

APORTES PSICOLOGICO-ESTETICOS A LA CRITICA DE ARTE

Mimí Marinović (*)

La crítica de arte parece tener cada vez más una mayor importancia frente a la situación que se advierte en el arte actual. En las naciones más desarrolladas son varios los críticos que han desbordado los modelos tradicionales de su quehacer. La coexistencia de estilos y modas que engloban distintos ismos, modernos, proto y postmodernos, ha creado la necesidad de orientar a los diversos públicos sobre las diferentes variables artísticas. Al crítico no le basta el análisis formal y las habituales consideraciones estilísticas e histórico culturales, sino que ingresa con frecuencia al campo de las disquisiciones filosóficas, políticas, económicas, lingüísticas y de las ciencias de la conducta.

Estimo que las posibilidades que ofrece la psicología del arte a los distintos tipos de críticos no han sido aprovechadas, especialmente en nuestro medio, debido a factores provenientes tanto del área de la estética como de la psicología. El amplio campo de estudio de esta disciplina abarca tanto la comprensión del proceso creativo, de la personalidad del artista y de la obra, como de su impacto en el público, los determinantes, componentes y circunstancias que intervienen, favorecen o interfieren en la experiencia del arte.

La reciente exposición de grabados y esculturas de la notable artista alemana Käthe Kollwitz me ha sugerido algunas reflexiones acerca de su obra y de los posibles aportes de la psicología del arte a la labor de los críticos de arte. Creo que ellas son aplicables además a los historiadores de arte, porque en cierto sentido cada uno de ellos es también un crítico de arte. Relataré mi experiencia frente a su obra y lo obtenido en el estudio posterior al encuentro con ella, para señalar la importancia de la participa-

ción conjunta de lo intuitivo y de la investigación en la crítica de arte.

DESCRIPCION DE UNA EXPERIENCIA

Concurrí a la exposición y observé con mucho interés los grabados y las esculturas. El encuentro con el arte de Käthe Kollwitz me hizo sentir que captaba su naturaleza. Se despertó mi interés por buscar elementos adicionales para cimentar dicha experiencia de intuición sintética sobre otras bases más objetivas. Escuché las apreciaciones de algunos asistentes, recordé los antecedentes que tenía sobre la artista y detecté una discrepancia entre la mayoría de las opiniones escuchadas o conocidas con mi experiencia directa frente a las obras. Me encontraba en cierto modo enfrentada a una especie de disonancia cognitiva entre la actitud más generalizada y mi propia experiencia. Si la tensión producida por el conflicto cognitivo se resuelve de acuerdo a lo que dice la psicología, mediante estrategias que implican la pesquisa de nueva información, en este caso se tradujo en el análisis de algunas obras y de lo que ellas presentan y sugieren, como también en lectura adicional y la redacción de estos párrafos.

¿Cuál era la disonancia? Muchos de los asistentes con los cuales conversé, como varios de los documentos que he leído sobre la artista y sus creaciones, ponían énfasis en el carácter expresionista de crítica social de su arte y las relaciones con la contingencia política de su tiempo. Por mi parte, capté como elemento primordial en las obras expuestas una profunda preocupación por la muerte y la maternidad, sin desconocer que una parte de su obra, sobre todo en aquella que se puede considerar como narrativa, es

(*) Profesora de Psicología del Arte. Facultad de Artes. Universidad de Chile.



*Muerte con mujer
en el regazo, 1921,
grabado en madera.
Kathe Kollwitz.*

consecuente con la motivación sociopolítica. En acápites de su diario, Käthe Kollwitz se refiere a las finalidades sociales de su arte, dirigido a los hombres de su tiempo “tan desamparados y tan necesitados de ayuda”. (Kollwitz, 1955.) Esta motivación consciente de su obra, y manifiesta en ella, no se opone a lo captado personalmente y que coincide con la opinión de un crítico sobre la exposición mencionada.

FORMA Y SENTIDO DE UNA OBRA

Rememoro sus grabados y esculturas. Tengo ante mí un excelente catálogo (1985). Escojo una de sus obras para analizarla: *La muerte con mujer en el regazo*. (Fig. 1.)

Es un grabado en madera de 1921. Al examinarlo aparece un primer centro de atención ubicado en la parte superior central y que corresponde a la cabeza de una mujer mayor, que parece ser la de la muerte.

Continúo con un descenso en diagonal hacia el rostro de una mujer más joven —que sugiere el de una niña— hasta llegar a la gran mano en el centro del cuadrante inferior. La acentuada vertical de la mitad izquierda del grabado refuerza la imagen de la muerte, cuya cara parece apoyarse en la cabeza de la niña y ser, al mismo tiempo, su asidero. El asentamiento de la faz de la muerte sobre el eje estructural vertical central de la composición le otorga a esta forma, extremadamente oblicua, mayor estabilidad, peso y jerarquía. (Arnheim, 1984.) La muerte pasa a ser la protagonista principal del grabado. Su rostro se prolonga hacia la derecha abajo, envolviendo el semblante en horizontal de la niña, de ojos cerrados y boca abierta, que está como apoyado sobre las manos cruzadas y sin vigor. Las dos caras componen una elipse cuyo eje sigue una dirección oblicua que se continúa en dos líneas para desembocar en la enorme mano de la muerte.



*Madre, 1919,
aguafuerte.
Kathe Kollwitz.*

Por una parte, la elipse encierra dos centros que contrastan: el semblante de la mujer (la muerte) con facciones angulosas y lineales y el dinamismo que le otorga su eje inclinado frente a la fisonomía de la niña, más luminosa y suave y con la pasividad que expresa su eje horizontal. Por otra parte, la forma elíptica termina en las manos en cruz de la niña, que a su vez son los radios de una forma circular que la encierra entre la potente mano, la poderosa pierna y la cabeza inclinada de la muerte. La niña es acogida en el regazo de la muerte en una actitud que más parece ser la de una madre protectora frente a su hija.

La cara de la muerte madre sugiere profundo abatimiento. El elemento depresivo se intensifica en el marcado descenso en diagonal desde el hombro izquierdo, que es a su vez la cima del sólido rectángulo vertical en la parte izquierda del grabado. Las paralelas horizontales bajo el marco superior acentúan la sensación de aplastamiento y opresión. El peso de la mitad superior de la composición se compensa a la derecha con la concavidad y la fuerza expresiva de la mano en oposición, y al lado izquierdo con la verticalidad de la pierna. La pierna y el brazo de la muerte aparecen en un primer plano y dejan más atrás la imagen de la niña acogida en la concavidad del cuerpo adulto. Quedan fuera sólo los pies lacios y desnudos de la niña.

Varios aspectos de la obra analizada se perciben en otras de sus composiciones en que trata el tema de madres e hijos. En ellas, el cuerpo de la madre obedece a un esquema contractivo y centrípeto que encierra al hijo, el rostro y las manos se desempeñan como los elementos corporales más expresivos y la fuerza y la lasitud contrastan en la dinámica de las formas. *Madres*, aguafuerte 1919, (Fig. 2) Me parece que *Muerte con mujer en el regazo* muestra una actitud de ambivalencia frente a la muerte. Ella está asociada con una imagen maternal protectora, la cual se ampara a su vez en una relación de apoyo mutuo con la hija a quien acoge.

MAS ALLA DE LA OBRA

El análisis me animó a investigar sobre la vida y la obra de la artista, el expresionismo y la tradición del arte alemán, como también

la visión del mundo y del hombre en su espacio y en su época.

Me interesaron sus conexiones con el naturalismo literario y su parentesco plástico con los artistas del "Brücke"; con Barlach, Dürero, Goya y Daumier; su firme y duradera vocación por el arte y la justicia que asumió los problemas de los desposeídos, de las madres y los niños; de los sufrimientos de la guerra y de la persecución nazi. Me impactó su paradójica voluntad de vida entre tanta presencia de la muerte.

Decidí profundizar en lo biográfico. Pude comprobar la relevancia de los primeros afectos y experiencias en la formación de su carácter, en el desarrollo de su vocación y de sus aspiraciones. Su vida entera fue considerada por su hermana Lisa como un diálogo con la muerte. La imagen de su madre en duelo por el fallecimiento de dos hijos antes del nacimiento de Käthe, y poco demostrativa en sus afectos, parece haber influido en su infancia, perturbada también por la pérdida de otro hermano. Los datos confluyen hacia un sentido que es posible captar en muchas de sus obras, el de un doble duelo, el de la madre que pierde a un hijo y el del hijo que pierde y busca a su madre.

El dolor y la angustia experimentados por Käthe a través de la identificación con su madre y con los hermanos muertos se traduce en duelo real con la trágica muerte de su hijo y de su nieto del mismo nombre, en las dos guerras mundiales. Al igual que Van Gogh, quien de pequeño tuvo que enfrentarse con la visión de una tumba con su propio nombre, que era el de un hermano fallecido, debe haber sentido la necesidad de autoperpetuarse. Lo hizo por medio de sus 84 autorretratos, su diario, sus cartas y la fuerza gestual de su abundante obra. Si sus testimonios verbales son de gran valor, su arte presenta un potencial más revelador y libera una verdad más profunda. Su necesidad de crear se acrecentaba en las dificultades. Así logró plasmar en su producción artística el triunfo de la creación sobre la muerte, de la compasión sobre la agresión y la perpetuación no sólo de sí misma, sino que también del talento no desarrollado por el hijo muerto prematuramente.

Los elementos proporcionados por el análisis de la obra, por los otros antecedentes recogidos y en particular por los deriva-

dos de la investigación biográfica, me permitieron complementar la experiencia intuitiva. Pude entender muchas de las motivaciones de su arte, la forma en que se canalizó su creatividad, como también el sentido y el rol que ésta cumplió en su vida.

RE-INTUICION E INVESTIGACION CONJUNTAS

En la experiencia descrita intentamos, por una parte, una captación intuitiva (re-intuición) de la obra realizada por la artista y por otra, una investigación de conjunto realizada sobre su vida y personalidad, su contexto histórico, cultural y estilístico. A nuestro juicio estos dos aspectos pueden ser considerados en la crítica de arte de un modo similar a como lo plantea Panofsky para el historiador de arte (1955). La síntesis recreativa y la investigación "arqueológica" constituyen una situación "orgánica", en la que las dos se interpenetran, sirven de base la una a la otra, se califican y rectifican mutuamente.

La experiencia del arte —uno de los grandes temas de discusión de la estética— implica a nuestro juicio un potencial que se debe despertar y desarrollar en todo ser humano como capacidad re-creativa para alcanzar el bienestar estético individual y social. Se supone que los conocedores del arte, como los críticos, son las personas que tienen más desarrollado este hábito, por cuanto su juicio descansa en parte en su experiencia directa de una gran variedad de obras y estilos y en parte en el estudio teórico del arte (Munro, 1967). Pero la realidad muestra que el experto a veces puede convertirse en un frío erudito que analiza mecánicamente las obras artísticas, mediante normas rígidas que excluyen lo que no calza con sus esquemas, o le impiden captar lo original que cada artista aporta. Olvida ese crítico que lo que entrega el arte no es información, ni confirmación de ella, sino que es "un mundo o más bien la atmósfera de un mundo" y que para captarlos "debemos ser sensibles a lo que Baudelaire llamó su música, el efecto global producido por todos sus elementos". (Dufrenne, 1983.) El caso contrario, el del especialista que se basa en la pura experiencia perceptual, como ojo ingenio que se fusiona fáusticamente con la

obra, pero que no se compromete inteligentemente con ella en el momento en que el perceptor y lo percibido se diferencian, aborda su misión en forma unilateral. Sólo a través de la re-intuición e investigación conjuntas podrá el experto ser capaz de captar la revelación inédita que hace el artista de lo permanente de lo humano, al mismo tiempo que comprender la multidimensionalidad de su obra y discernir su valor.

EL ENFASIS EN LA EXPERIENCIA ESTETICA Y LA PSICOLOGIA DEL ARTE

La estética contemporánea, al menos la anglosajona y la norteamericana en particular, ha elaborado varias definiciones no evaluativas del arte, como las de Beardsley, Schlesinger y Munro, que se refieren a su capacidad de producir y desencadenar la experiencia estética y a la conducta observable de los que la vivencian. A pesar de las críticas que se le formulan de que no atienden a la naturaleza del arte y su esencia, se reconoce su durabilidad no sólo por "la utilidad retórica de apelar a la experiencia estética más que a cualquier otra cosa" (Dempster, 1985), sino que por su capacidad para servir de punto de partida operacional en el diseño de los límites de una investigación empírica del arte. Suelen llamarse "definiciones psicológicas" y podemos incluir entre ellas la de Dickie, denominada "institucional", porque entiende el arte en relación a la conducta de los artistas y de los apreciadores del arte "que actúan en nombre de una institución social (el mundo del arte)". (Dickie, 1974.) Su permanencia manifiesta la importancia y la acogida que ha ido adquiriendo la psicología en los medios estéticos en los cuales se nutre el crítico de arte. Al psicólogo le es difícil contar con respuestas a la pregunta básica de la estética sobre "¿Qué es el arte?" que sean aplicables a obras de todas las épocas y lugares. Tal vez éste sea uno de los motivos de que la mayor parte del trabajo experimental se haya realizado con estímulos pertenecientes a diversas formas de arte y no con las obras de arte en sí. A pesar de estas limitaciones, la estética experimental ha tenido un renacer en la segunda mitad de este siglo, debido al trabajo de Berlyne (1976) y otros. En esta nueva etapa se ha logrado una superación del enfo-

que hedonístico-emocional del arte para abarcar lo cognitivo, lo emocional y lo motivacional.

El énfasis de las definiciones del arte en la experiencia estética está favoreciendo la realización de líneas más novedosas de investigación. Por ejemplo, las de índole fenomenológica que tratan de describirla y las que se preocupan de caracterizar a las "personas estéticas" que presentan una elevada capacidad para vivir dicha experiencia, a diferencia de las "no estéticas" Lindauer (1981) observa que los estudios sobre el primer rubro muestran que la experiencia varía según se trate del arte, del ambiente o de la actividad artística comprometida, mientras que los resultados son contradictorios en relación a la experiencia del creador o productor y a la del apreciador o consumidor. Con respecto a las "personas estéticas", Lindauer señala que en las investigaciones ellas obtuvieron un puntaje más alto en imaginación, percepción fisiognómica y creatividad, que las "no estéticas". Las que tienen una mayor sensibilidad estética son capaces de apelar en forma confiable a su imaginación, que varía según la forma de expresión artística de que se trate. Muestran similitudes y diferencias con los artistas en ciertas dimensiones. La relevancia que estos estudios conceden a la imaginación sugiere que ella puede ser la fuente común de los diversos componentes perceptuales, emocionales y motivacionales de la experiencia estética.

VISION GLOBAL DE LA EXPERIENCIA ESTETICA

Uno de los motivos que han perturbado la relación entre los teóricos y los psicólogos del arte ha sido el desencuentro producido entre una estética tradicionalmente preocupada por el aspecto perceptivo y cognitivo del arte y una psicología demasiado inclinada a lo emocional, como el psicoanálisis, o a lo puramente experimental. Hoy se advierte un acercamiento mucho mayor entre estética y psicología. Las posibilidades de un enriquecimiento mutuo se han visto favorecidas por la flexibilización de las grandes corrientes de pensamiento psicológico, la mayor aproximación entre teorías que fueron antinómicas y la mayor preocupación por lo cognitivo y por los procesos mentales

que descuidaron tanto el psicoanálisis como el conductismo.

Además, el desarrollo de una corriente humanística en la psicología norteamericana ha llevado a una mayor confluencia con los puntos de vista más comprensivos y de mayor raigambre filosófica de la psicología europea. Las críticas que hiciera el psiquiatra vienés V. Frankl (1955) hace más de treinta años sobre una "psicología sin espíritu" han motivado la consideración de la dimensión espiritual en el estudio del hombre sano y enfermo. Frankl ubica el inconsciente estético en el inconsciente espiritual, señalando que la totalidad de la personalidad participa en la vivencia del arte. Esto coincide con la visión maritainiana: "En el arte está implicado el hombre en totalidad, porque el arte y su captación no es producto ni del intelecto solo, ni de la imaginación sola, sino que procede del hombre todo, o sea del conjunto de sus sentidos, imaginación, inteligencia, amor, deseos, instinto, sangre y espíritu".

LA NECESARIA INTERDISCIPLINARIEDAD

Una visión tan amplia de la experiencia estética tiene que tener repercusiones en la crítica de arte. Es necesario tomar en cuenta una serie de factores involucrados en la interacción hombre—obra artística: la captación de la estructura unitaria de la forma en que se materializa la imagen visual, la valoración de las circunstancias que participan en la experiencia y en la creación de la obra; los datos biográficos del autor, sus antecedentes artísticos, sus rasgos y otras formas de expresión de la personalidad; sus relaciones con la evolución del arte y los estilos, con la cultura y su tiempo histórico. Tratar de responder en la forma más plena a esta necesidad de consideración global del arte es difícil para cualquier disciplina enmarcada dentro de límites delineados rígidamente. Si la crítica y la historia del arte están íntimamente relacionadas, ambas necesitan del apoyo de otras ciencias del arte. Ellas, como todas las ciencias que estudian al hombre y sus productos, requieren de la interdisciplinaria. No puede ser de otro modo, dado que hoy se sabe que la complejidad humana hace que cada persona y cada obra forme parte de una realidad sistémica compuesta

por interacciones y que presenta diferentes aspectos de una unidad compleja organizada.

ALGUNOS APORTES PSICOLOGICOS A LA CRITICA DE ARTE

Una de las objeciones al apoyo psicológico en la crítica es su asociación con una evaluación subjetiva de la obra. Esto no corresponde a la situación actual. Los aportes conocidos son de diferente índole, unos apuntan más al estudio de la obra misma, otros a la personalidad del autor o a los mecanismos en juego en la percepción de la obra y sus circunstancias.

Una parte de las investigaciones ha tratado de contribuir a la descripción y clasificación de las obras de arte, tomando en cuenta diversas teorías de los estilos artísticos y de la composición. O'Hare (1981) ha estudiado las diferencias individuales en la percepción de estilos y ha mostrado que los conocedores (personas estéticas) son especialmente sensibles a similitudes y diferencias en ciertas dimensiones claves, como por ejemplo la claridad o definición de detalle, descrita en la teoría de Wofflin sobre los estilos artísticos. Algunos como Gablik (1976) se han preocupado de explicar la dinámica de los cambios de estilo a través de patrones de crecimiento cognitivo como los de Piaget.

La teoría de la "trampa terapéutica" en la interpretación metafórica de Feinstein (1983, 1985) entrega valiosas ideas y prácticas aplicables a la crítica. Su autora la ha utilizado en la educación artística. Parte de conceptos de la crítica de arte entendida como una forma de "reeducar las percepciones de las obras" y "expandirlas de modo que se pueda encontrar significados en las formas visuales". Se basa en una guía para la crítica de arte elaborada por Feldman en los EE.UU. Feinstein busca en la obra la impresión dominante. Ella es una "mezcla de las cualidades visuales generales y los sentimientos que connotan" Representa el inicio del desciframiento de lo que la forma visual encarna. Las cualidades visuales de forma, color, textura y sus efectos sinestésicos pueden provocar sentimientos (alegría, tristeza, tensión, etc.) que al combinarse generan asociaciones personales, analogías y metáforas como: "La pintura se parece a..." o "La pintura me recuerda...". En esta

etapa del proceso se puede caer en la trampa terapéutica de la metáfora, a través de la transferencia de atributos de la imagen a otros fenómenos o a algunos aspectos personales o de nuestra experiencia. Ante la trampa el profesor debe estar alerta para establecer los límites que distinguen el énfasis en la obra o en el alumno. Con ese objeto debe recurrir a lo que hemos traducido arbitrariamente como "referencia adecuada" Esta especie de test de suficiencia implica que "las cualidades visuales que sugieren la interpretación deben ser evidentes en la obra y que las cualidades visuales y sus connotaciones deberían ser congruentes con la obra". El establecimiento del criterio de referencia adecuado es muy importante, porque establece los límites entre la educación y la terapia. (Marinović, 1986.) La distancia psíquica que se establece entre la obra y las asociaciones emocionales personales no sólo es de utilidad en la educación, sino que también para el crítico de arte. Creo que el tan discutido concepto de distancia estética debiera ser reestudiado, ya que cierto grado de inhibición de la experiencia parece ser tan necesario como el de una adecuada empatía.

El historiador de arte E. Gombrich ha demostrado de qué modo la psicología de la percepción visual y de los procesos cognitivos puede ser de gran utilidad en la investigación de los cambios estilísticos. Concede gran importancia a la ciencia en la investigación artística. Opina que *Modern Painters* de Ruskin, el "más ambicioso trabajo de crítica científica de arte jamás intentado", presenta fallas que son consecuencia de las concepciones erróneas de la ciencia de su época. La labor realizada por los científicos cognitivos, los etólogos y los neurofisiólogos del presente ha corregido, a su juicio, esos errores y la ciencia le ofrece una sólida base a la crítica de arte contemporánea. (Gombrich, 1982.)

Es mucho lo que se debe a R. Arnheim por su aplicación de la teoría de la Gestalt al arte. Destaca su contribución al esclarecimiento del impacto de los llamados aspectos formales del arte y su teoría de la expresión. A pesar del gran valor de sus aportes y de la influencia que ha tenido en el campo artístico, su visión resulta parcial por cuanto se ha centrado en las características del estímulo, descuidando los aspectos de contenido que

escapan a la teoría de la expresión y los factores en juego en el sujeto de la experiencia y sus variables individuales. Estas han sido consideradas, entre otros, por el psicoanálisis desde su inicio con Freud. En la actualidad, varias de sus derivaciones doctrinarias siguen vigentes en el ámbito del arte.

En Inglaterra, el crítico P. Fuller (1980, 1983) ha recurrido a desarrollos postfreudianos, como la teoría de las "relaciones de objeto" (Klein, Milner, Winnicott y Bion), que a su juicio ofrece mucho más a las artes visuales que las perspectivas estructurales-lingüísticas de P. Lacan en Francia. Su productividad crítica y su participación en la polémica modernismo—postmodernismo es seguida con interés por artistas, académicos y público de arte. Estima que el modernismo implicó un abandono de las destrezas y del "poder del artista para crear un completo mundo de objetos en el espacio mediante ilusiones en una tela" El modernismo tardío, que logró hacer de la afirmación "la muerte de la pintura" un lugar común a comienzos de la década de los setenta, parece haber sido el epílogo del aplastamiento de la dimensión estética de la vida por la tecnología moderna y la estructura económica. Hace suyo el concepto de dimensión estética planteado por Marcuse y se propone enraizarlo biológicamente. En el hombre, a diferencia de otras especies, lo estético aparece desprendido de su función biológica original y estaría imbuido de transformación simbólica y trabajo expresivo. La capacidad humana de hacer y gozar el arte deriva de ciertos cambios evolutivos en la especie que fueron acompañados por la aparición de una cultura superior. Uno de los cambios más significativos para la vida estética y cultural tiene que ver con la prolongación de la relación madre—hijo. Las obras de arte serían los equivalentes de los "objetos transicionales" descritos por D. Winnicott, a los que el niño recurre en la etapa intermedia entre la dependencia absoluta y la dependencia relativa de la madre. Un juguete, una frazada u otra cosa de la que el niño se apropia y dota de sentido, de acuerdo a su mundo interior, pasa a ser su primera expresión creativa. Representa tanto a la madre como al niño y al vínculo entre ambos en un "espacio potencial", intermedio entre la realidad interna y la externa. La experiencia cultural

se ubica en la reproducción de este espacio entre el individuo y la sociedad. El problema de la sociedad industrial es que ha marginalizado la dimensión estética, como si hubiera sellado el "espacio potencial". Piensa Fuller que se ha extendido lo que él llama una "anaesthesia" general, especialmente a partir de la crisis del siglo XIX y de su profundización en el siglo XX. La negación de la experiencia estética y los intentos de reemplazar términos como "artistas" por "productores culturales" ilustran esta situación. En su búsqueda de solución alude a los conceptos antropológicos de Bateson, a grandes críticos de la tradición inglesa y encuentra en el arte post moderno brotes de esperanza que equipara a la actitud "conservadora" de los movimientos ecologistas y antinucleares.

En Francia, el conocido historiador y psicólogo de arte R. Huyghe recurre también al psicoanálisis cuando deja de considerar la intención y la voluntad consciente del artista. Le interesa "apretar la esponja" para extraer su ser interior y la forma en que el artista está "empapado" de su época y ambiente. Aplica una especie de método clínico en su observación de las obras, en las que detecta primero y explora después las constantes que se manifiestan con el acento propio del autor, tanto en el color como en la forma y en la elección del tema. Busca el foco o punto común al cual conducen estas características y desde este "epicentro" bucea hacia el "hipocentro", que es la fuente de su creación y de su personalidad. Para él, la psicología del arte es un estudio a la vez objetivo y subjetivo, y la historia del arte debe ir más allá del límite estricto de los documentos y de los hechos, debe situarse frente a los problemas y tratar de "reencontrar la esencia de la actitud humana ante tal o cual problema" (Huyghe, 1984.) Tiene la virtud de respetar la experiencia estética como tal, antes de tratar de dilucidar la obra para llevarla al plano de las ideas. Imbuido de la psicología profunda ha sabido incorporar también distintas tendencias filosóficas y psicológicas contemporáneas a su labor académica.

Otras contribuciones provienen de las investigaciones sobre percepción social, algunas de cuyas ideas queremos destacar a propósito de lo que fue nuestra experiencia con la obra de Käthe Kollwitz.

EXPECTATIVAS Y ACTITUDES

Es sabido que la experiencia artística implica la participación conjunta de factores presentes en la obra, en el receptor y en el contexto en que ella se presenta. El encuentro directo y profundo con el arte entendido como una aprehensión súbita de su sentido revelador y que moviliza toda nuestra estructura personal, depende de una conjunción muy especial de los factores mencionados y no se presenta con la frecuencia que sería deseable. La manera de recibir, analizar, organizar y evaluar la obra de arte está guiada o influida no sólo por las cualidades de la obra de que se trate, sino que también por las expectativas y actitudes del público. Se ha visto que la disposición de las personas cambia de acuerdo a si la exhibición de pinturas o un concierto se realizan o no en una situación considerada como propia para apreciar el arte. Del mismo modo, pueden intervenir el prestigio del artista, la familiaridad con el arte y las normas y valores asociados con las obras a ver o escuchar, pertenecientes a los grupos de referencia que tiene cada uno.

El efecto del medio social puede ser perturbador cuando favorece el desarrollo de actitudes estereotipadas en relación a estilos o escuelas artísticas, que se aplican indiscriminadamente, atribuyendo a la obra de un artista rasgos que se supone caracterizan al grupo a que pertenece. La adquisición de conocimientos relativamente simples y rígidos sobre las corrientes artísticas interfiere en la percepción de las diferencias entre las obras de distintos artistas. Si bien facilita su identificación, perturba la espontaneidad de la percepción y limita la experiencia, por la aplicación de un sesgo esquemático y la presencia de una especie de fenómeno de constancia estilística que lleva a atender a aquellos aspectos que permiten confirmar nuestras expectativas. La actitud descrita se puede agravar cuando se asocia a prejuicios extraartísticos que llevan a discriminar obras o artistas por motivos tales como los ideológicos, raciales o sexuales. El conjunto de una obra se juzga favorable o negativamente, *a priori*, sin considerar sus propiedades reales, sus méritos o defectos.

LA SUPERACION DEL PENSAMIENTO DICOTOMICO Y LA CRITICA DE ARTE

Se advierte en la psicología contemporánea una tendencia a superar dicotomías. A pesar de las ventajas que ofrecen las tipologías contrastantes debido a su simplicidad conceptual, han sido fuente de prejuicios, de controversias innecesarias y de captaciones incompletas de la realidad. Antagonismos tradicionales entre los paradigmas del artista y los del científico, los de la razón y de la emoción, están siendo superados por los aportes de la psicología de la creatividad y la teoría cognoscitiva de la emoción, respectivamente.

El establecimiento de polaridades parece ser una fuerte tendencia arraigada en el hombre y que alcanza el campo del arte, a pesar de la resistencia de los artistas, que rara vez aceptan ser rotulados como integrantes de una escuela o "ismo" particular, ya que la originalidad es una de las condiciones esperadas de su obra. Si al estudioso del arte le resulta útil compendiar los estilos o escuelas artísticas, contrastarlos y tomarlos como puntos de referencia para ubicar a los artistas de una época, esta ventaja puede desencadenar lo que Margarita Schultz (1977) llama el "prejuicio técnico" en el arte musical. Este puede surgir del conocimiento del estilo, de la estructura formal, de la ubicación de la producción de un autor y otros factores. Puede provocar "la impresión paradójica de que la audición es innecesaria casi como experiencia. Se toma la experiencia musical, como señala Dufrenne, como una confirmación de la teoría. El prejuicio técnico posibilita una individualización de las obras, pero desdibuja la experiencia espontánea de la audición". En el caso del público de arte, la presencia de una visión estereotipada por el efecto de una preparación insuficiente y reduccionista puede limitar la captación de la potencialidad estética de una obra.

Se dice que la obra no necesita al autor para imponer su presencia, pero el crítico que es capaz de vivir una profunda y auténtica experiencia del arte necesita ir más allá para comprender la multidimensionalidad y la plenitud de la obra. No basta sólo con la teoría estética y los enfoques socioculturales para entender el arte, puesto que la obra, por

ser un producto cultural, es un producto característicamente humano. La psicología del arte nos ofrece medios para comprender

al hombre y su obra. Huyghes y Gombrich son destacados historiadores y críticos de arte, pero gran parte de sus herramientas de trabajo las han encontrado en la psicología.

REFERENCIAS

- ARNHEIM, R. (1984): *El Poder del Centro*. Alianza Editorial. Madrid.
- BERLYNE, D.E. (1976): The new experimental aesthetics and the problems of classifying works of art. *Sciences de l'art*. Vol. 1 (85–106.)
- DEMPSTER, D. (1985): Aesthetic experience and psychological definitions of art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. XLIV, N. 2 (153–166).
- DICKIE, G. (1974): *Art and the Asthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press. New York.
- DUFRENNE, M. (1983): Perception, Meaning and Convention. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. XLII, N.2 (209–212).
- FEINSTEIN, H. (1983): The therapeutic trap in metaphoric interpretation. *Art Education*. July (30–33).
- FEINSTEIN, H. (1985): The metaphoric interpretation of art for therapeutic purposes. *The Arts in Psychotherapy*. Vol. 12. N.3 (157–163).
- FRANKL, V. (1955): *Homo Sapiens*. Ed. Plantin. Buenos Aires.
- FULLER, P. (1980): *Art and Psychoanalysis*. Writers and Readers. Pub. London.
- FULLER, P. (1985): *Aesthetics after Modernism*. Writers and Readers. Pub. London.
- GABLIK, S. (1976): *Progress in Art*. Thames and Hudson.
- GOMBRICH, E.H. (1982): *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Ithaca. Cornell Phaidon Books. London.
- HUYGHE, R. (1984): *Conversaciones sobre el Arte*. Emecé. Buenos Aires.
- INSTITUTO PARA RELACIONES EXTERIORES CULTURALES (1985): *Käthe Kollwitz. Gráfica Plástica*. Catálogo. Stuttgart.
- KOLLWITZ, H. (1955): *The Diary and Letters of Käthe Kollwitz*. Henry Regnery. Chicago.
- LINDAUER, H. (1981): Aesthetic experience; neglected topic in the psychology of the arts. En *Psychology and the Arts*. O'Hare (Ed.) Harvester Press. Sussex.
- MARINOVIC, M. (1986): Aportes de la psicología del arte a la orientación educacional. En *Avances en Psicología Educacional*. Universidad del Norte. Antofagasta.
- MUNRO, T.H. (1967): El valor estético y los principios de la crítica de arte. En *La Crítica de Arte y sus Problemas en Chile*. Aisthesis No.2 (17–58).
- O'HARE, D. (1981): Structure and Processes in Style Discrimination. En *Psychology and the Arts*. O'Hare (Ed.) The Harvester Press. Sussex.
- PANOFSKY, E. (1955): *Meaning in the Visual Arts*. Doubleday and Company. New York.
- SCHULTZ, M. (1977): *El Problema del Significado Musical*. Universidad de Chile. Facultad de Bellas Artes.

