Para bien o para mal, el arte suele servir de mediador entre el inconsciente y la consciencia. En arteterapia es justamente este aspecto el que más interesa. El acercamiento terapéutico responde, efectivamente, a una necesidad de descubrimiento de uno mismo, a una búsqueda de revelaciones personales.



Por lo tanto, no buscaremos lo mismo en un grupo de arteterapia que en un curso de arte, a pesar de que en la práctica las disciplinas se acerquen mucho e incluso se fundan. Es muy común diferenciarlas insistiendo en la importancia del proceso creativo en arteterapia, frente a la necesaria calidad de resultados en el arte. Jung insistió mucho en este aspecto, ya que estaba muy influenciado por las filosofías orientales, especialmente por el mándala (imagen de arena, geométrica y compleja, que se elabora lentamente para servir de soporte de meditación y que suele destruirse una vez se ha completado). Además, marcaba las diferencias entre sus dibujos de autoanálisis y lo que denominaba “el gran arte”, del cual se excluía. A pesar de todo, las percepciones varían también en este ámbito. En efecto, Jung, un hombre de su tiempo, consideró las obras de Picasso como signos de fragmentación interior. Las veía más como ejercicios de autoanálisis que como obras de arte propiamente dichas. No hace falta comentar que no todo el mundo está de acuerdo con su opinión.

-La dimensión metafórica de la creación es primordial en arteterapia. En toda obra de arte, la elección precisa de un movimiento, de un color concreto, tiene un significado y despertará determinadas sensaciones. En arteterapia, son esas sensaciones las que priman sobre el resto. La historia vista a través de la creación artística constituye la base misma de la utilización de las artes con fines terapéuticos.



Tomemos como ejemplo la creación de dos mosaicos: el primero (A) ilustra una experiencia artística, mientras que el segundo (B) muestra una experiencia *arte-terapéutica*. Durante la realización del mosaico A, la elección de las teselas se hará en función de motivaciones estéticas y/o técnicas (color, textura, forma y tamaño). En cuanto al ensamblaje, todo quedará en manos del gusto del artista, de lo que el autor desee evocar o expresar. Durante la creación del mosaico B, la elección de las teselas se hará en función del sentido proyectado sobre cada una de ellas. El montaje tendrá mucho que ver con la narración simbólica.

Por ejemplo, si quieres representar tu vida en toda su diversidad a través de una obra del tipo mosaico B, basarás tus elecciones en metáforas: las formas redondeadas simbolizarán, quizás, tu vida familiar; las formas angulosas podrían ser tu vida profesional; las texturas lisas, tus relaciones afectivas exitosas; las texturas rugosas representarían las relaciones difíciles, etc. Luego, tal vez, ensamblarías las teselas por orden de importancia (lo más importante en el centro o en la cima), o bien por temas (placeres en lo alto, responsabilidades abajo, el pasado a la izquierda, la vida en el campo a la derecha). En su forma final, A y B pueden parecerse sin problemas. Quien eche un vistazo descuidadamente verá dos obras del mismo tipo. Sin embargo, para el autor de los mosaicos la diferencia es aplastante: A está hecho por el placer de crear, mientras que B nutre una sed de sensaciones, clarifica el paisaje interior del autor, explica sus sueños y su historia.



Para la composición de A, como para la de B, el proceso creativo habrá resultado terapéutico y/o enriquecedor. A pesar de ello, el objetivo primero de la obra A no era el de ayudar al autor a comprenderse mejor, mientras que está es la razón de ser de la obra B. Ahí radica la diferencia fundamental: la esencia de la arteterapia es el empleo de las artes como lenguaje metafórico para “*expresarse*” más allá de las palabras. Gracias al lenguaje de los símbolos puedes traducir en colores, en formas o en movimientos los múltiples aspectos del ser complejo que se es. Pudiéndose descubrir más allá de los límites del lenguaje verbal.

Si hacemos un recorrido histórico, se sabe que en la antigüedad clásica, ya se conocían las propiedades terapéuticas del arte y los beneficios de su práctica en el equilibrio general del ser humano. Fue durante la Segunda Guerra Mundial cuando el arte empezó a considerarse como una forma de tratamiento terapéutico. En este momento, cabe destacar al británico Adrian Hill, que mientras convalecía en un hospital, liberaba su nostalgia y sus angustias pintando; convirtiéndose al terminar la guerra en el primer terapeuta artístico, y el primero en utilizar, en 1942, el término arte-terapia (art therapy). No obstante, ya se empleaban desde tiempo atrás diversos métodos de tratamiento a partir de imágenes. Efectivamente, desde el siglo XVIII se utilizaba el arte con fines terapéuticos dentro del contexto de lo que entonces se denominaban ^L“*tratamientos morales*”.

^LSusan Hogan, *The History of Art Therapy*, Jessica Kingsley Publishers, Londres, 2001, Pag. 17



Pero en el siglo XX, con la aparición del psicoanálisis, el uso de imágenes con fines terapéuticos se desarrolló y se afirmó. En 1920, Hermann Roschach creó el test que lleva su nombre.

Se trata de una serie de diez cartas que muestran manchas de tinta y sirven como soporte para la interpretación, ya que son completamente abstractas. Dicho test se emplea para abrir una ventana al mundo interior del paciente y revelar sus deseos, motivaciones y conflictos inconscientes. En 1930, Muray desarrolló el ^{LI}test de percepción temática, en el que se invita al paciente a crear una historia a partir de veinte imágenes ambiguas sobre personas, escenas o lugares.

Finalmente, el ^{LII}test Casa, árbol, persona, se reveló como el más cercano a la actual ^{LIII}concepción de arteterapia porque consiste en dibujar esos tres elementos para analizarlos de inmediato.

Trabajos e investigaciones sobre el tema se sucedieron a partir de este momento y cabe resaltar a la norteamericana Edith Kramer, como una de las pioneras en sistematizar el arte como terapia o a Magaret Naumburg, que en 1915 fundó la escuela progresista Walden en Nueva York.

^{LI}TAT (Thematic Aperception Test)

^{LII}HTP (House, Tree, Person).

^{LIII}Rita Atkinson, et al. Introduction to Psychology, Harcourt Brace College Publishers, Fort Worth, 1996.



El término *arteterapia* se refiere siempre al empleo terapéutico de las artes. Sin embargo, a veces hay cierta confusión entre el uso exclusivo de las artes plásticas (sin que prime el término *arteterapia*) y la utilización de una vasta gama de formas artísticas que comprenden desde la danza y el movimiento, la poesía, la escritura de ficción o la terapia a través del juego y sus derivados. La aproximación que ahora presento corresponde a esta última descripción que debería llamarse *arteterapia integrador*. Por una mera cuestión de simplicidad, utilizaré esencialmente la terminología más corta, ya empleada en algunos centros de formación, en relación a dicha definición; *arteterapia*.

El ser humano percibe el mundo a través de todos sus sentidos. Aunque privilegie un sentido sobre otro, nunca excluye totalmente a los demás. Una aproximación que integre el máximo número de disciplinas posibles está, pues, particularmente cercana a la realidad de la experiencia humana.

Cada forma artística ofrece su propio abanico de sensaciones, de riquezas y de límites. Puede suceder que necesitemos comunicar o exteriorizar imágenes y paisajes interiores. En ese caso, se imponen las artes plásticas.



A menudo se trata de explorar nuestros diálogos internos y externos, frases que hayamos interiorizado, que dirigen nuestras vidas y nos limitan en nuestro desarrollo personal (“¡No te haces notar!” o “No hay que pedirle peras al olmo”). Las técnicas tomadas del teatro (marionetas, juegos de rol, teatralización de juguetes en miniatura) o las formas artísticas verbales se adaptan mejor a estos casos.

En cuanto al trabajo sobre las dinámicas y las energías menos palpables, se explorarán de manera mucho más satisfactoria con formas artísticas fluidas como el movimiento, la expresión corporal o la música.

La aproximación integradora permite incitar a los adeptos de tipo de arte concreto a probar con otras disciplinas. Pueden revelarse tesoros inexplorados para quienes osen adentrarse en terrenos menos familiares con objeto de descubrir otros caminos artísticos. La multiplicidad de lenguajes artísticos ofrece toda una carta, rica y coloreada, rebosante de vías diversas para ensayar su funcionamiento interior, para acercarse a lo más profundo de nuestro ser, a la propia esencia, a esa parte de nosotros que tiene la respuesta para todas las preguntas.

En pocas palabras el arteterapia en el día a día se puede utilizar, si estás mal, para estar mejor y si estás bien, para seguir mejor aún. Sea cual sea nuestro estado anímico, ampliaremos el conocimiento de nosotros mismos y nos lo pasaremos bien.



Nuestra sociedad industrializada nos ofrece un confort material apreciable, pero ese lujo tiene un precio: cada día estamos más lejos de la naturaleza y de los ritmos naturales. El empleo de las artes con fines terapéuticos puede ayudar a contrarrestar el desequilibrio propio de los tiempos modernos. Algunas artes, como la danza, pueden reconectarnos con los ritmos naturales; otras, basadas en la utilización de la materia (como el modelado de arcilla, por ejemplo) pueden reforzar nuestra relación con los elementos, los cuales no son sino extensiones de la Madre Tierra. Todas las artes, cuando se practican en un marco adecuado, pueden ayudar a centrarse en uno mismo de manera armoniosa. En una sociedad inundada de imágenes publicitarias es realmente difícil vivir en la verdad de nuestros propios valores. Se nos seca la imaginación y las presiones de la globalización mundial se acentúan. Para luchar contra dichas tendencias y preservar nuestros *colores íntimos* del riesgo de acabar disueltos en la ideología dominante. Nos ayudarán a conservar nuestra individualidad, alentándonos a expresar nuestras particularidades, convirtiéndonos en mirlos blancos al servicio de nuestra propia originalidad.

Practicadas cotidianamente, las artes son, pues, los antídotos más eficaces contra las presiones externas, cualquiera que sea su naturaleza (familiares, profesionales, sociales), porque nos ayudan a mirar dentro de nosotros mismos y reencontrarnos con nuestros valores. Mediante la práctica regular de una o varias disciplinas artísticas, podemos acceder a nuestra verdad en constantes evolución, honrando nuestra conexión profunda con el mundo y con los demás. Las artes constituyen no sólo una baliza de salvamento para las almas que van al paio, sino una fuente de desarrollo de múltiples facetas.



Joy Schaverien insiste en la importancia de la doble presencia del proceso creativo y del producto acabado en arteterapia. ^{LIV} “*Esta doble atención que hace fuerte la disciplina*”, dice ella, y pone de manifiesto el arteterapia para crear, pero también para recibir.

Una imagen artística permite expresar y contener, al mismo tiempo, ambivalencia y conflicto. En arteterapia, a menudo puede darse forma a lo inexpresable, a lo indecible, a través del proceso mismo de creación. El mensaje va dibujándose a medida que la expresión artística evoluciona, como en una película en la que se va comprendiendo el argumento conforme van apareciendo las diferentes secuencias. El creador de esta película es, generalmente, el primer espectador e incluso el primer sorprendido por las secuencias que va descubriendo, mucho más de los que se sorprendería si la película estuviera haciendo otro.

El proceso creativo y su observación aportan, cada uno por su parte, revelaciones propias de la arteterapia. Ya tenga una forma concreta (artes plásticas) o tan sólo el recuerdo de una expresión (teatro, danza o música), la observación de lo que ha sido creado es tan importante como el proceso creativo propiamente dicho. La relación del objeto artístico con el mundo exterior comporta tanta satisfacción y tantas revelaciones como el acto mismo de crear.

^{LIV}Joy Schaverien, *The Revealing Image, Analytical Art Psychotherapy in Theory and Practice*, Tavistock, Routledge, Londres, 1992, Pag. 5



En cada una de las disciplinas artísticas, hay dos posibilidades de uso: concentrarse exclusivamente en el proceso de creación o completar el acto creativo mediante una fase de observación y de descubrimiento profundo de lo que ha sido creado; ésta es la fórmula más clásica en arteterapia y la defendida por Joy Schaverien. Sea cual sea la preferencia de aproximación, es fundamental insistir en la importancia capital del *contenedor*.

Para desarrollar arteterapia, hay que plantear siempre unas precauciones de empleo importantes. Condición sine qua non: el contenedor (o el cuadro)

Traducción del inglés *container*, el contenedor es lo que contiene la experiencia artística en el espacio, el tiempo y la materia. Es pues, el cuadro, en jerga terapéutica. Si haces un dibujo en una hoja de papel, la hoja será el contenedor. Si modelas un objeto con arcilla o con plastilina, el objeto mismo será su propio contenedor. Por el contrario, si exteriorizas los que sientes a través del movimiento o la expresión corporal, será extremadamente importante definir el cuadro: delimitar el tiempo y el lugar para formar el contenedor. Este puede ser una habitación especial o bien un espacio cualquiera que transformarás durante el tiempo que dure la experiencia artística para que te parezca distinto a tu entorno habitual.

Puedes, por ejemplo, cambiar objetos de lugar, cambiar el tipo o la intensidad de la luz, o aún mejor, colocar un biombo, alguna planta o cualquier objeto lo suficientemente vistoso para que cambie el aspecto de la estancia y te parezca que el cuarto es completamente distinto de lo que suele ser cotidianamente.



En resumen, es importante encontrar el medio de dar un significado claro, a través de signos tangibles y precisos, que te lleven a un espacio de exploración interior del que luego se salga.

El objeto creado suele estar cargado con un fuerte sentimiento de atracción (o de repulsión). Por lo tanto, es primordial tratarlo con el máximo respeto. De alguna forma, es el estuche sagrado donde se contiene lo más profundo de ti mismo, el soporte de tu alma. Deja que exprese lo que tiene que decir sin precipitarte a lanzar interpretaciones. Las exploraciones más prudentes y más sobrias son las más útiles. Si, por azar, escoges practicar un arte participando en un taller de arteterapia, sé aún más prudente cuando tengas que interpretar la creación de otra persona. Trata su creación como una extensión de su alma, es decir, con respeto y humildad.

Para todo ello, hay diferentes técnicas de exploración profunda del objeto creado; sólo o con ayuda de un *facilitador* formado en arteterapia, la fase de exploración puede ser una fuente de revelaciones. Incluso puede ser más apasionante que la fase de creación.



En esta exploración vamos a poder encontrarnos con diferentes enfoques, algunos enfoques de la arteterapia alientan al arteterapeuta a interpretar la obra producida, otros creen que puede resultar mucho más enriquecedor la no-interpretación, dejando al creador la posibilidad de encontrar, él mismo, el sentido de su producción mediante un acompañamiento atento pero no intrusivo.

Una vez producida esta fase, es preciso tener en cuenta el lenguaje utilizado, ya que en este contexto la utilización de palabras sencillas van a ser mucho más oportunas para revelar emociones auténticas.

Cuando se usa el arte con fines terapéuticos, las observaciones más cortas y simples son las mejores. En el momento en que observas el resultado de tu creación, evita sacar conclusiones del tipo: *“Mi complejo de Edipo se manifiesta a través de mi ineptitud para exteriorizar todo resentimiento que llevo dentro, el cual está simbolizado en mi dibujo de este bozal”*. Son mejores las observaciones formuladas con palabras sencillas:

“La forma izquierda es un lobo. Lleva un bozal porque no quiero escucharlo. El amor que siente por su madre me incomoda mucho”.

Cuanto más viva y directa sea la lectura, más sentirás su impacto sin trabas de ningún tipo. Y es que, en este ámbito, es mejor pensar con el estómago que con la cabeza. Del mismo modo que el público de un teatro se ve arrastrado por la emoción engendrada por un buen actor, recibe la emoción que desprende la producción.



La recuperación intelectual es bienvenida en el intermedio, pero durante la obra deja que afloren tus emociones para que tenga lugar la alquimia de la transformación. Es en ese momento cuando uno se transforma de verdad. La distancia intelectual puede formar parte de los mecanismos de defensa contra las sensaciones que nos perturban. Por lo tanto, más vale no fiarse y usarla con moderación.

Este viaje o experiencia terapéutica, tiene dos posibilidades de recorrido. Viajar en compañía de un profesional, si se tiene esa posibilidad, es siempre enriquecedor explorar el resultado de tu propia creación artística mediante el cambio de impresiones con un profesional. Un arteterapeuta o un artepsicoterapeuta cualificado son los únicos acompañantes que se recomiendan, porque el arte es una herramienta poderosa que, en el seno de la terapia, debe ser usada con precaución.

La otra posibilidad es viajar en soledad. Es siempre posible a condición de evitar hacer una *terapia salvaje*. No aventurarse en zonas cargadas de traumas sin la ayuda de un profesional, es lo más recomendado. Se puede, en cambio, servirse del arte para exteriorizar las emociones e intentar captar lo que se está sintiendo en ese momento preciso, en el *aquí y ahora*. Para ayudarse a uno mismo a descubrir su obra sin precipitarse en interpretaciones incorrectas, hay que limitarse a las observaciones simples y objetivas:

- Esta parte del arenal está más lleno que el otro.
- Hay demasiado espacio en blanco en esta parte del dibujo.
- Los trazos de pintura son muy gruesos por aquí y muy finos por allá.



-Los colores de mi marioneta son muy vivos en la ropa y muy pálidos en la cara.

-Esta parte de la arcilla es regular por este lado, pero por el otro ha quedado rugosa.

Si una parte de la obra te parece opaca, puedes intentar dilucidar el misterio con algunas preguntas concretas:

-Si esta parte del dibujo pudiese hablar ¿qué diría?

-¿Esta forma necesita expresarle alguna cosa a esta otra?

-¿Qué necesita mi escultura de arcilla para que yo la sienta acabada?

-¿Qué es lo importante aquí?

-¿En qué es insignificante esto?

-Si este dibujo pudiese cambiarse a sí mismo ¿en qué cambiaría?

Antes de concluir las observaciones sobre la obra, se pueden hacer las siguientes preguntas:

-¿Me gustaría añadir, quitar o cambiar alguna cosa?

-¿Me parece lo suficientemente completa como para olvidar ya esta experiencia?

-¿Cómo me gustaría acabar con esta sesión de exploración?



Todo ello, se podría recoger en dos reglas de oro;

Regla n.º1: Ninguna pregunta u observación sobre lo que se haya visto con anterioridad es buena ni mala en sí misma. No juzgues, por lo tanto, si tus observaciones no son capaces de ayudarte. Algunas de tus observaciones te abrirán las puertas hacia pistas de reflexión extraordinarias, mientras que otras no te servirán de nada. Eso no implica que las primeras sean buenas y las segundas malas, sino que unas llegan en el momento adecuado y las otras no.

Regla n.º2: Cuida que nadie imponga nunca su percepción personal sobre tu obra. Cada cual percibe una obra en función del contexto (el campo en Gestalt) de su sensibilidad y de sus vivencias. Los psicoanalistas ^{LV}*intersubjetivistas* insisten en la subjetividad de cada uno en toda relación terapéutica. Si alguna cosa desencadena una emoción intensa en un espectador (que puede ser el/la terapeuta mismo/a), no implica que el autor haya sentido lo mismo, ni que pretenda transmitir dicha emoción.

^{LV}Algunos de ellos han escrito obras de referencia tales como Stolorow, Atwood y Orange. Estos tres autores son considerados "*intersubjetivistas*".



No hay nada de malo en que otra persona exprese su percepción, mientras ésta no sirva para sacar conclusiones sobre lo que TÚ estás sintiendo.

Si para ti un color concreto tiene connotaciones diferentes que las corrientemente admitidas o percibidas por los espectadores, me parece completamente necesario exigir que se confíe en tu criterio y te permitan disfrutar expresándote en función de tus propios valores.

Cada uno de nosotros es un experto en su propia vida. Aunque a veces nos seduzca la idea de someternos a la interpretación de un especialista, es mucho más productivo, a largo plazo, aprender a ser autónomo. Guardando las distancias en relación a las opiniones de los demás, te otorga a ti mismo el crédito que mereces sin entorpecer la comunicación contigo mismo por culpa de intrusiones ajenas.

En ocasiones nuestro trabajo puede beneficiarse de exploraciones más profundas. Dos técnicas básicas para profundizar en los descubrimientos, pueden ser las siguientes.

El todo poderoso “yo”

Hablar en primera persona sobre las diferentes partes de trabajo permite conocer una obra artística en profundidad. Puede parecer muy raro, en principio, pero merece la pena el esfuerzo. La incomodidad desaparece con rapidez y la técnica permite numerosas revelaciones.



Abrirse a otras formas artísticas

Tras una reveladora danza, más que traducir la experiencia con palabras, puedes traducirla en pintura, modelado de arcilla o música, a menos que te apetezca teatralizar y entablar un diálogo entre las diversas partes de la obra para comprenderlas mejor. Fluye libremente de una forma artística a la otra para profundizar en la experiencia.

Una rica paleta artística.

A menudo denominamos al cine el séptimo arte. Eso implica una percepción relativamente fija del número de disciplinas artísticas. Según esa expresión, sólo habría siete formas artísticas merecedoras de dicha consideración.

Actividades variadas, adaptables según las necesidades.

Puedes expresar, mediante el lenguaje artístico que prefieras:

- +Cómo te ves a ti mismo.
- +Cómo imaginas que te ven los demás.
- +Cómo te gustaría verte.
- +Cómo te gustaría que te vieran los demás.
- +Lo que eres en este momento (o lo que piensas que eres).
- +Lo que serías si usaras tu potencial al máximo.
- +Lo que te empuja a ser tú mismo al 100%.



+Tus relaciones con la gente (en general o con una persona en concreto).
Representa, por ejemplo, la relación que más te importa en tu vida en este momento.

+La manera en que percibes dicha relación actualmente.

+La manera en que te gustaría percibirla, si hay factores de frustración.

También puedes:

+Expresar la emoción o las emociones que sientes (el miedo, la tristeza, la ira, la alegría y todos sus derivados).

+Contar la historia de tu vida concentrándote en un punto particular o sobre los acontecimientos que más te han marcado.

+Hacer una lista con tus virtudes y defectos, explorando estos últimos, tus *sombras*.

+Darte el gusto de expresar todo lo que se te pase por la cabeza o por las *tripas*.

+Utilizar el por el arte para desahogarte o para relajarte (pintar por pintar, bailar por bailar...).

+Para tener una experiencia en grupo, poco habitual: producir una pintura o una danza colectiva sobre un tema escogido entre todos.



Las artes plásticas.

Dibujo y pintura.

En materia de arteterapia cotidiana, el dibujo presenta una enorme ventaja respecto a otras disciplinas artísticas, porque sólo se necesita un lápiz y un papel para poderse expresar. A menudo sólo tienes que ponerte a garabatear en la esquina de un sobre o de un documento sin importancia, en el autobús o en el metro, de pie haciendo cola o en la terraza de un bar.

Este aspecto es muy importante porque eso quiere decir que el dibujo puede convertirse en el amigo fiel con el que puedes quedar en numerosas situaciones.

En los ejercicios propuestos a continuación, se concentran en uno de los aspectos terapéuticos del dibujo en su sentido más amplio (incluida la pintura): el soporte meditativo para vivir el instante más intensamente. Por ejemplo, si dibujas o pintas una puesta de sol, la vivirás con mayor intensidad que si te dedicas a contemplarla dejando que tus pensamientos vagabundeen de aquí para allá.

ACTIVIDAD 1. ENCUENTRO CON EL MUNDO

Coge papel y lápices de colores, ceras o pinturas. Escoge un paisaje o un objeto cualquiera e intenta plasmar sobre el papel cómo lo percibes dejando libre tus emociones en relación con dicha simulación externa.



Por ejemplo, coge una fruta y representácala pensando en todas las sensaciones de abundancia y salud que ésta te inspire. A no ser que te inspire, por el motivo que sea, asco y repulsión. Déjate llevar y confía en todo lo que te venga a la cabeza o, más exactamente, en todas las emociones que sientas con tus sutiles cambios de un momento a otro. No importa en absoluto que quieras dibujar una fresa y se parezca a una patata; lo que cuenta es el valor de expresar tu percepción de la fruta escogida y que te dejes llevar sin juzgarte. Si tienes tendencia al perfeccionismo que te bloquea, recuerda que la obra de arte más bella es la que aún no se ha hecho. Partiendo de esa premisa, todas las obras de arte, habidas y por haber, son imperfectas. El perfeccionismo es el peor de los bloqueos para la creatividad. Es la imperfección inherente a las obras de arte lo que nos impacta.

ACTIVIDAD 2. ENCUENTRO CON LAS SENSACIONES

En este momento se trata de entrar en contacto con lo que sientes aquí y ahora, sin recurrir a una fuente de inspiración externa a nuestras propias sensaciones. Al igual que en la actividad precedente, basta con tener suficiente confianza en ti mismo como para representar tus sensaciones de un modo u otro. ¿Te sientes, quizás como un coche averiado? O bien ¿como una ola que se pierde en la inmensidad del mar, como un emperador triunfante, o como un despertador que vive cada segundo al ritmo del tic-tac?. No hay metáforas *buenas* o *malas*, ni hay nada *bueno* o *malo* en el dibujo de arteterapia. Basta con encontrar una imagen que evoque, con mayor o menor fidelidad, lo que estás sintiendo en el momento presente.



Deja que tu imaginación se deslice por el trazo del lápiz y permite que los colores salgan de tu interior y se impongan.

Modelado y escultura.

Se puede modelar con pasta de modelar, con papel maché, con miga de pan, con la tradicional arcilla y cualquier materia maleable. El modelado con arcilla comporta un buen número de ventajas: la arcilla es el mediador plástico más natural y, sin duda, el más arcaico. El solo hecho de tocar la tierra, de sentir su humedad, su olor, puede centrarte, reconectarte con tu sensualidad básica, ayudarte a encontrar la Madre Tierra, la naturaleza. Esa vertiente elemental nos permite, más que ningún otro mediador plástico, dejarnos llevar por nuestros sentidos, por nuestro instinto primario. Con la arcilla es fácil dejar que las manos creen espontáneamente, incluso con los ojos cerrados. De ese modo se puede minimizar la supremacía de los pensamientos sobre los actos creativos favoreciendo el instinto, lo que es natural en su estado más primitivo.

ACTIVIDAD 1. EXPLORACIÓN LIBRE DE LA MATERIA

Toma un puñado de arcilla con la mano y cierra los ojos. Deja que tus dedos y tus manos empiecen a moverse. No permitas que tus pensamientos interfieran en este proceso. Confía en tu instinto, en el animal que llevas dentro y sabrá encontrar en la experiencia lo que mejor le alimenta.

No te censure.



Si quieres sentir la tierra mejor, no dudes en tocar la arcilla con diferentes partes de tu cuerpo, partes sensibles como las muñecas o las mejillas, así sentirás mejor la humedad, la temperatura, el aroma...

Deja que tus dedos se muevan solos. Puede que tengas ganas de acariciar la arcilla, de amasarla, o bien de pellizcarla, ondularla, aplastarla, perforarla, tirarla al suelo.

No te juzgues. Déjate llevar por tu instinto, por tus sentidos. No intentes interpretar nada de lo que hagas, ni los resultados que vayas consiguiendo. Saborea al máximo cada instante, cada experiencia.

Tendrás todo el tiempo del mundo, si lo necesitas, para recordar dicha experiencia cuando ya la hayas terminado. Notarás, seguramente, que algunos descubrimientos son de mayor provecho que otros cuando han llegado al estadio de lo ya vivido, de lo *experiencial* (es decir, de dar prioridad a la experiencia).

ACTIVIDAD 2. REPRESENTACIÓN DE LO QUE SE SIENTE AQUÍ Y AHORA

Coge una bola de arcilla y retoma la actividad 1, pero esta vez con una intención precisa. Si tienes alguna emoción intensa en este momento de tu vida, represéntala o representa la situación en la que te encuentras, ligada a dicha emoción, lo que la causa. Por ejemplo, si estás encolerizado porque nadie te respeta como desearías que lo hicieran, puedes representar tu ira o bien la falta de respeto. Si te sientes triste por una pérdida. Fíjate que hay muchas emociones que confluyen.



En el primer ejemplo, es muy posible que, además de la cólera, haya mucha frustración, amargura y posiblemente una pérdida de motivación. Del mismo modo, en la pérdida, a menudo también hay ira y rabia. Intenta expresar la globalidad de lo que sientes.

Si prefieres emplear la arcilla para fines más concretos, ésta te ofrece la ventaja de ser una materia modelable al gusto, que te da la posibilidad de transformar el objeto tantas veces como sea necesario hasta que consigas evocar de la manera más aproximada posible lo que intentas expresar. Después, en tus manos queda si conservar la obra acabada o si destruirla para crear otra cosa. Eso te da un margen de acción apreciable, particularmente si te aventuras a expresar emociones desgarradoras o secretas (preferiblemente junto con un profesional). Es el medio ideal para expresar lo que te avergüenza verbalizar. El mero hecho de saber que puedes reducir el objeto creado a una bola de tierra amorfa es una válvula de seguridad que te permitirá arriesgarte a representar lo que sientes.

ACTIVIDAD 3. CANALIZAR LA RABIA Y LA IRA

No representes nada en particular, usa la materia como materia, simplemente. La arcilla resulta extraordinaria para canalizar la frustración y la violencia. Para hacerlo, después de haber protegido el pavimento de tu casa con un hule, coge un puñado de arcilla y lánzala al suelo con todas tus fuerzas. Observa cómo revienta la materia a causa de tu ira. Recoge el trozo de arcilla, vuelve a darle forma de bola y repita la acción. Esta acción te ayudará a desahogarte mucho.



Si no tienes vecinos demasiado cerca, puedes añadirle sonido a la experiencia: gruñidos, suspiros, gritos, palabras, frases...

Si todo esto no fuera suficiente, añade otros materiales reciclables al ejercicio: chafar latas vacías y destrozarse periódicos viejos funciona a las mil maravillas.

La escultura requiere de un dominio técnico que la convierte en una disciplina más complicada de usar. De todos modos, si lo que más te atrae es esculpir, úsala como una variación del modelado.

En cualquier caso, no quieras estancarte en el arte figurativo. Una obra abstracta es fácil de ejecutar y te ayudará tanto como una representación figurativa.

Collage y montajes.

Si los mediadores explorados te intimidan, el collage es una magnífica solución de recambio. Siguiendo los mismos principios expuestos en las disciplinas ya descritas, puedes montar, según sea de fértil tu imaginación, imágenes, dibujos, pinturas y fotos (recortadas de revistas viejas o de folletos publicitarios, por ejemplo) para formar un ensamblado sobre el tema que hayas elegido.

Fotografía y vídeo.

Si las ilustraciones que tienes a tu alcance no te sirven para lo que buscas, puedes crear tus propios soportes. Toma fotos (o haz tus películas) y deja que tus zooms conscientes e inconscientes pongan de manifiesto tu percepción del mundo.



La fotografía es tan utilizada por la mayor parte de la gente que sólo se me ocurre sugerir un ejercicio poco habitual: el autorretrato. Si tu propia imagen te resulta insoportable, vale más que no te metas en esto sin apoyo, pero si te soportas en foto, aunque sólo sea un poco, el autorretrato te será muy útil. Es particularmente eficaz si no te gusta verte en determinadas situaciones o roles que te atraen.

Por ejemplo: imaginemos que estás buscando trabajo, pero que no consigues verte en el papel de *jefe de departamento*. Para ayudarte a encontrar el *jefe de departamento* que llevas dentro, ponte ropa asociada a ese puesto, ensaya pasos, gestos y actitudes (todo accesorio que te sea útil será bienvenido) y hazte fotos en diversas posiciones. No escatimes el número de instantáneas. Si tienes la suerte de disponer de una cámara numérica, hazte fotos a docenas. Una sola foto exitosa te bastará. Cuando hayas conseguido la foto buscada, podrás enmarcarla o colgarla e ir mirándola hasta que la imagen de ti mismo en ese papel quede del todo integrada en tu mente y se traduzca en realidad fácilmente.

Haz lo mismo para cualquier otro rol o faceta que desees explorar o reafirmar. Esta técnica te permitirá concebirte a ti mismo en las actitudes que no te resultan completamente familiares. Además, podrás incluso ampliar tu abanico de potenciales y resaltar rasgos de tu personalidad que aún permanecen inexplorados.



A modo de conclusión de estas actividades, debemos de intentar transformar lo ordinario en extraordinario. No es más difícil que esto; el dejarse llevar por las sensaciones y abandonarse a la creatividad natural que de uno mismo se desprende. La belleza del proceso creativo, en arteterapia, reside en la libertad y la falta de límites. Cada instante creativo llama a otro, distinto e inesperado (a veces en un lenguaje artístico diferente). No hay ninguna exigencia en cuanto al resultado. Expresar lo que se siente mediante lenguajes artísticos puede contribuir de manera significativa a tu bienestar y a un mayor conocimiento y aceptación de uno mismo (y, por extensión, del prójimo). No hay que privarse del amplio abanico de lenguajes que están a nuestra disposición. No sólo pueden aliviar en los momentos difíciles, sino que teñirá nuestras vidas de colores en continua renovación.



CAPÍTULO VIII: “APROXIMACIONES AL ARTETERAPIA”

El ser humano necesita señales que registren su paso por la vida. Arte y artistas han sido excelentes mediadores entre las personas y sus incógnitas existenciales. Desde hace años se intenta una accesibilidad a los beneficios del arte para los individuos, especialmente para aquellos necesitados de ayuda psicofisiológica especial. El Arteterapia tiende un puente hacia la comprensión y superación de los problemas valiéndose de la producción e interpretación de imágenes plásticas, a través de un proceso creativo de naturaleza no verbal.

Tres aproximaciones: las imágenes plásticas producidas por los prisioneros de los campos de concentración nazis, las obras de Frida Kahlo como indagación sobre el dolor y el sufrimiento producidos por la enfermedad, y las obras de una joven con problemas psíquicos, nos colocan ante tres aspectos donde la producción artística es utilizada para el beneficio de las personas.



Desde siempre el ser humano necesitó dejar huellas de su paso por la existencia, marcas que señalen su fugaz tránsito por la vida, obras que den sentido y sirvan de espejo para mirarse y tener la certeza de que finalmente, existe.

El papel muchas veces jugado por las y los artistas y sus obras es el de mediadores entre las personas y los interrogantes universales. Jorge Kleiman, pintor y teórico del arte, lo expresa de este modo: ^{LVI}*“el artista es un adelantado que descubre los espacios del Deseo, conquista terrenos, hace el trabajo para que los demás puedan luego, al observar la obra, recorrer y colonizar un territorio previamente descubierto y pacificado”*.

Para el resto del mundo, la contemplación de las obras de arte promueve la reflexión sobre los grades interrogantes de la vida. Sin embargo, la palabra arte tiene para muchas personas connotaciones elitistas, que aluden a conocimientos específicos y talentos naturales poseídos por unos pocos privilegiados. El producto del arte, las imágenes plásticas son *sacralizadas* en galerías de arte que, por lo general, inhiben al gran público que las considera un lugar *sólo para entendidos*.

^{LVI}Kleiman, Jorge, *Kleiman.*, 1997, Pag. 109.



Desde hace más o menos un siglo viene desarrollándose la postura de accesibilidad al arte para todos las y los ciudadanos, no sólo a su consumo pasivo sino a los beneficios que su producción activa da lugar. Estos beneficios permiten por un lado, el establecimiento de las bases de una nueva educación artística y por otro, el surgimiento y promoción de la idea de que la actividad artística puede ayudar a personas necesitadas de ayuda psicológica y psiquiátrica a través de los medios utilizados por los y las artistas.

Desde hace algunas décadas, el arte se utiliza terapéuticamente como rehabilitación, como catarsis y finalmente como un instrumento de autoconocimiento dirigido a personas con necesidades educativas especiales, enfermas y enfermos mentales, de prolongada internación, terminales; colectivos de cualquier edad con problemas de adaptación social, tercera edad, personas condenadas a prisión, víctimas de malos tratos, traumas de guerra, abusos de diferente naturaleza, etcétera. El espectro es tan amplio como diversos los grupos sociales y sus necesidades.



El Arte como Terapia

La creación artística nos permite llegar a los sentimientos más secretos e inenarrables; jugar con los límites, sobrepasarlos por medio de la fantasía creativa, dialogar con lo real y lo ficticio, hacer un viaje de retorno a los orígenes y volver para contarlo. Somos todo aquello que la vida grabó habitando nuestros cuerpos y mentes; todo lo que somos capaces de hacer con tan maravilloso don. Acumulamos un montón de historias, desde las tiernas e inocentes hasta la más terrorífica, que esperan manifestarse.

Todos los seres humanos producen imágenes mentales. Las imágenes (mentales, oníricas, literarias, musicales, etc.) son un fenómeno de la mente experimentado por todas las personas, independientemente de su edad, cultura o escala social. Tienen el poder de convocar una vasta gama de sentimientos y sensaciones, de transportarnos a territorios ignorados que sin embargo son parte de nosotros mismos. La creatividad es el proceso personal que da forma a estas imágenes y está al alcance de todas las personas, aún aquellas que no tengan conocimientos ni práctica artística.

Esta afirmación es recogida por el Arteterapia que propone un viaje al fondo de nosotros mismos a través de la creación de imágenes plásticas, con la convicción de que en el hacer evocamos el conflicto y al trabajar sobre esa imagen que lo representa, al corregirla, al actuar sobre ella plásticamente, actuamos sobre nosotros mismos modificándonos, transformándonos.



Entre otras cosas el Arteterapia entiende al ^{LVII}“*arte como ayuda en situaciones problemáticas, como un medio de entender las condiciones de la existencia humana y de hacer frente a los aspectos aterradores de dichas condiciones, como la creación de un orden significativo que ofrece refugio ante la confusión indómita de la realidad exterior; estas ayudas tan agradecidas son a las que se aferran las personas con dificultades y las que utilizan los terapeutas que desean ayudarles*”.

La actividad artística proporciona un medio concreto –no verbal- a través del cual una persona puede lograr una expresión al mismo tiempo consciente e inconsciente y que puede emplearse como valioso agente de cambio terapéutico. Desde el psicoanálisis Margaret Naumberg refiere que ^{LVIII}“*el proceso de terapia artística se basa en reconocer que los sentimientos y los pensamientos más fundamentales del hombre, derivados del inconsciente, alcanzan expresión a través de imágenes y no de palabras*”.

Las imágenes pueden crear claridad de expresión, en especial con respecto a ciertas cosas que son difíciles de decir. Simbolizar sentimientos y experiencias a través de imágenes puede constituir un medio de expresión y de comunicación más poderoso que la descripción verbal, y al mismo tiempo, es capaz de hacer que tales sentimientos y experiencias se vuelvan menos amenazadores.

^{LVII}Arnheim, *Arnheim*. 1992, Pag. 175

^{LVIII}Naumberg, Margaret, *Naumberg*, 1958. Pag. 511



Bajo estos presupuestos analizamos situaciones humanas vividas en el límite de lo soportable, como el Holocausto judío llevado en Europa durante la IIª Guerra Mundial. En estas circunstancias, personas privadas de su libertad, encerrados en guetos y campos de concentración, en condiciones infrahumanas donde toda individualidad e identidad era abolida, han podido plasmar imágenes como testimonios de la realidad vivida. Muchas de esas personas eran artistas, pero también se dan casos de otras que producen arte como modo de sobrevivir al horror cotidiano. Sin infraestructura, con escasos materiales, cualquier trozo de papel o cartón sirve de soporte para las imágenes de la sinrazón. El arribo a los guetos y campos de concentración se ve reflejado en imágenes de hondo dramatismo. La situación traumática se refleja en el trazo incisivo que encierra las figuras de este conjunto desolador. Una vez más observamos el inmenso poder comunicativo de las imágenes plásticas donde es posible describir con todo detalle, el horror y el sufrimiento.

Enfermedad y Creación

El proceso de creación de imágenes es un proceso que revela contenidos inconscientes. En la praxis se establece un diálogo con nuestro interior y, al modificar plásticamente la imagen, al actuar sobre la obra, se produce una modificación, una transformación de lo que ella representa internamente. Si entendemos la creatividad como la capacidad de dar vida a nuevas ideas, de sortear barreras, de llegar más lejos dentro de nosotros mismos, valoraremos el potencial terapéutico que encierra la creación de imágenes plásticas.



Muchas veces hemos sido testigos de cómo ciertas situaciones de enfermedad *disparan* procesos creativos en las personas que, a modo de compensación, desarrollan una pródiga producción artística. Este es el caso de la transformación de paciente a pintora, de Frida Kahlo. ^{LIX} *“Frida es un ejemplo impresionante del hecho de que una enfermedad grave ejerce una influencia determinante sobre su vida y nuestra actividad creadora. Uno se puede acostumbrar a muchas cosas pero no al dolor, especialmente cuando es persistente, ya que entonces está siempre ante nosotros”*.

En 1925, cuando tenía alrededor de dieciocho años y por un gravísimo accidente de tráfico debe permanecer postrada, la joven mexicana, de gran vitalidad, comienza a pintar para matar el tiempo. Casi sin darse cuenta, la pintura se convierte en su más fiel compañera y su ámbito de reflexión sobre el dolor, la vida y la muerte. El confinamiento de la enfermedad, la soledad y el sufrimiento la llevan a crear un universo a la medida de sus deseos no realizados. ^{LX} *“La pintura formó parte de la lucha que Frida Kahlo sostuvo con la vida. También constituyó un aspecto importante del proceso de su autocreación: la presentación teatral de sí misma, en su arte como en su vida, era un medio de controlar su mundo”*.

^{LIX} Sandblom, 1995, Pag. 17

^{LX} Hayden Herrera, 1998, Pag. 72



Según Sandblom, médico e investigador del arte, muchas obras de arte esconden la enfermedad y sufrimiento del artista que, paradójicamente, termina por enriquecerle como tal, enriquecimiento que heredamos todos a través de su trabajo. ^{LXI}“Hay una cualidad que caracteriza a la mayoría de los artistas, no importa la enfermedad que padezcan: a saber, un notable estoicismo, rayano en el heroísmo, a la hora de enfrentarse a su destino adverso. Su necesidad y su empeño en producir una creación original, que inmortalice su concepción personal, pueden vencer hasta la dolencia más grave. En los grandes artistas, la pasión por crear genere una fuerza de voluntad lo suficientemente poderosa como para vencer la peor enfermedad”.

^{LXI}Sandblom, 1995, Pag. 180



ARTE TERAPIA Y NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES

Frente a la delgada línea que separa, en ocasiones, a la educación artística de la terapia artística rescatamos la opinión de Diane Waller, artista y arte-terapeuta inglesa que investiga la historia y la evolución de la terapia artística en el Reino Unido y que, a propósito de una aclaración sobre las fronteras de ambos campos, afirma que ^{LXII}“*puede considerarse que las dos disciplinas se disponen a lo largo de un continuum: en un extremo se encuentra aquel aspecto de la terapia artística que es en la práctica una forma especializada y alternativa de psicoterapia y que se emplea generalmente en las clínicas psiquiátricas, en orientación infantil, en hospitales de día, etcétera. En el otro extremo se halla aquel aspecto de la educación artística que se dedica a los valores formales, objetivos y estéticos del arte y que no presta atención al desarrollo psicológico del niño o del adulto y, en particular, no tiene en cuenta su nivel inconsciente. Al parecer, en el centro de esta línea continua existe un punto en el cual se interfieren la terapia artística y la educación artística. Es allí donde, en el caso de las escuelas especiales, se espera que el profesor utilice perspectivas terapéuticas para enseñar a los niños y donde debe acentuarse más la formación de relaciones positivas entre el maestro y alumno y dentro del grupo, en un grado más elevado que el correspondiente por regla general a un centro docente ordinario*”.

^{LXII} Waller, Diane, *Waller*, 1984, Pag. 48



Sería necesario destacar que, desde las diferentes aplicaciones de técnicas artísticas con un sentido terapéutico, se aprecian claramente los beneficios que conlleva para las personas necesitadas de ellas. Por tanto, es de absoluta necesidad promover el desarrollo del Arteterapia, tanto desde el plano institucional como desde el plano formativo. Alentar, en nuestro país, la creación de carreras de formación a nivel universitario, propiciar el desarrollo de estudios de postgrado y perfeccionamiento profesional tanto como su aplicación en los diversos ámbitos sociales.

El proceso de la creación de imágenes en Arteterapia es de gran importancia. Constituye un eficaz medio de comunicación no verbal y es agente de cambio y desarrollo personal observable incluso en casos de personas con perturbaciones graves.

En esta particular relación interviene el arte-terapeuta, cuyo rol, según las modernas tendencias en Arteterapia, se desarrollaría atendiendo a tres pilares básicos de intervención sobre el sujeto: el estético, el pedagógico y el terapéutico. Estas tres vertientes actuarán según las circunstancias del caso; serán simultáneas, alternativas o excluyentes según la evaluación que realice el arte-terapeuta de las necesidades particulares del sujeto.



^{LXIII} Marcelo González Magnasco afirma que un taller de Arteterapia puede ser definido como el momento para comenzar un relato; que nunca es desde el principio y siempre será inacabado. Sin embargo, contiene una lógica interna, un círculo, una frase que comienza con el deseo de participar y que tiene su punto de sentido en la circulación de los trabajos más allá del primer otro observador, el terapeuta. Más allá también del grupo de iguales, cuando la exposición puede circular en un campo abierto a la comunidad.

^{LXIII} Marcelo González Magnasco, Ldo. en Psicología es director del Seminario de Postgrado en Arteterapia que se dicta en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” de Buenos Aires, Argentina.





CAPÍTULO IX: “EL ARTETERAPIA, UN ACOMPAÑAMIENTO EN LA CREACIÓN Y LA TRANSFORMACIÓN”

El arteterapia es un acompañamiento y una ayuda a la persona en dificultades sociales, educativas, personales,... de tal manera que el trabajo realizado a partir de sus creaciones plásticas, sonoras, dramáticas, teatrales, escritas,... generen un proceso de transformación de sí misma y le ayuden a integrarse, en sus grupos de referencia social, de una manera crítica y creativa. El arteterapia se preocupa de la persona. No es un proyecto sobre ella, sino un proyecto con ella, a raíz de su malestar y de su deseo de cambio. A partir de las diferencias personales y culturales trata de actualizar las condiciones del acto creador y de la producción creativa, de percibir las especificidades de los medios utilizados y comprender sus impactos.



Delante de las creaciones/repeticiones espontáneas de la persona (síntomas, problemas de comportamiento), el arteterapia propone la creación de otras formas de producción complejas: en pintura, música, escritura, improvisación teatral, cuentos, clown... en un recorrido simbólico, que ayudan al desarrollo de la persona hacia un ser y estar mejor.

Esta es la línea de arteterapia que creó -hace más de treinta años- Jean-Pierre Klein, psiquiatra, arteterapeuta, doctor en psicología, escritor de teatro, autor de numerosos libros de reflexión y de arteterapia, director del Institut National d'Expression, Creation, Art et Thèrapie de París y de la revista Art et Thèrapie y supervisor de la Formación de Arteterapia que se desarrolla en la AEC, Associació per a l'Expressió i la Comunicació, en Barcelona desde el año 1998.

Los arteterapeutas proceden de diversos ámbitos:

Socioeducativos: maestros, profesores, logopedas, psicomotricistas, pedagogos, educadores, trabajadores sociales,... Artístico: pintores, escultores, bailarines, actores, músicos, fotógrafos, titiriteros,... Sanitario y terapéutico: psicólogos, psicoanalistas, médicos, psiquiatras, diplomados en enfermería,... Todos tienen que tener una experiencia artística consecuente y el sentido de la relación de ayuda a la persona.

Las mediciones pueden hacerse en grupo o individualmente, en asociaciones, instituciones o de forma libre, durante periodos de corta o de larga duración.



Actualmente se están extendiendo considerablemente a escuelas, institutos, barrios marginales con violencia, prisiones, residencias, instituciones para enfermos graves, toxicómanos, víctimas de abusos sexuales, de malos tratos, de catástrofes y situaciones críticas, a hospitales y en casos de marginalidad y de analfabetismo. Se practica también en empresas con intervenciones en determinados conflictos.

Es necesaria siempre una formación para evitar ciertas trampas: se trata, por ejemplo, de no contentarse con una expresión primaria, contener los pasajes al acto, conocer los fenómenos de dinámica de grupo, saber escoger las indicaciones, no hacer trabajar a las personas en registros que rechacen o donde se sientan incapaces, proponer un dispositivo, consignas, acompañar las creaciones para que se fortalezcan y permitan un proceso de transformación, evitar *jugar a los psicólogos* desvelando los sentidos inconscientes escondidos en las producciones, etc.

La formación en Arteterapia de la AEC en Barcelona y el INECAT, Institut National d'Expression, Creation, Art et Thèrapie, en Paris, está dirigida principalmente a profesionales de los campos de la expresión y la comunicación, pero está abierta también a todo aquel que muestre voluntad y un sincero interés vocacional en explorar este camino.



Su finalidad es ofrecer herramientas de trabajo y recursos suficientes para facilitar atención y ayuda a personas en dificultades sociales, educativas o personales de manera que el trabajo que realicen a partir de sus creaciones artísticas genere un proceso de transformación positiva de sí mismas.

Está formación no pretende enseñar a descifrar, diagnosticar o interpretar a partir de la producción de otro (terreno siempre resbaladizo), sino que propone vivenciar el proceso de creación y transformación, a nivel individual y grupal, como punto de partida para la reflexión sobre una metodología propia de acompañamiento de la persona demandada. Un acompañamiento en el presente, desde una escucha sutil, profunda, que debe llevar más allá de una expresión primera (aquella que produce casi siempre un breve alivio sintomático), para sostener el desarrollo en el tiempo que sea necesario, de una producción verdaderamente ^{LXIV} creativo-transformadora.

^{LXIV} Klein, Jean-Pierre, Bassols, Mireia, Bonet, Eva. (coordinadores). Arteterapia. La creación como proceso de transformación. Barcelona, Ed. Octaedro, 2006, Pag. 19



LAS ARTES EN LA TERAPIA

Las artes utilizadas –en las que se propicia la evolución y transformación de la producción- son las visuales: pintura, barro, collage, instalaciones; artes escénicas: actuación, cuento, teatro de la reminiscencia, clown, máscara neutra, juegos de rol, marionetas, danza contemporánea, comunicación no verbal; música: ritmo, sonido, voz, instrumentos, escritura: talleres de escritura y escritura teatral, etc. La persona acompañada *habla* a través de las formas artísticas, el arteterapia es una forma de decir la verdad jugando con lo simbólico. Las experiencias en la creación pueden representar actos de violencia, de agresividad, abandonos, pérdidas, sentimientos..., y lo hacen de forma indirecta sin una intencionalidad.

En el trabajo teatral, dramático o con títeres, el sujeto habla en el/él/ del personaje y no en el /yo/ de la introspección. Es el arte de la acción a través del personaje de ficción, un proceso de creación individual y/o colectiva que se sitúa entre dos mundos: la realidad y la ficción.

En las producciones con barro se establece un dialogo con la materia, se trata de favorecer el reencuentro de la persona con la materia y acompañarla en un recorrido que va del barro hacia sí misma.



En pintura, se da un primer paso de desbloqueo, dejándose llevar por las imágenes que vengan, los trazos, las formas, los colores..., buscando que la mano huya de la censura del ojo, como una desinhibición, para organizarlo en un segundo momento y poco a poco ir accediendo a lo más profundo de la persona.

En la danza, hay en un inicio un momento de concienciación del propio movimiento, en el sentido de escucharlo y escucharse a través de ese movimiento, permitiendo posteriormente un acercamiento hacia sí mismo y facilitando la comunicación con el otro.

En el trabajo de voz se busca y se utiliza la voz natural, se desbloquea la respiración y se crea y se transforma a partir de improvisaciones combinando diversas cualidades de sonido.

La escritura posibilita a partir de las propias experiencias y vivencias nuevas formas para jugar con la imaginación, aparecen situaciones y compañeros imaginarios, itinerarios diversos, hasta llegar a la recreación de relatos y cuentos, en la ficción.

Las propuestas artísticas son progresivas y abren posibilidades. Por ejemplo, en escritura: no entrar en el texto en frío, utilizar diferentes estímulos antes de empezar a escribir, actividades de calentamiento, pretexto, texto, lectura, el texto como un itinerario..., con intervenciones dirigidas a *abrir* el escrito,



ampliarlo, reducirlo, subjetivarlo...., En voz: la incorporación progresiva de la voz, respiración, suspiros, sonidos vocálicos, sonidos infantiles y movimiento, propuestas creativas con el sonido..., la incorporación de los rituales en las propuestas: de entrada, de desarrollo, de cierre. En drama: empezando por un trabajo de introspección de la persona (por ej. Su respiración), el juego (la vivencia), el jugador/personaje, el desarrollo a partir de una pauta dada, la observación, la evolución y creación grupal... En plástica, cómo hacer evolucionar las formas, empezando por una propuesta que lleve a sumergirse en los materiales, a través de los sentidos, con el tacto, el olfato, la mirada..., ensayar el gesto que se va abriendo y ampliando para ir encontrando la propia caligrafía en el gesto y plasmándolo plásticamente.

También se trabaja desde la interdisciplinariedad de las diferentes artes. Por ejemplo en música, empezar por un movimiento corporal que nos lleve a la creación musical, incorporar la voz, como el instrumento musical de mayor riqueza, expresividad y penetración emocional, pasando a una plasmación plástica de la música, sus colores, trazos, densidades..., y finalizando por poner palabras a esa música. En plástica, interacción del lenguaje corporal, -con prácticas de reencuentro con el propio cuerpo-, con el lenguaje plástico, a través de los matices que nos proporcionan los materiales, la persona va descubriendo desde la estrategia de rodeo o del indirecto, cómo la obra nos habla, como un espejo.



En danza, del volumen –representación en barro de la figura humana- al movimiento danzado y de ese movimiento a la creación dramática y de voz. En drama, de la respiración y la emoción del drama, a la forma del personaje,... En voz, del trabajo progresivo con la voz a la escritura de poemas (haikús),... O por ejemplo en escritura, si comenzamos por una propuesta corporal: la expresión corporal en un espacio simbólico, conduce al sujeto a encontrar un lugar, de esa danza se pasa al dibujo de una palabra (inventada) en el espacio, y seguidamente, como parte del proceso, se puede pasar a construir un texto utilizando la palabra creada. Ese recorrido hasta llegar a la escritura permite explorar el espacio, expresar corporalmente las emociones en el espacio simbolizado (el fondo de la tierra, el laberinto, una plaza, la playa, etc.). Desde ese movimiento se encuentra el sonido y la palabra se vuelve dibujo, grafía,...

UN^{LXV} ACOMPAÑAMIENTO SUTIL, DISCRETO Y SOBRIÓ

La relación de ayuda y el acompañamiento se realizan a través de las creaciones y producciones artísticas que la persona vaya generando y a partir de ir cambiando, transformando la propia producción se genera un proceso de transformación del sujeto. Es un proyecto global de reencuentro, que lleva a una transformación positiva de la persona.

^{LXV}Extraído de Bassols, Mireia en, Arteterapia. La creación como proceso de transformación, Klein, Jean-Pierre, Bassols, Mireira, Bonet, Eva. (coordinadores). Barcelona, Ed. Octaedro, 2006, Pag. 21



La intervención del terapeuta pasa por un acompañamiento, no invasivo, sino sutil, discreto y sobrio desde una presencia activa, ajustada e intuitiva, estando al lado de la persona, acompañándole en un proceso de creación, sin prisas, interviniendo a veces más y otras menos, escogiendo las palabras, respetando sus resistencias, estando atento a lo que manifiesta, sus demandas, sentimientos de ira, de vergüenza, de abandono, de pérdida, deseos, miedos, quejas, insatisfacciones.

La dirección del acompañamiento marca la dirección de la relación arteterapéutica. Los caminos no están preestablecidos, no se fija un sendero, se acogen las producciones y se ofrece una orientación en el sentido de propiciar una mayor claridad, que no excluye la complejidad. Se hacen sugerencias, como tirando de un hilo, para ofrecer nuevas posibilidades y alternativas a la persona, que habla de, a través de sus producciones. La creación artística puede llevar al sujeto, que se encuentre en un malestar, a vivenciar ese malestar de otro modo, a distanciarse de él, para transformarlo en otras formas.

Cuando acompañamos estamos con y para la otra persona. El arteterapia es un proyecto que se preocupa de la persona, no es un proyecto sobre ella, sino con y para ella, en una relación de ayuda. Esa forma de acompañar supone una presencia ajustada y desde una asimetría relacional, en la que se podría decir estar cerca, estando a la vez lejos, en la que el terapeuta no está resonando al mismo nivel de afectos que la persona acompañada.



Es una intervención, en la que se tiene un profundo respeto por la diferencia del otro, esa es una dimensión ética de toda práctica terapéutica. Se parte de la persona, la historia de cada uno es irrepetible, no hay dos vidas iguales, el método del arteterapia se adapta a la persona. Para cada sujeto particular se despliega un proyecto terapéutico singular. La práctica arteterapéutica, de alguna manera, se ha de reinventar cada vez, ya que no puede ser prevista ni reglada. Cada intervención terapéutica constituye un proceso de investigación-acción adaptado a cada caso particular, que propicia una lección para el arteterapeuta. Cada paciente, desde su singularidad, hace cuestionar la teoría. El terapeuta propone un marco, en el que no hay una programación del contenido. Una de las cuestiones que considero más interesantes de esta práctica del método arteterapéutico es proponer las condiciones necesarias para desencadenar la implicación, para que la persona pueda producir y crear desde una búsqueda. Jean-Pierre Klein lo dice muy claramente: ^{LXVI}“no es un recorrido cognitivo, sino un descubrir junto, abiertos los dos, a las sorpresas que puedan aparecer. Acompañar es también un trabajo sobre sí mismo, que conlleva una escucha y una disponibilidad hacia el otro y una escucha hacia uno mismo”.

^{LXVI}Klein, Jean Pierre, *L'art thérapie*, Ed. PUF, París, 2002, Pag. 56



LA INTERVENCIÓN DEL ARTETERAPEUTA SE DEFINE POR:

- Posibilitar, desde la metodología utilizada, la evolución y la transformación de la producción. Cómo pasar de la expresión a la creación.
- Favorecer un trabajo que parta de uno mismo, que propicie y desencadene la implicación.
- Una implicación de la creación, respetando lo que significa *arte*, con un sentido de exigencia y rigor en las producciones, en función de las capacidades de la persona a la que acompaña.
- Propiciar el hablar desde el “él” (por ejemplo de un personaje) de la producción: Pasar del yo (aquí y ahora), a el “él”/”ello” (en otro lugar, a través de un cuento, una historia, un dibujo, un volumen,...), para ello se propicia un marco que permita el poder hablar de sí mismo sin decir yo. Es una práctica desde la *estrategia de rodeo* o del *indirecto*.
- Establecer un dispositivo que permita dibujar el territorio de lo simbólico.
- La no interpretación de las producciones surgidas, así como el no juzgarlas.
- El mantenimiento en el sistema de reglas y de la determinación y claridad de las reglas.
- El proceso de acompañamiento a la persona y la dirección que toma ese proceso. Estar al lado de la persona, desde la forma de las producciones y la evolución de esas producciones, con una actitud ajustada, prudente, sutil, discreta y sobria. El proceso arteterapéutico trata de acompañar a la persona en su creación y ayudándole a que no se instale en el sufrimiento o en la comodidad.



- Respetar, sostener, mostrarse comprensivo, ofrecer posibilidades de evolución.
- Favorecer que pueda aparecer aquello que es diferente en cada uno/a, la diversidad de las respuestas, propiciando que surja la singularidad del sujeto y la diversidad en el grupo.
- Mantener un hilo entre las propuestas, dándose un proceso de una producción a otra, como un encadenamiento sucesivo de producciones.
- La apertura y claridad de las propuestas y consignas y el mantenimiento en esas propuestas.
- La flexibilidad en las propuestas, en el sentido de que sean abiertas y que propicien diversidad de respuestas.
- El aprovechamiento de todo aquello que sucede en el marco del trabajo, las sugerencias del otro, gestionando aquello que surge como imprevisto.
- La escucha de los intereses, demandas, necesidades de la persona, del grupo.
- Favorecer que se transformen los estereotipos que vayan surgiendo en las producciones, en un trabajo más personal e implicado, de manera que las obras puedan progresivamente ir evolucionando y transformándose y que la persona se deje llevar por la creación, sin intelectualizar o razonar demasiado, posibilitándole el poder ir más allá, arriesgarse, permitirse el sorprenderse ante aquello nuevo que aparece.
- Trabajar más sobre la forma que sobre el contenido. Ayudar a que la persona pueda negociar con la materia.
- No confundir la producción con la persona, el arteterapia es un acompañamiento, no es para realizar un diagnóstico.



-Propiciar un ambiente que permita a la persona que se tome su tiempo y no se precipite en la acción.

-Determinar y diferenciar los espacios de realidad y de ficción.

-Desarrollar el ritmo del taller: La organización y la estructura del tiempo, un ritual de entrada, introducción, calentamiento, producción, significación, ritual de salida, recogida, cierre.

La creación, la evolución, la transformación, el dejarse llevar, la escucha, la estrategia de rodeo,... son ejes de la práctica arteterapéutica desde el acompañamiento discreto en un recorrido simbólico, en un viaje con billete de regreso.





CAPÍTULO X: “LA CREACIÓN COMO PROCESO TRANSFORMACIÓN”

Antonie Tapies, La práctica del arte (Ed. Ariel): *“La obra se va gestando lentamente en el interior del artista. Se crea como un hábito de pensar y reaccionar en imágenes que después, casi inconscientemente, vamos decantando y seleccionando. Pero cuando creemos que ya se puede atacar una idea determinada, vemos que la obra también manda porque tiene sus leyes propias de formación internas y externas. Se rebela y nos impone sus condiciones como los personajes de Pirandello. Como en todas las cosas de la vida, hay un diálogo entre el autor y la materia de su obra. Al comienzo, la meta no es siempre clara, se hace camino al andar”*. (1958).



Definición del “*coeficiente de arte*” según Marcel Duchamp: “*Este corte que representa la imposibilidad para el artista de expresar completamente su intención, esta diferencia entre lo que había proyectado y lo que ha realizado*”.

EL INVENTOR

No es un psiquiatra, es un artista.

Desde 1941, el pintor inglés Adrian Hill lanza ^{LXVII}“*La terapéutica por el Arte*”.

^{LXVIII}Contrajo la tuberculosis en 1938, ingresa en un sanatorio donde, en la cama, dibuja los objetos, su habitación, su operación. El cuadro “*El baño del sanatorio*”, expuesto en la sociedad real de los artistas británicos llama la atención de la prensa. “*El germen del Arte, una vez se encuentra firmemente en el espíritu y en el corazón, es mucho más difícil de desalojarlo, que otro germen que nos sea a todos más familiar*”. “*El Arte-Terapia es constructivo*”.

La primera regla es “*no copiar*”. La segunda es que inicialmente hay que dibujar el cuadro. Adrian Hill propone “*un garabato*” en el papel, con el lápiz, a partir del cual no hay más que dejarse llevar. La sociedad de la Cruz Roja británica animada por la experiencia la extiende a los incurables, a los militares de la RAF, a los oficiales.

^{LXVII} Adrian Hill, *Art versus Illness*, Londres, 1945, Pag. 4

^{LXVIII} Klein, Jean Pierre, *Arteterapia. Una introducción*, Ed. Octaedro, 2006, Pag. 20



Organiza exposiciones de pintura en los hospitales, en los sanatorios.

LXIX *“Cuando está satisfecho, el espíritu creador favorecerá la curación en el corazón del enfermo. Cuando el espíritu creador está contrariado puede llegar a ser un enemigo diabólico y sutil de la paz del espíritu. Ese que gobierna su espíritu. Ese que gobierna su espíritu puede curar su tuberculosis”.*

DIAGNÓSTICO DIFERENCIAL

Antes de proponer una definición del arteterapia vamos a intentar sintetizar aquello que el arteterapia NO ES:

-El arteterapia no se reduce a un objeto preciso como la reducción del síntoma, o simplemente la distracción, la socialización o una intención profesional. No es reeducación, no terapia ocupacional, ni ergoterapia, ni socioterapia.

-El arteterapia no es un test proyectivo. No sirve para elaborar un diagnóstico. Tampoco para develar las problemáticas de la persona, por ejemplo: *“tu cuadro revela tu miedo a la muerte”*. Va más allá en su puesta en escena, su figuración compleja en una producción artística. No revela lo que es, no señala lo que ya está allí, sino que atrae un movimiento hacia lo que puede ser, aquello que puede representarse en lo simbólico y entrar en un proceso de una creación a la otra.

^{LXIX} Adrian Hill, Art versus Illness, Londres, 1945, Pag. 49



-Para aclarar esta distinción, pondré el ejemplo de un dibujo que representa la violencia de un monstruo hacia el héroe. Esto puede ser percibido por el terapeuta significando la violencia de un padre real hacia su hijo, el dibujo ha servido de test para conocer mejor al paciente.

Pero, podemos también tomarlo como una simbolización terapéutica de esta misma violencia por el mismo paciente, aquello que le alivia y le permite ir más allá siendo ahora sujeto, autor de una producción que se nutre de sus miedos, lo cual le ayuda a conjurarlos. Esta perspectiva es dinámica y va en el sentido de los recursos de la persona para remontar ella misma sus dificultades si está bien acompañada de manera discreta y respetuosa, ya que la primera actitud tiene una intención cognitiva, más estática, siendo frecuente en un Occidente que busca siempre explicar más que ofrecer su vacuidad a lo desconocido, como sugiere al arteterapia que respeta lo indecible y se desarrolla en la penumbra.

-El arteterapia no se limita a una expresión en vistas a una descarga y al alivio momentáneo. No es terapia emocional ni busca la catarsis ni la expulsión del mal, que pertenece al exorcismo. La abreacción (descarga emocional) que permite eventualmente sólo vale si se integra en un proceso que la prolonga: el fin no es desembarazarse de aquello que molesta, sino transformarlo en creación de sí mismo.

-El arteterapia no concierne sólo a la persona, es un combate, o más bien una negociación con la materia: pintura, pasta de modelaje, barro, collage, escultura, marionetas, invención oral o escrita, voz, música, gestualidad, cuerpo en movimiento, etc.



Y la persona no opera principalmente en el /yo/ de la introspección. El arteterapia es una manera de hablar de sí sin decir “yo”. La materia no es un mediador sino un interlocutor que tiene su carácter, que se defiende, que exige. Es el terapeuta, el mediador entre el/los pacientes y la materia.

-El arteterapia es un proyecto que intenta responder al desafío de la transformación, al menos parcial, de la enfermedad física o mental, del malestar, de la marginalidad dolorosa, del hándicap, en enriquecimiento personal. El dolor, el mal, el trauma, se convierten en pruebas que la persona debe superar, ir más allá de ellas para convertirlas en una etapa en su caminar.

-El arteterapia, como toda verdadera terapia es un acompañamiento del trabajo de un sujeto sobre sí mismo, de una *autoterapia*, con la particularidad de que hace la hace a través de sus producciones sostenidas por el arteterapeuta. Lo que permite que dichas producciones nacidas de la persona tracen un recorrido simbólico hacia un “*ser más*” que comprende forzosamente un “*estar mejor*”.

Todo ello nos dirige hacia esta propuesta de definición,

El arteterapia es un acompañamiento de personas en dificultad (psicológica, física, social o existencial) a través de sus producciones artísticas, obras plásticas, sonoras, teatrales, literarias, corporales y bailadas. Es un trabajo sutil que toma nuestras vulnerabilidades como material y busca menos el desvelar las significaciones inconscientes de las producciones que permitir al sujeto re-crearse a sí mismo, crearse de nuevo en un recorrido simbólico de creación en creación. El arteterapia es también el arte de proyectarse en una obra como mensaje enigmático en movimiento y de trabajar sobre esta obra para trabajar sobre sí mismo.



Las intervenciones de artistas, de cuidadores, trabajadores sociales y educadores formados en arte-terapia se extienden en lo sucesivo al campo social y pedagógico y permiten tratar al problema de la violencia contemporánea. El arteterapeuta trabaja en el medio institucional, en el desarrollo personal, como profesional liberal o asociado, en sesión individual o en grupo. El arteterapia es una simbolización acompañada.

LOS DESENCADENANTES DE LA IMPLICACIÓN PERSONAL

Una de las preguntas más complejas que el arteterapia se plantea es la siguiente: *¿Cómo hacer para que la producción represente a la persona y no se reduzca a un simple ejercicio?*

En una terapia ordinaria, la persona habla (o cree hablar) de sí misma a partir del momento en que se toma por objeto de su descripción y de su reflexión. Del mismo modo, el hecho de que pague directamente al terapeuta le hace afirmar (y creer) que está por entero sujeta a su demanda de terapia. Pero aquí, en la invención del personaje, la creación de una pintura, o la elaboración de un ritmo, *¿Cómo se puede trabajar sobre uno mismo?*, y *¿Qué diferencias hay entre este proyecto (de terapia) y no importa qué actividad artística?* Los desencadenantes de implicación permiten que el Sujeto de la enunciación figure de manera críptica en el enunciado sin ser por eso Sujeto de este enunciado. La persona se proyecta, sin saberlo, en su producción, que no trata de sí misma en primera persona sobre el modo del /yo/.



Las respuestas atienden a tres elementos:

-El primer desencadenante es la misma situación que es portadora de implicación: las personas vienen por sí mismas por sus dificultades, o bien acuden, por indicación de otras personas y saben más o menos que el terapeuta ha sido solicitado para ayudarles individualmente o colectivamente.

Los actores en presencia: el arte-terapeuta que acompaña y la o las personas que acuden a la terapia saben que este ejercicio no es gratuito, que no se reduce a la distracción. Se integra en un proyecto de transformación de la persona y de resolución de sus dificultades, cosa que no quiere decir en absoluto que la dificultad sea tomada como tema del ejercicio (por ejemplo: *“¡vas a escribir sobre el duelo de la muerte de tu padre!”*). Se encontrarían entonces en una intencionalidad demostrativa o en una introspección proyectada a una distancia demasiado corta del /yo/ del enunciador, al /yo/ del narrador. El encuadre debe ser abierto y no demasiado pesado, inductor pero no directivo. Es necesario que la persona sepa y olvide al mismo tiempo que viene para sí misma. Así mismo todas sus producciones están impregnadas de las problemáticas por las que viene a consultar.

-El segundo desencadenante de implicación se encuentra en el mismo dispositivo. Las propuestas de juego pueden inducir, de manera clara o no, a una implicación personal. Entre los posibles trucos citaré:

-Se puede acudir a los sentidos más reprimidos o rechazados, en particular el olfato y el gusto, portadores de las primeras emociones.



- Trabajar a partir de un objeto investido afectivamente, no tanto para relatar su carga afectiva, sino para girar alrededor, tomarlo como pretexto de una descripción fría –dimensión, color, textura, peso- para nutrir una representación pictórica, una instalación, un collage o lo que fuere.
- Hacer un viaje imaginario por su cuerpo, por su casa de la infancia, para iniciar el trabajo.
- También se puede trabajar con el gesto/la acción, a partir de los gestos que surgen en un primer momento, para hacerlos evolucionar después, y no quedarse en un trabajo que inicialmente puede ser fácil. Es una manera de encontrar una autenticidad en el propio gesto.
- O bien, situarse inicialmente con el propio cuerpo en las dimensiones del espacio que lo centra, o en sus energías.
- Dejar que la mano haga sus trazos gráficos para después trabajar sobre el trazo que viene de forma espontánea.
- Impulsar nuestros sentidos reprimidos, en particular el olfato y el gusto, portadores de nuestras primeras emociones.
- Escribir sobre sus temores a través de un personaje imaginario.
- Escuchar con los ojos cerrados en el centro del grupo su nombre de pila y sus sobrenombres susurrados por los demás, verdadero baño sonoro regresivo. Se trata de sugerir un trabajo desde la intimidad, pero sin ahogarse en ella.
- El tercer desencadenante es todavía más sutil ya que es totalmente inaparente. En efecto se esconde dentro de la mente del terapeuta. Poco importa a veces que la persona sepa con toda conciencia que trabaja para sí.



El terapeuta, sensible a la creación como proceso de transformación, inducirá de forma sutil para que la profundidad y la autenticidad refuercen una obra, que no se contenta con la tecnicidad, sino que tiende a lo esencial y con una resolución íntimamente ligada a su figuración.

El ortofonista, que reduce la confusión de los fonemas, se puede limitar a una forma de trabajo casi mecánica y con unas reglas de la lengua. Pero si se trata por ejemplo de un niño que explica una confusión respecto a su identidad o a los roles familiares, no cambiará la manera de decir del niño, porque entonces entraría en una interpretación silvestre. Basta con que sea sensible al aspecto metafórico del síntoma, de lo que se vive del síntoma, de lo que se moviliza de una sesión a la otra, etc. No es grave que la persona no entienda las significaciones de su simbolización. El terapeuta puede hacerlo por su propia cuenta, sin develarlo al paciente. En el límite, si el terapeuta sólo sabe que hay una producción de símbolos, puede ser suficiente. La psicoterapia en general no es ni la ilustración-demostración de una idea previa, ni el descifrar de forma demasiado forzada las significaciones de un discurso en el sentido amplio de la palabra. La subjetivación puede bastar. Lo importante es que, de un modo u otro, se den la implicación, la producción y la evolución de la producción, para poder trazar un camino simbólico que, de hacerse así, será terapéutico.



Después de todo no confundamos los desencadenantes de la implicación personal que permiten las proyecciones en el acto creador y en las producciones, con los desencadenantes de creación que sólo sirven para inducir el trabajo creativo.

ETAPAS DEL PROCESO EN ARTETERAPIA

Todo empieza por una interioridad. Se puede obtener gracias a los desencadenantes de la implicación personal.

Pero la interioridad puede efectuarse en un segundo tiempo. Tomaremos como ejemplo la confrontación con una serie de fotos de periódicos y la elección de una de ellas que *le diga algo* a la persona, y a continuación la confrontación silenciosa, frente a esta imagen, durante unos diez minutos.

Esta expresión puede realizarse en los lenguajes visual, sonoro, gestual, corporal, verbal, de ficción,...

El acompañamiento –por parte del arteterapeuta o el artista que interviene- es sobre la forma que la persona crea: perfeccionamiento de la pintura, del relato inventado, del pasaje del grito a la modulación, de la gestualidad a una pequeña coreografía, etc. No entretenerse en el contenido, en la búsqueda de lo que significa la producción (incluso si el arteterapeuta lo comprende, se lo guardará para sí la mayor parte del tiempo), ya que la eficacia está en trabajar sobre sus producciones y tratar de ese modo de forma indirecta sus problemas, la mayor parte de las veces, sin que se dé cuenta.



El resultado será una creación inédita.

La siguiente etapa consistirá en la impresión de la persona frente a lo que ha creado, es de alguna manera el péndulo simétrico de la interinidad, que esta vez es siempre interiorización. Dejarse atravesar por la recepción de su creación.

Un ejemplo, es la visión cara a cara con su marioneta, una vez le ha puesto las bolas que le sirven de ojos.

El proceso puede entonces continuar por expresión, acompañamiento, creación, impresión, por una sucesión de creaciones, cada vez más fuertes, en las que se podría decir que la evolución sirve de modelo identificatorio al movimiento de la persona, que pasa del círculo vicioso de su patología, a una espiral ascendente,...

El arteterapia transforma también al arteterapeuta o artista que interviene, en creador en formas de cuidados.

En arteterapia:

Objeto

/

Sujeto de una enunciación

/

Enunciado

/ /

Forma Contenido

/

Acompañar en la forma



-Arteterapia supone un trayecto simbólico de creaciones sucesivas, en el que se trabaja sobre sí mismo sin decir yo. Para ello no hay que precipitarse en la acción, hay que tomarse un tiempo. Y más que hablar de *tomar consciencia* hablar de *percibir, sentir,...*

EL DIBUJO

Retomemos la situación más común: esa del dibujo en terapia.

Alguien hace un dibujo. El objeto es su placer, y eventualmente el de la gente a quien lo muestra. Esperar más no es necesario.

Ahora, él consulta a un arteterapeuta porque las cosas no van bien. Si él es un niño, lo llevamos, pero de todas formas, él sabe que viene por él y sus dificultades y que quien lo recibe va ayudarle a ir mejor. Este último no le pide hablar de él, sino que le propone obrar en el imaginario, dibujar, contar la historia de un personaje que él imagina. El dibujo que él hace está impregnado de eso y, de golpe, los trazos que él realiza en el papel configuran su mundo íntimo, fantasmal. Aceptar los rodeos de la ficción es acceder a ese proceso sorprendente: hacer una imagen es fuente de efectos en la persona misma, inventar la tercera persona en sus relatos, imaginar un cuadro o improvisar una escena teatral no son más actos *gratuitos* (como podemos a veces contarlos en la producción artística *pura*), si no que son designados en relación a la transformación de la persona. Incluso si la persona no es el *motivo* del dibujo, si es su motivación.



El proceso del arteterapia podría ser resumido de la siguiente forma:

El trabajo de la puesta en forma re-creativa de sí mismo no se hace en primera persona, sino en el artificio de la descripción de un personaje que permite a veces desvelarse con más autenticidad y profundidad, y esto es particularmente cuando el sujeto está demasiado cómodo y relajado en el lenguaje pseudo-introspectivo.

El solo hecho de que la producción no figure a la persona en forma explícita, y que se manifieste en un espacio-tiempo psicoterápico basta para que forzosamente la producción sea impregnada de problemáticas propias del sujeto, quien sabe que viene para resolverlas.

Se propone a la persona pasar de un discurso implicado a la primera persona en yo/aquí/ ahora, a un discurso (en el amplio sentido del término) en /él/, discurso de la ficción: invención de relatos, de cuentos, de diálogos, de escenas de marionetas, de comic, de foto novelas, talleres de escritura, trabajo de actor o de clown) o realización de obras según otros lenguajes: pictóricos, gráficos, de maquillaje, escultural, gestual, bailado, mimado, rítmico, melódico, vocal o instrumental, etc.

Se trata de alguna forma de crear *representaciones en formas imaginarias de sí mismo*, de declinaciones de su identidad, a través de formas artísticas dentro de un discurso de creaciones, que provocan poco a poco la transformación del sujeto creador, que le indican un sentido, que parten de sus dolores y de sus violencias, de sus locuras, también de sus alegrías, de todas sus intensidades, tanto de sus ideales como de sus formas oscuras, para hacer el material de su caminar personal.



O de manera más pulcra, transformar los obstáculos en pruebas, es decir en etapas de la gesta del héroe que se apoya sobre sus dificultades tanto exteriores como interiores para continuar su búsqueda. Es entonces cuando la persona puede comprender que, a través de su caminar, reúne el movimiento mismo del ser humano ensayando ser un poco más sujeto de su propio destino. El trabajo de producción en terapia significa entonces el rechazo del hombre a hundirse en el mal, la desgracia, la enfermedad, el malestar, lo maligno y el maleficio.

FORMACIÓN EN ARTETERAPIA

La formación en Arteterapia y sus finalidades.

Acompañar y ayudar a la persona en dificultades sociales, educativas, personales, físicas, mentales, existenciales..., de tal manera que el trabajo realizado a partir de sus creaciones plásticas, sonoras, dramáticas, teatrales... generen un proceso de transformación de sí misma y le ayuden a integrarse en sus grupos de referencia social, de una manera crítica y creativa. El arteterapia se preocupa por la persona. No es un proyecto sobre ella, sino un proyecto con ella, a partir de su malestar y de su deseo de cambio. A partir de las diferencias personales y culturales, trata de actualizar las condiciones del acto creador y de la producción creativa, de percibir las especificaciones de los medios utilizados y comprender sus impactos.



Ante las creaciones/repeticiones espontáneas de la persona (síntomas, problemas de comportamiento), el arteterapia, propone la creación de otras formas de producción complejas: pintura, música, escritura, improvisación teatral, cuentos, clown... en un recorrido simbólico, que ayude al desarrollo de la persona hacia un ser y estar mejor.

Los contenidos están organizados para ayudar a los alumnos en el desarrollo de un proceso de formación (personal, teórico, técnico y práctico-metodológico) que se articula y se integra progresivamente a lo largo de la formación, que se estructura en tres años.

La terapia aporta al arte el proyecto de transformación de sí mismo, pero el arte aporta a la terapia la ambición de figurar una versión de las grandes cuestiones de la humanidad.

Si la creación dentro del arte, nace del reencuentro del hombre y de una materia, revela que las formas así creadas pueden ser una forma de exploración de los misterios del mundo y producir efectos en la cultura, la creación en terapia, que nace del reencuentro de dos subjetividades, revela que las formas así creadas pueden ser una exploración de los enigmas individuales y producir efectos en la persona que une en otra a las culturas que lleva en ella.

“Denle una máscara y os dirá la verdad”

Oscar Wilde.





CAPÍTULO XI: “REFLEXIONES SOBRE LA PRAXIS EN ARTETERAPIA”

De las muchas cuestiones que suscita la práctica arteterapéutica, hay algunas que aparecen de forma casi recurrente y que a menudo constituyen un factor de discrepancia fundamental entre diferentes posicionamientos teórico-metodológicos. Tal vez ese factor de recurrencia venga a indicar que es necesario acometer un proceso de reflexión acerca de ellas y que, más allá de tópicos, prejuicios o reticencias de índole personal, es conveniente analizar su alcance dentro de un dispositivo arteterapéutico en tanto vertebradoras de su praxis. Podrían así revisarse cuestiones que, a tenor de la polémica y divergencia que generan, parecen trascender el ámbito operativo y encontrarse ligadas a argumentos de base, formando parte de estructuras conceptualmente elementales.



Si bien es cierto que el día a día del trabajo en arteterapia plantea numerosos interrogantes en relación con aspectos metodológicos y/o teóricos, quizá habría que distinguir entre aquellos que se juegan dentro de un nivel que podría denominarse estratégico (superficial) y aquellos que afectan a la esencia misma de la disciplina. Se trata en este último caso de preguntas constitutivas o nucleares, que se refieren a la condición terapéutica del arteterapia por cuanto se enclavan en el terreno de lo relacional, soportan la estructura del proceso e inciden directamente en la subjetividad del/la ^{LXX}paciente y del/la arteterapeuta.

Podrían ser cuestiones de este tipo las que se refieren al carácter de la dinámica terapéutica (directiva o no), a la función que desempeña dentro de ella la creación artística, al papel del cuerpo y a la pertinencia y/o naturaleza de las intervenciones, y más concretamente de la interpretación.

Es importante señalar que todo cuanto aparece a continuación es fruto de un posicionamiento personal, y se basa en una concepción del arteterapia en tanto disciplina que bebe de numerosas fuentes: filosofía, estética, antropología, sociología, neuropsicología, psicología, educación, trabajo social, historia del arte, etc. y también, claro está, del arte y la psicoterapia.

^{LXX}La palabra paciente es elegida por considerar que, más allá de connotaciones médicas o de posicionamiento en el contexto terapéutico, alude a un ser humano que padece (malestar, sufrimiento, enfermedad...).



Desde esta posición es imposible pensarla únicamente entre los márgenes de lo artístico-psicoterapéutico; explicar su naturaleza a través de la hibridación arte-psicoterapia es comprenderla como disciplina mixta, definida por la complementariedad, y no como disciplina diferenciada y legítima. El arteterapia constituye, a mi juicio, una forma de tratamiento del malestar psicológico que presenta características específicas; su potencial terapéutico deriva del espacio dual en que se enclava; del peculiar tejido teórico-metodológico que resulta de la interacción (y no de la superposición o la agregación) entre diferentes disciplinas.

En cualquier caso es preciso puntualizar además que mis palabras no tienen vocación teórica, y que mi intención es únicamente la de formular un cauce de pensamiento en relación con el quehacer arteterapéutico, incitar a la reflexión y suscitar cierta curiosidad que nos lleve a explorar más allá del hábito, acerca de cuestiones que, a priori, pudieran parecernos triviales, elementales o dependientes de un estilo personal de trabajo.

LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS Y SU ALCANCE DENTRO DE UN ENCUADRE ARTETERAPÉUTICO

Las preguntas referidas a la pertinencia de formular propuestas artísticas previas, dentro de un encuadre arteterapéutico, encuentran eco de muy diversas formas en el conjunto de profesionales del arteterapia.



Sus detractores consideran que imprime un sesgo directivo al proceso y sus defensores se desmarcan de esta apreciación acogidos al carácter artístico del formato. Paradójicamente, en la base de ambas posiciones se encuentra un planteamiento común, según el cual el arteterapia no debe formularse en ningún caso desde una perspectiva directiva.

Sin embargo, si desproveemos a la palabra “directivo/a” de su cáscara sintáctica, por cuanto viene cargada negativamente, encontramos que el carácter directivo del proceso arteterapéutico puede ser tomado como algo inevitable, o dicho de otra forma, que dicho proceso necesariamente se desarrolla apuntando a una dirección.

Podría por tanto hacerse un planteamiento que, más allá de prejuicios, se preguntara por este tema aludiendo al porqué de una opción metodológica, que llamaremos *previamente orientada* por encender que se articula a partir de un primer elemento referencial que coloca u orienta al/la paciente dentro de la totalidad de campo, y lo hace, no en atención a un emergente dentro del proceso (desorientación, bloqueo, déficit, etc.), sino a una disposición estructural, introducida por el/la arteterapeuta, que opera con anterioridad al desarrollo de dicho proceso. Una opción que puede ser descrita al menos en clave operativa y se refiere a dinámicas de trabajo apoyadas en propuestas artísticas previas más o menos abiertas.



Entendemos que este posicionamiento, lejos de argumentarse en lo superficial, implica un posicionamiento teórico y metodológico que condiciona significativamente el proceso terapéutico. Cualquier propuesta de trabajo previa funciona al menos como desencadenante; dirige, orienta el proceso al promover o facilitar vías específicas inhibiendo otras. Constatar este hecho no quiere decir nada (positivo o negativo) acerca de su eficacia como motor del tratamiento, pero sí acerca de la necesidad de analizar y argumentar su pertinencia, pensar y atender a su alcance, y contextualizar adecuadamente.

El arteterapia puede definirse como una disciplina claramente diferenciada de la psicoterapia, con especificaciones y límites concretos. Sin embargo a menudo encontramos planteamientos que, enfatizando esa diferenciación, conducen a lugares ambiguos, altamente disociados, que crean confusión en cuanto al carácter del trabajo (arteterapéutico) en sí, y lo que a mi juicio es más grave, dejan al paciente en una situación muy expuesta. Tan extraño resulta plantear un dispositivo de arteterapia en términos exclusivamente psicoterapéuticos (excluyendo aquello que tenga que ver con lo artístico), como hacerlo en términos exclusivamente artísticos; describir los límites y especificidades del arteterapia no tendría que suponer oponerla a la psicoterapia, sino enmarcarla adecuadamente, teniendo en cuenta que muchos de sus enclaves se sitúan plenamente en el territorio de esta última.



Separar las intervenciones artísticas y terapéuticas en un proceso de arteterapia, nos lleva a pensarlo dentro de un continuum bipolarizado, argumentándolas en función de las valencias que dicha bipolaridad impone. Este planteamiento constituye la base de los argumentos utilizados para explicar tanto el efecto terapéutico que procura la actividad artística *per se*, como la utilidad del trabajo artístico dentro de los procesos psicoterapéuticos.

Pero si entendemos que las vías de trabajo en arteterapia no son de naturaleza bipolar sino relacional, habremos dado un salto cualitativo indispensable. No estaremos haciendo referencia (al referirnos al arteterapia) a una posición dentro de un eje polarizado (arte-psicoterapia), sino a un lugar distinto, atravesado completamente por la experiencia, cuyas valencias se desprenden de una posición intersubjetiva, no interdisciplinaria, y cuya entidad disciplinaria se basa en el desarrollo de una vía transferencial preferente (y específica) que sostiene el tratamiento: la creación artística.

Desde este lugar es posible analizar diferentes aspectos, no en función su afinidad o dependencia facetada, como si se tratara de estratos de procedencia diferente, sino como entidades discretas dotadas de sentido en su totalidad, cuyas cualidades no pueden ser examinadas separadamente sin que ello no suponga una pérdida esencial.



Argumentar la pertinencia de hacer propuestas de trabajo previas aduciendo razones exclusivamente artísticas, supone entender que el proceso arteterapéutico obedece, bien a una convergencia, bien a una alternancia temporal entre los procesos artístico y terapéutico, y olvidarse de aquellos factores que, derivados de su condición relacional, lo definen en sí mismo. Hablar de propuestas terapéuticamente neutrales indica implícitamente que dichas propuestas (artísticas) funcionan únicamente como detonantes, y que el proceso arteterapéutico puede ser dividido en fases: una primera en la que interviene el detonante artístico, que funciona como activador de procesos artísticos; posteriormente una fase por la cual esos procesos pasan a adquirir carácter terapéutico (en función de analogías, isomorfismos y/o interpretaciones), y por último una fase exclusivamente terapéutica, en virtud de la cual se elabora el material terapéutico y en la cual el objeto artístico pasa a adquirir un estatus diferente, convirtiéndose entonces en algo *artísticamente neutral*.

Exponer que una cosa es la propuesta artística y otra la dinámica terapéutica que dicha propuesta despliega, es exponer una evidencia; sin embargo ello no significa que puedan ser tomadas separadamente dentro de un encuadre arteterapéutico, porque dicho encuadre se articula sobre la base de que toda propuesta de creación es también una intervención terapéutica y toda dinámica terapéutica es también una dinámica de creación.



Cabe decir, por tanto, que disponer o no de propuestas de trabajo artístico previo podría tomarse por un hecho completamente anecdótico, dependiente tan sólo del estilo del/la arteterapeuta, de no ser porque ese punto da cuenta del encuadre, compromete la posición terapéutica y supone el punto de partida del proceso; y es ahí (posición terapéutica, encuadre y arranque del proceso) donde reside el potencial, el elemento generador del trabajo arteterapéutico y la clave para entender buena parte de los procesos (artístico-transferenciales-contratransferenciales) que se ponen en marcha.

Basta observar el impacto que este tema tiene en las actitudes profesionales-personales, para darse cuenta de su auténtico calado: el desasosiego que produce, especialmente en los/as arteterapeutas noveles, la inseguridad que suscita, el cuestionamiento profesional al que conduce, la convicción con que se defienden las diferentes opiniones, etc. Sin duda, más allá de las razones que, estratégicamente hablando, se arguyen para sostener una vía de trabajo y no otra, se encuentra el hecho inequívoco de la complejidad que entraña referirlas a un posicionamiento terapéutico coherente, y sobre todo no escindido o separado del medio (artístico) que lo vehiculiza.

Habría que considerar que el arteterapia tiene sentido a partir de aquellas dinámicas que operan e interactúan desde los tres lugares que se definen como vértices del triángulo fundamental: objeto artístico, arteterapeuta y paciente.



En este sentido necesariamente habremos de referirlas a cuestiones fundamentales de base como son la concepción del arte, de la terapia y del ser humano, pero sobre todo, habremos de preguntarnos de qué manera se produce el *milagro* por el cual el medio artístico y el medio terapéutico pierden su hegemonía para configurar el espacio arteterapéutico. Dicho de otra forma, cuál es la naturaleza de la corriente que circula por el continuo (triangular) objeto-arteterapeuta-paciente: qué moviliza, en quién, en qué, con qué fin, etc.

La elección de una vía de trabajo supone una decisión técnica importante, y las intervenciones que de ella se derivan, aun cuando sean presentadas dentro de una praxis concreta, no pueden ser entendidas o tomadas como algo neutral. Dentro del marco en que se encuadra el tratamiento, toda intervención se encuentra atravesada por la subjetividad del/la arteterapeuta e incide o percute en la del/la paciente, convirtiéndose en el material intersubjetivo por excelencia; modificando, cualificando, afectando al campo de acción en que el proceso, inevitablemente, ha de inscribirse.

Dar cuenta de este hecho conduce a concluir que dicha decisión forma parte del dispositivo que se despliega; que ha de ser tomada en función del objeto que se persigue; y es necesario atender a sus correlaciones, a sus valencias, y a como éstas afectan al campo en que se desarrolla.



Completar la formulación de una propuesta artística como arranque de una sesión de arteterapia precisa (tanto como no hacerlo) de su pertinencia, e implica necesariamente su consideración como intervención. Intervención que responde y da cuenta también de la subjetividad del/la arteterapeuta, y de una formulación teórica y epistemológica de base sobre la que se articula su praxis.

Por último, me gustaría señalar una vía de análisis diferente, que me parece enormemente significativa: Winnicott concibe toda intervención del terapeuta (incluida la interpretación) a modo de potenciales objetos transicionales que el paciente, igual que hace el bebé con los objetos que el adulto le ofrece, toma o no efectivamente como tales. Esto significa que las propuestas previas pueden funcionar (como el juego del garabato) también a modo de marca de juego, desde el que jugar (jugarse) la transferencia.

ACERCA DEL PAPEL DE LO ARTÍSTICO EN ARTETERAPIA

Otro tipo de cuestiones es el que se refiere a la función que lo artístico, y el objeto artístico especialmente, desempeñan dentro del proceso arteterapéutico. Es necesario comprender que no existe arteterapia si no se produce un proceso terapéutico vehiculizado por la creación artística. De principio a fin del proceso, desde la no existencia primera del objeto hasta el objeto resultante final, hablar de arteterapia es también referirse a un espacio y a una acción específica.



Recordando el carácter eminentemente reflexivo de esta exposición, la primera objeción al planteamiento con que se abre este apartado es el que se refiere a lo forzado de la separación, para su análisis, entre lo artístico y lo terapéutico. Vaya por delante la renuncia a toda precisión que de esta escisión se desprende, por cuanto distorsiona el contenido en lo fundamental y convierte la exposición en un intento de aproximación exclusivamente especulativo.

El arteterapia se define en función de un espacio capaz de sostener la subjetividad y complejidad relacional que se ponen en juego en el proceso arteterapéutico, e implica una concepción de lo artístico no reducida a parámetros estéticos, creativos o procedimentales. La creación artística en arteterapia se sitúa entre los márgenes de la creación vital, creación para la vida, o creación de posibilidad (López Cao, Martínez, 2006), y se articula desde la ambivalencia, como conjugación de contrastes y ambigüedades: orden y caos; factual e imaginado, correcto e incorrecto, adentro y afuera, presencia y ausencia...

La creación artística, tomada como acción, pone en marcha un proceso, interviene el espacio terapéutico, e interrumpe en la realidad revaluándola; su devenir acontece, en el curso del proceso terapéutico, en tanto neorrealidad que entreteje su trama con la trama vital, y configura una nueva forma de subjetividad no ligada a construcciones previas, que circula libremente atravesando y recorriendo todas las capas de la estructura experiencial.



De esta forma se genera un espacio que puede ser cualificado como espacio vital y habitable, que puede ser convertido en lugar para la transgresión o el recuerdo, para el asolamiento o la reconstrucción, para la sospecha, para la certeza, para la evidencia o la falacia, para la ficción... Un lugar en el que la acción creativa instaura un nuevo campo referencial, capaz de argumentar una forma distinta de inscribirse en el mundo, procurando un espacio para respirar, para combatir, para sostener el aliento y el desaliento.

Una forma de acción que se incardina en el curso vital e implica una renuncia (o fracaso) de la realidad causal o lógica, toda vez que sostiene el pensamiento dialógico, analógico, incluso ilógico: aleación o amalgama entre lo real y lo pensado, lo deseado, lo imaginado.

Esta vía de trabajo es efectiva en tanto creación de alteridad, de diferencia; no tanto en cuanto es expresada como discrepancia o contradicción, sino en cuanto a lo que significa como desplazamiento o separación de lo semejante y por lo tanto referido a él. Arranca justamente de esa semejanza y la desborda para desmarcarse como otredad, sin alterar por ello el núcleo fundamental radicado entre sus límites. Una forma de creación, no para la escisión, sino para la construcción en el límite, dice Eugenio Trías, *“concebido en términos ontológicos, como límite entre el ser y la nada, o entre el estar en el ser y el sentirse abocado hacia el no ser”* (Trías, 2001). Límite que no es accidente, sino soporte sustancial (Fiorini, 1995).



El espacio arterapeútico es, sobre todo, un lugar de intersección, de confluencia, de encuentros. No podemos hablar aquí de un lugar con referentes preconfigurados, sino del advenimiento circunstancial de un territorio donde no operan las reglas habituales de orientación, la precisión o la certeza; lugar para el abandono de la historia (lineal, simple, artificial) a favor del compromiso con el presente (hibridado, complejo, cambiante); ampliado, resignificado, transformado libremente en virtud del poder de la imaginación. Una creación que a menudo se articula sobre la base de una repetición, y que es necesario pensar en su *“forma pronominal, encontrar el Sí mismo de la repetición, la singularidad en lo que se repite”* (Deleuze, 2006).

La creación se injerta entonces en el flujo vital aprehendiendo su tránsito, documentando su transitoriedad, su transcendencia; registrando el olvido, la desmemoria, los fragmentos, las huellas; representando la contracción, la devastación o la paradoja. Da cuenta de un tejido que progresa sutilmente desde el desplazamiento y la separación, para abrazarse a la realidad, a la subjetividad de un sujeto que se convierte así en sujeto generador de una nueva forma poética.

El objeto artístico en arteterapia se encuentra enclavado en el cruce y sosteniendo la simultaneidad (ilusión-desilusión). Su esencia física le permite adentrarse y articular un nuevo espacio intermedio de realidad, atravesado o recorrido por lo real y por lo imaginario.



“Damos aquí por sentado que la aceptación de la realidad jamás es completada, que ningún ser humano está libre de la tensión que se ocasiona al relacionar la realidad interior con la exterior y que el alivio de tal tensión lo aporta una zona intermedia de experiencias que no es disputada” (Winnicott, 1951).

La virtud por la cual convergen o se sintetizan en uno los procesos artísticos y vitales presentes en todo proceso de arteterapia, es posible gracias a una cualificación del espacio real que se habilita como espacio simbólico (factual e imaginado) sobre el cual es posible la inscripción de un nuevo texto; un cauce para la elaboración y la descarga, para la intensificación de lo particular, del silencio o la deriva; para el descubrimiento de un imaginario significativo, vinculado a la forma de estar, de ser el sujeto en el mundo.

Desproveer a la acción creadora de su determinismo objetual, se convierte por tanto en labor fundamental del arteterapia; amplificar su potencial verbal, no-verbal y/o pre-verbal a través del proceso, constituye el núcleo de la intervención, que de esta forma vehiculiza la creación como plataforma o compromiso de la subjetividad del sujeto con la realidad.



EL CUERPO. CREACIÓN Y ARTETERAPIA

En tercer lugar podemos encontrar cuestiones relativas al lugar que la dimensión de lo corporal ocupa dentro del proceso. Cuerpo y psiquismo constituyen una totalidad inseparable del ser, que a menudo parecen disociarse. La dificultad reside en hacerse cargo, dentro del trabajo terapéutico, del cuerpo en sí, desprovisto y a la vez investido de toda suerte de cargas afectivas. Un cuerpo que se extiende más allá de los límites de la piel, comportándose como un vía de intersubjetividad altamente compleja y a menudo de difícil control, que moviliza, conmueve, extraña...; que resuena en el espacio terapéutico, afectándolo. El arteterapia propone un primer sentido para el cuerpo que es inmediato y fundamental, lo convierte en un *cuerpo en acción*; un cuerpo que hace, que media, que evacua, que descarga... Esta función puede, no obstante, imprimir una cierta rigidez al papel que desempeña dentro del proceso, sujetándolo, canalizando u ordenando sus flujos transferenciales a través del quehacer artístico. Sin embargo, una segunda lectura del proceso, nos coloca frente a frente con un cuerpo distinto del de la acción creadora, aquel que constituye el soporte esencial de la existencia, del ser, del estar del ser, y del espacio relacional que instaura. *“El alma respira a través del cuerpo, y el sufrimiento, ya empiece en la piel o en una imagen mental, tiene lugar en la carne”*. (Damasio, 2004).



Cada proceso de creación incluye al ser humano en su totalidad. Dentro de ella el cuerpo forma parte de la acción creadora en tanto parte fundante de la experiencia artística, se incluye en un movimiento por el cual el arte, tal y como afirma Octavio Paz, al referirse a Duchamp: *“no es una cosa sino un medio, un cable de transmisión de ideas y emociones”* (Paz, 1998).

La obra artística resulta ser así una especie de condensación retórica, el resultado de una *“síntesis mágica”* (Arieti, 1993) por la cual diferentes ámbitos de conocimiento (memoria, cognición, ambiente, emoción...) se injertan en el flujo de la experiencia, se dan cita en el cuerpo y configuran un todo dotado de sentido. Los procesos artísticos se inscriben en el cuerpo como parte de él, generando una segunda piel que opera a su través, una frontera análoga del yo, contorno que da forma a la vez al dintorno y al entorno y participa de ambos. Cada palabra, cada forma expresada ha hecho nido en el cuerpo; el cuerpo la ha acogido, la sentido, la ha convertido en forma para poder ser revelada. *“Crear no es tan sólo ponerse a trabajar. Es dejarse trabajar en el pensamiento consciente, preconscious, inconsciente, y también en el cuerpo, o por lo menos en el Yo corporal, así como en su confluencia, en su disociación, en su reunificación siempre problemáticas. El cuerpo del artista, su cuerpo real, su cuerpo imaginario, su cuerpo fantástico, están presentes a todo lo largo de su trabajo y él teje las huellas, los lugares, las figuras en la trama de su obra”*. (Anzieu, 1993).



Si el texto del lenguaje existiera tan sólo en base a operaciones léxico-gramaticales se comportaría como un sistema compacto, cerrado y externo a la experiencia. Un texto así se encontraría apriorísticamente concluso y sus elementos constitutivos: las palabras, las formas, serían impenetrables.

La potencialidad vincular del lenguaje, aquello por lo cual puede ser a la vez marco, canal y fuente de experiencia, parece encontrarse justamente en su permeabilidad; de ella depende que pueda ser tomado como estructura matricial sobre el que articular el tejido interrelacional; que pueda proyectarse más allá de sus márgenes, internarse, más allá del relato, en el núcleo esencial de la experiencia. La posibilidad dentro este sistema sólo existe cuando queda atravesado, articulado desde el cuerpo, permeabilizarlo, para poder dar curso (discurso) a aquello que, no pudiendo ser sometido o referido a su estructura, precisa también ser expresado.

En este punto es posible referirse a la expresión, y concluir que es así gracias a que la experiencia humana ocurre vinculada al cuerpo, y el cuerpo en la matriz donde opera el lenguaje. De esta manera puede decirse que no hay experiencia que transcurra por fuera del lenguaje, en el sentido de sustraerse al cuerpo y no significarse.

Así, sólo una vez se ha vinculado la experiencia al lenguaje, es posible dar cuenta del particular proceso que supone vivirla, generar inferencias e imaginar los términos para otro nuevo y diferente experimentar posible.



Este salto, que introduce además una dimensión volitiva, sólo puede producirse gracias al carácter no casual de la experiencia en relación con la creación, con la posibilidad, porque *“Hay que poder imaginar algo distinto a lo que está para poder querer; y hay que querer algo distinto de lo que está para poder imaginar”*. (Castoriadis, 1992).

De esta manera, y a través del cuerpo, la experiencia da cabida a una serie de implicaciones que no son consecuencia, sino potencialidades y que nos permiten trasladar al pensamiento lógico allá a donde la propia lógica nunca lo hubiera colocado, dando lugar a ciclos de experiencia no concluidos o cerrados, sino abiertos. Espirales de experiencia que se abren a la posibilidad de expandir, comprimir, dilatar, contraer, deformar... allá donde antes no había más que la posibilidad de circundar, de buscar la manera de describir la circularidad.

Como ya argumentara Winnicott, y se ha dicho en otra parte en este texto, que las interpretaciones, en tanto intervenciones, son sólo objetos ofrecidos para entrar en el campo de acción del interjuego terapéutico, y como tales pueden ser tomadas o rechazadas, sin más; pueden ser convertidas en objetos transicionales efectivos o pueden ser ignoradas, como haría cualquier niño, cualquier niña, ante el ofrecimiento orgulloso de algunos hermosísimos juguetes brillantes.



Dice Aron, acerca de la interpretación en el concepto psicoanalítico que *“Como un componente del encuadre analítico, la interpretación representa para Winnicott una forma de suministro análogo al cuidado materno. Mientras que los analistas habían enfatizado previamente la adquisición de comprensión, él, sin embargo, vio la necesidad de interpretar y entender como un proceso que a menudo hunde sus raíces en la ansiedad del analista y en su necesidad de hacer algo por el paciente”*. (Aron, 2008).

Quizá este tema, el de la ansiedad que hacer algo por el paciente despierta en el/la arteterapeuta, pueda ser otro punto desde el que podamos ponernos a pensar.





CONCLUSIÓN

“Querer seguir siendo aquello que eres te limita.”

Ghost in the Shell, OSHII

El arteterapia, como su nombre indica, es el encuentro entre dos proyectos, uno artístico y el otro terapéutico. Se trata de un acompañamiento a personas con dificultades sociales, psicológicas, físicas, educativas, existenciales, a través de sus producciones artísticas: obras plásticas, sonoras, teatrales, literarias, danzadas, etc., de tal manera que el trabajo realizado a partir de sus creaciones



genere un proceso de transformación de sí misma y le ayude a integrarse en sus grupos de referencia social, de una manera crítica y creativa.

Ofrece el espacio y los medios para que la persona pueda darse permiso para ensayar desde su creatividad, permitiéndole liberarse del pensamiento circular y repetitivo al proponerle una transformación del producto que realiza, que operará paralelamente en su interior.

El arteterapia ofrece al individuo el ser acompañado en este proceso desde una comprensión respetuosa, proporcionándole seguridad desde dicho acompañamiento. Es, pues, un proyecto con la persona, a partir de sus deseos de cambio, proponiendo desde las producciones/repeticiones espontáneas, la creación de otras formas complejas en un recorrido simbólico que evolucione hacia una mejor vivencia del ser y el estar.

Esta forma de acompañamiento fue inventada por artistas del siglo XX: pintores, gentes de teatro, bailarines, músicos... Y desde los inicios es al campo social así como al asistencial, en casos de violencia, guerras, traumas...

Los terapeutas tienen diversa procedencia, todos ellos formados en mediación artística. Todos han de tener una experiencia artística consecuente y el sentido de la relación de ayuda a la persona. Las mediaciones pueden hacerse en grupo o individualmente, en asociaciones, instituciones o de forma libre, durante periodos de corta o de larga duración.



Las artes utilizadas son las visuales: pintura, barro, collage, instalaciones; artes escénicas: actuación, cuento, teatro de la reminiscencia, clown, máscara neutra, marionetas, danza contemporánea, comunicación no verbal; música: ritmo, sonido, voz, instrumentos; escritura: talleres de escritura y escritura teatral, etc.

Si se definiera el arteterapia como una psicoterapia de mediación artística, el arte supondría un medio como otros, una técnica del mismo tipo práctico que la mediación. Sería, pues, una definición insuficiente porque el arteterapia nos ofrece sus aportaciones específicas: interroga a la vez al arte y a la terapia, explorando tanto sus puntos comunes como de enriquecimiento recíproco, dentro de una complementariedad sorprendente para las mentalidades contemporáneas, acostumbradas al labrado de la imaginación desde los tecnicismos.

Se puede decir que el arteterapia es un acompañamiento de la persona en dificultad, entendiéndolo como todas aquellas personas que se encuentren con la necesidad de verbalizar su *yo* interior, de manera que la sucesión de sus creaciones de ficción, ya sean pictóricas, sonoras, teatrales, etc., generen en ella un proceso de transformación de sí misma.



Pero el arteterapia no se limita a favorecer una expresión que descarga al sujeto, sino que es exigente en lo que respecta a la calidad de la producción.

El arteterapia se preocupa por la persona. No es un proyecto sobre ella, sino con ella, a partir de lo que ella aporta en sí como deseo de cambio positivo (deseo que coexiste con otros como son: el de destrucción de sí y de otros y el deseo de no cambiar).

Es necesaria una indicación terapéutica precisa que evite brutalizar los síntomas, que respete las defensas de la persona y que envuelva las resistencias con un estrategia de lo indirecto o de rodeo. Por ello el arteterapia no actúa desde el acoso constante del síntoma, ni desde el confort de resistencias ya instaladas, no se mueve según las facilidades de la persona (no elige, por ejemplo, el arte al cual está habituada) ni según sus dificultades mayores (esas que la persona no puede aceptar).

Una indicación técnica precisa, la definición del marco (lugar + tiempo + reglas de juego + actores en presencia), se ofrece al servicio global de la persona y no al contrario. Es decir, la persona se amolda a un sistema terapéutico que le pre-existe. Por ello, la invención rigurosa del marco propuesto, sea individual o en grupo, es indispensable al comienzo del arteterapia. Este rigor del continente supondrá el factor de la libertad del contenido imprevisto, que puede llegar muy lejos dentro de este *espacio-tiempo* delimitado; territorio simbólico absolutamente distinto de la realidad, incluso en el caso de que se desarrolle dentro de una institución.



De la misma manera que ^{LXXI}“*la imaginación no se humilla delante de la realidad*” según palabras del surrealista André Bretón, el arteterapia no se somete a una institución, sino que es siempre un espacio de libertad.

El arteterapia no programa un contenido, sino un marco rigurosamente pensado para que cada persona o cada grupo de personas desplieguen en él sus propios contenidos.

Al comienzo, el contenido importa menos que el trabajo sobre la forma, que deberá ser la más clara, la menos estereotipada, la menos simplista, la más inventiva.

Hasta hace poco no se pensaba en la persona en situación terapéutica, sino en términos de la patología en la que estaba prisionera. En arteterapia la persona pasará de ser objeto de su patología a ser sujeto de una producción nacida de ella misma, que se alimentará forzosamente de esta patología, que desde este momento dejará de representar únicamente una fuente de sufrimiento.

El arteterapia se desarrolla a una cierta distancia. Se trata una cuestión al nivel más profundo de uno mismo, pero la persona no habla en directo, pasa del /yo/ al/ él/, por ejemplo, de la persona al personaje de la obra, y el trabajo no consiste en reducir a cualquier precio la producción a sus significados subyacentes.

^{LXXI}Freedberg, David, *El Poder de las Imágenes*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992, Pag. 41



El arteterapia es un recorrido en la buena distancia; no en la repetición introspectiva del dolor, ni en la distracción desimplicada, sino en la búsqueda de una autenticidad disfrazada, que se desvela en ciertas ocasiones aunque esto no sea indispensable. Sus resoluciones son simbólicas, una especie de anticipación a las resoluciones psíquicas del propio sujeto.

El arteterapia creativa utiliza la audacia frente a las resistencias al cambio y va más allá del mal individual para hacer emerger belleza. El retorno obtiene el rol de la línea recta y la ficción el de una instropección sutil. La persona actúa con las posibilidades de eso que ella es y eso que no quiere ser, con sus dobles (doble invertido, doble contenido, doble distorsionado) y sus fantasmas o el de sus ancestros.

La locura se convierte en la aliada de la persona y del arteterapeuta, que le permiten el movimiento en una tierra de acogida reconocida como Arte. En ella se unen las pasiones, los delirios de ciertos creadores, las extravagancias que han dinamizado la historia del arte y las anomalías de toda clase. El arteterapia no es normativa, abre los caminos disidentes de la verdadera creación.

El arte tampoco es un proceso cognitivo. Lo importante es el recorrido simbólico con su parte irreductible de enigma que, por la metaforización que opera, permite a la persona hacerse un poco más sujeto de sí misma a través de sus producciones, desde donde evolucionan las figuras de repetición dolorosas de sus síntomas alienados (a los cuales le es imposible atacar directamente).



No es una búsqueda cognitiva porque no busca la significación de las producciones. Lo importante no es el análisis semántico de los síntomas ni de las producciones de la persona en sesión, sino el acompañamiento de una metaforización del sujeto a través de los soportes que marcan el campo simbólico, y de sus connotaciones artísticas.

Lo importante no es tampoco el placer (frecuentemente buscado para compensar el peso de la alienación). El placer en terapia puede ser ese de la producción rutinaria, sin sorpresa, de las sesiones (como en el teatro burgués, o el de la exposición de artistas o el de fragmentos de música clásica machacados, donde todo el mundo encuentra algo próximo a lo que conduce a la satisfacción general).

El placer profundo, no programado, señala por el contrario el descubrimiento sorpresa de una formulación justa, aunque siempre enigmática, porque la forma es irreductible a una explicación exhaustiva.

El arteterapia no busca la exacerbación del sufrimiento a la manera de esas terapias que llevan al extremo la expresión lingüística, emotiva, corporal con miras a un alivio (momentáneo) percibido al modo exorcista, como la expulsión definitiva del mal. El arteterapia encuentra el sufrimiento, pero es a su transformación a lo que procede la acción, transformación desde la obra, no buscada en una positivización artificial a lo *new age*, sino alcanzada sobre la ignorancia, al progresar en una cierta penumbra.



El cerebro participa (el derecho, el izquierdo, y las comisuras interhemisféricas...) pero es sólo una parte de un todo que es el cuerpo, refiriéndose a una persona de carne, de corazón, de sentidos, de alma y de espíritu. El arteterapeuta no es ese *analizador* que los malos analistas se contentan con ser, como ese niño que balbucea en lugar de convertirse en un verdadero lector. Sino que es una persona implicada con el arte, ya sea aficionada o profesional.

El arteterapia es un viaje de la realidad a lo simbólico, teniendo siempre los billetes de regreso en el bolsillo (y los niños están particularmente dotados en este ejercicio).

El arte (entidad difícilmente definible) es raramente alcanzado en arteterapia. Referirse a esto permite darse cuenta de cómo la locura, así como las violencias, los dolores, los traumas, las dificultades, pueden participar de una producción en un campo que simboliza a la vez las problemáticas de su autor y las de todo ser humano. La persona se sitúa en un movimiento hacia la creación personal con el fin de recrear su propia vida (sobre el modelo de la creación artística), y se vuelve, entonces, sujeto de eso que la atraviesa, la recorre y la atemoriza.



En efecto, la persona experimenta, desde el fenómeno misterioso de la inspiración, sobrecogimiento por algo que parece venir de otro lugar, seguido de otro sobrecogimiento: el de ese algo en relación a la persona, a fin de objetivar, movimiento seguido por un trabajo secundario sobre esta expresión inmediata... Bella metáfora del movimiento terapéutico.

El arteterapia es como la obra de arte para Henri Maldiney, filósofo de la fenomenología: ^{LXXII}“Una búsqueda de sí que no está ahí por anticipado: no está sino como posibilidad. La obra es un acontecimiento que abre un mundo y puede transformarlo”.

El arte es usado desde la Prehistoria con fines terapéuticos. Tenemos ejemplos de ello en las pinturas rupestres, donde encontramos imágenes que interpretamos en relación a rituales de caza, de invocación de la lluvia o con intenciones directamente curativas. En las sociedades tribales y en aquellas donde el hombre/mujer medicina es un chamán, la danza, el juego teatral y la pintura (pintura sobre la piedra/pintura en la arena/pintura corporal) juegan un papel esencial en el proceso de sanación, y como se puso de manifiesto en todo lo anteriormente recogido. Se puede decir pues que la finalidad terapéutica del arte ha ido ligada a la historia de la humanidad en relación a lo más instintivo.

^{LXXII}Klein, J.P., *L'art thérapie*, Ed. PUF, París, 2002, Pag. 32



En distintos momentos de la historia, y concretamente en nuestra cultura, el arte ha materializado la expresión de la búsqueda espiritual del hombre y pretendido la captación y plasmación de aquellos fenómenos que se le escapan pero que abren posibles respuestas a su condición mortal: los misterios. En este punto se podría hablar del arteterapia en relación al misterio que supone en las psicoterapias al no poder tener una explicación para todo.

En Estados Unidos, durante la Segunda Guerra Mundial, dos artistas relacionadas con la pedagogía y la psicología respectivamente, Kramer y Naumburg, introducirán el arteterapia en el acompañamiento a niños y adolescentes con dificultades y a finales de los años 50 aparecerán asociaciones nacionales, iniciándose procesos de investigación que avalen científicamente su efectividad. Comienzan las formaciones y el reconocimiento de esta práctica terapéutica, y como suele acompañar al mundo del conocimiento, surge la fragmentación en tendencias y métodos.

En nuestros días la práctica arteterapéutica se extiende recuperando aquello de nosotros que se busca y se construye por instinto, a partir de esas representaciones que en el niño son espontáneas.



La interacción entre la persona que crea y su creación no es importante para los aficionados al Art Brut, ni para algunas asociaciones para personas con deficiencias que se interesan sólo por el producto y no por los efectos positivos de la producción en quien la crea. Ellos, dentro de su lógica, lamentarán que un artista demente abandone su originalidad para avanzar conforme a los cánones culturales, lo cual se hará corresponder con una evolución psicológica favorable.

El trabajo a partir de la forma constituye la trama del Arteterapia: si figuramos lo profundo tenemos la oportunidad de que la producción tenga fuerza y por ello haga mella en el espectador eventual. Pero esto no supone una obligación y el arteterapia no pretende más que crecimiento a partir del arte. La *estética como finalidad* (no lo bonito o lo decorativo), debe ser sugerida, para que el perfeccionamiento de la obra creada participe del movimiento de transformación. Lo profundo y lo estético irán, entonces, unidos.

Del arte y de la locura

Hay elementos que nos permiten pensar la una con el otro. Al decir de Hegel *el arte invita a la reflexión*, y se debe decir que la locura, en esta invitación, no le va a la saga. Ni el arte ni la locura nos dejan indiferentes. Es más, es posible decir que la locura, quizás en un grado mayor que el arte, invita a la reflexión. Hay un arte cuyo disfrute nos lleva más bien por otros caminos que no son los de la reflexión.



Una arte cuyo efecto sobre el espectador es apaciguador, y está bien que así sea, porque levanta un velo delante de la certeza de sabernos como seres finitos; eso se ve bien en muchas pinturas donde los colores y las formas nos conducen a experimentar un afecto placentero que suspende todo sentimiento inquietante. Pero, hay otras realizaciones artísticas que nos hacen entrar en el territorio del enigma y el desasosiego, aun cuando sus aspectos formales más evidentes no tengan nada de ello.

¿Qué tiene “*Las Meninas*”, por ejemplo, de inagotable, para la reflexión que provoca, que no ha cesado de incitar a su dilucidación? Las formas de Bacon, por ejemplo, podemos hacerlas corresponder con el esfuerzo expresivo de algunos sujetos que transitan por nuestros divanes cuando intentan dar cuenta del camino que han recorrido y las huellas que han dejado las palabras en su cuerpo.

Cuando Magritte escribe en su célebre cuadro “*Esto no es una pipa*” debajo de la evidentemente obvia representación de una pipa, nos muestra de una manera rotunda que la imagen no es solo la ilustración de una idea o un concepto, sino que constituye un lenguaje que se rige por sus propias leyes.



“Esto no es una pipa”, Magritte, 1929.

El recurso a los medios del arte por parte de los sujetos psicóticos, es un intento de hacer hablar en un solo idioma y con una sola voz a todas esas partes disgregadas de su cuerpo, aunque esa voz hable una lengua incomprensible. Lo importante es la función que esa invención cumple en la economía psíquica de quien la ejerce; pero no menos importante es que esa función, el producto de esa función, puede alcanzar la condición de obra de arte.

La invención por parte de Zush de su propio país de las maravillas, con sus leyes, moneda, idioma, etc., es un ejemplo de esta circunstancia.



El arte es necesario cuando la palabra no es suficiente en el esclarecimiento de las preguntas fundamentales. Si la palabra abarcara todo el espectro del decir, el arte no cumpliría ninguna función. La representación artística asume la función de anticiparse y continuar la interrogación acerca de los enigmas que se plantea el sujeto; y lo hace bajo la forma de una imagen que se materializa en un objeto, enigmático a su vez, que invita a la interrogación. Al arte de los sujetos que llamamos locos se ha pretendido hacerle representar la esencia del arte a partir de suponer que no está sujeto a los convencionalismos de los cánones y responde sólo a impulsos expresivos que por su propia fuerza rompen con el orden simbólico establecido. De esta manera el loco sería un ser libérrimo, que trasladaría ese rasgo a sus creaciones, pero sin olvidarse que los sujetos psicóticos están tan presos de su certeza delirante como los neuróticos lo están de sus dudas, salvo que no pueden servirse de lo simbólico de la misma manera. Hal Foster, en su artículo “Una tierra de nadie: sobre la recepción moderna del arte de los enfermos mentales” recoge esta cuestión de una manera muy clara, a la vez que hace una certera crítica de las maneras tradicionales de la modernidad en la apreciación del arte de los enfermos mentales.



Dice allí: ^{LXXIII} “*Lejos de la rebelión de la vanguardia contra las convenciones artísticas y el orden simbólico, la representación psicótica testimonia un deseo desmesurado de reinstaurar la convención, de reinventar el orden que el psicótico siente que se ha roto y que tanta necesidad tiene de reparar o sustituir. En resumen, las elaboraciones obsesivas de estas obras no pretenden romper el orden simbólico, sino que, al contrario, se producen precisamente en su misma vía.*”

¿Es el arte de los locos diferente del arte de los neuróticos? O bien ¿una obra que juzgamos de arte debe ser valorada por la condición del sujeto que la produce o por el alcance que consigue su invención metafórica?

Locos o no, se supone que todos tenemos unas capacidades creativas que podemos instrumentar en mayor o menor grado pintando, dibujando, escribiendo, componiendo, fotografiando, etc., pero es decir, cuando hay arte; aun cuando no sepamos exactamente qué es lo que entendemos hoy por arte.

Cuando el arte te cura, tiene al menos dos significados: lo podemos entender como la posibilidad de que el arte cure, que tenga una cualidad terapéutica. Eso está comprobado, aunque no se sepa muy bien por qué los enfermos mentales experimentan mejorías notables cuando realizan alguna actividad artística; otro sentido que se puede dar es el de los cuidados.

^{LXXIII}Reddemann, Louise, *La imaginación como fuerza creativa*, Ed. Herder, Barcelona, 2003, Pag. 52



Porque no se trata en este segundo sentido del arte como una terapéutica, sino más bien de un lugar o de algo que puede dispensar unos cuidados, no solo por los medios que utiliza sino también y fundamentalmente por las condiciones mismas de su especificidad como lenguaje.

De la misma manera que el psicoanálisis nos enseña que detrás de lo dicho hay otro discurso, para el arte, lo que éste muestra, designa algo que no se ve, otra escena que sostiene lo que observamos. *“Las Meninas”* es, en este sentido, el acta de fundación del arte moderno; Velázquez intenta pintar ese más allá de la representación y, aunque no lo logra porque es un imposible, sí deja señalado para siempre la existencia de ese lugar otro. El arte moderno y el contemporáneo, que son hijos de Las Meninas, pueden dar acogida al loco porque tienen como referencia ese espacio otro donde el loco habita.



“Las Meninas”, Velázquez, 1656.



¿Qué es un loco, un psicótico? En principio no es alguien muy diferente de nosotros. Aquello que lo hace diferente es un hecho de lenguaje. Nos constituimos como sujetos dentro de ese espacio simbólico que es el lenguaje y la palabra, pero ese proceso de constitución no se produce sin accidentes, donde no solo cuenta la sobredeterminación de la constelación parental, que es condición necesaria pero no suficiente, sino que debemos tener en cuenta también el azar. Nos movemos en un espacio del que conocemos sus medidas gracias a que incorporamos muy tempranamente un principio de separación en relación a ese otro primordial que figura la madre. Esa separación se opera a través de una función específica que se llama padre.

Es lo que viene a producir un corte entre la madre y el niño. Dicho muy brevemente, para el psicótico esa función no se cumple y las señales para transitar por ese espacio simbólico se vuelven sospechosas como en el caso de la paranoia, o se hacen equívocas y engañosas como en la esquizofrenia.

¿En qué medida y cómo, el arte, o mejor dicho la experiencia de expresarse con los instrumentos del arte, puede posibilitar la construcción de esa suplencia?

Los recursos del arte le proporcionan una especie de gramática a su delirio y la gramática no deja de ser un orden, una organización, un modo de simbolización. El lenguaje artístico le permite liberarse de la imposición de sentido que el psicótico sufre de un modo más acuciante que el neurótico. El sentido de su delirio es una certeza de la que no puede escapar, la duda no existe para él, sobre todo cuando es un delirio organizado y estabilizado.



La libertad que le proporcionan los medios del arte hace que, la cárcel de sentido en la que está atrapado, se vuelva un poco menos férrea.

El trabajo artístico para el psicótico se traduce en la construcción de un objeto, algo que es de él pero no es él.

Para el psicótico, ese saber se vuelve extremadamente amenazante porque su condición de objeto no está mediada por la separación entre sujeto y objeto. Lo que el otro le pide, le demanda, por su sola presencia, por el contacto, por el solo hecho de dirigirle la palabra, lo lleva inmediatamente a la angustia porque se siente él mismo objeto de esa demanda.

Cuando puede construir un objeto con el cual responder a esa demanda el alivio de la angustia está asegurado, su integridad física está de ese modo a salvo. James Joyce nos proporciona un ejemplo magnífico de cómo la escritura puede cumplir también esa función. No solo se hace un nombre como escritor, sino que, como él mismo dice, su aspiración era hacer una obra que mantuviera a los universitarios ocupados durante siglos en descifrarla, y hay que decir que va camino de conseguirlo. Eso muestra bien la dimensión oceánica de esa demanda del otro cuando no encuentra el límite que le proporciona la función del padre, es decir, queda en absoluta soledad frente a ella.



El arte, entonces, puede ser para el loco ese lugar donde obtener unos cuidados que por algún accidente no tuvo a su alcance. Ese lugar es, de alguna manera, el padre que falló cuando tuvo necesidad de él para separarse de la madre; la soledad que padece es la soledad del huérfano de todo padre, aquel que además de separarlo de la madre debió tenderle también la mano para permitirle cruzar el puente que va del objeto al sujeto.

La finalidad última de la psicoterapia a través del arte es crear un espacio intenso de experimentación consciente e inconsciente. En arteterapia se entrena la atención y sensibilidad perceptiva, se desarrolla la capacidad de invención creativa, y se amplía y facilita la capacidad de auto expresión. En arteterapia se trabaja con la mecánica del carácter para que este sirva al crecimiento introspectivo personal. El individuo, utilizando su artista, obtiene recursos para poder utilizar su propio potencial y probar que lo que piensa, siente y hace pueden estar en armonía; es decir, que puede hacer lo que realmente quiere hacer, ya que la creación plástica y artística puede ser una de las maneras para autentificar las relaciones entre lo interior y lo exterior y de ejercer el yo en su máxima potencialidad.

Con todo ello, este proyecto, en su afán generalista y divulgador, intenta dar una visión no fragmentada del arteterapia, habiendo recopilado en un texto, todos aquellos pormenores que pueden ayudar a comprender y a acercar el arteterapia a todas aquellas personas que tengan algún tipo de interés por conocer y poder llegar a desarrollar esta disciplina.



Así mismo, puede funcionar como punto de inflexión del tema, ya que lo trata de una forma sistematizada, realizando una revisión histórica, y provocando una vía terapéutica de acompañamiento, la cual hace que este proyecto no solo sea una revisión generalista, sino que logre ser una nueva vía de estudio, que hasta este momento y dado al poco desarrollo que tiene este tema todavía no se ha desarrollado en nuestro panorama más cercano.



BIBLIOGRAFÍA

Abadi, S., *El modelo terapéutico de D. W. Winnicott*, Ed. Lumen, Buenos Aires, 1996.

Alcaide Spirito Carmen, *Expresión artística y terapia. Taller de expresión plástica para pacientes psiquiátricos en un Hospital de Día*, Tesis doctoral, Directora: Martínez Díez N., Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2001.

Allen, P.B., *Arte terapia. Guía de autodescubrimiento a través del arte y la creatividad*, Ed. Gaia, Madrid, 1996.

Andreoli, V., *La tercera vía de la psiquiatría. Locura: individuo, ambiente, historia* Fondo de Cultura Económica, México, 1986.



Andreoli, V., *El lenguaje gráfico de la locura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

Arias, Diana; Vargas, C., *La creación artística como terapia*, Ed. Integral, Barcelona, 2003.

Arieti, S., *La creatividad. La síntesis mágica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Arnaldo, Javier, "Las Vanguardias Históricas 1", *Historia 16* - Tomo 45, Madrid, 1993.

Asthon, Dore, *Una fábula del arte moderno*. Fondo de cultura Turner, 2001.

Art Now, *Artistas contemporáneos internacionales*. Ed. Taschen, 2004.

Azara, Pedro, *Imagen de lo Invisible*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1992.

Azara, Pedro, *De la Fealdad en el Arte Moderno*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1990.

Azara, Pedro, *La Imagen y el Olvido - El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995.



Azara Pedro, *Conferencia "Arte y Muerte"*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 13/5/99.

Bacus, A. y Romain, C., *Creatividad: Cómo desarrollarla*, Ed. Iberia, Barcelona, 1994.

Barasch, Moshe, *Teorías del Arte - De Platón a Winckelmann*, Ed. Alianza Forma, Barcelona, 1991.

Barber, Vicky, *Explórate a través del arte*, Gaia Ediciones, Madrid, 2005.

Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Ed. Paidós comunicación, 2002.

Beljon, J. J., *Gramática del Arte*, Celeste Ediciones, Madrid, 1993.

Berger, John, *Modos de ver*. Ed. Gustavo Gili, 2000.

Berger, John, *El sentido de la vista*. Ed. Alianza, 1990.

Bergeret, J., *La personalidad normal y anormal*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2001.

Bettelheim, B. & Rosenfeld., *El arte de lo obvio. El aprendizaje de la práctica de la psicoterapia*, Drakontos, Ed. Crítica, 1994.



Bialostocki, Jan, *The message of images*. Studies in de History of Art.

Boden, M., *La mente creativa: Mitos y mecanismos*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.

Borja, Guillermo, *La locura. Manifiesto Psicoterapéutico*, Ed. La Llave, Vitoria, 1995.

Bozal, Valeriano, *Los Primeros Diez Años*, Ed. Visor, Madrid, 1993.

Bozal, Valeriano, *Mimesis: las Imágenes y las Cosas*, Ed. Visor, Madrid, 1987.

Bozal, Valeriano, *El Arte del siglo XX*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1978.

Bozal, Valeriano, "Modernos y Postmodernos", *Historia 16* -Tomo 50, Madrid, 1993.

Bryson, Norman, *Visión y Pintura - La Lógica de la Mirada*, Ed. Alianza Forma. Madrid, 1991.

Buchbinder, M. y Matoso, E., *Las máscaras de las máscaras*, Ed. Eudeba, Argentina, 1994.



Burke, Peter, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*.

Biblioteca de bolsillo, 2005.

Campbell, J., *The handbook of art therapy*, Ed. Atheneum Press, London, 1999.

Carlé, Soledad, *El juego del arte*, Ed. Octaedro.

Carrillo, Jesús, *Arte en la red*. Ensayos de arte cátedra, 2004.

Case, C., & Dalley, T., *The handbook of Art Therapy*, Ed. Routledge, New York, 1992.

Castelnuovo, E., *Arte, industria y revolución*. Temas de historia social del arte. Ed. Nexos (imp. Apoderados, público, instituciones, artistas y obras. Pax 61-100, 1998.

Caws, Mary Ann, *Dora Maar con y sin Picasso*. Ed. Destino, 2000.

Cereceda, M., *Problemas del arte contemporáneo*. Curso de filosofía del arte en 15 lecciones. Ed. Cendeac, 2008.

Coleman, J.C., *Psicopatología*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1978.



Colin Rhodes, *Outsider Art. Alternativas espontáneas*, Ed. Destino, Barcelona, 2002.

Coderch, J; Gilabert, A., “Características del arte y pintura de los enfermos esquizofrénicos. Aspectos formales y de contenido” en *Revista del Departamento de Psiquiatría de la Facultad de Medicina de Barcelona*, 3, 2, Págs. 57-68, 1975.

Csikszentmihalyi, Mihaly, *Creatividad: El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.

Cuadernos de Pedagogía, nº 310, Ed. Praxis, Barcelona, 2002.

Da Silveira, Nise, *El mundo de las imágenes*. En Da Silveira, Nise y Mello, Luis, *Imágenes del Inconsciente*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2001.

Dalley, T., *El arte como terapia*, Ed. Herder, Barcelona, 1987.

Danto, Arthur. C., *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Ed. Paidós estética, 2005.

Danto, Arthur. C., *Estética después del fin del arte*. La balsa de la medusa, 2005.



Davis, F., *La comunicación no verbal*, Ed. Alianza, Madrid, 1976.

De Bono, E., *El pensamiento creativo: El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.

De Bono, Edward, *Seis sombreros para pensar*, Ed. Granica, Barcelona, 1988.

De Micheli, Mario, *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Ed. Alianza, Madrid, 1992.

Diego, Estrella de, "De como lo aborigen resultó contemporáneo", Arte aborigen australiano, Ed. *Lápiz*, Madrid.

Domínguez Toscano, Pilar, (coord.) *Arteterapia. Principios y ámbitos de aplicación*. Junta de Andalucía, 2004.

Dubuffet, J., *Prospectus et Tous écrits suivant*, Ed. Gallimard, Paris, 1995.

Earl Platts, D., *Jugar a autodescubrirse*, Ed. Errepar, Argentina, 1996.

Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*. Ed. Lumen, 2007.

Eco, Umberto, *Historia de la belleza*. Ed. Lumen, 2007.



Eco, Umberto, *La definición del arte*. Ed. Destino. Colección Imago mundi, 2002.

Edwards, B., *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Ed. Urano, Barcelona, 1996.

Escobar, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Ed. Peroni, 1987.

Escuredo Valverde, J. A., *Pintura Psicopatologica*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1975.

Fernández Berrocal, p., Ramos Díaz, N., *Corazones Inteligentes*, Ed. Kairós, Barcelona, 2001.

Fernández Berrocal, p., Ramos Díaz, N., *Desarrolla Tu Inteligencia Emocional*, Ed. Kairós, Barcelona, 2004.

Fernández, J. Benito, *El contorno del abismo- Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1993.

Fiorini, Hector, *El psiquismo creador*, Ed. Paidós, 1995.

Fischer, E., *De la esencia del arte*.



Flecha, Ramón, *Las nuevas desigualdades educativas*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI editores, 2005.

Focillón, Henri, *La vida de las formas y elogio de la mano*, Ed. Xarait, Textos de Arquitectura y arte, 1983.

Foster, Hal, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales del siglo*. Ed. Akal/Arte contemporáneo, 2001.

Frankl, Víctor E., *El hombre en busca de sentido*, Ed. Herder, Barcelona, 2001.

Freedberg, David, *El Poder de las Imágenes*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992.

Fustier, M., *Pedagogía de la Creatividad*, Ed. Index, Madrid, 1975.

Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*. Ed. Paidós, 1999.

Gardner, H., *Mentes creativas: Una anatomía de la creatividad*, Editorial Paidós, Madrid, 1995.

Gardner, Howard, *Educación artística y desarrollo humano*, Ed. Paidós.



García, Felguera, “Las Vanguardias Históricas 2”, *Historia 16*, Tomo 46, Madrid, 1993.

Garro, E., *La semana de colores*, Ed. Grijalbo, Argentina, 1987.

Geelhaar, Christian, *Paul Klee, dibujos*. Colección Comunicación Visual. Serie gráfica. Ed. Gustavo Gili, 1980.

Gehlen, Arnold, *Imágenes de Época*, Ed. Península, Barcelona, 1994.

Ginzburg, C., *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Ed. Península, 2000.

Goleman, D., *Inteligencia emocional*, Ed. Kairós, Barcelona, 1995.

Gombrich, Ernst, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Ed. Debate, 2002.

Gombrich, Ernst, *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Ed. Debate, 1997.

Gombrich, Ernst, *Nuevas visiones de viejos maestros*. Ed. Alianza forma.

Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión*. Ed. Debate, 2002.



Gombrich, Ernst, *La imagen y el ojo*. Ed. Alianza, 1991.

Gombrich, Ernst, *Breve historia de la cultura*. Ed. Península, 2004.

Gombrich, Ernst, *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y el arte*. Ed. Debate, 1997.

Gombrich, Ernst, *Historia del Arte*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1990.

Gombrich, Ernst, “Cuatro Teorías sobre la Expresión Artística”, Ed. *Atlántida III*, Bs. Aires.

Greenhalgh, P., *Emotional Growth and Learning*, Ed. Routledge, London, 1994.

Gutiérrez Elvira, *Arte terapia con orientación gestáltica*, Tesis doctoral, Directora: Martínez Díez N., Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.

Hausner, L y Schlosberg, J., *Enseña a tu hijo a ser creativo*, Ed. Oniro, Barcelona, 2000.



Hernández, A., Collette, N., *Las Jornadas de arte, terapia y educación. La creación como proceso de transformación individual y colectiva*. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Valencia, 2001.

Hernández Merino, Ana, “Arteterapia en Salud mental” en *Encuentros con la expresión* (1er Congreso. Arte Terapia y sus aplicaciones, Págs. 27-29, 2006.

Hofmann, Werner, *Fundamentos del Arte Moderno*, Ed. Península, Barcelona, 1992.

Hyghe, René, “El Arte Primitivo Fuera de la Prehistoria” - *El Arte y el Hombre*, Ed. Planeta, Barcelona, 1977.

Jameson, Fredrich, *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Ed. Manantial, 1999.

Jaspers, Karl, *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*, Ed. El acantilado, Barcelona, 2001.

Jiménez, José, *Imágenes del Hombre*, Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid, 1992.

Jiménez, José, “La Estética Como Utopía Antropológica. Bloch y Marcuse”, Tecnos, *Cuadernos de filosofía y ensayo*, Madrid, 1983.



Jiménez Marc, *Theodore Adorno - Arte, Ideología y Teoría del arte*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1973.

Jones, Amelia, *El cuerpo del artista*. Ed. Paidós, 2006.

Jung, C., *El hombre y sus símbolos*. Ed. Paidós, 1995.

Kandinsky, Waasily, *De lo espiritual en el arte*. Ed. Paidós estética, 2001.

Klein, Jean-Pierre, *L'art thérapie*, Ed. PUF, París, 2002.

Klein, Jean-Pierre, *Arteterapia. Una introducción*. Ed. Octaedro, 2006.

Klein, Jean-Pierre, *Arteterapia. La creación como proceso de transformación*, Ed. Octaedro.

Klein, Jean-Pierre, *Arteterapia*, Ed. Octaedro, 2006.

Klein, M., *Envidia y gratitud*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1975.

Kramer, E., *Terapia a través del arte en una comunidad infantil*, Ed. Kapelusz, Buenos Aires, 1982.



Kramer, E., "Reflections on the Evolution of Human Perception: Implications for the Understanding of Visual Arts and of the Visual Products or Art Therapy" en *American Journal of Art Therapy*, vol.30, 1992.

Krauss, David, A., *Phototherapy in mental health*. Springfields, Charles C. Thomas, 1983.

Kris, E., *Psicoanálisis y Arte*, Ed. Piados, Buenos Aires, 1955.

Kusch, Rodolfo, *Obras completas*, Ed. Ross, 2001.

Landgarten, H. B., *Clinical Art Therapy*. New York, Brunner/Mazel, 1991.

Landgarten, H. B. Y D. Luberts, *Adult art psychotherapy. Issues and Application*. New York, Brunner/Mazel, 1991.

Lefebre, Henry, *Contribución a la estética*, Ed. Procyon, Buenos Aires, 1956.

Liebmann, M., *Art Therapy in practice*, Ed. Jessica Kingsley Publishers, London & Philadelphia, 1990.

López Fernández Cao, Marián, "La retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen" en *Arte, Individuo y Sociedad* nº 10, 1999.



López Fernández Cao, Marián, “La obra de arte como estímulo creador en distintas etapas de la educación : primaria, secundaria y facultad de educación” En Martínez Díez, Noemí; López Fernández Cao, Marián y Rigo Vanrell, Catalina *Creatividad polivalente*, Págs. 469-477, 1998.

López Fernández Cao, Marián, *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* Editorial Narcea, Madrid, 1999.

López Fernández Cao, Marián, “El lugar de la memoria. El lugar del otro” En *Pulso*, Nº 25, Págs. 199-216, 2002.

López Fernández Cao, Marián, “El arte terapia la educación para el desarrollo humano” En: Alberto Mañero Gutiérrez, Juan Carlos Araño Gisbert (coordinadores) *Actas Congreso INARS: la investigación en las artes plásticas y visuales*, Págs. 247-254, 2003.

López Fernández Cao, Marián, “Aspects of art therapy in Spain” en interculturalism” en *Arts-Therapies-Communication Vol III* Transaction Publishers, New Brunswick and London, Págs. 202-205, 2005.

López Fernández Cao, Marián, “¿Nos hace la creación aptos para la vida? Apuntes sobre la repetición, la novedad y la identidad en arteterapia” en *Encuentros con la expresión* (1er Congreso. Arteterapia y sus aplicaciones, Págs. 18-22, 2006.



López Fernández Cao, Marián, “Curar las heridas” en López Fernández Cao, Marián (Coor) (2006) *Creación y posibilidad* Editorial Fundamentos, Madrid, 2006.

López Fernández. Cao, M., Martínez Díez N., *Arteterapia. Conocimiento interior a través de la expresión artística*, Ed. Tutor, Madrid, 2006.

López Fernández Cao M., (coord.), *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*, Ed. Fundamentos, Madrid, 2006.

Lowenfeld, V. y Brittain, W. L., *Desarrollo de la capacidad creadora*, Ed. Kapelusz, Madrid, 1982.

Luquet, H., *El dibujo infantil*, Ed. Médica y Técnica, Barcelona, 1978.

Lynch, Enrique, *Sobre la belleza*. Ed. Anaya, 1999.

Malchiodi, Cathy A., *Breaking the Silence. Art Therapy with children from violent homes*. London and Philadelphia, Brunner-Rootledge, 1997.

Malchiodi, Cathy A., *The Art Therapy Sourcebook*, Loewell House, Los Ángeles, 1998.



Marchan Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna*. Ed. Alianza forma, 2000.

Marina, J., *Teoría de la inteligencia creadora*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1993.

Marín, R. Y De la Torre, S. (coords.), *Manual de la Creatividad: aplicaciones educativas*, Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1991.

Marín Ibañez, R., *La creatividad: diagnóstico, evaluación e investigación*, UNED, Madrid, 1995.

Martínez Díez, Noemí, “La terapia artística como una nueva enseñanza” En: *Arte, individuo y sociedad* N° 8, Págs. 21-26, 1996.

Martínez Díez, Noemí, “Lygia Clark” En: *Arte, individuo y sociedad* N° 12, Págs. 321-328, Madrid, 2000.

Martínez Díez, N.; López Fernández Cao M., (coord.), *Arteterapia y educación*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2004.

Martínez Diaz, Noemí, “Two 20th century artists in the learning of art therapy” en *Arts-Therapies-Communication Vol III* Transaction Publishers, New Brunswick and London, Págs. 206-214, 2005.



- Marxen, Eva, *Diálogos entre arte y terapia*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2011.
- Maslow, *La personalidad creadora*, Ed. Kairós, Barcelona, 1982.
- McNiff, S., *Art as Medicine*, Ed. Shamala, Boston & London, 1992.
- Mendel, G., *Sociopsicoanálisis institucional I y II*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1972.
- Michalko, M., *Thinker toys. Cómo desarrollar la creatividad en la empresa*, Ed. Gestión, Barcelona, 2001.
- Miller, Alice, *La llave perdida*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1991.
- Moccio, F., *Hacia la creatividad*, Ed. Lugar, Argentina, 1991.
- Moralejo, Serafín, *Formas elocuentes, reflexiones sobre la teoría de la representación*. Ed. Akal/ Arte y estética, 2004.
- Moron, P.; Sudres. J.L.; Roux, G., *Creativité et art-thérapie en psychiatrie*, Ed. Masson, París, 2003.
- Murdoch, D.; P. Baker, *Basic Behaviour Therapy*, Blackwell Scientific Publications, London, 1981.



Naumburg, M., *An Introduction in Art Therapy*. University of New York, Teachers College, Columbia, 1975.

Navratil, L., *Esquizofrenia y arte*, Ed. Sexis Barral, Barcelona, 1972.

Palacios, J., Marchesi, A., Coll, C., *Desarrollo psicológico y educación*, Alianza Editorial, Reportaje y entrevista a Oliver Sacks, Madrid, 1991.

Pániker, S., *Cuaderno amarillo*, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 2000.

Panofsky, Erwyn, *El significado de las artes visuales*. Ed. Alianza, 1983.

Panofsky, E., *Proceso Creador, Terapia y Existencia*, Ed. Búsqueda, Argentina, 1982.

Parreño, José María, *Un arte descontento. Arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Ad Hoc, Ed. Ensayo, 2006.

Paz, Octavio, *Los Hijos del Limo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1990.

Paz, Octavio, *Sombras de Obras*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1996.

Paz, Octavio, *El Signo y el Garabato*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1991.



Perela Domínguez, *Conducta Estética y Sistema Cultural*, Complutense,
Madrid, 1993.

Piaget, *Psicología de la inteligencia*, Ed. Psique, Buenos Aires, 1977.

Pichón Riviere, E., *El proceso creador*, Ed. Nueva Visión, Argentina, 1989.

Polo Dowmat Lilia, *Técnicas plásticas del Arte Moderno y la posibilidad de su aplicación en Arte Terapia*, Tesis Doctoral, Dirección: Martínez Díez N., Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Porter, Roy, *Breve historia de la locura*, Turner, F.C.E. Madrid, 2003.

Price, Sally, *Arte Primitivo en Tierra Civilizada*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1993.

Ragon Michel, *Diario del arte abstracto*, Ed. Destino, Barcelona, 1992.

Read, Herbert, *La décima musa*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972.

Read, Herbert, *Imagen e idea*, Fondo de Cultura Económica, México, 4º reimpresión 1980, traducción Horacio Flores Sánchez, 1957.

Reddemann, Louise, *La imaginación como fuerza creativa*, Ed. Herder, Barcelona, 2003.



Rhodes, C., *OUTSIDER ART. Alternativas espontáneas*, Ed. Destino, Barcelona, 2002.

Rigo Vanrell, Catalina, “Entorno natural, Educación artística y arte Terapia” en López Fernández Cao, M. Y Martínez Díez, N. *Creación y posibilidad*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2006.

Rigo Vanrell, Catalina, “Arteterapia y entorno” en *Educación para la vida y la paz “Enlace” Sector Educativo*. Época II. Número 31, Págs. 56- 63, 2004.

Río Dieguez del, María, *Creación Artística y Enfermedad Mental*, Tesis Doctoral, Directora: Dra. Marián López Fernández Cao, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica - Facultad de Bellas Artes – U.C.M – Madrid, 2006.

Rodari, G., *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, Ediciones Del Bronce, Barcelona, 1996.

Romero Rodríguez, Julio, “Creatividad, arte, artista, locura: una red de conceptos limítrofes” En: *Arte, individuo y sociedad*, N° 12, Págs. 131-142, 2000.



Romero Rodríguez, Julio, *El mito del artista y la locura* Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2000.

Romo, M., *Psicología de la creatividad*, Ed. Paidós, Barcelona, 1997.

Rothko, Mark, *La realidad del artista*. Filosofías de arte. Ed. Síntesis, 2004.

Saint Exupéry, *Citadelle*, Ed. Gallimard, Francia, 1948.

Salvat, Juan, *El Arte del siglo XX 1950-1990*, Salvat Editores, Barcelona, 1990.

Sandle, *Development and Diversity. New Applications in Art Therapy*. London, Free Association Books, 1998.

Schapiro, Meyer, *Sobre la actitud estética en el Románico*, Estudios sobre el Románico, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1984.

Shaverien, J., *The Revealing Image: analytical art psychotherapy in theory and practice*, Ed. Jessica Kingsley Publishers, London, 1991.

Sorin, Mónica, *Niñas y niños nos interpelan-Violencia, prosocialidad y producción infantil de subjetividades*, Icaria Editorial.



Stangos, Nikos, *Conceptos de Arte Moderno*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1991.

Steiner, Claude, *La Educación Emocional*. Ed. Punto de Lectura, 1997.

Stenberg, R. y Lubart, T., *La creatividad en una cultura conformista. Un desafío a las masas*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.

Stokoe, P., SirKin, A., *El proceso de la creación en arte*, Ed. Almagesto, Argentina, 1994.

Subirats, Eduardo, *La Crisis de las Vanguardias y la Cultura Moderna*, Ediciones Libertarias, Colección Pluma Rota, Madrid, 1985.

Tissot, R., *Función simbólica y psicopatológica*. México, F.C.E., 1992.

Ulloa, Fernando, *Novela clínica psicoanalítica, Historial de una práctica*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1995.

Ulman, Elinor & Levy, Bernard, "Judging psychopathology from paintings" en *Journal of Abnormal Psychology* N° 72, Págs.182-187, 1967.

Ulman, Elinor, "Art Therapy: problems and definition" en *Bolletín of Art Therapy* n°1 (2), Págs. 10-20, 1961.



Ulman, Elinor, *Art Therapy in Theory & Practice* Magnolia Street Publishers, Chicago, 1996.

Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Ed. Orbis S.A, Madrid, 1985.

Vassiliadou Yiannaka María, *La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos: arte terapia y esquizofrenia*, tesis doctoral, Dirección: Martínez Díez N., Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004.

Varios autores, *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Catálogo Museo Nnal. Centro Arte Reina Sofía, Madrid, 1993.

Valle, Agustín, "Si no fuera por el zinc...", *Versiones Ricardo Cárdenes*, Islas Canarias, 1995.

Vinogradow Sofía; Yalom, Irvin, *Group Psychotherapy*. Washington, American Psychiatric Press, 1989.

VVAA, "Art Interpretation and Art Therapy" en Editor(s): Jakab, I. (Belmont, Mass.) *Psychiatry and Art*, Vol. 2, (Art Interpretation and Art Therapy 5th International Colloquium of Psychopathology of Expression, Los Angeles, Calif., 1968: Proceedings) Karger Publishers, Basel, 1969.



VVAA, *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*, Catálogo Museo Nacional. Centro Arte Reina Sofía, Madrid, 1993.

VVAA, *Pensar la locura. Ensayos sobre Michel Foucault*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1996.

VVAA, *Arte y locura. Espacios de creación*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1997.

VVAA, *Mundos interiores al descubierto* Catálogo de la Exposición “Mundos interiores al descubierto”, Fundación La Caixa, Madrid, 2006.

VVAA, “Arte y psicosis”, en *Trama y fondo*, nº 13 Asociación Cultural Trama y Fondo, Madrid, 2003.

VVAA, Fondazione Giovanni Michelucci, “*Arte E Ospedale: Visual Art in Hospitals*” Fondazi, 1999.

Waller, D. & Gilroy, A., *Art Therapy, a handbook*. Ed. Open University Press, Buckingham & Philadelphia, 1992.

Weisberg, R. W., *Creatividad: el genio y otros mitos*, Ed. Labor, Barcelona, 1988.



Winnicott, D.W., *Realidad y juego*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1992.

Wolf, Norbert./ F.Walther, Ingo, *Obras maestras de la iluminación*. Ed. Taschen, 2003.

Wolfe, Tom, *La Palabra Pintada*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1976.

Worringer, *El arte y sus interrogantes*. Ed. Nueva visión.

Xingjian, G., *La montaña del alma*, Ed. Planeta, Barcelona, 2001.