

JOSEP DE RECASENS

## LA PSICOLOGIA DEL ARTE COMO CIENCIA ANTROPOLOGICA

“La palabra arte, ha significado en un principio manera de hacer, y nada más. Esta acepción limitada ha desaparecido del uso”. — *Paul Valéry*.

La historia al tratar el análisis de configuraciones culturales y complejos históricos, contruidos por energías psíquicas, como son la religión o el arte, sólo ha llegado al establecimiento de esquemas e interpretaciones, las cuales generalmente son falsas, debido a la insuficiencia de los materiales históricos empleados y al no tener en cuenta los datos proporcionados por las ciencias antropológicas como elementos correctores. Las posibilidades de nuestros conocimientos en historia del arte, se han venido fundando en nuestras propias concepciones culturales, y al aceptarse nuestros supuestos, para explicar hechos extraños a nuestra cultura, se cayó en un terreno falsamente científico, cuando lo que en occidente más tratamos de valorar es precisamente un orden racional de ciencia.

Hemos creado una “estética” científica, pero hemos olvidado llegar a la comprensión profunda y nos hemos limitado a un conocimiento superficial de las formas exteriores, porque al construir el orden de lo clásico sólo logramos comprender nuestros propios hechos culturales, cerrándonos el camino de la comprensión de todo aquello que no representase el orden artístico del Occidente.

Reconocemos en un bronce de Dahomey o en un cuadro de Ruysdael la existencia de un fenómeno artístico común, comprendemos en ambos la existencia de una misma necesidad de exteriorizar las relaciones armónicas en la ecuación universo-hombre, pero casi, sólo podremos intuir las voluntades diferentes de cada manifestación artis-

tica diferente a la nuestra, y, en cambio, se hace necesario substituir esta intuición por un conocimiento racional, si es que queremos hacer verdadera historia del arte.

Worringer, al interesarse por la psicología del estilo, dice que ésta comienza propiamente cuando los valores formales se hacen inteligibles como expresión de los valores internos, de manera que desaparece el dualismo entre la forma y el contenido. Podemos afirmar también, que sólo cuando esto se haya logrado tendremos derecho a creer que lo verdaderamente profundo de un arte será asequible a nuestro conocimiento, y es a causa de este proceso que nuestra cultura ha llegado a crear únicamente una estética del arte europeo, mientras que el arte negro o asiático continúan impenetrables a la comprensión de la mayoría, puesto que es imposible comprender un fenómeno artístico si no se ha logrado penetrar en su propia necesidad y en la regularidad de su formación.

Sin pretender establecer otra definición más del arte, quiero señalar algunos caracteres de la obra de arte; tal vez uno de los más manifiestos es la "inutilidad", pero ello teniendo claramente en cuenta determinados aspectos fisio-psíquicos; la mayor parte de nuestras acciones voluntarias diarias, están cargadas de automatismos, hábitos mentales arraigados y fórmulas abreviadas. Sólo una fracción insignificante de la acción total es consciente, en el sentido psíquico de la palabra. Por otra parte, la mayoría de las impresiones y percepciones recibidas por nuestros sentidos, no desempeñan papel alguno en el funcionamiento de los aparatos fisiológicamente esenciales para conservar la vida, y aun cuando ello sea así, aportan en determinadas ocasiones ciertos trastornos, (variaciones de régimen), que debido a la intensidad, al hecho de movernos o emovernos adquieren categoría de *signos*, aquí observamos que de las innumerables excitaciones sensoriales que se interfieren a cada momento, sólo una cantidad remarcablemente ínfima y pequeña es necesaria o utilizable para nuestra existencia fisiológica. Añadamos que la mayor parte de nuestras sensaciones son, pues, inútiles al servicio de una fisiología esencial y que aquellas que nos sirven, son puramente transitivas y rápidamente las interferimos para cambiarlas en representaciones, decisiones o actos.

A esta idea de lo *inútil* considerada desde el punto de vista de nuestros actos posibles, debemos añadir o mejor, conjugar la idea de *arbitrario*, puesto que como recibimos más sensaciones que las necesarias, poseemos un aumento de combinaciones de los órganos motores y de sus acciones, superior a las necesarias fisiológicamente hablando. Es así que podemos jugar automáticamente con elementos geométricos

mover los músculos faciales, andar siguiendo una cadencia, y en extremo podemos disponer de nuestras acciones para formar una objeto independientemente de cualquier intención práctica y más aún rechazar después este nuevo objeto, hasta el punto de que la construcción y su rechazo, son para nuestras necesidades vitales idénticamente nulos.

Constituye una característica de nuestra especie, el que cada individuo en su existencia posea un conjunto amplio de *sensaciones inútiles* y *actos arbitrarios*. De ello podemos deducir un rasgo universal del arte cuya invención ha consistido en el ensayo de conferir una especie de utilidad a las sensaciones inútiles y de necesidad a los actos arbitrarios. Además de los rasgos anteriores, tanto el arte como la religión han constituido para muchas culturas, bases de un régimen de seguridad individual, respecto al ambiente social colectivo.

La creación de una estética científica, de una historia del arte con un enfoque europeo occidental tal como hemos señalado, sólo es, una interpretación del estilo clásico, si se quiere, puede ser también una psicología de este arte y de las manifestaciones emparentadas o derivadas del mismo. Ello, ha llevado al falso concepto de considerar que la base del fenómeno artístico reside en el concepto de belleza, el cual cada época, cultura o escuela del occidente ha representado a su manera sin salir del cánón que consideramos occidental. Naturalmente, de aceptarse dicha estética científica que presupone un específico concepto de belleza, todo fenómeno artístico cuyo punto de partida y cuya dirección sean diferentes a la nuestra quedan por fuera de toda posibilidad de interpretación y confirman la inutilidad de nuestra estética occidental para una historia universal del arte.

Si estamos interesados en llegar a una comparación, es urgente que separemos de una vez por todas, la estética y la teoría del arte. Como dice Worringer: "Hay que rechazar, pues, la pretensión violenta de la estética a interpretar también los complejos del arte no clásico". Puesto que la historia del arte que venía haciéndose estaba siempre sujeta a la parcialidad de una estética occidental, y, en realidad son muchas las culturas para las cuales el arte no tiene la función de representar la belleza viviente y natural, y frente a ellos era forzoso valorar negativamente los hechos para lo cual se inventaron dos ideas, una condenatoria de lo extraño o de lo no natural imaginando la existencia de una capacidad insuficiente o bien cuando esto no podía afirmarse, recurriéndose al término sumamente discutible de "estilización", que como señala el mismo Worringer; "tras la forma verbal positiva, encubre agradablemente una valoración que, en realidad, es negativa".

El criterio valorativo, tanto desde el punto de capacidad como de evolución progresiva, nos ha inducido a ver en la historia del arte un proceso de continuo mejoramiento en la capacidad artística para reproducir modelos naturales, y, con ello se ha olvidado que lo importante en arte es la existencia de una *voluntad*, generalmente diferente de la nuestra, la cual, cada cultura ha creado en una forma que jamás ha sido universal o fija, y, es insostenible la idea de que la voluntad artística de las otras culturas tenga que coincidir con nuestra propia voluntad. Además tratar de juzgar los valores de un arte universal en función de un progreso hacia formas de representación exclusivamente realista incapacita por completo a la historia del arte para explicar las direcciones no clásicas. Podemos estar seguros de que cada cultura ha creado en arte sus propios propósitos, de que ha podido todo aquello que ha querido y si nos parece que algo no ha sido conseguido ello se debe simplemente a que la cultura en cuestión no ha tenido ningún interés para introducirlo a su medio representativo. Valorar el arte con un criterio de capacidad para el realismo no llega ni a servir a la misma estética occidental.

Es la *voluntad* del arte de cada cultura, lo que debe constituir el objeto mismo de las investigaciones de la historia del arte, y sólo en este sentido se llega la posesión del único elemento realmente objetivo en el análisis de los estilos. Después de haber considerado determinados momentos del clasicismo como formas cuspidales, la estética, nuestra estética, adquirió categoría y significación absolutas, y con ello, apareció un criterio subjetivo en la historia del arte que sólo conducía al esquema incompleto de lo clásico europeo como módulo mensurador del arte universal, parcialidad fatalmente funesta que nos ha privado largo tiempo el poder comprender las configuraciones y los complejos artísticos no europeos, todo ello por la absurda exigencia de situar en primer plano la representación de lo objetivo y naturalista.

No es ninguna idea nuestra, pero es compartida por muy pocos historiadores del arte la creencia de que es necesario crear una ciencia del arte, ciencia que es un complemento al conocimiento de la psicología de la humanidad. Cuando esta disciplina sea seriamente establecida, el conocimiento de la actividad espiritual del hombre se ampliará, como se amplió por la crítica del conocimiento de Kant, aun cuando ello nos obligue a romper con la crítica kantiana ya que nos será necesario admitir que no existe un tipo absoluto de hombre, que las categorías psíquicas son variables y que la historia del arte niega la existencia de un hombre y unos valores absolutos.

Todo fenómeno artístico es cultural e histórico, sólo entrará en el

plano de nuestra comprensión si conseguimos crear antes una perspectiva fundamental diferente de la nuestra, en la cual se tenga en cuenta la relación entre el hombre y el mundo exterior y las continuas mutaciones tanto en el espacio como en el tiempo histórico de esta relación. Hoy conocemos, la existencia de procesos de mutación psíquica del alma, procesos que son espiritualmente condicionados y desarrollados en el individuo por las instituciones culturales, procesos que la etnografía nos ha ayudado a comprender cuando nos ha referido el problema de las iniciaciones, que vemos también en los estados determinados por el Yoga, y que conocemos a través de la psicología de los pueblos primitivos. Si bien es verdad que no hemos logrado establecer un régimen de leyes peculiares, sabemos que crean los grandes complejos de neurosis culturales colectivas, y que gran parte de las neurosis individuales se debe a una perturbación de dichos procesos. El arte, no es jamás un fenómeno aislado, se integra por completo en la cultura y para ser conocido es necesario que ello se consiga a través de la historia, de la misma manera que la historia necesita comprender el arte para conseguir una totalidad. Esta interrelación es expuesta espléndidamente por D. Talbot Rice en *The Background of art*.

Un estilo artístico jamás será un fenómeno estático, es siempre dinámico y cambia con cada período específico de la evolución general, por esto fallan todos los esquemas de una interpretación del arte que no tengan suficiente plasticidad para abarcar un movimiento capaz de ser tan amplio como la dimensión dinámica de la cultura que traten explicar. Además tampoco existió nunca algo que se pareciera a un arte en un continuo desarrollo a la manera del falso evolucionismo, esto es aquel Arte con mayúscula de los historiadores que partiendo de los tiempos paleolíticos lo desarrollan en unas pocas direcciones para llegar a períodos en que la habilidad conduzca simplemente a nuestro concepto de belleza. En realidad, el elemento condicionador de las formas del arte, son los intereses de la cultura al hacer útil un elemento por sí inútil, cada pueblo crea su campo decorativo y lo divide de acuerdo con principios fijos que son los menos modificados, aspecto que aparentemente es sólo formal, cada cultura lo dota de un valor emotivo situado generalmente al margen de la belleza de la forma, y así nacen los estilos de áreas culturales diferenciadas, es, pues, absurdo pretender una interpretación correcta sin establecer antes los valores emotivos culturalmente condicionadores. La historia nos demuestra que la representación realista y la geometrización brotan de fuentes distintas y que es falsa la teoría de un origen naturalista evolucionando hacia la geometrización aun cuando en favor de ello se pueda aducir

el análisis del paleolítico y neolítico, además, no debe olvidarse que la sensación de placer no es suficiente para comprender el arte y que una verdadera elevación espiritual por el arte, sólo se consigue si antes se ha percibido el sentido profundo y el significado humano que para su propia cultura y su espacio-tiempo histórico ha tenido. Es verdad que con facilidad percibimos un placer de la simple apreciación de una forma perfeccionada, pero éste, sólo se apoya en la valoración del dominio de una técnica que controla la producción artística y deja al margen la existencia de elementos modulares culturales.

El efecto "estético" de una obra artística desarrollada sobre la base de un dominio de la técnica, se funda tanto entre nosotros como entre el hombre más primitivo en el simple goce por la seguridad de la misma, al que se añade el placer producido por la perfección técnica de la superficie de una forma, pero, ello no es exclusivo de la obra de arte, entre los primitivos el dominio de la técnica en un sentido total es tal vez mayor que entre nuestros artistas, y como señala Eric Newton: "La verdadera prueba de la fuerza de un artista consiste en que posea suficiente vigor para que su frenesí inicial sobreviva al proceso de terminación". En el arte de los primitivos vemos en todo momento que el artista sabe y siente desde el comienzo exactamente que es lo que quiere y trabaja con una constancia inalterable de acuerdo con su voluntad, y así, para el artista primitivo el goce artístico está a veces esencialmente basado en la reacción de la mente frente a la forma, de tal manera que el valor estético de su obra puede aumentar cuando el control ejercido por la forma sobre el movimiento no coordinado es más enérgico.

El virtuosismo, el placer de la perfección de la forma, puede también ejercer un efecto de elevación espiritual, pero éste jamás ha sido primordial y su fuente especialmente para los primitivos se halla en gran parte en el placer derivado del esfuerzo necesario para vencer las dificultades técnicas, cuya valoración es también cultural. Es frecuente que una técnica logre imponer un estilo a otras técnicas, el estudio de las culturas primitivas nos demuestra que donde el trabajo técnico es compartido por ambos sexos, existe el artista creador tanto entre hombres como entre mujeres y verifica (aun cuando sea difícil el aceptarlo por nuestra parte) que el grupo femenino llega en ocasiones a imponer la voluntad artística de la cultura. Podemos, pues, hallar en el fondo originario de la creación artística, tanto la actividad técnica como la expresión de emociones y pensamientos, siempre que una u otra o bien una conjunción de ambas hayan establecido formas culturales fijas y hayan creado las imágenes eidéticas colectivas.

Las ideas expuestas anteriormente, han nacido por la observación y el contacto con obras de arte no pertenecientes a nuestra cultura. Especialmente el estudio del arte de los pueblos primitivos a los que se ha querido comparar determinadas producciones de nuestro arte infantil, nos llevan a la necesidad de establecer algunos de los principios que son forzosamente necesarios para una ciencia del arte. Sabemos que el hombre primitivo es portador de una cultura fuertemente mágica, catatímica (según el nombre propuesto por H. W. Maier). Esto significa que los contenidos psíquicos son transformados por la influencia de factores afectivos y hoy todo nos induce a creer que en la base de esta magia, en contra a las teorías de Frazer y de la escuela sociológica francesa, hallamos más la fenomenología de la catatimia que no la observación de las relaciones fenoménicas de la naturaleza. Este hombre primitivo, vive aún en un mundo no abstracto y convive a un mundo mágico-religioso espacialmente lateral, si bien, situado fuera del tiempo. Como totalidad actuante vemos aparecer magnitudes existenciales cuya función es ordenadora y con las cuales crea este mundo lateral dinámico-trascendente de entidades mágicas objetivo-inmanentes. L. Adam, propone que: "la mejor manera de definir a los pueblos primitivos sería decir que comprenden todas las tribus que se encuentran fuera de las esferas de: a) la moderna civilización europea y b) las grandes civilizaciones orientales; en otras palabras: los pueblos que representan etapas culturales *relativamente* inferiores. Esta teoría afirma que tales etapas culturales son primitivas en el desarrollo de las ideas". Esto, sería correcto si se añadiesen también las grandes culturas negras, siempre excesivamente olvidadas o intencionalmente dejadas de lado.

Pero, son los elementos culturales condicionadores los que crean este mundo del primitivo y no un tipo inferior o atrasado de mentalidad, para demostrarlo es suficiente citar lo observado por C. P. Mountford en Australia donde se demuestra que los cambios en la estructura mental observados por él en los indígenas aborígenes corresponden a los que se producen en cualquier otra cultura. Observó este autor que un muchacho australiano habitante de una población blanca solía dibujar con lápiz y sobre papel, representaciones que describían prácticamente todo cuanto veía a su alrededor: herramientas, automóviles, aeroplanos, etc., dibujos que son prácticamente idénticos a los de los niños europeos. Este muchacho regresó a su tribu y fue culturalmente iniciado de acuerdo con las instituciones de su grupo; de las experiencias de esta iniciación se provocó un cambio psicológico cuyo mecanismo es el de la mutación anímica citada anteriormente, se creó

aquella neurosis que se puso de manifiesto en los dibujos ejecutados a su regreso, puesto que en lo sucesivo ya no "supo" representar jamás personas u objetos europeos (nueva voluntad artística inconsciente) y en lo sucesivo dibujó exclusivamente objetos asociados a la vida tribal y por lo tanto, sólo en función de modelos rituales.

Es falsa también en historia del arte, la comparación de la producción infantil con el arte de los adultos primitivos. Los rasgos de "primitivismo" del arte infantil, son sólo un fenómeno transitorio para el individuo y no tienen más importancia que la de una simple etapa de su desarrollo, existiendo por lo tanto un contraste y una oposición completa con las formas del verdadero primitivismo que son íntegramente dependientes de la cultura que el artista integra. Estas comparaciones entre niño y primitivo, nacen de la falsa aplicación de una teoría evolucionista al querer ver en el desarrollo fisiológico del ser humano una representación de las fases de la evolución física de nuestra especie, añadiendo a ello, la idea de que en la etapa de crecimiento mental del niño, se repiten los rasgos psicológicos del desarrollo evolutivo de la especie humana y en los cuales el primitivo representaría un estadio atrasado, el niño en un momento dado de su desarrollo debería estar a la altura del adulto primitivo, hé aquí el error. Esta teoría, que sólo nos permite esquemas prácticamente sin valor para una historia universal, parte de la falsedad de que nosotros como occidentales representamos la única y verdadera culminación de lo humano.

Cuanto podemos decir, es que los niños coinciden con el artista primitivo en la posesión de una capacidad de observación extraordinaria. No obstante se separan en el hecho de que la vida psíquica del niño carece de una conciencia del yo comprobable, razón por la cual los primeros años de su vida dejan escasas huellas de recuerdo, rasgo que no hallamos jamás en la vida de ningún adulto normal. Niños y primitivos, rehuyen la representación de aquello que no es característico y tienden a ejecutar los rasgos esenciales con gran claridad, muestran preferencia por las líneas en lugar de las superficies y acostumbra a añadir detalles cuya existencia se conoce aun cuando no sean visibles a la observación real, pero, si tratamos de comparar el arte primitivo y el arte infantil nos será más fácil hallar divergencias que contactos y por lo mismo hay aquí una fuente de errores para cualquier interpretación que quiera establecerse a través de una comparación entre el niño y el primitivo.

En la creación artística como en la religiosa, pueden hallarse elementos que constituyan un régimen de seguridad para el individuo,



en forma muy general, sabemos que existe una angustia en la delimitación de los campos objeto-sujeto, angustia que perdura mientras falte un esquema de comprensión, (al cual tanto la magia como la religión contribuyen desde el primer momento) esquema que cada cultura conforma a su manera, pero que en todas aboca al establecimiento de una comprensión del mundo circundante. No obstante cada cultura crea su propia visión intelectual, en sentido extenso y esta visión intelectual se opone a la visión puramente óptica aun cuando la primera pueda llegar a un grado insospechado de realismo, puesto que es ella quien lleva tanto al niño como al primitivo a la representación que conocemos como en Rayos X. producida por la valoración de rasgos característicos que escapan a la realidad de la visión óptica. No obstante la visión intelectual conduce también a las representaciones estilizadas de la costa noroeste del Pacífico americano, donde las articulaciones en los miembros de los animales se representan abstractamente por un "ojo" y este realismo intelectual nos muestra una vez más que las direcciones de un arte son imposiciones sobre la visión. También hallaremos en la comparación del primitivo y del niño una mayor facilidad para la aglutinación de las imágenes que para ellos son menos concretas, en beneficio de ser más sensibles.

Aceptamos que la imagen es una combinación de impresiones sensoriales reunidas en grupos y provistas de sentido, suponemos que en las primeras fases de la psique humana los contenidos mayores eran imágenes visuales y que sólo lentamente éstas pasaron a ser imágenes representativas, gracias a lo cual se consiguió una orientación dentro del caos fenomenológico, aun cuando no respondiese a una realidad científica. De las imágenes de este mundo he dicho en un artículo sobre "La evolución cerebral de los homínidos y los procesos en las artes plásticas"; un análisis del mecanismo de proyección de imágenes entre los primitivos actuales, nos demuestra que entre el yo y el mundo exterior, existe una zona central en la que debemos colocar los sueños, ilusiones, falsos reconocimientos y alucinaciones, a un lado el Yo, cargado de contenidos subjetivos, finaliza en representación; en el otro extremo el mundo exterior con sus contenidos objetivos, finaliza en percepciones, pero las fronteras entre el Yo, y el mundo exterior están constituídas por realidad y fantasía. Ahora bien, en el primitivo (y también en el niño) estas últimas categorías se hallan más comprimidas contra la zona central de los sueños, falsos reconocimientos y alucinaciones de manera que los límites son más imprecisos y los contenidos de la zona central más numerosos, a expensas de elementos arrancados tanto a los contenidos de la zona del Yo, como a los del mundo exte-

rior”, y añadía también: “Las investigaciones de Jaensch, coinciden en un punto con los trabajos de Kroh sobre las llamadas “imágenes concretas” que este último encuentra en un valor de un 40% antes de los quince años y que luégo empiezan a desaparecer rápidamente. Kretschmer apoya la idea de que las imágenes eidéticas, serían el tipo más arcaico de la imagen, la cual tendría como características el ser la unidad indiferenciada de la experiencia sensible constituyendo la base unitaria sobre la que posteriormente se construirían por una parte las percepciones y por otra las representaciones visuales”. De manera que esta facultad de formar imágenes ópticas concretas persistiría en nuestro arte también, entre aquellos poetas y pintores que calificamos como intuitivos o imaginarios, imágenes que el hombre común y corriente puede observar en sus ilusiones sensoriales y en los sueños de vigilia.

En otro campo, cuando se han establecido el orden de aparición de percepciones, el estudio de los trastornos producidos por traumas cerebrales, nos confirma en la complejidad creciente del siguiente proceso perceptivo; primero luz, luégo color y finalmente forma, y es necesario señalar que la historia universal del arte nos presenta culturas interesadas en trabajar solamente a base de uno de estos tipos de percepción naciendo por lo mismo valoraciones estéticas completamente diferentes de las nuéstras, por ejemplo la asociación psíquica color-sentimiento, si culturalmente es aceptada como primordial nos da un arte que utiliza colores acres, uniformes, inequívocos, brutales por falta de matización, o sea respondiendo a la tendencia inconsciente de reducir por la violencia el conflicto de los sentimientos, de tal manera como en el arte occidental representa esta posición el Picasso de 1944.

El hombre creó objetos durante el paleolítico inferior y medio porque disponía de imágenes eidéticas cuya forma era franca y rigurosamente limitada respecto a una posición tanto en el espacio como en el tiempo, pero al crear arte durante el paleolítico superior, obtuvo muchas veces el realismo por un proceso exactamente opuesto a la teoría clásica de la belleza, o sea, que en una forma lúdica al observar volúmenes y manchas casuales en la naturaleza añadió los retoques necesarios para que aquellas adquiriesen el aspecto de representación objetiva, real y naturalista, esto citado por numerosos autores (especialmente estudiado por H. Obermaier, artículo “Kunst” en *Reallexikon der Vorgeschichte*) responde a la misma dinámica por la que se manifiesta la estructura de la personalidad cuando individuos de nuestra cultura se someten a crear imágenes inexistentes al observar las manchas simétricas del test Psicodiagnóstico del Rorschach, y nos

confirman una vez más en la falsedad de la idea, de que exista una mentalidad primitiva que difiera por completo de la mentalidad civilizada, idea que debe ser desechada puesto que el equipo mental es fisiológica y psíquicamente igual en todos los hombres y que las diferencias observables radican sólo en la calidad de las experiencias, las cuales podrán ser en el primitivo más limitadas, menos dinámicas o bien dirigidas hacia otros valores por una intencionalidad consciente o no pero realmente diferente en el hombre primitivo, cuyo tiempo fisiológico y tal vez cuyo tiempo histórico son lo único que los separa de nosotros y ello por condicionamiento cultural.

Detallemos a continuación algunos de los elementos diferenciativos entre la manera de ver y la manera de expresar en los primitivos, quienes en virtud de la existencia mucho más acentuada de configuraciones productoras de una sugestión colectiva, presentan una rigidez en las representaciones y la dificultad de separar el trabajo individual hasta tal punto que los patrones al repetirse no dejan en el arte primitivo grandes posibilidades para la expresión personal, pero debemos afirmar de la manera más rotunda que jamás lo colectivo es suficientemente fuerte para anular lo individual aun en la primaria de las culturas y que de la misma manera que para nosotros es sumamente difícil diferenciar la personalidad de un artista asiático y casi imposible discriminar la del artista negro, tampoco para éstos el arte europeo tiene rasgos de personalidad individualizada de manera que una historia universal del arte escrita por un asiático en función de su concepto del símbolo substitutivo de nuestro concepto de la belleza, tampoco podría interpretar o entender lo personal del artista europeo. Para el primitivo, el interés de representar las relaciones fenomenológicas del orden universo-mundo, actúa por un procedimiento que se le demuestra como el más eficaz y que consiste en la utilización del mecanismo psíquico de la proyección, mediante el cual el hombre primitivo recurre a la personificación al proyectar en las cosas sus propias tendencias afectivas.

A la vez, el arte de las culturas primitivas se mueve dentro de términos que podríamos comparar fisiológicamente a la dinámica que va desde el movimiento vegetativo al rítmico, en un proceso que vemos aparecer también en nuestra propia cultura aunque regido por mecanismos diferentes. El ritmo al cual nosotros sólo llegamos por cansancio o por funcionamiento patológico de las estructuras superiores, debe en cambio el arte primitivo la mayoría de sus elementos propulsores. A partir de los datos que nos suministra la psicología, podría deducirse de la existencia de un ritmo, la falta de un potencial crea-

dor y no obstante en el enorme y monótono campo de lo rítmico, las culturas negras crearon y siguen creando un arte tan rico en formas diferentes como el arte europeo, y sólo, en aquellos casos en que el ritmo confluye con voluntad artística en favor del símbolo aparece esta indicación que nos permite pensar en una reducción del potencial creador, caso que comprobamos en la historia del arte, allí donde elementos artísticos asiáticos confluyen con elementos negros, tal como veremos posteriormente.

Todo movimiento colectivo necesita del ritmo como principio ordenador, es la forma genéticamente más antigua y aparece también en las culturas cuya evolución no ha tenido interés en el progreso, tal como lo entendemos nosotros. Karl Buecher en "Work and Rhythm", Franz Boas en su "Arte Primitivo", Kretschmer en su "Psicología Médica", han confluído en la idea de que el ritmo no es simplemente un recurso técnico, sino que representa un elemento irracional, debido a lo cual los hombres primitivos por su estructura menos racionalizadora tienen posiblemente un acceso más directo. El ritmo aparece no sólo en las artes del tiempo, sino que ancla en las manifestaciones de las artes plásticas, para llegar hasta las funciones litúrgicas, en las segundas la repetición rítmica, tiene generalmente la disposición en elementos o fajas horizontales y raramente aparecen ritmos en vertical, esto, posiblemente sea debido a la influencia de los elementos naturales donde objetos del mismo o parecido género se hallan casi siempre situados en una estratificación horizontal; el cielo, las nubes, las montañas, los bosques, los hombres, el mar, etc., toman esta disposición y crean un sentido estratificado de pisos y géneros que en la primera fase mental de la mítica no tienen todavía correlación y que sólo más tarde evolucionan hacia el sentido de superior-inferior, creándose entonces la idea de lo vertical. La forma rítmica se une a procedimientos técnicos que conducen a una simple repetición de motivos y sólo aparecen órdenes complejos cuando el virtuosismo de la técnica introduce el aspecto lúdico. El arte primitivo y especialmente el arte de los grupos étnicos negroides, con excepción del arte auriñaciense obra de los negroides de Grimaldi, responde a una mayor apreciación del ritmo y lo utiliza para sus configuraciones culturales en mayor proporción que las culturas étnicamente mongoloides o caucásicas.

La repetición de las formas al margen de la existencia de una simetría produce en las culturas primitivas un tipo de alegría psíquica que también saben apreciar en gran manera nuestros niños. Debería destacarse aquí, el hecho de que el factor constitutivo de las repeti-

ciones es desde el punto de vista fisiológico un consecuente de la fatiga y a la vez debería acentuarse que desde el punto de vista de la estructura cultural mágica de los primitivos, constituye un elemento de mayor eficacia en función a la mayor repetición, de tal forma que siempre la acentuación del proceso marca la posibilidad de que entre actuar a continuación de lo fatigante, lo angustioso y así se cierra el círculo en el punto donde se había comenzado, al tratar de obtener un elemento de seguridad básica para el individuo.

La simetría en lo que tiene de rítmico aun en la función más simple, cuando consta de la repetición de dos elementos (invertidos o no), tiene también el rasgo observado en la forma rítmica, o sea, es generalmente horizontal, dispuesta a derecha e izquierda y raramente dispuesta en un eje vertical, no obstante esta disposición parece arrancar y proceder ahora de los movimientos manuales y de la simetría bilateral que aparece tanto en la estructura de los animales como en la del hombre, de manera que mientras la disposición horizontal arranca para lo rítmico de un orden cósmico, en lo simétrico arranca de lo biológico y humano.

Ritmo y simetría son realmente procesos que conducen a la simplificación y cuando la simplificación de las formas ha sido establecida por imágenes artísticas culturalmente aceptadas, la tendencia de esta simplificación casi siempre se asocia a la tendencia de repetición de las formas aproximándose todo ello extraordinariamente a lo rítmico de nuestra vida psicomotriz, en función de nuestros conocimientos actuales, la psicología nos permite considerar estos hechos como una de las tendencias primarias y más antiguas desde un punto de vista genético de nuestro aparato psíquico. De este conjunto nacen pronto las funciones de sistematización que conducen a todos los módulos artísticos de cualquier cultura y que corresponden a la reunión de los actos cerebro-fisiológicos aislados en un conjunto equivalente a una fórmula determinada con significación consciente.

Asociándose a la repetición de las formas, y a su proceso de simplificación aparece pronto la tendencia de hacer resaltar lo esencial, esta forma o mejor esta composición de tendencias parciales, conduce (aunque no de manera inevitable) a lo que verdaderamente deberemos llamar estilización, término que tendría así una forma verbal positiva en lugar de la escondida realidad negativa que hoy día encubre. Debemos señalar aquí que la psicología de Kretschmer al afirmar que esta es la forma más primitiva de la manifestación artística y que aparece ella antes que el realismo olvida y confunde la cronología del arte del Levante Ibérico tardío anteponiéndola al arte paleolítico aurifiaciense

y magdaleniense, error debido al hecho de usar un esquema racional y científico con el que se pretende establecer un orden de evolución progresista por nuestro concepto occidental de un perfeccionismo realista cada vez superándose así mismo. Realmente es difícil para una historia universal del arte, separar los campos entre estilización y esquematismo, siendo de esta confusión de donde nacen la mayoría de las falsas interpretaciones dadas a las culturas extrañas. El esquematismo realmente corresponde a la fase más elevada de la vida psíquica abstracta, la estilización sólo abre el paso al esquematismo, cosa que especialmente se verifica en las culturas orientales cuya tendencia es el símbolo, pero que lo hallamos asimismo en las culturas occidentales que por tendencia científica se han dirigido hacia el pensamiento matemático y filosófico, hecho que ha producido también en repetidas ocasiones nuestro arte abstracto cuyas manifestaciones satisfacen la tendencia psíquica hacia las formas regulares y simplificadas.

Otra mecánica del pensamiento nos impone la necesidad de tener continuamente en cuenta los fenómenos de desplazamiento que afectan a la producción artística, puesto que ellos están íntimamente ligados al proceso de condensación establecido por Freud, o lo que otros psicólogos llaman proceso de aglutinación de imágenes, que representa la creación no de *un símbolo de*, sino la cosa misma, conduciendo ello al desplazamiento que representa la substitución de todo un grupo de imágenes por una sola, de tal manera que la imagen en virtud de este desplazamiento se carga ahora con el afecto total de aquello que ha substituído, y nos queda ya sólo una puerta para introducirnos al símbolo.

Jung, señaló que todos los procesos y facetas de la trascendencia representados gráficamente, son, en contraposición a la representación objetiva consciente, simbólicos, es decir, que aluden por modo aproximado y como mejor pueden a un sentido que por lo pronto se desconoce y que sólo llegaremos a entenderlos y darles un sentido a través de aquellas estructuras culturales que nos permiten captar el contenido afectivo en función de los intereses del grupo que los ha producido. La historia del arte, nos confirma con numerosos ejemplos que la relación entre el modelo y su significado simbólico, puede originarse en dos fuentes diferentes; o procede de una significación deliberada de un dibujo representativo naturalista, o bien por inversión es deducido de la observación de semejanzas incidentales entre un elemento geometrizable y su interpretación naturalista. El símbolo como elemento expresivo posee un valor emotivo en función de aquello que la cultura le ha añadido al margen de toda belleza de la

forma. Así el efecto producido por el símbolo en la mente de los individuos dependerá del condicionamiento cultural de éstos ya que las formas cargadas de afecto simbólico tienen su correspondiente serie limitada de ideas. Así se introduce un carácter expresivo en el arte, en función de la firmeza de la asociación entre una forma y una idea definida, y, en muchas ocasiones a más de simples ideas aparecen en las representaciones simbólicas conceptos y aun conjuntos de conceptos. Es necesario descartar de una vez por todas, que el símbolo sea producto de malas y sucesivas reinterpretaciones de un elemento en su origen realista, error en el que cayeron Taine y Lessing. Cuando a causa de sucesivas prestaciones culturales un elemento es varias veces reinterpretado jamás aparece la geometrización del mismo y lo único que sucede es que aparecen formas similares a las creadas por el individualismo de nuestra escritura a mano.

Para Boas, el método simbólico es más o menos vacilante en la aplicación de su principio y así nos dice en su "Arte Primitivo": "A veces se procura producir la corrección de la perspectiva del contorno con un grado considerable de libertad con respecto al tratamiento detallado de los símbolos que se consideran importantes, de este carácter son las pinturas egipcias que vacilan entre figuras de frente y de costado. En otros casos, se sacrifica enteramente el realismo del contorno y puede reducirse la forma a una mera reunión de símbolos". Creemos no obstante que no es éste el rasgo esencial del simbolismo aun cuando la idea es común a nuestra estética, mejor sería decir a nuestro esteticismo; para nosotros el rasgo esencial es que el simbolismo exige asociaciones fijas valederas para todo el grupo social, o bien, si es un arte de minorías, de escuela, puede no referirse al grupo colectivo y entonces será privativo de los iniciados que conocen su significado. El estilo en el arte simbólico, depende naturalmente de una selección de símbolos, pero es en la distribución y en la disposición dentro del campo pictórico, donde se manifiesta el estilo cuya función es controlar el arreglo de las unidades simbólicas en una distribución geométrica y en un sentido espacial modular. Así se logra el llamado contenido simbólico, definido por Schiller cuando afirma, que al símbolo le conviene un doble carácter de lo real y de lo irreal. Pues no sería símbolo si sólo fuese real y sólo puede ser símbolo, no siendo por completo irreal ya que de serlo quedaría como una vacua imaginación que a nada real se refiere y así tampoco sería símbolo. (Para la diferenciación entre símbolo y signo ver C. G. Jung "Tipos Psicológicos" Edit. Sud Americana, p. 546 y siguientes).

Nuestro esteticismo ha planteado la dualidad de oposición entre

realismo y simbolismo, cuanto podemos decir al respecto es que si culturalmente predomina una voluntad artística para lo decorativo, hallaremos un alto porcentaje de formas esencialmente geométricas con tendencias sumamente convencionales, mientras que en aquellas culturas cuya voluntad tiende a la idea de representación de la percepción óptica hallaremos mayoría de formas con tendencia realista o naturalista, en ambos casos el elemento formal que sirve para caracterizar el estilo, lo veremos aparecer como anterior y más antiguo que el tipo particular de representación. Pero en la realidad histórica raramente podemos hallarnos en ejemplos que representen en forma pura las tendencias anteriores, existe un imponderable relativo, como existe un realismo en lo geométrico, o su inversa, ello depende de la importancia cultural concedida a los elementos geométricos representativos, de forma tal que cuando predomine lo decorativo, hallaremos formas geométricas tan sumamente convencionales, como las que vemos aparecer en el arte islámico.

Hemos señalado que en un momento dado, el realismo se produce, al descubrir en formas casuales (manchas, nubes, volúmenes) cierto parecido con elementos reales, así el hombre del Paleolítico aprovechó protuberancias de los techos y de las paredes de ciertas cuevas, para dibujar un sinnúmero de animales, hecho que se ha venido repitiendo en todas las culturas interesadas en la representación naturalista, y que ha llegado a preocupar a creadores artísticos de la talla de Leonardo de Vinci, quien dedica un largo comentario a ello en su tratado sobre la pintura, o que persiste aún en la escuela Dadaísta, al valorizar el *objeto-hallado*, y que llega a resumirse en la cabeza de toro, (cuya belleza iguala a los espléndidos bronce del arte ibérico), cuando Picasso, crea *su* cabeza de toro acoplando un manillar y un sillín de bicicleta. Si nacen estas posibilidades de llegar al realismo partiendo de las bases anteriores, veremos que también partiendo de la forma geométrica, aparece una tendencia cuando existen intereses naturalistas para descubrir en ella un significado realista, proceso que es idéntico en nuestra cultura al que nos permite hallar en la simetría de las láminas del Psicodiagnóstico de Rorschach los contenidos naturalistas, y los ecos más profundos de la estructura de nuestra personalidad, es un reflejo de aquello que ha permanecido al margen de los efectos condicionadores de las instituciones culturales. Puede, pues, aparecer este proceso de inversión mental y la historia del arte nos muestra cómo es común que un símbolo geométrico llegue a ser mentalmente comprendido como un elemento realista, siempre que se produce un contacto oriente-occidente, del que derivan prestaciones de componen-



tes artísticos, y también vemos cómo entre las tribus indígenas de las llanuras de Norteamérica, símbolos cuya forma es idéntica, son interpretados como representaciones realistas diferentes para cada tribu, dependiendo ello simplemente del hecho que manteniéndose intacta la forma, la cultura ha dado a ella una carga emotiva diferente de acuerdo con los intereses culturales de cada grupo.

Las consideraciones anteriores, nos llevan a una simple conclusión. No existen leyes fijas que escalonen la evolución de las formas de representación por el arte, éstas aparecen y se distribuyen de manera irregular, tanto en el espacio como en el tiempo, y lo consiguen en función de las configuraciones propias de cada cultura, siendo incomprendibles si se desconoce el complejo cultural de donde arrancaron.

Aun aquellos autores que aceptan las diferencias culturales del arte, como consecuencias de voluntades diferentes, creadoras de "valores" diferentes, tratan de establecer la existencia de elementos universales en arte, es un esfuerzo por estructurar unas características fundamentales, las cuales llevarían la explicación de un *fondo común*, pero todos los intentos han fallado, quizá los rasgos más comunes, pero en todo caso, no universales, sean los indicados por Boas en su "Arte Primitivo" cuando afirma que las características fundamentales de todo arte plástico son simetría, ritmo y énfasis, pero aun aceptando esto como casi verdadero tampoco nos serviría como elemento valorativo, es necesario en cambio, aceptar que cada cultura crea intereses funcionales particulares, los cuales constituyen una configuración sólo comprensible al tener en cuenta los elementos totales de la cultura en cuestión, abarcando a la vez que el aspecto espiritual, la cultura material.

Existen dos maneras por las cuales el artista puede enfrentarse al fenómeno percepción-representación, en las artes plásticas y en ambos casos la visión fisiológicamente considerada es el elemento esencial. Pero aún esta función visual fisiológica, puede ser alterada psíquicamente según sean las cargas y contenidos emotivos adyacentes. La historia del arte nos demuestra que una visión óptica, en sentido físico-matemático, puede ser substituída por una visión psico-mental, o visión intelectual, ahora bien, entre estas dos polaridades caben tantos matices como podamos imaginar, en realidad son prácticamente infinitos, a la manera como es infinita la ecuación espacio-tiempo histórico. Si los intereses y la "voluntad" de una cultura, hacen que se consideren primordiales los rasgos accidentales, o sea se trabaja con un elemento de "visión óptica", todo conducirá a un impresionismo en las artes plásticas y por lo tanto a representaciones de tipo naturalista

y realista, así vemos cómo coinciden representaciones tan separadas en el espacio y en el tiempo, del arte animalístico paleolítico, del arte chino durante el siglo XVI y el de los pintores impresionistas franceses, coincidencia que debemos señalarlo, es sólo externa, superficial y cuya única causa es una misma técnica de enfoque, puesto que los verdaderos contenidos, aquello que nuestra estética llamará valores son radicalmente diferentes en los tres ejemplos citados.

Pero si la técnica de enfoque varía, si se utiliza una "visión intelectual" los resultados serán completamente diferentes, así cuando la voluntad cultural insista en representar simultáneamente todos y sólo aquellos elementos que se cree constituyen las cualidades fundamentales del objeto, veremos aparecer un tipo de representación que llamamos expresionismo. Ahora bien, para la efectividad de un arte expresionista es forzoso que exista una reacción cultural uniforme a la apariencia formal, es preciso que sean conocidos los contenidos afectivos y los intereses específicos que se exigen a la representación, sin lo cual ésta sería forzosamente incomprensible. Tenemos el mejor ejemplo de ello en la plástica egipcia. Si juzgásemos el arte egipcio en función de nuestros valores estéticos, deberíamos considerarlo como un arte atrasado que no pudo llegar ni a la verdad ni a la belleza, sus formas cerradas en cánones religiosa y mágicamente encapsulados, establecieron fórmulas de representación que se perpetuaron sin cambios durante siglos, para las artes plásticas bidimensionales, un sentido de frontalidad visual obligada a presentar las cabezas de perfil, los hombros de frente, los brazos de perfil, etc., además en la escultura (tridimensional) los cuatro lados fueron trabajados frontalmente y la idea de bloque, llegó a una fórmula fija para el desbastado, fórmula que sin duda se hubiera podido superar, puesto que existía una técnica de talla en piedra que permitía todas las posibilidades. Pero Egipto había creado unos valores fijos para sus representaciones, su sentido dinámico, y la representación del movimiento sólo en un plano antero-posterior, y no existiendo interés en salirse de esta fórmula jamás se intentó el escorzo, ni el movimiento de las extremidades en direcciones diferentes al plano antero-posterior, perpendicular al plano de visión frontal. De seguir utilizando nuestra estética, sólo llegaríamos a la conclusión de que Egipto fue incapaz para expresar la verdad y la belleza. No obstante la realidad es muy otra, puesto que en un momento en que se produjo una grieta, en que se alteró el contenido de los "valores" egipcios, cuando Amenofis IV se transformó en el faraón herético y se hizo llamar Echnatón, la visión intelectual de Egipto, fue substituída por la visión óptica, y aparece entonces una plástica nueva,

un arte cuya revolución y cambio sólo es comparable a la distancia que existe entre la inversión Velásquez y Picasso, cambio que nos muestra claramente que en arte se logra todo aquello que la cultura se propone. El naturalismo realista, del taller de El-Amarna, nos enseña que el potencial existente para la plástica egipcia, era exactamente el mismo para un arte intelectual, expresionista, como para un arte naturalista impresionista. Pero Egipto, al igual que las Altas Culturas Primarias, extraía el potencial de su continuo histórico de la rigidez de su propia configuración cultural institucional, y al ser debelada la revolución espiritual del faraón herético, Egipto reconstruye su historia en función de la repetición de las configuraciones antiguas primarias, no hace marcha atrás, fenómeno éste que jamás se ha presentado en la historia, sino que reemplaza aquella visión óptica, por la tradicional visión intelectualizada, y así el experimento de El-Amarna, cesa de una vez por siempre, el arte renueva su propio expresionismo y una vez más se cierra a la perfección de la estética egipcia un ciclo histórico, que se consideró no debía haberse roto.

Ejemplos como los anteriores son innumerables en la historia del arte, y podemos afirmar que el arte en perspectiva óptica y el arte simbólico, que el impresionismo y el expresionismo, corresponden a dos constelaciones mentales diferentes, absolutamente distintas y que ninguno puede desarrollarse en función del otro, pero que potencialmente coexisten y pueden darse dentro de una cultura en cualquier momento, substituyéndose o inclusive coexistiendo, en cuyo caso hablamos de la presencia de dos o más estilos, puesto que además de las formas polares, se dan en determinadas culturas también formas intermedias. El estilo de una cultura determinada es forzoso que sea uniforme, pero pueden coexistir estilos diferentes y ello sucede generalmente en función de la presencia de técnicas diferentes, o de artistas diferentes a causa de una división del trabajo, hecho éste que es común en las culturas primitivas, y que aparece hoy en la nuestra a causa de la existencia de intereses simultáneos por una visión intelectual y otra óptica. Para las artes plásticas bidimensionales el problema de la representación, podríamos decir que se reduce a la aceptación axiomática de que, o se representa el objeto en un momento dado, (instantaneidad impresionista) o se representan a la vez varias características aun cuando no sean visibles en una sola representación (simultaneidad expresionista), quedando naturalmente las fórmulas de representación limitadas por la técnica material, que puede determinar cierto tipo de limitaciones estilísticas, hecho que es forzoso estudiar desde el punto de vista de historia de la cultura material, en cuyo

caso generalmente se presenta una tendencia hacia una aparente geometrización, debiéndose ello, a que siendo el patrón cultural muy formal y haciéndose difícil su adaptación a nuevas representaciones, por dificultades técnicas materiales, confluyen ambos factores hacia la geometrización, cuyas posibilidades son también sin límites hasta donde nos lo muestra una comparación de las artes plásticas de culturas diferentes tanto en el espacio como en el tiempo.

Si llamamos al arte de visión intelectual arte no objetivo, podemos añadir con Jung que: “extrae sus contenidos esencialmente de *dentro*. Este *dentro* no puede corresponder a lo consciente, pues éste contiene trasuntos de los objetos generalmente vistos, que necesariamente han de presentar un aspecto que responde a lo que generalmente se espera...” “Tras la conciencia no está la nada absoluta, sino la psique inconsciente, que afecta a la conciencia por detrás y desde dentro, lo mismo que el mundo exterior por delante y desde fuera”. Aquellos elementos, que no responden a un exterior, han de originarse *dentro* y nos hallamos así de nuevo en el terreno de un dualismo existente en cualquier momento histórico, puesto que ambas formas mentales, pueden ser utilizadas por el hombre, desde que la estructura psíquica exista y se halle configurada tal como aparece en la historia biológica a partir de la que hoy llamamos psico-era, en substitución del término geológico de era cuaternaria, cuyo sentido es hoy científicamente inaprensible.

Debemos proponernos la creación de una psicología del arte, que nos permita aprender y aprehender todo hecho artístico en función de su propio ambiente, pero será necesaria una cierta cautela, pues si saliendo del terreno de una valoración estética, nos confiamos por ejemplo a una ciencia como el psicoanálisis, que se ha preocupado profundamente por el arte, vemos que representa otro tipo de enfoque racional, el cual fácilmente puede llegar a esquemas sin salida, como el proceso de sublimación, hoy día fácilmente discutible. No debemos olvidar que nuestro psicoanálisis por su carácter racional y científico es algo completamente diferente de su equivalente oriental, cuyo enfoque es simbólico y vertido al futuro, será suficiente observar cómo un mismo elemento, interpretación de un sueño, es para el oriente lo opuesto a nosotros, piénsese por un momento en el libro de Daniel y valorícese la interpretación del sueño de Nabucodonosor, veremos aparecer inmediatamente la diferencia entre un enfoque óptico realista, y otro intelectual simbólico. El primero nos conducirá a la interpretación en función del pasado, el segundo será vertido al futuro, un

mismo hecho permaneciendo igual, será sólo en función de los contenidos culturales afectivos que se hace comprensible.

Aun corriendo el riesgo de emplear un esquema más, y de que éste sea necesariamente tan amplio que prácticamente queda invalidado, creemos que sería sumamente conveniente a una historia universal del arte, tener en cuenta la existencia de tres grandes configuraciones, que coincidiendo con los troncos étnicos actuales nos señalan tres complejos de las artes plásticas, si bien advirtiendo que (de la misma manera como existen grupos étnicos mestizos, que no podemos incluirlos claramente en un determinado tronco), ciertas formas de arte será difícil incluirlas dentro del esquema, sin que tengamos nuestras dudas, sobre su exacta distribución.

Hemos señalado hasta aquí aquellos elementos que tienen un carácter universal, precisamente porque arrancan de la unidad fisiológica, por esto nos atrevemos a ensayar sobre la estructuración de los tres troncos étnicos un esquema de tres configuraciones plásticas, aun cuando no exista ni lo negro, ni lo mongólico ni lo caucásico absoluto.

La prehistoria nos confirma que el arte del Paleolítico Superior, constituye complejos funcionales de culturas diferentes (1), a la primera cultura aurifiaciense, corresponden unas formas impresionistas, acompañadas de raros signos, que se emparentan a las culturas Capsienses y también al arte del Levante Ibérico, formas que fueron creadas por elementos étnicos pertenecientes a la raza de Grimaldi, cuyas características son negroides. Sigue a esta cultura el Solutrense, desarrollado por un nuevo tipo humano, la raza Caucasoide de Cromagnon, cuya manifestación artística es prácticamente nula, y finalmente aparece en el escenario cultural europeo el tipo humano de Chancelade, exponente racial mongoloide, que comienza con un arte naturalista, para llegar durante el Epipaleolítico, a nuevas formas culturales (Azilo-tardenoisense), con las cuales, vemos aparecer un arte simbólico. A partir de este momento y durante el neolítico la misma confusión que nos produce el alto mestizaje humano, lo hallaremos en las formas artísticas, y sólo si nos trasladamos a los centros geográficos, donde los grupos étnicos han permanecido más "puros" hallaremos las formas generales del esquema que nos propuso Elie Faure, y que seguimos aquí, por el apoyo que al mismo aportan los datos de la etnografía. Hallamos en un enfoque universal del arte

---

(1) Véase el artículo citado: "La evolución de los Homínidos y los procesos en las artes plásticas".

unas formas de arte negro, cuyo orden es cósmico, un arte europeo cuyo orden es científico y un arte asiático de orden simbólico, de los cuales en líneas generales, (muy generales) podemos sacar ciertas conclusiones.

El arte negro, obedece más que ningún otro a preocupaciones rítmicas que se hallan siempre en el origen mismo de la obra de arte, ello al margen de su apariencia o destinación. Además el arte negro refleja el orden cósmico prácticamente sin discutirlo, y casi nunca trata de ordenarlo, son en él elementos predominantes, las leyes de repetición, de cadencia y de resurrección periódica, elementos que caracterizan al mismo universo. Si buscamos un sujeto en este complejo artístico siempre llegamos al ritmo, y es necesario señalar que fuera de los negros, sólo hallaremos un marcado sentido de ritmo, de fuerza lírica y función litúrgica, en aquellos pueblos o culturas donde la proporción de sangre negra es elevada, así entre los egipcios, mediterráneos, hindúes, extremo-orientales, precolombinos del Sur y Centro, características que se atenúan a medida que se acentúa el mestizaje con el blanco y que llega a prácticamente ser inobservable entre los pueblos que mal llamamos "blancos puros".

Es también característica del arte negro, la obstinada negación para la imitación pura y simple de la naturaleza, y como dice de su historia del arte Elie Faure: "adquiere la facultad ilimitada de evocar la realidad y el sueño en una totalidad de confusión". Sus contenidos profundos son de igual importancia que los del arte clásico europeo, y es necesario saber prescindir de las características tribales y de su exotismo, para penetrar a él en función etnográfica y antropológica. Es un arte expresionista, crea en función de una visión intelectual, pero su expresionismo tiene poco interés por lo simbólico y se vierte casi exclusivamente en un molde de lo rítmico.

No me detendré en el análisis del arte occidental europeo, más que para señalar su orden científico. La obra europea intenta describir un universo racional, hágalo o no en una forma absoluta se dirige siempre a través de esta voluntad, podemos apreciar numerosas etapas, podemos jalonar éstas en configuraciones antropomórficas, objetivas y realistas, pero el orden, de acuerdo con cada momento histórico-cultural conduce a buscar y después a establecer una estructura científica, destruyendo aun lo que han sido sus fuentes primigénias, si éstas ya no están de acuerdo con la ciencia del momento en que se crea la obra de arte.

Elie Faure en su esquema de los tres órdenes plásticos sostiene al referirse al arte asiático que éste "ocupa una posición intermedia (en

el espíritu), entre el arte negro (africano-oceánico) y el arte europeo occidental". En realidad, podemos decir del complejo asiático que es mucho más fiel que el arte europeo, a los orígenes cósmicos de la obra de arte, y que a la vez penetra mucho más que el arte negro en el estudio morfológico y psicológico del hombre, a lo cual añade una preocupación, o mejor una voluntad hacia el estudio subjetivo y esencialmente místico del Universo. De ello se deriva en el arte asiático un orden simbólico establecido por la fusión de la corriente musical en la corriente metafísica.

No es posible establecer ahora sobre este esquema la relación respecto al mismo de aquello que deberíamos llamar en función del criterio étnico que hemos tomado como base, arte mestizo, así por ejemplo, el arte americano (pre-colombiano) puede explicarse (y se nos hace comprensible) si se tiene en cuenta la fusión de elementos asiáticos, procedentes del fondo étnico mongoloide que a partir del neolítico penetró al continente americano por la vía ártica, con el elemento negro, melano-polinésico llegado por vía marítima (1), o sea como un orden simbólico primario, sobre el cual actuó un elemento condicionador de un orden cósmico, hecho que nos confirma la etnografía histórica. Pero sin que nos sea posible detallar estos órdenes mestizos quiero señalar que el arte de estas configuraciones mixtas permite debelar los fondos originales, así en India y en menor grado en España, donde el mestizaje entre los grupos blanco y negro son históricamente muy antiguos e íntimos, denuncian también la supervivencia de una obsesión rítmica, y se manifiestan como situaciones de conflicto, en las cuales aparece el drama vital de una confluencia de valores antagónicos, el arte toma entonces casi exclusivamente un carácter trágico, por la oposición de las formas mediativas y estructuradoras del blanco, en lucha para elevarse sobre las cadencias establecidas por el fondo negroide, creando obras que debilitan la estructura edificada tan pronto como ésta se ha terminado. Es el mismo Faure quien nos dice refiriéndose a ellos, que son pueblos "tan grandes por su energía espiritual, que allí el sueño y la razón nunca han podido ponerse de acuerdo".

Sabemos que las artes plásticas parten de la percepción, pero que esta percepción puede ser influida por un fenómeno psíquico, quiero señalar aunque un campo de investigación se abre a partir de un hecho que ya he analizado anteriormente, si bien al llegar a las últimas consecuencias supone un trabajo lateral al presente. El análi-

---

(1) Cf. Paul Rivet. "Los orígenes del hombre americano".

sis sobre las funciones cerebrales, en su relación con el arte nos lleva a elementos desdeñables, para la historia, así dije con anterioridad (1) : “Si tratamos ahora la reconstrucción de las funciones cerebrales en función de su complejidad creciente, vemos aparecer la siguiente serie de percepciones: luz, color y forma. Ello es confirmado también, cuando al producirse una lesión cerebral progresiva, vemos alterarse las percepciones precisamente en el orden inverso de forma, color, luz. Corresponde esto exactamente a la mecánica que rige la emancipación de los centros inferiores; así vemos que en la esfera de la expresión psicomotriz, cuando una instancia superior sufre un debilitamiento funcional, la instancia que le sigue inmediatamente inferior recobra su independencia y empieza a funcionar según sus propias leyes primitivas” y añadía: “. . . Pero es más importante aún observar que la primera manifestación artística (historia del arte paleolítico), se cumple también en la serie creciente de las percepciones, y así vemos aparecer primero formas artísticas que sólo dependen de la percepción luminosa (claro-oscuro), algo más tarde representaciones pictóricas que disponen del color y finalmente el elemento de creación de la verdadera forma tridimensional”.

De nuevo la razón de la voluntad cultural nos permite señalar que al esquema de las percepciones, puede relacionarse el esquema de los tres troncos étnicos y el de los tres órdenes artísticos. No creo que de ello sea por hoy deducible ley alguna, es sólo un interés por agotar las fuentes de comprensión que me ha llevado a establecer estos paralelos; al arte negro le corresponde, un orden cósmico y una percepción esencialmente en función de la luz, arte lineal, superficies planas y valoración por el claro-oscuro, al arte europeo occidental le corresponde un orden científico, una percepción en función del color, impresionismo cromático, y un eje fijo de perspectiva visual, y finalmente son elementos rectores del arte asiático, un orden simbólico, una mayor importancia de la forma, y una dirección de eje visual libre. Estas consideraciones de tenerse en cuenta servirán al menos, para que un enfoque universal del arte no caiga bajo las únicas maneras de expresión por la estética.

Para terminar, quiero citar a Franz Boas quien su “Arte Primitivo” nos dice: “Hemos visto que la aspiración a la expresión artística es universal. Podemos decir algo más: que la masa de la población en la sociedad primitiva siente la necesidad de embellecer su vida con

---

(1) Cf. Josep de Recasens: “La evolución cerebral de los homínidos y los procesos de las artes plásticas”.



más intensidad que el hombre civilizado, al menos que quienes pasan la vida acosados por el deber de adquirir los medios indispensables de subsistencia". Y debemos añadir que es la calidad de la experiencia de las gentes de las culturas primitivas y es el mayor contenido tanto emotivo como afectivo y no, una diferencia de mentalidad lo que nos separa de ellos y lo que nos conduce a producir y apreciar diferentemente los contenidos artísticos.

## BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA

- Abraham P.—“Arts et sciences, témoins de l'histoire sociales”. *Annales Hist. et Sociales*. 1931
- Adam L.—“Arte primitivo”. Lautaro, Buenos Aires. 1947.
- Adam L.—“Le portrait dans l'art de l'ancienne Amérique”. en “Cahiers d'Art”. París. 1930.
- Bastide R.—“Arte y Sociedad”. Fondo de Cultura Económica. México. 1948.
- Boas F.—“Arte Primitivo”. Fondo de Cultura Económica. México. 1947.
- Bouglé C.—“Lecons sur l'évolution des valeurs”. París. 1929.
- Breuil H.—“Les origines de l'art décoratif” en *Journ. de Psychol.* París. 1926.
- Conklin E. G.—“Heredity and Environment in the Development of Men”. 6 th. ed Princeton Univ. Press. 1930.
- Déonna W.—“Les lois et les rythmes dans l'art”. París. 1914.
- Faure E.—“Affinités géographiques et ethniques de l'Art”. En *Encyclopédie Française* XVI. Vol. “Arts et littératures”.
- Faure E.—“El espíritu de las Formas”. Edit. Poseidon. Buenos Aires. 1944. (Vol. V de su *Historia del Arte*).
- Fenichel O.—“The Psychoanalytic Theory of Neurosis”. Edit. W. W. Norton & Company Inc. New York. 1945.
- Gaultier J.—“Art et civilisation”. en “Le Monde Nouveau”. París. 1921.
- Himmelheber H.—“Negerkuenstler”. Stuttgart. 1935.
- Jung C. G.—“Realidad del Alma”. Edit. Losada. Buenos Aires. 1940.
- Jung C. G.—“Psychological Types”. Harcourt, Brace. New York. 1923.
- Kardiner A.—“The Individuak and His Society”. Columbia Univ. Press. New York. 1939.
- Kardiner A.—“Influence of Culture on Behavior”. Edit. Social Work Today. 1937.
- Kretschmer E.—“Psicología Médica”. Edit. Leyenda. México. 1945.
- La Piere R. T.—“Sociology”. Edit. Mc Graw-Hill New York and London. 1946.
- Lincoln J. S.—“The Dream in Primitive Cultures”. Londres. 1935.
- Lorquet. P.—“L'art et l'histoire”. París. 1930.
- Martins L.—“A evolucao social da pintura”. S. Paulo. 1942.
- Milliet S.—“Marginalidade na pintura Moderna”. S. Paulo. 1942.
- Newton E.—“Stamina in Painting: The meaning of “Finish” en *Sunday Times*, 30 julio 1939.
- Obermaier H.—artículo “Kunst”, en “Reallexikon der Vorgeschichte”. Edit. Max Ebert. Berlín. 1926.

- Recasens J. de—"La evolución cerebral de los homínidos y los procesos en las artes plásticas". Revista del Instituto Etnológico Nacional, Vol. II. Entrega 2ª. Bogotá. 1946.
- Rivet P.—"Los orígenes del hombre americano". Cuadernos Americanos. México. 1943.
- Roheim G.—"The Eternal Ones of the Dream, a Psychoanalytical Interpretation of Australian Myth and Ritual". New York. 1945.
- Sherrington S.—"The Integrative action of the Nervous System". Yale Univ. Press.
- Schneider M.—"El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la escultura antiguas". Barcelona. 1946.
- Sweeney J. J.—"African Negro Art" Edit. Museum of Modern Art. New York. 1935.
- Von Sydow E.—"Primitive Kunst and Psychoanalyse". Edit. Imago. Viena. 1927.
- Worringer G.—"La esencia del estilo gótico". Edit. Rev. de Occid. Buenos Aires. 1942.
- Zilboorg G.—"Masculine and feminine: Some Biological and Cultural Aspects". "Psychiatry". Vol. 7. pp. 256-296. 1944.