

# MÓDULO DIDÁCTICO

## Psicología del arte

Fredy Ricardo Moreno Chía

# **MÓDULO DIDÁCTICO**

## **Psicología del arte**

**Fredy Ricardo Moreno Chía**



**Fondo Editorial**

Institución Universitaria de Envigado

Moreno Chía, Fredy Ricardo

Módulo didáctico: Psicología del arte / Fredy Ricardo Moreno Chía – Envigado: Institución Universitaria de Envigado, 2023.

37 páginas – (Colección Institucional)

ISBN: 978-628-7601-14-7

Estética – 2. Psicología del arte

701.15 (SCDD-ed. 22)

*Módulo didáctico Psicología del arte*

Autor: Fredy Ricardo Moreno Chía

© Institución Universitaria de Envigado, (IUE)

Colección Institucional

Edición: abril de 2023

Publicación: abril 2023

Hechos todos los depósitos legales

Rector

José Leonardo Zapata Vergara

Director de Publicaciones

Jorge Hernando Restrepo Quirós

Coordinadora de Publicaciones

Lina Marcela Patiño Olarte

Asistente Editorial

Nube Úsuga Cifuentes

Diagramación y diseño

Leonardo Sánchez Perea

Corrección de texto

Divegráficas S.A.S.

Edición

Sello Editorial Institución Universitaria de Envigado

Fondo Editorial IUE

[publicaciones@iue.edu.co](mailto:publicaciones@iue.edu.co)

Institución Universitaria de Envigado

Carrera 27 B # 39 A Sur 57 - Envigado Colombia

[www.iue.edu.co](http://www.iue.edu.co)

Tel: (+4) 339 10 10 ext. 1524

Impreso en Colombia – Printed in Colombia

Los autores son moral y legalmente responsables de la información expresada en este libro, así como del respeto a los derechos de autor. Por lo tanto, no comprometen en ningún sentido a la Institución Universitaria de Envigado.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento -No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional. Más información: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

# Contenido

---

## Introducción

Presentación de la asignatura . . . . .	5
Propósito de formación de la asignatura . . . . .	5

Glosario . . . . .	7
--------------------	---

## Unidad 1. Introducción a la psicología del arte

1.1. La pregunta clásica: ¿Qué es el arte? . . . . .	8
1.2. No existe al Arte, hay artistas . . . . .	9
1.3 La experiencia estética . . . . .	10
1.4 De visita en el museo . . . . .	12

## Unidad 2. Los procesos psíquicos implicados en la experiencia estética

2.1. La imaginación y el arte . . . . .	15
2.2. La función de la fantasía en la creación y la contemplación artística . . . . .	17
2.3. La percepción artística y el arte de la percepción . . . . .	19

## Unidad 3. El proceso de la creación artística

3.1. La creación artística. . . . .	21
3.2. El sufrimiento y la creación artística . . . . .	23
3.3. El deseo de crear y sus vicisitudes . . . . .	24
3.4. Locura y creación artística . . . . .	26

## Unidad 4. El arte como mediador de las intervenciones psicológicas

4.1. La terapia artística. . . . .	29
4.2. El arte como mediación de la intervención psicosocial . . . . .	31

Referencias. . . . .	34
----------------------	----

Reseña del autor . . . . .	36
----------------------------	----

# Introducción

---

## Presentación de la asignatura

Desde antaño se han dado colaboraciones entre la psicología y el arte, estableciendo un campo novedoso como el de la psicología del arte. En este campo ocupan lugar los objetos artísticos y los sujetos que realizan determinados actos en los procesos de creación, interpretación y recepción de las obras de arte (Marinovic, 2003).

La psicología tiene varias funciones que cumplir con respecto al arte, que no consisten en ir a las obras y a la actividad creativa para explicar o ilustrar las leyes generales del funcionamiento mental. Antes que enseñar, la psicología puede aproximarse previamente al arte para aprender cómo la creatividad y la estética abren nuevas vías de comprensión de lo humano.

La pregunta que puede surgir en un estudiante de psicología que se aproxima al arte es, ¿qué va a aportar el arte a su formación? El curso pretende mostrar distintas respuestas a esa pregunta, y esas respuestas implican la ampliación de los horizontes del pensamiento al campo de la filosofía, de la historia, de la sociología, de la antropología, del psicoanálisis y, antes que nada, de la estética.

Los temas considerados en este curso toman en cuenta la intersección de problemas clásicos de la psicología pero que, visto desde una perspectiva estética, permiten la ampliación del panorama psicológico en un sentido crítico y lleva a considerar otras formas de comprensión de realidades subjetivas y sociales, al mismo tiempo que a la consideración de intervenciones psicológicas apuntaladas en la creación artística.

## Propósito de formación de la asignatura

Hacer del arte y de la experiencia estética una referencia estimulante para pensar los problemas de la psicología, al mismo tiempo que para plantear reinventiones de las intervenciones psicológicas, acordes a las complejidades del mundo contemporáneo y del contexto colombiano, tal y como se extraen de diversas representaciones artísticas.

SÍMBOLO	SIGNIFICADO
 <p data-bbox="403 512 927 544">Mohr, J. (1910). La máquina de la influencia.</p> <p data-bbox="197 566 1126 640"><a href="https://ideologystop.info/archive/on-the-origin-of-the-influencing-machine-in-schizophrenia/">https://ideologystop.info/archive/on-the-origin-of-the-influencing-machine-in-schizophrenia/</a></p>	<p data-bbox="1206 427 1337 459">Referencias</p>
 <p data-bbox="472 832 826 863">Munch, E. (1894). Melancolía.</p> <p data-bbox="204 885 1054 917"><a href="https://artschaft.com/2018/02/15/edvard-munch-melancholy-1894-1896/">https://artschaft.com/2018/02/15/edvard-munch-melancholy-1894-1896/</a></p>	<p data-bbox="1142 768 1402 800">Preguntas orientadoras</p>
 <p data-bbox="504 1102 1015 1134">Asberry, A. (1987). Mujeres negras africanas.</p> <p data-bbox="197 1155 807 1187"><a href="https://www.pinterest.ie/pin/478366791655280541/">https://www.pinterest.ie/pin/478366791655280541/</a></p>	<p data-bbox="1150 1044 1402 1076">Actividades prácticas</p>
 <p data-bbox="432 1449 807 1481">Renoir, P. (1895). Joven leyendo.</p> <p data-bbox="197 1502 1094 1534"><a href="http://readingandart.blogspot.com/2015/11/pierre-auguste-renoir-1.html?m=1">http://readingandart.blogspot.com/2015/11/pierre-auguste-renoir-1.html?m=1</a></p>	<p data-bbox="1238 1353 1310 1385">Teoría</p>

## Glosario

---

- Arte: En su *Historia de seis ideas* el historiador Wladislaw Tatarkiewikz ofrece la siguiente “definición alternativa”: “El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque” (2001, p..67).
- Psicología del arte: la psicología del arte no es una disciplina sino un campo de estudios que se dedica al conocimiento de los procesos de creación y apreciación artística desde un punto de vista psicológico. Sus objetivos son tanto teóricos como prácticos y para conseguirlos se apoya en los desarrollos de otras disciplinas como la estética, la filosofía, la historia, la antropología, el psicoanálisis, etc.
- Experiencia estética: tipo de experiencia particular que se distingue porque posee una finalidad en sí misma, inmediata, fundamentada en la sensibilidad y que no propende por una finalidad práctica. Esta experiencia se produce a partir de una disposición especial de *desinterés* (ausencia de interés por la utilidad del objeto) y de *distancia* de parte del sujeto con respecto al objeto estético.
- Creación: la palabra creación es polisémica y los usos que se hacen de ella hoy superan los límites del campo de la creación artística. Pero, en lo referente a este tipo de creación, se admite que permea todas las formas de arte, tanto el productivo como el reproductivo, el abstracto como el figurativo. Como proceso, se entiende el conjunto de acciones realizadas para llegar a producir algo nuevo, ya sea a partir de la nada (*ex nihilo*) o a partir de elementos materiales ya existentes (*ex materia*).

## Unidad 1.

### Introducción a la psicología del arte

---

#### Temática

---

- 1.1. La pregunta clásica ¿Qué es el arte?
  - 1.2. No existe el Arte, hay artistas.
  - 1.3. La experiencia estética
  - 1.4. Visitar el museo
- 



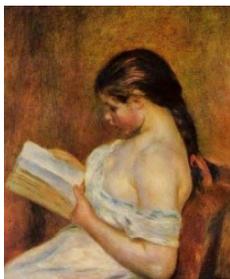
#### Preguntas orientadoras

¿Qué es esa cosa llamada arte?

---

#### 1.1. La pregunta clásica: ¿Qué es el arte?

La pregunta: ¿Qué es el arte?, es considerada por muchos como una pregunta estéril, incluso innecesaria, que conduce a infinitas respuestas en las que es imposible un consenso. Esas consideraciones, sin embargo, no impiden que la pregunta se realice cada tanto, en el intento de establecer unos límites, unos criterios normativos para decidir qué sería y qué no sería arte. La historia del arte nos permite ver que en el paso de las pinturas rupestres al grafiti hay variaciones en los modos y medios de expresión; la misma historia nos dice que la belleza no es la razón única de las búsquedas artísticas, sino que hay una expansión significativa de los valores que impulsan al arte y, finalmente, en la contemporaneidad se puede notar una diversificación de los espacios donde habita el arte; el museo ha dejado de ser el lugar sagrado de su permanencia y exhibición.



Esta ampliación en distintos registros conlleva una dificultad para establecer una definición única, abarcativa, que recoja esa diversidad. Los intentos, no obstante, se siguen realizando; por ejemplo, cuando advertido de esta dificultad, el historiador del arte Władysław Tatarkiewicz construye esta “definición alternativa”: “El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque” (2001, p. 67).

La definición anterior es importante, no solo por la amplitud que comporta, sino porque le permite al psicólogo identificar en ella una serie de conceptos que son importantes en su propio campo de conocimiento: “actividad humana consciente”, “expresión de experiencia”, “deleite”, “emoción” y “choque emocional”.

---

---

De la pregunta por la identidad del arte se pasa, entonces, mediando ciertas definiciones, a considerar que en la tentativa de respuesta a esa pregunta hay en juego de elementos psicológicos antes no advertidos y que vale la pena precisar. Hay, pues, una psicología implicada en la consideración que se tenga acerca del arte.

---

### Actividad práctica



- Identifique las variaciones de las expresiones artísticas presentadas a lo largo de la historia de la humanidad.
  - Reconozca los principales cambios en los valores e ideales del arte en Occidente.
  - Observe el documental *El impacto de lo nuevo: 25 años después* (Hughes, 2004) e identifique detalles del contexto social, cultural y artístico del arte contemporáneo.
- 



### Referencias

Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas*, Tecnos.

Hughes, R. (2004). *El impacto de lo nuevo: 25 años después*. BBC. <https://www.youtube.com/watch?v=fxErxWNhHNQ>

---



### Preguntas orientadoras

- ¿Existe realmente el Arte?
  - ¿Qué hace un(a) artista?
- 

## 1.2. No existe al Arte, hay artistas

A la pregunta por la identidad del arte le caben otras alternativas de respuesta, distintas a la aportada por Tatarkiewicz; entre ellas, la que construye Ernst H. Gombrich en su ensayo *El arte y los artistas*. Este otro historiador niega la posibilidad de que exista el Arte (con A mayúscula); es decir, que la idea del Arte como una forma única, universal, que permanece inmodificada en el tiempo y en las culturas es, simplemente, una quimera, un ideal, un fantasma. Al contrario, Gombrich le atribuye un estatuto de existencia innegable a los artistas que, en su pluralidad expresiva, y bajo métodos que les son propios, dan lugar a objetos particulares y asombrosos llamados obras de arte. Lejos de admitir criterios taxativos, esta postura hace de la diversidad y no de la uniformidad la característica fundamental del arte. Aspecto importante, puesto que implica que la singularidad reina en este mundo del arte, no solo del lado de los artistas, no del lado exclusivo de los objetos, sino también del lado de los contempladores de las obras de arte.

---



---

La posibilidad de que esa singularidad, al menos del lado del espectador, pueda tener lugar, no es sino a partir de poderse despojar de las costumbres y prejuicios; en otras palabras, para poder gozar de las obras de arte se ha de tener una disposición tal que implica soslayar todo prejuicio, toda idea previa. Disposición decisiva también para el artista que busca producir “obras interesantes”, puesto que ella le permitirá construir y presentar mundos antes no imaginados. Disposición del lado del artista como del contemplador que gira en torno a un objeto artístico y que permite la emergencia de lo singular en el objeto mismo, pues estos objetos son “inagotables e imprevisibles como los seres humanos”, mundos propios e inquietos, con sus propias y extrañas leyes.

El psicólogo puede tomar nota de esa analogía entre las obras de arte y los seres humanos, y considerar la posibilidad de que una singularidad tenga lugar y, la posibilidad de gozar de ella, depende de “tener una mente limpia, capaz de percibir cualquier indicio y hacerse eco de cualquier armonía oculta; un espíritu capaz de elevarse por encima de todo, no enturbiado con palabras altisonantes y frases hechas” (Gombrich, 1999, p. 21).

---

#### Actividad práctica



- Lea el texto “El arte y los artistas” (Gombrich, 1999) e identifique los fundamentos y las consecuencias de la afirmación: “No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas”.
- Reconozca los aspectos singulares de la obra del artista Miquel Barceló, según se presenta en el documental *Cuadernos de barro*.



#### Referencias

Gombrich, E. (1999). “El arte y los artistas” En: E. A. Gombrich, *La historia del arte*. (15-39) España: Phaidon.

Lacuesta, I. (2011). *Cuadernos de barro*. España: Alianza Hispano Suiza. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-cuaderno-barro/1724267/>



#### Preguntas orientadoras

¿Qué es una experiencia estética?

¿Cuáles son las condiciones para la precipitación de una experiencia estética?



### 1.3 La experiencia estética

La experiencia estética es un tipo de experiencia particular que se distingue porque posee una finalidad en sí misma, inmediata, que no propende por una finalidad práctica fundamentada en la sensibilidad. Esta experiencia se produce a partir de una disposición especial de *desinterés* (ausencia de interés por la utilidad del objeto) y de *distancia*

---

de parte del sujeto con respecto al objeto estético. Descrita así, la experiencia estética es una experiencia en el orden de la sensibilidad, algo que sentimos y, si bien tiene su paradigma con la relación a que se produce con *objetos* artísticos, sin embargo, puede ocurrir ante cualquier objeto o evento de nuestra vida cotidiana. Dicho de este modo, las obras de arte son objetos complejos que están hechos de la misma materia de la que están compuestos los demás objetos del mundo; no obstante, los objetos artísticos, por su composición, nos permiten experiencias intensas, tanto en el orden de la sensibilidad, como del sentido y de la ampliación de las posibilidades del mundo.

Las nuevas posibilidades de mundo no ocurren por una suerte de teletransportación de otros planetas, sino al acontecimiento dado en la vida cotidiana en el cual emerge lo heterogéneo. Para dar un ejemplo concreto, se puede recurrir a la siguiente situación descrita en un periódico en la cual un obrero de la construcción en medio de la jornada laboral puede dedicar tiempo a una actividad que no es ordenada por las exigencias de la vida cotidiana y laboral:

Creyéndose en su casa, no habiendo acabado aún la habitación que entarima, gusta del ordenamiento. Si la ventana se abre sobre un jardín o domina un horizonte pintoresco, detiene un instante sus brazos y planea idealmente hacia la espaciosa perspectiva para gozar mejor de ella que los propietarios de las viviendas contiguas (Rancière, 2008, p. 3).



Suspensión de un tiempo de la vida normalizada (deteniendo sus brazos trabajadores) para acceder a un tiempo del placer, tiempo de “gozar mejor”, de un espacio antes regulado por la labor de construcción misma. Se entiende, entonces, que la experiencia estética es una experiencia sensible que se caracteriza por producir una interrupción de un orden normalizado y permitir la apertura de un mundo singular, en el cual tiene lugar un acto de subjetivación. Para resumir, la experiencia estética es una experiencia de lo sensible, en la cual ocurre una subjetivación como efecto de poder suspender el tiempo normalizado y reordenar los espacios en función de lo particular.

La idea de subjetivación aquí es clave, en la medida en que ese efecto subjetivo permite considerar la noción de experiencia misma, si es que atendemos al hecho de que, en el sentido clásico, la experiencia no equivale al simple registro de una vivencia, sino, en palabras de Foucault: “Una experiencia es algo de lo que se sale transformado” (Trombadori, 1978, p. 42). De modo que, quien emprende una experiencia, estética también, obtendrá a la salida una transformación de sí, al mismo tiempo que solo hay experiencia en la medida en que existe dicha transformación. En el caso de la experiencia estética, hay que tener en cuenta que ella sucede en la interacción de un sujeto con un objeto, en la cual lo que se denomina normalidad (tiempo, espacios, sentidos preestablecidos) es puesta en suspensión (efecto paréntesis).

---

---

Más allá de estos aspectos generales de la experiencia estética, Hans Robert Jausss plantea en su *Pequeña apología de la experiencia estética* (2002), que la experiencia estética posee tres niveles: 1) Poiesis: el placer de las propias producciones; es decir, que se centra en el placer y satisfacción de la creación artística; 2) Aisthesis: el placer producido por las obras de los otros y que implica un cambio en la percepción de las cosas, 3) Catarsis: el placer en las propias emociones derivadas del encuentro estético, que es capaz de llevarnos a un cambio en las convicciones o a la liberación de ciertos estados de ánimo, a la liberación “de los intereses vitales” (2002, p. 43).

La experiencia estética tiene, entonces, un poder que arraiga en las posibilidades liberadoras que abre, respecto a las ataduras de la normalidad y de las exigencias prácticas de la vida cotidiana.

---

### Actividad práctica



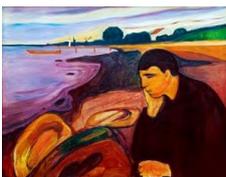
- Reconozca los elementos necesarios para una delimitación de la experiencia estética a partir del texto *El arte como desrealización* (Bertinneto, 2006).
- Identifique situaciones de la vida cotidiana donde tenga lugar el llamado efecto paréntesis, presentado en el texto *El arte como desrealización*.
- Vea la película *El palacio ideal* (Tavernier, 2019) y analice el proceso por el cual un hombre sin conocimientos artísticos, ni técnicos específicos, se ve llevado a crear una obra majestuosa en el orden de la arquitectura.



---

### Referencias

- Bertinneto, A. (2006). Arte como desrealización. *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, (39), 181-194. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/20691>
- Rancière, J. (2010). *La noche de los proletarios*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Tavernier, N. (2019). *El palacio ideal*. Suiza: Fechner Films.



---

### Preguntas orientadoras

¿Cuáles son las posibles formas de interactuar con el arte cuando visitamos un museo?

---

## 1.4 De visita en el museo

El museo es definido como:

(...) un instrumento de salvaguardia y preservación del conjunto del patrimonio. Está al servicio del desarrollo endógeno de las comunidades sociales cuyos testimonios conserva y de las que facilita la expresión de las aspiraciones culturales. Decididamente

---

orientados hacia su público, los museos comunitarios permanecen atentos a las evoluciones sociales y culturales, y permiten exponer nuestra identidad y nuestra diversidad en un mundo en perpetua mutación (UNESCO).

Una definición así, tan general, desdibuja el hecho de que los museos poseen unas orientaciones que destacan una determinada idea de arte, unas ciertas ideologías ante el arte mismo y, entre otras tantas cosas, determinan, en algún grado, la experiencia estética de sus visitantes. Pero, además, esta definición no considera que los museos, más allá de ser lugares en los que pernoctan las obras de arte, son lugares donde deambulan sujetos con intereses distintos, lo que lleva a decir que el museo es aquel espacio donde tienen lugar experiencias estéticas variadas. En el intento de pensar esos diversos intereses y, en el mismo sentido, las diversas disposiciones subjetivas, algunos autores han identificado tres figuras prototípicas entre aquellos que van al museo: el usuario, el espectador y el *flâneur*.



**El usuario:** es aquel que responde a la idea de que ir al museo se corresponde con los comportamientos promovidos por una sociedad del ocio y del consumo cultural. En este sentido, su interés se fija en estar en aquel lugar sin hacer mayores exigencias ni críticas a lo que allí se encuentra. Responde a las exigencias de la moda, se va al museo para decir en la reunión con sus amigos que se estuvo allí o se va al museo para hacer algún trabajo escolar sin aprehender la obra.

**El espectador:** no es un usuario, tiene un juicio del gusto que, sin embargo, no está basado en conocimientos teóricos ni en ambiciones prácticas. A diferencia del usuario, asiste por cuenta propia a eventos culturales (cine, conciertos, obras de teatro, etc.) con el interés de encontrar siempre algo. Se informa, elige y, finalmente, acumula experiencias que le van sirviendo para sus nuevos encuentros estéticos. Aprehende las obras y entabla con ellas diálogos, piensa en mensaje supuesto del artista, construye su propia significación, etc.

**El *flâneur*:** es un personaje, según Baudelaire, en esencia moderno, más exactamente de la ciudad moderna, abierto a los estímulos; un hombre de mundo que asiste, en el espacio público, al encuentro de una multitud estimulante. Este personaje deambula por la ciudad presto a capturar los estímulos que movilizan su pensamiento. Camina de manera despreocupada, pero haciendo del espacio una especie de ambiente inspirador de interrogantes estéticos que se formula muchas veces sin darse cuenta. Goza de una perspectiva cultural amplia que ha cultivado gracias al interés auténtico por el mundo estetizado. El *flâneur* hace de las imágenes que lo rodean el alimento de su voraz y curiosa mirada. Esta figura del *flâneur* es la que refleja de un mejor modo la posición de desinterés y distancia exigidas para la experiencia estética.

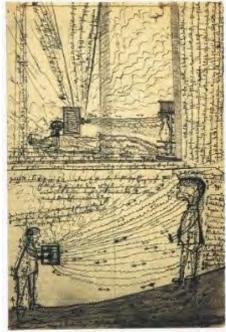
---

---

### Actividad práctica



- Visitar un museo de la ciudad y desarrollar las siguientes actividades:
- Pasar de la posición de usuario a la de espectador y *flâneur*, antes descritas.
- Reconocer la relación existente entre los tipos de obras y los espacios donde ellas reposan permanente o temporalmente.
- Comparar obras, en términos temáticos, de dos salas distintas.
- Analizar el efecto que pueda tener el espacio del museo en la experiencia estética.
- Identificar probables lugares del objeto artístico en la actualidad.



### Referencias

Jauss, H. (2002). *Pequeña Apología de la experiencia estética*. Barcelona: Editorial Paidós.

## Unidad 2.

# Los procesos psíquicos implicados en la experiencia estética

---

### Temática

- 2.1. La imaginación y el arte.
  - 2.2. La función de la fantasía en la creación y la contemplación artística.
  - 2.3. La percepción en el arte.
- 

### Preguntas orientadoras



¿Qué papel juega la imaginación en los procesos de creación y recepción de las obras de arte?

¿Por qué nos emocionamos cuando leemos una novela, vemos una película, etc.?

¿Cuál es la finalidad de la fantasía?

¿De dónde emana el placer estético?

---

### 2.1. La imaginación y el arte

Las primeras acepciones relativas a la imaginación son muy negativas; en Platón, por ejemplo, significa “conocimiento falso” y “engañoso”. La incorporación paulatina de la imaginación al conjunto de las facultades, sobre todo gracias a Aristóteles y a Kant, fue haciendo que, con el paso del tiempo, se le reconociera una importancia creciente y se le destituyera de ese lugar negativo, para considerarla, finalmente, como una facultad determinante de los procesos de conocimiento. Sin embargo, la alianza que más importa considerar para efectos de este curso, es la que se establece entre la imaginación y la creación. En efecto, a partir de Kant, la imaginación es concebida como imaginación no engañosa, sino creadora. En la dimensión estética de la vida del hombre, resulta ser una facultad que permite la concepción de mundos inéditos. Es, en esta perspectiva, que se deben entender algunos estudios psicológicos como el realizado por Lev Vygotski acerca de la imaginación y el arte en la infancia (2006), en el cual nos presenta una clara articulación entre la imaginación y la creación artística.



Este autor parte de concebir dos actividades psicológicas humanas: la actividad reproductora o de memorización y la actividad combinadora o creadora; esta última refiere “a toda realización humana creadora de algo nuevo, ya de determinadas construcciones del cerebro o del sentimiento que viven y se manifiestan sólo en el propio ser humano” (2009, p. 7). Mientras que la actividad reproductora o memorística permite repetir

---



conductas ya creadas, así como repetir impresiones antiguas, la actividad creadora se apuntala en aquella, de modo que, combinando experiencias pasadas, llega a crear nuevas normas, planteamientos, imágenes y formas de responder a las exigencias externas. Es por esta razón que Vygotski plantea que, es la actividad creadora, la que hace del hombre “un ser proyectado hacia el futuro, un ser que contribuye a crear y que modifica el presente” (p. 9). Así, la imaginación es el nombre de esa actividad creadora, basada en la combinación novedosa de experiencias registradas. Lejos de afirmar una oposición entre imaginación y realidad, se nos plantea que la imaginación posee un alto valor práctico, decisivo para el hombre, al mismo tiempo que, lejos de discrepar de la realidad, mantiene con ella relaciones complejas. En efecto, Vygotski considera cuatro formas de relación, entre las cuales se destaca la llamada cristalización; esto es, la posibilidad de que, a partir de la imaginación, podamos llegar a crear, a concretar nuevos objetos en el mundo, que vienen a alterar, a enriquecer la realidad. Esto le permite a este autor concluir que “Todos los objetos de la vida diaria, sin excluir los más simples y habituales, vienen a ser como fantasía cristalizada” (Vygotski, 2009, p. 10).

De otro lado, esa cristalización es el producto de un proceso que sigue un conjunto de fases que van, desde la fijación de experiencias a partir de la actividad reproductora, pasando por la disociación de los elementos que componen esos registros, la alteración de las partes disociadas, la asociación de las partes así alteradas y, finalmente, el paso de una imagen a la concreción en un objeto específico en la realidad.

El planteamiento de Vygotski contiene un punto de vista evolutivo, que es importante destacar: hay un cambio en la imaginación del niño al llegar la adolescencia, afirmando, además, que la imaginación del niño es más pobre, menos madura, que la del adulto. Punto de vista polémico, y que se funda en la idea propuesta por el psicólogo Th. Ribot, según la cual, en la adolescencia, la razón o el intelecto ordenan una imaginación que había permanecido independiente en su desarrollo desordenado desde la infancia.

---

### Actividad práctica



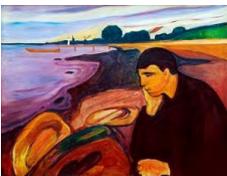
- Reconozca, a partir de los relatos presentados por artistas, el proceso creador en su articulación con la realidad.
  - Practique el proceso de cristalización a partir de tomar distintas imágenes impresas o digitales que sean disociadas, alteradas, asociadas, para crear una nueva imagen, con un significado particular y novedoso.
-



### Referencias

Vygotski, L. (2009). *La imaginación y el arte en la infancia: ensayo psicológico*. Madrid: Akal.

---



### Preguntas orientadoras

¿Cuál es la función de la fantasía en el proceso creador?

¿Cuál es el proceso psíquico por el cual una obra artística puede satisfacer al observador?

---

## 2.2. La función de la fantasía en la creación y la contemplación artística

Los planteamientos de Vygotsky permiten comprender cuestiones importantes como el proceso formador de la imaginación, las relaciones de esta con la realidad, etc. No obstante, empleando otro concepto distinto al de imaginación, como es el de fantasía, otros autores han considerado la relación de la función de esta. tanto con el proceso de la creación. como de la contemplación de las obras de arte.

El punto de vista freudiano, al respecto, se puede encontrar en el texto *El creador literario y el fantaseo* (1986). En él se nos muestra que la fantasía es una actividad psíquica universal con empleos distintos, pero, sobre todo, con una finalidad subjetiva importante. Los niños y los adultos fantasean, y una fantasía no es más acabada, más estructurada que la otra; sin embargo, niños y adultos no hacen lo mismo con sus fantasías: el niño juega, y juega a ser adulto sin reparo, por la escenificación de lo fantaseado, en un juego que es público, mientras que, el adulto, renuncia al juego para mantener su fantasía en el ámbito de lo privado, al mismo tiempo que esa fantasía de la cual el adulto se avergüenza, es el soporte de sus síntomas.



En concordancia con Vygotsky, Freud plantea que la fantasía no es lo contrario de la realidad, sino que la seriedad es lo contrario a la fantasía. Al mismo tiempo que define la función de la fantasía en estos términos: la corrección de una realidad displacentera. Aquello que, en la realidad, no es conquistado; aquello que le resulta esquivo, el sujeto de la fantasía lo materializa en una suerte de escenario en el cual él es el protagonista. De tal manera que la fantasía no es el resultado de algo que sirve como su motor: el deseo. Así, Freud se ve llevado a reconocer una temporalidad de la fantasía con relación al deseo mismo, y llega a plantear, a partir de una analogía elocuente, que la fantasía es como un collar en el que las cuentas que son el pasado, el presente y el futuro, se encuentran ordenadas, engarzadas a un hilo común, cuyo título es: el

---

---

deseo. Se trata pues, con la fantasía, de un proceso fundamental de la vida psíquica de los seres humanos, por el cual se realiza un deseo subjetivo que se impone por sobre una realidad que tiende a ser displacentera. La fantasía nos provee un mundo distinto, más acorde con el deseo particular. Clave de lectura que permite responder a la pregunta del por qué nos deleitamos con las obras de arte; por qué la obra creada por el poeta nos permite una satisfacción, un placer. Para responder, Freud discrimina dos tipos de placeres emanados del encuentro del espectador con la obra: un primer placer, al que llama placer previo o estético, se desprende de los aspectos formales de la obra; otro placer, al que considera más poderoso, es el placer que emana de un proceso complejo, de identificación del sujeto de la fantasía con el héroe de la obra. El sujeto de la fantasía ve realizada en la obra la fantasía misma, pero con la siguiente ganancia: de esa realización él no es responsable.

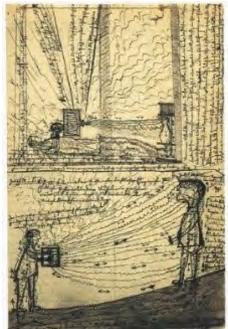


Si se toma en cuenta que la fantasía del poeta es el soporte de su creación, y que en esa creación se realiza la fantasía del espectador con gran satisfacción para éste, la fantasía resulta ser el elemento vinculante que va de la creación a la contemplación, dando lugar así a una comunidad satisfactoria a través del arte. Para decirlo en otros términos, es, mediante la fantasía, que se produce la emancipación de una realidad displacentera y que, a través de la experiencia estética, se produce la emergencia de la heterogeneidad compartida.



#### Actividad práctica

- Observe la película *La vida es bella* (Benigni, 1997), con el fin de analizar la función de la fantasía con respecto a la realidad displacentera.



#### Referencias

- Freud, S. (2006). El creador literario y el fantaseo. En J. L. Etcheverry (Traduc.). *Sigmund Freud: obras completas*. (Vol. 9), Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado 1899)
- Benigni, R. (1997). *La vida es bella*. Italia: Melampo cinematográfica.



### Preguntas orientadoras

¿Cómo es que el arte moderno y contemporáneo interroga la forma habitual de concebir la percepción?

## 2.3. La percepción artística y el arte de la percepción

El arte moderno y contemporáneo se caracteriza por haber puesto en cuestión la idea habitual que tenemos acerca de la percepción. Esta puesta en cuestión está fundada, sobre todo, por haber desplazado el interés que reinaba sobre la figuración, hacia la abstracción y otros modos de expresión propios de las vanguardias.

Una de las cuestiones que se debe tener en cuenta cuando se plantea el tema de la percepción, es que esta no es tan natural como se piensa; muy por el contrario, en ella hay selección de lo que se presenta ante nuestros sentidos y, si bien está orientada hacia la acción, se encuentra organizada por el lenguaje, de modo que percibimos (vemos, oímos, olemos, etc.) aquello que las palabras establecen, como siendo compartido con otros. En otras palabras, la percepción no es la captación completa, neutra, pura de lo que son las cosas. El filósofo Henry Bergson lo decía en estos términos concluyentes:

Miro y creo ver, escucho y creo oír, me estudio y creo leer en el fondo de mi corazón ... Mis sentidos y mi conciencia no me entregan, pues, sino una simplificación práctica de la realidad ... La individualidad de las cosas y de los seres se nos escapa cada vez que no nos es materialmente útil percibirla ... En fin, para decirlo todo, no vemos a las cosas mismas. Las más de las veces nos limitamos a leer etiquetas pegadas sobre ellas. (Bergson, 1960, p. 132)



En este sentido, se puede afirmar que, cuando se trata del arte y del artista, este tiene, respecto a la percepción, una función importante: la de emanciparla de las necesidades de la vida práctica. Es distinto percibir por necesidad que percibir por placer. Así, el artista pone en acto una manera particular de ver, original, pero también una manera inédita de pensar y de entender. En ese acto está su proeza:

Todo lo que vemos en nuestra vida cotidiana —decía el pintor Henri Matisse— está más o menos distorsionado por los hábitos adquiridos, y esto quizás sea más evidente en una época como la nuestra, en la que los carteles de cine y las revistas nos presentan cada día un aluvión de imágenes confeccionadas que son un poco, en el orden de la visión, eso que es el prejuicio en el orden de la inteligencia. El esfuerzo necesario para salir de eso requiere una suerte de coraje; y ese coraje es fundamental para el artista, que debe ver todas las cosas como si las viera por primera vez: tiene que ver la vida como cuando era niño y, si pierde esa posibilidad, no puede expresarse de una manera original, es decir, personal (Matisse, 1953, p. 3).



Ver la vida con los ojos de un niño implica una percepción muy particular, una que intenta liberarse de los prejuicios para poder acceder a una visión del mundo personal. Y, ¿cómo es que el artista lleva a cabo esta proeza? Consideremos que la pintura es, en sí misma, una “contra percepción” (Henry, p. 53), en la medida en que “la cadena de significaciones referenciales” a partir de la cual se consolida esta realidad cotidiana del mundo, estereotipada y monótona con fines prácticos, es interrumpida “bajo la mirada del artista”. Bajo su mirada colores y las formas dejan de figurar objetos, dejan de estar al servicio de un uso práctico perceptivo para ganar autonomía, así ellos son percibidos en sus formas puras. Es el modo en que el arte y el artista definen de manera positiva su acto: hacer visible lo invisible, mostrarnos aquello que la percepción cotidiana no permite ver.

---



### Actividad práctica

- Ver el documental *Paletas, el pintor y su obra: Figuras de lo invisible*, para reconocer la revolución que implicó para la idea de percepción la aparición del arte abstracto.
- 



### Referencias

- Centro Georges Pompidou. (1994). *Paletas, el pintor y su obra: figuras de lo invisible*. París: CGP. <https://www.youtube.com/watch?v=-K1dFqpGljI>
- Chavalier, G. (1960). *Conversaciones con Bergson*. Buenos Aires: Aguilar.
- Henry, M. (2008). *Ver lo invisible: acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela.
- Matisse, H. (1954). Looking at Life with the Eyes of a Child. *Art News and Review*, 3.
-

## Unidad 3.

### El proceso de la creación artística

---

#### Temática

---

- 3.1. La creación artística.
  - 3.2. El sufrimiento y la creación artística.
  - 3.3. El deseo de crear y sus vicisitudes.
  - 3.4. La creación y la locura.
- 

#### Preguntas orientadoras



- ¿Qué es la creación artística?
  - ¿Existe un método de creación artística?
  - ¿Cuáles son las relaciones existentes entre el sufrimiento y la creación?
  - ¿Es el deseo la causa de la creación?
  - ¿Cuáles son las relaciones históricas entre la locura y la creación?
- 

#### 3.1. La creación artística

La idea de que el hombre fuera el agente de algún acto de creación, no estuvo presente desde siempre. La creación fue, en un comienzo, un poder exclusivo de los dioses. En el libro del *Génesis* se reafirma esta idea: En el principio —se dice allí— creó Dios los cielos y la tierra en un momento donde había puro desorden y vacío; el hombre mismo es su producto. Un hombre creador de algo fue una idea que, poco a poco, fue tomando forma y, particularmente, la del hombre creador artístico. Los hombres en la Grecia Antigua eran meros reproductores, imitadores (Platón) de lo que la Naturaleza exhibía. Es que, para ser creador, se debía contar con un atributo particular: la libertad; mientras que el arte (la *techné*) era concebida como la aplicación, la ejecución de reglas ya definidas a las que el ejecutor se sometía. Dicho de otra forma, el arte, según los griegos, no alberga creación, es imitación: los artistas son, en ese sentido, imitadores de imágenes de las imágenes (Platón). Idea que perduró en la Edad Media gracias a que el cristianismo insistió en que la belleza se hallaba ya en la naturaleza como expresión divina y los artistas no hacían otra que recopilar, reproducir esa belleza.



Será pues, solo hasta la modernidad, en el Renacimiento, cuando la idea de un sentimiento de libertad toma fuerza, que resulta posible un hombre creador, un ser que crea a semejanza de Dios (Tatarkevich, 1993).

---

---

La creación puede ser tomada como siendo la producción de algo nuevo a partir de algo ya existente; sin embargo, hay que considerar que la representación que podemos hacernos del proceso creador sigue siendo muy esquiva. El mismo Edgar Alan Poe en su ensayo *La filosofía de la composición*, añoraba “un artículo de revista donde un autor quisiera —o, mejor dicho, pudiera— detallar paso a paso el proceso por el cual una de sus composiciones llegó a completarse” (Poe, 1973, p.,66).

Sobre esta cuestión se han escrito importantes ensayos. En *El misterio de la creación artística* (Zweig, 2008) se nos habla de la dificultad existente para llegar a descifrar y consolidar un método universal de creación; muy por el contrario, se nos muestra que hay tantos métodos como artistas creadores; que el intento de reconstruir el proceso de creación artística, al modo como se reconstruye una escena de un crimen de tipo pasional, supone tener en cuenta que el agente del acto (artista – criminal) no sabe responder a cabalidad cómo llegó a concretar ese acto (obra – crimen). El trabajo comparativo de los procesos, tal y como los dan a conocer los propios artistas, implica reconocer, como lo hace Zweig, no solo una gran variedad de los modos, sino que hay aspectos de ese proceso que escapan a la conciencia del mismo agente. El mismo Poe decía tener:



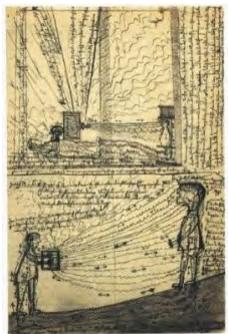
(...) plena conciencia de que no es frecuente que el escritor esté en condiciones de volver sobre sus pasos y mostrar cómo llegó a sus conclusiones. En general, las sugerencias se presentan confusamente al espíritu, y en la misma forma se las sigue y se las olvida” (1973, p. 67).

En este sentido, no se trata de un método pensado como un conjunto de pasos, rigurosamente ordenados y seguidos para la obtención de resultados previamente establecidos, sino que, en el proceso de creación, se admite la falta de dominio y, más bien, toma valor la idea de una suerte de *éxtasis* (estar fuera de sí) de parte del artista.



### Actividad práctica

- Reconstruir el proceso de creación de una obra elegida, teniendo en cuenta los testimonios personales, así como los registros (bocetos, ensayos, borradores, etc.) que un artista realizó para concretar esa obra.



### Referencias

- Zweig, S. (2008). *El misterio de la creación artística*. Séquitur.
- Poe, E. A. (1973). Filosofía de la composición. En: J. Cortázar (Trad.) *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza editorial.



### Preguntas orientadoras

¿Cuáles son las relaciones existentes entre el sufrimiento y la creación?

## 3.2. El sufrimiento y la creación artística

El tema anterior trató sobre las particularidades de la creación artística. En el tema presente se trata de identificar las relaciones que existen entre el sufrimiento psíquico, es decir, las penas y la creación artística.

Sin pretender establecer una ley general acerca de esas relaciones y, más bien tomando como referencia un caso en particular, se puede ver la complejidad de esa articulación. En el ensayo titulado *El artista como sufrido ejemplar*, la escritora norteamericana Susan Sontag (2018) propone que el artista, en particular el escritor italiano Cesare Pavese, es un sufridor ejemplar: “no sólo porque haya alcanzado el nivel de sufrimiento más profundo, sino porque ha encontrado una manera profesional de sublimar (en el sentido literal de sublimar, no en el freudiano) su sufrimiento. Como hombre sufre, como escritor, transforma su sufrimiento en arte” (p. 63). Ese acto de transformación del sufrimiento (sublimación) en arte, es lo que hace al artista ejemplar. En el mismo Pavese fueron posibles dos actitudes más con respecto a ese sufrimiento: el aislamiento y el suicidio, definido como última forma de hacer con el sufrimiento. Lo que se muestra en el análisis que nos ofrece Sontag, es el de una posición que se puede llamar activa, respecto al sufrimiento. Pavese es un hombre y, como tal, sufre, pero, en calidad de artista, toma ese sufrimiento para hacer con él otra cosa. Hay, pues, una suerte de uso creativo del sufrimiento que no está presente en otros seres humanos, quienes, más bien, lo viven de forma pasiva. El sufrimiento no sería en sí mismo un motor de la creación artística, sino una cierta actitud respecto a él, la que conduciría a la creación.



Pero, además de esta relación que bien pone de presente Sontag, podemos ver que, en otros casos, la obra de arte tiende a ser no solo el efecto de una posición activa respecto al sufrimiento, sino, además, la representación misma del sufrimiento. Es evidente esta perspectiva en la vida y obra de la artista mexicana Frida Kahlo; sus pinturas son, en efecto, un continuo trabajo representacional de un sufrimiento personal. Pero, ese intento representacional, tiene sus límites; otros casos nos muestran que la materialidad del lenguaje no tiene la potencia suficiente para llevar al plano de la representación el sufrimiento del artista; es el caso de Violeta Parra o de la poetisa argentina Alejandra Pizarnik. Entre la actitud activa ante el sufrimiento, las posibilidades y los límites de la representación, se crea un campo específico para pensar las formas particulares en que los artistas nos enseñan a responder subjetiva y creativamente, respecto al sufrimiento.



### Actividad práctica

- Ve la película *Violeta parra se fue a los cielos* o el documental *Vida y época de Frida Kahlo*, y escribir un breve ensayo reflexivo acerca de la relación entre sufrimiento y creación, a partir del caso elegido.



### Referencias

Sontag, S. (2018), El artista como sufrido ejemplar. En: Susan Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos*. Madrid: Debolsillo.

Wood, A. (2011). *Violeta Parra se fue a los cielos*. Cirko Film: Chile.

Stechler, A. (2005). *Vida y época de Frida Kahlo*. PBS América.EE.UU. <https://www.youtube.com/watch?v=kgLbROIfwxo>



### Preguntas orientadoras

¿El deseo es la causa de la creación?

## 3.3. El deseo de crear y sus vicisitudes

El pintor francés Paul Cézanne escribió alguna vez: “Sigo buscando la expresión de estas sensaciones confusas que traemos cuando nacemos. Quiero pintar la virginidad del mundo”. Esa afirmación supone que su empeño como pintor es el de llegar a dar forma, mediante la pintura, mediante un lenguaje plástico, a un mundo de sensaciones; pero, además, con “la virginidad del mundo”, nos remite a la tentativa de llevar lo invisible, lo indecible, lo inaudible, al campo de las formas (imágenes, sonidos, colores, palabras, volúmenes, etc.).



Para hacer visible lo invisible, se requiere de un acto, un acto de creación. Pero, ¿cuál podría ser el motor de ese acto? ¿Qué impulsa a un ser humano a servir como mediador entre lo invisible y lo visible? Una respuesta posible es: *el deseo*. La siguiente descripción de otro gran artista, en el campo del cine, es este caso, Wim Wenders, nos muestra que el punto inicial de la creación es un deseo:

Al puro comienzo no se puede describir casi nada, sino: un deseo, o deseos. Desde aquí se comienza cuando se quiere hacer un film, escribir un libro, pintar un cuadro, componer un fragmento musical, o en general: inventar algo. Se tiene un deseo. Se desea que algo exista, y se trabaja hasta que ese algo exista. Se desea añadir algo al mundo, algo más bello, más verdadero, más exacto, más útil, o simplemente: algo diferente de lo que ya existe. Al mismo tiempo que el deseo, nos imaginamos algo diferente de lo que ya hay, o al menos: vemos relucir como un rayo de luz algo diferente. Partimos entonces al azar hacia la dirección en que se ha visto este rayo de luz, esperando no desviarnos del camino, no olvidar ni traicionar el deseo original. Y luego, al final, hay una imagen o imágenes de algo, o una música, o un nuevo objeto con el cual se puede hacer algo, incluso esa extraña combinación de todo esto: un film. (Wenders, 1987, p. 58)

---

Al tomar la teorización psicoanalítica al respecto, el sujeto del deseo se nos plantea a partir de una lógica específica, la de la falta en ser. El deseo es la respuesta a una ausencia: la ausencia de una unidad de sí. La búsqueda de una completitud, de una complementariedad, es la que orienta cada uno de nuestros actos, nuestros gestos, nuestras percepciones, nuestra fantasía. El deseo es, entonces, ese impulso para encontrar un estado de completitud. El artista, como ser humano, tomado como está por la falta que lo constituye, no escapa a esta lógica; él también busca esa plenitud añorada, pero su acto creador tiene algo que no es ordinario, pues, en la cristalización de un objeto artístico, ese objeto es un signo, tanto de la pérdida como del acto. No es que a través de él alcance la completitud de sí, pero deja en el mundo un signo de su acto. La forma en que nos podemos representar el acto creador del artista es el de una creación en torno a un vacío, como una jarra que toma forma (gracias a la representación) en torno a un vacío (límite de la representación) que se conserva en su centro. La referencia de la jarra es tomada de Lacan, inspirándose en Heidegger, quien concibió la sublimación de un modo distinto al de Freud. Freud pensó que la sublimación era un destino de la pulsión sexual, en el que esta pulsión encontraba satisfacción a partir de una actividad no sexual, por ejemplo, el arte. Lacan, por su parte, comprendió la sublimación artística como la organización de una forma en torno a un vacío central al que, tomando como referencia a Kant, a Freud y a Heidegger, llama La cosa (*Das ding*).

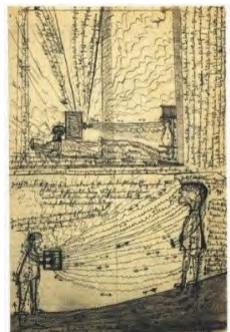


El acto artístico, es decir, en el intento por parte del artista de organizar, dar forma, a ese vacío gracias a su obra, no está exento de tropiezos, dificultades y fracasos; las experiencias subjetivas de la inhibición y de la angustia son frecuentes. La creación artística es una experiencia del deseo, en la medida en que sus derivas escapan al control mismo del artista, como ya se afirmó en el tema anterior, respecto a la noción de creación.



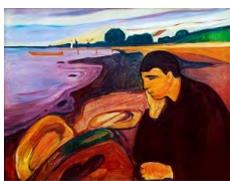
### Actividad práctica

- Reconocer las derivas del deseo de creación artística a partir de la película *El artista* (Hazanavicius, 2011).



### Referencias

- Wenders, W. (1987). Avant-première description d'un film indescriptible. *Cahiers du cinéma*, 400, 54-89.
- Hazanavicius, M. (2011). *El artista*. Francia: Wild Bunch.
- Morazza, J.L. (2009). El deseo del artista. En: *El deseo. Textos y conferencias*. Colegio de Psicoanálisis del Campo Lacaniano de Madrid.



### Preguntas orientadoras

¿Cuáles son las relaciones comúnmente establecidas entre la locura y la creación artística?

## 3.4. Locura y creación artística

Si se conserva aquí el término de locura y no se usan otros concebidos hoy como políticamente o, científicamente más correctos, es porque “locura” implica un contexto cultural más amplio, en el que se incluye la filosofía, la historia, la antropología, las artes, distinto al contexto de la medicina, donde la noción negativa de trastorno, patología mental, tiene mayor peso.

¿La creación artística tiene necesidad de la locura? La pregunta tiene valor si tomamos en cuenta la insistencia con la que se sugiere una dependencia entre las dos experiencias. Se insiste en dicha relación, tomando como referencia la larga lista de artistas célebres que sufrieron trastornos mentales, más o menos graves, y/o que, estando en estos estados, realizaron obras maestras que venían a representar las intensas tensiones emocionales y de sufrimiento propios de ciertas locuras. Pero, además de lo anterior, esa articulación surge por concebir la locura como una experiencia de alta creatividad imaginaria y de alto despliegue perceptivo, que resulta propicia para la creación artística. Articulación que está presente ya en el famoso libro *Problema XXX* de Aristóteles, en el cual el filósofo sostenía la idea de una relación estrecha entre la melancolía y la actividad creadora, poniendo el acento en una cualidad que no puede pasar desapercibida: la actividad creadora se ve favorecida en aquellos casos de una melancolía transitoria, no así de una melancolía crónica.



Sin embargo, para algunos, por muchos casos de artistas catalogados de locos, incluso el surgimiento de un arte llamado *arte de los locos*, no es posible hasta ahora afirmar de manera tajante que se debe ser loco para ser artista.

Otros, como por ejemplo Foucault (1972), han propuesto, en una perspectiva distinta, que la locura se define como “ausencia de obra”. Al final de su famosa *Historia de la locura en la época clásica* afirmaba que:

La locura de Artaud no se desliza entre los intersticios de su obra; ella está precisamente en la falta de obra, en la presencia repetida de esta ausencia, en su vacío central, sentido y medido en todas sus dimensiones, que no tienen final. El último grito de Nietzsche, proclamándose a la vez Cristo y Dionisos, ... es, más bien, el aniquilamiento de la obra, a partir del cual se vuelve imposible, y le es preciso a Nietzsche callarse; en ese momento, el martillo cae de las manos del filósofo. Y Van Gogh sabía bien que su obra y su locura eran incompatibles, él que no quería pedir «el permiso para hacer unos cuadros a los médicos (Foucault, 1998, p. 302).

---

Y, más adelante dirá que: “La locura es absoluta ruptura de la obra; forma el momento constitutivo de una abolición, que funda en el tiempo la verdad de la obra” (p. 302). La cuestión, como se puede apreciar, es mucho más compleja que decir que hay o no hay relación entre la locura y el arte; no se reduce a un simple par de opuestos, pues la locura, si bien es el límite de la obra, su abolición, al mismo tiempo, es su verdad. La obra porta la locura como siendo su propio límite y su propia verdad.

La locura y la creación artística tienen una relación que debe comprenderse históricamente; en particular, teniendo en cuenta la comprensión que se ha tenido de la locura y del estatus mismo del artista en Occidente. En el mundo antiguo el artista era un artesano que no despertaba mucho interés; no importaba mucho su forma de vivir, tampoco sus traumatismos, ni sus dificultades relacionales, etc. En la Edad Media la vida de los artistas es ignorada, no así en el Renacimiento donde, por ejemplo, Vessari reconstruye la vida de artistas, pero su interés era meramente biográfico. En el Romanticismo, durante el siglo XIX, es quizá cuando se afirma de un modo más fuerte y evidente este lazo, que se corresponde con una visión positiva de la locura, propia de la época, a tal punto que se la consideró como una condición de la genialidad artística. En el siglo XX una influencia importante de los conceptos psicoanalíticos, así como la atención puesta por los psiquiatras sobre las expresiones artísticas de los enfermos mentales y el movimiento surrealista, dieron lugar a una renovada alianza entre la locura y la creación artística.



Desde la primera mitad del Siglo XX la aparición de la noción de “art brut” (Dubuffet, 1949) estableció un reconocimiento artístico y social de aquellas obras que habían sido realizadas por personas aisladas en manicomios y centros psiquiátricos. Por “art brut” Dubuffet señaló, no una corriente artística, sino un concepto filosófico para definir un arte distante de toda connotación cultural y académica, caracterizada por: la ausencia de formación artística, la reinención del proceso creador, la creación de obras en el anonimato y el desarrollo autárquico de las obras.

Estos cambios históricos y culturales nos muestran que no existe una única forma de apreciar la relación entre la locura y la creación artística; lo que se puede afirmar con una cierta seguridad, es que existe una suerte de incomunicabilidad compartida entre la locura y el artista, respecto a sus propias experiencias. De suerte que:

El artista se encuentra en una ciudadela sellada por su genio. Como el loco, está lleno de una percepción incomunicable, de la que sus cuadros y sus escritos, incluso entre artistas de gran prodigalidad, son sólo una muestra insignificante, un desborde, apenas fragmentos de vidrio. (de Sivry et Meyer, 1999)

---

Este punto en común entre el artista y el loco impone la idea según la cual aquello que nos llega al exterior son fragmentos de experiencias disímiles que, no obstante, tienen otro punto en común y que André Malraux expresaba en estos términos:

El verdadero loco, porque no finge, comparte un dominio con el artista: el de la ruptura. Continuando con su pensamiento, podemos decir que, si la locura permite a la enfermedad y al artista separarse de sus contemporáneos, es decir para poder crear e innovar, es porque el arte y la locura tienen en común este automatismo mental que genera infinitas combinaciones de sí mismo en el sentido de nuestra capacidad ilimitada para crear lenguaje. La inconsciencia genial de la creación espontánea es otra propiedad de este automatismo mental (1951, p. 166).



Hay entre el loco y el artista otro punto en común, el llamado “automatismo mental”, que refiere a la posibilidad abierta, creativa e innovadora, respecto al lenguaje. Mientras que el hombre común, no loco, digamos, tiene con el lenguaje una relación limitada, orientada hacia el uso práctico de la comunicación, el loco y el artista, alejados de esa necesidad comunicativa, tienen la experiencia de un lenguaje librado hacia una espontaneidad creadora e ilimitada.

---

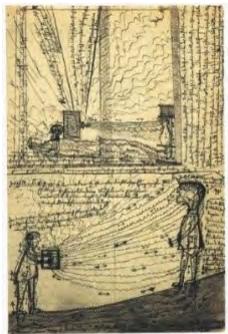
### Actividad práctica



- Estudiar la relación entre locura y creación artística a partir de la siguiente película:
- Provost, M. (2008). *Séraphine*. Francia & Bélgica: TS Productions.
- Analizar la relación entre locura e invención científica. a partir del siguiente documental:
- Malone, D. (2007). *Conocimiento peligroso*. Inglaterra: BBC. <https://vimeo.com/56571756>

---

### Referencias



- Brenot, Ph. (1998). *El genio y la locura*. Barcelona: Ediciones Grupo Z.
- Foucault, M. (2015). *Historia de la locura en la época clásica*. México: FCE.
- Malone, D. (2007). *Conocimiento peligroso*. Inglaterra: BBC. <https://vimeo.com/56571756>
- Malraux, A. (1951). Le génie et la folie en peinture, musique, littérature. En *Les voix du silence*. París: Gallimard.
- Provost, M. (2008). *Séraphine*. Francia & Bélgica: TS Productions.
- Sivry, S. & Meyer, Ph. (1999). *L'art et la folie*. París: Empecheurs.
-

## Unidad 4.

# El arte como mediador de las intervenciones psicológicas

---

### Temática

---

- 4.1. La terapia artística.
  - 4.2. La intervención psicosocial a través del arte.
  - 4.3. ¿Existe un arte de la escucha?
- 



### Preguntas orientadoras

- ¿Qué es el arteterapia?
  - ¿Cuál es la función del arte en la intervención psicosocial?
- 

### 4.1. La terapia artística

Algunos profesionales de la intervención psicosocial emplean técnicas e instrumentos que se pueden considerar innovadores y que no suelen ser restrictivos de un determinado campo de acción del psicólogo. El arte, por su potencialidad de llegar a representar otros mundos, otras posibilidades de la realidad, ha devenido un mediador importante en procesos de transformación, tanto en el orden social como subjetivo.



Ya sea que se lo tome como mediador para expresar emociones complejas, ya como medio de simbolización de realidades intrincadas, y/o como vehículo para la elaboración y tramitación de dificultades, el uso del arte en estas intervenciones precisa del acompañamiento de un profesional que reconoce, no solo las técnicas para servirse del arte, sino también las potencialidades y las lógicas performativas del mismo.

Las problemáticas complejas propias de nuestro contexto llaman al profesional de la psicología a considerar formas creativas de intervención. El apoyo en el arte con el rigor y el reconocimiento epistemológico suficiente, le hacen probable al profesional la apertura a modos de intervención en los cuales le sea devuelta la posibilidad creadora a las personas y grupos que se encuentran en situaciones de desamparo, exclusión, marginación, sumisión, etc.

---

---

Los usos del arte en la intervención psicológica en el ámbito clínico son variados. Algunas terapias se enfocan hacia la expresión de emociones, la comprensión de contenidos psíquicos, la modificación de algunas conductas, la autorreflexión, etc. Independiente de los objetivos diversos, el arte es usado allí, no como un fin en sí mismo, sino como un medio, diferente a las perspectivas clínicas clásicas que prefieren la verbalización para alcanzar estos objetivos.

Las definiciones de arte terapia son, por lo mismo, variadas. Así, por ejemplo, en el intento de dar una definición abarcativa, Foro Iberoamericano de Arte Terapia (AFIA) dice que el arte terapia es:

(...) una disciplina especializada en acompañar, facilitar y posibilitar un cambio significativo en la persona mediante la utilización de diversos medios artísticos: atendiendo a su proceso creativo, a las imágenes que produce y a las preguntas y respuestas que éstas le suscitan.

Se trata de una disciplina cuya práctica profesional se apoya por una parte en el conocimiento y la práctica del arte, y por otra en el estudio del desarrollo humano y de las teorías psicológicas (AFIA, 2019).



Si bien, en esta definición se hace énfasis en la articulación entre la expresión artística y las teorías psicológicas con fines determinados, en ella subsiste una generalidad que no permite ver con claridad aquello que resulta particular del arte terapia. Quizá en un sentido mucho más específico, de definición ofrecida por Jean Pierre Klein, resulta llamativa. Este autor no solo realiza un diagnóstico diferencial entre lo que sería y no sería arte terapia: este, no se reduce a un objetivo específico como la desaparición de un síntoma, no es una prueba proyectiva, no quiere indicar un estado presente del ser, no está al servicio de la realización de diagnósticos, no tiene un objetivo de descarga emocional transitorio, no concierne solo a la persona, sino que involucra a la materia (pintura, escritura, escultura, etc.) y al terapeuta. Con esa serie de delimitaciones, J. P. Klein llega a la siguiente definición puntual, pero potente: “El arteterapia es una simbolización acompañada” (2006, p. 13).

Esta definición implica reconocer al menos dos elementos fundamentales: la simbolización y el acompañamiento. Por la primera, se comprende que, en el ejercicio arteterapéutico, la expresión artística tiene un carácter eminentemente simbólico y posee una función simbolizadora. Decir que su estatus es simbólico, es reconocer que, como representación, el objeto artístico es la sustitución de otra cosa con la cual guarda relaciones de semejanza y con la cual, quien la crea, tiene un vínculo íntimo. Como producto, la simbolización implica un plus que debe ser reconocido como el efecto subjetivo (nuevo

---

---

significado) que tiene la operación de sustituir, poner en relación, en el plano artístico, una representación con otra.

El acompañamiento es el otro elemento fundamental de la definición aportada por J. P. Klein. Implica que la presencia del arte terapeuta no es la de un director de obra, no ha de ser directiva. Su implicación en el proceso debe tener en cuenta que la libertad de expresión asegurada, es la garantía para que, del lado del paciente, surja una obra sobre la cual se efectúa un ejercicio que recae sobre sí mismo. A diferencia de una expresión artística propia de un artista que no tiene fines terapéuticos, aquí la obra tiene el oficio de ser una mediación, de un lado y, de otro lado, es un ejercicio que se hace sobre la base de una necesaria implicación personal en aquello que se hace. Klein define tres desencadenantes de la implicación personal: la situación de malestar que implica al paciente mismo, la situación terapéutica misma en donde los contenidos desarrollados poseen una gran carga afectiva o de referencia simbólica para el paciente y, finalmente, las significaciones de la simbolización lograda, que basta con que esté presente en la mente del terapeuta.



---

#### Actividad práctica

- Reconocer los pasos de un proceso arteterapéutico, a partir de un caso específico, en el que se haya empleado la expresión artística como el elemento fundamental del decurso terapéutico.



---

#### Referencias

Klein, J. P. (2006). La creación como proceso de transformación. En: *Arteterapia: papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* (11-18). Vol. 1.

AFIA. (2021). Arteterapia ¿Qué es? <http://www.afia.es/que-es-arteterapia>



---

#### Preguntas orientadoras

¿Qué le permite el arte al psicólogo en la intervención psicosocial?

---

### 4.2. El arte como mediación de la intervención psicosocial

En la intervención psicosocial con individuos o grupos, realizada mediando el arte, este permite entrar en relación con las personas de otro modo, particularmente cuando se trata de grupos o personas que viven en situación de opresión, marginalización o precarización. Las artes permiten la emergencia de una intervención psicosocial innovada y renovada (Bourassa-Dansereau, Langlois, & Robert 2020).

---

La intervención psicosocial, como se sabe, se centra en las relaciones que tienen los individuos entre ellos y con diversos grupos con los cuales se desarrollan. Las formas de organización predominante son sometidas a análisis críticos en estas intervenciones psicosociales. Este tipo de intervenciones no está orientado sobre finalidades predeterminadas, sino sobre los procesos, poniendo así el énfasis en los movimientos de adaptación y de cambio, y no en las metas.

Para diferentes autores la aproximación psicosocial es “indisociable de una perspectiva crítica” (Rhéaume, 2002, p. 70), particularmente, respecto a las relaciones de poder y a las relaciones del saber, en cada intervención. En este sentido, aquel psicólogo que interviene psicosocialmente facilita, antes que nada, los procesos de cambio y transformación, guardándose de deificar las diferencias de poder y saber que pueda tener, respecto a los diferentes individuos y grupos. Y es en este aspecto que el arte deviene un importante mediador de esos procesos.

Numerosas iniciativas de mediación cultural se han visto aparecer en los últimos años. Un cierto punto común subsiste en esta diversidad y que, en nuestro contexto colombiano, se podría resumir en estos términos: el reconocimiento, la *visibilización* de aquellos que, por ejercicios de poder bajo los modos diversos de violencia en nuestra sociedad, han permanecido en la penumbra. Gracias al teatro participativo, el documental, las narraciones que propenden por el establecimiento de una memoria histórica, etc., las artes son movilizadas para permitir a los individuos y los grupos una transformación.



La intervención psicosocial artística es un proyecto, tanto crítico como político, orientado hacia la justicia social que busca identificar, mostrar y modificar los marcos sociales de poder. Esta forma de intervención cuestiona, a través de las artes, las estructuras de poder que rigen y orientan las experiencias de los individuos y de los grupos, al mismo tiempo que reinterpreta la naturaleza de la relación entre la persona interviniente, los individuos con los que ella interviene y, también más ampliamente, la sociedad.

En esta apuesta por la visibilización y la crítica, tres son los grandes objetivos planteados en la intervención psicosocial a través del arte:

1. Permitir tomar la palabra en un sentido, tanto literal como simbólico. Esto significa que, a través de las artes, se permite la expresión y reconocimiento de la voz de personas excluidas del espacio público. Esta toma de la palabra puede tener distintas formas: la escritura de diálogos, la representación gráfica de experiencias comunes, la conformación participativa de una pieza teatral, la creación de una obra visual de forma colaborativa, etc.

- 
2. Favorecer el desarrollo de una reflexión, tanto individual como grupal; esto implica que la creación colectiva está acompañada de un permanente ejercicio de diálogo abierto que permite un reconocimiento de saberes mutuos. A través del objeto artístico y en el momento de la actividad creativa, el grupo realiza un acto reflexivo que conduce a aprendizajes colectivos.



3. Facilitar la identificación de los aspectos colectivos de las experiencias individuales. Esto quiere decir, que se trata de inscribir las experiencias personales en unas estructuras sociales que las orientan. Este objetivo supone una ruptura con el aislamiento y permite el reconocimiento de un interés más amplio sobre problemáticas antes consideradas como exclusivas de la propia persona.

Como se puede apreciar, la intervención psicosocial a través del arte propicia un pasaje que puede definirse en estos términos: el paso de un yo a un nosotros que produce visibilización.

---

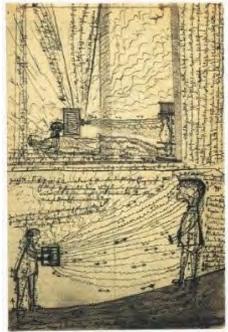
#### Actividad práctica



- Ver alguno de los siguientes documentales y escribir un ensayo acerca de las posibilidades de visibilización que ofrece el arte a un determinado grupo social.

Home, K. (2018). *El testigo: Caín y Abel*. Colombia: Pacha films.

Echavarría, J. M. (2013). *Réquiem N.N.* Colombia: Lulo films.



#### Referencias

Bourassa-Dansereau, C., Langlois, M. & Robert, F. (2020). L'intervention psychosociale artistique: les arts pour intervenir avec les individus et les groupes. *Nouvelles pratiques sociales*, 31(1), 157-176. <https://doi.org/10.7202/1069920ar>

Home, K. (2018) *El testigo: Caín y Abel*. Colombia: Pacha films.

Echavarría, J. M. (2013) *Réquiem N.N.* Colombia: Lulo films.

## Referencias

---

- AFIA. (2021). Arteterapia ¿Qué es? <http://www.afia.es/que-es-arteterapia>
- Benigni, R. (1997). *La vida es bella*. Italia: Melampo cinematográfica.
- Bertinneto, A. (2006). Arte como desrealización. *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, (39), 181-194. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/20691>
- Bourassa-Dansereau, C., Langlois, M., & Robert, F. (2020). L'intervention psychosociale artistique: les arts pour intervenir avec les individus et les groupes. *Nouvelles pratiques sociales*, 31(1), 157-176.
- Brenot, Ph. (1998). *El genio y la locura*. Barcelona: Ediciones Grupo Z.
- Echavarría, J. M. (2013). *Réquiem N.N.* Colombia: Lulo films.
- Foucault, M. (2015). *Historia de la locura en la época clásica*. México: FCE.
- Freud, S. (2006). El creador literario y el fantaseo. En J. L. Etcheverry (Traduc.). *Sigmund Freud: obras completas*. (Vol. 9). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado 1899).
- Gombrich, E. (1999). El arte y los artistas En: E. A. Gombrich, *La historia del arte* (15-39). España: Phaidon.
- Hazanavicius, M. (2011). *El artista*. Francia: Wild Bunch.
- Home, K. (2018). *El testigo: Caín y Abel*. Colombia: Pacha films.
- Hughes, R. (2004). *El impacto de lo nuevo: 25 años después*. BBC. <https://www.youtube.com/watch?v=fxErxWNhHNQ>
- Jauss, H. (2002). *Pequeña Apología de la experiencia estética*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Klein, J. (2006). La creación como proceso de transformación. *Arteterapia: papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* (11-18). Vol. 1.
- Lacuesta, I. (2011). *Cuadernos de barro*. España: Alianza Hispano Suiza. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-cuaderno-barro/1724267/>
- Malone, D. (2007). *Conocimiento peligroso*. Inglaterra: BBC. <https://vimeo.com/56571756>
- Malraux, A. (1951). Le génie et la folie en peinture, musique, littérature. En *Les voix du silence*. París: Gallimard.

- Morazza, J.L. (2009). El deseo del artista. En: *El deseo. Textos y conferencias*. Colegio de Psicoanálisis del Campo Lacaniano de Madrid.
- Poe, E. A. (1973). Filosofía de la composición. En: J. Cortázar (Trad.). *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza editorial.
- Provost, M. (2008). *SérAPHINE*. Francia & Bélgica: TS Productions.
- Rancière, J. (2010). *La noche de los proletarios*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sivry, S. & Meyer, Ph. (1999). *L'art et la folie*. París: Empecheurs.
- Sontag, S. (2018). El artista como sufrido ejemplar. En: Susan Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos*. Madrid: Debolsillo.
- Stechler, A. (2005). *Vida y época de Frida Kahlo*. PBS América: EE.UU.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas*. Tecnos.
- Tavernier, N. (2019). *El palacio ideal*. Suiza: Fechner Films.
- Vygotski, L. (2009). *La imaginación y el arte en la infancia: ensayo psicológico*. Madrid: Akal.
- Wenders, W. (1987). Avant-première description d'un film indescriptible. *Cahiers du cinéma*, 400, 54-89.
- Wood, A. (2011). *Violeta Parra se fue a los cielos*. Cirko Film: Chile.
- Zweig, S. (2008). *El misterio de la creación artística*. Madrid: Séquitur.

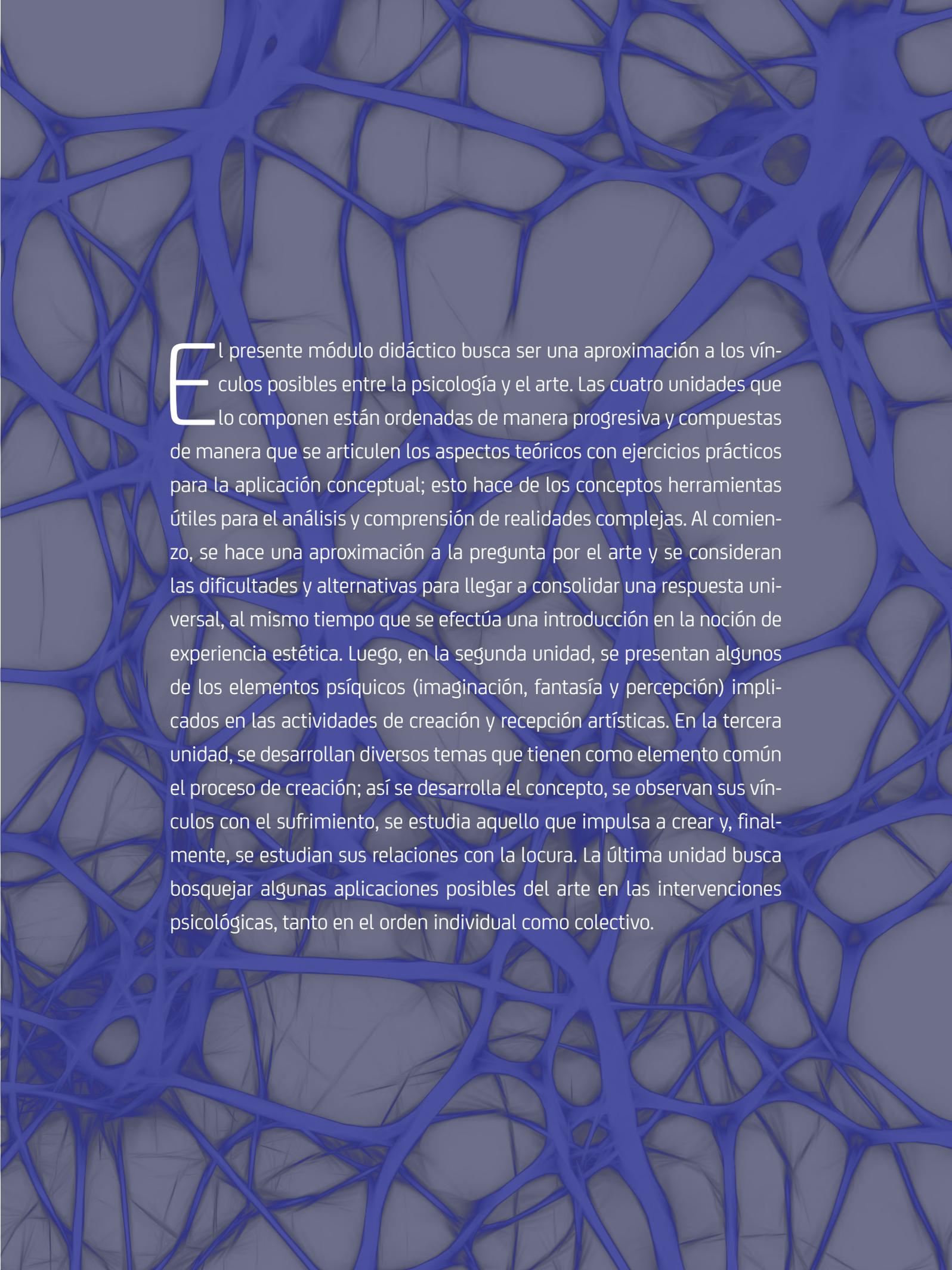
## Reseña del autor

---

### **Fredy Ricardo Moreno Chia**

Psicoanalista; Psicólogo, Universidad de Antioquia;  
Magister en Investigación Psicoanalítica, Universidad  
de Antioquia; Doctor en Psicoanálisis, Universidad de  
Antioquia.

**Correo electrónico:** [frmoreno@correo.iue.edu.co](mailto:frmoreno@correo.iue.edu.co)



El presente módulo didáctico busca ser una aproximación a los vínculos posibles entre la psicología y el arte. Las cuatro unidades que lo componen están ordenadas de manera progresiva y compuestas de manera que se articulen los aspectos teóricos con ejercicios prácticos para la aplicación conceptual; esto hace de los conceptos herramientas útiles para el análisis y comprensión de realidades complejas. Al comienzo, se hace una aproximación a la pregunta por el arte y se consideran las dificultades y alternativas para llegar a consolidar una respuesta universal, al mismo tiempo que se efectúa una introducción en la noción de experiencia estética. Luego, en la segunda unidad, se presentan algunos de los elementos psíquicos (imaginación, fantasía y percepción) implicados en las actividades de creación y recepción artísticas. En la tercera unidad, se desarrollan diversos temas que tienen como elemento común el proceso de creación; así se desarrolla el concepto, se observan sus vínculos con el sufrimiento, se estudia aquello que impulsa a crear y, finalmente, se estudian sus relaciones con la locura. La última unidad busca bosquejar algunas aplicaciones posibles del arte en las intervenciones psicológicas, tanto en el orden individual como colectivo.