

LAS ANOMALIAS METODOLOGICAS DE LAS PSICOLOGIAS DEL ARTE Y DE LA ESTETICA COMO PROBLEMA PARA LA HISTORIA DE LA PSICOLOGIA

Angel González García

**Sección Departamental de Psicología Básica. Facultad De Filosofía.
Universidad Complutense de Madrid**

Lo que pretende este estudio es considerar el peculiar carácter de las investigaciones en torno al arte que la psicología científica ha producido. La dificultad y complejidad del tema contrasta con la extensión del trabajo, ceñido en sus dimensiones a las exigencias de un simposio. Pero se ha renunciado a recortar temáticamente el asunto (centrando la atención en un autor o problema concreto), y se ensaya un esbozo general, por cuanto el fenómeno artístico está en general preconcebido a través de una serie de tópicos, que hacen imposible el tratamiento de un único fragmento de la cuestión. Sólo una panorámica general, aunque sea meramente esbozada, permitirá desvelar tales tópicos para entender el carácter problemático de las psicologías del arte.

De hecho, tal cariz anómalo del arte como objeto de estudio, aparece en todas los esfuerzos de las ciencias humanas por estudiarlo. Se puede decir que en general todas estas ciencias, a pesar de no tener el arte como objeto propio de investigación (dadas las definiciones de los métodos y objetos de cada una de ellas) afrontan su estudio en momentos sorprendentemente tempranos en su desarrollo como ciencias, con lo que su relevancia parece ser mayor de lo metodológicamente reconocido.

Lo que aquí se pretende es contrastar esta afirmación en el ámbito de la psicología exclusivamente (o mejor, poner los planteamientos básicos para tal contrastación), para lo cual habrá que distinguir tres momentos diferentes, que se corresponden con las partes de este estudio. En primer lugar habría que justificar históricamente la afirmación de partida: que la presencia del arte en la psicología científica es mayor que el que la Historia de la Psicología le ha reconocido. Posteriormente cabe el intento de explicar el motivo de tal olvido. Aquí se ensayará la hipótesis de que se debe a que su perfil metodológico era (y sigue siendo en las psicologías del arte actuales) ciertamente problemático, y por ello difícilmente incluíble, a pesar de su posible interés o atractivo, en el cuerpo de contenidos y problemas de la psicología científica en su desarrollo. Por último, y con objeto de buscar una posible **solución** a la cuestión, se hará referencia a aquellos estudios o fragmentos de investigaciones que salvan en mayor o menor medida tales problemas.

1. PLANTEAMIENTO HISTORICO DE LA CUESTION

Que el arte y la estética tiene un lugar por derecho propio en los momentos fundacionales de la psicología científica, se aprecia en primer lugar registrando las obras que tratan explícita o temáticamente tales fenómenos. Pero por otra parte es posible mostrar que la aparición de lo estético en el desarrollo de las ciencias humanas, lejos de ser casual, responde a una configuración concreta del pensamiento occidental, y concretamente del alemán, en la segunda mitad del siglo XIX. En lo que sigue se combinarán ambos modos de explicación.

El positivismo, en su esfuerzo por negar la validez de cualquier discurso que no fuera científico, determinó también la oposición a las estéticas filosóficas derivadas del pensamiento idealista. El propio mundo del arte, especialmente la Literatura, comprende que las estéticas filosóficas encierran en última instancia una normatividad clasicista, y no favorecen el desarrollo

de las nuevas formas de expresión, por lo que reniegan de ellas airadamente ("¿Qué estúpidos son los universitarios desde el momento en que se inmiscuyen en arte!", en palabras de Flaubert).

Las estéticas científicas constituyeron la alternativa a esta situación: por científicas no son intrusivas; por depositarias del progreso, más cercanas a la renovación que a la preservación de patrones clásicos; por diversas entre sí, constituyen una estética fragmentada sin pretensiones sistemáticas, y no agotan los fenómenos artísticos.

Desde entonces la Sociología y la Psicología comienzan a generar, en todo el siglo XIX, investigaciones en torno al arte y el gusto estético. Ejemplos de las primeras contribuciones psicológicas son las **Observaciones psicológicas sobre la teoría del sonido**, de Herbart (1811), **De lo bello musical**, por E. Hanslick (1854), **Estética como ciencia de la forma**, de R. Zimmermann (1865) y la **Nueva doctrina sobre las proporciones del cuerpo humano**, de A. Zeising (1854).

A partir de 1832 el francés M.E. Chevreul realiza los primeros experimentos sobre el contraste simultáneo de los colores, y H. Spencer había llamado la atención sobre las funciones biológicas y psicofisiológicas del arte.

La confianza en las investigaciones psicológicas sobre lo estético, se hace patente en las afirmaciones de los propios filósofos del arte. En 1905 Volkelt afirma "En la base de la estética debe ponerse la psicología ... Actualmente la tarea más urgente, más inmediata, de la estética no es, naturalmente, la elaboración de construcciones metafísicas, sino un agudo y detallado análisis psicológico del arte" (**Sistema de Estética**; En Vigotsky: 1970). Igualmente la **Estética general** (1901) de J. Cohn acepta que la base del estudio de lo bello es la psicología.

Del mismo modo, Külpe afirma que "la estética se nos presenta como una teoría del comportamiento estético, es decir, de la condición general que abarca y penetra a todo el ser humano y que tiene como punto de partida y centro la impresión estética... La estética debe estudiarse como psicología del placer estético y de la creación artística" (**Introducción a la filosofía**).

Por su parte, la estética sociológica encuentra en H. Taine a su primer representante de relevancia, y se continúa eficazmente en unos pocos autores, como Ch. Lalo, y fundamentalmente en el pensamiento marxista.

Es en este contexto donde aparecen las obras que más nos interesan, por ser las contribuciones a la psicología de la estética de los autores que representan el surgimiento de la psicología científica. Pero repárese en que todo lo anterior muestra que la implicación de la psicología en lo estético ocurre ya en los primeros esbozos de la formación de la disciplina.

Helmholtz y Fechner son los primeros autores destacables por su afirmación de la necesidad de medir con precisión y objetividad los fenómenos físicos correlativos a los estéticos (psíquicos). El primero centró sus investigaciones en la percepción musical (**Causas psicológicas de la armonía musical y Teoría fisiológica de la música**). Por otra parte, las obras de Fechner tienen, a pesar de su importancia, carácter meramente tentativo: **Sobre la cuestión de las secciones áureas** (1865), **Hacia una estética experimental** (1871), **Introducción a la Estética** (1876). A Fechner se debe la distinción entre "estética desde lo alto" y "estética desde abajo", que hace referencia a la necesidad de sustituir las estéticas filosóficas por las experimentales, y que se mantuvo en las obras de filósofos y psicólogos del arte posteriores. Además ideó una escala para la medición de sensaciones estéticas provocadas por determinados estímulos, pero los experimentos en este campo no se realizan hasta la creación del laboratorio de Wundt. Este esfuerzo por plantear un método experimental para la estética aparece también en O. Külpe (**El estado actual de la estética experimental**) o Grant Allen (**Estética fisiológica**, 1906).

En Wundt el arte y lo estético encuentran una consideración atenta y central, en los dos aspectos más importantes de su investigación; no sólo en la Psicología de los pueblos, sino

también en la experimental. En primer lugar, la psicología de los pueblos ofrece tres campos fundamentales de estudio, el lenguaje, el mito y las costumbres, pero esta consideración no debe perder nunca de vista que los tres productos son un mismo acontecer psíquico, sólo descomponible para la investigación científica (Petersen: 1932, pág. 63), además de que "...los tres conceptos: lenguaje, mito y costumbre, no hacen más que designar los fenómenos fundamentales en cuya consideración se ocupa la psicología de los pueblos, y en torno a los cuales se agrupan otros. Así, al lenguaje van unidos los comienzos de la poesía; al mito, las formas originarias de la actividad artística en general. Al propio tiempo el arte posee, además, un interés propio, en cuanto que en él es donde halla más inmediatamente expresión el desarrollo de la fantasía, con sus influjos que estimulan poderosamente todas las funciones del alma" (*Völkerpsychologie*, I, 36; en Petersen: 1932, pág.64).

La psicología ha de interesarse por los fenómenos artísticos y estéticos, no por el hecho de ser estos complejos, y consecuente complemento a las investigaciones elementales de laboratorio, sino por el interés propio de los mismos, de que sean estéticos: y este interés propio de lo estético se cifra en su conexión con la fantasía, y en general, con los sentimientos.

Esta conexión entre estética psicológica y sentimientos es esencial para comprender la historia de la psicología del arte y la estética. En primer lugar, se manifiesta en el contenido de la mayor parte de estas investigaciones. En ellas se persigue explicar la producción y la contemplación estéticas en relación con el objeto artístico; y las diferentes soluciones pasan por la *Einführung*, la empatía o proyección emotiva del sujeto con el objeto. Vischer, Lipps, Wundt, Volkelt y Freud son ejemplos de ello. En todos ellos se parte de la idea de proyección sentimental, aunque en cada uno tenga un sentido y complejidad diferentes.

Y es que la conexión entre estética y sentimiento, como hemos sugerido antes, si está claramente representada en los estudios señalados, es porque tal conexión estaba trazada de antemano por los propios antecedentes de la cuestión: me refiero al origen filosófico de la Estética en el siglo XVIII.

Hasta Wolf se había admitido la clásica división bimembre de las capacidades o facultades humanas, la inteligencia y la voluntad, o en términos wolffianos, la "vis representativa" y la "vis appetitiva". Es Tetens el que propone ampliar la clasificación con un miembro más, el sentimiento.

La nueva clasificación trimembre es recogida en la obra de I. Kant, que dedica cada una de sus conocidas "Críticas" a la representación (*Crítica de la Razón Pura*), el deseo o impulso (y los problemas morales que en tal ámbito se plantean; *Crítica de la Razón Práctica*), y los sentimientos (*Crítica del Juicio*). En esta última (1790) adquiere carta de naturaleza la Estética, como ámbito autónomo y específico de fenómenos, a la par que tal aparición de la Estética ocurre en el contexto de la problematización de los sentimientos, igualmente novedosos en su consideración independiente del resto de las capacidades o fuerzas anímicas.

Aunque estos escritos están en un horizonte filosófico de problemas, constituyen el nacimiento simultáneo de los sentimientos y lo estético, dentro del desarrollo del pensamiento contemporáneo. todas estas consideraciones abren la tarea de hacer una genealogía histórico-cultural de los sentimientos, que explique sus condiciones de aparición en el siglo XVIII, tarea que ofrece una necesaria consideración psicológica. Pero esto escapa a las posibilidades de este trabajo. A este respecto citar el artículo de Gustavo Bueno "La genealogía de los sentimientos", ofrece un marco de comprensión del problema; por otra parte los estudios de Marino Pérez Alvarez (1992, 1993) son una aproximación histórico-cultural a la configuración contemporánea de lo psíquico.

Lo importante es que, desde su inicio en la filosofía idealista alemana, lo estético se piensa como fenómeno eminentemente sentimental. Volviendo a los estudios de psicología de la estética que estábamos considerando, repárese en que el clima intelectual de la universidad alemana de los finales de siglo es el neokantismo, esto es, la psicologización de los problemas

y soluciones planteados en la obra de Kant. Las cuestiones originalmente planteadas en un ámbito meramente lógico (transcendental, en términos kantianos), son ahora consideradas procesos o acontecimientos empíricos, y por lo tanto susceptibles de experimentación en estos años de aparición de la psicología científica.

En resumen, la psicología, ya en los primeros momentos de su constitución como ciencia, se plantea los problemas estéticos por motivos no accidentales o casuales. La consideración de lo estético como sentimental (y por lo tanto como proceso eminentemente interno, subjetivo o psíquico) está ya en el planteamiento filosófico de la Estética como ámbito específico de fenómenos en el siglo XVIII.

La situación está perfectamente ejemplificada en las siguientes palabras de Vigotsky, en las que explica el contenido de la entonces proyectada psicología del arte y la estética. La distinción de las tres esferas en las que debe trabajar la psicología del arte está tomada de Volket (**Sistema de estética**):

"La psicología del arte opera con dos, e incluso con tres, esferas de la psicología teórica ... en la teoría de la percepción, en la teoría del sentimiento y en la teoría de la imaginación o fantasía ... El problema de la percepción es una de las cuestiones fundamentales de la psicología del arte, pero no es su problema central ... el estudio de la psicología del arte debe iniciarse no por el capítulo que trata de las vivencias estéticas elementales, sino por otros dos problemas: el de la sensibilidad y el de la imaginación. Puede incluso afirmarse que una comprensión correcta de la psicología del arte surgirá únicamente en el punto de intersección de estos dos problemas y que todos los sistemas psicológicos que intentan explicar el arte representan de hecho una doctrina, en distintas combinaciones, de la fantasía y el sentimiento. No obstante es preciso señalar que no existen en psicología capítulos más oscuros que estos..." (1970, págs.245-6).

Recuérdese que la mayor parte de los textos de Vigotsky sobre psicología del arte (1915-1922) son anteriores a su entrada al Instituto de Psicología de Komilov en 1924, y por supuesto no están elaborados desde la psicología madura, trazada en sus escritos de los años treinta. Por ello aparecen en la obra constantes referencias del joven Vigotsky a los filósofos y psicólogos alemanes que se han citado en todo lo anterior (Wundt, Volket, Freud, Fechner, Lipps, etc.). Y es que la psicología objetiva soviética está en trance de formación en estos años, y sólo un estudio del reflexólogo Béjterev (**La personalidad del artista a través de los estudios reflexológicos**, publicado ya en 1924) aborda las cuestiones estéticas dentro del ámbito soviético.

Pero el caso de Vigotsky es interesante, entre otros motivos, porque su obra, precisamente por ser temprana en el total de su producción, muestra la complejidad y dificultades internas de la tematización científica de lo estético. Pero además, porque su interés por las cuestiones artísticas es anterior a su conocimiento de la reflexología y su trabajo teórico maduro; en un momento en que sus conocimientos en psicología estaban marcados por la literatura alemana.

Por otra parte, la obra de Sigmund Freud reúne parte de las características apuntadas hasta ahora. No tanto por la presencia importante de obras dedicadas al arte y la estética, como por la presencia de tales fenómenos en el total de su producción. Escasos son en efecto los trabajos que dedicó Freud a la comprensión de la obra de arte. El más conocido, **Psicoanálisis del arte**, y algunos artículos breves como **La muerte en el arte** o **El poeta y la fantasía**. Sin embargo Freud participa de los principios de la discusión que se han expuesto antes, y de hecho, su producción puede entenderse como simétrica a la de Wundt. Además de tratar el problema de la proyección sentimental, en las obras antes referidas, aporta también investigaciones histórico-culturales (**El malestar en la cultura**, por ejemplo), si bien en ellas el arte no ocupa declaradamente el mismo lugar de privilegio que en la psicología de los pueblos de Wundt. Por otra parte, el hecho de que el método analítico freudiano sea la interpretación de los fenómenos psíquicos, hace del psicoanálisis la teoría psicológica más sensible a la discusión estética y artística. En efecto, el psicoanálisis en su desarrollo hasta nuestros días ha

acogido centralmente la tarea de la interpretación de obras de arte. De hecho el psicoanálisis es responsable de haber mantenido el tratamiento de lo estético en el contexto de lo emotivo o sentimental. A este respecto se puede consultar la crítica de Arnheim a la estética psicoanalítica en "Los símbolos artísticos: los freudianos y otros", y "La emoción y el sentimiento en la psicología y el arte" (en Arnheim: 1980).

Pero si todo lo anterior es un esbozo de los primeros esfuerzos por tratar psicológicamente el arte y la estética, en el que se han localizado algunos caracteres comunes (fundamentalmente uno, la presencia del sentimiento como polo psíquico de la producción y contemplación artísticas), parece ahora justificado que en efecto, lo estético formaba parte esencial del horizonte de problemas de los primeros representantes de la psicología científica.

La ruptura que supone la Escuela de la Forma con estos supuestos, se hace notar en lo que aquí estamos considerando, en una ausencia casi total de trabajos sobre el arte. Apenas un estudio de Kurt Koffka de 1940, **Problemas en la Psicología del Arte** es lo más destacable. Pero paradójicamente los principios de la psicología de la Gestalt ha generado una de las psicologías del arte más fructíferas en la actualidad, la del anteriormente citado Rudolf Arnheim (además de haber influido en la obra del reconocido historiador del arte y la cultura, Ernst H. Gombrich). La psicología del arte, para Arnheim, ha de obviar los oscuros conceptos de emoción y sentimiento, para centrarse en investigar las peculiaridades perceptivas de los objetos artísticos. Las obras de arte, a pesar de su variedad, persiguen, con pocas excepciones, el equilibrio perceptivo entre las fuerzas que representan las distintas partes de la misma. Los principios establecidos por la Escuela de la Forma sirven para trazar un conjunto de criterios básicos de interpretación de tales fuerzas, las cuales, en su equilibrio final, son el medio con el que la obra significa. Se persigue pues la comprensión de los procesos por los que la obra de arte expresa o significa algo, entendiendo lo emotivo como una reacción en todo caso secundaria respecto de tal significatividad.

De cualquier modo, esto es ya una investigación reciente. A pesar de los intentos de Arnheim por interpretar los principios de la Escuela de la Forma como esencialmente estéticos ya en sus primeras formulaciones, lo cierto es que los representantes de esa escuela representan el primer gran alejamiento de los problemas estéticos de la psicología científica. Puede ser cierto que en sus exposiciones las melodías musicales fueran ejemplos utilizados con frecuencia, pero lo estético no es objeto de estudio por los representantes clásicos de esta escuela más que ocasionalmente.

Y este abandono de los fenómenos estéticos se irá convirtiendo en norma en adelante. No porque deje de haber investigación sobre ellos, sino porque, en primer lugar, tal investigación se toma secundaria, y, por otra parte, se rechaza la posibilidad de definir psicológicamente lo estético, para reducir las pretensiones experimentales a la mera constatación de cómo "funcionan" en términos psicológicos, los objetos artísticos. Esto segundo quiere decir que los resultados de las investigaciones no se constituyen en criterios de definición y demarcación de lo estético respecto de otros ámbitos de fenómenos. Esta distinción entre estéticas reductoras y no reductoras es lo que significa la habitual distinción entre estéticas psicológicas y psicologías de la estética, respectivamente (Marchán Fiz: 1987, págs.175-6).

Parece que cuando la psicología del arte abandona las investigaciones sobre los sentimientos estéticos, pierde la posibilidad de que sus aportaciones se constituyan en explicación, para pasar a ser mera ilustración o facilitación de la comprensión de tales fenómenos. No ha de extrañar esto si, como se señaló más arriba, lo estético surgió originalmente como problema subjetivo o sentimental.

Los trabajos experimentales de D.E. Berlyne o de R.Francés (y con este último, el laboratorio de Psicología de la Cultura de París) o la magna estética perceptiva de Rudolf Arnheim, son muestras de que simultáneamente con el rigor experimental aparece la precaución metodológica, es decir, la renuncia a definir psicológicamente el arte, y por lo tanto, a aportar rasgos esenciales de lo estético. Si bien la obra de arte ofrece determinadas

peculiaridades perceptivas, otros objetos las provocan igualmente y no son artísticos; si los objetos artísticos son objeto de juicios de preferencia o gusto (de modo que se puede aplicar la metodología estadística y/o experimental al estudio del gusto), no por ello lo estético es lo que provoca tales juicios; etc. Con lo que el arte y lo estético pasan a ser aceptados como inexplicables en su especificidad.

2. LOS PROBLEMAS METODOLÓGICOS DE LA PSICOLOGÍA DEL ARTE COMO EXPLICACION DE SU OLVIDO

La exposición del problemático cariz metodológico de las psicologías del arte que se inicia ahora, debería en puridad hacerse también en perspectiva histórica; es decir, mostrando cómo tales inconvenientes van apareciendo en unas u otras escuelas o autores a lo largo del desarrollo de la psicología científica. Pero es posible reconocer unas características comunes que, sin perjuicio de que esté exigido detallar sus modos de aparición en la historia de la psicología del arte, permiten justificar que ésta no esté presente en la psicología científica. No es necesario añadir que tales inconvenientes no se dan necesariamente juntos, y que por otra parte no son independientes, sino que en ocasiones se derivan unos de otros. Serían los que siguen.

1- La Psicología del Arte no puede evitar ser normativa.

Este problema, presente en las estéticas filosóficas, deviene inaceptable cuando hablamos de una ciencia. Que la descripción y explicación del fenómeno artístico implique internamente valoraciones o normas de gusto estético, es síntoma de que tal conceptualización no es legítimamente científica. Toda explicación de los procesos que guían la determinación del gusto, está inmediatamente marcando los criterios con los que se puede distinguir el buen arte. La explicación de la emoción estética en términos de contradicción entre la forma y el contenido de la obra, lleva a Vigotsky, inmediatamente, a descalificar aquellas obras que no representan técnicamente tal tensión, con lo que la explicación es además criterio de gusto ("El arte como catarsis", en Vigotsky, 1970). Incluso R. Arnheim, a pesar de las precauciones tomadas con efecto de negar que su obra sea una ratonera para el arte, distingue entre el buen y el mal arte apoyándose en sus explicaciones sobre el equilibrio perceptivo en las producciones artísticas ("El equilibrio", en Arnheim, 1979). Por último, las clásicas discusiones sobre la sección áurea (de la que participa el propio Fechner: **Sobre la cuestión de las secciones áureas** en una fecha tan temprana como 1865) no son sino el intento de justificación de criterios de valoración estética.

2- La Psicología del arte no procede metódicamente.

Mientras las ciencias son construcciones que recortan y definen su objeto de estudio por medio de reglas metodológicas, el objeto de estudio de la psicología del arte, el arte mismo, está predefinido por el propio mundo del arte. Este carácter apriorístico de lo estudiado hace imposible que el arte sea definible esencialmente por la disciplina que así procede, con lo que los estudios que aporte serán meramente externos y accidentales. Las características aportadas desde la psicología (en términos de patrones perceptivos, sentimientos, o cualesquiera otros) para la comprensión de lo artístico, ni son definitorias ni, en consecuencia, permiten distinguir lo artístico de lo no artístico. Cuando Robert Francés (del Laboratorio de Psicología de la Cultura de París, y heredero de la labor experimental en Psicología del arte y la estética de D.E. Berlyne) distingue entre Psicología del Arte y Psicología de la Estética, define la primera como el estudio de "aquellas obras que las instituciones culturales consideran dignas de ser designadas y conservadas como obras de arte". El pretendido remedio a esta definición inaceptable es referir tales investigaciones a un ámbito más general: el de lo estético. Pero es que la Psicología de la Estética es el estudio de un conjunto amplio de objetos "que suscita respuestas análogas a las que suscita la obra de arte". El equívoco, lejos de solucionarse se multiplica, pues el ámbito de objetos al que se recurre para asentar el total de las

investigaciones, es un analogado del anterior, que se mantiene indefinido (Francés, 1985, pág. 5).

Obsérvese que lo que esto implica no es la parcialidad de los resultados obtenidos (cualquier investigación científica es parcial) sino su accidentalidad: por no ser definitorios son meras aportaciones a la erudición o, a lo sumo, a la crítica y contemplación de obras artísticas (Gil de Fagoaga, 1930). Y por ello, la solución no pasa por ensayar en el campo de la investigación científica del arte, la tan traída solución de la interdisciplinariedad: la yuxtaposición de resultados científicos diversos (psicológicos, sociológicos, antropológicos junto con los históricos) seguiría siendo el amontonamiento de datos accidentales, no definitorios de lo artístico.

Como se puede entender tras lo anterior, la distinción entre arte y estética de R. Francés es aquí negada exclusivamente en su sentido metodológico, es decir, en su carácter de principio definitorio del objeto y métodos de las investigaciones en psicología del arte. Mantiene sin embargo su interés si se la considera exclusivamente como una descripción de este ámbito de fenómenos artísticos y estéticos. La situación de declarada crisis en el mundo del arte es interpretada por numerosos críticos y teóricos del arte como una crisis del arte "de museo", que se debe en última instancia a que en la actualidad "todo es arte" incluso en el ámbito cotidiano. Por tanto, la postulación de Francés de que los fenómenos estéticos no son sólo los artísticos, encierra una idea que sí tiene gran interés: la de que cualquier fenómeno tiene hoy un valor o dimensión estéticos. Mas lo que es de cualquier modo inaceptable es mantener indefinidos ambos, por ser el arte un concepto institucionalmente dado, y lo estético un analogado del anterior. Lo que corresponde hacer en todo caso (como se verá en la tercera parte de este estudio (en la que se hará referencia a las posibles soluciones a todos estos inconvenientes) es dar criterios de comprensión de lo estético que rompan el estado actual de la cuestión.

Y es que todo lo anterior no es sino la extensión de un tópico en tomo al arte: el carácter siempre problemático del arte se debe a su irreductibilidad a conceptos, a la imposibilidad de comprender lo específicamente estético en él. Este es el motivo de tener que aceptar como artístico lo que las instituciones, ellas mismas artísticas, nos ofrecen como tal. Este "tópico de la inefabilidad del arte" tiene expresión en la estética de nuestros días: la palabra no puede encontrar el fondo de la obra, sólo puede continuarla ("Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas", J.Derrida, 1967). Pero al margen de esta posibilidad de considerar que el científico del arte es él mismo un artista, consideremos esta noción de la inefabilidad como lo que efectivamente es: un tópico que habrá que justificar.

3- Es imposible objetivar el gusto, el goce, el sentimiento o la experiencia estética.

Todas las psicologías que han intentado afrontar el estudio de lo estético a través de la investigación de las reacciones emotivas que provoca, afrontan en primer lugar la dificultad que implica la utilización de los conceptos más oscuros de la ciencia psicológica (de esta opinión es Amheim en "La emoción y el sentimiento en la psicología y el arte"; en 1988). O bien, en segundo lugar, terminan siendo redundantes por cuanto tales fenómenos internos ("reacciones a reacciones", fenómenos derivados y esencialmente subjetivos) han de ser no sólo referidos, sino reducidos a objetividades, como por ejemplo la forma y el contenido de la propia obra (Vigotsky: "El problema psicológico del arte"; 1970). El alcance de esta crítica hace imposible referir, aunque sea brevemente, las psicologías del arte que resultan afectadas: Freud y Wundt serían los más significativos; ambos reducen (en sus trabajos no psicoculturales) la emoción estética a "proyección sentimental" del espectador en lo representado.

4- La psicología de la percepción artística no llega a explicar la especificidad del arte.

Ya la estética experimental de Fechner encontró la frontal crítica de Croce, para el que perseguir las condiciones objetivas de lo bello es "como si en economía política

pretendieramos buscar las leyes de cambio en la naturaleza física de los objetos que participan en él" (Croce: 1900, en Vigotsky: 1970, pág.86). Aunque esta es una crítica a los métodos psicofísicos en general, ni siquiera la estética de Rudolf Arnheim está libre de ella. Este psicólogo del arte aplica los principios perceptivos propuestos por la Escuela de la Forma, con objeto de comprender cómo la obra de arte significa (en el sentido estricto del término). El mérito de estas investigaciones no va a ser descubierto aquí, por cuanto es la suya la más poderosa comprensión psicológica del arte. El problema que sin embargo encubre su obra es que las determinaciones socio-culturales de las obras de arte son utilizadas en la interpretación de obras concretas, y no sólo como complemento erudito: dentro del juego de fuerzas perceptivas que se representan en una obra, el tema determina el equilibrio perceptivo de sus diferentes partes (según estas sean crucifijos, reyes, demonios o verduras, tendrán mayor o menor importancia en la obra, y consecuentemente mayor o menor fuerza perceptiva) con lo que la significación histórica y cultural de los temas representados se incorpora al propio patrón perceptivo (1979, pág.37-41). De modo que lo socio-cultural pasa a formar parte interna de la explicación, algo no justificado metodológicamente en ningún momento. Y es que reconocer tal carácter interno de las determinaciones socio-culturales, implicaría negar toda su construcción teórica, según la cual esas determinaciones no son psicológicas, y por lo tanto objeto de otras disciplinas o ciencias. Quede para otro momento la explicación de las aporías teóricas de Arnheim, resueltas aparentemente con una serie de artificios explicativos. Baste con haber señalado los problemas planteados por los factores histórico-culturales en su obra.

Como se ve, el resumen de todo lo anterior podría hacerse en dos puntos. Las psicologías del arte se han enfrentado por una parte a la problematicidad interna del concepto de sentimiento (estrechamente ligado a la cuestión estética), y a la parcialidad de los resultados de las estéticas hechas desde la psicología de la percepción.

3. CONCLUSION

Si todo lo anteriormente argumentado es correcto, podríamos aceptar la tesis de partida: los problemas de lo estético y lo artístico ocupan un lugar central entre las cuestiones que configuran el campo de las ciencias humanas -en nuestro caso la psicología- en su aparición como disciplinas científicas, a pesar de lo cual el desarrollo de esas mismas disciplinas representa un progresivo abandono de la cuestión, que se manifiesta en la ausencia implícita de tales fenómenos en las definiciones y asunciones metodológicas de las que aceptan partir.

Y por otra parte el motivo de tal abandono estaría justificado por los problemas metodológicos que plantean tales estudios, que los hacen difícilmente incluibles en el grueso de producciones científicas de las diferentes disciplinas (en el caso de la psicología, los problemas tratados en la segunda parte de este estudio), a pesar de lo cual no han sido nunca abandonadas.

Dado esto, cabe plantearse la posibilidad de una teoría de la estética que esté libre de tales problemas metodológicos. Esto es, que sea una teoría del arte y la estética en sentido propio (con lo que de algún modo, siquiera indirecto, habrá de afrontar una comprensión de los sentimientos) y que no resuma la investigación en el mero capítulo de la aplicación de la psicología de la percepción. Esto exigiría una ampliación de los métodos habitualmente empleados en la comprensión psicológica de lo estético, al efecto de hacerse cargo de las determinaciones histórico-culturales de los fenómenos artísticos.

Lo más cercano a lo antedicho sería la aplicación al estudio de lo estético de lo que Pinillos llama **psicohistoria**, o en términos de Kantor, **psicología cultural**.

El contenido de la investigación habría de ser el estudio de las condiciones de aparición, a partir del siglo XVIII, de los problemas conjugados de lo bello (del gusto) y del sentimiento.

En este sentido cabe mencionar un estudio que apunta en esa dirección: el de Donald M. Lowe, **Historia de la percepción burguesa** (1986).

Lowe ensaya las bases de una historia de la percepción, a través del estudio de los condicionantes histórico-culturales de la misma: los medios de comunicación (en sentido amplio), la jerarquía de los sentidos que cada época presenta, y el orden epistémico (las reglas lógicas o de validación de discursos, implícitas a cada época). Todas ellas determinan las peculiaridades de la percepción en cada momento histórico, y su aplicabilidad a la teoría del arte y la estética es inmediata. Tales peculiaridades perceptivas (históricas) sirven para explicar, por ejemplo, la evolución de las técnicas en las artes plásticas en el siglo XX ("La revolución perceptual de 1905-1915", págs.215-ss) o la prevalencia del cine sobre el resto de las artes en la actualidad ("La espacio-temporalidad del filme", págs.240-ss).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, R.: *Arte y percepción visual*, Madrid, 1979
Hacia una psicología del arte. Arte y entropía, Madrid, 1980
Ensayos para rescatar el arte, Madrid, 1992
- BUENO, G.: "La genealogía de los sentimientos"; *Luego*, 11-12, 1988.
- DERRIDA, J.: *L'écriture et la différence*, París, 1967
- FRANCES, R.: *Psicología del arte y de la estética*, Madrid, 1985
- GIL FAGOAGA, L.: "Sobre metodología de crítica estética"; en *Homenaje a Borliza y San Martín*, Madrid, 1930.
- LOWE, D.M.: *Historia de la percepción burguesa*, Méjico, 1986
- MARCHAN FIZ, S.: *La estética en la cultura moderna*, Madrid, 1987
- PÉREZ ALVAREZ, M.: *Psicología, individuo y ciudad. Freud detective privado*, Madrid, 1992
La superstición en la ciudad, Madrid, 1993.
- PETERSEN, P.: *Guillermo Wundt y su tiempo*, Madrid, 1932
- SANCHA ORTIZ DE URBINA, R.: *El lugar de la crítica de arte*, *El basilisco*, nº4 (2ª época).
- VIGOTSKY, L.S.: *Psicología del arte*, Barcelona, 1972