

## *Arte y ciencias sociales (II)*

Ana María ULLÁN DE LA FUENTE y Manuel HERNÁNDEZ BELVER

El arte, como objeto de reflexión, no sólo ha llamado la atención de filósofos y estetas. La experiencia artística, íntimamente vinculada con el desarrollo de la cultura, ha constituido, mercedamente, un objeto de estudio importante de las Ciencias Sociales. Situado el arte en un «complejo cruce de caminos», podemos interesarnos por su estudio desde la perspectiva individual del sujeto que crea la obra de arte, del artista; desde la perspectiva de quien la percibe o la disfruta, del espectador; desde la perspectiva del contexto histórico, social y cultural en que uno y otro se desenvuelven, desde la perspectiva de la obra de arte en sí, como objeto particular con características y funciones específicas, e, incluso, desde la perspectiva de las mutuas interrelaciones que podemos establecer a nivel conceptual entre cada uno de estos aspectos (artista, espectador, contexto y objeto artístico). Todo ello justifica y explica los múltiples enfoques de estudio posibles para los fenómenos relativos al arte, pero también pone de manifiesto la necesidad de que estos enfoques de estudio no estén aislados: al contrario, se plantea la necesidad de integrar conceptos y propuestas múltiples y dispares. El análisis de la conducta artística, por tanto, debe ser sensible a esta necesidad de integración teórica, al hecho de que sobre el fenómeno objeto de estudio las luces que pueden aportarse tienen «ángulos diversos», y por tanto, una comprensión global del comportamiento en relación al arte necesariamente habrá de ser consciente de la multiplicidad de niveles a los que éste puede tratarse. Hecha esta observación, también resulta pertinente reseñar de qué modo cada aproximación particular al análisis del comportamiento artístico posee su propia especificidad. Cada enfoque (histórico, sociológico, psicológico, semántico...) propone esquemas concep-

tuales y planteamientos metodológicos diferentes. Cada ciencia proyecta sobre el arte, cuando éste se convierte en su objeto de estudio, toda la diversidad de modelos teóricos y de investigación que ha ido desarrollando a lo largo de su más o menos corta evolución. Y cada ciencia, a su vez, puede resultar más o menos pertinente para dar respuesta a ciertos interrogantes o cuestiones que nos ayudan a comprender determinados aspectos del comportamiento humano en relación al arte.

Como la mayoría de los problemas importantes de las Ciencias Sociales, los referidos al comportamiento en relación al arte se dejan «rastrear» en las contribuciones de filósofos y pensadores a lo largo de los siglos. De hecho, la conceptualización que de estos problemas se hace desde los enfoques científicos muchas veces implica recoger y, en cierto sentido, traducir plantamientos y herencias de la filosofía y de la estética. Munro (1975), en su clásico trabajo, hace un repaso que si bien no es exhaustivo, sí al menos ilustra esta cuestión de los antecedentes filosóficos de los planteamientos e investigaciones psicológicas en relación al arte. Platón, Aristóteles, Horacio, Plotino, S. Agustín, Ficino, Bacon, Hobbes, Locke, Hume, Du Bos, Voltaire, Blake, Coleridge, Kant, Marx... son parte de los pensadores citados cuyas reflexiones acerca del arte y de la estética contribuyeron a conformar, en expresión de Munro, «una acumulación gradual de conocimientos y recursos para la investigación» (p. 31). También Collingwood (1960) relaciona con la doctrina de la artesanía poética de Platón, Aristóteles y Horacio las propuestas de los psicólogos acerca del arte, que considera de manera excesivamente general, otorgando el mismo valor, muy escaso por cierto, a todo planteamiento que conciba el arte como estímulo psicológico.

A la hora de señalar un «comienzo», de apuntar un nombre que inicie la lista de aquellos que han investigado el comportamiento artístico desde la perspectiva de la psicología como ciencia empírica, la coincidencia es casi unánime en proponer a Gustav T. Fechner (1801-1887) para ello. A Fechner se le reconoce el mérito de haber sido el primero en llevar a cabo con todo rigor científico una serie de experimentos que son considerados la base para el establecimiento de la Psicología como ciencia. El renombre de Fechner como psicofísico experimental hace olvidar a menudo la amplitud de sus intereses intelectuales y filosóficos, y no resulta extraño encontrar psicólogos que ignoran que otros ámbitos de trabajo de este fundador de la Psicología experimental fueron los del arte y de la estética.

Así pues, el estudio psicológico de los fenómenos estéticos va unido a los comienzos de la misma Psicología empírica, siendo la experiencia estética uno de los tópicos más antiguos que se incorporaron a la disciplina de la Psicología experimental, tal y como emergió en el último cuarto del siglo pasado.

La Psicología del arte debería asumir la tarea general (Munro, 1975) de describir y explicar los fenómenos de la conducta y la experiencia humanas en relación con las obras de arte, tanto en lo referido a los procesos de cre-

ación como lo referido a los procesos de apreciación, íntimamente vinculados con los primeros. En 1969 (edición en castellano de 1975) Munro afirmaba que la Psicología del arte constituía un área de investigación y discusión vagamente definida, altamente diversificada en cuanto a sus métodos y materias, y escindida en muchas líneas de pensamiento casi desconectadas. En 1986 Arnheim hablaba ya de un establecimiento completo de la nueva disciplina. En todo caso lo que sí parece claro es que las ciencias psicológicas no pueden ser ajenas a las realidades artísticas; la relación entre el hombre y sus logros culturales y artísticos, como defiende O'Hare (1981) ha de tener un gran interés y plantear serios desafíos para los psicólogos.

Por su parte la Sociología del arte plantea (Eder y Lauer, 1986) la necesidad de reconocer los condicionamientos que derivan de la producción, la circulación y el consumo de los bienes artísticos, tratando de desmitificar el proceso creativo, de acercarse a los procesos de recepción, y de plantear preguntas sobre el surgimiento de los estilos, sobre las peculiaridades del gusto, etc... desde la perspectiva de su inserción en lo social. Desde esta óptica lo estético (G<sup>a</sup> Canclini, 1979) debe buscarse, más que en las propiedades de ciertos objetos (las obras de arte) o en las actitudes de ciertos hombres (los artistas), en el estudio de las relaciones sociales entre los hombres y los objetos, relaciones que «cumplidas a través de instituciones, reguladas de acuerdo con los objetivos generales del sistema social, son las que determinan por qué características algunos hombres y algunos objetos serán reconocidos como artísticos» (G<sup>a</sup> Canclini, 1979, p. 139).

Por otro lado, la relación funcional entre el arte y la cultura fue planteada, en el ámbito antropológico (Otten, 1990), por Grosse en 1894, al reconocer el indispensable elemento social en la conducta artística entre los pueblos no literatos, y reclamar una aproximación científica, más que estética, para su estudio. Aunque el tema se retoma de tiempo en tiempo, realmente la antropología, como el resto de las Ciencias sociales, no ha demostrado un excesivo interés por el arte como fenómeno, o su interés (Alcina, 1988) lo ha orientado, de manera casi exclusiva, a lo que se ha llamado «arte primitivo». Y esto a pesar de reconocer que aquellos estudios que tratan de descubrir y definir la naturaleza de las correlaciones entre los fenómenos artísticos y los fenómenos sociales/económicos proporcionan (Otten, 1990) una buena oportunidad para el desarrollo de algunos conocimientos básicos, y, sobre todo, ofrecen un tremendo potencial investigador.

La antropología ha abordado respecto al arte esencialmente cuestiones relativas (Mills, 1990) a la técnica y los materiales, la función social, el estilo, y la naturaleza del arte como medio de expresión. El mismo Mills (1990) afirma que los antropólogos han estado interesados en cuestiones tales como la evolución de los estilos, desde formas representativas a formas geométricas y viceversa (Stolpe y Boas), el efecto de la técnica sobre el estilo (Holmes), la definición de estilos regionales (Stolpe, Haddon, Wingert), la función de los objetos artísticos en la vida económica, social y religiosa de

una cultura, la naturaleza de los procesos a través de los cuales se crea el arte (Teit, Bunzel), o el efecto de la definición de los roles artísticos sobre este proceso (Himmelheber). Maquet (1986) ofrece una serie de preguntas relativas al arte a responder desde la perspectiva antropológica. Estas preguntas se refieren a las funciones de los objetos artísticos, al modo en que estos objetos son percibidos por los miembros de la cultura que los crea y los utiliza, o a las posibles explicaciones de las diferencias de estilos artísticos entre grupos culturales que comparten medios similares en la misma región. Otten (1990), por su parte, llama la atención por el problema de la relación entre el estilo y la función cultural de los objetos artísticos.

¿Qué líneas generales de trabajo se han seguido en el análisis científico de los fenómenos de creación y apreciación estética?. O'Hare (1981) apunta para la Psicología dos formas de enfrentarse a esta tarea del estudio de las cuestiones de interés estético que, en términos generales podemos extrapolar tanto a la sociología como a la antropología. Por un lado estaría el estudio de los principios estéticos a través de investigaciones empíricas de cuestiones específicas. Por otro, una aproximación al estudio psicológico de los fenómenos estéticos que implica el examen de sistemas teóricos particulares, a partir de los cuales se puedan derivar hipótesis relativas a la naturaleza de las respuestas al arte. Así, en el ámbito de la Psicología por ejemplo, en relación a las formas visuales se podrían citar (Dumaurier, González y Molnar, 1985) un buen número de trabajos que tratan de explicar la preferencia por determinados objetos o configuraciones perceptivas, aludiendo a cuestiones como la proporción de los mismos (Fechner, 1876; Lalo, 1908; y Thorndike, 1917, entre los clásicos; Berlyne, 1960, que inicia los planteamientos de la nueva estética experimental), el equilibrio óptimo entre los elementos (Pierce, 1894; Puffer, 1903...), los colores (Chandler, 1934; Francès, 1968; Pickford, 1972...). En la segunda perspectiva tendríamos que situar los trabajos sobre psicoanálisis del arte (ver p.e. Waelder, 1975; Ehrenzweig, 1975...) o los clásicos trabajos de Arnheim sobre arte y percepción visual enmarcados en la teoría de la Gestalt.

Un repaso a la no muy abundante literatura sobre Sociología del arte nos revelaría, como en el caso de la Psicología, por un lado, planteamientos teóricos generales, formulaciones conceptuales acerca de la relación entre las estructuras sociales (políticas, económicas...) y el arte, con una sustancial limitación de estudios empíricos que las contrasten. Por otro lado encontraríamos análisis empíricos sobre las condiciones sociales y culturales de la producción y consumo de obras de arte con escasos desarrollos teóricos y conceptuales. Quizás las propuestas teóricas globales más articuladas, que pretendan dar cuenta de las manifestaciones artísticas (producción, circulación y consumo de obras de arte) aludiendo a las estructuras sociales como origen de las mismas, sean las de los enfoques ligados al materialismo histórico y al marxismo. Los nombres de Lukács, Gramsci, della Volpe, Adorno o Benjamin son nombres de autores cuyas reflexiones

acerca de la conducta estética, de importante difusión no sólo entre los teóricos y críticos, sino también entre ciertos sectores de artistas y público, entroncarían con esta corriente que comentamos. De todas formas, a pesar de la importancia que ha tenido la defensa que las corrientes marxistas han hecho de la relación entre las condiciones materiales de la existencia y las producciones culturales, idea en la que de una u otra forma se apoyan trabajos sociológicos sobre el arte, por otro lado muy dispares, se constata una desproporción en esta corriente entre la reflexión y los planteamientos teóricos y las investigaciones empíricas encaminadas a contrastar dichos planteamientos. De la misma falta de investigaciones empíricas que conviertan las reflexiones sobre el arte y la sociedad en auténticos modelos sociológicos de explicación de los comportamientos artísticos adolecen las propuestas de Hauser (1982), cuyo enfoque podemos calificar más de histórico que de sociológico. En la misma línea de proponer modelos conceptuales acerca de las relaciones entre las condiciones socioculturales e históricas y la expresión artística, podríamos incluir tanto los planteamientos de Kavalis (1970), como los de Francastel (1984a, 1984b, 1988).

Como ejemplo de investigaciones sociológicas empíricas de cuestiones puntuales podemos citar las mencionadas por Thurn (1983). En su revisión de las investigaciones sociológicas de las artes plásticas, Thurn menciona un grupo de trabajos que giran en torno al análisis del papel del artista en la sociedad industrial (roles del artista, condiciones socioeconómicas de su desempeño profesional...). Son asimismo revisados varios trabajos sobre economía del arte, sobre el público y las audiencias, sobre la formación social del gusto, y sobre la sociología de las instituciones difusoras del arte (museos, galerías, escuelas de bellas artes), para concluir su trabajo con una reflexión sobre las artes plásticas y el cambio social.

Mencionados algunos de ellos por Thurn, merecen la pena destacarse por la incidencia que en partes posteriores de este trabajo habrán de tener, las investigaciones y propuestas del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Desde algunas perspectivas es considerado el autor actual que más ha contribuido al desarrollo de la sociología del arte, no sólo por sus investigaciones sobre los campos artísticos y literarios, sobre el público de los museos y sobre la estructura del gusto y del consumo cultural en diversas clases sociales, sino, fundamentalmente, por situar sus trabajos sobre la cultura en una teoría social y en una elaboración epistemológica, a su vez renovados por los estudios empíricos sobre sistemas simbólicos (García Canclini, 1988). Bourdieu (1988) afirma que la sociología se encuentra, cuando trata los ámbitos estéticos, con el terreno por excelencia de negación de lo social; sin embargo de todos los objetos «que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existen ninguno más «enclasantes» que las obras de arte legítimas que, globalmente distintas, permiten la producción de distingos al infinito, gracias al juego de las divisiones y subdivisiones en géneros, épocas, maneras, autores, etc» (1988, p. 13). Su análisis de las condiciones sociales de la disposición estética le con-

duce a afirmar que no es posible comprender totalmente las disposiciones que orientan las elecciones entre los bienes de la cultura legítima, si no es a condición de reinsertarlos en la unidad del sistema de disposiciones, en la «cultura» en el sentido amplio de la etnología. El gusto, al funcionar como una especie de sentido de la orientación social, orienta a los ocupantes de una determinada plaza en el espacio social hacia las posiciones sociales ajustadas a sus propiedades, hacia las prácticas o los bienes que convienen —que les «van»— a los ocupantes de esa posición. Para dar una idea tan exacta como sea posible del modelo teórico que propone, él mismo afirma que hace falta imaginar que se superponen (en la forma en que puede hacerse con unas láminas transparentes) tres esquemas: el primero presentaría el espacio de las condiciones sociales tal como lo organiza la distribución sincrónica y diacrónica del volumen y de la estructura del capital en sus diferentes especies, encontrándose determinada la posición de cada uno de los grupos (fracciones de clase) en este espacio por el conjunto de las propiedades características en las relaciones así definidas como pertinentes. El segundo esquema representaría el espacio de los estilos de vida, es decir, la distribución de las prácticas y de las propiedades que son constitutivas del estilo de vida en el que se manifiesta cada una de las condiciones. Por último, entre los dos esquemas precedentes, sería necesario introducir un tercero que presentara el espacio teórico de los *habitus*, es decir, de las fórmulas generadoras que se encuentran en la base de cada una de las clases de prácticas y de propiedades, esto es, de la transformación en un estilo de vida distinto y distintivo de las necesidades y de las habilidades características de una condición y de una posición. Su esquema, según él, trata de captar la correspondencia entre la estructura del espacio social, cuyas dos dimensiones fundamentales corresponden a la estructura y al volumen del capital de los grupos que en dicha estructura se distribuyen, y la estructura del espacio de las propiedades simbólicas vinculadas con los grupos distribuidos en este espacio.

La competencia cultural (o lingüística), según Bourdieu, permanece definida por sus condiciones de adquisición que, perpetuadas en el modo de utilización, funcionan como una especie de «marca de origen». Bourdieu se plantea, entre otras cosas, determinar cómo la disposición cultivada y la competencia cultural, aprehendidas mediante la naturaleza de los bienes consumidos y la manera de consumirlos, varían según las categorías de los agentes y según los campos a los cuales aquéllas se aplican, desde los campos más legítimos como la pintura o la música, hasta los más libres como el mobiliario, el vestido o la cocina. Bourdieu contrasta dos hechos fundamentales: por una parte, la fuerte relación que une las prácticas culturales (o las opiniones aferentes) con el capital escolar (medido por las titulaciones obtenidas) y, secundariamente, con el origen social (estimado por la profesión del padre); y por otra el hecho de que, a capital escolar equivalente, el peso del origen social en el sistema explicativo de las prácticas y de las preferencias se acrecienta a medida que nos alejamos de los campos más legítimos.

¿Cómo se ha enfrentado, por su parte, la antropología al estudio de las artes? De un modo general (Gerbrands, 1982) puede decirse que hasta ahora ha habido dos aproximaciones diferentes desde el ámbito antropológico al estudio de las artes, especialmente de las «artes primitivas»: una aproximación materialista o tecnológica, heredada en gran parte de las técnicas en uso en los museos, y una aproximación humanista o intercultural. Desde la primera, el arte ha sido estudiado (Merriam, 1990) fundamentalmente como producto, a un nivel descriptivo, que hace hincapié en su propia estructura interna, visualizando el objeto artístico como una estructura o un sistema cuyas partes interactúan unas con otras para formar una totalidad cohesiva. Este tipo de estudios (Sieber, 1990) tienden a concentrarse en los aspectos técnicos de la forma, el estilo y el simbolismo, o en los datos básicos de la historia del arte (fecha, lugar de origen...). La segunda aproximación, la aproximación intercultural, concibe el estudio del arte (Herskovits, 1945) como el análisis de un fenómeno intercultural que no puede ser bien comprendido más que si se establece una correlación entre los valores estéticos y el contexto cultural. Aunque estas dos aproximaciones se distingan, realmente la evolución que han seguido las dos orientaciones (Gerbrands, 1982) ha sido hacia una cierta «hibridación». La aproximación tecnológica o descriptiva es cada vez más rara, y los fenómenos artísticos tratan de analizarse desde una teoría antropológica que se haga cargo del arte como (Alcina, 1988) una realidad de carácter universal que forma parte del contexto cultural de todas las sociedades humanas del pasado y del presente. Las formas estéticas, pues, se situarían «entre las configuraciones ideacionales de la cultura de las cuales ellas son parte: están influidas por los procesos de producción y son respuesta a las instituciones y a otras redes sociales. En una palabra, los objetos estéticos son profundamente culturales» (Maquet, 1986, p. 241)

¿Con qué dificultades se enfrentan estos intentos científicos, psicológicos, sociológicos y antropológicos, de aproximarse al comportamiento artístico?. Tanto para la Psicología, como, en buena medida para la Sociología como para la Antropología, las dificultades se sitúan a un triple nivel. Así encontramos dificultades u objeciones de carácter epistemológico, dificultades u objeciones de carácter metodológico y dificultades u objeciones de carácter conceptual<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Aunque el eje guía del texto sean las problemáticas a estos tres niveles que se han planteado en la Psicología, en muy buena medida podrían justificarse las mismas en otras disciplinas sociales. Así, por ejemplo, Thurn (1983) manifiesta cómo una sociología de las artes plásticas que se sienta comprometida con la investigación empírica se encuentra frente a tres obstáculos que ha de superar. Primero, la convicción aparentemente muy difundida aún de que la concepción de la sociología de las artes plásticas es, en sí, una empresa sin sentido porque es contradictoria, pues las artes plásticas y la sociología son disciplinas irreconciliables. Relacionada con esta idea de la imposibilidad de estudiar con criterios sociológicos cuestiones relativas a las artes, estaría la segunda de las dificultades mencionadas por Thurn: la

Una crítica general unánime a los trabajos psicológicos sobre la conducta artística se centra en la desproporción entre los esfuerzos que implican y lo poco que han podido aportar a la comprensión de la experiencia estética. Lindauer (1981), por ejemplo, afirma que «a pesar de la variedad y abundancia de los esfuerzos (de los psicólogos), los resultados son bastante irrelevantes a la Psicología de la estética. Lo que uno encuentra es tangencial, primitivo o programático comparado con aquello en que están interesados los críticos, los artistas, los educadores de arte y los estetas — a saber, el carácter distintivo de la experiencia estética» (p. 51). Crozier y Chapman (1984) abundan en el escaso valor heurístico de buena parte de las aproximaciones psicológicas a la estética y en la limitada contribución de la Psicología «a la comprensión de los procesos que subyacen a la creación y a la apreciación de obras de arte». Lo cierto es que tras leer buena parte de los informes de investigaciones en este área del conocimiento, vuelve a la memoria la afirmación de Hearnshaw, quien en 1964, al revisar el progreso de las primeras investigaciones en este campo, decía que le producían la impresión de que no se había «conseguido alcanzar el corazón de la experiencia estética».

¿Qué razones llevan a un diagnóstico tan poco optimista acerca del panorama de investigación de la Psicología del arte?. Pues bien, las razones que

---

escasa colaboración de artistas, directores de galerías, de museos... en los proyectos que se plantean desde esta perspectiva. Como tercera dificultad Thurn señala el exceso de trabajos pseudo-ideológicos que desde posturas fundamentalmente neomarxistas han desacreditado, a su juicio, la investigación teórica y empírica llevada a cabo en los ámbitos de la sociología del arte. Kavolis (1970) señala que la actual carencia de estructura teórica sistemática en la sociología del arte responde, en parte, a la disposición humanista que ha llevado a algunos investigadores a preocuparse más del análisis sensorial de estilos y períodos dados -principalmente sobre la base de la historia del arte occidental- que de la elaboración de un marco de generalizaciones forzosamente indiscriminadas, aplicable a una gama intercultural de formas expresivas. A esto añade Kavolis una segunda dificultad, aún más fundamental, como es la naturaleza esquiva de los datos artísticos. La división de los estilos en categorías y «los juicios acerca de la calidad artística dependen de diversos puntos de vista estéticos y de la subjetividad de los jueces. Las categorías estilísticas no sólo se superponen: tampoco es posible definir las con claridad y lograr que, a pesar de todo, conserven su validez intercultural. Las características intrínsecas de los datos artísticos determinan que los métodos rigurosos de investigación sociológica resulten menos fecundos si se aplican al arte que si se aplican a otro ámbito cualquiera de la conducta humana» (Kavolis, 1970, p. 9-10).

En todo caso, observamos que las dificultades señaladas pueden encuadrarse perfectamente en los tres grupos de objeciones que, como hemos dicho, se hacen a la Psicología del arte: objeciones epistemológicas, referidas a la imposibilidad de llevar a cabo un estudio científico, en este caso sociológico, de los comportamientos de creación y apreciación estética; objeciones metodológicas, referidas a los métodos de investigación a través de los cuales se pretende obtener datos relativos a este tipo de conductas (en el ámbito de la sociología no se referirían tanto a los diseños experimentales como a encuestas y cuestionarios que se utilizan en mayor medida), y objeciones conceptuales o teóricas, referidas a la forma de conceptualizar el comportamiento en relación al arte y sus condicionantes - en este caso las estructuras sociales que se relacionan con la conducta de producción y consumo artístico.



se han aludido como causa de las limitadas contribuciones significativas de la Psicología a la comprensión de la experiencia estética han sido varias, y apuntan también en direcciones diversas. Hay quienes, fundamentalmente desde fuera de las Ciencias Sociales, mantienen la imposibilidad de analizar con criterios científicos los procesos relacionados con el comportamiento artístico, tanto de creación como de apreciación. El carácter privado de buena parte de estos comportamientos y, seguramente también, el carácter casi «mágico» que se atribuye a los mismos da lugar a que, en ocasiones, se rechace incluso a priori el análisis científico del comportamiento en relación al arte. Hogg (1975) y otros autores señalan que existe una ambivalencia real en nuestra actitud hacia el estudio científico del arte. Por un lado, muchas personas consideran su experiencia en relación con el arte tan personal y privada, que les resulta difícil aceptar que ninguna teoría científica pura, y menos aún las dependientes de técnicas objetivas, puedan probar y explicar su significación. Por otro lado «la misma naturaleza fundamental de tales experiencias, y la importancia que les concedemos, exige que cualquier psicología que pretenda describir fielmente las relaciones que entablamos con el mundo diga también algo sobre la función del arte» (Hogg, 1975, p. 9). Frances e Imberty (1985) se refieren de alguna forma a esta cuestión cuando hablan de un cierto dolor al establecer un control observacional o de reproducción experimental de los hechos artísticos, y perder así lo que de espontáneo e íntimo podría haber en nuestro contacto con las obras. De todas formas, estos autores nos recuerdan que el progreso de las ciencias humanas data precisamente del momento en que renunciaron, bien a la introspección, bien a la anécdota, para edificar por procesos racionales, un saber sobre la subjetividad y los actos, sus condiciones y su encadenamiento.

Además de estas objeciones generales, otro grupo de objeciones a lo que aluden es al método de investigación utilizado en el análisis psicológico del comportamiento artístico, más que a la posibilidad o imposibilidad de introducir este tipo de conducta bajo la óptica de determinada ciencia. Las objeciones metodológicas fundamentalmente se refieren a las orientaciones de corte experimental, y la acusación fundamental se centra en el tipo de operacionalización que se hace de estímulos y respuestas estéticas. El hecho de presentar a los sujetos figuras geométricas simples o de registrar cambios respiratorios, circulatorios, electrodérmicos, electromiográficos o electroencefalográficos, hace que muchos se cuestionen qué tienen que ver este tipo de estímulos y respuestas con el arte y la experiencia estética. Hogg (1975) habla del criterio utilizado por los psicólogos al seleccionar el material (colores, formas, cuadros) que colocan ante la gente para analizar sus juicios y reacciones. Como muy bien afirma este autor, la elección de materiales refleja las concepciones previas sobre el arte, ya que cuando el psicólogo emplea términos como «arte» y «respuesta estética» introduce automáticamente problemas extrapsicológicos acerca de la naturaleza del arte.

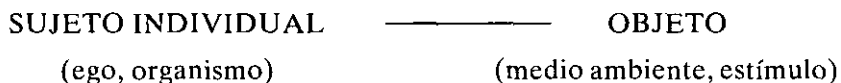
Las objeciones metodológicas no son generales, por tanto, a toda aproximación psicológica a la experiencia estética, pero sí que nos han de hacer reflexionar acerca de la necesidad de clarificar posturas y de explicitar los puntos de partida conceptuales en toda investigación sobre el tema.

Frente a las primeras objeciones señaladas que podríamos calificar de epistemológicas, pues se refieren a la posibilidad (o imposibilidad) de obtener conocimiento científico acerca de determinada clase de fenómenos, y a las segundas objeciones metodológicas, nosotros añadiríamos una tercera razón que podría contribuir también a explicar el hecho de la escasa relevancia de las investigaciones psicológicas para la comprensión de la experiencia con el arte. Nos estaríamos refiriendo a razones de orden conceptual, a la forma en que se concibe y analiza este tipo de comportamiento. Ya hemos apuntado anteriormente cómo la conducta en relación con el arte ha sido analizada desde niveles diferentes y, por tanto, las explicaciones que se han dado de este tipo de conductas han abarcado un abanico amplio de posibilidades. Existen investigaciones y propuestas teóricas centradas fundamentalmente en el nivel psicofisiológico. Son los mecanismos del SN a los que en este caso se alude como responsables de las respuestas estéticas (ver p.e. el estudio de Lansdell, 1975, sobre diferencias sexuales en los efectos de la neurocirugía del lóbulo temporal sobre la preferencia del diseño). Obviamente, este tipo de investigaciones no son las que mayoritariamente se desarrollan en el ámbito de la Psicología del arte; sin embargo, las investigaciones acerca de la fisiología de la percepción, en especial de la visión, sí han constituido un capítulo clásico de esta disciplina. Asimismo son ya clásicas las propuestas de Berlyne intentando aplicar su teoría de la curiosidad y el «arousal» a la experiencia estética. Berlyne (1965) estudió el efecto de las variables estructurales o de forma (irregularidad, complejidad, incongruencia...) que denominó variable colativas, sobre los índices de arousal.

Obviamente, la mayoría de las explicaciones psicológicas de la conducta artística hacen alusión no a procesos de carácter fisiológico, sino a procesos puramente psicológicos, perceptivos, cognitivos, emocionales o motivacionales. En el primer grupo deberíamos incluir los planteamientos de Arnheim (1980, 1979) derivados en buena parte de las propuestas de la teoría de la Gestalt. El mismo Arnheim (1975) califica la teoría de la Gestalt como un nuevo estilo de ciencia cuyo método consiste en descubrir los rasgos estructurales, las cualidades globales de «sistemas», es decir de aquellos casos o sucesos naturales en los que el carácter o la función de cualquier parte vienen determinados por la situación total. Buena parte del trabajo de Arnheim trata, en sus propias palabras de «describir las clases de cosas que vemos y los mecanismos perceptuales que explican los hechos visuales» (1979, p.16). Los mismos epígrafes de los capítulos de uno de sus libros clásicos «Arte y percepción visual» nos dan ya una idea precisa del sentido de su trabajo (equilibrio, forma, desarrollo, espacio, luz, color, movimiento, dinámica, expresión).

Tratando de vincular las características de la obra de arte y de las respuestas a la misma, no con procesos perceptivos ni cognitivos sino más bien con procesos motivacionales, la teoría psicoanalítica del arte concibe las manifestaciones artísticas básicamente como un recurso para la sublimación de determinados conflictos, como una oportunidad para realizar, en el plano de la fantasía, los deseos que se frustraban en la vida real, bien por obstáculos externos, bien por inhibiciones morales.

Discutida y polémica, esta última orientación coincide en líneas generales con los anteriormente señalados en proponer un modelo de explicación de la conducta artística básicamente individualista. Los procesos de creación y apreciación estética parecen, desde estas perspectivas, resolverse en el «interior» del individuo, o en la relación exclusiva de la persona — creador o espectador— con la obra de arte. Representan muy bien lo que Moscovici (1985) al caracterizar el enfoque psicológico general del comportamiento, denomina «clave de lectura binaria». Esta clave corresponde a la separación del sujeto y del objeto, que son dados y definidos independientemente uno del otro. El psicólogo pondría de un lado el «ego» (individuo, organismo) y del otro el «objeto», o bien, de una parte un repertorio de respuestas y de la otra el estímulo. El esquema de la relación quedaría así:



Desde estas perspectivas se conciben las respuestas artísticas afectadas únicamente por factores individuales, bien íntrosos al individuo (motivaciones, conflictos, personalidad...), bien resultado de su relación con la obra de arte que incide en él directamente a través de su sistema perceptivo o cognitivo. La relación sujeto-objeto, en este caso objeto artístico, es «binaria» en el sentido que Moscovici plantea, puesto que aquellas cuestiones relevantes al comportamiento en relación al arte se remiten exclusivamente a estos dos conjuntos de factores, factores relativos al sujeto (dotación genética, estructura nerviosa, organización psicológica...) y factores relativos a la obra de arte (estructura formal, color, equilibrio, temática...)

Sin embargo, esta concepción del comportamiento artístico no sólo es parcial, sino que es esencialmente incorrecta. La razón de ello estriba en que el arte es intrínsecamente social. El arte, afirma Fischer (1985), es, en sí mismo, una realidad social, y ello hace no sólo incompleta, sino errónea cualquier concepción del comportamiento artístico que margine o desatienda semejante cuestión. Se podría aludir que el funcionamiento del sistema perceptivo, por ejemplo, tendrá que ser igual en diferentes contextos socioculturales, y, por tanto, podríamos esperar que personas de estos contextos socioculturales distintos «percibiesen» igual el equilibrio, la luz, el

color... de una pintura mural o de un lienzo. Esto supondría ignorar que el funcionamiento perceptivo está «teñido» de factores sociales, que un mismo objeto (ver, por ejemplo, las investigaciones de Bruner, 1958) se percibe de forma diferente en función del significado que se le atribuya en un marco cultural determinado. Recordemos que Read (1984) nos habla de diversos modos en que el hombre ha visto el mundo, de que vemos lo que aprendemos a ver, y que «la visión se convierte en un hábito, una convención, una selección parcial de cuanto se ofrece a la vista y un deformado sumario de lo demás (...) y que lo que queremos ver está determinado (...) por el deseo de descubrir o construir un mundo creíble» (p. 12 y 13).

Afirmar que el arte es intrínsecamente social, en absoluto implica que la intención básica del artista cuando pinta, esculpe, escribe, compone... sea establecer una comunicación con el público, transmitirle ciertas emociones, sentimientos... Hay incluso artistas que rechazarían de plano esta afirmación. El artista puede muy bien crear para sí mismo, sin una referencia explícita a un espectador o un oyente, o un grupo de espectadores u oyentes. Ello, sin embargo, no invalida el hecho de que el arte, como realidad cultural, surge y adquiere sentido en contextos sociales específicos en los que cumple determinadas funciones sociales. Desvincular el arte de la realidad social, limitar el análisis conceptual del comportamiento artístico a un nivel individual, intrapsicológico, olvidar, como dicen Crozier y Chapman (1981) el papel del contexto social, primero en decidir que es lo que constituye una obra de arte, y segundo en conferirles valor a las obras de arte, ha sido, en líneas generales, una particularidad de buena parte de los planteamientos teóricos y de las investigaciones de la Psicología del arte. Esto, a nuestro juicio, ha contribuido a que los análisis psicológicos de la conducta artística nos den esa impresión de no llegar al corazón de la experiencia estética, de no lograr explicar cosas realmente importantes, limitándose a cuestiones a menudo banales, y sin auténtica relevancia para artistas, educadores de arte o público.

No es que no hayan existido llamadas que abogasen por una inclinación más social de la investigación psicológica del comportamiento de creación y apreciación estética. Munro (1975), por ejemplo, insistía en que un requerimiento fundamental para la Psicología del arte era llevar a cabo una aproximación orientada histórica, social y culturalmente. Arnheim (1980) apunta en su «orden del día para la Psicología del arte» la cuestión de investigar los aspectos sociales de la motivación artística.

A estas alturas de la discusión parece claro que el análisis psicológico del comportamiento artístico resulta imprescindible para comprender la relación del hombre con la cultura, consigo mismo y con los demás, para entender su manera de enfrentarse a la realidad; pero también ha de estar claro que un análisis de este comportamiento que se limite a un nivel intraindividual, que se resuelva en la relación binaria que apuntábamos entre el sujeto (creador o espectador) y la obra de arte, que sólo consigne co-

mo aspectos determinantes las características psicofisiológicas, cognitivas, motivacionales o emocionales de quien crea o de quien aprecia una obra de arte, o las propiedades formales de la obra, marginando en su consideración el contexto social en que estos fenómenos tienen lugar, no es suficiente para dar cuenta de un tipo de conducta, la relativa al arte, esencialmente social y cultural. Así pues, ¿qué otros modelos de explicación de los comportamientos artísticos alternativos o complementarios se proponen desde las Ciencias Sociales?

Anteriormente nos hemos remitido a la expresión de Moscovici de «clave de lectura binaria» para caracterizar, de manera general, este enfoque de las conductas de creación y apreciación estética en que sujeto y objeto son dados y definidos independientemente uno de otro. El mismo Moscovici (1983) plantea que es frecuente encontrar en la sociología un esquema muy similar al descrito para la psicología. La diferencia entre el esquema psicológico y el sociológico radicaría en que el sujeto ya no es un individuo, sino una colectividad (el grupo, la clase social, el Estado, etc...), o una multitud de sujetos que cambian, negocian, comparten una misma visión del mundo... En cuanto al objeto también poseería un valor social, representando un interés o una institución, o estaría constituido por otras personas, por otros grupos. En todo caso «nos encontramos ante un sujeto y un objeto diferenciados según criterios económicos o políticos, éticos o históricos. Independientemente del tipo de diferenciación, lo que deseamos saber es cómo se comportan las diversas categorías de individuos en la sociedad, cómo reproducen la jerarquía existente, cómo distribuyen las riquezas o ejercen sus poderes (...) Pero en el fondo de la mayoría de las explicaciones y análisis presentimos una manera de observar que se guía por el siguiente esquema:

<p><b>SUJETO INDIVIDUAL</b> —————</p> <p>diferenciado según criterios económicos o históricos</p>	<p><b>OBJETO</b></p> <p>diferenciado en social y no social</p>
<p>(Moscovici, 1985, p. 21)</p>	

¿Se adaptan los análisis sociológicos del comportamiento artístico a este esquema binario que plantea Moscovici, de una forma paralela a como lo hacían los análisis psicológicos de la creación y la apreciación estética?. En este caso la respuesta no puede ser tan clara como en el caso del enfoque psicológico. Bien es verdad que hay propuestas que básicamente consideran de manera unidireccional las relaciones entre los sujetos colectivos (grupos sociales, clases socioeconómicas...) y los objetos artísticos. Las propuestas del mismo Bourdieu comentadas, en muchos aspectos podrían responder a este esquema básico. También cuando Kavolis (1970) plantea sus hipótesis sobre la relación entre los estilos artísticos y la es-

estructura y el comportamiento políticos, la estructura comunitaria o la clase social ocurre igual, por no hablar de los monismos económicos mantenidos por algunos autores que localizan en la realidad económica la única explicación para los comportamientos artísticos. De todas formas hay algo que es importante destacar: la mayor parte de los teóricos que han analizado el comportamiento relativo al arte desde la perspectiva social, plantean de manera explícita o de forma implícita la imposibilidad de reducir unilateralmente los comportamientos artísticos a las realidades sociales. Ya Marx, afirmando que la épica era el arte de una sociedad subdesarrollada, añadía que la dificultad no radicaba en comprender la idea de que el arte griego y la épica estuviesen ligados a cierta forma de desarrollo social, sino más bien en comprender por qué constituían todavía una fuente de placer estético y, en cierto sentido, todavía preveían como una norma y un modelo inalcanzable. Afirmar ésto supone reconocer que el desarrollo social — obviamente distinto en la Grecia clásica que en Europa a finales del siglo pasado — no da cuenta completa de los fenómenos de apreciación estética. En el mismo sentido se expresa Kavolis: a pesar de la unidireccionalidad de muchas de sus propuestas, él mismo afirma que «las condiciones sociales y las orientaciones culturales no se reflejan inmediata, específica e inevitablemente, una a una, en características correspondientes de la expresión artística (...) (sino que) parece más razonable suponer que las condiciones sociales y las orientaciones culturales institucionalizadas conforman los modos de organización y funcionamiento de la personalidad, y que un tipo dado de personalidad hallará que ciertas formas de expresión artística concuerdan mejor o resultan psicológicamente más congruentes que otras con su estructura» (Kavolis, 1970, p. 220). Bourdieu mismo, cuando presenta su esquema sobre la correspondencia entre la estructura del espacio social y la estructura del espacio de las propiedades simbólicas, explícitamente afirma que este esquema «no quiere ser una bola de cristal que, según los alquimistas, permitía apreciar con una sola mirada todo lo que ocurre sobre la tierra» (1988, p. 123). Pretende evitar que su discurso se desarrolle de forma estrictamente lineal, insistiendo en la necesidad de poder reflexionar en cada uno de los puntos sobre la totalidad de la red de relaciones que en ellos se encuentra, en cierta manera, implicada.

Pero es Hauser quien, entre los teóricos revisados, insiste con mayor fuerza en la negación de la relación unilateral de sujeto — objeto entre el arte y la sociedad. Muy descriptivamente afirma que «a pesar de la estrecha correspondencia que hay entre lo social y las manifestaciones artísticas, éstas no son en modo alguno productos inmediatos o consecuencias de la situación social (...). La sociología carece de trucos para sacar la obra de arte de la sociedad, como si la sociedad fuera un sombrero de copa de un prestidigitador. Únicamente puede mostrar que la obra no se limita a ser una arquitectura formal organizada óptica o acústicamente, sino que es al

mismo tiempo expresión de una concepción del mundo condicionada socialmente» (1982, p.23). Más adelante insiste: «en todo caso, parece más esperanzador orientar la controversia sobre la relación entre los fenómenos artísticos y los sociales de acuerdo con el concepto de la correspondencia que con el de la causalidad en el sentido de una razón necesaria y suficiente. Entre el orden de la sociedad y el del arte hay una correlación inconfundible, según la cual a una transformación en un lado le corresponde otra en el otro (...) Una situación social constituye una oportunidad para que se produzca un determinado acontecimiento artístico, pero no es razón obligatoria para ello» (p. 38). La bidireccionalidad que este autor reconoce entre el arte y la sociedad no significa sólo que se influyan mutuamente, que la sociedad se transforme por el arte, que es producto suyo, y el arte encuentre en la sociedad correspondiente una forma que anticipa alguno de sus rasgos; significa también «que a cada cambio ocurrido en una esfera corresponde una alteración en la otra, y éste produce a su vez un cambio ulterior en el sistema del que partió la alteración» (Hauser, 1982, p.201).

A esta situación ¿qué aporta la antropología?. Dos son las contribuciones básicas (Maquet, 1986) de la Antropología en este ámbito. La primera estaría relacionada con la forma en que la perspectiva antropológica concibe el arte, no como una configuración ideacional de formas, sino situándolo entre otros sistemas tales como la filosofía, las creencias religiosas y las doctrinas políticas. No estaría separado, pues, de las organizaciones sociales que lo apoyan (academias, escuelas de arte, museos y galerías comerciales), ni de las redes institucionales de la sociedad total (gobierno, castas, clases, agencias económicas...). Desde esta perspectiva el arte estaría relacionado con el sistema de producción, que constituye la base material de la sociedad. La primera contribución de la antropología, pues, sería la construcción del arte inmerso en una realidad circundante. La segunda contribución de la antropología se referiría a su perspectiva cross-cultural. La antropología ha sido comparativa desde su origen, y aunque otras muchas ciencias sociales también son comparativas, ninguna, según Maquet, hasta el punto de la antropología. Así pues, situar el arte como parte de una realidad cultural y analizar crossculturalmente los fenómenos artísticos podríamos considerar que son, desde ciertos enfoques, las dos aportaciones básicas de la antropología al estudio del arte.

Al concebir integrado el arte en la realidad social se hace patente una dificultad a la que se enfrentan buena parte de los trabajos antropológicos sobre el arte (aunque, por supuesto, no es exclusiva de este tipo de enfoque). Mills (1990) se refiere a ella cuando habla del problema de comprender un modo de vida distinto del propio. Resulta difícil determinar cómo un grupo social articula sus propios pensamientos, sentimientos y actividades si no se pertenece a él. Esta dificultad ha estimulado a los antropólogos (Mills, 1990) a buscar nuevos métodos de investigación, tales como el análisis de las historias personales, para examinar la articulación interna de las

culturas, y nuevas herramientas conceptuales, tales como valor y actos simbólicos, para considerar el papel de los afectos en la conducta.

Otra dificultad que los antropólogos reconocen para su análisis de las creaciones artísticas se deriva (Merriam, 1990) de la naturaleza misma de las artes y de los modos en que han sido estudiadas en el pasado. Una peculiaridad de las artes que las distingue de otras creaciones culturales del hombre es que la conducta involucrada en su creación da lugar a un producto que, como objeto de estudio, puede ser tratado de manera bastante independiente del contexto cultural en que ha sido creado y utilizado. Conceptualmente, pues, el producto artístico es «separable» de su contexto cultural. De hecho el término arte ha sido definido (Sieber, 1990) bien como proceso, bien como producto que resulta de tal proceso. Si el concepto de arte que manejamos se centra en diferentes aspectos del «producto» artístico, conceptualmente resulta posible como hemos dicho, plantear su análisis sin tomar en consideración aspectos relativos al contexto social y cultural en que dicho producto, la obra de arte, ha sido creada. Posiblemente sea ésta una importante razón que subyace al hecho de que desde distintas ciencias sociales, desde la historia del arte a la psicología e incluso en ocasiones, la antropología, el contexto cultural y social que da razón de ser a toda creación artística haya desempeñado un papel tan limitado en las explicaciones de la misma, y hayan sido otros conceptos como el estilo, la personalidad del artista, etc... los más utilizados para dar cuenta de las obras de arte.

Posiblemente sea desde la antropología desde donde más hincapié se hace en estas cuestiones y dificultades, porque frente a historiadores del arte, psicólogos y sociólogos, los antropólogos se han esforzado más por presentar un concepto de arte enmarcado en un proceso social. Alcina (1988), por ejemplo, tomando como instrumento operativo la teoría general de sistemas de Bertalanffy propone un esquema en que el arte se contempla, no como una realidad objetiva, sino como un proceso, como un sistema de relaciones entre el artista y su entorno social y natural. Desde la perspectiva antropológica de Alcina el arte, junto con la religión y los valores, sería un componente del subsistema ideológico, que a su vez, formaría parte de un sistema más general, junto con el subsistema tecnológico, el subsistema económico y el subsistema social entre los cuales se establecerían interrelaciones importantes.

En su introducción a una antropología cualitativa, Mills (1990) plantea asimismo un esquema del proceso artístico. En este esquema el proceso artístico se contempla con cuatro aspectos principales: el contexto sociocultural, el estado de la mente, el objeto público, y el vínculo entre el estado de la mente y el objeto. Según Mills, cada uno de estos aspectos del proceso ha sido el centro de alguna teoría del arte. En una línea similar podemos situar los planteamientos de Maquet (1986), cuya visión antropológica de las artes visuales no sólo se centra en los procesos artísticos de culturas pri-



mitivas o pueblos iletrados, sino que analiza desde la misma perspectiva antropológica las polémicas producciones artísticas modernas de la cultura occidental. Maquet plantea una concepción del arte en la que los objetos estéticos son representados en cada una de las tres grandes divisiones horizontales de la cultura: sistemas de producción, redes sociales, y configuraciones ideacionales. El mismo justifica su propuesta cuando afirma que una sociedad total debe proporcionar a sus miembros primero alimento y abrigo si el grupo desea sobrevivir. Por esta razón los sistemas de producción son primeros y básicos y como tales se representan en la base del modelo. Inmediatamente por encima estarían las redes sociales. Poseer técnicas apropiadas para obtener alimentos del medio ambiente y proveerse de abrigo no es suficiente: el grupo debe organizar el modo de tomar decisiones, resolver conflictos, etc... Las configuraciones ideacionales serían el último estrato del constructo, tal y como lo plantea Maquet, quien defiende que es importante considerar cómo los elementos materiales, sociales e ideacionales de una cultura condicionan las configuraciones formales y, a su vez, son condicionados por ellas.

Además de por concebir el arte intrínsecamente vinculado con la realidad social y cultural de la que forma parte, los modelos antropológicos destacan por su forma de concebir las relaciones entre el arte y otros aspectos de dicha realidad social y cultural. A las relaciones de condicionamiento, en las que el arte se plantea como una variable dependiente, como una consecuencia directa de aspectos tales como la personalidad, los sistemas de producción, la situación económica..., antecedentes causales del mismo, la visión antropológica reconoce con mayor facilidad y frecuencia que las manifestaciones artísticas, no sólo pueden ser explicadas por el contexto social y cultural, sino que pueden «explicarlo» en el sentido de constituirse en antecedentes de determinada clase de fenómenos. Se llegan a plantear, incluso, en la línea de Hauser y otros sociólogos que comentamos, una relación retroactiva entre el arte y los fenómenos sociales.» Todo arte está condicionado por el tiempo y representa la humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular. Pero, al mismo tiempo, el arte va más allá, supera este límite y, en cada momento histórico crea un momento de la humanidad, susceptible de un desarrollo constante» (Fischer, 1985, p. 12)

Además de relaciones de condicionamiento, se reconocen relaciones de «correspondencia» entre fenómenos culturales distribuidos en los diferentes niveles de los sistemas de producción, organizaciones sociales, y configuraciones de ideas (Maquet, 1986). En estas relaciones no se establece ninguna prioridad de un fenómeno sobre otro, sino más bien una equivalencia, una homología. El problema radica en la operacionalización de este tipo de conceptos y relaciones, de manera que, sin perder complejidad, los modelos propuestos contribuyan a dar cuenta de una realidad multide-

terminada y «multideterminante» como es la realidad cultural de los fenómenos artísticos.

Como vemos estos modelos tratan de resolver la cuestión de la unidireccionalidad entre los distintos aspectos involucrados en la creación artística, recurriendo a «bucles» o «ciclos» entre ellos, recordando modelos interaccionistas de explicación conductual. Si contextualizamos el concepto artístico en el entorno social y cultural en el que surge, no limitándonos a considerarlo como resultado de determinados procesos psicológicos de un individuo al que denominamos artista, y, por el contrario, situamos la obra de arte en la «realidad total que la circunda», esta idea de mutuas interrelaciones entre las distintas partes del sistema sociocultural debería ser un elemento conceptual básico en el tratamiento que del arte puedan hacer las diferentes ciencias sociales. Si la psicología puede de alguna forma «rescatar» los procesos de creación y apreciación artística del ámbito de la «inspiración», la «genialidad» y la «sensibilidad» inexplicables en sí mismas, y que además han sido, desde la estética y la historia del arte, tantas veces consideradas fuera del alcance de la comprensión racional y científica, y la sociología en este ámbito nos aporta, entre otras cosas, la idea de la relación entre la base material de la existencia y las creaciones artísticas que bajo determinadas circunstancias los grupos y las personas llegan a producir, la antropología trata de situar todos estos procesos en una perspectiva cultural más ambiciosa, concibiendo el arte como parte de esta sistema cultural y llamando la atención sobre las múltiples relaciones que pueden tener lugar entre las diferentes partes de este sistema.

Este breve repaso al tratamiento que de los comportamientos relativos al arte se ha hecho se ha hecho desde la Psicología, la Sociología y la Antropología nos lleva a insistir en la necesidad de hacer un mayor es esfuerzo en las Ciencias Sociales por recoger la complejidad de este tipo de conductas, tratando, en buena medida, de plantear las relaciones entre el arte y la sociedad como relaciones bidireccionales, y tomando en consideración la diversidad de factores interdependientes que se dan cita en los procesos de creación y apreciación artística. Bien es verdad que a medida que los planteamientos conceptuales tratan de reflejarse en hipótesis contrastables y en investigaciones empíricas, estas ideas de reciprocidad entre el arte y la sociedad, de bidireccionalidad, de multiplicidad de factores... van perdiendo espacio. No es este un problema exclusivo de la sociología del arte, sino que afecta, por el contrario, de manera muy general a todas las Ciencias Sociales. Las teorías de campo que sean capaces de integrar, como propone Lewin (1988), vastas áreas de hechos y aspectos divergentes, desarrollando lenguajes científicos adecuados para tratar hechos culturales, históricos, sociales, psicológicos y físicos sobre un fundamento común y sobre la base de su interdependencia, cada vez son más reclamadas en todas las Ciencias Sociales. Sin embargo, este tipo de teorías plantean importantes dificultades metodológicas para traducir operacionalmente estos concep-

tos e ideas, de manera que sea posible contrastar las propuestas hechas con la realidad social que tratan de explicar. Y es que hay fenómenos y procesos, como los relativos al arte por ejemplo, para los que a todas luces resulta insuficiente una visión parcial; su complejidad es tan evidente que su comprensión y explicación reclama, como ya hemos insistido, la integración y coordinación de aspectos históricos, sociales, psicológicos e incluso fisiológicos. Los fenómenos culturales, que definen y diferencian al ser humano, reclaman, dada su naturaleza compleja, explicaciones que hagan justicia a esta complejidad. ¿Están lo suficientemente desarrolladas las Ciencias Sociales para llevar a cabo esta tarea?. Posiblemente la respuesta sea no, sin que ello quiera decir que deban renunciar al desafío que supone intentarlo. Tal vez sea tratando de dar cuenta de este tipo de fenómenos culturales complejos una de las formas en que las Ciencias Sociales se vayan desarrollando, afinando sus recursos conceptuales y metodológicos, y ajustándose a las realidades complejas objeto de su estudio.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALCINA, J. (1988): *Arte y antropología*, Madrid: Alianza Forma.
- ARNHEIM, R. (1979): *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza Editorial.
- ARNHEIM, R. (1986): *El pensamiento visual*, Barcelona: Paidós.
- ARNHEIM, R. (1980): *Hacia una Psicología del arte. Arte y entropía*, Madrid: Alianza Editorial.
- ARNHEIM, R. (1986): *El pensamiento visual*, Barcelona: Paidós.
- ARNHEIM, R. (1975): «Gestalt y arte», en J. Hogg et. al. (eds) *Psicología y artes visuales*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BERLYNE, D. E. y McDONNELL, P. (1965): «Effets of stimulus complexity and incongruity on duration of EEG desynchronization», *Electroenceph clin. Neurophysiol.*, 18, 156-61.
- BOURDIEU, P. (1988): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.
- COLLINGWOOD, R. G. (1960): *Los principios del arte*, México: FCE.
- CROZIER, W. R. y CHAPMAN, A. (1984): The perception of art: the cognitive approach and its context, en W.R. Crozier y A. Chapman (eds) *Cognitive processes in the perception of art*, North-Holland: Elsevier.
- DUFRENNE, M. y KNAPP, V. (eds) (1982): *Corrientes de investigación en las Ciencias Sociales*, Madrid: Tecnos/ UNESCO
- EDER, R. y LAUER, M. (1986): *Teoría social del arte*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FISCHER, E. (1985): *La necesidad del arte*, Barcelona: Nexos.

- FRANCASTEL, P. (1984a): *Pintura y Sociedad*, Madrid: Cátedra.
- FRANCASTEL, P. (1984b): *Sociología del arte*, Madrid: Alianza.
- FRANCASTEL, P. (1988): *La realidad figurativa*, Barcelona: Paidós.
- FRANCÉS, R. e IMBERTY, M. (1985): «Arte, Estética y Ciencias Humanas», en R. Francés (eds) *Psicología del arte y de la estética*, Madrid: Akal.
- FRANCÉS, R. (1968): *Psychologie de l'esthetique*, Paris: PUF.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1979): *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México: Siglo XXI.
- GERBRANDS, A. A. (1982): «La aproximación antropológica», en M. Dufrenne y V. Knapp (eds) *Corrientes de investigación en las Ciencias Sociales*, Madrid: Tecnol/ UNESCO.
- HAUSER, A. (1982): *Sociología del arte*, Barcelona: Labor.
- HEARNshaw, L. S. (1964): *A Short History of British Psychology, 1840-1940*, London: Methuen.
- HERSKOVITS, M. J. (1945): *The Backgrounds of African Art*, Denver, Colorado: Cooke-Daniels Lecture Series.
- HOGG, J. (1975): «Teoría psicológica y artes visuales», en J. Hogg et. al. (eds) *Psicología y artes visuales*, Barcelona: Gustavo Gili.
- KAVOLIS, V. (1970): *La expresión artística: un estudio sociológico*, Buenos Aires: Amorrortu.
- LINDAUER, M. S. (1981): «Aesthetic Experience: a Neglected Topic in the Psychology of the Arts», en D. O'Hare (ed) *Psychology and the Arts*, Brighton, Sussex: The Harvester Press.
- MAQUET, J. (1986): *The Aesthetic Experience. An anthropologist Looks at the Visual Arts*, New Haven: Yale University Press.
- MERRIAM, A. P. (1990): «The Arts and Anthropology», en Ch.M. Otten (ed) *Anthropology & Art. Readings in Cross-Cultural Aesthetic*, Austin: University of Texas Press.
- MERRIAM, A. P. (1990): «The Arts and Anthropology», en Ch.M. Otten (ed) *Anthropology & Art. Readings in Cross-Cultural Aesthetic*, Austin: University of Texas Press.
- MILLS, G. (1990): «Art: An Introduction to Qualitative Anthropology», en Ch.M. Otten (ed) *Anthropology & Art*, Austin: University of Texas Press.
- MOSCOVICI, S. (ed) (1985): *Psicología social*, Barcelona: Paidós.
- MUNRO, T. (1975): «Psicología del arte: pasado, presente y futuro», en J. Hogg et. al. (eds) *Psicología y artes visuales*, Barcelona: Gustavo Gili.
- O'HARE, D. (1981): «Introduction to "Psychology and the Arts"», en D. O'Hare (ed) *Psychology and the Arts*, Brighton, Sussex: The Harvester Press.

- OTTEN, Ch. M. (199): «Introduction», en Ch.M. Otten (ed) *Anthropology & Art. Readings in Cross-Cultural Aesthetics*, Austin: University of Texas Press.
- READ, H. (1984): *Breve historia de la pintura moderna*, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- SIEBER, R. (1990): «The Arts and Their Changing Social Function», en Ch.M. Otten (ed) *Anthropology & Art*, Austin: University of Texas Press.
- THURN, H. P. (1983): «Sociología de las artes plástica. Estado y perspectivas de la investigación», en A. Silberman y R. König (eds) *Los artistas y la sociedad*, Barcelona: Alfa.