

Contra el estilo

ANA IRIBAS RUDÍN¹

Resumen:

Se someten a examen las implicaciones de la noción de estilo personal en el arte, pasando por cuestiones sobre la identidad, para terminar proponiendo que lo que permite que una obra de arte comunique y sea eficaz es, precisamente, su cualidad no personal.

Palabras clave: estilo, novedad, creatividad, identidad, arte.

Abstract:

Implications of the notion of personal style in art are examined, questions pertaining to identity are posed, and finally it is suggested that it is precisely the non-personal quality of the artwork, which makes for its communicability and efficacy.

Keywords: style, novelty, creativity, identity, art.

¹ Todas las traducciones de las citas son de la autora de este texto.

EL SIMULACRO DE LA NOVEDAD

Tendemos a creer en el mito de que en el arte es necesario generar novedad. Ésta es la monótona constante de la modernidad: cambian las formas, pero el paradigma de ruptura con el dogma anterior y formulación de uno nuevo permanece inalterable.

Pero la novedad auténtica no es gratuita: debe incluir el valor de la utilidad; no se trata de la simple originalidad, definida estadísticamente como algo que se da con poca frecuencia; como señalan Rothenberg y Hausman,

«Muchos investigadores en psiquiatría y psicología [...] han pasado por alto cuestiones relativas al valor en la actividad creativa. [...] Por ejemplo, [...] han igualado —tácita o explícitamente— lo inusual o diferente (a menudo se usa el término “original”) con lo creativo, olvidando [...] que lo meramente diferente suele carecer de valor [...].»²

A falta de auténtica y radical novedad, desde el romanticismo, el arte busca algo que aparezca como formalmente novedoso, algo que constituya (en un mundo carente tanto de garantías ontológicas universales como de lenguajes unívocos) un sello propio y personal. Surge el valor de la originalidad.

Pero la originalidad, tomada erróneamente por novedad, es por definición efímera, como la moda.

Otro factor que debemos tener en cuenta es el del “mundo del arte”³. Si un artista ha de tener éxito, debe ofrecer una obra que sea del gusto de los receptores (compradores, “entendidos”, galeristas, críticos e historiadores de arte). El gusto de los integrantes del “mundo del arte” está, a su vez, determinado por aquello que ha sido sancionado como “bueno” en el pasado más o menos reciente. El resultado de este juego de influencias es que se opera una simulación de novedad: aquello que *parece* nuevo (pero que no conmueve los fundamentos paradigmáticos en los que se basa cada uno de estos “mundos artísticos”) es etiquetado como nuevo o vanguardista. Un ejemplo clásico de esta falsedad esencial es el actual tópico de que el “arte joven” debe estar compuesto por materiales “frágiles” o “impropios” (nunca “tradicionales”), con obras que *parecen* desafiar el orden establecido; en realidad, el criterio de

² Rothenberg y Hausman (1991), pág. 22.

³ Puede, en rigor, hablarse de «mundos artísticos», en plural, dado que cada uno de ellos tiene una estética —y a veces una ideología— específicas. «Resulta apropiado considerar la audiencia de estas obras como una serie de [...] “grupos”, organizaciones o subculturas [...] que compran o fomentan determinados estilos [...].» (Crane [1987], pág. 35.)

selección de los jurados de certámenes de “arte joven” es una sucesión de clichés de lo que (hace décadas) fue vanguardia, novedad o juventud. Como manifiesta Thomas Kuhn, «Lo que ve un hombre depende tanto de lo que mira como de lo que su experiencia visual y conceptual previa le ha preparado para ver»⁴. En la medida en que los paradigmas son inconscientes, los modos de entender el arte tienden a perpetuarse, a no ser puestos en cuestión⁵; hay, por tanto, resistencia al cambio y a aceptar la novedad radical. «El paradigma ciega a las evidencias»⁶.

Se comprende así que la política del gusto requiere, en realidad, que todo se parezca a algo (para que toque un lugar común en la conciencia del miembro del “mundo del arte”, y sea reconocido), aunque *parezca* no parecerse...

EL ESTILO PROPIO Y LA TRAMPA DE LA FAMA

«¿Qué se entiende por estilo? [...] El hecho de que la palabra derive del latín *stilus* indica que originariamente denotaba algo personal: designaba las características personales de las marcas hechas por un individuo con un *stilus* o pluma. En cierto modo, volvemos al sentido original cuando, al referirnos al estilo de un pintor, hablamos de su *caligrafía*.»⁷

El mercado del arte necesita (al menos, por ahora) del aparente *valor-estilo*. Esto es: necesita que el aficionado pueda reconocer al autor de una obra, por los rasgos estilísticos específicos del autor que se “transparentan” en ésta. De ello sigue que al galerista le interese que el artista produzca una “imagen de marca”, un tipo de obra con constancia estilística e incluso temática. En otras palabras: el artista tiene que *parecerse a sí mismo*. Si no, ¿cómo promover al *individuo único y especial* que debería ser el artista?⁸

⁴ Kuhn (1978), pág. 179.

⁵ «[Determinan la obra] la imagen del artista que el “troc” cultural establece [...] y [...] un repertorio de silogismos y sentencias que actúan como soporte de seguridades referidas a la práctica, y cuyo valor parece tener justificación universal [...], y que se asienta sobre un marco de creencias que no parece necesario justificar.» (Gómez Molina [1999], pág. 23.)

⁶ Morin (1997), pág. 334.

⁷ Read (1976), pág. 63.

⁸ Charlot se presentó, en una ocasión, a un concurso de imitadores de Charlot... y quedó en segundo puesto. Los mejores falsificadores son aquellos capaces de pintar “un Fulano” más “fulanesco” de lo que Fulano mismo hubiera podido conseguir, porque saben reproducir todos los signos distintivos (estilo, manierismos o *tics*) destilados del conjunto de la obra del artista al que falsifican.

«La imagen popularizada del artista es la de un genio excéntrico [...]. Desde este punto de vista, el estilo refleja las idiosincrasias personales del artista: su carácter y subjetividad.»⁹

El artista es propenso a creer que realmente puede existir un “estilo personal”, y no cae en la cuenta de que, por un lado, es fruto de su tiempo y las influencias del entorno (es decir, que la fuente de su obra no es su individualidad aislada), y de que, por otro, es sumamente improbable que produzca algo que sea verdaderamente distinto de lo ya existente (hay ya demasiados objetos en el mundo, producidos por demasiados “autores”).

Algunos artistas creen genuinamente que es necesario, e incluso un valor positivo, tener un estilo característico (parecerse a sí mismo), y no son conscientes de que este valor viene dado por las exigencias del mercado, y no es algo intrínseco a la creación plástica¹⁰. Este problema es tanto más agudo cuanto mayor es la fama del artista, puesto que, de alguna manera, para que la fama continúe, para que el mundo del arte pueda reconocerlo y valorarlo, el artista célebre tiene que seguir produciendo obra en el mismo estilo. Ésta es la trampa de la fama, que en muchas ocasiones permanece inconsciente para el artista. Para la *práctica del éxito* conviene que así sea, dado que para poder jugar el juego, para creerse el papel, es mejor no tomar distancia crítica. La lucidez es incómoda: obliga a tomar postura y abre las opciones (para el éxito, poco agradables) de la retirada o del cinismo¹¹.

Si entendemos la creatividad como la generación de productos nuevos valiosos, vemos que un artista creativo está en constante búsqueda y experimentación —cosa que es, precisamente, lo opuesto de la repetición de los rasgos característicos que constituyen lo que entendemos por *estilo propio*—.

⁹ Crane (1987), pág. 19.

¹⁰ A veces el artista llega incluso a creer que está innovando permanentemente, cuando (a ojos de todos menos los suyos) salta a la vista que está repitiendo su cliché. Tal confluencia de elementos contradictorios (fidelidad a la *imagen de marca* y creencia en la innovación) demuestra la coexistencia de mandatos culturales simultáneos y mutuamente incompatibles: primero se espera del artista que se desmarque de los demás, para crear un estilo propio; después, se espera que su propio estilo se mantenga constante. Tanto el imaginario popular como el mundo del arte en general no se cuestionan si la segunda opción es —o, más bien, no es— creativa.

¹¹ «[Para] cualquier artista de nuestra sociedad contemporánea [...] [la] soledad paraliza las facultades, y la pureza y la inocencia sólo serían una desventaja. [...] En esta difícil coyuntura sólo tenemos, al parecer, dos opciones: el suicidio artístico o el suicidio moral.» (Gablik [1987], pág. 51.)

LAS ESTEREOTIPIAS (NO CREATIVAS) DEL INCONSCIENTE PODRÍAN ESTAR EN LA BASE DEL ESTILO DE CADA ARTISTA

«P.—¿Se repite su obra?

R.—No, al menos yo lo intento [*sic.*]. Trabajo de una forma intuitiva y no me doy cuenta si vuelvo.»¹²

Lawrence S. Kubie se desmarca del énfasis que otros psicoanalistas ponen en la importancia del inconsciente para el proceso creativo, y sostiene que la creatividad no se origina, ni en el inconsciente (estereotipado y rígido, sin libertad, como en las neurosis), ni en la consciencia (demasiado lógica y secuencial), sino en el preconscious (que utiliza procesos flexibles y analógicos permeables a la conciencia). Para Kubie, lo que consideramos el *estilo propio* de un pintor no es más que el afloramiento involuntario de estereotipias inconscientes; éstas no son fruto de un acto voluntario y, dada su regularidad, no son creativas (como tampoco, según Kubie, lo es nada que proceda del inconsciente):

«[Debemos evitar caer en] la premisa errónea de que es el inconsciente lo que nos hace creativos, cuando de hecho el inconsciente es nuestra camisa de fuerza, y nos deja tan estereotipados y tan estériles y tan repetitivos como la neurosis misma.»¹³

«La influencia [de la fijeza y la rigidez del inconsciente] se puede observar en la repetitividad estereotipada de forma y contenido en los trabajos [...] del artista [...]. ¿Cuántas veces se ha dicho que un pintor ha pintado el mismo cuadro una y otra vez [...]? Si no fuera por este hecho, el entendido no podría reconocer [el estilo de un artista] [...]. Es el inconsciente del artista el que deja una firma personal en la obra, como ocurre con su escritura y, como una huella dactilar dejada por un ladrón en la noche, es inalterable, y, por lo tanto, *no creativa*.»¹⁴

Si bien resulta, a mi parecer, discutible esta posición radical respecto de que *todo* el inconsciente es rígido y carece de la libertad necesaria para crear, creo que la teoría de Kubie sobre el origen de las constancias (diríase patognomónicas) en el estilo de los artistas merece ser tomada en consideración

¹² Tàpies (1998), pág. 2.

¹³ Kubie, en Rothenberg y Hausman (1991), pág. 148.

¹⁴ Kubie, *op. cit.*, pág. 147.

—no como única explicación posible, pero sí como complemento a otras hipótesis¹⁵—.

En consonancia con esta idea, Puhakka considera a los estilos personales (que no son sólo puramente artísticos, sino también psicológicos, nacidos de nuestras defensas idiosincrásicas) como una traba, más que una facilitación del conocimiento:

«Los mecanismos de defensa son los modos en que la gente busca reducir la ansiedad. [...] la seguridad se obtiene [...] al precio de la calidad y la verdad de la propia experiencia. [...] En sus manifestaciones más sutiles, las estrategias de defensa remiten a nuestra personalidad y nuestros “estilos” de conocer y de ser. [...] la minimización de la ansiedad y las defensas frente al peligro que son inherentes a cualquier “estilo” supone una traba a la verdadera comprensión de las cosas [...]. Así pues, [...] sólo se requiere, una y otra vez, el mismo patrón, que excita y sin embargo frustra la necesidad de conocer.[...]»

Todos los estilos están diseñados para abortar el contacto [real] [con las cosas] [...].»¹⁶

INTERDISCIPLINARIEDAD, COMPLEJIDAD Y CREATIVIDAD

«Vamos a ver, Leonardo, te dispersas demasiado, esto no es profesional, aquí hay tantas cosas distintas... Si quieres exponer conmigo, tendrás que centrarte en una sola cosa, desarrollar una línea coherente...»¹⁷

Si de lo que se trata es de luchar contra el tiempo y producir gran cantidad de obra (suficiente para satisfacer las demandas de galerías, instituciones y museos), no resulta del todo inconveniente fabricar series: una sola idea da para muchos objetos, un mínimo de creatividad para un máximo de rendimiento.

Sin embargo, un proceso creativo libre no puede estar pendiente del calendario; al contrario, debe poder guiarse por su dinámica interna. Como consecuencia natural, el conjunto de la obra que resulte de procesos creativos genuinos tocará

¹⁵ No se puede, por ejemplo, descartar la posibilidad de que el estilo de un artista sea el resultado de una búsqueda deliberada, preconsciente y/o consciente. Tampoco se puede negar que, una vez que ciertos elementos formales o temáticos han surgido del inconsciente, el autor los repita —ya conscientemente— *ad nauseam*, como imagen de marca.

¹⁶ Puhakka [2000], pág. 20.

¹⁷ Galerista ficticio, a un Leonardo de Vinci redivivo que le muestra su *book*.

cuestiones diferentes (será el resultado de diferentes preguntas), tocará las mismas cuestiones de modos diferentes (será el resultado de buscar diferentes soluciones a la misma pregunta), o tratará diferentes cuestiones de diversos modos.

Cuanto más rica es una mente, más compleja e interdisciplinar se torna, porque la curiosidad no se deja acotar.

Ésta es, precisamente, una de las características de la creatividad: la capacidad de asociar información procedente de ámbitos diferentes¹⁸. En la medida en que se pueda pensar desde distintos sistemas de referencia, se tendrá una mayor capacidad crítica y de relativización, una mejor visión de conjunto y una mayor capacidad de síntesis.

La univocidad es un obstáculo para la libertad intelectual, creativa y vital; la complejidad es un problema sólo para los burócratas.

LAS TRAMPAS DE LA IDENTIFICACIÓN

«Mi trabajo es escribir, pero mi verdadera tarea es ser»¹⁹.

Estamos asistiendo a la generalización de la práctica de un absurdo auto-etiquetamiento, por el que cada cual se identifica con un tópico, lo internaliza y, a partir de ahí, vive su identidad de forma monomaniaca, acorde con la coreografía mental asociada culturalmente a ese rol. Ejemplos son: «yo soy negro», «yo soy lesbiana», «yo soy independentista», «yo soy artista», o «yo soy tal o cual minoría». Tal identificación no es más que una reducción y una limitación del ser. En lugar de verse a sí mismos como seres humanos en desarrollo —con toda su simplicidad, su complejidad y sus contradicciones—, quienes así se proclaman se ven como ejemplares de la categoría “X”. La política de señalar diferencias (tú eres miembro de una minoría racial, ¿no se te había ocurrido que eras diferente de nosotros, los que te definimos?) para luego, farisaicamente, protegerlas, es un problema de raíz, puesto que nos obceca con detalles anecdóticos²⁰ y los trata como rasgos esenciales. Sin

¹⁸ Véase, por ejemplo, el concepto de *bisociación* de Koestler:

«He creado el término “bisociación” para establecer una distinción entre las tareas rutinarias del pensamiento en un único “plano” [...], y el acto creativo, el cual [...] siempre opera en más de un plano. El primero puede considerarse “mente única”, mientras que el segundo puede verse como un estado transitorio de “mente doble” [o múltiple] [...]» (KOESTLER [1976], págs. 35-36.)

¹⁹ William Saroyan, citado en Gablik (1987), pág. 77.

²⁰ Hoy me he torcido el tobillo: “soy” coja, pero dentro de unos días, cuando haya curado, no lo seré; hoy «soy» pálida, pero la semana próxima, si tomo mucho el sol, “seré” de color chocolate con leche.

embargo, lo único esencial del ser humano es aquello que, precisamente, carece de particularidades y es verdaderamente humano en todos nosotros. Resulta, por lo demás, innecesario señalar a qué graves consecuencias puede llevar la identificación, puesto que si se es “esto”, lo definido como «no esto» pasa a ser un “no-yo”, un problema o un enemigo en potencia; en definitiva, una sombra²¹ proyectada.

«Todos nosotros hacemos una gran división del universo en dos partes, y el interés de cada uno de nosotros está ligado a una de las mitades [...] los nombres de estas dos mitades son “yo” y “no-yo” respectivamente [...]. Otra persona no es, para mí, más que parte del mundo; para el otro soy yo el que es una mera parte del mundo. Cada uno de nosotros dicotomiza el Cosmos en un lugar diferente.»²²

«La función primaria del subsistema de identidad es conectar la cualidad “Éste soy yo” con ciertos aspectos de la experiencia [...] y, por tanto, crear el sentido de un ego. [...] Cualquier [...] información que esté conectada con la cualidad “Éste soy yo” alcanza una fuerza extra considerable y de ese modo pueden surgir emociones fuertes [...]. Al agregar a la información la cualidad del ego, se altera *radicalmente* la manera en que [...] [la] conciencia trata esta información.»²³

SOMOS MÁS COMPLEJOS DE LO QUE DICEN LAS ETIQUETAS; ÉSTAS LIMITAN NUESTRO DESARROLLO

«La personalidad es la idea que tenemos de nosotros mismos, y esto es algo compuesto de cómo nos sentimos, de lo que pensamos de nosotros mismos, mezclado con todo lo que de nosotros nos han dicho nuestros amigos y familiares. [...] las imágenes que tenemos de nosotros mismos no son más que caricaturas.»²⁴

²¹ *Sombra* en el sentido propuesto por Carl G. Jung: «la parte “negativa” de nuestra personalidad, la suma de todas las cualidades desagradables que queremos ocultar, junto con las funciones infradesarrolladas y los contenidos del inconsciente personal»; engloba todo lo que nuestra autoimagen no puede tolerar. En lugar de ver nuestros propios defectos, los proyectamos sobre los demás, y ello nos permite rechazar esas características que vemos fuera de nosotros mismos. (Jung, en Storr [1983], pág. 87.)

²² James, en McDermott (1977), pág. 74.

²³ Tart (1989), pág. 167-168.

²⁴ Watts (1998), pág. 61.

Es posible que todos tengamos un talento específico más desarrollado que otros, que éste sea reforzado por nuestro entorno, desde pequeños, y que nuestra personalidad gire en torno a este punto. Sin embargo, la identificación con tal rasgo no hace justicia a la complejidad ni a la posible evolución de la persona, puesto que tiende a fijarla, estancándola.

«Nuestros talentos o dones nos destruyen porque tendemos a identificarnos demasiado con lo que podemos hacer bien. [...] Uno se deja fijar o se ha fijado a sí mismo en esa imagen [...] y cuanto más se identifica uno con la imagen que tiene de sí mismo y pretende mantenerla a cualquier precio, tanto más claro aparece el reverso de la moneda. [...] [Los] seres humanos no están tan fijados a nada como a *la imagen que tienen de sí mismos*.»²⁵

Los demás toman nuestro comportamiento como un indicio, y de ahí extraen conclusiones, que proyectan de nuevo sobre nosotros, en forma de etiquetamientos y una cadena de expectativas. Con su comportamiento hacia nosotros (basado en la presunción de que somos lo que creen que somos) tienden a reforzar este prejuicio —dado que sus expectativas sobre nosotros requieren confirmación— y esperan que satisfagamos esta imagen de continuidad. Dado que nosotros nos hemos ido creyendo gran parte de lo que nos han dicho que somos²⁶, y dada la naturaleza reactiva y condicionada de nuestra mente, caemos con facilidad en la trampa de ofrecerles esta continuidad. Esta trampa es mayor con respecto a las personas que nos conocen desde hace tiempo, especialmente la familia y la pareja.

«Las demás personas tienen fuertes expectativas acerca de cuál es la identidad apropiada [para nosotros]. Ellos estimulan los estados de identidad que concuerdan con sus expectativas, y por tanto los estabilizan.»²⁷

Sin embargo, tal juego de continuidades, condicionadas por la necesidad de regularidad en nuestro comportamiento a los ojos de los demás,

²⁵ ROHR y EBERT (1996), págs. 34-35.

²⁶ Los roles se asignan desde la temprana infancia. Suele ocurrir que si un hermano es “el empollón” y el otro “el artista”, quien nazca después caerá en otro nicho diferente —que quede libre—, tenga o no dotes para ser “empollón” o “artista”. Otro caso —opuesto sólo en apariencia— sería aquél en el que todos los hijos de notario estudian para notarios; sin embargo, también aquí se trata de roles adjudicados por la familia, con el mandato de la imitación del padre. Y, por último, también puede ocurrir que los hijos pongan en práctica en sus vidas las vocaciones frustradas de sus padres.

²⁷ Tart (1989), pág. 194.

constituye una merma de nuestra libertad y un obstáculo a nuestro crecimiento interior²⁸.

A esto se refería Carlos Castaneda cuando ponía en boca del (¿apócrifo?) chamán Don Juan la necesidad de *borrar la historia personal*, para tener verdadera libertad interior:

«Debes renovar tu historia personal contando a tus padres, o a tus parientes y tus amigos todo cuanto haces. En cambio, si no tienes historia personal, no se necesitan explicaciones; nadie se enoja ni se desilusiona con tus actos. Y sobre todo, nadie te amarra con sus pensamientos.»²⁹

«No tengo ninguna historia personal —dijo [Don Juan] tras una larga pausa—. Un día descubrí que la historia personal ya no me era necesaria y la dejé, igual que la bebida.

[...] Sólo se vuelve historia personal cuando alguien más lo sabe.»³⁰

A MAYOR AUTOCONOCIMIENTO, MENOR PERSONALIDAD

«[...] el que ve a todos los seres en sí y a sí mismo en todos los seres no [...] duda.

Para quien conoce, todos los seres se convierten en su propio ser [...].»³¹

Paradójicamente, cuanto más ahondemos en nosotros mismos, menos de nosotros mismos encontraremos. El ejercicio de introspección sistemática más practicado es la meditación, bajo sus diferentes formas³². Después de ser testigo de todos los *objetos* de la conciencia (entre los que se cuenta la ilusión de un yo), llegamos (en rigor, *se llega*) a ser únicamente la *conciencia misma*, impersonal, sin atributos particulares. La autoobservación, la pregunta insistente e implacable por la identidad, no obtiene como respuesta nada que esté vinculado al yo, porque el yo se ha disuelto y ha abierto paso a todo:

²⁸ Por eso, muchas personas, atascadas en una vida automatizada, sólo toman conciencia, se liberan de su rol y empiezan a evolucionar, cuando dejan el hogar, cambian de país, o sufren la sacudida de un *shock* vital.

²⁹ CASTANEDA (1997), pág. 34.

³⁰ Castaneda, *op. cit.*, págs. 32-33.

³¹ *Isa Upanishad* (1995), pág. 159.

³² Se puede meditar en el taller, practicando el arte con actitud meditativa. La práctica del arte, de hecho, puede ser un vehículo privilegiado de meditación.

«Lo que los meditadores han dicho a través de los milenios [...] es que [...] lo que antiguamente se tenía asumido que era un sentido del yo [...] relativamente consistente y permanente, [...] se deconstruye en un flujo continuamente cambiante de pensamientos, imágenes y emociones.

[...] cuando se practica este tipo de examen cercano durante cierto tiempo, [...] [el] sentido de la identidad y los límites del ego que antes se daban por sentados, se reconocen cada vez más como relativos, arbitrarios y contruidos antes que dados. Más bien se experimenta el sentido del yo [...] como cada vez más fluido [...] la conciencia se identifica cada vez menos con una cosa determinada [...] y, en ausencia de una identificación fija con una cosa excluyendo otra, los límites y dicotomías del mío/no mío, yo/no-yo, se vuelven cada vez más fluidos y transparentes [...] tales personas se experimentan a sí mismas como siendo tanto pura conciencia (no-cosa, nada) como [...] identificadas con todas las personas y el universo entero (todas-las-cosas, todo).»³³

LA CREACIÓN TIENE TANTO MÁS VALOR PARA LOS DEMÁS CUANTO MENOS BIOGRÁFICA Y MÁS UNIVERSAL ES LA OBRA

«[...] el artista actúa meramente como instrumento. Transmite o manifiesta aquello que le llega desde las profundidades de su psiquis [...] ¿Qué pone el artista? Cierta medida de disciplina personal, concentración e introspección, que sirven para liberar a la vez que canalizar y convertir en objetos bellos las energías que manan de un inconsciente impersonal. Esta metáfora viene a desmentir [...] la idea de que el propósito del arte es “expresar” [...]. Mas [...] ésta nunca fue la finalidad del arte. [...] La expresividad es simplemente un elemento adicional [...]; es un rótulo descriptivo que terminamos por confundir con la esencia de la obra de arte.»³⁴

Para Carl Gustav Jung, el padre de la psicología analítica, el proceso creativo puede originarse en dos fuentes inconscientes: por un lado, en los complejos del inconsciente personal, biográfico, y, por otro, en los arquetipos del inconsciente colectivo. El inconsciente personal, según él, sólo produce anéc-

³³ Walsh, en Almendro (1999), págs. 405-406.

³⁴ Read (1976), pág. 70.

dotas de trasfondo biográfico, su dinámica es equivalente a la de la neurosis, y la obra que lo refleja no es relevante más que para el autor. Por el contrario, el inconsciente colectivo posee una fuerza arquetípica que se hace imagen en la obra visionaria, y que, puesto que activa arquetipos inmanentes en el cerebro humano, resuena en todos nosotros. Dice Jung:

«[...] una obra de arte simbólica, [es] una obra [...] cuyo origen no se encuentra en el *inconsciente personal* del autor, sino en la esfera de la mitología inconsciente cuyas imágenes primordiales constituyen el acervo común de la humanidad. En consecuencia, he denominado a este ámbito el *inconsciente colectivo*, distinguiéndolo así de un inconsciente personal [...]. El arte también recibe influencias de esta esfera [personal], por muy oscuras y turbias que éstas sean, y cuando predominan en la obra, la convierten en un producto sintomático, más que simbólico. Podemos delegar, sin remordimientos, a este tipo de arte al método purgativo freudiano.»³⁵

«La causalidad personal tiene tan poco que ver con el arte, como lo tiene la tierra de la que brota la planta. La [...] causalidad personal está fuera de lugar en presencia de la obra de arte, precisamente porque la obra de arte no es un ser humano, sino que es, esencialmente, supra-personal. Es algo que carece de personalidad, y por lo tanto lo personal no es criterio para ella. De hecho, la significación especial de la genuina obra de arte estriba en el hecho de que se ha liberado de las limitaciones y los caminos sin salida de lo personal, y respira un aire infinitamente alejado de la efímera futilidad de lo meramente personal.»³⁶

La eficacia y el interés del arte no estriban, pues, en la exhibición de particularidades biográficas ni en la expresión de impulsos; más bien,

«[...] un artista es «bueno» en la medida en que puede desidentificarse del ego, trascender su yo separado y permitir que lo superconsciente fluya a su través y se exprese en la obra de arte.»³⁷

En la medida en que la obra de arte es eficaz, pone en contacto al espectador con “su propio” sustrato no personal. Por lo tanto, la contemplación no es, para el espectador, un “reconocerse” en sus rasgos particulares, sino un “perdersse” como individuo:

³⁵ Jung, en Rothenberg y Hausman (1991), págs. 123-124.

³⁶ Jung, *op. cit.* (1991), pág. 121.

³⁷ WILBER (1991), pág. 171.

«Según Schopenhauer, todas las grandes obras de arte [...] tienen la capacidad de incitar al espectador a salir de sí y a penetrar en la obra. El arte, en otras palabras, saca al espectador de sí mismo, lo instala fuera de la dualidad sujeto/objeto y lo transporta a la conciencia no dual o conciencia de unidad. [...] el gran arte suspende la división entre el yo y el otro, entre lo externo y lo interno, y nos conduce, aunque sólo sea por un momento, al reino de lo atemporal. En ese instante eterno nos libramos de la alienación del ego y *nos convertimos momentáneamente en arte.*»³⁸

BIBLIOGRAFÍA

- CASTANEDA, Carlos: *Viaje a Ixtlán. Las lecciones de Don Juan*. México, etc.: Fondo de Cultura Económica, 1997. [Edición original —*Journey to Ixtlan. The lessons of Don Juan*—: 1972.]
- CRANE, Diana: *The transformation of the avant-garde. The New York art world, 1940-1985*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1987, 1.ª ed.
- GABLIK, Suzi: *¿Ha muerto el arte moderno?* Madrid: Hermann Blume, 1987. [Edición original —*Has modernism failed?*—: 1984.]
- GÓMEZ MOLINA, Juan José: «Introducción». En Juan José Gómez Molina (Coord.): *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1999, 1.ª ed, págs. 13-50.
- Isa Upanishad*. En Daniel de Palma (Ed.): *Upanishads*. Madrid: Siruela, 1995, págs. 159-161.
- KOESTLER, Arthur: «The logic of laughter». En Arthur Koestler: *The act of creation*. Londres: Hutchinson of London, 1976, págs. 27-50. [Edición original: 1964.]
- KUBIE, Lawrence S.: «Creation and neurosis». En Lawrence S. Kubie: *Neurotic distortion of the creative process*. Lawrence, Kansas, Estados Unidos: University of Kansas Press, 1958, págs. 19-21 y 137-143. Reproducido en Albert Rothenberg y Carl R. Hausman (Eds.): *The creativity question*. Durham, Carolina del Norte, EEUU: Duke University Press, 1991, págs. 143-148. [Edición original: 1976; existe edición en español del libro de Kubie: *El proceso creativo. Su distorsión neurótica*. México: Pax, 1958.]
- KUHN, Thomas S.: *La estructura de las revoluciones científicas*. México, Madrid y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1978. [Edición original —*The structure of scientific revolutions*—: 1962.]
- MORIN, Edgar: *Introducción al pensamiento complejo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997.
- PAREDES, Tomás: «Antoni Tàpies: “El fomento de la paz se puede hacer mostrando cosas terribles”». *El Punto*, 1-7 may. 1998, n.º 485, pág. 2.
- PUHAKKA, Kaisa: «An invitation to authentic knowing». En Tobin Hart, Pater L. Nelson y Kaisa Puhakka (Eds.): *Transpersonal knowing. Exploring the horizon*

³⁸ Wilber, *opág. cit.*, págs. 171-172.

- of consciousness*. Nueva York: State University of New York Press, 2000, págs. 11-30.
- READ, Herbert: «Estilo y expresión». En Herbert Read: *Arte y alienación*. Buenos Aires: Editorial Proyección, 1976, págs. 63-84. [Edición original —*Art and alienation*—: 1967.]
- ROHR, Richard, y EBERT, Andreas: *El eneagrama. Los nueve rostros del alma*. Valencia: Edicep, 1996. [Edición original —*Das Enneagramm. Die 9 Gesichter der Seele*—: 1993.]
- ROTHENBERG, Albert, y HAUSMAN, Carl R.: «Introduction. The creativity question». En Albert Rothenberg y Carl R. Hausman (Eds.): *The creativity question*. Durham, Carolina del Norte, EEUU: Duke University Press, 1991, págs. 3-26.
- STORR, Anthony (Ed.): *The essential Jung*. Princeton, Nueva Jersey, Estados Unidos: Princeton University Press, 1983.
- TART, Charles T.: *El despertar del "Self"*. Barcelona: Kairós, 1989, págs. 167-168. [Edición original —*Waking up*—: 1986.]
- WALSH, Roger: «Dos psicologías asiáticas y sus implicaciones para los psicoterapeutas occidentales». En Manuel Almendro (Ed.): *La consciencia transpersonal*. Barcelona: Kairós, 1999, 1.^a ed., págs. 399-420.
- WATTS, Alan: «Muerte». En *Nueve meditaciones*. Barcelona: Kairós, 1998, págs. 57-68.
- WILBER, Ken: «En el ojo del artista: el arte y la filosofía perenne». En Ken Wilber: *Los tres ojos del conocimiento*. Barcelona: Kairós, 1991, págs. 157-173. [Edición original —*Eye to eye*—: 1983.]