

## Capítulo 1.1

### **REFLEXIONES SOBRE ARTE COMO TERAPIA: IDEA Y MEDIO EXPRESIVO**

**María Josefa Agudo Marínez**

*Doctora en Bellas Artes y Licenciada en Geografía e Historia*

#### 1. INTRODUCCIÓN

El arte contemporáneo con frecuencia hace las veces de termómetro social; se convierte entonces en auténtica terapia que se escapa a toda regla y evidencia el pulso de la sociedad en la que se produce. Por ello, por tratarse de un arte vivo, intentar encasillarlo es una forma segura de firmar su defunción, lo que no significa, por el contrario, que sea imposible teorizar o investigar acerca de qué sea o no una expresión artística en nuestros días. Por otro lado, a un arte realmente terapéutico debería exigírsele siempre ser extremadamente *humano* y promover fuertes dosis de implicación en los participantes.

Dado que la enfermedad, consustancial con la vida misma, es un estado potencialmente latente en cualquier manifestación de ésta y que las disfunciones en nuestro desarrollo como individuos dentro de una sociedad lo son en igual medida, la obra artística *terapéutica* podría interpretarse como un acto intencionado de comunicación emocional capaz de despertar sentimientos y mejorar a los seres humanos. En este sentido, el conocimiento interdisciplinar coordinado y la estrecha colaboración entre diferentes especialistas son especialmente válidos en cualquier terapia artística, al igual que sucede en otros campos, máxime si se trata de conseguir objetivos realistas. Por ello se hace imprescindible conocer el panorama del arte de las últimas décadas a fin de sacar de dicho conocimiento el máximo partido para la elaboración de un marco conceptual sobre el que apoyarse con una mayor amplitud de miras.

## 2. INVESTIGACIÓN EN ARTETERAPIA

El arte como terapia, abordado desde un ámbito universitario, supone un esfuerzo por analizar en profundidad las numerosas posibilidades de los diferentes lenguajes artísticos como herramientas que, en un sentido amplio, posibilitan el desarrollo personal del individuo y la integración de los planos corporal y afectivo. La mejora personal que se persigue entonces tiene que ver con las posibilidades reales que ofrecen los planteamientos y las herramientas de partida, los cuales se interpretan como pilares fundamentales que posibilitan el proceso de comunicación artística<sup>1</sup>, pero que exigen además de parte de quien los utiliza la necesaria reflexión posterior acerca de los resultados obtenidos.

La práctica artística como terapia es entendida entonces como forma de desarrollo individual y de relación con el entorno socio-cultural, de ahí la importancia de su papel a la hora de intervenir con fines concretos en el desarrollo de diferentes colectivos de individuos, así como de explorar las numerosas posibilidades de planteamientos de partida. Por ello, cuanto mayor sea el bagaje cultural y artístico que se utilice en la coordinación de un proyecto cualquiera, mayor será, no sólo la mejora en los resultados obtenidos, sino también la implicación de los diferentes participantes.

Se plantea entonces la necesidad de un acercamiento previo a los distintos lenguajes artísticos contemporáneos, para posibilitar así un mejor entendimiento de la amplia versatilidad del concepto de creatividad<sup>2</sup> referido al mundo del arte en general y al del arte como terapia en particular. Dicho conocimiento es además un valioso y necesario punto de partida para la intervención terapéutica a través del arte, sobre todo si tenemos en cuenta que, desde un enfoque funcional, una de las acepciones más válidas de la definición del arte es precisamente su carácter terapéutico individual o grupal.

Además, el acercamiento al arte contemporáneo exige un esfuerzo adicional por entender cualquier manifestación artística en relación con las coordenadas espacio-temporales que la posibilitan y condicionan al mismo tiempo. Por otro lado, el comentario de experiencias artísticas concretas ayudará, sin duda, al entendimiento de diferentes propuestas o planteamientos que, por novedosos, puedan resultar en un primer momento ajenos o extraños; de ahí la importancia de la visita a exposiciones relacionadas con el planteamiento de la experiencia misma que se quiera llevar a cabo, así como los comentarios y reflexiones de artistas que trabajen en la misma línea.

## 3. LA PROBLEMÁTICA DEFINICIÓN DEL ARTE

La obra artística de algunos de los padres del Arte Moderno, como Paul Cézanne<sup>3</sup>, ancla sus raíces en los avances económicos y técnico-científicos del s.XIX<sup>4</sup>. La aparición de un arte radicalmente nuevo se produce, sin embargo, en la primera mitad

<sup>1</sup> "La función simbólica se define como la capacidad del sujeto para representarse un objeto o acción no presentes por medio de objetos o acciones (símbolos o rituales) que sirven para evocarlos". DE PRADA (2008, 166).

<sup>2</sup> "El arte no tiene que embellecer nuestra vida, ni encubrir o reinterpretar lo feo. Ha de crear vida, nacer vida como el acto más propio del hombre". CLIMENT (2011, 20).

<sup>3</sup> Auténtico precursor del cubismo por plantear una nueva lectura de la realidad asociada a un distanciamiento de la perspectiva cónica.

<sup>4</sup> La aparición de la fotografía tuvo como principal consecuencia el abandono de la perspectiva renacentista, a la vez que posibilitaba el camino hacia la abstracción.

del s. XX con movimientos como el Cubismo o el Suprematismo, con los cuales la pintura pasa a ser una realidad autónoma<sup>5</sup>. Esta primera revolución plástica atentó gravemente contra los parámetros tradicionales<sup>6</sup> de las artes aceptados desde el Renacimiento<sup>7</sup>. Quizás el cambio más importante lo supuso el apostar por la defensa de un arte más acorde con los nuevos tiempos y, en ese sentido, mucho más integrado con la realidad cotidiana de aquellos pioneros y por ello menos sujetos a normas academicistas que resultaban paralizadoras<sup>8</sup> e impedían explorar en campos nuevos de la mano de los diferentes descubrimientos científicos de la época.

El siguiente paso decisivo se produjo de la mano de Marcel Duchamp<sup>9</sup>, artista clave y precursor del arte conceptual, con sus propuestas plástico-objetuales y sus famosos *ready-made* como el polémico *Fountain* (1917). Este autor es clave por ser el primero en poner en duda el propio concepto de objeto artístico y con ello romper de forma manifiesta con el enfoque mercantilista del arte. Su obra, tremendamente autobiográfica y cargada de una cierta complejidad, resultó ser en realidad una auténtica terapia para él mismo. Dado que el concepto de arte se sustenta sobre convenciones sociales<sup>10</sup> que van variando a lo largo del tiempo, la evaluación de las transgresiones vanguardistas<sup>11</sup>, o del arte posterior hasta nuestros días, suele atender al grado de repercusión social de las producciones artísticas, aunque con frecuencia se necesite un tiempo mínimo, denominado por los historiadores *perspectiva histórica*, para su valoración. Por otro lado, entendiendo el arte en su acepción terapéutica, el ser humano lo utiliza con frecuencia en determinadas situaciones que le son adversas, pero la eficacia curativa del mismo se entiende sólo en relación con cada individuo o grupo de individuos capaces de captar el significado último de la obra en cuestión. En este sentido, el arte sirve de vehículo que pone en conexión la mente y el cuerpo de las personas y ayuda a reparar un hipotético equilibrio roto; de ahí se deduce que el arte es un producto mental y al mismo tiempo un acto de comunicación, en el que el cuerpo participa con todos sus sentidos como receptor del propio mensaje que se emite con la obra artística.

## 4. LA CRISIS DE LA DIVISIÓN TRADICIONAL DE LOS GÉNEROS ARTÍSTICOS

La continuidad de las propuestas revisionistas de las primeras vanguardias<sup>12</sup> se produjo, a lo largo de la segunda mitad del s. XX, a partir de diversos planteamientos

<sup>5</sup> "Los artistas que perseguían la forma pura, pretendían expresar, mediante formas simples y colores, las leyes que rigen el cosmos". DE PRADA (2008, 98).

<sup>6</sup> "Por otro lado, semejantes violaciones de las leyes de la perspectiva son tan comunes e insistentes, diríamos que tan sistemáticas, que surge inevitablemente la sospecha de que tal vez no sean casuales (...)". FLORENSKI (2005, 23).

<sup>7</sup> "(...) en la práctica del arte ha habido y sigue habiendo dos posturas opuestas. Según la vieja academia, las normas eran límites insuperables, reglas indispensables para cualquier forma de arte, para aprenderlo, para practicarlo, para entenderlo. En cambio, según las teorías de la vanguardia, el arte no admite ninguna norma: la experiencia artística se halla libre de cualquier clase de vínculos". Cfr. DE FUSCO (2004, 28).

<sup>8</sup> Cfr. TORAL GUINEA (2012, 139).

<sup>9</sup> Precursor a su vez del arte conceptual con su crítica mordaz al principio del "arte por el arte".

<sup>10</sup> Marcel Duchamp rompe por vez primera los límites entre lo que era y lo que no era arte al defender que la consideración de objeto artístico guarda una relación estrecha con el contexto, por lo que, en su opinión, los juicios estéticos se basan en convenciones que, como tales, pueden ser redefinidas o revisadas.

<sup>11</sup> Movimientos radicales como el Constructivismo, el Futurismo, el Expresionismo, el Dadaísmo o el Surrealismo.

<sup>12</sup> "Cuando se anuncia por todas partes la destrucción del arte, la eliminación de la teoría estética, y los anti-art y post-art, hablar de vanguardias artísticas resulta paradójico. Quizás sea también una absurda tautología. Las vanguardias definieron en su día una estrategia militar de alta capacidad destructiva". SUBIRATS (2010, 7).

teóricos: Fluxus y los Happenings, el Pop Art o el Minimalismo, fueron movimientos y manifestaciones de una enorme transcendencia. En este sentido, la potencialidad terapéutica del arte, conocida desde antaño, supone hoy la posibilidad de plantear propuestas artísticas en diferentes situaciones, clínicas o no, aprovechando la amplia gama de posibilidades de una práctica artística que se ha visto considerablemente ampliada desde el pasado siglo. Por ello, es frecuente desde entonces y en nuestros días la desaparición de fronteras entre géneros y medios tradicionales para dejar paso a experiencias artísticas interdisciplinarias, que suponen la aplicación de estrategias y recursos que ponen en juego la percepción sensorial de los participantes y la coordinación de cuerpo y mente en un sentido amplio del término.

La publicidad, el consumo de masas, la producción en serie o la dimensión temporal de la percepción han contribuido a desdibujar definitivamente las fronteras entre las artes<sup>13</sup>; prueba de ello son artistas relevantes como John Cage o Dan Graham<sup>14</sup>. En este contexto se enmarca el Arte Conceptual<sup>15</sup> con una reafirmación de la idea artística sobre la obra materializada<sup>16</sup>. El proceso creativo y la terapia artística son interpretados entonces como la pretensión de abarcar cualquier tipo de manifestación artística, incluso aquellas más novedosas que implican la participación de diferentes géneros artísticos y que por ello escapan a cualquier tipo de clasificación convencional. En la misma línea, las propuestas radicales de Robert Barry hacían uso de fenómenos físico-químicos no perceptibles como ondas radioeléctricas en una búsqueda de inmaterialidad<sup>17</sup>, en trabajos como *Inert Gas Series* o *Radiation Pieces*. Michael Asher, por su parte, en sus *Airworks* (1969) experimenta en varios trabajos con aire a presión y en los años setenta con intervenciones arquitectónicas<sup>18</sup> y Hans Haacke<sup>19</sup>, en sus *Kondensationswürfel* realizados entre 1963 y 1965, experimentaba con sistemas biofísicos utilizando cubos de plexiglás llenos de agua con diferentes condiciones de luz y temperatura.

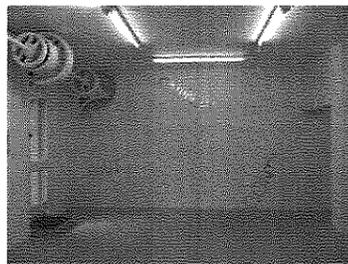


Fig. 1 Robert Barry. *Inert Gas Series*. Hardy. 2011/02/09 14:24 (cable-online.cn)

<sup>13</sup> Así, por ejemplo, Donald Judd en su obra *Specific Objects* (1965) rechaza la división radical de los géneros.

<sup>14</sup> Este artista polifacético aborda la arquitectura suburbana estadounidense en la publicación *Homes for America* (1966), en la que fotografías triviales se acompañan de un texto pseudocientífico; en obras posteriores como *Pavilions*, realiza estructuras al aire libre a mitad de camino entre la arquitectura y la escultura.

<sup>15</sup> Cfr. MARZONA (2005).

<sup>16</sup> Esta posibilidad es planteada, por ejemplo, en los enunciados de Lawrence Weiner, artista minimalista que renunció a firmar sus series estandarizadas en las que permitía la elección del color y el tamaño de las obras a sus clientes.

<sup>17</sup> Douglas Huebler documentó fotográficamente su obra *Duration Piece # 6*, consistente en virutas esparcidas sobre un cuadrado de 2 X 2 ms. que se iban descomponiendo de forma progresiva; este mismo autor se ocupa de procesos temporales y espaciales en sus series de 1968 denominadas respectivamente *Location*, *Duration* y *Variable Pieces*.

<sup>18</sup> Ejemplo de ello es la intervención de 1973 en la galería Franco Toselli de Milán, consistente en la eliminación de la pintura de paredes y techo con chorros de arena.

<sup>19</sup> En la década de los setenta abordó la influencia de las denominadas por él "fuerzas sociales" en el mundo del arte, lo que le acarrearó la censura de algunas de sus obras.

Por otra parte, se hace especialmente necesaria la revisión y evaluación crítica de las diferentes manifestaciones artísticas producidas en las últimas décadas y que suponen el esfuerzo por parte del investigador para adoptar una considerable amplitud de miras en torno al concepto de arte. Todo ello en aras de la obtención de un mayor partido de las prácticas artísticas con fines terapéuticos, por lo que entra también en juego la componente evaluativa de los resultados en relación con los objetivos de partida, si bien dicha evaluación sólo atenderá al efecto de la práctica artística sobre los posibles destinatarios, pero nunca a un posible valor material de los resultados. Así, por ejemplo, en artistas como Jean Dubuffet, su colección de *Art Brut*<sup>20</sup> es considerada para él una producción espontánea totalmente al margen del mundo artístico y del arte oficial o institucional, de ahí su enorme interés, ya que se trata de creaciones en solitario ajenas a la ambición del triunfo y de la admiración del público<sup>21</sup>.

## 5. ARTE Y LENGUAJE

El predominio del concepto o idea sobre la materialización de la obra es especialmente significativo en el caso de algunos artistas como Joseph Kosuth<sup>22</sup>, quien en una de sus primeras obras, *One and Three Chairs*, muestra un objeto real que se acompaña de su representación fotográfica y de su definición<sup>23</sup>. La comunicación simbólica que tiene lugar a partir de la creación artística se convierte en estos casos en el medio por el cual se manifiesta el resultado de un proceso de introspección del artista. Mediante el arte se posibilita el conocimiento de uno mismo, razón por la cual las ideas que subyacen en la idea artística no tienen su traducción necesariamente en obras bellas o sublimes, sino incluso, y a veces, justamente en lo contrario, e incluso en una ausencia de obra física<sup>24</sup>.

La relación entre imagen y lenguaje es planteada por Bruce Nauman (fig. 2) en diversas obras como *Waxing Hot* (1967)<sup>25</sup>. De igual manera, el *art spoken*, mediante conversaciones abiertas<sup>26</sup> y públicas en espacios de galerías, fue el medio artístico exclusivo de Ian Wilson hasta los años ochenta, momento en el que empezó a expresarse con libros artísticos. Toda idea tiene su correspondencia en una imagen mental susceptible de ser comunicada por medio del arte; el hecho artístico nos remite siempre al pensamiento de su autor, a la forma con la que interpreta su propio mundo interior; lo que significa que el mero acto de comunicar un pensamiento artístico se convierte en obra de arte siempre que así lo decida el propio artista.

El grupo inglés "Art & Language"<sup>27</sup>, constituido en 1968, analizó los sistemas de producción de significados en el arte<sup>28</sup> y realizó una fuerte crítica a la institucionalización del mismo. Artistas afines al grupo fueron Joseph Kosuth, Ian

<sup>20</sup> Arte psicopatológico e infantil denominado Arte marginal por Roger Cardinal.

<sup>21</sup> Cfr. DÍAZ-MAURINO (2012, 117).

<sup>22</sup> Este artista identificaba idea con arte en su ensayo *Art after Philosophy* (1960), en el que explica las ideas esenciales en las que se fundamentan sus obras.

<sup>23</sup> De la misma época es su obra con luces de neón de cuatro colores *A Four Color Sentence*.

<sup>24</sup> Las esculturas lingüísticas de Lawrence Weiner, realizada tanto en las paredes de las salas de exposiciones como en espacios públicos o en libros artísticos, evidencian que la obra no necesita materializarse para existir. Cfr. BAUDRILLARD y NOUVEL (2001, 9).

<sup>25</sup> En la que aparecen dos manos encerrando una escultura formada por la palabra HOT.

<sup>26</sup> El artista concebía la comunicación oral como escultura y se negaba a la grabación de sus "conversaciones", sin embargo expedía certificados a los asistentes a las mismas.

<sup>27</sup> Dicho grupo llevó a cabo el estudio de los condicionamientos del arte con una óptica filosófica y bajo una ideología marxista.

<sup>28</sup> Fueron numerosos los debates y publicaciones aparecidas en la revista *Art-Language*. Inicialmente integrado por Michael Baldwin y Terry Atkinson, a los que se unieron después Harold Hurrell y David Bainbridge.

Wilson, así como los estadounidenses Ian Burn y Mel Ramsden<sup>29</sup>. El proyecto más ambicioso del grupo fue *Index 001* (1972)<sup>30</sup>. Otra artista destacada es la norteamericana Jenny Holzer, con sus series *Truisms* (entre 1977 y 1979) e *Inflammatory seáis* (entre 1979 y 1982), quien utilizaba como material exclusivo el lenguaje escrito<sup>31</sup> en lugares elegidos de la vía pública de Nueva York.

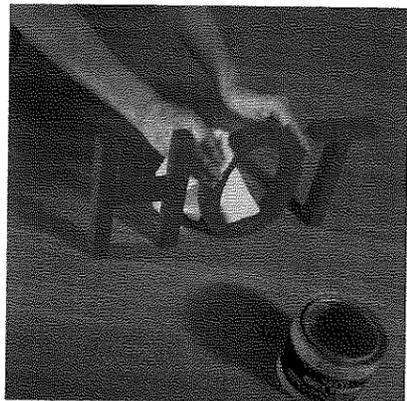


Figura 2. Bruce Nauman, *Waxing Hot* from *Eleven Color Photographs*, 1966-67/70 (artatttler.com).

## 6. REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO Y SISTEMAS SERIALES

El gesto de exteriorizar un pensamiento<sup>32</sup> exige del propio artista que sea su propio espectador durante el proceso de creación -que puede coincidir con el mismo acto de comunicación en casos límite-. Dicho acto de comunicación, implícito en la percepción del hecho artístico, valida y da sentido a la utilidad de cualquier obra de arte. Dentro de las temáticas que preocupan a los artistas conceptuales, ocupa un lugar protagonista la representación o plasmación del paso del tiempo<sup>33</sup>. La artista alemana Hanne Darboven realizó en los años sesenta y setenta obras tales como *Bismarckzeit* (1978), en las que abordaba la representación abstracta del tiempo. Otros artistas se sirven únicamente de la fotografía y realizan series de acontecimientos triviales, como el californiano John Baldessari y sus *Phototext Paintings*, o como el proyecto fotográfico<sup>34</sup>, en blanco y negro, de arquitectura industrial abandonada del matrimonio formado por Bernd y Hilla Becher, titulado *Anonyme Skulpturen* (1969). El artista

<sup>29</sup> Quienes se unieron al grupo en 1971 con la *Society for Theoretical Art and Analyses* con sede en Nueva York.

<sup>30</sup> Proyecto presentado en la Documenta V de Kassel (Alemania).

<sup>31</sup> En frases de enunciados radicales que buscaban las reacciones y los comentarios de los transeúntes.

<sup>32</sup> Por otro lado, la expresión artística es además la manera de dar rienda suelta a emociones o ideas a partir de un lenguaje no verbal.

<sup>33</sup> Alighiero Boetti relaciona los conceptos de tiempo y lenguaje en las diferentes versiones de su obra *Millenovecentosettanta* (1970). El artista japonés On Kawara en su proyecto *I Got Up* (1968) enviaba cada día dos tarjetas postales con idéntico mensaje (el que da título a la serie) e indicación de la hora exacta a la que se había despertado; en las *Date Paintings* el artista abordó la representación del tiempo con la fecha de cada día sobre un fondo neutro.

<sup>34</sup> Fruto de largos viajes por Europa y Estados Unidos.

alemán Hans-Peter Feldmann se sirve también de la seriación<sup>35</sup> en sus "libros artísticos", tales como *Alle Kleider einer Frau* (1974). O Mel Bochner en sus intervenciones de la serie titulada *Measurement Rooms* (1969)<sup>36</sup>. Sol LeWitt<sup>37</sup>, en *Serial Project No. 1 (ABCD)*, planteaba estructuras modulares a partir de combinaciones de cubos y cuadrados abiertos y cerrados en una superficie de 4 X 4 ms.

Otro capítulo recurrente es el de las seriaciones<sup>38</sup>. En la serie *Infinity Paintings* de Roman Opalka, iniciada en 1965, el artista abordaba la representación del flujo temporal a partir de progresiones numéricas. La preocupación por la medida y la distancia se evidencia también en la producción de Stanley Brouwn, en obras como la serie *This Way Brquwn* (1961) o *Steps* (1971), así como en la serie *Time Capsules* del artista Stephen Kaltenbach<sup>39</sup>.

## 7. EL CUERPO COMO PROTAGONISTA: PERFORMANCES

La importancia del cuerpo en el arte, junto a conceptos como movimiento o participación activa, ha sido explorada en profundidad por el arte contemporáneo a partir de numerosos planteamientos transversales que suponen la coordinación de diversas esferas artísticas en proyectos globales y unificadores. Esta hibridación manifiestamente intencionada o buscada persigue un mayor enriquecimiento del acto comunicativo, convertido en algo parecido a un ritual, así como la utilización de nuevos recursos o herramientas que vienen apareciendo en nuestro panorama artístico. Pero la materialización más clara del arte como vida son todas aquellas propuestas que exigen participación activa por parte del espectador como, por ejemplo, la *performance* o el *body art*, expresiones artísticas cargadas siempre de metáforas. El arte como proceso es analizado por artistas como Bruce Nauman en sus *performances* de vídeo en las que su propio cuerpo pasa a ser el material de la obra, como sucede en *Slow Angle Walk* (1968), y Mierle Laderman Ukeles o Martha Rosler realizan en sus respectivas trayectorias artísticas *performances* en las que abordan problemáticas como la distribución de roles por sexos o la marginación social. En este sentido juega un papel importante el adiestramiento de nuestra propia percepción del mundo, entendido como un cierto intercambio energético que se traduce en sensaciones e ideas que buscan su equilibrio en la expresión artística. En este proceso de adiestramiento resulta especialmente interesante la percepción de obras de arte acompañada, en la medida de lo posible, de las reflexiones o explicaciones del propio artista.

Vito Acconci realizó *performances*<sup>40</sup> recogidas en vídeo en las que sometía a su cuerpo a límites extremos, como en *Conversions I-III* (1973) o en su conocida *Seedbed* (1972). Dado que el arte con frecuencia tiene como motor la existencia de una problemática de rechazo o malestar de diversa índole, esta situación se canaliza

<sup>35</sup> Seriación y fotografía, esta vez en color, es abordada por artistas como Edward Ruscha, con series como *Some Los Angeles Apartments* (1965) o *Nine Swimming Pools and a Glass* (1968) o el holandés Jan Dibbets en obras como *The Shadows in my Studio* (1969) o *Shortest Day at Konrad Fischer's Gallery* (1970).

<sup>36</sup> Medía las diferentes salas de exposición vacías y reflejaba las diferentes medidas con metros a modo de tiras adhesivas en las paredes, convirtiendo así la propia arquitectura en elemento artístico.

<sup>37</sup> Su obra teórica *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) aparece como primer manifiesto del arte conceptual y explica su propia producción.

<sup>38</sup> En la obra de Victor Burgin *Photopath*, con varias versiones entre 1967 y 1969, el artista fotografiaba parcialmente y revelaba a escala real el suelo de las diferentes salas de exposición y procedía después a superponer las fotografías en las zonas fotografiadas, perturbando la funcionalidad de dichas zonas.

<sup>39</sup> Las obras, enviadas a sus amigos con indicaciones en el interior, perdían su condición de arte tras ser abiertas.

<sup>40</sup> En sus últimas obras realiza intervenciones en espacios urbanos.

adecuada o fructíferamente a partir de la idea de obra de arte, consiguiendo aunar arte y vida. El dúo de artistas Gilbert & George se declaró "esculturas vivas" y defendió un arte antielitista en sus numerosos textos, dibujos y fotografías, pero sobre todo en *performances* como la famosa *Singing Sculptures* (1969). (fig. 3)



Fig. 3 Gilbert and George, "The Singing Sculpture", 1970 (social.rollins.edu)

En estos casos en los que el cuerpo pasa a ser el propio material del arte, la exploración de numerosas posibilidades expresivas, metafóricas y simbólicas aparece como objetivo prioritario que se plantea como punto de partida en un planteamiento que aúna pensamiento con acción y que lleva asociada, en muchos casos, una importante carga emocional, implícita en toda comunicación fluida. La participación sensorial y simbólica que se produce en este tipo de propuestas artísticas supone además un mayor entendimiento del mensaje que se pretende comunicar y una implicación real del público. La artista cubana Ana Mendieta, formada en Estados Unidos, realiza *performances* cargadas de radicalismo como *Rape Scene* (1973)<sup>41</sup>; por su parte la artista de color Adrian Piper aborda la problemática del racismo en diferentes series, en *Catalysis IV* (1971)<sup>42</sup>. Se busca en estos casos una cierta transformación, a partir de la revisión de ideas y sentimientos y a través de las emociones o sensaciones que ponen de manifiesto una cierta ética artística que presupone el deseo de mejora personal y social. Se trata de un enorme abanico de propuestas que tienen en común el estar ancladas en una sociedad o cultura concreta y explorar experiencias sensoriales, por lo que pasan a ser auténticas terapias de grupo al exigir la participación física y real de los asistentes, los cuales adquieren así un papel de protagonistas dentro de la obra.

## 8. ARTE Y CRÍTICA SOCIAL E INSTITUCIONAL

La comunicación del hecho artístico va dirigida a la sociedad en la que se produce y se traduce en una forma diferente de conocimiento que aparece necesariamente

<sup>41</sup> En la que recrea la violación y el asesinato de una compañera de universidad o *Facial Hair Transplant* (1972), basada en la obra L.H.O.O.Q (1919) de Duchamp.

<sup>42</sup> Pasea por las calles de Nueva York con un pañuelo blanco metido en la boca para provocar reacciones en los espectadores.

complementado con los valores añadidos<sup>43</sup> implícitos en el mensaje que se desea transmitir. De esta forma, y desde un punto de vista sociológico, el arte es siempre fiel reflejo de la sociedad que lo produce<sup>44</sup>. El arte como terapia es interpretado entonces como herramienta de los propios artistas, a manera de válvula de escape, con una producción al servicio de la sociedad pero que tiene su origen en un rechazo o reacción frente a situaciones de marginalidad, inconformismo, enfermedad, etc., por lo cual dicho arte puede ser de igual modo interpretado como vehículo de crítica de la propia sociedad<sup>45</sup> que lo produce.

Así, la artista Louise Lawler realiza una crítica radical de los condicionamientos del arte en obras como *How Many Pictures*, fotografía basada en el reflejo de un cuadro de Frank Stella. Pero dado además que las propiedades terapéuticas del arte tienen mucho que ver con la respuesta emocional de los individuos ante cualquier tipo de manifestación artística, el análisis previo de los aspectos psicológicos<sup>46</sup> que intervienen en la percepción artística y en nuestra cultura sensorial, si bien eminentemente visual, es un factor importante a tener en cuenta en la realización de cualquier actividad que implique un proceso creativo.

El artista Gordon Matta-Clark<sup>47</sup>, con su proyecto *Splitting* (1974), expuso trozos de un edificio abandonado para, con ello, poner de manifiesto la metáfora social de la ruina o el desuso o abandono en la arquitectura doméstica. Por otro lado, el rechazo por parte de algunos artistas al enfoque mercantilista del arte es especialmente notorio en algunos casos concretos; la artista alemana Charlotte Posenenske abandonó el mercado del arte en plena trayectoria<sup>48</sup>.

## 9. EL PLANTEAMIENTO TECNOLÓGICO

La primera relación entre el arte y las nuevas tecnologías<sup>49</sup> se produce por primera vez hacia los años sesenta con la obra del artista americano John Whitney<sup>50</sup>, al cual le siguen otros artistas<sup>51</sup> como Edward Ihnatowicz, John Lifton o N. Negroponte. Podrían citarse cuatro tendencias principales: diseño gráfico e imágenes imposibles, simulaciones interactivas (Harold Cohen), relaciones con el arte conceptual (John Cage, Nam June Paik<sup>52</sup>, Joseph Kosuth o Joseph Beuys) y arte robótico<sup>53</sup> con artistas como Norman White o Tom Sherman.

El tradicional concepto exclusivo de producción de obras reales entra en crisis, ahora más que nunca, con las posibilidades de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Este planteamiento de comunicación abre las puertas a numerosas posibilidades de enriquecimiento mutuo entre personas, países o culturas distantes,

<sup>43</sup> "En realidad, el cometido específico de los críticos debería centrarse en desvelar el sentido formal de la obra en el marco histórico en que se da, como paso previo al juicio estético propiamente dicho por parte del usuario". PIÑÓN (2004, 61).

<sup>44</sup> "La verdadera obra de arte eleva la praxis estética a praxis social". SUBIRATS (2010, 44).

<sup>45</sup> En palabras de MUNTANOLA (2007, 71) toda obra de arte "está mediatizada por un proceso dialógico y social".

<sup>46</sup> "La materia es el espíritu enfriado y solidificado". (WYSS 2000, 152)

<sup>47</sup> Este artista trabajó en diferentes proyectos de *land art* como ayudante de Dennis Oppenheim.

<sup>48</sup> En su serie *DW* defendía el carácter objetivo de sus piezas industriales que según sus propias palabras sólo representaban lo que eran.

<sup>49</sup> Cfr. TRIBE, y REENA (2006).

<sup>50</sup> Cfr. FERRER y COLAS-ADLER (1990, 47).

<sup>51</sup> Otros artistas relevantes son Manfred Mohr, Vera Molnar, Herbert Franke, George Nees, Giorgio Moscati o Waldemar Cordeiro.

<sup>52</sup> Cfr. MARTÍN (2006).

<sup>53</sup> Y otros como Roy Ascott o Don Foresta.

antes impensable, en el que la colaboración entre los seres humanos aparece como piedra angular. La virtualidad sustituye a la experiencia real y con ello la apreciación del hecho artístico cambia su enfoque perceptivo. El conocimiento (y crecimiento) personal y grupal a través de la práctica artística<sup>54</sup> se enriquece notablemente con las nuevas herramientas y con los nuevos canales de comunicación. Pero la utopía de la ciencia al servicio del arte –y ambos al servicio del bienestar social- sigue siendo un camino espinoso, a pesar de lo cual nadie pone en duda que las nuevas tecnologías abren nuevas vías a la expresión artística, si bien mediante lenguajes mucho más complejos que los tradicionales.

## 10. CONCLUSIONES

La renovación del concepto de arte, iniciada el pasado siglo y asociada a una profunda revisión crítica, ha supuesto la pérdida de la importancia de la obra como producto material, lo cual va asociado además a un cierto rechazo de lo manual (entendido como *artesanal*) frente a la idea implícita en la concepción de la obra misma. Por otro lado, el dogma de la obra artística asociada al producto único es puesto en cuestión y pierde su validez universal. De igual forma se cuestiona la funcionalidad del arte como mercancía, así como los canales de distribución y comercialización, si bien la importancia que adquiere la publicidad hace que el arte aparezca vinculado de forma obligada a un contexto económico, social y político<sup>55</sup>. Sin embargo, la posmodernidad dará paso a una nueva revisión crítica más irónica y realista, con una interpretación de las pretensiones ideológicas del arte como ingenuidad utópica.

El objetivo último al investigar sobre las posibilidades terapéuticas del arte no es otro que el de clarificar y clasificar conceptos, materiales y experiencias de diversa índole que ayuden a la elaboración de nuevo conocimiento aplicable a experiencias futuras. Por otro lado, el documentar y analizar en profundidad experiencias y procesos resulta especialmente valioso a la hora de plantear la utilidad práctica, presente y futura, de cualquier proyecto artístico. En este sentido, y si miramos a nuestro alrededor, el enorme potencial comunicativo de las nuevas tecnologías aparece como un factor imprescindible a tener en cuenta como canal de comunicación entre culturas tradicionalmente distantes o alejadas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, J. Y Nouvel, J. (2001) [2000]. *Los objetos singulares*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Climent, J. (2011). *Expresionismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- De Fusco, R. (2004) [2008]. *El placer del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- De Prada, M. (2008). *Arte y composición*. Buenos Aires: Nobuko.

<sup>54</sup> "(...) todas las formas de nuestro mundo generan siempre una dinámica en el espacio". Cfr. POVO (2001, 82).

<sup>55</sup> Esencialmente en relación con el mercado del arte y las instituciones. En este sentido resulta emblemática la obra *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968) de Marcel Broodthaers o las instalaciones en espacios públicos de Daniel Buren, recogidas en su libro "Photo/Souvenir".

Díaz-mauriño, L. (2012). Unos cuadernos. En LLEÓ, B. *Aproximaciones a la investigación en arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko.

Ferrer, M. y Colas-adler, M. H. (coords.) (1990) [1989]. *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Florenski, P. (2005). *La perspectiva invertida*. Madrid: Siruela.

Martín, S. (2006). *Videoarte*. Madrid: Taschen.

Marzona, D.\* (2005). *Arte conceptual*. Madrid: Taschen.

Munatañola, J. (2007). *Las Formas del Tiempo*. Badajoz: Abecedario.

Pinón, H. (2004). *La forma y la mirada*. Buenos Aires: Nobuko.

Povo, M. (2001). *Mística del Color y la Geometría*. Barcelona: mtm-editor.es.

Subirats, E. (2010). *Arte en una edad de destrucción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Toral Guinea, A. (2012). El tejido pictórico de Anni Albers. En LLEÓ, B. *Aproximaciones a la investigación en arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko.

Tribe, M. y Reena, J. (2006). *Arte y nuevas tecnologías*. Madrid: Taschen.

Wyss, B. (2000) [1996]. *La voluntad de arte. Sobre la mentalidad moderna*. Madrid: Abada.