TESIS DOCTORAL

MODOS DE PRODUCCIÓN FIGURAL Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA

LOS PRIMEROS PASOS DE UN MODELO DIDÁCTICO

TOMO I

JUAN J. JOVÉ PERES

Departament de
Pedagogia i Psicologia
UdL

Vist i Plau
Jaume Sarrió
20/9/97

TESIS DOCTORAL

MODOS DE PRODUCCIÓN FIGURAL Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA

LOS PRIMEROS PASOS DE UN MODELO DIDÁCTICO

Tesis dirigida por el Dr. JAUME SANUY BURGUÉS

JUAN J. JOVÉ PERES

Departament de
Pedagogia i Psicologia
UdL

ACRADECIMIENTOS

Este texto debe mucho a muy diversas ayudas. Algunas de larga trayectoria. Otras de corta, pero enjundiosa, andadura. Incluso las hay que nacen del futuro anticipado o deseado.

La del escultor Leandro CRISTOFOL, que cuando aun era yo adolescente, me abrió las puertas a lo vivencial en arte. Su siembra de entonces, ahora fructifica con este trabajo.

La de PICASSO, KLEE, MIRÓ, ..., y tantos otros artistas, que a través de su presencia en libros y exposiciones, se han convertido en buenos compañeros de viaje. Enriquecedores compañeros que, desde que me decanté por el mundo de la educación, me han llevado a desear que su presencia en la escuela fuese potenciada. Ellos también han alimentado la génesis de este trabajo.

La de infinidad de niños, que a través de su arte y de su traslúcido, rico y espontaneísta mundo vivencial, me han conducido a vislumbrar que el hermanamiento de su mente con la de algunas de las figuras cumbres del arte, podía dar espléndidos frutos.

Y, recientemente, las inestimables ayudas del Dr. Jaume SANUI, que ha tenido la santa paciencia de supervisar la larga y sinuosa gestación del texto, y la espléndida colaboración del profesor Jesús MAURI, sin la cual no hubiese sido posible la primera experiencia de aplicación del modelo MOPRART. Además de la derivada de la clarificadora y estimulante *voz* de Jerome BRUNER, que a través de sus libros, y muy especialmente, de su autobiografía, me ha incitado a seguir, como acredita este trabajo, por sendas algo alejadas de las habituales.

Finalmente, quiero destacar una ayuda de especialísima relevancia, la de ESTHER, MONTSE y Mª JESÚS: las tres alumnas que se prestaron a ejercer de conejitos de indias de un profesor novicio, empeñado en poner en acción el modelo didáctico que acababa de perfilar. Ellas son las responsables de que, tras la experiencia, este profesor tenga el firme convencimiento de que vale la pena esforzarse para conseguir que el arte, Arte, se persone en las aulas.

A todos ellos, mi más sincero agradecimiento.

Y, también, a los enseñantes y escolares, que en el horizonte del futuro inmediato (perfilado desde el deseo y la esperanza), puedan dar vida al modelo MOPRART. Ellos también han contribuido a la génesis y elaboración de este trabajo, pues son su razón última. La razón última que da sentido al esfuerzo invertido en su elaboración.

Pags.

ÍNDICE GENERAL 5

CAPÍTULO III

CAPÍTULO IV

LOS FUNDAMENTOS DE LA DIMENSIÓN DIDÁCTICA DEL MODELO 295

SEGUNDA PARTE

PROPUESTA Y PUESTA EN MARCHA DEL MODELO MOPRART

CAPÍTULO V

CAPÍTULO VI

CAPÍTULO VII

PREÁMBULO

1. ANCLAJE AUTOBIOGRÁFICO

Inicio este trabajo con la clara conciencia de que va a convertirse en un importante punto de inflexión de mi vida.

Tras muchos años de estar metido en actividades múltiples de formación generalista del profesorado, me he decantado por adentrarme en los vericuetos de la educación artística.

¿A qué obedece semejante cambio? En realidad, lo que en primera instancia pudiera parecer un caprichoso cambio de rumbo, no es más que la culminación de un proceso sumamente lógico.

El arte nunca ha sido ajeno a mi vida. Siempre ha ocupado un lugar preferente entre mis intereses. Es más, en mi trayecto vital no han faltado los momentos en que me he entregado con extrema dedicación a simular, por espacio de unos meses, ser artista.

De chaval ya me refugiaba en la magia de la expresividad plástica, costándome escaso esfuerzo el despistarme de las tareas escolares. Una tiza podía convertirse en clase de matemáticas en una minúscula escultura, y una penosa gripe podía aliviarse mágicamente tras el hallazgo en la mesilla de noche de un cirio, que poco a poco iba tomando la forma de una escultura etrusca arcaica (importando poco que el modelo usado para hacerla, que no era otro que la Venus de Milo, dejase a todas luces en ridículo a mi ingenua obra).

Y, en la adolescencia, algo parecido, solo que mis entretenimientos plásticos en vez de desplegarse en breves espacios de tiempo, alcanzaron con frecuencia a llenar sin interrupción lapsos de seis o siete horas. Es decir, que las horas se convertían en minutos, en razón, supongo yo, de que lo que estaba viviendo eran intensas experiencias estéticas.

Luego, en la universidad simultaneé los estudios de Filosofía y Letras y Bellas Artes. Pero pronto dejé de lado estos últimos cuando descubrí que bastantes de las actividades que se me exigía eran muy formalistas y rituales, y demandaban una dedicación horaria excesiva.

De todas maneras, pienso que la razón que contribuyó a que me alejara definitivamente de estos estudios fue la escasa relación que tenía el arte que se hacía en sus aulas con el arte que yo vivía al margen de ellas. Extramuros, me empapaba de *picassos, mirós, tapies, cuixarts, ...;* intramuros, realizaba simples copias miméticas. Pero, además, mientras fuera, a través de las exposiciones que frecuentaba y la lectura de algunos sencillos libros de arte, respiraba cultura artística viva, dentro, ésta, ni asomaba.

Dejé Bellas Artes, pero me hice un propósito que me ha mantenido intermitentemente vinculado al arte. Cada diez años, uno arriba, dos abajo, me dedicaría durante los meses de verano a ejercer de artista.

El propósito, lo he cumplido, si bien los lapsos temporales sin producción se han dilatado algo más de lo anunciado.

Algunos veranos, pues, han sido islas de arte rodeadas de un inmenso mar de psicología, pedagogía y cursos, y más cursos, de formación del profesorado.

Sobre las islas, debo decir que, en todos los casos -al margen del valor artístico que tienen las obras en ellas realizadas (que sin duda no justificaría que fueran presentadas en ningún museo que se precie)-, han sido pletóricas en cuanto al cúmulo de vivencias estéticas experimentadas y en cuanto a las múltiples ocasiones que me han brindado para que múltiples cuestiones que atañen a lo sustantivo que tenemos entre manos los humanos se convirtieran en medula de mi mente.

En cuanto a los periodos sin producción, confieso que siempre he encontrado la ocasión para no perder el contacto con el mundo del arte. Es más, incluso en mi quehacer psicopedagógico he tenido la precaución de preservar algún espacio situado, cuando menos, en sus proximidades. En concreto, el *arte* infantil nunca ha dejado de ser un tema de mi predilección. Cosa que, con el tiempo, ha posibilitado que recientemente apareciese un libro mío dedicado al desarrollo de la expresión gráfica (JOVÉ (1994)).

En definitiva, lo que quiero significar con todo lo anterior es que mi aproximación al tema de la educación de la expresividad de tipo artística -tema fundamental del que trata este trabajo-, se alimenta de una considerable pasión por el arte. Pasión que siempre ha topado con

una frustrante vivencia, que con frecuencia he experimentado en mis múltiples contactos con el mundo escolar: **el arte asoma mínimamente por la escuela.**

En ésta, **se despliegan numerosísimas actividades que ingenuamente se vinculan al arte, por más que los procesos mentales puestos en acción tengan poco que ver con los propios de este ámbito cultural.** Pero la escasa formación de la mayoría de los enseñantes en cuestiones relativas al arte y, muy especialmente, el **desconocimiento que suelen tener respecto a los procesos desplegados por los artistas al producirlo,** están en la base, creo yo, de que las actividades educativas por ellos promovidas se conviertan en meros remedos o sucedáneos de lo que estos se llevan entre manos.

Llegados a este punto, les será de fácil comprensión el porqué de introducir en mi vida, tal como les decía al comienzo de este preámbulo, un punto de inflexión. La educación de la expresividad de tipo artístico se va a convertir -espero por espacio de unos cuantos años- en una de mis dedicaciones fundamentales. Y este trabajo no pretende ser otra cosa que un punto de partida: el marco de referencia que presida buena parte de mi vida profesional, y que, complementariamente, oriente el quehacer de algunos enseñantes que acepten la propuesta metodológica que vamos a perfilar.

Por otra parte, el hecho que me haya embarcado en esta aventura, ha contado con un aliado que quiero mencionar. Mi nuevo rumbo también responde a la necesidad de escapar a cierta rutinarización y desvitalización, que en cierta medida afecta de un tiempo para acá a algunas de mis actividades en cuanto a formador de enseñantes. Demasiados años merodeando por los mismos temas. Demasiados años caminando por las mismas sendas.

Además, las instituciones en las que nos desenvolvemos, tienen algo de kafkianas. Y la médula, de plomo. Son como una pesada losa que encoge la vida mental y las posibilidades societarias. ¿Por qué no abrir alguna vía que nos libere de sus atenazantes tentáculos?

En consecuencia, un golpe de timón puede que le venga bien a la vida.

2. LA MULTIDISCIPLINARIEDAD Y LA INTERDISCIPLINARIEDAD COMO DESAFÍO

Habrán observado que el índice abarca contenidos muy diversos, que desbordan la posible adscripción a una única disciplina. Aparecen referencias relacionadas con lo sustantivo del arte (lo cual conlleva que asomen en él contenidos de la estética y de la teoría del arte); así como otras conexas a la psicología artística, a la psicología evolutiva, a la psicopedagogía, a la historia del arte, a la evolución de la educación de la expresión artística, ...

Fácilmente acudirá a su mente el proverbio "quien mucho abarca poco aprieta". Haría falta un genio para poder entrelazar de una manera sistémica contenidos tan diversos. Y éste no es, evidentemente mi caso.

¿Cómo entonces tanta osadía?

He aquí una respuesta simple y sincera. Nuestra aproximación a los modelos usados en educación de la expresividad artística nos ha llevado a una conclusión que luego, a lo largo del trabajo, será ampliamente justificada: pocos de ellos han sido edificados sobre fundamentos teóricos afines al mundo vivo del arte. Sus anclajes teóricos, por más que apunten, de palabra, hacia lo artístico, no suelen tomar en consideración enfoques y aportaciones que provengan de la estética, de la teoría del arte, de la historia del arte o de los modos de producción desplegados por los artistas. No es de extrañar, por tanto, que lo medular del arte sólo destaque por su ausencia.

Además, esta carencia se agiganta en razón de que muchos de estos modelos parecen pensados al margen de los modos desplegados por los artistas a la hora de producir sus obras.

Consecuentemente, dan poco de lo que prometen. De arte ni pizca. Y si éste en alguna ocasión se persona en las aulas parece más que dudoso que pueda ser debido a las virtudes de dichos modelos.

Sólo en muy contados casos, como por ejemplo los vinculados al paradigma de la Educación Artística como Disciplina, las cosas no encajan con lo dicho. Por eso nosotros optaremos por vincular nuestra propuesta a este modelo.

No se extrañe pues el lector de la amplitud de nuestro enfoque. **Queremos fundamentar nuestra propuesta en lo sustantivo del arte.**

Necesitamos, por tanto, de la estética, de la teoría del arte, de la historia del arte, e, incluso, como se verá, de la semiótica.

Pero es que, además, pretendemos que nuestro modelo de educación artística cuente con **sólidas apoyaturas de índole psico-pedagógico**. No vaya a ser que tras asegurar la presencia del arte, Arte, acabe éste esfumándose tras resbalar por la piel de los escolares.

Total, lo dicho: un panorama casi imposible.

Y, sin embargo, vamos a mantenerlo como horizonte de referencia.

3. UN UNIVERSO CULTURAL ENMARCADOR DEL MODELO

Sí, nos vamos a instalar en el territorio de la multidisciplinariedad y de la interdiciplinariedad. Pero contando con la ayuda de Nelson GOODMAN.

GOODMAN (1978), a través de su concepción del hombre como constructor de mundos, y de universos, nos guiará en nuestra andadura.

El modelo por elaborar emergerá del amplio universo cultural que iremos construyendo.

Este universo se presentará a través de diversos mundos culturales: el mundo de la teorización sobre el arte, el mundo de la didáctica de la educación artística, el mundo de la semiótica, el mundo de la psicología.

Pero todos ellos, para que puedan ser considerados como mundos de un universo cultural, deben compartir alguna estructura de base.

Ésta nos la facilitará **el concepto de *juegos de arte*.** Un concepto inspirado en el de "juegos de lenguaje" de WITTGENSTEIN, y que **vertebrará lo sustantivo de los diversos capítulos del texto.**

Pero seamos sensatos. ¿Realmente construiremos un universo cultural? ¿A tanto llegaremos?

Las ideas de GOODMAN nos van a guiar, mas el universo por construir quizás sólo llegue a ser un esbozo de lo que con el tiempo pudiera ser un auténtico universo. Y puede que los mundos elaborados no alcancen la plenitud de desarrollo para merecer tal calificativo. No obstante, aunque sea a nivel de tentativa germinal, puede que valga la

pena aventurarse a seguir una ruta que cuente con el padrinazgo teórico de GOODMAN.

Por otro lado, importa añadir que la sintonía con GOODMAN alcanza también a su enfoque constructivista de su quehacer intelectual.

Como él, pretendemos ser constructivistas.

Y, en consecuencia, los mundos y el universo por perfilar deben ser merecedores de este encuadramiento.

Por tanto, cada capítulo, cada mundo cultural de base, nos llevará a proseguir una senda constructiva particular, que quedará abierta a nuevos procesos constructivos.

No esperen, pues, mundos cerrados, concluidos. Ni esperen que el universo que los englobe pueda ser contemplado como un sistema sin grietas ni lagunas.

Va a quedar mucho por construir. Y, probablemente, bastante por reconstruir.

No pretenderemos en ningún caso que el trayecto que recorramos nos ponga la meta conclusiva al alcance de la mano.

Y es que, sintiéndonos afines a los planteamientos de WITTGENSTEIN (1953), somos reacios al intento de crear teorizaciones sintéticas de orden, diría él, esencialista.

Lo fundamental, siguiendo a WITTGENSTEIN, está en la acción. En la acción constructiva que aporte luz a la comprensión de los mundos que tomemos en consideración. Y que, a su vez, abra perspectivas de futuro cargadas de interés.

Sólo pretendemos abrir un camino. Iniciarlo.

Ser, en definitiva, constructivistas de paso pausado.

4. ORIENTACIÓN BÁSICA DEL MODELO

Puede que no esté de más que en este preámbulo hagamos referencia al momento germinal del proyecto, y a algunos rasgos definitorios del modelo didáctico que pretendemos elaborar.

Tiempo atrás, al elaborar el último capítulo del libro *El desarrollo de la expresión gráfica* (JOVÉ, 1994), tuve que abordar la cuestión de cómo dibujan los artistas que tras renunciar al enfoque naturalista se

comprometen con formatos de tipo esquemático. Entonces comprobé que un buen puñado de ellos -y muy especialmente algunos de los considerados figuras cumbre del arte contemponáneo- usaban estrategias gráficas emparentadas con algunas de las descubiertas y utilizadas por los niños antes de adscribirse éstos, a la orientación naturalista. Esta constatación desencadenó un primer esbozo de una posible indagación a llevar a cabo. ¿Sería viable orientar la educación de la expresión figural de los niños hacia la expresión propia de artistas que usan modos hasta cierto punto análogos? ¿Sería esta una vía de acceso fácil de los niños al mundo del arte? ¿Podrían los niños aprender a convivir, contando con la pertinente ayuda de profesores preparados, con algunos artistas que, sin estar presentes en las aulas, quizás podrían inundarlas de su espíritu? ¿Podrían aprender a disfrutar de la contemplación de obras de arte? ¿Podrían aprender a dibujar usando estrategias figurales propias de PICASSO, MIRÓ, KLEE, KANDINSKY, ...? ¿Podrían llegar a usarlas con la finalidad de plasmar su propio mundo personal?

He aquí el génesis del proyecto que ahora nos disponemos a desarrollar.

Se trataba de crear un modelo didáctico que permitiese responder afirmativamente a todos estos interrogantes.

Luego, tras múltiples reflexiones y lecturas ha ido tomando mayor precisión; convirtiéndose, además, en un modelo más ambicioso.

En la versión que finalmente vamos a presentar, ya no se trata, simplemente, de proponer una metodología para iniciar a los niños en el mundo del arte. El enfoque está orientado a su posible uso generalizado en casi cualquier nivel del sistema educativo.

Además, lo que en principio se restringía al panorama de los artistas contemporáneos adscritos a modos expresivos de tipo esquemático, se ampliará incluso a los artistas cavernarios.

Y aun los modos expresivos no esquemáticos (los naturalistas)- que en el primer esbozo del proyecto no eran contemplados- hasta cierto punto pueden tener cabida en el modelo que presentaremos. No obstante, por el momento descartaremos esta opción, pues parece prioritario comenzar con la propuesta más prometedora, tanto desde el punto de vista educativo como desde el punto de vista de las posibles

investigaciones que el modelo pueda generar: **centrarse en los modos esquemáticos de producción.**

Pero bien, no adelantemos más detalles sobre la propuesta, pues conviene que éstos cuenten con el sustrato teórico necesario; el sustrato que iremos desarrollando, sin prisas, a lo largo del texto que ahora acabamos de comenzar.

5. EN DEFINITIVA, UNA MANERA DE VIVIR EN LA SEMIOSFERA

Espero que lo dicho hasta ahora haya servido para que el lector comience a familiarizarse con el universo que vamos a presentar a lo largo del texto.

Pero antes de iniciar el primer trayecto de éste, quizás no esté de más que añadamos unas palabras sobre un enfoque teórico que, complementando los anteriormente citados, subyace a nuestro quehacer constructivo y a nuestro talante personal.

El hombre vive en la biosfera, pero, según LOTMAN (1996), vive, asimismo, en una semiosfera.

En el medio cultural en el que se desenvuelve la vida humana, coexisten e interaccionan infinidad de sistemas semióticos. La vida cultural está semiotizada. Y la mente humana particular es un microcosmos semiótico que se genera en el seno de esta vida cultural.

Se genera en el seno de la semiosfera.

Y evoluciona también en su seno.

LOTMAN esboza en algunas de sus obras cuál es la naturaleza de la semiosfera. Y muestra a través de diversos ejemplos como en ésta viven e interaccionan infinidad de sistemas semióticos.

Y mientras acontece todo ello, el reino de los significados penetra todo el espacio de la cultura y de la mente.

E ahí una manera de encarar la realidad sociocultural y mental.

Una peculiar manera de asimilar el mundo cutural y el mundo de la mente al mundo de la biosfera.

Los seres visos convertidos en sistemas semióticos. La interdependencia entre aquellos, traspasada a la dinámica interactiva de los múltiples sistemas semióticos que pululan en el medio cultural. Y la evolución de lo seres vivos - que debe mucho a la interrelaciones de

todo tipo que se establecen entre ellos-, transmutada en evolución de los sistemas semióticos (que también debe mucho a las complejas y multivariadas relaciones que se establecen entre estos sistemas).

Éste, pues, es otro de los marcos teóricos que, coplementando a los ya citados de WITTGENSTEIN y GOODMAN, va a estar en la trastienda de nuestro trabajo.

De todas maneras, debemos ser claros. No conviene que el lector se haga a la idea de que se le va a ofrecer una versión lotmaniana del mundo del arte y de la educación artística.

Nada más lejos de nuestras posibilidades.

Una cosa es la trastienda teórica y, otra, el universo que podemos llegar a construir con nuestras propias manos.

En cualquier caso, aunque la semiosfera sólo se refleje en el texto que vamos a ir tejiendo, como una simple sombra -emparentada con las sombras de la mítica caverna de PLATÓN-, espero que su influencia permita que el modelo didáctico que vamos a proponer, no sólo sea compatible con lo sustantivo de ella, sino que, además, determine que su futuro inmediato vaya a ser desplegado en el seno de su campo magnético.

Por otro lado, LOTMAN va a ejercer otra influencia, para nosotros de mayor relevancia inmediata.

La mente, decíamos líneas atrás, vive instalada en la semiosfera y, en cierta manera, puede ser vista, en sí misma, como tal. Es una particular semiosfera.

Pues bien, consciente de este hecho, nuestra actitud de partida es clara: **aspiramos a que nuestra propia mente se muestre a lo largo de este trabajo, como una semiosfera en la que empiezan a cohabitar infinidad de sistemas semióticos entresacados del universo cultural en la que nos hallamos inmersos.** Una semiosfera de partida que nos facilite, en los próximos años, **el desarrollar una psicología anclada en el universo del arte** y en el mundo de la educación artística.

Y, siendo, constructivistas, deseamos que esta abertura a la extraordinaria riqueza cultural de nuestra época, contribuya a la construcción de un modelo didáctico que, tras recibir la savia vivificante de muy variadas influencias, sea capaz de enriquecer el mundo de las aulas en las que se aplique.

Y, consecuentemente, la mente de los escolares que en ellas se formen.

Finalmente, en previsión de alguna posible reticencia respecto a ciertas licencias expresivas que salpican el texto, desearía que fueran tolerantes con mi tendencia a acoger siempre en mis trabajos algunos toques personales próximos a la confidencia. E incluso que en ellos asome, puntualmente, alguna crítica de duro perfil o algún que otro detalle de orden poético o estético.

Y es que mi particular semiofera mental, por razones que ahora no vienen al caso, pero que tienen que ver con la amplificación del campo de la conciencia, con la autenticidad comunicativa y con el cultivo de la sensibilidad, tiene ciertos compromisos, de orden básicamente moral, que le exigen dar acogida a este tipo de licencias[1].

6. VISIÓN PANORÁMICA DEL TEXTO

El texto está dividido en dos partes.

La primera, está dedicada a la fundamentación teórica de base.

El primer capítulo gira en torno a lo sustantivo del arte. Intenta identificar los rasgos básicos del quehacer artístico. Tener claros cuales son estos, es de fundamental importancia, pues nos permitirá contar con un marco de referencia capaz de orientar la construcción del modelo didáctico que pretendemos proponer -un modelo que, como ya dijimos, pretende facilitar el acceso de los escolares al mundo del arte.

Por otro lado, este primer capítulo también apunta a la creación de una amplia base referencial que pueda ayudar al análisis de los *juegos de arte* desplegados por los artistas -aspecto éste que, como se verá más adelante, es de especial importancia para el modelo didáctico que vamos a proponer.

El segundo y tercer capítulos pueden ser considerados como complementarios del primero, pues apuntan tanto a facilitar la comprensión de los modos de producción implicados en el quehacer de los artistas como a la facilitación del análisis de los *juegos de arte*.

---

[1] Es una manera de abrir el discurso a la participación de diversas "voces de la mente" (WERTSCH (1991)).

El cuarto capítulo, presenta otro marco de referencia de especial importancia para nuestros objetivos: el de la didáctica de la expresión artística. Sería de necios que, queriendo elaborar un modelo didáctico de esta área, no sacásemos provecho de la herencia que esta disciplina nos puede legar. Por consiguiente, este capítulo presenta los paradigmas didácticos básicos que se han dado en la educación artística, e identifica entre ellos a aquel al que nuestro modelo podrá ser anclado.

La segunda parte del trabajo consta de tres capítulos. En el primero se presenta el modelo didáctico que hemos elaborado, y que se apoya, lógicamente, en los contenidos tratados en los cuatro capítulos de la primera parte. En el segundo, se establece un plan de acción para que el modelo pueda ser aplicado a las aulas con cierta garantía de éxito y calidad.

Y en el siguiente -y último del texto- se presentan dos experiencias de aplicación del modelo. Mereciendo la segunda, la correspondiente a un curso desarrollado con alumnos de universidad, una especial atención, pues puede servir de muestra ejemplificadora del potencial generativo y transformador que puede extraerse del modelo propuesto. Asimismo, en el último tramo del capítulo, tras el análisis de la axperiencia, se aborda la cuestión del futuro que aguarda al modelo.

Finalmente, el texto termina con un epílogo en el que se exponen, junto a una breve recapitulación de lo expuesto a lo largo de los sucesivos capítulos, algunas consideraciones que cierran el trabajo y abren diversas perspectivas de futuras experiencias.

PRIMERA PARTE

UNIVERSO ENMARCADOR DEL MODELO MOPRART

CAPÍTULO I

EN TORNO A LO SUSTANTIVO DEL ARTE. PROLEGÓMENOS A UNA TEORÍA DE LOS *JUEGOS DE ARTE*

El modelo que nos proponemos edificar en ningún caso puede precisarse sin antes prestar una mínima atención al mundo teorizante del arte. Si pretende, tal como dijimos al presentar su perfil básico, aproximar a los escolares a la comprensión de las obras producidas por los artistas, y, a la vez, ayudarles a que puedan expresarse usando modos de producción que merezcan el calificativo de artísticos, tendremos que tener medianamente claras algunas ideas sobre la **naturaleza del arte**.

Una manera de intentar el esclarecimiento de este objetivo pudiera consistir en buscar una amplia colección de definiciones sobre qué es el arte y analizarlas a fin de destacar lo sustantivo de todas ellas.

Este procedimiento, no obstante, no nos conviene. Nos dejaría ante esqueletos conceptuales tan esencialistas que la carne viva del mundo del arte se nos escurriría de entre las manos. Y necesitamos todo lo contrario.

Además, interesa introducir en nuestro zurrón teorizante, una colección de referencias que, por su enjundia y amplitud, permitan que la expresión "mundo del arte" cobre pleno sentido.

En consecuencia, ¿qué vamos a hacer?

Muy simple: vamos a desarrollar unos cuantos epígrafes, seleccionados de tal manera que, a la postre, podamos decir: "aunque dudo sobre mi capacitación para definir ¿qué es el arte?, tengo claro cuáles son algunos de los elementos básicos que en él entran en juego y de qué naturaleza es este *juego* que los interrelaciona y da vida"[1].

A su vez, teniendo en cuenta que el modelo que pretendemos construir debe ayudar a los escolares a aproximar sus modos de producción a los modos propios de los artistas, necesitamos clarificar las

---

[1] Esta postura por la que nos decantamos refleja, evidentemente, nuestra enorme simpatía, que confirmaremos a lo largo de todo el texto, por los planteamientos epistemológicos del segundo WITTGENSTEIN (el de las *Investigaciones filosóficas* (1953)).

peculiaridades básicas de éstos. Consecuentemente, en los sucesivos apartados por desplegar vamos a introducir numerosas referencias a los modos de producción de tipo artístico.

1. EL ARTE COMO MÍMESIS

Si damos, en primera instancia, a la palabra *mímesis* el significado habitual de **copia o imitación fidedigna de la realidad percibida**, podríamos decir, *grosso modo*, que el arte que va desde Grecia hasta principios de nuestro siglo, ha sido, descontando el periodo intercalado entre Roma y el Renacimiento, de tipo mimético.

El mundo griego convirtió la *mimesis* en el enfoque básico de la producción artística. SÓCRATES[2], PLATÓN, ARISTÓTELES, y los restantes autores que se manifestaron sobre este particular dejaron bien clara esta decantación. No obstante, este consenso básico no impidió que tuviesen versiones contrastadas sobre la naturaleza y características de la mímesis.

Para nosotros, pueden ser relevantes las versiones de ARISTÓTELES y PLATÓN.

Tal como indica TATARKIEWICZ (1976) en su deslumbrante libro *Historia de seis ideas*, ARISTÓTELES no consideró la mímesis como una imitación estricta de los modelos vistos en la realidad. "La imitación no significaba, según él, una copia fidedigna, sino un **libre enfoque de la realidad**". Lo cual conllevaba, por una parte, que **"las cosas pueden ser representadas de manera más o menos bellas de lo que son"** y, por otra, que el artista podía **"presentar la realidad de un modo personal"**[3] (p. 303).

BOZAL, V. (1987), con ánimo de subrayar la elasticidad con que ARISTÓTELES enfoca la mímesis, cita una expresión de éste que intenta caracterizarla. **La mímesis consiste en "ésto es aquello"**. Lo cual interpreta en el sentido de que la copia realizada, "ésto", es algo nítidamente diferenciado de "aquello": el modelo utilizado para realizar la copia.

---

[2] Según TATARKIEWICZ (1976), para SOCRATES la imitación es la función básica de artes como la pintura y escultura (p. 302).

[3] Los subrayados son nuestros.

Con la misma intención, BOZAL alude a la interpretación que da AUBENQUE (1974) del "es" intercalado entre "ésto" y "aquello". Teniendo en cuenta que "el verbo ser, considerado en su función copulativa, es el lugar privilegiado donde la intención significante se desborda hacia las cosas", la frase "ésto es aquello", abriría la mímesis hacia el terreno de la **búsqueda y otorgación de significados y de sentido.**

Por otra parte, en ARISTÓTELES, la mímesis podía, y debía, apuntar a **destacar las características "generales, típicas y esenciales"** de las cosas (TATARKIEWICZ, 1976, p. 303)[4], -enfoque que a todas luces, casa a la perfección con su metafísica.

Finalmente, no podemos terminar estas referencias a la concepción de mímesis en ARISTÓTELES[5], sin aludir a la conexión que establece entre este concepto y los de placer y belleza. Según indican BEARDSLEY y HOSPERS (1990)[6] **la imitación, por ley natural origina placer,** sin que importe en exceso que lo copiado pueda ser desagradable. Es por ello que el dibujo logrado de un cadáver, puede generar placer (p. 28). Placer, *sui generis*, que en ARISTÓTELES se convierte en un **aliado indisociable de la belleza.**

En cuanto a PLATÓN, hay que decir que la mímesis tuvo una valoración mucho menos positiva que en ARISTÓTELES. La entendía como una **copia de una copia,** en razón de ser copia de la naturaleza que, a su vez es copia del mundo supremo de las ideas. En consecuencia, teniendo en cuenta que la primera copia equivale a una degradación de los modelos ideales, y que la segunda no hace sino aumentar el nivel de degradación alcanzado por aquella, la actividad de los artistas plásticos no puede tener sino una bajísima consideración. La auténtica belleza sólo puede encarnarse en el mundo de las ideas.

Lo cual no impedía, a modo de consuelo, que en ocasiones ciertas parcelas de la realidad o, incluso, algunas obras de arte, pudiesen desencadenar *levitaciones* del alma hacia el mundo de aquellas.

---

[4] BOZAL (1987), menciona también que en ARISTÓTELES la mímesis apunta a la "búsqueda de la esencia general de la cosas" (p. 88)

[5] Plasmado en su *Poética*.

[6] BOZAL, V., en su libro *Mímesis: las imágenes y las cosas* (1987), viene a decir lo mismo cuando indica que según ARISTÓTELES entre las cosas agradables se cuenta la imitación (p. 82).

Sobre los procesos que pueden ayudar al alma a su *elevación*, BOZAL (1987), indica una de interés. A partir de múltiples cuerpos humanos, caracterizados porque cada uno de ellos refleja aspectos parciales de la Belleza, el alma puede aproximarse al ideal.

Sin embargo, esta vía que parece abrir una ventana a la revalorización de la mímesis, no fue utilizada por PLATÓN. Tal era su desconfianza sobre el quehacer de los artífices de obras de arte.

En cualquier caso, el camino más seguro para el acceso a la belleza propia de las Ideas, sigue, en PLATÓN, otros cauces que los señalados. El artista puede recibir los efluvios de los dioses o de las musas. Es decir, el mundo de las ideas puede, ocasionalmente, alcanzar el corazón del artista, siempre que aquéllos o éstas decidan que así sea. El artista se sentirá, entonces, transportado hacia un estado de desbordante inspiración. Sólo en estos casos el arte se convierte en una ventana abierta a la belleza o en un reflejo directo de élla. Pero esta espléndida posibilidad[7], por más que pese a los artistas plásticos, está reservada, según PLATÓN, únicamente a los poetas. El dibujante, el pintor y el escultor están condenados a ejercer de simples copistas de copias degradadas.

ARISTOTELES y PLATÓN, como es bien sabido, se convirtieron en pilares fundamentales de la alta cultura de Occidente, y, en el Renacimiento, ello quedó especialmente patente; no siendo el ámbito de la teorización sobre el arte una excepción, sino todo lo contrario.

El reflejo de su influencia puede verse en algunas de las informaciones que TATARKIEWICZ nos suministra en su *Historia de seis ideas*. Para ALBERTI (1435), no existe un camino más seguro hacia la belleza que el **imitar a la naturaleza**. Y para LEONARDO DA VINCI "cuando más fidedignamente represente un cuadro a su objeto, más digno de elogio es" (p. 305).

Hasta aquí, podría pensarse que la mímesis, versión ALBERTI-LEONARDO, se quedó en el cascarón de las propuestas de ARISTÓTELES. Pero si se añade que ALBERTI defendía, además, que **lo**

---

[7] Que por cierto está capitidismunuida por el hecho de que muchas de las intervenciones sobrenaturales (piénsese en las desencadenadas por ninfas, panes, silenos o sátiros) en vez de elevar el alma hacia la Belleza, consiguentodo lo contrario (ver, por ejemplo, BOZAL (1987), p. 75).

que hay que imitar son "las leyes de la naturaleza más bien que sus apariencias" (p. 306) y que **la última palabra la debe tener siempre la sensibilidad** (READ, 1955, p. 151), la sintonía con ARISTÓTELES parece total.

Por su parte, LEONARDO, a pesar de ser el artífice de la extremosa frase, citada líneas atrás, que ensalza la copia fidedigna, compartía con ALBERTI el criterio de que la sensibilidad tenía la última palabra y que la obra de arte debía caracterizarse por la armonía, cualidad que, naturalmente, no puede ser sólo el resultado de la copia mimética de lo real.

Además, resulta que, para mejor copiar, se dedicaba a **estudiar con especial denuedo las leyes de la Naturaleza**. Y, entre éstas, las propias del cuerpo humano.

Ello explica porqué realizó numerosas disecciones de cadáveres, e infinidad de dibujos ilustrativos de sus observaciones. Se trataba de conocer qué hay debajo de la piel, cuáles son los elementos constituyentes, cómo se imbrican unos con otros, cuál es su función. Y, curiosamente, estos conocimientos debían ser luego de utilidad a la hora de dibujar los personajes de sus dibujos y cuadros.

LEONARDO atestigua una curiosa verdad de honda trascendencia para el arte mimético: **no se dibuja de la misma manera un cuerpo humano mirado con el *ojo inocente* de la simple mirada vacía de teoría o conocimientos, que mirado con el *ojo experto* de un teórico conocedor de las estructuras subyacentes.**

Ello explica, por otra parte, el papel desempeñado en el arte mimético por otros conocimientos teóricos como los referidos a las estructuras perspectivas y la teoría de la luz.

LEONARDO, sintonizaba tanto con los planteamientos aristotélicos, que además de decantarse por el enfoque mimético del arte, se dedicó, como ARISTÓTELES, a desplegar numerosas **investigaciones empíricas** que pudiesen ayudarle en el afán de alcanzar una mímesis enriquecida, capaz de **alcanzar lo sustantivo de la realidad.** Lo cual acaba de rizar el rizo de la estrecha interdependencia que cabe establecer entre el mundo de ARISTÓTELES y el mundo de LEONARDO. **La mímesis debe apuntar al ámbito de las esencias, de las formas sustantivas.** No puede quedarse en la mera superficialidad de las apariencias.

No debe extrañar, por tanto, que en la concepción del mundo de LEONARDO, deba diferenciarse entre dos niveles de realidad: uno de profundo y otro de superficial (el propio de la mera sensorialidad).

Ambos niveles son coordinables. Y deben serlo bajo los dictados de la razón y la sensibilidad (facultades indispensables para garantizar en arte la presencia de lo sustantivo).

En consecuencia, **el artista, según atestigua el propio LEONARDO, debía ser un hombre de amplia cultura e, incluso, un investigador.**

Por otra parte, nos interesa destacar otro aspecto relevante del marco teórico defendido por LEONARDO. Se trata de la relación que establecía entre lo universal, o teórico, y lo particular, singular o experiencial.

Según muestra BOZAL (1987), LEONARDO se desenvolvía siempre entre la teoría y la experiencia y, desconfiaba del uso de lo teórico que no estuviese íntimamente imbricado con lo experiencial. READ (1955), en el encabezamiento de uno de los capítulos de su libro *Imagen e idea*, transcribe, sobre este particular, una frase de LEONARDO especialmente significativa: "la suprema desgracia llega cuando la teoría se adelanta a la acción" (p. 129). En arte, es sumamente peligroso, el operar desde la teoría.

Es por ello que estaba en contra de los cánones rígidos sobre la belleza y las proporciones. Un cuerpo delgado puede ser bello y proporcionado, y otro de obeso, también. El artista debe ser un experto observador de *singulares*. No debe visionarlos desde ninguna perspectiva canónica. No debe ser ahogado por los *universales*. Del trabajo sobre cada caso particular, debe extraer el máximo de sus posibilidades. **El conocimiento de las leyes de la naturaleza y de los sistemas teóricos en las que éstas se inscriben, debe usarse en calidad de elementos auxiliares de los procesos productivos particulares.**

Estas puntualizaciones sobre el enfoque mimésico plasmado en ALBERTI y LEONARDO, que hemos mantenido circunscritas al marco aristotélico, pueden ser complementadas por otras vinculadas al marco platónico. Y así lo vamos a hacer, pero teniendo en cuenta que este marco en vez de ceñirlo exclusivamente a PLATÓN, lo abriremos a los planteamientos de PLOTINO y SAN AGUSTÍN.

Dejando de lado las diferencias de mayor o menor calado que separan los análisis teóricos de estos tres autores, lo cierto es que el marco platónico-plotiniano-agustiniano confirió, en el Renacimiento, alas al artista, pues éste, lejos de ser, como en el enfoque primigenio de PLATÓN, un simple artesano, copista de copias degradadas, accedió, a ser, tras las reelaboraciones de PLOTINO y SAN AGUSTÍN, un **alma divinizada que podía trascender la Naturaleza, que, a su vez, también era un reflejo de la divinidad, y a ella remitía.**

Bajo el paraguas de este marco teórico, los artistas, los artistas cumbre, LEONARDO[8], MIGUEL ÁNGEL, RAFAEL, podían acceder a la consideración de **cuasi-dioses**, y ellos se sentían, en cierta manera, como si lo fueran.

Máxime, si se tiene en cuenta que, al margen de la consideración social que, ya entonces, les consagraba como **genios**, sus mentes - que contaban **con enriquecidos conocimientos teórico-práxicos sobre anatomía, iluminación, color y perspectiva**, se sentían con el poder de crear obras absolutamente deslumbrantes.

Es más, atestiguando su inmensa potencia, esas mentes, a partir de una simple grieta de un muro, de una nube caprichosa, de un bloque de mármol por desbastar, originaban potentes prefiguraciones de las excelsas obras que luego podrían ser plasmadas[9].

Sobre este particular, reténgase un simple detalle: MIGUEL ÁNGEL, según cuenta GOMBRICH (1972) en su *Historia del arte*, tras aceptar el encargo del papa Julio II para que esculpiese su propio mausoleo, "permaneció más de seis meses en la cantera, comprando, eligiendo y rechazando, **con la mente en ebullición constante de imágenes**[10]. Deseaba liberar las figuras de las piedras en que dormían" (p. 231).

---

[8] Podría objetársenos que cómo ponemos a LEONARDO bajo la cobertura del neoplatonismo cuando él escapaba a tal adscripción. Prescindiendo de que hay autores que consideran que LEONARDO, aunque ello vaya en contra de sus principios, tenía bastante de neoplatónico (ver, por ejemplo, GARIN (1982), CHASTEL (1982) y BOZAL (1987)), lo único que estamos diciendo es que el marco neoplatónico seguramente contribuyó a ensalzar la figura del artista en cuanto a genio.

[9] De todas maneras, esta capacidad que ahora estamos ensalzando resulta que tiene antecedentes tan lejanos como los de los artistas paleolíticos, que dibujaban muchas de sus figuras atendiendo a las sugerencias de las formas y protuberancias de las rocas.

[10] El subrayado es nuestro.

¿A quién puede extrañarle que afirmase en cierta ocasión que "no se pinta con las manos, sino con el cerebro"[11].

Dos poemas de MIGUEL ÁNGEL (citados por BOZAL (1987)), nos ayudarán a comprender hasta que punto aquel otorgaba el protagonismo básico de la producción artística a la mente.

"Aunque mi alma por medio de los ojos se acerca a la belleza tal como primero la vi, **la imagen interior y espiritual de esta belleza crece,** y la otra, la imagen física, desaparece gradualmente, como algo vil e indigno de estima".

"El artista mejor no tiene idea alguna que un bloque de mármol no tenga potencialmente en su masa, y sólo **la mano, obedeciendo al intelecto**[12], puede llegar a ella" (p. 123).

Obsérvese, como en el primer poema MIGUEL ÁNGEL confiere a la percepción directa de la realidad un valor muy reducido. Facilita el primer contacto con la belleza. Pero lo fundamental es lo que sucede luego. La huella perceptiva inicial se diluye a la par que la imagen interior que en ella se fundamenta, se desarrolla.

Este es el camino a seguir por el artista. **Incubar en su mente percepciones vivenciadas como bellas.** Aprovechar estas percepciones como alimento de partida de la propia mente, pero abrirlas, en seguida, hacia un **proceso elaborativo interior,** espiritual, que las convierta, finalmente, en "diseño" o prefiguración de la obra por realizar.

El segundo poema nos habla de **la potencia configuradora albergada en los propios bloques de mármol,** que aún no han recibido ningún *arañazo* configurador, y subraya que la mano, guiada por el intelecto, debe plasmar las formas potencialmente prefiguradas.

Por más que el segundo poema no destaque por su claridad, parece que, en consonancia con el primero, cabría interpretarlo de la siguiente manera. De nuevo, la mente parte de estímulos externos. Antes fue una percepción bella, la que desencadenaba una larga elaboración interior, ahora es, de nuevo, la percepción de una forma externa, cuasi informe, la que sirve de apoyatura a la imaginación de la mente. Y bajo su incidencia, en un santiamén, ésta elabora un "diseño". Casi lo mismo en uno y otro caso. Sólo que en el segundo poema la velocidad configuradora de la mente ha sido mucho más rápida. Como una

---

[11] Ver, por ejemplo TATARKIEWICZ (1976), p.384.

[12] El subrayado es nuestro.

llamarada figural. Una revelación fulgurante. Una configuración que cobra vida ante una leve sugerencia sensorial.

Pero, en cualquier caso, una cosa queda clara, **los procesos mentales cobran en MIGUEL ÁNGEL un especial protagonismo.**

Una simple ojeada a los pinturas de la Capilla Sixtina, lo deja patente. La capacidad prefiguradora, o configuradora de MIGUEL ÁNGEL, se han distanciado enormemente de los *singulares* experienciados en directo. Quizás sean *universales* de un mundo ideal. Pero puede que sólo sean ***singulares* virtuales, generados por una mente especialmente integrada, para la que cualquier "disegno" que genera, tiene un peculiar sello personal.** *Singulares,* liberados de las imágenes perceptivas que el mundo nos lanza a los ojos. **Una nueva modalidad de mímesis.**

No es de extrañar que VASARI (1960) viese en él a un genio. Un semidiós capaz de generar un mundo de desbordante belleza y que abriese el arte a la deificación de los artistas.

La Naturaleza nos ofrece un mundo. La mente puede crear los suyos. La mímesis toma a aquella como referente, pero la mente la trasciende.

En definitiva, visto desde la óptica aristotélica, o visto desde la neoplatónica, lo cierto es que **el arte mimésico jamás debe quedarse en la mera apariencia de las cosas.** El arte no es obra de la naturaleza. Las cosas, por sí mismas, ni pintan ni ven lo pintado. Sólo la mente tiene capacidad de ir más allá de lo visionado. Y es tan peculiar, que cuando se empeña en producir obras que reflejen lo real, le salen siempre personales. Incluso eso es así, aunque se ayude de múltiples teorías y estrategias auxiliares para la mímesis.

Vamos, que las obras maduras de BOTTICELLI, LEONARDO, MIGUEL ÁNGEL o RAFAEL, son, a todas luces, suyas. Sin ningún género de dudas, son personales.

El porqué las cosas son así no resulta fácil de explicar, y menos a estas alturas del texto. Pero alguna razón habrá. Esperemos que más adelante podamos aportar alguna luz sobre ello. Quizás pueda ayudarnos nuestra indagación en torno a los modos de producción figural. Esperemos que así sea.

2. TEORÍA DEL ARTE Y REDES CONCEPTUALES

Acabamos de comprobar que el concepto de mímesis puede tener muchos significados. No es idéntica la mímesis de MIGUEL ÁNGEL que la de LEONARDO. Pero, incluso más, en un mismo autor pueden descubrirse enfoques diversos. En ARISTÓTELES hay varios, en PLATÓN, lo mismo. Y LEONARDO podía defender en determinada ocasión a la mímesis estrictamente fidedigna, mientras en otras su enfoque era mucho más abierto.

BOZAL (1987), en su libro dedicado a la mímesis, extiende mucho más que nosotros, el panorama de la mímesis. Nosotros nos hemos limitado, y aún de manera restringida, a la Grecia clásica y al Renacimiento. Él, además de tratar estos periodos con mucha mayor minuciosidad, amplía el panorama de la mímesis hacia los orígenes del mundo griego, por una parte, y hacia el manierismo, barroco y neoclasicismo, por el otro.

Nos habla de **la mímesis micénica del *kolossós*,** y explica que en ningún caso pretendía la producción de obras-copia de lo real. Los *kolossós* debían ser grandes, monumentales. Eran esculturas simples de composición, y rehuían lo anecdótico. Además, aunque remitían al mundo de los muertos, las figuras no siempre eran antropomorfas. **Lo esencial no radicaba en el parecido,** aunque en algunos casos podía representar a una persona fallecida de la que se conocía sus rasgos personales.

Era a través de un rito, que el *kolossós* se convertía en símbolo de un personaje de ultratumba. Y a través del rito, conseguía que dos mundos, el de los muertos y el de los vivos se pusieran en contacto, haciendo presente lo inaccesible. Estos son los rasgos generales de la mímesis del *kolossós*.

Por otro lado, BOZAL, alude a la etimología de mímesis, que utiliza como eslabón para presentar otra modalidad de mímesis propia de la Grecia arcaica. Mímesis, nos dice, deriva de *mimos* y *mimeisthai*, términos que clarifica a través de una cita tomada de ADRADOS (1972). Según éste, ambos términos, "se referían originalmente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en los que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana -divina o animal- o héroes de otro tiempo (...). *Mimeisthaii* no

es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno" (p. 70).

La **mímesis ritual** no se ajustaba a un modelo empírico, sino, en todo caso, a un modelo cultural. **La mímesis giraba en torno a la sugestión que podía desencadenarse en todos los presentes en el ritual.** De todas maneras, la sugestión era vivida como una verdadera encarnación.

Más allá del Renacimiento, la mímesis también fue tomando enfoques nítidamente contrastados. Sin entrar nosotros en los detalles especificados por BOZAL, lo cierto es que éste deja bien claro que la **mímesis manierista** -orientada hacia el descubrimiento de *maneras* diversas de representar, que se alejan en todo caso de un elevado nivel de fidedignidad naturalista-, otorga al sujeto, es decir al propio artífice de la obra, el protagonismo básico. En este sentido, es a todas luces evidente que la obra del GRECO -citado aquí en calidad de ejemplo prototípico de la mímesis manierista-, es el resultado de potenciar el *disegno*, que su mente, con toda intencionalidad, elaboró. Lo cual viene a significar el triunfo del enfoque de MIGUEL ÁNGEL, que, como se recordará, otorgaba a los procesos mentales una autonomía considerable respecto los datos empíricos.

Aunque hemos optado por la simple referencia generalista a lo expuesto por BOZAL, sí nos interesa destacar un elemento puntual. Se trata del papel concedido a una **metáfora manierista**[13], sobre la relación sujeto (pintor), naturaleza y obra. **La mente del pintor funciona como un espejo, pero como un espejo que por sus características particulares refleja lo real de un modo peculiar.** Según el tamaño, el encuadre, la calidad de la película reflectora, la *planitud* de la superficie, la coloración que tenga, todo espejo devuelve una imagen *personalizada.* Cada espejo tiene su identidad. Lo mismo sucede con cada artista. Cada uno de ellos debe crear su propio espejo reflector, su propia mímesis.

Un místico, como el GRECO, debía usar un espejo reflector capaz de inspirar sentimientos místicos en los observadores. Por tanto, adoptar **la estrategia de asimilar sus figuras a llamaradas,** podía facilitar la tarea. Estas, con su dinamismo, siempre ascienden hacia las alturas.

---

[13] Por más que pueda extenderse a cuasi cualquier modalidad expresiva naturalista.

Puede que, figuras que se les asemejen, ayuden a la *ascensión* del alma del observador. Éste era uno de sus objetivos básicos.

Dejando de lado lo dicho por BOZAL respecto al Barroco, en razón de la atención que, en nuestro trabajo, creemos podemos dispensar a las cuestiones que ahora estamos tratando, si nos interesa destacar algunas de las referencias aplicadas al neoclasicismo.

Éste, instauró, otro tipo de mímesis. Otro tipo, que si bien giraba en torno a valores característicos del clasicismo (armonía, equilibrio, serenidad, ...), introducía elementos novedosos en función de las influencias socio-culturales propias del momento histórico.

BOZAL, al analizar la obra de POUSSIN, hace referencia a la influencia de DESCARTES. Según este "todo lo que en el alma es una pasión, es en el cuerpo una acción o un movimiento" (p. 146). En consecuencia, **los gestos, las posiciones, las miradas, ..., se convierten en "signos que nos abren el interior del sujeto"**[14] (p. 147). No debe extrañar, pues, que los personajes de POUSSIN estén siempre en pose. En poses, que además de estar **convencionalizadas** (*racionalmente* convencionalizadas, diríamos -como no cabría esperar otra cosa de la filiación cartesiana a la que responden-), obedecen a la intención de **narrar, por lo general, de manera teatralizada y moralizante, historias bíblicas, heroicas o míticas.**

Es la **mímesis neoclásica-academicista.**

En definitiva, aun habiendo dejado de lado gran parte de la historia del arte, con todo lo dicho, constatamos que **la mímesis se ha prestado a infinidad de versiones,** ancladas o en los marcos culturales que orientan su talante (piénsese que todas las mímesis, tanto la el *kolossós*, la de los rituales de *mimos* i *mimeisthai*, la de los manieristas o la de los neoclásicos, cumplen con esta condición) o en las peculiares orientaciones de cada artista (piénsese sobre todo en MIGUEL ÁNGEL y los artistas manieristas).

Pero, esta constatación (la mímesis adopta muy variados enfoques), conviene que la extengamos a muchas otras consideraciones sobre el arte.

---

[14] El subrayado es nuestro.

TATARKIEWICZ (1976), es un autor especialmente apropiado para citarlo en este preciso momento. Veamos porqué.

Su aproximación al mundo del arte tiene un cariz **analítico-conceptualista**. Se dedica fundamentalmente a desentrañar los entramados conceptuales que han sido usados por los humanos a lo largo de la historia.

En su libro *Historia de seis ideas*, lo deja bien claro: cada uno de los conceptos que aborda (el arte, la belleza, la forma, la creatividad, la mímesis y la experiencia estética), le sirven para demostrar cómo **en cada periodo histórico se han entrecruzado diversas versiones** de cada uno de ellos. Y, también, que esta diversidad, aun dándose ciertas continuidades que atraviesan longitudinalmente la historia, no ha hecho sino aumentar.

Lo que nosotros hemos podido constatar respecto al concepto de mímesis, el lo patentiza en todos los que analiza. Es más, en algunos casos, por ejemplo, para el análisis de la evolución del concepto "belleza", necesita dos capítulos: uno, para clarificar cual ha sido el concepto, o conceptos, barajados en cada periodo y, otro, para explicar las "categorías semánticas" que especifican **los modos diversos en que se encarna la belleza.**

La belleza ha sido concebida como concepto macroabarcador que" comprendía no sólo las cosas bellas, figuras, colores y sonidos, sino también los pensamientos y costumbres bellas" (mundo griego) (p. 154). Ha sido concebida, también, como "lo que resulta agradable a la vista y al oido" (sofistas) (p. 154). Como, "aquello que, además de bueno, es agradable" (ARISTÓTELES) (p. 155). Como lo "que posee una proporción apropiada y un color atractivo" (estoicos) (p. 154). Como "aquello que es agradable de percibir" (TOMAS DE AQUINO) (p. 155). Como "un no se qué" (PETRARCA) (p. 166). Etc.

Y en cuanto a las categorías semánticas usadas para caracterizar los diversos modos en que se presenta la belleza, bástenos con citar las que, según refiere TATARKIEWICZ, nombraba GÖETHE: profundidad, invención, plasticidad, sublimidad, individualidad, espiritualidad, nobleza, sensibilidad, gusto, aptitud, conveniencia, potencia, elegancia, cortesía, plenitud, riqueza, ardor, encanto, gracia, *glamour*, destreza, luminosidad, vitalidad, delicadeza, esplendor, sofisticación, estilo, ritmo, armonía, pureza, corrección, elegancia, perfección" (p. 186).

Por otra parte, los conceptualistas análisis de TATARKIEWICZ, dejan entrever como en la teorización sobre el arte, **cada uno de los conceptos fundamentales forma parte de un amplio entramado conceptual-temático**, que es, precisamente, el que da cuerpo a cada una de las **versiones teóricas.**

En el caso de la belleza, si tomamos, por ejemplo, como área de atención **la "Gran Teoría"**, que ha dominado el **arte naturalista occidental**, nos encontramos con que el concepto de belleza se articula con conceptos como: **proporción, ordenamiento de las partes, interrelaciones, armonía, simetría, relaciones matemáticas, proporciones perfectas, armonía numérica, medida, forma, orden, consonancia, integración.**

Además, teniendo en cuenta, que **el arte siempre ha tenido que ver con la mente, con la naturaleza, con la cultura y con la propia obra realizada**, se colige que el concepto de belleza debe imbricarse y coordinarse con una serie de **proposiciones que dan protagonismo a estos fundamentales núcleos temático-conceptuales.** De esta forma, en la "Gran Teoría" aparecen reflejadas, según nuestro análisis del texto de TATARKIEWICZ, proposiciones como las siguientes: "se percibe a través de nuestras mentes"[15], "el sentido espía como un criado, mientras que la razón guía y ordena", la Naturaleza es una sinfonía, "la belleza del mundo es un artículo fundamental de creencia, el mundo es perfecto en todas sus proporciones y partes", "la belleza de las ideas era, el "arquetipo" de la belleza sensible", "el mundo es bello porque es la obra de Dios", la forma humana es bella porque es un reflejo de Dios, "ciertas proporciones y disposiciones son bellas en sí mismas", lo bello es bello por sí mismo y para siempre, las cosas que agradan, agradan porque son bellas, la belleza hay que situarla junto a la verdad y la bondad, amamos las cosas bellas, etc.

Supongo que tras todo ello se imponen varias evidencias. **La belleza**, en cuanto concepto, solo puede comprenderse si **se incardina en complejas redes semánticas.** Redes que en su conjunto precisan el talante de las **teorías artísticas.**

Y quien dice belleza, dice, arte, mímesis, forma, creatividad, ..., o cualquier otro concepto de fundamental importancia en el mundo del arte.

---

[15] Todas las citas que forman este parágrafo pueden encontrarse en las pp. 161- 164.

Además, estas redes semánticas, al margen del nivel de articulación que alcancen, están en perpetua evolución. Lo están los conceptos que las constituyen, y lo están las proposiciones que los interconectan.

3. JUEGOS DE ARTE

Lo que acabamos de explicar sobre conceptos y redes conceptuales barajadas en la teorización sobre el arte a lo largo de la historia, puede permitirnos que en este momento pongamos sobre la mesa la palabra juego, pues uno se ve tentado de interpretar los intrincados avatares conceptuales a los que hemos aludido, como **juegos del *espíritu*.**

Si fuésemos hegelianos quizás diríamos que el Espíritu Objetivo, sirviéndose de las mentes de los humanos (de los juegos dialécticos que en su seno se establecen, y de los juegos dialógicos entre ellas), conduce las riendas de la Historia. Pero al no serlo, debemos quedarnos con que todo sucede al simple nivel de los intensos *juegos* conceptualistas de fulanito y menganito.

En cualquier caso, el hermanamiento entre arte y juego cuenta, desde la época romántica, de un amplio predicamento.

Y en nuestro caso va a tener, como pronto veremos, una especial relevancia.

3. 1. HOMO LUDENS

A HUIZINGA (1954) no le sorprendería la relación que hemos establecido entre conceptos y juego.

El hombre es, sobre todo, *homo ludens*. **El juego es el fundamento de la cultura**. Aún más, defiende "el carácter lúdico de la vida cultural". Ésta es su tesis.

Solo que quizás tendría reparos en aceptar que los *juegos* a base del manipuleo de conceptos sometidos a los rigores del pensar estrictamente lógico, mereciesen el nombre de "juegos".

Dice HUIZINGA: "nosotros jugamos y sabemos jugar; somos, por tanto, algo más que meros seres de razón, puesto que el juego es irracional".

Por tanto, los *juegos* conceptuales de los teóricos del arte no son, *sensu estricto,* juegos.

Podríamos pensar, entonces, que sí aceptaría que, en arte, dónde realmente se despliegan juegos, es en el proceso de producción.

Pues, si y no. HUIZINGA (1954), **defiende que las artes *músicas* (la música y la danza, básicamente) sean lúdicas, pero tiene enormes reparos a aceptar que en las artes plásticas quepa hablar de juego.**

Las razones de esta decantación son claras: las artes músicas, patrocinadas por las Musas e **invadidas por el espíritu dionisiaco,** arrebatan al alma a través del ritmo, de la armonía, de la comunidad festiva y del contagio emocional. Mientras que "no hay lugar alguno para el factor lúdico en el dominio de las artes plásticas" (p. 197), en razón de ser meramente imitativas, y estar estrechamente vinculadas a lo utilitario.

HUIZINGA, sólo encuentra tres casos en los que la expresión plástica puede ser asimilada a juego: uno corresponde con las máscaras, disfraces y esculturas totémicas del mundo primitivo. Otro, a los dibujos que se producen mientras en estado de aburrimiento[16] (por ejemplo con ocasión de asistir a una insípida conferencia) se evade uno desplegando caprichosos dibujos sin prediseño e intencionalidad previa. El tercero, cuando se producen trenzados decorativistas no *precocinados.*

Y de estos tres casos, aún hay que añadir, que los dos últimos pertenecen al rango inferior de lo lúdico.

La postura de HUIZINGA, se entiende bien si se tienen en cuenta dos aspectos: por una parte, su definición de juego, y, por otra, si se conoce su desconexión casi absoluta con el arte contemporaneo.

La definición reza así: "el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada "como sí" y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella, ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo

---

[16] A este tipo de producciones las inscribe dentro de la categoría de "arte del aburrimiento" (p. 199).

y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual" (p. 26).

Naturalmente, el arte naturalista, sobre todo el desplegado hasta el siglo pasado, ni ha sido realizado como acción libre (en el sentido que da a esta expresión HUIZINGA, y que remite a lo dionisiaco), ni sitúa sus productos fuera de los elementos de la vida corriente (los objetos, personas y escenarios, se presentan según las apariencias del mundo cotidiano), ni absorbe por completo al jugador (en un estado al margen de las exigencias racionalistas de la vida corriente), ni ...., etc.

¿Pero qué pensaría HUIZINGA de modos de producción como el automatismo psíquico de los surrealistas, la *action painting* de POLLOK, o los *happenings*.

Por pura lógica, cambiaría de opinión.

A buen seguro, de haber conocido mínimamente la naturaleza del sector más dionisiaco del arte contemporáneo, hubiese reelaborado buena parte del capítulo que, en *Homo ludens*, dedica al arte.

El arte sí puede ser lúdico[17]. Y si se da a la palabra "juego" un significado algo más lato que el manejado por HUIZINGA, **puede que casi todo él sea *juego*.**

3. 2. WITTGENSTEIN Y LOS *JUEGOS DE ARTE*

WITTGENSTEIN, es un autor que usa el concepto de "juego" con un sentido figurado e inhabitual, pero, como luego se verá, especialmente interesante para nosotros.

Vamos a dejar constancia de sus propuestas básicas.

WITTGENSTEIN (1953), habla de "juegos de lenguaje", y lo hace sin atender a casi ninguna de las características exigidas por HUIZINGA. Simplemente, con su expresión alude a que **el lenguaje, en vez de responder a un sistema monolítico, sistémico, unificado, es**

---

[17] M. BECKMANN, por ejemplo, es uno de los innumerables artistas que han asociado el arte con el juego. En una conferencia que dio sobre su obra en 1938 dejó bien claro su enfoque lúdico del arte: "Es un lujo, desde luego, el crear arte (...) Es un juego, un buen juego, al menos para mí: uno de los pocos juegos que hace que la vida, difícil y deprimente en ocasiones, sea un poco más interesante" (BECKMANN, M. (1938): *About my painting*. Nueva York: Galería Bucholz, Curt Valentin, 1941).

desplegado según infinidad de modos particulares. Según infinidad de *juegos*[18].

Por más que CHOMSKY (1957), intentase presentar un sistema formalizado que diese cuenta del funcionamiento de la sintaxis, y que la mayoría de los lingüistas se hayan devanado los sesos por presentar teorías compactas sobre los diferentes aspectos del lenguaje (fonética, fonología, morfosintaxis, semántica, pragmática), lo cierto es que los usuarios de las lenguas utilizan mil y una expresiones que **obedecen más a usos peculiares que a un sistema hiperreglado y cristalizado al que llamamos "lengua".**

El código lingüístico, por sí sólo, no puede dar cuenta de muchos de los modos expresivos (*juegos*), y menos de sus significados.

En cuanto a éstos, hay que decir que, de acuerdo con las tesis de FREGE (1892), son las "proposiciones y no las palabras aisladas del contexto proposicional, las depositarias del sentido" (PRADES y SANFELIX, 1990, p. 123). Según un antológico ejemplo de aquél, se puede aludir a Venus como "el lucero vespertino", pero, también, como "el lucero del alba". En ambas proposiciones, el referente, es evidentemente el mismo, pero el sentido es distinto.

Son, pues, los *juegos* proposicionales, implicados en los *juegos de lenguaje*, los que deciden, en cada caso, los significados que cabe atribuir a los conceptos empleados. Dicho en otras palabras, estos, los conceptos, "funcionan de una manera determinada dentro de los juegos" (TERRICABRAS, 1983, p. 31).

Incluso más, en WITTGENSTEIN, las **unidades últimas del significado ya no son las proposiciones aisladas, sino los sistemas proposicionales** (PRADES y SANFELIX, 1990). Sistemas que deben ser comprendidos **apelando siempre a la práctica de utilización.** La única manera en que es posible la comprensión del sentido de una proposición es mediante la comprensión de ciertas relaciones internas entre su uso y la red de otras proposiciones con ella relacionadas.

En consecuencia, **los *juegos de lenguaje*, están constituidos tanto por determinadas expresiones proposicionales como por la actividad humana con las que estas expresiones se entrelazan. Están determinados por lo que los hombres hacen, y no sólo por lo que dicen.**

---

[18] En C. BARRETT (1991) puede encontrarse una sintética y clarificadora versión sobre la naturaleza de los "juegos de lenguaje" de WITTGENSTEIN.

Por tanto, "el único camino para elucidar el significado lingüístico es la captación de conexiones significativas con la acción" (PRADES y SANFELIX, 1990, p. 130).

Si descendemos al terreno de la comunicación cotidiana (la propia de los ***actos de habla*** de AUSTIN (1962) y SEARLE (1969), que son asimilables a *juegos de lenguaje*) diríamos que la conducta comunicativa no siempre responde a las reglas de índole general (las propias del código), aplicables independientemente de cual sea el contexto, la acción y las intenciones de los hablantes.

Ruegos, demandas, súplicas, órdenes, saludos, halagos, agradecimientos, etc., son desplegados lingüísticamente bajo **formatos múltivariados, presididos por reglas, no reducibles a un sistema unificado** (el propio de la lengua). Si se conoce como se saluda, se sabe saludar. Si se conoce como se alaba, se sabe alabar. Etc.

Cada *juego* sigue sus propias reglas, siendo lo fundamental comprender cómo funciona en la práctica cada uno de ellos.

Son los usos los que se imponen a sí mismos a través de las formas de vida de la comunidad, determinando formatos y significados. En consecuencia, los usos, es decir, **los *juegos*, se aprenden en la práctica de tales *juegos*, por inmersión en las formas de vida cotidianas, compartidas por la comunidad.**

Tal como indican PRADES y SANFELIX (1990, p. 131) "sólo el entrenamiento (i. e. la participación gradual en las prácticas en las que el lenguaje es usado) puede explicar la comprensión del lenguaje".

Se aprende a jugar jugando. Y **cada *juego* requiere su gradual proceso de aprendizaje.**

Por otra parte, queremos destacar una conclusión que todo lo anterior convierte en evidente: entre los múltiplos *juegos de lenguaje* sucede como entre los juegos-juego: cada uno de ellos está definido por su propio sistema, no existiendo, entre unos y otros sino un "peculiar aire de familia". Por ello, como ya indicamos líneas atrás, no tiene ningún interés el agotarse mentalmente buscando el gran sistema unificador de todos los *juegos*. **Basta con saber describirlos.**

La explicación de porqué los *juegos* son como son puede escapársenos e, incluso, ser imposible, pero esto es secundario. En el marco wittgensteniano se renuncia a este tipo de conocimiento que

entronca con la trasnochada filosofía de índole esencialista. La pretensión es más humilde: **intentar conocer como funcionan realmente los *juegos*.** Esto requiere como condición *sine qua non*: el saber describirlos adecuadamente (TERRICABRAS, 1983).

Y cuando esto se consigue, cosa por cierto nada fácil, se descubre que el sistema que preside cada *juego* nada tiene que ver los modelo propios del esencialismo. Las reglas tienen cierto grado de fluctuación (BUENO, 1990), lo cual permite que **cada juego pueda ser jugado según diversas posibilidades.** Aun más, la transgresión de ciertas reglas, no siempre aboca el *juego* al fracaso (BUENO, 1990).

Otro aspecto a destacar es que tales *juegos*, naturalmente, emergieron en su día en el seno del tiempo. Y en él evolucionaron y diversificaron. Algunos, desaparecieron.

El hombre es un creador de *juegos*. Alguien los inventa, los propone. A veces cuajan y se expanden. A veces, simplemente asoman y se desvanecen. En ocasiones los *juegos* ya olvidados se vuelven a encarnar.

Todo parece indicar, pues, que **la vida de los *juegos de lenguaje* no puede tener fin.**

Finalmente, nos resta aludir a una feliz metáfora usada por WITTGENSTEIN con la intención de caracterizar ciertos aspectos funcionales del lenguaje. Se trata de **la metáfora de la "caja de herramientas".** El lenguaje equivaldría a esta *caja*. Naturalmente, como toda caja de herramientas, tendría también las suyas. Y estas podrían ser **usadas de modos muy diversos según el momento, circunstancias y problema a solventar.**

Un martillo es una herramienta pensada fundamentalmente para clavar clavos, pero puede ser usada para otras muy diversas funciones. Cierto día puede servir para romper la cascara de una nuez. Otro día, el mango puede ser usado como bastón agitador para mezclar un puñado de arena con un puñado de cemento. Otro, puede que sea blandido en gesto amenanzante, cual si se tratase de un arma arrojadiza. Otro ...

Y lo mismo cabe decir de cualquier otra herramienta.

Pues en el caso del lenguaje, otro tanto digo. Los diversos integrantes de la caja -es decir, del sistema lingüístico-, **pueden ser utilizados para muy diversas funciones.**

Y ello tanto en razón de las exigencias de los particulares *juegos* en los que se ven involucrados, como en razón de tener que ser improvisado un nuevo *juego*.

Queda, pues, ratificado, los *juegos de lenguaje* están abiertos a la invención, a la creatividad.

Bien, a grandes rasgos hemos recordado el marco de los *juegos de lenguaje* de WITTGENSTEIN. Pero, ¿qué conexión cabe establecer entre éste marco y el mundo de las artes visuales?

La conexión es simple. **Si hablamos de "juegos de lenguaje", ¿por qué no hablar, en paralelo, de *juegos de arte*?** ¿Tiene ello algún sentido? ¿Puede sernos de utilidad?

Si se toma como referencia el amplio campo del arte naturalista, las cosas son, como se verá luego, por contraste, menos claras. **Las obras naturalistas, tienen un aire tan de familia que mucha gente incluso llega a pensar que todas han sido elaboradas bajo el mismo código de referencia.** Simplemente se diferencian por su grado de realismo; por el logro de un mayor o menor ilusionismo.

Pero con el arte sucede algo parecido a lo que acontece con el lenguaje. El arte naturalista, en cuanto sistema unificado, que trascienda el mero *aire de familia* wittgensteiniano, no existe. **Existen en su seno, múltiples *juegos*. Múltiples maneras de expresar y de dar sentido.**

BOTTICELLI, según esta interpretación, desplegaría (cosa que, en su caso, se hace evidente incluso a miradas nada avezadas) su peculiar *juego plástico*. Y MIGUEL ÁNGEL, el GRECO, CARAVAGGIO, ..., etc., etc. también desarrollarían sus propios *juegos*.

Pero realmente, donde el marco definido por WITTGENSTEIN parece especialmente ilustrativo y enriquecedor es en el ámbito del arte no naturalista, y, muy especialmente, el propio de nuestro siglo.

Incluso una ligera aproximación a la obra de autores como PICASSO, ERNST, KLEE, KANDINSKY y MIRÓ, desvanece cualquier posible duda sobre el particular. Todos ellos fueron *adictos* al *juego*, y no por cierto de un sólo *juego*, sino de infinidad de ellos.

Incluso más, se enamoraron de la posibilidad de descubrir *juegos* novedosos altamente estimulantes para sus mentes. Y a veces, descubierto uno, lo convertián en referente para desplegar toda una

serie de obras en las que el sistema de juego inicialmente descubierto, mostrase, a través de sus variaciones, sus múltiples posibilidades expresivas.

Todos ellos, **se rebelaron contra los academicistas *juegos* del arte naturalista.** Incluso alguno de ellos -MIRÓ, en concreto-, proclamó de forma estentórea que había que *asesinar* semejante enfoque artístico[19].

Sí, **había que cambiar de paradigma.** Había que romper cualquier lazo con los últimos vestigios que quedaban, tras el declive reorientativo que sufrío la Gran Teoría naturalista (TATARKIEWICZ, 1976) a partir del Romanticismo.

Por lo que parece, en la historia a veces se imponen los cambios paradigmáticos. KUHN (1962) teorizó sobre ello y lo demostró para el caso de las ciencias. Los prohombres de las primeras vanguardias lo hicieron evidente en el caso del arte. Sólo que en vez de sustituir un paradigma por otro, se entretuvieron en descubrir infinidad de *microparadigmas* alternativos.

Con ellos triunfó la instauración del **modelo multimodal abierto.** Es decir, instauraron en la práctica el modelo de WITTGENSTEIN sobre los *juegos de lenguaje.*

Y lo hicieron, como si fuesen expertos en él, por más que, por aquel entonces, el primer WITTGENSTEIN, el del *Tractatus*[20], intentaba construir la gran teoría unificadora, que pudiera servir de guía compartida de cualquier pensador o investigador de prestigio.

Lo dicho, se pusieron a *jugar.* A **jugar con la esperanza de que sus *juegos* les conducirían al descubrimiento de nuevas maneras de decir y expresar.**

PICASSO decía que él no buscaba, sino que encontraba (GOMBRICH, 1972, p. 461)[21, 22 y 23].

---

[19] Es decir, MIRÓ se oponía a la deificación de cualquier sistema unificador y regulador del quehacer artístico. En sintonía al posicionamiento de WITTGENTEIN, contrario a las pretensiones de crear un marco unificado sobre el lenguaje verbal, se oponía enérgicamente, en el mundodel arte, a cualquier enfoque *totalitario.*

Sobre el significado de la afirmación de MIRÓ de que había que asesinar la pintura ver, por ejemplo, el catálogo editado por la Fundación Miró para la exposición: *Joan Miró, 1893-1993,* p. 280.

[20] WITTGENSTEIN, L. (1922): *Tractatus logico-filosoficus.* Madrid: Alianza, 1987.

[21] Recientemente uno de sus más prestigiosos biógrafos, John RICHARSON, ha dado una nueva y sutil versión sobre la postura de PICASSO acerca de la dialéctica entre buscar y encontrar. Según manifiesta RICHARSON en una entrevista publicada por el periódico *El País*(12-10-1996) PICASSO solía decirle bromeando: "No me acuerdo

Algo de ésto hay en todos los vanguardistas de pro[24]. Se enfrascaban en procesos abiertos de los que emergían, sobre la marcha, múltiples *juegos*, y, de éstos, las obras. Pero, el decir de PICASSO sólo señala parte de la naturaleza del *juego* descubridor, pues él sabía muy bien que el *juego*, o *juegos* abiertos, que él desplegó, por ejemplo, en la realización de las *Señoritas de Avignón*, estaba ayudado por la influencia de otros *juegos* previos: los de CEZANNE, los de las máscaras africanas y los de la escultura ibérica, entre otros[25] (ver, por ejemplo: STAGNOS (1981), PENROSE (1981), READ (1959), GOMBRICH (1972), RUBIN (1980), THOMAS (1986), ROJAS (1984)).

Independientemente del caso particular de PICASSO, lo cierto es que la ruptura paradigmática de principios de siglo, significó, desde una perspectiva witgensteinana, **la remodelación de la *caja de herramientas* con la que habían operado los artistas anteriores. Algunos útiles fueron remodelados, otros importados desde otras áreas de actividad, otros simplemente inventados.** Y ni que decir tiene que fueron los modos de manejarlos y coordinarlos (o descoordinarlos, que de todo hay) los que experimentaron modificaciones mayores.

Dentro de poco, tendremos ocasión de volver sobre la sugerente *caja de herramientas* de WITTGENSTEIN y su posible aplicación al análisis de los *juegos de arte*.

Ahora, lo que podemos hacer es añadir unas breves referencias a otros aspectos del modelo wittgensteiniano que pueden ser conectados al mundo del arte.

---

nunca ¿encuentro o busco?". Con toda seguridad encontraba a través de la exploración no sujeta a corsés prefiguradores, pero a su vez buscaba estos encuentros a través del modo de canalizar su quehacer constructivo.

[22] En una declaración de 1923 (ver CHIPP, 1968), PICASSO dijo: "En mi opinión, buscar no significa nada en la pintura. Lo importante es encontrar. (...) Entre los varios pecados de que yo he sido acusado, ninguno es más falso que el de que yo tengo como principal preocupación en mi trabajo la búsqueda. Cuando pinto mi objeto es para mostrar lo que he encontrado, no lo que estaba buscando" (p. 286).

[23] GOMBRICH, por su parte, dice "el artista no sabe con exactitud que busca hasta que lo encuentra ... conoce hasta cierto punto en que consiste el problema, pero no alcanza a ver su solución. La solución surge del juego" (citado por LORDA, 1991, p. 361).

[24] BRAQUE, por ejemplo, respecto a la temática buscar-encontrar dijo: "Yo nunca tenía una meta en la cabeza. "Una meta es una esclavitud", escribió, creo, NIETZSCHE, y es cierto" (D. VILLIER, 1954). Es decir, que quién busca preestablece una meta, y ésta le coarta la posible andadura por desplegar.

[25] STAGNOS (1981) menciona también las influencias de la pintura de los vasos griegos, de la escultura arcaica y de la pintura griega.

Uno de estos aspectos es el de **la relación de dependencia que en WITTGENSTEIN se establece entre formas de vida y *juegos de lenguaje*.** Éstos se usan en el seno de las formas de vida; les están, pues, subordinados. En el arte de vanguardia, este relación parece cuando menos desdibujarse, pues al convertirse en **"arte ensimismado"** (RUBERT DE VENTOS, 1963), se rompe con la tradicional integración en las formas de vida societarias.

En la Edad Media, las artes plásticas estaban subordinadas a las formas de vida religiosas. En el Renacimiento, Manierismo, Barroco y Neoclasicismo, siguieron manteniendo estrechas vinculaciones con éstas, pero, también con las palaciegas. Y las formas de vida burguesas incidieron, por ejemplo, enormemente en el arte holandés del XVII.

En cambio, en el arte vanguardista, aunque en algunos casos si puede decirse que existe una clara conexión*juegos*--formas de vida (por ejemplo en el caso del futurismo y el constructivismo soviético, especialmente influenciados por las formas de vida generadas por la tecnología industrial y el maquinismo), lo cierto es que, para la mayoría de las otras corrientes, las cosas son mucho menos claras.

En contrapartida, en bastantes autores, más bien cabría hablar de una relación que apunta en sentido inverso: **los *juegos* pretenden incidir en las formas de vida.** Éste es el caso, por ejemplo, de MIRÓ[26] y KANDINSKY (1912), que creían, y deseaban, que su obra podía repercutir beneficiosamente sobre el futuro de la humanidad. Es decir, que podía contribuir a modificar las formas de vida de la gente.

Otro de los aspectos a tener en cuenta, y con él vamos, prácticamente, a dar por cerrado estas consideraciones sobre los *juegos* wittgensteinianos y el arte, es el referido a la propuesta de que **algo fundamental a hacer con los *juegos* consiste en elaborar buenas descripciones de ellos.** Es decir, **describirlos de tal manera que quede muy claro cuales son las *herramientas* implicadas, cómo se usan, cómo se articulan unas con otras, en qué contextos se activan, qué acciones**

---

[26] Como ejemplo de la vocación de MIRÓ de incidir en la vida de la gente puede consultarse el texto de su discurso con motivo de su nombramiento como *doctor honoris causa* por la Universidad de Barcelona (reproducido en el catálogo editado por la Fundación Miró con motivo de la exposición *JOAN MIRÓ, 1983-1993*).

Asimismo puede encontrarse reflejada esta vocación de incidencia en la vida de las gentes en diversos pasajes de las conversaciones que RAILLARD mantuvo con MIRÓ (RAILLARD, 1977).

implican, cuáles son los ejemplos concretos en los que se encarnan, qué funciones cumplen, qué significados inciden.

Como ven, todo un programa sobre la orientación que hay que dar a **la investigación sobre los *juegos de arte*: la obtención de buenas descripciones de éllos. Lo cual equivale, en el caso de WITTGENSTEIN, a conocerlos.**

En último lugar, simplemente anunciar que, respecto a los modos de asimilación de los *juegos* -otro de los aspectos a los que aludimos al presentar el marco de WITTGENSTEIN-, de momento los vamos a orillar, en espera de que abordemos los apartados específicos dedicados a la educación artística. Pero en cualquier caso, dejemos un apunte en el aire: **los *juegos de arte*, hay que aprenderlos por inmersión: *jugándolos*.**

3. 3. HACIA UN NUEVO *HOMO LUDENS*

Comenzamos este extenso apartado sobre *"juegos de arte"* con algunas referencias al libro *Homo ludens* de HUIZINGA, y luego continuamos con el análisis de algunas de las tesis básicas de WITTGENSTEIN, que creemos pueden ser esclarecedoras respecto a la comprensión de los modos artísticos de producción.

Tras todo ello, sabemos que además de los **modos de jugar de índole dionisiaca** (los ensalzados por HUIZINGA), existen otros **modos mucho menos báquicos**. Incluso los hay de estrictamente **apolíneos**[27].

También sabemos que el marco teórico de WITTGENSTEIN, se presta bien al análisis de este segundo grupo de *juegos*.

Pero en realidad, el marco wittgensteiniano, con algunos retoques en la concepción de la *caja de herramientas* y en la naturaleza de los *útiles* que contiene, bien puede **subsumir al modelo de Huizinga**.

Se trataría, para conseguirlo, de que **el mundo emocional, y también el propio del espontaneismo cognitivo, tuviesen mayor protagonismo en la *caja*.** Tanto las emociones desaforadas, como las simplemente insinuadas (y, naturalmente también las de índole estético), debieran tener un papel relevante. Y lo mismo debiera

[27] E incluso cabe la posibilidad de que entre ambos enfoques se den tensiones y entrecruzamientos que contribuyan a la generación de la obra total, enfoque que sintonizaría con los planteamientos de NIETZSCHE en *El origen de la tragedia* (1872).

suceder con los procesos cognitivos ajenos a los dictados de las formas de vida prediseñadas desde la cultura. Lo cual permitiría, aparte de abarcar a lo dionisiaco, abrir los *juegos de lenguaje*, y, naturalmente, también los *juegos de arte*, a la máxima creatividad.

Sea como fuere, **no estaría de más vislumbrar la posibilidad de que, en arte, las *herramientas* mentales tengan la facultad de estremecerse.** Y la *caja* que las alberga la propiedad de sumirse en algún que otro suspiro estético.

De hacerse real esta posibilidad, **el *homo ludens* de HUIZINGA, podría ser substituido por el *homo ludens* de WITTGENSTEIN**[28].

4. MENTE Y TEORIZACIÓN SOBRE EL ARTE

Tras los apartados anteriores, la conocida frase de MIGUEL ÁNGEL "no se pinta con las manos, sino con el cerebro" cobra pleno sentido. El arte es fruto de la mente.

No debe extrañar, por tanto, que los teóricos del arte de todas las épocas hayan prestado cierta atención a los procesos mentales implicados en la producción de arte.

4. 1. TEORIZACIÓN ANTERIOR AL PERIODO CIENTÍFICO: CUATRO PINCELADAS SOBRE LA IMPLICACIÓN DE LAS FUNCIONES MENTALES EN LA PRODUCCIÓN DE ARTE

La *caja de herramientas* para los *juegos de arte* no puede ser reducida a la *caja de herramientas* wittgensteiniana. Ésta, era una *caja* para dar cuenta, básicamente, del funcionamiento del lenguaje.

---

[28] Además, pensamos que la asunción del marco teórico definido por WITTGENSTEIN tendría la virtud de introducir en la imbricación arte-juego una orientación superadora de la meramente especulativa, tan habitual entre los teóricos del arte. Basta una simple aproximarse a las obras de SHILLER (1968), GOMBRICH (1959, 1979, 1984) y GADAMER (1977, 1996), para tomar conciencia de la extraordinaria importancia que se otorga al juego en el mundo del arte, pero, asimismo, esta misma aproximación confirma lo que decíamos hace un momento: son aproximaciones de orden básicamente especulativo. En cambio, el enfoque de WITTGENSTEIN conlleva una orientación pragmática. Invita al análisis de los modos concretos de *juego* desplegados por los artistas. De ahí el interés que tiene para nosotros, empeñados en introducir los juegos de arte en el mundo escolar.

Los *juegos de arte* de tipo plástico, puede que aprovechen el potencial de esta *caja*, pero, evidentemente, necesitarán de alguna otra de complementaria, o de una de nueva, que alcance a englobar el potencial del lenguaje verbal más el potencial del *lenguaje* plástico.

La *caja* de WITTGENSTEIN es, a todas luces, **una *caja de la mente*.** El lenguaje no existe al margen de ésta. Por más que los lingüistas construyan marcos teóricos integradores, capaces de dar cuenta de su naturaleza y funcionamiento, lo cierto es que sólo las mentes particulares despliegan *juegos de lenguaje*.

Lo cual determina que la propuesta de WITTGENSTEIN, tan orientada hacia la comprensión de los comportamientos lingüísticos concretos, sea sumamente estimulante para los psicólogos. Aunque él, en sus disquisiciones y análisis, se mantiene, aparentemente, sólo **en el borde de la psicología,** lo cierto es que **con sus tesis entreteje una urdimbre de base, sumamente estimulante para los adscritos a esta disciplina.**

En cuanto a nosotros, el lector habrá adivinado ya, que sentimos una gran **predilección por el segundo WITTGENSTEIN.** Esto significa que lo vamos a utilizar con suma frecuencia como trasfondo de referencia de bastantes de los apartados que nos queda todavía por desarrollar. Y, ahora mismo, en éste que acabamos de comenzar.

Pero, teniendo en cuenta que en el cap. III nos vamos a dedicar a tratar la cuestión de qué aporta, y puede aportar, la psicología a la comprensión y análisis de los *juegos de arte,* ahora nos vamos a limitar a extraer del amplio mundo de la teorización sobre el arte, unas pocas referencias que puedan ser analizadas desde la perspectiva de la *caja de herramientas,* y que, a su vez, nos permitan tomar conciencia de la **importancia que cabe otorgar a la psicología en este ámbito teórico.**

En la teorización sobre el arte, ha tenido un papel relevante **el enfoque racionalista.** Aunque es difícil encontrar un teórico adscrito a está corriente que llegue a serlo al extremo de negar la participación de lo emocional en el arte, lo cierto es que los análisis de los autores que siguen esta orientación, giran casi exclusivamente sobre los procesos cognitivos. Y llegan incluso a considerar "el placer estético básico como algo cognoscitivo, del mismo género que el placer del filósofo".

Esta consideración que BEARDSLEY y HOSPERS (1990, p. 28) refieren a los planteamientos de ARISTÓTELES, no desmerece un ápice de las propias de BAUMGARTEN, según las cuales **"el arte es esencialmente conocimiento (...), pero un conocimiento confuso (intuitivo) y no distinto (discursivo, filosófico)"** (GIVONE, 1988).

Naturalmente, bajo semejantes presupuestos no tiene nada de extraño que las facultades mentales, no estrictamente cognitivas, fuesen vistas por los racionalistas con cierta aprensión. Por eso **la imaginación era mirada con sumo recelo.** MALEBRANCHE se refería a ella como "la loca de la casa"[29] y BOILEAU afirmaba, según refiere GIVONE (1988), que **"la razón debe ser norma y medida de la facultad típicamente pasional: la imaginación"** (p. 31).

Claro está, a la luz de estas afirmaciones, es lógico pensar que la *caja de herramientas* usada para la producción artística sólo podía contener ***útiles* cognitivos: sensaciones, imágenes, ideas, conceptos,** ...

Útiles, por cierto, que también ocuparon la práctica totalidad de la caja de herramientas de los empiristas ingleses del siglo XVII.

En el siglo XVIII las cosas cambiaron de signo. La subjetividad irrumpió con fuerza en el ámbito de la estética.

KANT, según expone GIVONE (1988), descontento con los planteamientos empiristas que reducían la belleza a la percepción sensible -cosa que conllevaba la pérdida de su universalidad-, y con las tesis racionalistas que concebían la belleza como un concepto confuso, introdujo una innovación de largo alcance: **el arte era el fruto del "libre juego de las facultades"** (GIVONE, 1988, BOZAL, 1987, MARCHAN, 1987). **La coordinación y armonía de las facultades cognitivas (el entendimiento y la imaginación) potenciaba la activación de la facultad del placer vinculado a la belleza** (BOZAL, 1987). Asimismo, esta armónica conjunción, que naturalmente brotaba como un **fruto de la propia mente,** se convertía en garantía de la universalidad de los juicios estéticos. Éstos tenían una raíz evidentemente subjetiva, pero, a pesar de ello, podían así aspirar a la universalidad.

Como vemos, el subjetivismo de la estética kantiana gira, sobre todo, en torno a los procesos cognitivos. La activación del "libre juego

---

[29] Citado por J. CHATEAU (1972), p. 226.
En VYGOTSKY (1930) también aparece una referencia a esta manera de enfocar la imaginación por parte de MALEBRANCHE (p. 45).

de las facultades" cognitivas, conlleva, por otra parte, que ante la obra de arte se habrán en la mente **procesos de pensamiento que nunca pueden tener fin,** pues desplegados unos, siempre emergen otros que remiten a un más allá (KANT, 1981). Esto **produce un alto estado de tensión que tiene la virtud de vivificar el espíritu** (BOZAL, 1987).

Nótese que KANT, en contraste con las estéticas objetivistas racionalistas y empiristas, patrocina una estética psicologizante de índole, en cierta manera, procesual.

Como refuerzo de esta tesis baste citar que **la imaginación,** esa facultad cognitiva tan indispensable como la del entendimiento, es concebida como una **facultad de carácter dinámico, que partiendo de las intuiciones sensibles desencadenadas por la observación de cualquier entidad de la naturaleza, puede elaborar esquemas**[30] **de carácter sintético, no asimilables a una mera copia de los ejemplares vistos.**

Sobre este particular, la siguiente cita es ilustrativa: "Cada cual ha visto miles de hombres adultos. Ahora bien: si quiere juzgar el tamaño normal por apreciación comparativa, entonces la imaginación (según mi opinión) deja caer, una encima de otra, un gran número de imágenes (quizás todos aquellos miles): y si se me permite aquí emplear la analogía de la presentación óptica, en aquel espacio, en donde se unen en gran número, y en el interior del contorno, donde el espacio se ilumina con el color más recargado, allí se deja conocer el tamaño medio, que se aleja igualmente, en altura y anchura, de los límites extremos de las más pequeñas y de las mayores estaturas. Y esta es la estatura para un hombre bello" (en BOZAL, 1987, p. 216).

Consecuentemente, si la generación de una simple imagen requiere de operaciones mentales de tan amplio calado, no tiene nada de extraño que los complejos *juegos* estéticos en los que se involucran los artistas produzcan, como decíamos líneas atrás, "un alto estado de tensión que tiene la virtud de vivificar el espíritu".

La estética de KANT bien puede usarse como vivo ejemplo de la psicología especulativa que se desenvolvía con anterioridad al surgimiento de la psicología que se autodenominó: científica. Por simple reflexión, aunque sofisticada y exigente, se alcanzaba a desentrañar los más profundos misterios de la mente humana. En

---

[30] Término usado por KANT con un significado que anticipa, hasta cierto punto, el que recibirá entre los psicólogos cognitivistas de nuestro siglo.

función de como se parcelaba el quehacer de la mente, se creaban facultades diversas capaces de dar cuenta de cualquier comportamiento. Para KANT, con unas pocas bastaba, pero para otros autores, adscritos a la psicología de la facultades, esta lista podía sobrepasar los límites del sentido común.

Pero al margen de los devaneos sobre cuáles eran las facultades y cuál era su papel en la vida mental, existe otra cuestión que nos interesa destacar: la relevancia concedida a las diversas facultades.

Para KANT, las cognitivas desempeñaban el papel más relevante.

Pero para **los románticos** las cosas cambiaron radicalmente al **dar prioridad a los sentimientos y a los procesos emocionales y motivacionales.** La **imaginación emocioanalizada, exaltadora de la potencia creadora del *yo*,** fue ensalzada hasta límites insospechados[31], abriendo el arte hacia el mundo de lo dionisiaco (que luego sería encumbrado por NIETZSCHE).

Además, como culminación del proceso abierto por SCHILER, de **exaltación del yo lúdico que logra, mediante los juegos infinitos del espíritu, liberarse de los dominios del mundo material** (BEARDSLEY y HOSPERS (1990)), y por SCHELLING, que convierte, asimismo, al *yo* que se realiza a sí mismo en el centro del universo, **la imaginación, la intuición (no cognitivista) y la voluntad, se convierten en las facultades decisivas.**

Pero, estas facultades, al estar inscritas en la atmósfera propia del romanticismo, en la que **lo misterioso, lo mítico, lo intuitivo, lo oscuro, lo estremecedor, se convierten en valores supremos del arte,** resulta que son sólo ensalzadas y cultivadas, pero no explicadas.

Esto significa que la especulativa psicología de este periodo, al contaminarse del aura romántica, deambula por unos **derroteros nada esclarecedores de la real naturaleza de los procesos que se desenvuelven en la mente.** La imaginación que en KANT es abordada como una facultad que genera procesos racionales, que, hasta cierto punto, pueden ser desvelados por el pensamiento, se convierte en una facultad de

---

[31] El siguiente principio de BLAKE, sobre el papel de la imaginación en la producción artística, es ilustrativo del cambio experimentado con el romanticismo: "Descarta el intelecto y pon en marcha la imaginación; la imaginación es el hombre" (cit. por HARTLEY, M. (1928): "El arte y la vida personal" (ver CHIPP (1968), p.560)).

Nótese que la imaginación en la versión de BLAKE se desenvuelve al margen de lo intelectual. Lo cual, en el mundo romántico significa que está asociada a lo emocional y a lo intuitivo.

índole irracional, alimentada por **procesos de naturaleza inconsciente y emocional.**

Y el tratamiento dado a la intuición y a la voluntad confirma lo que acabamos de decir para el caso de la imaginación.

Todo lo cual significa que los pensadores románticos, más que intentar aclarar cómo funciona la mente, lo que hacen es pregonar, simplemente, sus extraordinarias capacidades creativas y potenciadoras del *yo*.

Puede que ello haya sido rentable para el ejercicio del arte, pero para los estudiosos de la psicología, más bien ha sido un periodo de escaso interés, por más que pueda encontrársele la virtud de haber contribuido, probablemente, a preparar el terreno para el surgimiento del psicoanálisis.

En definitiva, la *caja de herramientas* romántica, en cierta manera semeja la "caja negra" de los conductistas radicales. Ésta se dejaba expresamente a oscuras para no tener que meterse en sus entresijos. Bastaba con echar una ojeada al mundo exterior y a las conductas desplegadas para hacer *psicología científica.* Con la ***caja romántica*** sucede algo parecido, aunque, a la vez, notablemente distinto. En el interior de la caja no se puede ver casi nada. En este caso no por falta de luz, sino, probablemente por exceso de ella. Está tan emocionalizada y mitificada que un exceso de voltios ciega a la retina. De las *herramientas* no queda, casi, ni una leve sombra.

4. 2. ELOGIO DE FRANCASTEL Y DE READ

Desde que la psicología se decantò por la orientación científica, ha abundado su presencia en la teorización sobre el arte.

E incluso los autores que la miran con cierto recelo, se han visto compelidos a prestarle atención.

El porqué las cosas suceden así, es de fácil justificación: los teóricos del arte, a diferencia de los de otros campos del saber, y muy especialmente de aquellos en los que se enarbola como único estandarte el de la metodología científica, suelen gozar de una amplia formación humanista, y su teorización la ejercen desde esta perspectiva

macroabarcadora. No tiene pues que extrañar que introduzcan la psicología en sus alforjas teórico-analíticas.

Además, no podría ser de otra manera, pues para entender las obras de arte y las transformaciones que experimentan a lo largo de la vida de los artistas y de la evolución histórica, parece, por más que algunos defiendan lo contrario, del todo conveniente entender cómo se producen las obras, cosa que invita a dirigir la mirada hacia la psicología.

Sin embargo, ésta, hasta ahora, sólo ha prestado ayudas muy colaterales. No ha sido una prioridad de la psicología invertir excesivos esfuerzos en desentrañar el mundo de los artistas y sus modos de producción. Más bien al contrario, excepción hecha de casos tan singulares como el de ARNHEIM, la mayoría de los psicólogos que han realizado investigaciones sobre el mundo del arte, han solido deambular sólo por los aledaños de éste.

En el tercer capítulo tendremos ocasión de abordar con cierto detalle esta cuestión (ver cap. III, ap. 5, 1), pero ahora, que estamos comprometidos con un apartado que interconecta mente y teorización sobre arte, vamos a optar por referirnos, de manera breve, al aprovechamiento de la psicología, por parte de los teóricos del arte. Y lo vamos a hacer centrándonos en los casos de FRANCASTEL y READ, en razón de que además de conectar a fondo con la psicología, su enfoque teórico, creo, puede ser de gran utilidad para los que nos contamos entre los psicólogos. Y, muy especialmente, para los que, siguiendo su ejemplo, pretendemos hacer algo semejante a lo hecho por ellos: si los teóricos del arte se toman en serio la psicología, ¿por qué no nos vamos a tomar nosotros en serio a la teorización sobre arte?

Habíamos pensado en lo interesante que sería, el tratar el caso de GOMBRICH, que también dedica una gran atención a la psicología, pero en aras a no sobrecargar este capítulo de fundamentación, y en razón de que FRANCASTEL y READ nos parecen más sugerentes respecto al enfoque de la *caja de herramientas*, hemos decidido excluirlo[32].

En cuanto a ARNHEIM, uno de los escasos autores que se desenvuelven en el terreno interdisciplinar en el que campean al mismo nivel el arte y la psicología, vamos a aplazar su inestimable

---

[32] Lo cual no significa que su presencia en nuestro trabajo desaparezca por completo. Antes al contrario, en numerosas ocasiones vendrá en nuestra ayuda.

presencia hasta que lleguemos al capítulo dedicado a la psicología. En él le prestaremos la atención que se merece.

4. 2. 1. FRANCASTEL: EL ARTE EN ACCIÓN

FRANCASTEL (1965), en su libro *La realidad figurativa*[33], utiliza el marco definido por PIAGET como pilar básico de su propia propuesta teórica.

En consonancia con las propuestas de CROCE (1902), que ensalzaba la **importancia del fluido curso seguido por la acción creadora del artista,** FRANCASTEL defiende lo mismo. Pero en vez de dejarla sometida simplemente a los dictados de la mera intuición, mágicamente surgida del desconocido fondo del espíritu, como en el caso de CROCE[34], la subordina a **estructuras mentales, análogas a las piagetianas, sólo que referidas, además de a la inteligencia, al mundo figural.**

Enemigo del intuicionismo romántico, se decanta por el **primado de las estructuras.** Y como en el caso de PIAGET, por el primado de la **acción operacional, regida por dichas estructuras.**

Las formas propias del arte, es decir las formas consideradas al nivel de diferentes estilos distintivos, son comprendidas como estructuras definidas, que engloban, por una parte, elementos contituyentes (en ningún caso asimilables a algo parecido al vocabulario básico del lenguaje figural, en razón de no estar estructurado el sistema figural como un sistema, análogo al verbal, con dos articulaciones), y, por otra, **reglas estructurantes.** En consecuencia, cabe decir que las formas, al nivel de estilo, son consideradas como **equivalentes, *grosso modo*, a las estructuras piagetinas.**

Pero las obras de arte no surgen directamente de las estructuras mentales preestablecidas. Se construyen paso a paso a través, básicamente, de la función figurativa, una particular modalidad de pensamiento.

En palabras de FRANCASTEL: **"la función figurativa constituye una categoría del pensamiento inmediatamente unida a la acción, no**

---

[33] FRANCASTEL, P. (1965): *La realidad figurativa.* Barcelona: Paidós, 1988.
[34] Y también de BERGSON (1907).

supletoria del pensamiento operatorio o verbal, sino complementaria y generadora de objetos de civilización" (p. 88).

En consecuencia, cabe afirmar que **el pensamiento figurativo genera un peculiar tipo de acción que es la acción figurativa.** Acción que en concordancia con lo que le sucede al propio pensamiento figurativo, está **siempre en proceso abierto de transformación.** Lo cual conduce, en el caso del auténtico arte, a no detenerse jamás. Algo del todo semejante, por cierto, a lo que, según PIAGET, le sucede a la inteligencia a lo largo de los primeros estadios de la vida: siempre en perpetua transformación reestructurante.

"**Las *formas* concretas, o abstractas, que sirven de apoyo al pensamiento, no existen previamente en el universo**" (p. 79). Son, por tanto, **creadas por la mente,** por más que la mayoría de las auténticamente revolucionarias demanden la colaboración, en cadena, o en circuito interactivo, de varias mentes.

De la misma manera que en PIAGET la acción es la fuente del desarrollo intelectual, en FRANCASTEL, la **acción creadora,** de tipo figural, es la fuente del desarrollo artístico del propio artista, y también, consecuentemente, del desarrollo del arte.

Siendo las acciones concretas desplegadas de tan especial relevancia, mejor será profundizar en su naturaleza.

Dice FRANCASTEL: "**el artista forja en parte su herramienta cada vez que realiza su obra.** Inventa, en cada caso particular, los términos y a la vez la relación de los elementos. Esta relación se manifiesta en la confrontación espacial de los elementos y también en los valores diferenciales de la invención y de la abstracción" (p. 145).

Lo cual hay que entender, a nuestro parecer, de la siguiente manera: **cada obra sigue un particular desarrollo. Sobre la marcha se va construyendo.** Pero su imprevisibilidad está siempre enmarcada por la forma; es decir, por las **estructuras figurativas de base, que están ancladas en la mente.** Los componentes figurales que van surgiendo durante la ejecución de la obra, los términos y elementos que dice FRANCASTEL, **no se extraen de ningún vocabulario de base almacenado previamente en la mente. Surgen desde la acción.**

Por otra parte, teniendo en cuenta que "los valores diferenciales", que se encarnan en cada obra, también entran en juego, hay que apelar a la **intervención de otros sistemas de la mente.** Uno, no podría ser de

otra manera en un ferviente piagetiano, es el **sistema cognitivo** concebido como operacional; el otro: el **sistema verbal**.

Los tres sistemas deben coordinarse en la elaboración de la obra, por más que el pensamiento figural debe desempeñar el papel más relevante.

De la colaboración de los tres surge "el orden resultante" que "**se realiza a la vez en el espíritu y en la materia**" (p. 143).

En el espíritu, por lo que acabamos de explicar, y, en la materia, en razón de que aquél necesita para desarrollar la obra del apoyo continuo de lo que plásticamente va emergiendo sobre la marcha.

La acción es "espiritual", pero, a la vez, está encarnada en lo material.

Sobre esta cuestión, hay que decir que **la contemplación de la obra desencadena también en la mente del observador acciones sucesivas en las que cooperan los tres sistemas mentales antes mencionados: el verbal, el cognitivo y el figural.** Y del mismo modo que acontece con la acción productiva, **la acción contemplativa se despliega de manera abierta.** Ello explica porque los vericuetos por los que se desenvuelve no se circunscriben a un simple circuito cerrado y preestablecido. **Cada mente puede desplegar su propio trayecto interpretativo autónomo.**

Por otra parte, nos interesa añadir, en razón del tema de la *caja* de *herramientas* que tanto nos interesa, que FRANCASTEL, en cierto momento menciona a un conjunto de **sistemas teóricos** que, una vez incorporados a la mente, desempeñan un papel relevante en la teorización sobre el arte, y, aunque él no lo especifique, en la produción figural de la mayoría de los artistas que no rehuyan a un mínimo de teorización vivificante. Entre estos sistemas teóricos están: "una teoría del objeto figurativo y de la forma, una teoría de la imagen y una teoría del espacio" (p. 115).

Todo lo cual parece significar, aunque FRANCASTEL es poco explícito sobre el particular, que siendo lo básico del funcionamiento mental la existencia de los sistemas verbal, cognitivo-operacional y figural, la mente, a su vez, usa diversos **sistemas teóricos auxiliares,** necesariamente construidos previamente bajo el paraguas de los tres sistemas de base.

Pero aun más, más allá de estos sistemas teóricos, la mente parece disponer de otras instrumentos auxiliares para **operar en la acción.**

Baste leer el siguiente párrafo para tomar conciencia de ello: "el análisis de la imagen misma exige la reconstrucción de los esquemas de pensamiento que han conducido al creador a realizar en su espíritu una síntesis no de los signos sino de los elementos extraidos simultáneamente de sus recuerdos, de los recuerdos de otro, de sus sensaciones del momento y unidos mutuamente por cadenas de relaciones que implican sistemas precisos de asociación y de causalidad" (p. 131).

Es decir, que **la mente alberga múltiples representaciones mentales referidas tanto a lo vivido directamente en el pasado, como a comunicaciones recibidas de otros, que entran en juego en la producción de imágenes. Y, además, entran también en juego el conjunto de sensaciones circunstanciadas, desencadenadas a lo largo del curso seguido por la acción plástica.**

Total, que **la acción creativa implica un flujo mental -análogo al flujo de la mente de JAMES (1890, 1901)- que equivale a un microcosmos en el que interaccionan dialécticamente infinidad de estructuras y contenidos mentales.**

No debe extrañar, pues, que diga que **"todas las capacidades de la inteligencia entran en juego en la elaboración de todos los sistemas de expresión"** (p. 138).

Hasta aquí, algunas de las ideas básicas de FRANCASTEL.

Añadamos algún comentario.

FRANCASTEL acude a la psicología, concretamente al sistema teórico propuesto por PIAGET sobre el desarrollo de la inteligencia, para intentar explicar cómo se producen las obras de arte de tipo plástico. **PIAGET le suministra el armazón básico sobre el funcionamiento de la mente.** Y aunque olvida de la teoría piagetiana el sistema conceptual básico de las invariantes funcionales (asimilación, acomodación, adaptación, equilibración), tan indispensable en la epistemología genética para entender cómo se desenvuelve la acción concreta y cómo en ésta se introducen modificaciones innovadoras, saca buen provecho de ella.

Pero, a su vez, FRANCASTEL, guiado por las demandas que surgen desde la teorización sobre la naturaleza de la creación figurativa,

descubre que el mundo de la mente es mucho más amplio que el que se plasma en el sistema piagetiano.

Su especulación convierte el mundo de la mente, en un auténtico mundo. E incluso sucede lo mismo con la acción productiva y observacional implicada en el arte. **Una acción productiva no es más que un microcosmos en flujo, y lo mismo sucede con la acción observacional mínimamente atenta y abierta a desplegar múltiples recorridos hermenéuticos.**

En el fondo, las elucubraciones de FRANCASTEL son un desafío para los psicólogos. **Aprovecha un gajo de lo que ofrecemos, el marco de PIAGET, más en seguida nos dice que ello es bien poco. El arte demanda mucho más.**

Pero, muy a pesar nuestro, **queda casi todo por hacer.**

En realidad, él no nos lanza el reto directamente. Somos más bien nosotros, los psicólogos los que podemos sentirnos aludidos, sin que lo diga expresamente. Se trata simplemente de prestar atención, de captar el trasfondo de las especulaciones de FRANCASTEL.

De todas maneras, sí es explícito en una cosa: **"nada se ha hecho aún para construir una teoría del signo figurativo comparable a las que ya poseemos en otras categorías de lenguaje"** (144).

Este es, entre otros muchos de los que se insinúan en los texto de FRANCASTEL, uno de los retos a los que la psicología debiera intentar dar alguna respuesta.

4. 2. 2. HERBERT READ: CONTRA LAS CORRUPTELAS CONCEPTUALISTAS Y FORMALISTAS QUE DETERIORAN LA CONCIENCIA Y EL ARTE

READ (1855), por su parte, en su libro *Imagen e idea* [35] nos presenta un panorama en gran medida complementario al de FRANCASTEL. Éste hace girar, básicamente, su sistema de análisis de la producción de arte en torno al sistema piagetiano, dejando, consecuentemente, casi fuera de circuito los contenidos emocionales que puedan estar implicados en ella.

---

[35] READ, H. (1955): *Imagen e idea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

READ, hace lo contrario. Lo cognitivo se desdibuja. Lo emotivo salta a primer plano.

Emociones y sentimientos están en el origen del arte. Unidos a la sensorialidad primaria y al pensamiento intuitivo, son los componentes básicos de la conciencia primigenia. En consonancia con los postulados de COLLINGOOD (1938)[36], **la conciencia originaria** -que es **asimilada a un peculiar tipo de pensamiento- está más cerca de la sensación o el sentimiento que de la cognición.**

Y **las raices del arte también están en los sentimientos,** pues, como acredita cualquier historia del arte, en la Prehistoria la expresividad artística estaba siempre alimentada por densas vivencias emocionales.

Con el tiempo la conciencia fue integrando sistemas de signos que catapultaron nuevas potencialidades cognitivas: la autoconciencia y cierta racionalidad conceptualista.

Siguiendo planteamientos similares a los de CASSIRER (1923, 1924), que hacía girar la cultura, y el desarrollo de la mente a lo largo de la historia, alrededor de los **sistemas simbólicos** que con el paso del tiempo iban desenvolviéndose, READ concede gran valor a **los sistemas de signos figurales que fueron emergiendo desde el magma de la conciencia sensitiva, intuitiva y emocional primigenia.**

Ahora bien, ¿qué permitió esta transformación de base? ¿cómo surgieron las primeras formas figurales y los primeros sistemas con ellas formados?

La respuesta es simple: **emergieron a partir de las actividades constructivo-artesanales.** Es decir, que **desde la incipiente artesanía ligada a la alfarería, la cestería y la producción de tejidos, surgieron las primeras formas.** Y luego con la ayuda de estas modalidades de trabajo, y del enriquecimiento de las anteriores, fueron mejorando sus potencialidades. Hasta que, más adelante, ingresaron, como dijimos líneas atrás, en el reino de los **sistemas simbólicos.**

Sistemas que se convirtieron, asimismo, en auxiliares fundamentales del quehacer mental. Lo cual significó que el flujo inicial de la conciencia, constituido por el magma intuitivo-sensitivo-emocional primigenio, se transformó en un flujo en el que también tenía cabida **lo cognitivo figural.** Ello vino a significar que **la mente se**

---

[36] Las tesis se COLLINGOOD sobre la naturaleza y desarrollo de la conciencia están perfectamente expuestas en KOGAN (1965).

transformó en representacional. Y de ahí, se pasó a lo cognitivo-conceptual. Lo cual redundó en la posibilidad de una más potente **toma de conciencia de la realidad y de la propia mente.**

Esta complicación progresiva del flujo de la conciencia, no implicó, no obstante, la marginación de los procesos intuitivo-sensitivo-emocionales de base. Esto sólo acontece cuando, en determinados casos, se producen -según la tesis de COLLINGOOD, que READ acepta plenamente- **corruptelas de la mente, de tipo racionalista** (ver, por ejemplo, KOGAN (1965)).

Son las mismas corruptelas a las que se refería BERGSON cuando repudiaba **el pensamiento conceptualista que aniquila el supremo valor que debe otorgarse al emocionalizado y vitalista pensamiento intuitivo** (ver, por ejemplo, FERRATER (1994), p, 349).

La desaforada exaltación de las corruptelas conceptuales de la mente incluso pueden, según la tesis de THOREAU[37], que acepta plenamente READ, perturbar el correcto funcionamiento de los sentidos.

Las siguientes palabras del primero -y que READ inserta en su libro- no pueden ser más explícitas: "**nuestros sentidos actuales no son sino rudimentos de lo que están destinados a ser**. Somos comparativamente sordos, mudos y ciegos, y carecemos de olfato, gusto y sentimiento (...) se han pervertido (...) los oidos fueron hechos para oír sonidos celestiales (...) los ojos (...) para contemplar la belleza invisible" (p. 214).

Nótese que esta versión THOREAU-READ no implica exaltar el mundo sensorial del hombre primitivo, pues tal cosa, después de la evolución experimentada por la mente simbólica a lo largo de los siglos ya no tiene casi sentido. En realidad lo que exalta es una visión platónica, o más bien neoplatónica, del mundo sensorial. Un mundo sensorial que, en paralelo a las formas figurales, que pueden ascender hacia el mundo de las formas ideales, pueden hacer otro tanto.

He ahí una muestra del platonismo de READ.

En definitiva, **la mente es potenciada por el mundo de las formas**, y éstas, a través de los sistemas figurales y simbólicos que han ido desenvolviéndose a lo largo de la historia, permiten levantar el vuelo

---

[37] Ver READ (1955).

del alma (recuérdese, a este respecto, el mito de Fedro[38], que explica tanto la caída del alma desde el mundo de las Ideas, como la posible ascensión de esta alma caída hacia las altas esferas de lo ideal).

Respecto al arte, todas estas ideas sobre la evolución de la conciencia tienen una clara traducción. El arte, como ya dijimos líneas atrás, transmite primero el magma emocional y sensitivo inicial. Se vuelve luego figurativo. Y sin dejar de ser una y otra cosa, se convierte más adelante, en simbólico.

Es más, según una de las tesis básicas de READ -en sintonía, también en esto, con COLLINGOOD- **el arte ha desempeñado siempre un papel fundamental en la evolución de la conciencia,** y, por ende, de la mente.

El arte figural inicial ejerció desde un principio funciones de **amplificación de la conciencia.** Y, luego, lo mismo ha ido sucediendo a lo largo de los siglos mientras evolucionaba. En consecuencia, según READ, ha ejercido la función de **potenciar el desarrollo de la mente.**

Sobre este particular, las siguientes palabras de CASSIRER son utilizadas por READ para exponer su propio pensamiento: "vivir en el reino de las formas no significa una evasión de los asuntos de la vida, sino que representa, por el contrario, la realización de una de las energías más altas de la vida misma. No podemos hablar del arte como extrahumano o sobrehumano sin perder de vista uno de sus rasgos fundamentales, **su poder constructivo en la estructuración de nuestro universo humano"** (READ, 1955, p. 196).

Sí, pero todo ello puede ser empañado por una posibilidad que acecha en cada esquina. **El arte también puede corromperse.** Lo mismo que le sucede a la conciencia. Es decir, se corrompe **cuando cae en las redes del conceptualismo y del racionalismo, y se desvincula del pensamiento intuitivo y de sus anclajes sensitivo-emocionales.**

Ni que decir tiene que esto significa que **el formalismo -en razón de que reduce lo sustantivo del arte al juego de estructuras y formas - es desechado como corruptela del arte.**

Es verdad que el sistema figural se presta a infinitas posibilidades constructivas y configuradoras, pero de hacerse así, sin más, obedeciendo simplemente a juegos caprichosos, lo obtenido no merece

---

[38] PLATÓN: *Fedro, o de la belleza.* Buenos Aires: Aguilar, 1977.

ser considerado dentro de la esfera del arte. Como máximo merecerá ingresar en el ámbito de lo decorativo. Ello explica porque READ, en determinado momento, rechaza el cubismo, pues le parece arte corrupto en función de su desvinculación de lo emocional[39].

No sucede lo mismo con el arte de MONDRIAN que, a primer golpe de vista, pudiera ser interpretado como marginador de sus sentimientos. No, los aparentes *juegos* formales de MONDRIAN no son simples *juegos* de esta índole, pues están encaminados a expresar un tipo peculiar de sentimientos: unos sentimientos universalistas, inscritos en un mundo distinto del cotidiano. Es decir, inscritos en el mundo platónico que subyace a muchos de los planteamientos de READ.

Otro aspecto a considerar es el de la visión de READ del **marco psicoanalítico**. Marco que utiliza para **dar consistencia a la primigenia mente sensitiva, intuitiva y emocional**. En este sentido, el psicoanálisis merece ser incorporado a la teorización sobre el arte. Puede ser, y es por génesis y orientación teórica, una corriente fácilmente asociable al pensamiento anticonceptualista y antirracionalista.

Es por ello que READ sintoniza con los planteamientos de EHRENWEIG sobre el arte. Éste, que cree que las obras deben estar presididas por los efluvios que surgen espontáneamente de las zonas profundas de la mente, se subleva **contra el arte gobernado por sistemas gestálticos elaborados por las capas superficiales de la mente**, es decir, por las capas dominadas por lo conceptual y lo racional.

EHRENNWEIG (1973) ensalza el **arte "libre de gestalts"**. READ se adhiere a esta opción.

Nótese de paso, como la opción irracionalista de EHRENWEIG y READ, les conduce a sintonizar con los marcos psicológicos que mejor encajan con esta orientación, mientras corrientes alineadas hacia lo cognitivo, como la Gestalt, son rechazadas de plano.

En definitiva, **los *juegos de arte* aceptados son aquellos que sintonizan con los estratos primigenios de la mente**. Con **aquellos que surgen de una conciencia fluida, intuitiva, sensitiva y emocional.**

---

[39] Sin embargo, sobre esta cuestión, en otros momentos, por ejemplo en su libro *Historia de la pintura moderna* (READ, 1959), parece moderar tal extremosa consideración, pues en ningúnmomento anatematiza esta corriente artística.

Por otra parte, las tesis de READ sobre el funcionamiento de la mente creativa, nos remiten a otras dos corriente de la psicológica que, por cierto, ni asoman por sus libros (cosa bastante lógica puesto que la primera, la **humanística**, no cobró relieve sino unos años después de que vieran la luz los libros básicos de READ y la segunda, la **psicología de VYGOTSKY**, aunque fue desplegada por éste con antelación a la publicación de los libros de READ, no fue difundida sino bastante después de éstos[40].

En cuanto a la psicología humanística, la cosa es muy simple. Cuando READ, asimilando las ideas de COLLINGOOD sobre la corrupción de la conciencia, y de THOREAU sobre el deterioro de los sentidos, ensalza los flujos de la conciencia que no son mutilados y deformados por el imperio del conceptualismo y del racionalismo, no está diciendo otra cosa que lo que defiende la psicología humanista. Según está corriente, la salud mental está íntimamente relacionada con la **capacidad de vivenciarse plenamente. Recuperar la sensibilidad primigenia, saber *escuchar* las vivencias que puede dar cualquier susurro casi imperceptible, redescubrir que en la mente afloran sensaciones y sentimientos que hasta entonces han pasado desapercibidos y marginar conceptos y argumentaciones que impiden este tipo de procesos mentales** (ver, por ejemplo, ROGERS (1961), COMBS, BLUME, NEWMAN y WASS (1974), MASLOW (1967, 1971)), se convierten en principios guía de la recuperación de la salud mental y de la plenitud de vida.

Pues este tipo de procesos son los que para READ son fundamentales a la hora de producir auténtico arte. **Arte no corrupto.**

Respecto a la psicología de VYGOTSKY, la cosa es también meridiana. READ tiene bastantes posicionamientos que son un calco de los vygotskyanos. La cosa es tan así que cuando estábamos enfrascados en la lectura de su libro *Imagen e idea*, al ver las coincidencias tan palpables estábamos esperando que en algún momento citase como fuente a VYGOTSKY, cosa que, naturalmente, no sucedió.

Por una parte, para ambos **la mente es instrumental**. Usa herramientas. Y éstas surgen, inicialmente, de lo social. Todos los

---

[40] VYGOTSKY muere en 1934. Las obras en que READ defiende tesis análogas a las de VYGOTSKY son posteriores a esta fecha.

lenguajes de la mente, en sus orígenes estuvieron atados a formas de vida y, muy especialmente, a los procesos laborales.

Pero estos lenguajes, y con ellos todos los restantes útiles que forman parte de la mente, una vez interiorizados y consolidados, pueden conducir a la mente hacia grados esplendorosos de autonomía personal. He ahí la raíz del potencial creativo de la mente.

Potencial que, en el caso del arte, requiere, tanto en VYGOTSKY como en READ, que **lo emocional vivifique el instrumental de la mente.**

Pero, en el caso de éste, hay que añadir que siempre que entre el instrumental no se introduzcan *herramientas* de tipo formalista y racionalista que alcancen a corromper la "conciencia" y los procesos creativos que ésta pueda desplegar..

4. 2. 3. DEMANDAS A LA PSICOLOGÍA DESDE LA TEORIZACIÓN SOBRE EL ARTE

Finalmente, antes de terminar esta sección sobre "mente y teorización sobre el arte", déjenme que retome, por un instante, el tema de las demandas que los teóricos del arte están dirigiendo a los psicólogos. A tenor de todo lo que acabamos de explicar, nos están pidiendo[41], sobre todo, que colaboremos con ellos[42] para desentrañar el funcionamiento de la mente creadora; de la mente incardinada en la producción de arte.

¿Cuales son sus raíces? ¿Qué subsiste de ellas? ¿Qué se transforma? ¿Cuál es el instrumental básico de la mente? ¿Cómo

---

[41] De hecho, son pocos los teóricos del arte que hacen explícita esta demanda. La mayoría se limitan a sacar provecho de los marcos psicológicos básicos de la psicología (exclusión hecha del conductismo, que parece tener escasísimo atractivo para los teóricos del arte). Uno de los pocos autores que es especialmente explícito a la hora de proclamar la fundamental importancia de la psicología y de subrayar la necesidad de que ésta preste mayor atención al arte, es KOGAN (1965).

[42] En realidad, son un buen puñado los teóricos del arte los que ven con cierto recelo a la psicología. Sobre este particular es importante subrayar el triste papel desempeñado por el conductismo y la psicología artística de índole experimental, que les llevó a pensar que la psicología, en vez de ayudar, podía entorpecer el camino. Como KOGAN (1965) expone en su libro *El lenguaje del arte*, el enfoque positivista y naturalista de la psicología poco podía ofrecer a la teoría del arte. El arte, según él, necesita de otros enfoques. Pero, es esencial la participación de la psicología, pues lo fundamental en arte acontece en la mente del artista.

evoluciona? ¿De qué naturaleza es el nuevo instrumental que surge en la mente mientras el tiempo prosigue su impertérrito caminar? ¿Cómo se construye este instrumental? ¿Cómo se usa operacionalmente? ¿Cómo se alcanza a modificar los modos de operar? ¿Cómo se descubren nuevas maneras de operar con el instrumental de la mente? ¿Cómo se articula lo cognitivo con lo emocional? ¿Cómo se coordinan los modos de operar con los sistemas emocionalizados de la mente? ¿Qué papel desempeña en todo ello la sociedad? ...

Casi nada. **Nos remueven los grandes temas de la psicología.** Nos incitan a ellos. Pero inscribiéndolos en el mundo del arte.

De momento, los teóricos del arte han bebido de nuestra fuente y han hecho, **vía extrapolación de lo trabajado por los psicólogos al margen del mundo del arte,** sus particulares versiones de como la mente produce arte. Es hora ya de que nosotros empecemos a tomar mayor protagonismo en la cuestión.

Todo un reto.

De todas maneras, confesado el pobre papel desempeñado por la psicología, conviene añadir que, de ponernos en tarea, cabe mirar el futuro desde la esperanza, pues la **psicología procesual,** potenciada estas últimas décadas, puede ser un buen marco para encarar con optimismo bastantes de las demandas que se nos dirige desde el mundo del arte.

!Lástima que cuenta con la importante rémora de que suele dejarse lo emocional en el zurrón de los olvidos!

Pues habrá que hacer un esfuerzo para que las estructuras de la mente y su potencial operacional adquieran el don del estremecimiento. De otra manera, las corruptelas de la conciencia y del arte puede que vicien, de entrada, la tarea.

5. COMPLEJIDAD Y SUTILEZA DEL ARTE

5. 1. LAS SUTILEZAS DE LA EXPRESIÓN: SEMÁNTICA DISCURSIVA *VERSUS* SEMÁNTICA PRESENTATIVA

Hace un momento, hemos visto como incluso autores especialmente decantados por subrayar el papel de lo emocional en el

arte, acaban ofreciendo versiones que, en gran medida, priman lo cognitivo.

En COLLINGOOD y READ, el sustrato emocional debía transmutarse en imagen o figura puntual, antes de acceder a un nivel básico de la autoconciencia (nivel previo a cualquier acceso a lo simbólico).

Es decir, que **lo emocional, según ellos, está condenado a ser traducido a sistemas simbólicos erigidos sobre signos figurales o imágenes**. Lo cual significa, a nuestro parecer, que lo emocional, cuando quiere ser expresado, está condenado a *desnaturalizarse*. Su ámbito real es el del propio mundo vivencial de la mente. Su exteriorización en las obras de arte, en ningún caso puede ser la mímesis fidedigna de lo realmente vivido. **Lo emocional, pues, es, *sensu estricto*, incomunicable**.

Creemos que con toda seguridad se puede afirmar que esta transmutación, que a tenor de los planteamientos teóricos de COLLINGOOD y READ puede ser interpretada como una ***corruptela* de la conciencia -aún que también pudiera interpretarse como una bendición que permite liberar a expresividad del encadenamiento emocional primario-**, es inevitable. Y en arte, exactamente lo mismo. Las obras no expresan vivencias emocionales. A lo máximo que pueden aspirar es a simbolizarlas.

Ahora bien, ¿existe algún modo de simbolización distinto del propio de los sistemas discursivos? ¿Existe algún modo capaz de plasmar, con notable fidelidad, el intrincado y multivariado mundo de las vivencias emocionales?

Susan LANGER (1942, 1952) aporta su granito de arena a esta cuestión.

Según ella, existen **símbolos discursivos** y **símbolos presentativos**[43].

Los primeros son los propios de los lenguajes que usamos habitualmente. En ellos, cada símbolo condensa una amplia significación, que, además, siempre está en función de cómo, en cada caso, se articula con otros símbolos del sistema (SAUSSURE, 1916). Sistema que siempre consta de un vocabulario y de una sintaxis.

---

[43] Puede encontrarse una presentación sintética de los planteamientos de S. LANGER en KOGAN (1965).

El modelo básico es el verbal. El que usamos en la comunicación cotidiana y en nuestros devaneos discursivos.

Los segundos, por el contrario, carecen de ambos. **No tienen ni vocabulario ni sintaxis.**

LANGER, para ilustrar las características de su naturaleza, acude, sobre todo, al análisis de cómo funciona la música. En ella, se reflejan infinidad de vivencias emocionales. Casi tan ricas, variadas y matizadas como pueda serlo el mundo vivencial de la mente. Lo cual permite que pueda existir una correspondencia entre ambos mundos.

La música no equivale, por sí misma, a las emociones, pero permite que el mundo de las emociones se refleje, simbólicamente, en ella.

Quien toca un instrumento puede, pues, conseguir que su riqueza emocional sea traducida, simbólicamente, al medio sonoro. Y un auditor, al escuchar el flujo sonoro producido, puede que vibre interiormente a través de emociones desplegadas en paralelo a éste. Cuando esto sucede, se produce, según LANGER, una intuición directa, no mediatizada, que vincula el flujo sonoro al flujo vivencial. En razón, cabe suponer, de que tienen estructuras, de alguna manera, analógicas.

La música funciona, pues, como un símbolo, **un símbolo *presentativo* del mundo emocional.**

Presenta al auditor **un micromundo sonoro -en el que se entrecruzan infinidad de *juegos* tonales, rítmicos y melódicos- que funciona como soporte simbólico movilizador del mundo vivencial.**

Según LANGER, **este sistema de simbolización es el que caracteriza al arte.**

Lo dicho para la música, vale también para las otras artes, y, por descontado, para el arte visual.

En consecuencia, un artista que esté haciendo un dibujo, se encuentra en el trance de producir un conjunto figural que, **a través de sus sutilezas de trazo, textura, ritmo y forma, refleje el micromundo emocional activado durante su producción**[44]. Y si el músico usa unos

---

[44] El siguiente extracto de un diálogo con MATISSE y RAILLARD, ilustra esta conexión entre mundovivencial y obra construida:

- Señor MATISSE, ¿por qué pinta usted?

- Para traducir mis emociones, mis sentimientos y las reacciones de mi sensibilidad en términos de color y forma" (MATISSE, 1972, p. 155).

instrumentos auxiliares para conseguirlo, lo mismo hace el dibujante. Ambos utilizan instrumentos externos; y, asimismo, instrumentos mentales.

Y mientras la obra va tomando cuerpo, la mente debe estar pendiente de que **el mundo vivencial que se pretende plasmar quede reflejado con la necesaria riqueza de matices.**

El arte es, pues, **riqueza interior, plasmada en riqueza exterior que, a su vez, revierte de nuevo en riqueza vivencial.**

Éste es el **ciclo que explica tanto el proceso de producción artístico, como el proceso de contemplación-disfrute de la obra.**

Este es el ciclo que, en el caso de LANGER, permite atisbar cómo puede funcionar el sistema de simbolización de las emociones experimentadas por el artista (su sistema presentativo), pero añadiendo que, en su caso, estas emociones quedan reducidas, prácticamente, a las vinculadas a la vida cotidiana (KOGAN, 1965). Opción que otros autores, como SCHLÖZER (1961), intentan mejorar, defendiendo que las emociones plasmadas en las obras de arte no son, fundamentalmente, las cotidianas, sino las específicas del mundo del arte (ver, por ejemplo KOGAN (1965)).

SCHLÖZER[45] diferencia entre los **sentimientos psíquicos** (los propios de la vida cotidiana) y los **sentimientos espirituales**. Éstos, son de naturaleza superior, y, respecto al arte, totalmente indispensables. Definen que la obra pueda ser considerada como artística.

A su vez, estos sentimientos espirituales se dividen en dos categorías: los que mantienen raíces genésicas con los sentimientos propios de la vida cotidiana y los que se vinculan directa y estrechamente a los modos de producción propiamente artísticos.

Ambos merecen el calificativo de estéticos.

Y KANDINKY, al referirse al contenido de l as obras de arte, dice: "La belleza es la relación del contenido con la forma, es decir, la relación entre la obra y la emoción que la origina en el artista, o la emoción que ella engendra en el espectador. Porque toda obra nace de una emoción, que en el artista se traduce en sentimiento. Y este sentimiento le impulsa a crear.

Una vez ha sido creada la obra, es decir, una vez una emoción ha tomado forma, ha sido fijada en un soporte material, provoca en el espectador un sentimiento que le permite encontrar el contenido de la obra, la emoción puramente espiritual" (KANDINSKY, 1970, p. 41).

Es evidente que ambos planteamientos, el de MATISSE y el de KANDINSKY, casan a la perfección con las tesis de LANGER.

[45] Ver KOGAN (1965).

En cuanto a los primeros, un simple detalle: surgen de los cotidianos pero se transmutan en razón del peculiar mundo estético destilado por el artista.

Respecto a los segundos, simplemente indicar que, desvinculados de lo cotidiano, quedan anclados exclusiva y específicamente a los modos de producción y a los procesos de contemplación artística.

En definitiva, tras estas últimas consideraciones, queda claro que el problema que, en las propuestas de LANGER, embargaba a los artistas (conseguir mediante símbolos presentativos que la obra pueda plasmar con un alto nivel de matización las vivencias emocionales experimentadas en la vida cotidiana), se complica algo más con el planteamiento de SCHLÖZER. El artista debe crear un mundo estético, debe transmutar las emociones cotidianas a fin de que encajen en este mundo virtual y debe incorporar emociones de índole propiamente estética a este mundo. Y, naturalmente, todo ello debe quedar encarnado en la obra.

Sin duda, pues, **el arte tiene su autonomía respecto al mundo cotidiano, su especificidad**. ELIOT, se refería a esta característica afirmando que "cuanto más perfecto es un artista, tanto más están separados en él el hombre que sufre y el espíritu que crea" (cit. por KOGAN (1965), p, 64).

En contrapartida, la tesis de LANGER, es decir, la que vincula el arte a las emociones cotidianas, también tiene sus adeptos. Por ejemplo: DEWEY (1949).

Según él, **la experiencia estética se erige sobre las experiencias cotidianas**. No existe un abismo entre ambas. Simplemente, lo estético presupone -además de una más amplia coordinación de las funciones mentales- un mayor nivel de exigencia. No hay que suponer, por tanto, que las emociones son de distinta naturaleza. Pero si cabe esperar que, a través de la experiencia del arte, puedan enriquecerse.

Probablemente, ambas tesis tienen su razón de ser. Téngase en cuenta que las emociones estéticas no surgen en la persona hasta que ésta tiene un buen bagaje experiencial vinculado al mundo cotidiano. Puede que sea una condición *sine qua non* que antes de que emerjan las

emociones estéticas, las otras, las vinculadas a los quehaceres comunes, estén ya muy bregadas[46].

Pero en cualquier caso, una cosa debe quedar clara: a poco que se sea exigente, en arte, el plasmar en las obras las sutilezas del mundo emocional, no es cosa de coser y cantar. **La expresividad de nivel, siempre exige que la sutileza empape los *juegos constructivos*.** Puede que en alguna ocasión el azar o lo accidental origine, por arte de birbibirloque, trazados o texturas de alta calidad artística -que tengan, por tanto, la propiedad de estimular emociones estéticas de alto nivel-, pero las más de las veces lo contrario es ley: no son las musas del azar las que producen arte, sino las musas del esfuerzo.

5. 2. LAS SUTILEZAS DE LA FORMA

Tras ver que los artistas se ven involucrados en sutiles *juegos* encaminados a la *emocionalización* de sus obras, interesa que abordemos otros dos modalidades de *juegos*: los de índole formal y los de naturaleza semántica y discursiva.

Comencemos con los formales.

Tomemos una obra de MONDRIAN. En primera instancia, una simple adición de cuadrados y rectángulos. Y sin embargo, ¡cuánta distancia suele existir entre sus cuadros y los de los artistas que le imitan!

Pero, ¿por qué? ¿Cuál es la razón de tal distancia?

Pues, muy simple. MONDRIAN consigue que los múltiples ***juegos* de equilibración** que pueden afectar a diez líneas que se entrecruzan (unas verticales, otras horizontales), tres cuadrados (dos de

---

[46] Sea como fuere, el caso es que entre los artistas suele prestarse especial relevancia al cultivo de emociones ricas y variadas referidas al mundo en el que viven. PICASSO, en una entrevista que le realizó ZERVOS (1935), le dijo: "El artista es un receptáculo de las emociones que llegan de todas partes: del cielo, de la tierra, de un trozo de papel, de una forma que pasa, de una tela de araña" (ver CHIPP, 1968, p. 294). Todo parece indicar, que las emociones vividas cotidianamente alimentan la vida mental del artista y, consecuentemente, colaboran al quehacer creativo. Pero puede que ello vaya acompañado de un pequeño y trascendental detalle: ¿no será que muchas de las emociones cotidianas que viven, están, de entrada, estetizadas? Puede que su mente, de tanto cultivar vivencias estéticas, propenda a instalar sus emociones espontáneas en este terreno: el de lo estético. Si esto es lo que acontece, por descontado, su arte se alimenta de lo vivido en el trajinar de cada día.

negros y uno de amarillo) y cinco rectángulos (tres de blanco, dos de rojos), se conviertan en **un microcosmos extraordinariamente sutil.**

Nótese, que si establecer ciertos equilibrios entre unas pocas líneas ya implica un problema de considerable envergadura, y lo mismo sucede con los equilibrios que pueden establecerse entre las formas de los cuadrados y rectángulos, así como entre las diversas masas y tonalidades de color, cuán mayúscula será la dificultad cuando el juego de tensiones y equilibraciones se abre a la interacción de todo ello. El problema es de una inusitada exigencia. Y requiere largos procesos de ajuste, pues un simple cambio de uno de los elementos puede dar al traste con el juego de equilibrios que parecía estar apunto de cerrarse.

Los artistas imitadores de MONDRIAN también *juegan,* como él, al *juego de las equilibraciones mutuas,* pero consiguen que el *juego* acabe tras conseguir simples *equilibraciones de primero o segundo grado.* No alcanzan, ni por asomo, las sutilezas de su maestro, que no son sino el resultado de matizadas **equilibraciones de enésimo nivel.**

Puede que aquí convenga citar, aunque sea de paso, tanto la misteriosa **sensibilidad para los *juegos plásticos*** como la misteriosa **intuición** para captar mínimos desajustes tensionales. Esos misteriosos *dones* que casi siempre se atribuyen a la genética o a la dadivosidad de los dioses, pero que, con toda seguridad, obedecen a complejas operaciones neuropsíquicas en gran parte aprendidas.

Pero evitemos ahora este peliagudo tema, y sigamos nuestro camino.

MONDRIAN, nos presenta en sus obras infinidad de ***juegos* formales, de tipo geométrico.** Y otros muchos autores, piénsese, por ejemplo, en los inscritos en el grupo *De Stijl* o en los integrantes del constructivismo ruso, amplian enormemente el panorama de estos *juegos.*

Pero los *juegos formales,* tal como ilustra a las mil maravillas el libro de FURIÓ (1991) *Ideas y formas en la representación pictórica,* abarcan un espectro más amplio.

No se juega sólo a base de coordinar sobre la superficie de la obra diversos componentes geométricos. Se puede jugar incorporando a las obras, por ejemplo naturalistas, *geometrías ocultas.*

Ese tipo de geometrías a los que lo pitagóricos fueron tan aficionados, y que desde entonces, han atravesado una buena parte del arte naturalista.

RICHTER (1932), MAILLARD (1965) y BOULEAU (1963) son autores decantados hacia el descubrimiento de la **geometría oculta del cuadro**. La fig.1 presenta un ejemplo ilustrativo de un análisis realizado por RICHTER[47] de una obra de DUCCIO: *Las Marías en el sepulcro.*

La transcripción de algunos de los comentarios de RICHTER (1932), descriptivos de ésta obra, son especialmente ilustrativos:

"El diagrama geométrico se basa en una serie de cinco círculos concéntricos relacionados con la divina proporción. La anchura de la pintura corresponde al diámetro del círculo I.

La altura de la pintura corresponde al diámetro del pentágono inscrito en el círculo I.

La altura del ángel (...) y la altura de María (...) corresponden a la altura del pentágono inscrito en el círculo II.

Los diámetros de los nimbos de las Marías son iguales al radio del círculo IV.".

Etc.

Este tipo de análisis, los extiende también BOULEAU al arte contemporáneo. La fig. 2 muestra la geometría oculta de un cuadro de MIRÓ.

Uno podría pensar que estas geometrías son sólo instrumentos del análisis de las obras, a fin de descubrir pesos subyacentes a las equilibraciones de formas y masas de color. Pero resulta que la cosa no queda sólo en esto. RICHTER, por ejemplo, piensa, según atestigua FURIÓ, que este tipo de esquemas fueron realizados realmente por los artistas.

Nada puede parecer más improbable[48]. Y, respecto al cuadro de MIRÓ, podemos asegurar, en razón de que se conoce perfectamente la génesis de la obra antes reproducida (ver, por ejemplo, GIMFERRER (1993) y DUPIN (1993))[49], que es una suposición sin fundamento. De geometrías ocultas, nada de nada. MIRÓ tomó como base de su cuadro

---

[47] Tomada de FURIO (1991), p. 68.

[48] Lo cual no obsta para que en el ámbito de la didáctica de la educación artística este tipo de enfoques tengan una notable aceptación. Como botón de muestra véanse GUZMÁN (1994) y BALADA (1988).

[49] También puede consultarse el catálogo editado por la Fundació Miró (1993) con motivo de la exposición *Joan Miró, 1983-1993.*

un catálogo de ferretería, y a partir de recortes de éste, montó un *colage* de partida, que le sirvió, luego, para realizar diversos ***juegos* de simplificación y estilización figural** que dieron como fruto, dicha obra.

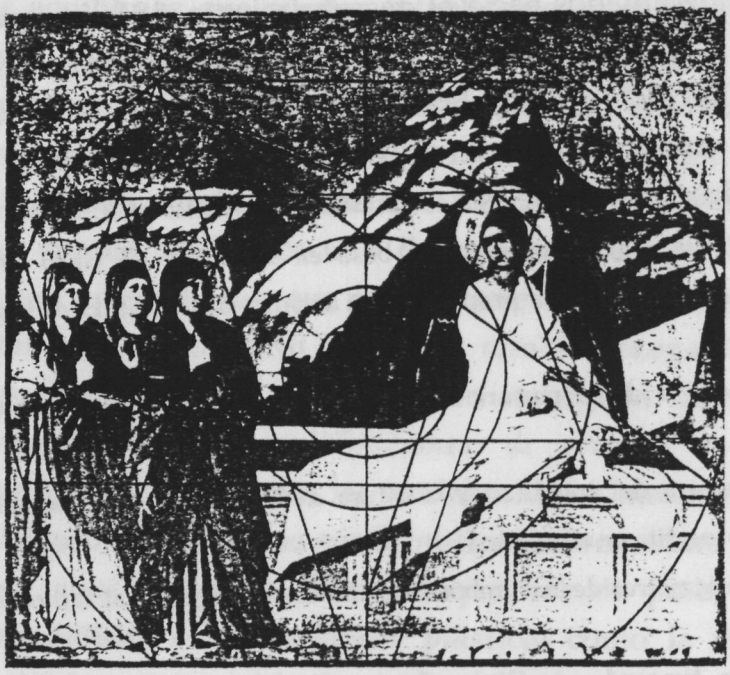

Fig. 1

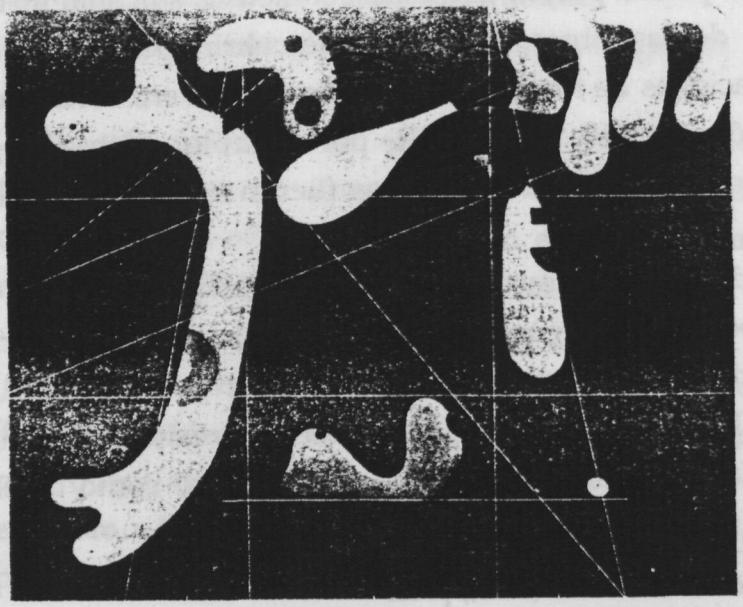

Fig. 2

Ahora bien, al margen de que la mayoría de las geometrías de RICHTER, MAILLARD y BOULEAU son, con toda probabilidad, una mera proyección generada por una particular escolástica formalista, lo cierto es que existe alguna razón para suponer que **otro tipo de *geometría oculta*** sí puede ser usada por los artistas a la hora de componer y desarrollar sus obras: algunos **ejes, vectores, centros focales,** ... (ver, por ejemplo, ARNHEIM (1974)).

Pero, de cualquier modo, las líneas, vectores y centros imaginados por la mente con la intención de estructurar la obra, no buscarán la total geometrización de ésta, al modo de RICHTER. Simplemente apuntarán a **orientar la disposición básica de las figuras y de las masas de color.**

Además, esta geometría oculta, en el caso de ARNHEIM, no puede ser reducida al simple juego de líneas y puntos de intersección, como sucede con la propuesta de RICHTER, MAILLARD y BOULEAU, sino que comprende otras aspectos -entre ellos los de equilibración vistos al comentar, líneas atrás, una obra de MONDRIAN- que tendremos ocasión de considerar, cuando en la segunda parte del libro, dediquemos un apartado a los trabajos de ARNHEIM.

En cualquier caso, de usar la mente del artista algo parecido a un prediseño geometrizante que sirva de organizador previo de la obra, es poco probable que imponga rígidamente su ley. Si el artista, al realizar la obra, constata que los sutiles equilibrios de forma, textura, color y composición, se descompensan, obrará en consecuencia.

Por otra parte, no podemos pasar por alto, que la dimensión formal de las obras, trasciende este segundo enfoque geometrizante, pues la mayoría de teóricos adscritos al formalismo (entre ellos WÖLFFLIN (1915, 1988) y FONCILLON (1943)), **conectan su formalismo a la teoría de los estilos** (ver, por ejemplo, WÒLFLIN (1915)) y éstos no pueden ser reducidos a simple geometría oculta. Y, tampoco, a los modos de ajustar equilibrios de líneas, formas, texturas y colores.

Los estilos, analizados en el seno del formalismo al margen de los contenidos narrativos o discursivos tratados, son vistos como sistemas complejos, que pueden ser descritos y analizados mediante una trama de conceptos y de relaciones que destacan sus rasgos característicos.

Quiere decir ello, que los *juegos* formales pueden implicar *juegos* no reducibles a los de tipo geometrizante o de equilibración, antes descritos.

Por otra parte, tras lo dicho sobre los estilos, conviene destacar que los equilibrios formales, en determinado estilo pueden ser especialmente tolerantes con cierto tipo de desequilibrios en la distribución de figuras, formas, texturas, luces y colores, e incluso puede que necesiten de ellos. Ésto es precisamente lo que sucede con las obras del manierismo y del barroco (y no digamos en el expresionismo). Y es que algunos desequilibrios compositivos contribuyen a dar dinamismo y vida a las obras. Cosa exigida por el sistema de valores que rige estos tres estilos.

5. 3. LAS SUTILEZAS DEL CONTENIDO

Hemos desgajado la forma del contenido, tal cual se hacía tradicionalmente en teorías del arte ya trasnochadas. Esta estricta dicotomía no es de recibo.

Incluso muchos de los autores tildados de formalistas, evitan reducir el arte a puras formas.

FONCILLON, por ejemplo, admite que **"la forma atrae a los significados"** (OCAMPO y PERÁN, 1991, p. 74).

BELL (1987), por su parte, se distancia del formalismo más cerril, abriéndolo hacia la creación de" **formas significantes" que sirven de soporte a la expresión de emociones,** lo cual significa que el arte "configura una emoción, una síntesis peculiar entre visión y emoción". Además, las formas significantes de BELL apuntan a la **captación del sentido último de la realidad,** en una aprehensión cercana a la experiencia mística y religiosa"[50].

Y el siguiente párrafo de ARNHEIM es también ilustrativo de este distanciamiento respecto al estricto formalismo:

"El objeto de la composición es distribuir el peso visual, cuyo equilibrio en torno al centro de la obra hay que conseguir. Pero la de equilibrar es una función secundaria de la composición. El equilibrio es indispensable porque determina el lugar de cada elemento en el seno

[50] Cit. en OCAMPO y PERAN (1991), p. 85.

del todo; pero tal orden visual de nada sirve si la composición así equilibrada no representa un "tema". **El tema es el esquema formal que nos dice sobre qué versa la obra** convirtiendo el esquema visual en un **enunciado sobre la condición humana**" (ARNHEIM, 1982, p. 159).

Queda pues claro, en los tres autores formalistas (FONCILLON, BELL Y ARNHEIM) **el arte apunta mucho más allá del despliegue de meros *juegos* formales.** Apunta a los significados, a la expresión de emociones, al despliegue de enunciados sobre la condición humana y a la captación del sentido último de la realidad.

Naturalmente, en el caso de los autores no formalistas, el panorama no hace sino ratificar éstas orientaciones del arte. Sólo que algunos, manifiestan tener muy poca simpatía por el formalismo (por ejemplo, FURIÓ (1991)), al que llegan a considera, incluso, enemigo del auténtico arte.

Es la aversión que lleva a FURIÓ a decir: "a las obras de arte no hace falta "pesarlas" -naturalmente se está refiriendo a la acción formalista de equilibrar los pesos relativos de formas, figuras, texturas y colores-. Es mejor interpretarlas y comprenderlas" (p. 161).

Pero bien, al margen de lo endeble que pueda ser la extremosa postura de este autor -pues es obvio, a poco que se sepa como trabajan los artistas, que éstos, con suma frecuencia, contrabalancean *pesos* visuales- si nos interesa descubrir las virtudes del **enfoque centrado en "qué dicen las obras". Es decir, en su significado.** Y para ésto si es buen acompañante FURIÓ.

Toda obra de arte, en consonancia con el **enfoque semiótico** que adopta, es un signo. Es un signo, aun si se considera el nivel más primario de análisis de la obra, pues, como indica GOMBRICH (1982, a), "nuestros sentidos nos fueron dados para aprehender no formas, sino significados"[51] (p. 270).

Pero además, hay que tener en cuenta que estos sentidos están sometidos a códigos que, de una u otra manera, rigen el sistema de significados que pueda tener una obra.

Los artistas producen sus obras presididos por algún código particular.

---

[51] Cit. en FURIÓ (1991), p. 171.

Sus códigos, en ningún caso, son idénticos a los usados en la vida cotidiana. Tienen sus peculiaridades respecto a éstos. **Se desvían de sus normas y características habituales.**

Y estas desviaciones son, precisamente, las que posibilitan el **decir, de otra manera, las cosas habituales. Es decir, de modo artístico**[52].

Son códigos, por otra parte, en los que **la relación entre significante y significado es "una relación ambigua, flexible y sugestiva".** Propiedad que "intensifica y enriquece las posibilidades significativas del signo" (p. 186). Y que, además, permite establecer un peculiar **modo particular de aludir al significado**[53]**. He ahí lo sustantivo del arte.**

Se plantea un problema: si los significados caen en las redes de lo ambiguo, flexible y sugestivo ¿cuál será el significado real de una obra?

GOMBRICH apelaba al significado que el autor le dio. Pero esta apelación puede resultar poco precisa pues al girar el código usado por el artista en torno a lo ambiguo, lo flexible y lo sugestivo, puede que incluso para él no esté del todo fijado[54]. Y, además, ¿cómo conocerlo, si resulta que los artistas no suelen ser demasiado explícitos sobre este particular?

El significado sólo puede quedar abierto. Abierto a la elocubración, a la interpretación flexible, al *juego* discursivo.

Total, que a FURIÓ le viene de perillas el encontrar a mano la iconología de PANOFSKY. Todo un mundo abierto al análisis en profundidad de los significados de las obras de arte.

Llegados a este punto, dejemos por un momento a FURIÓ, y digamos alguna mínima cosa sobre la iconología de PANOFSKY[55].

---

[52] Lo cual no significa, naturalmente, que el arte consista simplemente en decir lo habitual de manera original.

[53] Este enfoque de FURIÓ, cuenta tras de sí con lejanos antecedentes. KANT, por ejemplo, al referirse a las ideas estéticas, las conectaba a representaciones de nuestra imaginación que, aunque conservan ciertos vínculos con el disciplinado mundo de los conceptos, se liberan de su tiranía, con lo cual se abren a una amplia posibilidad de sentidos (ver MARCHÁN (1987), p. 111). Es decir, que en el arte, los significados pueden ser desplegados con extraordinaria libertad operacional.

[54] En una conversación sobre el *Guernica*, PICASSO se refería a la ambigüedad de los significados reflejados en la obra por el artista y a la libertad con la que el observador puede abordar este aspecto de las obras: "Cuando la gente mira mis cuadros, quizás cada persona da un significado distinto a lo que ve. Yo no intento darle un significado específico" (ver SECKLER, J. (1945): "Picasso Explains". En *New Masses*, Nueva York, LIV, 11 (13 de marzo de 1945), pp. 4-7) (cit. por CHIPP (1968), p. 518).

[55] Ver, por ejemplo, PANOFSKY (1939, 1957).

La opción de éste es clara: "el estudio del significado de las obras de arte contrapuesto al estudio de sus valores formales" (CALABRESE, 1985).

Y al abordar los significados lo hace bajo la siguiente propuesta:

En primer lugar debe darse el **análisis preiconográfico,** encaminado al reconocimiento sólo de las formas. Es decir, a descubrir las cosas que en ella se ven. Su piel externa.

Luego, puede darse el segundo paso: el **análisis iconográfico,** orientado hacia la significación secundaria o convencional.

Y finalmente, el tercer nivel, el iconológico, encaminado al significado intrínseco.

Como vemos, un modelo piramidal sobre los significados que tengan o puedan descubrirse en las obras.

Ni que decir tiene, que un modelo de estas características, a medida que asciende de nivel se vuelve más exigente. Cosa que demanda **esfuerzos mayúsculos por penetrar en los intríngulis contextuales y culturales que precedieron y enmarcaron la producción de la obra.**

El primer nivel, se solventa sin especiales esfuerzos. El segundo ya exige ser un semiexperto. El tercero está reservado a los plenamente expertos, conocedores en profundidad de la vida y obra del artista, de las circunstancias socioculturales de su época, de los antecedentes de toda índole que pudieron incidir sobre la significación de la obra y de todas las interpretaciones barajadas a lo largo de la historia posterior a la producción de la obra por los analistas de arte.

No debe sorprender, pues, que esta pirámide de tres escalones, presidida, además, por los principios de exhaustividad informativa y de superexigencia y rigor elaborativo, haya reportado trabajos absolutamente deslumbrantes.

Además, el método es tan productivo que incluso obras como las de VERMEER, que en principio pueden parecer simplemente ilustrativas de la piel que ofrecen a la mirada, resulta que acaban mostrando que tienen, bajo la piel, carne de cebolla. Es decir, **estratos de significados, sin fin.**

Un ejemplo: la obra *El arte de la pintura.* Un detalle de su piel: sobre la pared del fondo hay un mapa.

He aquí unos párrafos del texto de FURIÓ en relación al posible significado de este mapa:

"La idea de que el mapa aludiría a un pasado histórico ha sido objeto de todo tipo de matizaciones. La representación de las diecisiete provincias unidas no sólo se ha interpretado como una evocación nostálgica, sino también como un homenaje del artista al importante papel desempeñado por los Piases Bajos en el campo de la pintura. Asimismo se ha señalado que el marcado pliegue vertical que se destaca en su parte central pudiera aludir a la división del país, bien directamente (el pliegue pasa a través de la ciudad de Breda), o bien tan sólo indicando la provincia de Holanda (la Zelanda, una de las provincias del norte, queda a la izquierda). Ambos casos introducirían variantes al "patriotismo de VERMEER, con él igualmente se han relacionado las vistas de ciudades que el artista incluyó en los márgenes de la carta mural. La presencia del mapa también se ha interpretado, en términos morales, como un modo de aludir a la vanidad de los intereses mundanos, o en términos de intereses científico, por el particular conocimiento y valoración de WERMEER por el uso científico de la cartografía.

Hay que decir, sin embargo, que existen argumentos tanto o más interesantes que los anteriores que aconsejan tomarse con prudencia la hipótesis según la cual WERMEER pudo atribuir a este mapa una especial significación. Cabe señalar, en primer lugar, que su parte central reproduce con detalle un conocido mapa en el siglo XVII por Claes Jansz Visscher, un mapa varias veces revisado y reeditado, probablemente por su interés geográfico, y del que hoy se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de París. Por otro lado, se ha sugerido que la gran producción de mapas en Holanda difícilmente podría explicarse si no se tomara en cuenta que su presencia en muchas casas resultaba una atractiva forma de decoración mural, y se ha indicado también que la división política de los Paises Bajos afectó poco la cartografía, puesto que...".

Siguen, luego, todavía, otras múltiples capas de cebolla en torno al tema del posible significado del mapa en la obra.

Capas que culminan en una serie de despedida en las que se dice, entre otras cosas que:

- VERMEER "vincula el mapa a su arte de pintor colocando su nombre en él",

- VERMEER "se identifica con el cartógrafo y relaciona su pintura con la idea de "describir el mundo",

- VERMEER no sólo relaciona a la musa Clio (a la que se atribuye el cuidado de la historia) con el mapa, sino que los compara, ...

Es decir, **toda una danza de significados en acción.**

Otro ejemplo, adscrito también a la metodología iconológica de PANOFSKY, puede sernos de interés: los análisis de SEBASTIÁN (1981) del *Guernica* de PICASSO.

Lo que nos interesa remarcar de estos análisis son sus referencias a las obras antecedentes que PICASSO tuvo en cuenta para realizar el cuadro. SEBASTIÁN defiende que copió el guerrero -identificado por él como artista- que yace en el suelo de un gigante ahogado que aparece en una miniatura mozárabe del Beato de San Severo (siglo XI). La fig. 3 muestra a los dos personajes. Igualmente atribuye la génesis de otros componentes del cuadro a la influencia de otras obras del pasado. "El gesto angustioso y trágico del caballo -dice- tiene su origen en el caballo (...) de la Batalla de Anghiari, obra perdida de LEONARDO, pero conocida por un dibujo de RUBENS, conservado en el museo del Louvre" (p. 47). Y la crispada mano del guerrero muerto, es puesta en relación con la mano de Cristo en la Cruz de la *Crucifixión* de GRÜNEWALD.

Fig. 3

Sobre otras influencias se muestra algo más comedido, dejando en hipótesis la posible influencia de la obra antecedente. De todas maneras, sentada esta premisa, luego prosigue el análisis como si PICASSO hubiese tenido la obra delante de sus ojos.

Explica que la pintura de RUBENS *Los horrores de la guerra,* pudo servir de referente básico, pero, líneas más abajo, le parece "incuestionable" esta inspiración apoyándolo en una frase de PICASSO: "Al comienzo de cada cuadro hay alguien que trabaja conmigo. Hacia el final tengo la impresión de haber trabajado sin colaboración".

Naturalmente, como entre la obra de RUBENS y la de PICASSO hay pocas coincidencias, luego justifica esta evidencia diciendo cosas como la siguiente: "si prescindimos de los cuatro amorcillos del cuadro de RUBENS, ambas composiciones presentan un mismo número de personajes y la gran novedad de PICASSO está en la introducción del toro y del caballo". Y cuatro líneas más abajo, después de explicar la arquitectura de la obra de RUBENS, referida al templo de Jano, añade con intención de explicar el *Guernica*: "la puerta -del templo de Jano- sólo se cerraba en tiempo de paz. PICASSO traspuso este elemento arquitectónico a la derecha, pero aparece incendiado y a través de una ventana vemos la luz del fuego. Esta ventana se explica por el grabado de Hans Baldung Grien, que Antes hemos presentado: en esta fuente germana existe la ventana" (p. 34).

Por su parte, la mujer del quinqué del *Guernica* es asociada a la Venus del cuadro de RUBENS. Sólo que "su deslumbrante desnudo ha desaparecido en la transformación cubista operada por PICASSO" (p. 38). Pero a pesar de ello, "hay en esta mujer -la del quinqué- una clara dependencia de la cabeza y brazo de Venus, lo que se aprecia al invertir la composición: el brazo, la oreja y el cabello son rasgos inequívocos de esa dependencia".

Y es que "en PICASSO está siempre presente un elemento lúdico, que llamamos "variación" sobre un tema".

Evidentemente, SEBASTIÁN tiene razón, PICASSO tenía una mente lúdica, y el *Guernica* es, como acreditan los múltiples bocetos realizados por éste a fin de realizar la obra definitiva, el resultado de múltiples *juegos de arte.* Pero, precisamente, la extensa obra preparatoria, más bien parece acreditar que los *juegos* preparatorios no giraban en torno a la historia del arte (lo cual no significa que alguna influencia de ésta no pudiese incidir en la mente culturalizada de PICASSO, cosa, por descontado, del todo evidente).

En realidad, el trabajo de SEBASTIÁN, y el de muchos otros iconólogos, lo que sí muestra es que **la capacidad de desplegar *juegos* es**

en el hombre inusitada; y si PICASSO los desplegaba, básicamente, en torno a cómo expresar figuralmente ciertos contenidos mediante un lenguaje personal, SEBASTIÁN, y sus amigos, los depliegan en torno a cómo analizar con brillantez las obras de arte.

No es de extrañar que los artistas suelan mantenerse bastante distantes y escépticos sobre el quehacer de los teóricos del arte.

Lo cual no significa que en su actividad productiva no desplieguen procesos discursivos semejantes a los desplegados por teóricos y críticos, pues ellos también están inmersos en el devenir de la cultura artística, y ésta sumerge, inevitablemente, en una **interminable espiral elaborativa.**

Una de las vertientes de esta espiral es la que evoca GOMBRICH (1966, 1972, 1979)[56] con su tesis de que **los artistas abordan en sus obras problemas.** Y su versión de la historia del arte como renovación siempre constante de los problemas asumidos.

Por su parte, los teóricos del arte también abordan continuamente problemas, y algunos, como acabamos de ver, apuntan a la interpretación de los significados de las obras de arte. Y al intentar resolver estos problemas se ponen a *jugar*. Sólo que a veces sus *juegos* dialécticos ascienden hacia estratos tan elevados que las propuestas de resolución poco tienen que ver con lo que sucede en los talleres reales donde se realizan las obras.

Por ello, resulta especialmente interesante aproximarse, tras ver los análisis de SEBASTIÁN, a los realizados por ARNHEIM (1962) sobre la misma obra: el *Guernica*. Pues éste sabe situarse en un terreno intermedio entre los procesos desplegados por el artísta -según se deduce de la amplia colección de bocetos y estudios preparatorios realizados por PICASSO- y los procesos interpretativos que elevándose por sobre de éstos -pero manteniéndose siempre vigilantes de no perder el contacto con ellos-, se encaminan a descubrir intenciones y significados de alto valor cultural y humano.

Por suerte, los vuelos iconológicos, que a veces pierden el contacto con la base real, siempre conservan, junto a los devaneos desmedidos, una alta capacidad de desentrañar lo sustantivo del arte. Por más que en

---

[56] Esta manera de interpretar el quehacer de los artistas es deudora en GOMBRICH de los planteamientos de POPPER. Los artistas trabajarían de forma similar a los científicos. Por "ensayo y error" (versión POPPER) (ver, MAGEE (1974) y LORDA (1991)).

ocasiones se emborrachen de huera erudición, casi siempre deslumbran por su capacidad de dar con interpretaciones sumamente enriquecedoras.

Es por esto que bastantes de las propuestas interpretativas de SEBASTIÁN coinciden con las de ARNHEIM, y otras, se complementan a las mil maravillas.

Finalmente, lo que se impone es la sensatez de las interpretaciones que atañen a la fibra humana que todos llevamos dentro.

Y el *Guernica* se convierte en un símbolo, si se quiere contra el fascismo, pero, sobre todo, contra cualquier tipo de degradación de la mente humana, que implique guerra, dolor, pánico, terror.

PICASSO en ningún momento se entretuvo en realizar bocetos o apuntes en los que apareciesen soldados o aviones del bando franquista. Esto fue lo anecdótico. Su arte apunta a otro nivel: **decir lo no visionable en directo.**

Se orienta a **hacer visible, como decía KLEE (1957), lo invisible**[57]. **En el caso del *Guernica*: el dolor, la crueldad, la irracionalidad, la impotencia, la deshumanización, ...**

Y, también, la esperanza de un futuro mejor, iluminado por la linterna de la verdad y la sensibilidad.

Y es que el arte tiene que alumbrar la verdad; debe desvelarla, revelarla. ¿Quizás sea ésta la función de la dama del quinqué?

Hasta aquí las sutilezas del contenido han permanecido sujetas a cierta contención de orden racionalista y *objetivista*. PANOFSKY exigía que los contenidos surgieran de rigurosos y minuciosos análisis historiográficos y contextuales, FURIÓ nos mostraba hasta que punto el análisis *objetivista* de un cuadro de VERMEER podía derivar hacia la emergencia de espléndidas redes de significado, y otro tanto hacía ARNHEIM a partir del estudio de los procesos elaborativos desplegados por PICASSO al realizar el *Guernica*.

Pero en arte también caben enfoques que abren las redes de significación a trayectos más laxos[58].

---

[57] En el sentido de hacer visible una realidad interior (espiritual) (ver WICK (1982), p. 211)) o una realidad trascendente o metafísica que vaya más allá de las meras presencias objetuales.

[58] BACHELARD, entre otros, se alinea con estos enfoques. Según él, el artista se instala en un peculiar estado mental que potencia lo imaginario surreal, especialmente

Por ejemplo, existe un enfoque que huye de los rigores racionalistas y metodológicos. Un enfoque que gira en torno al **cultivo del pensamiento mítico**. Un tipo de pensamiento que, como muestra Mircea ELIADE en su libro *Mito y realidad*, atraviesa de cabo a rabo la historia de la humanidad.

Un mito es una narración, una narración que tiene *vida*. Vida "en el sentido de proporcionar modelos de conducta y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia" (ELIADE, 1963, p. 8).

En otro momento dice ELIADE: "los mitos le ofrecen -al hombre- una explicación del Mundo y de su propio modo de existir en él" (p. 20).

Y MALINOWSKI (1926) al referirse a los mitos se expresa de la siguiente guisa: el mito "responde a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales, a coacciones o imperativos de orden social, e incluso a exigencias prácticas". **"El mito es, pues, un elemento esencial de la civilización humana, (...) es una realidad viviente a la que no se deja de recurrir (...) determina la vida inmediata, las actividades y los destinos de la humanidad"**[59] .

Según estas tesis **todos cultivamos el pensamiento mítico. Todos usamos mitos para conferir significados y para dar sentido a nuestra existencia**[60] . Puede que en la actualidad no sean, en muchos casos, los mitos que nuestros antepasados asimilaban, generación tras generación, como narraciones cristalizadas, pero **quien más quien menos dispone de su propia mítica personal. Usa su propio pensamiento mítico, orientador de su vida y de los sentidos que a ésta confiera.**

---

abierto a mil recorridos constructivos. Desde su onirismo lúcido genera nuevos mundos (mundos surreales), no asimilables al mundo de la realidad. Y estos mundos que son generados sobre la marcha," lanzan el espíritu en muchas direcciones", no sujetas a método alguno. La semántica se vuelve laxa y onírica (enfoque que no impide que los recorridos hermeneúticos desplegados queden vinculados a las profundas raíces de lo humano (ver BACHELARD (1970, 1964) y TRIONE (1989)).

[59] Citas tomadas de ELIADE (1963), p.26-27.

[60] Recientemente, Fernando SABATER en un artículo publicado en el periódico *El País*, tras transcribir una cita del poeta portugués PESOA en la que éste defiende la importancia de que las personas dispongan de una mitología propia, confiesa sintonizar con esta tesis, y alude a su propia mítica personal que queda habitualmente reflejada en sus artículos. (F. SABATER (1996): "Los creyentes", en *El País*, Suplemento dominical, Madrid, 15 de diciembre de 1996, p. 14).

MARCE (1983), por su parte, asocia el pensamiento mítico a los procesos cotidianos de comunicación. Dice: "lo que caracteriza la comunicación humana, es la

Pero bien, hechas estas puntualizaciones, regresemos al mundo del arte.

En arte los mitos han desempeñado un papel relevante. Desde el Renacimiento hasta bien entrado el siglo XIX los mitos fueron fuente inagotable de inspiración artística. Luego, aunque en menor medida, también han seguido prestando su ayuda a numerosos artistas.

Pero más allá del aprovechamiento de los contenidos de tal o cual mito heredado del pasado, hay que destacar el papel desempeñado por el propio pensamiento mítico (modalidad de pensamiento a la que alude explícitamente ELIADE) en la producción y en el análisis de obras de arte.

BACHELARD, en su libro *El agua y los sueños*, al hablar de la imaginación (concepto en él asimilable al pensamiento implicado en la producción de arte) dice: la imaginación "vuelve constantemente a dar vida a ciertas viejas formas mitológicas. Vivifica las formas transformándolas" (p. 205).

Es decir, que, sintonizando con las posturas de JUNG (1981), tras la imaginación subyace un trasfondo mítico-arcaico que se proyecta en sus despliegues circunstanciales.

Por su parte, TRIONE, al explicar las tesis de BACHELARD sobre el arte, afirma: "el arte (...) vive en los mitos, en las metáforas, en los complejos, en las tramas más oscuras de lo imaginario" (101).

Vive, pues, instalado en un peculiar estado mental que BACHELARD denomina *ensoñación* Un peculiar estado metal, cultivado asiduamente por los artistas, y que, según vemos, mantiene estrechas relaciones con la herencia mítica de la humanidad y con el pensamiento mítico, que, al margen con frecuencia de aquella herencia, despliega sus propios recorridos generativos.

Pero, además, en el mundo del arte, el pensamiento mítico, alimenta también la mente de un buen puñado de analistas del arte.

Centrémonos en un libro: *El mundo mítico y mágico de Picasso* de Carlos ROJAS (1984).

Aunque ROJAS en el libro alude a mitos clásicos que aparecen reflejados, según versiones personalizadas, en la obra de PICASSO, lo que más nos interesa destacar es el papel conferido al pensamiento

mítico desplegado por PICASSO (y, a la vez, según reza el título del libro, al mágico).

PICASSO creo su propia mítica personal. Y gran parte de su obra cabe entenderla como el desarrollo de esta mítica.

Pero el libro de ROJAS se presta a otro análisis de especial interés para nosotros. Si PICASSO creo su propio repertorio mítico, otro tanto sucede con una parte considerable de las interpretaciones que ROJAS despliega en torno a la obra de PICASSO.

Es decir, que **tanto el artista como el analista de arte, pueden estar sujetos a los encantos del pensamiento mítico** (y, complementariamente, mágico).

La lectura de PICASSO por parte de ROJAS es una lectura mítica.

Y es que el pensamiento mítico tiene la virtud -que según quien aborde el asunto es su mayor defecto- de ser ambiguo e impreciso.

Además, como renuncia a someterse a las exigencias del pensamiento logicista y pragmátista, que también habita en nosotros, **es un pensamiento proclive a ser influenciado por pulsiones, emociones, afectos y sentimientos.**

De ahí su trascendencia. Nos ata a la fibra existencial que nos habita. Nos conecta a lo sustantivo que nos afecta en cuanto sujetos siempre irrigados por emociones, afectos y sentimientos.

Además, tiene otra virtud de especial relevancia para el arte: **su ambivalencia e imprecisión desencadena la espiral de la semiosis indefinida. Y ésta nos abre a la perpetua búsqueda de sentidos y significados que pueden enriquecer y orientar nuestra vida**[61].

PICASSO desplegando su obra entorno a los ejes-matriz de los contenidos míticos que se anclaron en su mente a lo largo de su trayecto vital, iba enriqueciendo su obra y su mundo mental.

---

[61] Es por ello que los pensadores románticos enaltecían el pensamiento mítico, y reivindicaban la necesidad de crear nuevas míticas que enriquecieran y reemplazaran las heredadas del mundo antiguo y del mundo clásico (ver, por ejemplo, MARCHAN (1987), p. 107).

Respecto a la semiosis indefinida puede ser de interés el evocar la relación que SCHELLING establece entre mito y obra de arte. Dice SCHELLING: "La obra de arte genial es de la misma naturaleza y carácter (que los mitos): puede ser interpretada mil y una veces y de una manera infinita sin que su sentido -interminable- se agote" (cit. por MARÍ (1989), p. 192).

Por otra parte, LÉVI-STRAUSS (1978) al referirse la capacidad generativa de los mitos y del pensamiento mítico dice: "los mitos despiertan en el hombre pensamientos que le son desconocidos" (p. 21).

Y ROJAS, al desplegar su trayecto interpretativo de la obra de PICASSO, va enriqueciendo, asimismo, con la ayuda de su propio pensamiento mítico, su texto y su mundo personal.

Su libro es heterodoxo, en cierta manera desaforado. Pero en todo momento refleja la suprema vitalidad que da el pensamiento mítico.

Sí, en el mundo del arte, también hay que reservar un amplio espacio a este tipo de pensamiento.

Los contenidos que se reflejen en las obras pueden recibir la savia vivificante que de él dimana.

Y en la interpretación y disfrute de las obras también pueden desempeñar un importante papel.

La vitalización del mundo del arte, lo requiere.

Quizás SCHELLING (1800), y con él la mayoría de los pensadores románticos, tenían una buena dosis de razón. El pensamiento mítico merece ser encumbrado. A través de él se abre la posibilidad de desplegar la espiral que nos acerque a la Verdad absoluta. Según SCHELLING, a Dios.

O, simplemente, nos conduzca, a los que no estamos afiliados al idealismo trascendental, a una vida más plena y cargada de sentido.

Llevamos ya un buen rato habiéndonoslas con un tipo peculiar de *juegos*: **los *juegos* que giran en torno a los significados o contenidos de altos vuelos, de vuelos hacia lo sustantivo y lo trascendente.** Un tipo de *juegos* que suele infiltrarse en cualquier actividad que merezca el calificativo de artística.

En arte, lo anecdótico, en cualquier caso, siempre aspira a conducir a este nivel. La simple descripción referencial no es, por lo general, de recibo.

Dicho lo cual, permítannos que, de paso, brindemos un **homenaje a HÖLDERLIN, HEIDEGGER, GADAMMER, ZAMBRANO**[62] y tantos otros que han visto con una claridad meridiana que **el arte es iluminación, trascendencia, sabiduría.** La sabiduría de decir lo indecible. De comunicar lo incomunicable. De usar y renovar los códigos expresivos de tal manera que sea posible que la mente se desplace, aunque sea por unos momentos, a esferas del existir bien distintas de

---

[62] En GIVONE (1988) puede encontrarse una versión sintética sobre los planteamientos de HEIDEGGER, GADAMER y ZAMBRANO.

las cotidianas. A esferas alejadas de las meras apariencias. A esferas orientadas hacia el descubrimiento de la *verdad*[63], esa entidad escurridiza que se resiste a dejarse atrapar[64].

Estos sí son los problemas nucleares del arte. Los otros, los que atañen al cómo decirlo y qué código usar, se les subordinan. Lo cual no quiere decir, sino todo lo contrario, que siendo subsidiarios pueden dejarse casi de lado, pues **no existe ningún viso de posibilidad de que pueda decirse lo indecible sin decirlo mediante soportes simbólicos pertinentes, construidos por los artistas.**

Ello no significa otra cosa que **forma y contenido acaban fundiendo sus naturalezas al extremo de constituir un todo indisoluble.**

De todas maneras, una vez interpenetrados ambos componentes, conviene no olvidar el papel que hay que conceder a la expresión de las emociones y los sentimientos, estos aliados que líneas atrás veíamos tenían un papel tan relevante en el pensamiento mítico.

Precisamente comenzamos esta sección sobre las sutileza del arte con un apartado dedicado a esta modalidad expresiva. Explicamos entonces cómo los artistas afrontan el problema de traducir las emociones cotidianas o estéticas a formas simbólicas. Ahora es el momento de desencapsular aquel apartado. **Las emociones, lo mismo que las formas y los significados no viven vidas autónomas; los tres forman un todo indisoluble. Las emociones se manifiestan a través de formas y se hacen conscientes a la mente a través de ellas. Los significados, asimismo, necesitan a las formas para hacerse presentes. Y, a su vez, están siempre emocionalizados.**

---

[63] En HEIDEGGER el arte siempre gira en torno a la verdad (ver, por ejemplo, HEIDEGGER (1952)). Lo cual no significa que en el arte se presente directamente su faz. Por eso en su libro *Sendas perdidas* dice que la poesía (o lo que, en el caso de HEIDEGGER, es asimilable a ella, el arte) es " un modo de proyección iluminante de la verdad" (pp. 60-61).

Muchos artistas también son conscientes de esta característica definitoria del arte. La siguiente cita de PICASSO es ilustrativa:

"El arte no es la verdad. El arte es una mentira que nos hace comprender la verdad" (cita extraída de una entrevista que le hizo M. ZAYAS (1923) (ver CHIPP (1968), p. 285).

[64] Sobre el carácter escurridizo de la verdad, es ilustrativo el siguiente aforismo de MARC: "La verdad siempre está en movimiento. Siempre está en algún lugar, pero nunca en primer plano, nunca en la superficie" (F. MARC (1914-1915): *Aforismos*) (cit. por CHIPP (1968), p. 199).

BRUNER (1987), nos presenta un concepto, que atribuye en origen a David KRECH, que nos parece de especial relevancia. Es el de "**persensar**".

Está formado por tres segmentos: *per* referido a percibir, *sen* referido a sentir y *sar* referido a pensar.

KRECH, dice BRUNER, "solía instar a que la gente "persiense": perciba, sienta y piense a la vez"[65 y 66] (p. 78).

Pues este mismo consejo es, a tenor de todo lo dicho, perfectamente válido para las personas que quieran producir arte[67].

El exceso de racionalismo suele desbaratar el arte. Y el exceso de formalismo y emocionalidad, también. El arte, por más que según la orientación que tome, pueda propender a dar mayor peso a alguno de estos elementos, debe instalarse en el territorio cruzado del "persensar".

Quede claro, pues, que, en último término, los sutiles *juegos de arte* deben desplegarse en este ámbito.

5. 4. CUESTIÓN DE DENSIDADES ELABORATIVAS

KANT exigía de la obra de arte que fuese compleja, estimulase todos los procesos psíquicos y diese mucho que pensar (GIVONE, 1988).

DEWEY, aunque asimilaba la experiencia artística a las propias de la vida cotidiana, decía que las ultrapasaba porque las enriquecía y porque las interconectaba en un todo integrado.

---

[65] La postura de KRESCH, y correlativamente de BRUNER, está en consonancia con las tesis expuestas por MARINA en su libro *La teoría de la inteligencia creadora*. La inteligencia es en MARINA, por más que él no use el término, *persensativa*.

[66] ZUBIRI, en sintonía con KRECH, también se sentía incómodo con la tendencia a separar los procesos cognitivos de los no cognitivos. Para superarla creó el concepto de "inteligencia sentiente" (ver DE LA IGLESIA (1989)).

[67] PICASSO, en una entrevista que le realizó ZERVOS (1935), aludía a la presencia en las obras de ideas y emociones: "Ideas y emociones acabaran prisioneras en la obra. Hagan lo que hagan, no pueden escapar del cuadro. Son parte integral del mismo".

Y BRAQUE, en "Pensamientos y reflexiones sobre arte" (1917), al referirse al papel de las emociones al realizar las obras de arte, manifestaba: "La nobleza nace de la emoción contenida.

La emoción no puede ser comunicada por una agitación excitada; tampoco puede ser añadida ni imitada. Es la semilla; la obra es la flor.

Me gusta la regla que corrige la emoción" (cit. por VILLIER (1954)).

Tanto en PICASSO como en BRAQUE, queda claro, pues, que el arte demanda que emoción y pensamiento se interpenetren mutuamente.

Ambos estarían de acuerdo con la propuesta de que **hay que hacer arte "persensativo"**.

Por otra parte, **GABO nos seduce con una propuesta de sumo interés. Considera la mente del artista como si de un laboratorio se tratara**[68]**. Un laboratorio en el que "las formas, colores y líneas hablan su propio lenguaje", un laboratorio con el que el hombre "crea las imágenes de su mundo, las corrige y las cambia en el curso de los años", un laboratorio que "puede influir en la psique humana", que "puede hacerla regocijarse, deprimirse, exaltarse, desesperarse", un laboratorio que le sirve para "orientarse en la vida", un laboratorio con el que "construye su vida", un laboratorio que puede generar "las fuerzas y los deseos para realzar la vida, para afirmarla y coadyuvar a su mayor desarrollo"** (citado por READ (1955), pp. 206-208).

GOMBRICH, por su parte, decía que los artistas siempre andan tras la resolución de problemas.

Y para CONSTABLE los cuadros eran equivalentes a los experimentos de los científicos[69] (GOMBRICH, 1982).

Hasta aquí, una serie de referencias -excepto la de GABO, todas las demás citadas en páginas anteriores- sobre la naturaleza del quehacer

---

[68] La consideración por parte de GABO de la mente como un laboratorio experimental puede ser asociada a la actitud de DUCHAMP ante el quehacer artístico. En una entrevista que le hizo J. J. SWEENEY en 1946, a la que éste al publicarla puso el sugerente título de "Pintura ... al servicio de la mente", le dijo DUCHAMP: "me interesaban las ideas, no simplemente los productos visuales. Y mi obra fue de inmediato calificada como "intelectual", "literaria". Era cierto que estaba intentando situarme lo más lejos posible de la pintura física, "agradable" y "atractiva"" (citado por CHIPP (1968)).

El laboratorio de la mente de GABO era un laboratorio que giraba en torno a la producción de obras que entrasen por los sentidos. Un laboratorio que confiere pleno sentido al siguiente párrafo de KANDINSKY: "El artista es y queda libre de combinar los elementos abstractos y los elementos objetivos, de efectuar una elección entre la serie infinita de formas abstractas o en el material que le proporcionan los objetos; dicho de otro modo, es libre de elegir sus medios" (KANDINSKY, 1970, p. 31).

DUCHAMP va más allá. El laboratorio de la mente no se limita a operar con formas y elementos materiales. Se pueden producir obras en las que lo sustantivo suceda en la propia mente, al margen de la materialidad de las obras. El arte puede ser el fruto de una mente que trabaja sobre sí misma bajo el supuesto de que es una entidad semiótica absolutamente libre. La mente es tratada por DUCHAMP como si fuera un laboratorio semiótico de naturaleza artística.

[69] Según testimonio de LIBERMAN (ver ARNHEIM (1962), p. 23) PICASSO también defendía una postura semejante a la de CONSTABLE. El párrafo transcrito por ARNHEIM es ilustrativo: "Las pinturas no son más que investigación y experimentación. Yo nunca hago una pintura como una obra de arte, y por ésto las numero. Es un experimento en el tiempo".

artístico. Referencias que nos están preparando el terreno para que demos ya culminación a esta sección sobre las sutilezas del arte.

Su conjunción nos permite decir lo siguiente: el laboratorio de la mente (GABO), es un laboratorio que exige que los artistas, tras empaparse del mundo experiencial cotidiano (DEWEY), pongan todas sus capacidades "persensativas" (KANT, DEWEY) en acción. Es un laboratorio, además, en el que se abordan peculiares problemas de índole artístico (GOMBRICH), que conducen al despliegue de personales experimentos (CONSTABLE), generadores de obras de arte.

Pero, además, es -no se sorprendan-, un **laboratorio especializado en altas densidades.**

Veamos. Nelson GOODMAN (1968) puede ayudarnos a entender la naturaleza de este tipo de laboratorios. Al referirse a los "síntomas de lo estético"[70] identifica a dos que, desde nuestra perspectiva personal son de especial relevancia. Son: **la densidad sintáctica y la densidad semántica.**

La densidad sintáctica, que es propia de los sistemas no lingüísticos, remite a la posibilidad, que caracteriza a lo plástico, de **poder encarnarse a través de gamas infinitas de forma, trazo, color, textura, estructura y composición.** Y la densidad semántica a la propiedad de **poder barajar y expresar una gama de significados también abierta al infinito.**

El arte tiene que ver con ambos. Exige que los artistas se las tengan que ver con las altas densidades. El arte de lo sutil pasa por ellas.

Para reflejar a *grosso modo* una emoción a través de una figura puede bastar casi cualquier esbozo medianamente bien orientado, pero para plasmar una emoción con sutileza, normalmente harán falta múltiples ensayos de aproximación progresiva. Y si se trata de transmitir conceptos o valores, otro tanto digo.

He aquí la lucha del artista. Su peculiar **batallar con el reino de la sutileza.** Con el reino de las altas densidades. Esas densidades, que en su nivel más excelso sólo alcanzan a conseguir las grandes figuras del arte.

---

[70] El hecho de que GOODMAN al intentar caracterizar lo sustantivo del arte opte por identificar un reducido grupo de características a las que identifica con la expresión "síntomas de lo estético", implica, según él defiende, que estas características no están siempre todas presentes en las obras de arte. Pero en todas ellas aparece algún, o algunos, de los síntomas. Dicho en otras palabras: en los *juegos de arte* se reflejan muy diversas conjuncionesde "síntomas de lo estético".

Naturalmente, hay que puntualizar que el defender las altas densidades expresivas no implica el hacer obras sobrecargadas, en lo formal y en lo semántico. Esta no es la cuestión. Antes al contrario, la sobrecarga suele destrozar la **densidad sutil. Lo simple puede ser mucho más denso, a veces, que lo atiborrado. Y puede conseguir que la vivencia estética desencadenada alcance cotas de densidades especialmente intensas.**

A veces la densidad está simplemente ligada a un mínimo detalle. MIRÓ, en ocasiones, dejaba una obra inacabada durante largos espacios de tiempo. Y tras la dilatada inactividad, puede que la terminase mediante un simple trazo o punto[71].

Pues este preciso trazo, o punto, era el elemento de alta densidad a conseguir. ¿Dónde situarlo? ¿En qué lugar preciso? ¿Cómo ejecutarlo? ¿Qué dimensión darle? ¿Con qué textura o fluidez? ...

Ajustes de alta densidad.

A veces un simple detalle puede estropear toda una obra. Esta es la cuestión a entender.

Por eso, VYGOTSKY, en su *Psicología del arte*[72], defiende que éste, el arte, depende siempre de un "apenas". La obra de arte se construye sobre el filo del abismo. Un simple soplo puede hundirla en él.

6. ANCLAJE CULTURAL Y MUNDOS PERSONALES

6. 1. EL ARTE SIEMPRE ESTÁ ANCLADO CULTURALMENTE

Hasta ahora, hemos subrayado, sobre todo, la dependencia de los *juegos de arte* del quehacer de la mente.

En cierta manera, pudiera parecer que hemos hecho nuestra, cierta tesis de GOMBRICH (1972) según la cual: **el arte no existe. Lo único que**

---

[71] El siguiente extracto de undiálogo entre MIRÓ y RAILLARD, permite constatar como, MIRÓ, en ocasiones, intentaba culminar las obras con mínimos detalles que confirieran a éstas la alta densidad estética necesaria para dar por terminada su elaboración:

- Pero agregará usted alguna cosa.

- Evidentemente, agregaré algo, tal vez unbreve trazo de carboncillo o la huella de undedo... nosé. No lo sé bien aun. Es muy difícil. Comosiempre, se corre el peligro de echar todo a perder?" (RAILLARD, 1977, p. 188).

[72] VYGOTSKY, L. S. (1970): *Psicología del arte*. Barcelona: Barral, 1972.

existe son los artistas. Y lo sustantivo del arte se cuece en los particulares momentos en los que éstos producen arte.

Pues bien, es verdad que sintonizamos con estos planteamientos.

Y también con la concepción, por parte de GABO, de **la mente del artista como si fuera un laboratorio experimental.** Pero nuestra sintonía con todo ello, no nos puede privar de ser sensibles a la otra cara de la moneda: **los *juegos de arte* están siempre anclados culturalmente**[73].

De hecho, lo explicado en el apartado dedicado a READ lo ha especificado. Las *herramientas de la mente* se generaban, inicialmente, a partir de las actividades laborales.

Pero poca cosa más dijimos, por más que a lo largo de todo lo que llevamos dicho haya estado latentemente presente, pues en ningún caso sería comprensible todo lo explicado sobre el arte como mímesis, sobre las redes conceptuales usadas en la teorización sobre el arte y sobre los *juegos de arte* si se prescinde de los enmarcados culturales que presiden tanto las diversas modalidades de mímesis, como los diversos entramados conceptuales de la teorización sobre el arte, como los infinitos y sutiles *juegos* desplegados por los artistas[74].

Y es que **la cultura hace al hombre, hombre.** Y, por tanto, **cualquier cosa que implique a lo específicamente humano, siempre remite a ella.**

Alguien podría pensar que esto ha sido verdad casi siempre, pero que no lo es en el caso de gran parte del arte contemporáneo, pues consta que este se erigió como **revuelta contra la cultura establecida.** Todos los artistas de las vanguardias compartieron este rechazo, que en algunos llegó a ser visceral (recuérdese la expresión de **MIRÓ: "¡hay que asesinar la pintura!"**). Y los manifiestos elaborados desde las diversas corrientes (manifiestos futuristas (MARINETI, 1909, 1910), constructivistas (GABO, 1920, DE MICHELI, 1966), manifiesto dadaista (TZARA,

---

[73] Sobre la incidencia de ciertas influencias culturales en el quehacer de los artistas vanguardistas la siguiente frase de PICASSO es especialmente significativa: "Cuando comienzo un cuadro, hay alguien que trabaja conmigo. Cerca ya del final tengo la impresión de que he estado trabajando solo, sin ningún colaborador" (ver CHIPP (1968), p. 292). Es decir, que en PICASSO la expresividad personal emerge sobre la herencia cultural que la hace posible.

[74] La conciencia de que la cultura es esencial para la producción de arte cuanta con antecedentes lejanísimos. Y aunque el artista genial solía ser visto como un sujeto dotado con facultades excepcionales, se reconocía, a su vez, la suma importancia de la dimensión cultural. Así, por ejemplo, Roger de PILIES en 1699 defendía que para que el genio pueda producir obras que pasen a la posteridad es del todo necesario "avoir beaucoup vû , beaucoup lû et beaucoup etudié" (cit. por MARÍ (1989)).

1918), manifiestos surrealistas (BRETÓN, 1924, 1930)[75], ...), no apuntan a otra dirección[76].

DUBUFFET (1973), por su parte, en su libro *El hombre de la calle ante la obra de arte,* convierte la **lucha anticultural** en un *leiv motif* fundamental[77]. Pero sus diatribas no se limitan, como en el caso de la mayoría de los manifiestos vanguardistas, a expresar su animadversión a la cultura academicista, sino que ésta se generaliza a cualquier tipo de cultura. Su contraculturalismo es más bien un anticulturalismo radical. La cultura, la que sea, en cuanto presupone la fijación de modos y maneras de hacer y pensar, siempre esclerotiza la mente. Le corta las alas. La somete a sus dogmas.

Por ello promueve, cual TROSKI redivivo, la instauración en el arte de la **revolución permanente**[78].

Y con DUBUFFET, los dadaistas también estaban contra toda cristalización cultural, por provisional y transitoria que pudiese ser.

A pesar de que líneas atrás dijimos que el hombre es fruto de la cultura, ciertos artistas pueden creer, e incluso apasionadamente, que lo que hace ésta es más bien todo lo contrario: destruir al hombre.

Pero bien, al margen de estas extremosas ramificaciones, el caso es que **la actitud contracultural, tan característica de las vanguardias, no deja de ser sino una manifestación de un modelo cultural.**

Un modelo cultural de amplio espectro que se encarnó en diversas subculturas particulares, que, en sus estadios iniciales de emergencia, recurrieron al procedimiento de los manifiestos programáticos, a fin de dar consistencia y fuerza a los diversos grupos de artistas adscritos a ellas.

Un modelo cultural, por otra parte, que entroncaba con raíces anteriores establecidas por el romanticismo.

---

[75] Agrupados en BRETON, A.: *Manifiestos del surrealismo.* Madrid: Guadarrama, 1968.

[76] En el libro de DE MICHELI (1966) aparecen reproducidos los manifiestos citados.

[77] Postura que en cierta manera que es sintónica con los planteamientos de ADORNO (1970, 1973), pues éste también concibe el arte moderno como un sistema que se niega perpetuamente a sí mismo. Lo cual significa que usa la estrategia de la "dialéctica de la negatividad" (título precisamente de una de sus obras (ADORNO, 1973).

[78] MIRÓ también gustaba de ensalzar la política de la revolución permanente. La siguiente frase es ilustrativa de su postura: "lo que me interesaba, para emplear una expresión de moda, es la revolución permanente (...) Una revisión de todo. Cada día pongo mi obra en tela de juicio" (RAILLARD, 1977, p. 35).

Si uno presta un mínimo de atención a este movimiento, salta a la vista que puede ser considerado el germen de la modernidad. Es decir, el germen de las múltiples revueltas contraculturales propias de las vanguardias.

Es más, muchos de los principios que le regían quedan reflejados en los manifiestos de éstas casi como si de calcos se tratase. Y bastantes de los pasajes del texto de DUBUFFET, al que antes nos referíamos, bien pudieran ser intercalados, tras las lógicas remodelaciones retóricas, en el seno de textos románticos, sin originar ningún tipo de disonancia chirriante.

Dicho ésto, permítannos que nos detenernos unos instantes en el enmarcado cultural romántico.

Para mostrar la naturaleza del romanticismo, TATARKIEWICZ (1976) elaboró, a partir de las tesis defendidas por un sinfín de teóricos de este movimiento, una serie de principios que definen su talante. De ellos, y de los comentarios que añade, vamos a seleccionanar una colección de citas ilustrativas.

Son éstas (pp. 224-230):

- "El arte romántico depende total o predominantemente del sentimiento, de la intuición, del impulso, del entusiasmo, de la fe; esto es de las funciones irracionales de la mente".

- "es el arte que depende de la imaginación"[79].

- "el romanticismo es el reconocimiento de lo poético como el valor supremo"; "hizo que la poesía asumiera las funciones de la filosofía".

- "el romanticismo significa el especial sometimiento del arte a los sentimientos de ternura".

- "el romanticismo es una convicción que concierne a la naturaleza espiritual del arte. Los asuntos del espíritu constituyen su tema, su contenido y su preocupación".

- "el romanticismo es el predominio del espíritu sobre la forma"; "el qué es más importante que el cómo".

- "el romanticismo es una rebelión contra las fórmulas aceptadas"; "una rebelión contra cualquier tipo de reglas".

- en el romanticismo "la fuerza creadora no puede reducirse a principios generales".

- "el romanticismo es la rebelión de la psique contra la sociedad que la produjo".

---

[79] DELACROIX dice en su diario: "las obras más bellas son aquellas que expresan la pura imaginación del artista" (cit. por TATARKIEWICZ (1976), p. 224).

- "el romanticismo es el individualismo".

- "el romanticismo es el subjetivismo": "es una explosión desde dentro": "un despliegue del yo".

- "el romanticismo es una predilección por lo extraño".

- "el romanticismo va del objeto al infinito"; "es el intento de profundizar en los fenómenos, de trascender la superficie de las cosas, de llegar hasta las profundidades de la existencia".

- "el romanticismo es una comprensión simbólica del arte".

- "el romanticismo es el rechazo de todos los límites"; "cualquier cosa es un tema apropiado"; "todo puede mezclarse con cualquier cosa".

- "el romanticismo es el reconocimiento de la diversidad", contra "el "uniformismo" de los clásicos".

- el romanticismo conlleva "una actitud hostil a cualquier tipo de estandardización y simplificación".

- "romanticismo es la imitación de la naturaleza. Pues la naturaleza es diversa y no-estandardizada".

- "es el descontento con la realidad social".

- "es el conflicto del hombre con el mundo"

- "significa (...) volar hacia un mundo utópico y fantástico"; "volar hacia el reino de la ficción y de la ilusión"; "volar (...) hacia el pasado".

- "es un culto a lo dinámico, a lo tempestuoso, lo pintoresco, lo extraño".

- "las obras románticas (...) no aspiran a una belleza armónica, sino a producir en la gente una acción poderosa, un efecto poderoso, un choque".

- en el romanticismo "no es la armonía, sino el conflicto lo que es de hecho la principal categoría del arte".

- en el romanticismo una fuente básica son "nuestras inadecuaciones y miserias"; "su arte es el predominio del sufrimiento".

- "es lo opuesto al clasicismo".

- Y, finalmente, sobre la belleza, un párrafo integrativo: "la belleza romántica es la belleza de una fuerte emoción y entusiasmo; la belleza de la imaginaciòn; la belleza de lo poético, de lo lírico; la belleza espiritual y amorfa que no se somete a la forma o a las reglas: la belleza de lo extraño, de lo infinito, de lo profundo, del misterio, del símbolo, de lo diverso; la belleza de la ilusión, de la distancia, de lo pintoresco, así como de la fuerza, del conflicto, del sufrimiento; la belleza de los efectos poderosos".

Es decir, que en el romanticismo, tal como indican los subrayados que hemos añadido, está más que explícita la intencionalidad de

oponerse a la cultura establecida. Pero, además, parece meridiano que todos los restantes principios que aparecen en la anterior lista de citas, podrían ser utilizados como fuente para elaborar, según la selección que de ellos se hiciese, manifiestos similares a los de las vanguardias. Y aun más, al margen de éstas, o complementariamente a ellas, diversas agrupaciones de estos principios podrían equivaler a enumeraciones de los **principios básicos que definen el talante artístico de la mayoría de los artistas contemporáneos.**

Todo lo cual, visto desde la perspectiva de los *juegos*, podría ser leido de la siguiente manera: **los teóricos del romanticismo desplegaron versiones diversas y complementarias sobre la naturaleza del romanticismo. Cada uno creó su propio *juego* de conceptos y principio** (su versión teórica). Y de la suma de todos sus *juegos* -que por descontado tienen un "aire de familia" que autoriza a englobarlos bajo la etiqueta: "romanticismo", pueden seleccionarse, mediante otros *juegos conceptualistas*, agrupaciones de principios que parecen encajar a las mil maravillas con los ***juegos plásticos*** **desplegados por los artistas vanguardistas.**

Observará el lector, que estamos conectando dos tipos de *juegos*: los conceptualistas (los encaminados a describir la naturaleza del romanticimo y del arte vanguardista) y los propios del quehacer productivo de los artistas. *Juegos* que, naturalmente mantienen estrechos lazos de interdependencia, pero que conviene mantener en casilleros diferenciados, pues unos no son reducibles a los otros. Si no fuera así, nos encontraríamos con que el arte producido por los artistas románticos tendría el mismo *aire de familia* que el arte realizado por los artistas vanguardistas, cosa que a todas luces es incorrecto. Las obras románticas, todas ellas, tienen un *aire de familia* que las caracteriza. Asimismo, todas las obras vanguardistas tienen otro *aire de familia* - por más que en el arte de vanguardia se den, a su vez, múltiples *aires de familia*, marcadamente diferenciados: el ***aire de familia*** **de los cubistas, el *aire de familia* de los constructivistas, el *aire de familia* de los dadaistas, el *aire de familia* de los surrealistas,** etc.

Es decir, **por más que los principios teóricos de base sean comunes, las obras románticas y las vanguardistas: son muy distintas.**

Lo cual muestra que **los *parecidos de familia*, además de responder a principios, obedecen a otras regularidades culturales: a regularidades de tipo plástico.**

No hay que confundir, pues, los principios, con los estilos.

De todas maneras, una cosa queda clara: **el arte siempre está enmarcado culturalmente.**

Aunque a veces, como en el caso de los dadaistas y de DUBUFFET, este enmarcado esté definido por **contraidentificación.**

Y, por descontado, como hemos comprobado en el caso del romanticismo, en el seno de cada anclaje cultural, cabe el despliegue de muy diversos *juegos* artísticos.

6. 2. SIEMPRE EN PROCESO ABIERTO DE TRANSFORMACIÓN

La cultura es un marco de referencia. Encuadra, orienta, sugiere, aconseja, promueve, insinúa, desaconseja, ... Pero no suele morder. Por lo menos la nuestra. Y menos en cuestiones de arte.

En las sociedades avanzadas pasaron los tiempos de las culturas monolíticas, cuasi-cristalizadas, que actuaban sobre las mentes mediante troqueles de forma absolutamente prefigurada.

Y al margen de la evolución social, lo cierto es que incluso la manera de encarar la naturaleza de lo que sea la cultura, ha perdido rigidez.

Con la sociología y antropología funcionalista y estructuralista (ver, por ejemplo, GIDDENS (1987) y DEL PINO (1990)), la cultura era vista como un sistema complejo, orgánico, plurifuncional, que regía los comportamientos sociales de la gente de una manera bastante rígida. Las personas, los grupos, las instituciones, obedecían a sus dictados. Y éstos parecían haber sido preestablecidos por eminencias grises capaces de coordinar todo el entramado social de manera que casi todo funcionara como si de un mecanismo de relojería se tratara.

Luego, la sociología y la antropología dieron un importante giro a éste rígido planteamiento. Y los mecanismos sociales comenzaron a aproximarse a las formas de los blandos y gelatinosos relojes de DALÍ.

La cultura, y menos la nuestra, no es un sistema cerrado. No rige las mentes a través de un sistema de troqueles. Las distintas piezas no

guardan entre sí vínculos perfectamente preestablecidos. Las funciones se cumplen de manera un tanto difusa y entrecruzada.

Es por ello que el antropólogo GEERTZ (1973) **repudia la búsqueda de marcos teóricos unificados que equivalgan a lo que sea una cultura.** Toda cultura se manifiesta a través de múltiples sistemas comportamentales que no forman un sistema absolutamente coherente. Y estos sistemas comportamentales están sujetos a interpretaciones múltiples, que se manifiestan a través de comportamientos muy diversos.

Subrayemos, de paso, que el enfoque antropológico de GEERTZ es semiótico; cosa que permite entender que **los significados atribuibles a las formas concretas culturales, están abiertos a múltiples negociaciones.** Los mismos sujetos implicados en la puesta en acción de las formas culturales, orientan estas formas de manera flexible e interpretativa. Y entre ellos establecen negociaciones en torno al significado de sus prácticas.

Además, tal como indican BRUNER y HASTE (1990) al explicar el enfoque de GEERTZ, **"mediante la negociación las personas alcanzan modos de actuar satisfactorios en contextos dados"** (p. 88).

Estos planteamientos de GEERTZ tiene su correlato paralelo en el ámbito de la sociología. Ello explica porqué, en esta disciplina, en las últimas décadas no suelen aparecer grandes macropropuestas teóricas que intenten abarcar la cultura como un todo, sino, antes al contrario, propuestas circunscritas a temas y campos de restringido alcance, orientadas a obtener descripciones y análisis que destaquen por su riqueza de matices.

Es decir, lo que se pretende es obtener las **"descripciones densas"** que GEERTZ - inspirado en el segundo WITTGENSTEIN y, sobre todo en RYLE (que es precisamente el patrocinador de la expresión "descripciones densas") cifra como el objetivo básico a conseguir en antropología.

Pues bien, este inciso sobre el cambio de enfoque que ha afectado a la antropología y a la sociología en las últimas décadas, nos facilita la comprensión de porqué el mundo cultural del arte es tan variado.

Es **un mundo en continua efervescencia.**

Respecto a los teóricos del arte la cosa quedó más que meridiana en el apartado nº 2. Y, en cuanto al mundo de los artistas, baste echar

una ojeada a cualquiera manual sobre la evolución del arte moderno y contemporáneo. La efervescencia diversificadora ha impuesto su ley.

Y es que siendo la cultura una base sobre la que negociar, nada puede quedar cerrado. Y si, además, las negociaciones se encaminan, desde que **el romanticismo ordenó la lucha contracultural,** hacia el conseguir cambios radicales, no debe de extrañar que la cultura artística se haya convertido en **un mosaico de subculturas, microculturas y formas culturales de lo más variopinto.**

Finalmente, tras destacar que el enmarcado cultural de nuestra época potenció la diversificación del arte, nos interesa destacar que la relación inversa, es decir, la que considera al **arte moderno como un agente del cambio socio-cultural,** tuvo décadas atrás numerosos adeptos.

Por más que la ortodoxia marxista se decantara, poco tiempo después de la Revolución de Octubre, por la oposición al arte vanguardista, en razón de que era un reflejo de la sociedad burguesa y que poco podía contribuir a la desalienación y a la toma de conciencia revolucionaria (LUKACS, 1954, 1963), determinados marxistas *heterodoxos,* como, por ejemplo, los que integraron la Escuela de Frankfort (especialmente BENJAMIN, ADORNO y MARCUSE)[80], se decantaron por lo contrario: conceder al arte de vanguardia un valor relevantísimo.

Dejando al margen a ADORNO, que a pesar de conceder al arte la suprema consideración de bien cultural que permite liberar al hombre de las ataduras constrictoras y degradantes de la sociedad[81], por su

---

[80] Ver, por ejemplo, GIVONE (1988) y SANCHEZ (1984).

[81] En ADORNO el carácter transformador o revolucionario del arte se sustenta en la "dialéctica de la negatividad" (ADORNO, 1970, 1973). Una peculiar dialéctica que invita al cuestionamiento continuo de lo ya trillado. Una dialéctica que PICASSO ilustró a las mil maravillas cuando en una entrevista que le realizó ZERVOS (1935) explicó como producía sus obras: "Al comenzar un cuadro a menudo se hacen hermosos descubrimientos. Hay que estar en guardia contra ellos. Destruir la pintura, volverla a hacer varias veces. En cada destrucción de un hermoso descubrimiento, el artista no lo elimina, en verdad, sino que lo transforma, lo condensa, lo hace más sustancial. Lo que al final queda es el resultado de los hallazgos descartados". Y luego, al final de la entrevista, añade: "Una idea es un punto de partida, y nada más. Si uno se pone a pensar en ella se transforma en otra cosa (...) Si insisto se convierte en otra cosa. (...) mi idea original ya no me interesa más (...) Lo importante es crear. Sólo eso importa; la creación lo es todo.

Has visto alguna vez un cuadro terminado, un cuadro o cualquier otra cosa? ¡Ay de ti el día que se diga que has terminado algo! ¿Terminar una obra? ¿Terminar un cuadro? ¡Qué estupidez!" (citado por CHIPP (1968), pp. 290-296)). Es decir, según PICASSO,

pesimismo no daba crédito a la tesis de que el arte podía contribuir al real cambio social, BENJAMIN y MARCUSE sí creían en el extraordinario poder de éste para hacerlo posible[82 y 83].

El arte era una de las vías que podía conducir al hombre a la auténtica liberación. Y MARCUSE hizo de lo estético un valor supremo. En *Eros y civilización* (MARCUSE, 1955) esta tesis ocupa un lugar preferente. Y en *La dimensión estética* (MARCUSE, 1978), aún más.

Según MARCUSE, cualquier revolución, si no integra la dimensión erótica y estética, no puede ser liberadora. Y **es a través de la liberación sexual y la renovación estética de la mente que podrá emerger la posibilidad de una nueva sociedad.** El hombre unidimensional (MARCUSE, 1964), subyugado por la racionalidad tecnológica de las sociedades avanzadas, sólo puede ser vencido a través de estos cambios.

Aunque los años han convertido los deseos y esperanzas de MARCUSE en simple poesía, puede que el arte albergue bastantes de las virtudes que él le atribuye. Y aunque no parece estar predestinado a instaurar en la Tierra el reino de *Utopía*, bien pudiera ser que tenga el poder, como defendían READ y COLLINGOOD, de amplificar y enriquecer la conciencia humana. Y, además, puede que también tenga el poder de contribuir a la adquisición y consolidación de una nueva sensibilidad (MARCUSE, 1978, YVARS, 1982[84]) que permita humanizar la existencia.

La sociedad no parece vaya a ser liberada por el arte, pero, con toda seguridad, se puede afirmar que determinadas personas que lo han

---

todo debe estar en continuo trance de reelaboración. Es la "dialéctica de la negatividad" de ADORNO. Hay que negar lo dado para construir lo por venir. Es el camino para llevar la utopía al existir de cada día.

[82] Y algunos artistas han compartido esta misma creencia. Por ejemplo, MIRÓ. (Ver RAILLARD (1977), p. 199).

[83] En el ámbito revolucionario marxista se han dado versiones realmente desaforadas sobre la relación entre arte y cambio social. Como botón de muestra véase el siguiente párrafo de TROSKY en el que se habla del hombre nuevo que surgirá con la ayuda del arte: "El hombre será inconmensurablemente más fuerte, sabio y sutil; su cuerpo será más armónico, sus movimientos más rítmicos, su voz más musical. Las formas de vida serán dinámicamente espectaculares. El tipo humano medio llegará a alcanzar las alturas de un Aristóteles, un Göethe o un Marx. Y sobre estas montañas se alzarán nuevas cimas" (TROSKY (1923): *Literture and Revolution*. Nueva York: Russel and Russel, 1957) (cit. por CHIPP (1968), p. 492).

[84] YVARS (1982): "Después del 68. Nota a MARCUSE" (artículo de presentación del libro de H. MARCUSE *La dimensión estética* (Barcelona: Edicions 62, 1982)).

vivido intensamente, han escapado a la *unidimensionalidad* que a la mayoría nos atenaza. Y algunos puede que incluso hayan atravesado el umbral de la liberación del enorme potencial que alberga la mente.

6. 3. EL ARTE REMITE A MUNDOS PERSONALES

El Romanticismo creó el marco programático básico de la modernidad, pero se quedó, básicamente, fijado al enfoque naturalista. Y los movimientos que le siguieron también. Es verdad que los naturalismos del siglo pasado son de lo más variopinto y que algunos autores (BLACKE, REDON, MOREAU, ...) desplegaron obras personales nítidamente diferenciadas (ver, por ejemplo, LUCIE-SMITH (1972)), pero, a pesar de ello, **la gran diáspora, la gran diversificación, se produjo a lo largo del primer tercio de nuestro siglo.**

Y, básicamente, en razón, pensamos, de haberse distanciado los artistas del enfoque naturalista.

Sabido es que **la gama de posibilidades figurales es infinita.** Las **escalas de iconicidad** se presentan segmentadas en categorías tajantes (por ejemplo la consabida de MOLES (1981)), pero entre ellas, y en el interior de ellas, pueden situarse las **infinitas variantes de formatos icónicos** que se han dado en la historia, y las infinitas que se darán en el futuro.

Ahora bien, si uno echa una mirada a la trayectoria del arte no naturalista, y muy especialmente a lo sucedido en nuestro siglo, salta a la vista, que este enfoque figural parece tener un abanico mayor de posibilidades. Y entre ellas la de poder expresar una gama más amplia de sentimientos, vivencias y pensamientos.

Sobre este particular, puede sernos de interés el aludir a lo expuesto por READ (1955), en su libro *Imagen e idea*, sobre el tema del autorretrato. Tras explicar el concepto de persona en JUNG (concepto que éste usa con el significado originario de "máscara"[85]), defiende que

---

[85] JUNG distingue entre *persona* y personalidad. Usa el término persona dóndole el significado etimológico que tenía en el mundo griego. "Persona" significaba máscara. La persona es, en JUNG, la *máscara* que presentamos en nuestros intercambios sociales. Esta mediatizada por la cultura y no refleja el auténtico yo. Por su parte, el término "personalidad" es usado en el sentido del yo real y profundo (ver HALL y LINDZEY (1970, a), THOMSON (1968) y CUELI y REIDL (1972)).

los autorretratos realizados desde **el enfoque naturalista, han reflejado más la *máscara* que el yo profundo.** Se han quedado en lo superficial.

Esta superficialidad incluso afecta, según READ, a REMBRANDT, que suele ser considerado por muchos teóricos del arte como el mejor autorretratista de la historia[86].

Finalmente, READ se deshace en elogios a **KLEE, al que considera como el ejemplo por antonomasia de autorretratista que si alcanza a reflejar la personalidad real.** Y ello a pesar de que los rostros que plasma tienen escasísimo parecido con la figura externa que puede apreciarse en las fotos de KLEE.

La flexibilidad del enfoque esquemático-figural, y la posibilidad que le caracteriza de poder adoptar mil y una formas, nítidamente contrastadas, potencian su uso expresivo. Pero, naturalmente, que ésta alcance el nivel de las obras de KLEE, pasa por la existencia de mentes sutiles como la suya, capaces de unir figuración, autoconciencia y expresividad.

Dejando ya a READ, y volviendo al punto en que estábamos, hay que decir que **el enfoque no naturalista ha modificado radicalmente el panorama del arte.** La producción de cada uno de los artistas se ha vuelto mucho más variada.

En el pasado, la trayectoria de un artista era de tipo continuista. Nadie espera encontrar saltos bruscos en la evolución de RAFAEL, ZURBARÁN, o VELAZQUEZ. **El laboratorio de la mente naturalista parece propenso al cambio pausado.**

En cambio, **el laboratorio figural-esquemático, parece invitar a la diversificación expresiva.** Eso por lo menos es lo que atestigua nuestra época. Si bien en el pasado no fue así, pues no existe constancia de ningún arte figural-esquemático, propio de culturas alejadas de la nuestra, que entrase en algo semejante a la espiral de la diversificación expresiva. Antes al contrario, estas culturas siempre fueron, en sus producciones figurales, extraordinariamente conservadoras[87].

Con toda seguridad, **la mutiplicación en nuestra época de las modos expresivos obedece a los dictados de los principios románticos**

---

[86] REMBRANDT nos ha dejado una amplia colección de autorretratos en los que se reflejan a las mil maravillas los cambios anímicos que fueron afectándole con el paso del tiempo (ver, por ejemplo, ROSEMBERG (1964)).

[87] En el sentido de continuístas.

que orientan el arte hacia la revuelta y hacia la personalización de la expresión.

Sea como fuere, el caso es transparente: **la alianza de los principios románticos con el enfoque esquemático-figural, transmutó en poco tiempo el panorama del arte.**

Ahora bien, conviene no dejar de lado a un factor complementario al cultural. Si el medio cultural promueve el cambio, este se acelera, pero no hay que perder de vista que la propia mente es factor crucial de diversificación. Y no sólo porque en su seno se despliega lo básico de las negociaciones en torno a las formas culturales, sino porque su propia dinámica crea, inevitablemente, mundos personales.

Una cosa es negociar puntualmente con otros en torno a qué hacer y cómo hacerlo en tal o cual circunstancia social, y otra, bien distinta, **negociar con uno mismo a lo largo de todo el trayecto vital que recorremos.**

Queremos decir que en la mente, aunque sea de manera casi siempre no consciente, se dan infinidad de procesos abiertos, asimilables a negociaciones de mayor o menor calado, que llevan, inevitablemente, a su propia evolución. Pero, también, a que se convierta en una entidad diferenciada con sus propios rasgos distintivos.

Somos, inevitablemente, personales.

Las negociaciones desplegadas en el seno de la propia mente, siempre generan lo que puede denominarse un mundo personal.

Ello da pie a Nelson GOODMAN (1978) a defender que **el hombre es un constructor de mundos**[88].

Ahora bien, conviene recordar que este autor entronca con la tradición de CASSIRER y LANGER, que entronizan a los múltiples sistemas simbólicos que usamos los humanos como pilares esenciales de la cultura y de nuestra mente.

---

[88] Tesis ya defendida por algunos teóricos románticos. Así, por ejemplo, SCHELLING escribió: "Con el ser libre y autoconsciente, emerge, de manera simultánea, un mundo entero -de la nada-, la única *creación de la nada* verdadera y pensable". (SCHELLING (1800): *Sistema del Idealismo Trascendental*, cit. por MARÍ (1989), p. 179).

Esto significa que **nuestros mundos personales están siempre mediados por sistemas simbólicos.**

Detalle de especial relevancia es el subrayar que GOODMAN califica a su propia **filosofía de constructivista**. Esta denominación ayuda a dejar las cosas bien claras. **Los mundos personales los construye la propia mente usando los sistemas simbólicos que tiene a mano, amén de otros mundos con los que entra en contacto.**

Ningún mundo surge simplemente de sí mismo. Debe partir de otros. Pero **todos edificamos el nuestro. O los nuestros.** Pues de la misma manera que partiendo de otros mundos creamos uno de personal, partiendo del que tenemos podemos llegar a otros de distintos.

BRUNER, es un admirador de GOODMAN, y, en cierta manera, un discípulo. El título de uno de sus libros deja traslucirlo: *Realidad mental y mundos posibles* (BRUNER, 1986).

Sus planteamientos son absolutamente fieles a los de su maestro.

Pero, como no podía ser menos en una figura de la talla de BRUNER, sus aportaciones enriquecen el marco definido por GOODMAN.

De especial interés es la dicotomía que establece entre dos modalidades de pensamiento: **el pensamiento categorial y el pensamiento narrativo.**

Aunque ambos tipos de pensamiento van siempre emparejados, el categorial (que es de índole conceptualista y logicista), es el que sustenta, en lo fundamental, al conocimiento científico. El narrativo, que es un pensamiento descriptivista e interpretacionista, hace lo propio con el conocimiento humanístico y con el desarrollo del mundo del arte.

De todas maneras, complementariamente a estos ámbitos de conocimiento -que cabe considerar también como particulares mundos (el mundo de la ciencia y los mundos de las humanidades y del arte[89]), todos construimos, en base a la vida cotidiana, nuestros particulares mundos personales.

---

[89] Mundos que forman parte del *mundo* 3 de POPPER (ver, por ejemplo LORDA (1991)) , que, interpretado desde el esquema teórico de GOODMAN, merecería ser llamado *universo* 3, en razón de abarcar varios mundos disjuntos": el de la ciencia, el de las humanidades y el del arte.

Todos desplegamos nuestras propias narraciones interpretativas. Y éstas definen el talante de nuestra identidad personal. Determinan cuál sea nuestro mundo personal.

GOODMAN, por otra parte, distingue entre **mundos, versiones y universos**. Un mundo es un sistema complejo que da coherencia al conocimiento y a los anclajes vitales. Puede manifestarse según diversas versiones, y éstas, a su vez, pueden adoptar rostros distintos.

Y los mundos pueden formar parte de **"universos de mundos"**.

Por otra parte, conviene destacar que todo este edificio conceptual, organizado piramidalmente, descansa sobre infinidad de **minuciosos procesos, conexos a los sistemas simbólicos de base** (procesos que BRUNER (1986) intenta escudriñar en el caso de la expresión literaria).

Éstos sistemas simbólicos son el fundamento de todo. Sin ellos no existen narraciones, ni mundos, ni versiones, ni universos. Son la base de sustentación de todas las construcciones que la mente va desplegando.

Ultimo detalle, como los sistemas sustentadores son simbólicos, cualesquiera que sean los procesos u operaciones implicadas, **son siempre significativos**. Lo cual quiere decir, ni más ni menos, que **el significado es la pieza clave de todo el universo de GOODMAN y BRUNER.**

Bien, hasta aquí, una breve muestra de sus planteamientos. Pero, ¿qué interés tiene todo ello para nosotros?

Pues, para comenzar, uno de bien simple. **Todo artista plástico, al margen de que viva inmerso en un particular mundo conexo a la vida cotidiana, crea otro mundo, o mundos, de índole artística**. Puede que ambos mundos, el corriente y el artístico, estén sumamente integrados -caso por ejemplo de KLEE-, puede que transcurran por vías prácticamente independientes -caso de MIRÓ[90]-, y puede que la relación sea de tipo sinuosa -caso de PICASSO[91].

---

[90] El MIRÓ de la vida corriente, familiar, era un hombre que destacaba por su absoluta simplicidad. Sus hábitos eran de lo más corriente. Su vida artística se desenvolvía en su encerrona, totalmente privada, en el taller artístico. Por más que sus paseos privados por las proximidades de taller pudieran convertirle en una

prácticamente independientes -caso de MIRÓ[90]-, y puede que la relación sea de tipo sinuosa -caso de PICASSO[91].

Por otra parte, en nuestro tiempo, los artistas no suelen conformarse con desplegar un sólo mundo artístico. **MIRÓ y PICASSO, por ejemplo, crearon múltiples mundos,** que son periodos de su trayecto vital. Mundos que, en algunos casos, supusieron bandazos realmente espectaculares -piénsese en el paso del cubismo al neoclasicismo, en PICASSO, y en el radical cambio de enfoque expresivo adoptado por MIRÓ cuando se adscribió al enfoque surrealista.

Ésto, sin tener en cuenta que **algunas series van asociadas a la creación de un micromundo relativamente autónomo.**

Todo ello significa, que en estos dos artistas, y en muchos otros también enamorados de la diversificación expresiva, la obra completa realizada debe ser inscrita en un universo macroabarcador. **MIRÓ fue un universo creador. Y PICASSO, huelga decirlo. Quizás, incluso, llego a ser un universo de universos.**

Y **a cada mundo asociaron un particular mundo figural,** que le diese consistencia plástica.

Mundo figural que hay que entender como una de las dos caras del sistema simbólico que sustenta el particular mundo de cada periodo o serie. La otra cara, naturalmente, corresponde al mundo de significados barajados y reflejados a través de lo plástico.

En este punto, conviene recuperar el concepto de narración, pues **el mundo de significados no es otra cosa que un mundo narrativo.** Un mundo que se despliega a través de múltiples narraciones -que, por descontado, integran en su seno diversos **sistemas categoriales,** seleccionados por el artista con la intención de dar cuerpo y consistencia a dicho mundo.

En definitiva, los universos y mundos artísticos creados por los artistas **se edifican sobre el potencial de los sistemas simbólicos que manejan. Cada mundo requiere el propio.**

Pero, a su vez, el empeño de crear nuevos mundos, exige elaborar nuevos sistemas simbólicos.

Es decir, que *jugando* **en el territorio común en el que se entrelaza lo plástico con el ámbito de los significados, el artista consigue hermanar ambos aspectos hasta que se convierten en un auténtico mundo.**

He ahí, el arte.

Alguien dirá: ¿pero qué sucede con el arte que rehuye a los significados? ¿Se queda en lo meramente plástico?

No, lo narrativo, aunque a primer golpe de vista pueda parecer marginado, desempeña un papel crucial: el de acolchar teórica y vivencialmente la realización de las obras.

Veamos, por ejemplo, el caso MONDRIAN. **Aparentemente simples *juegos* geométricos.** Pero tras ellos, **mil y una narraciones sobre la naturaleza del arte, sobre la primacía de lo espiritual, sobre la expresión de sentimientos universalistas, que superen la pequeñez y pobreza de los circunstanciales sentimientos cotidianos, sobre lo sustantivo de las estructuras perceptivas**, etc.[92]

Pues sí, el arte en MONDRIAN era, en el fondo, **una manera de ser religioso**[93]. Su mundo artístico le llevaba a sacralizar el arte.

Sin lo narrativo, sus *juegos* geométricos hubiesen quedado en simples *juegos* decorativos que, con toda seguridad, se hubiesen extinguido, por cansancio, al cabo de poco tiempo. **Pero el haberlos sometido a la irradiación energetizante de las espiritualizadas narraciones desplegadas por su mente, las convirtió en un sutil *juego* que a ninguna mente sensible deja indiferente.**

El arte, pues, requiere de lo narrativo. Su vitalidad, aunque a veces sea por vía indirecta, depende de ello.

Pero la narrativo apunta a la creación de mundos. Y en el caso del arte, a la creación de mundos artísticos.

---

[92] Sobre todo ello puede consultarse MONDRIAN (1919, 1934-43).

Dos versiones sintéticas del marco teórico definido por MONDRIAN fueron elaboradas por el mismo en "Realidad natural y realidad abstracta" (1919-20) y en una declaración parecida en 1943 en el *Bulletin of the Museum of Modern Art* (Nueva York) (ver CHIPP (1968)).

[93] Sobre su orientación religioso-espiritualista es significativa su sintonía con el movimiento teosófico, cuyos planteamientos son sintónicos con su teorización sobre el arte, amen de contribuir a la inducción del estado anímico que presidía la elaboración de sus obras.