

LA PREGNANCIA DE LOS MITOS DEL ARTISTA EN LOS ESTUDIANTES DE BELLAS ARTES ESPAÑOLES. PERFILES SOCIOLÓGICOS Y SALIDAS PROFESIONALES*

Joaquín Sánchez-Ruiz** y Jorge Durán Suárez***
Universidad de Granada

Miguel Alvira Juan♦
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El presente artículo explora la evolución de la idea que mantienen los estudiantes de arte en sus diferentes etapas de formación universitaria sobre la personalidad de los artistas, por entender que puede tener implicaciones relevantes en los nuevos planteamientos de la enseñanza del arte. En primer lugar fijaremos un breve marco de entendimiento en la evolución del oficio artístico, que ha pasado del taller gremial a la Academia y de ahí a la Universidad. Esta transmutación de *oficial* a *doctor* no se ha realizado sin tensiones. Por eso ahora que el desarrollo tecnológico y los medios de comunicación de masas parecen reconducir la práctica del arte en el contexto más amplio de la cultura visual y que el artista parece haber perdido su aura, sentimos curiosidad por conocer cuál es a percepción de los alumnos sobre la figura del artista y comprobar si quedan en su imaginario restos de los antiguos mitos.

PALABRAS CLAVE: perfil mítico, rasgos de personalidad, cuestionarios, salidas profesionales.

ABSTRACT

«Impregnation of the myths of the artist among students of various national fine arts faculties. Psychological profiles and professional openings». This article explores how the idea that art students have of an artist's personality evolves over their various stages of university training, by understanding that it can have relevant implications for new approaches towards teaching art. In the first place we will establish a brief framework for understanding how the artist's job has evolved, by moving from the craftsman's workshop to the Academy and from there to the University. This transmutation from *craftsman* to *PhD* has not been achieved without strain. That is why now that technological development and mass media appear to reconduct the practice of art into the broadest context of visual culture and that the artist appears to have lost his aura, we feel curious to learn what pupils' perception is of the figure of the artist and to see whether their imagination holds on to the remains of ancient myths.

KEY WORDS: mythical profile, personality features, questionnaires, professional outcomes.



1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se propone el análisis de lo que piensan los alumnos de bellas artes sobre la figura del artista y, en su caso, analizar el peso residual que los viejos mitos ejercen en su pensamiento.

Sólo conociendo y sacando a la luz los orígenes y tensiones en nuestra formación, podremos llegar a explicar cómo fueron tomando cuerpo las diferentes ideas arquetípicas sobre la figura del artista, así como detectar los posibles ecos del pasado persistentes todavía en la actualidad. Se trata de evocar un marco histórico construido a partir del reconocimiento social del creador, en cuyo recorrido se produce un traslado de enseres desde el sucio taller a un aula limpia. Lo relevante del caso es que la decisión de promocionarse fue tomada, en un determinado período de tiempo más o menos dilatado, por todo un grupo de personas del mismo oficio: los artistas. En este sentido hemos necesitado dos estrategias aparentemente contradictorias: en primer lugar dominar nuestra técnica manual y en segundo superarla, para ser aceptados por los ambientes intelectuales. En esta aventura histórica hemos logrado situarnos en el epicentro de la cultura y de la creación: tenemos salas de arte, bibliotecas, exposiciones itinerantes, publicaciones de artículos y catálogos, posibilidades de viajar y compartir conocimientos, inimaginables para un artista de otras épocas o no universitario. Nadie discute ya nuestra función en la sociedad, inmersos como estamos en una cultura de masas. Pero ¿qué pensamos nosotros mismos? De nuestro compromiso mutuo (profesores-maestros y estudiantes-artistas) depende en última instancia que el largo recorrido desde el taller al aula universitaria haya merecido la pena. Recordar y reconocer por qué y para qué estamos aquí es honrar los esfuerzos de nuestros predecesores. La enseñanza del arte desde la facultad, en el auge de la sociedad del conocimiento y a las puertas de Bolonia, ha de aportar, creemos, además de una sólida base técnica, un conocimiento crítico y un profundo dominio cultural para garantizar nuestro lugar social.

2. HIPÓTESIS INICIALES

Iniciamos este estudio sobre la posible pervivencia del aura estereotipada del artista, en la mente del alumno no con la intención de apoyarla, sino para reconocer su existencia y comprobar el peso que tiene y cómo evoluciona a medida que adquieren capacitación profesional.

* Fecha de recepción: 20.02.09; Revisión por referees (última recibida): 23.09.09. Aceptada (última corrección): 05.10.09.

** Departamento de Escultura. E-mail: joaquinj@ugr.es.

*** Departamento de Escultura. E-mail: giorgio@ugr.es.

♦ Departamento de Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal. E-mail: miguelalvira@hotmail.com.

Para ello y basándonos en nuestra experiencia docente partimos de una serie de premisas que se plantean como hipótesis iniciales:

- a) Los alumnos al entrar en su facultad de Bellas Artes poseen una imagen preconcebida del artista, en muchos casos obtenida a partir concepciones o mitos del pasado.
- b) Ese imaginario de qué es o, por mejor decir, de *qué ha de ser* un artista es posible que varíe con el avance de los cursos a medida que se enfrentan al trabajo creador y reciben una mayor capacitación profesional.
- c) A su vez, los alumnos matriculados poseen personalidades diferentes que en combinación con lo que piensan y la formación que adquieren es posible que les determine a elegir opciones diferentes para el futuro desarrollo del ejercicio de su profesión.

3. BREVES ANTECEDENTES SOBRE LA PROMOCIÓN

Desde la Antigüedad el artista no siempre ha sido considerado un intelectual que se expresa con sus manos. El artista en Grecia clásica y Roma era poco relevante, tanto por ser una labor manual propia de esclavos, cuanto por el trasfondo platónico de mimesis (copia). Para Platón, existe un mundo donde residen las ideas perfectas. El que vivimos es un pálido reflejo de su perfección y, puesto que el arte no es sino copia, resulta pues imitación de una imitación; esto es, doblemente engañoso. Así las cosas, en las artes plásticas, salvo excepciones, se separaban la obra y el autor, pues no cabía la inspiración divina, reservada a poetas y músicos (no en vano de la palabra *musa*, inspiradora de las artes, proviene *música*). Éstos sí estaban tocados por el entusiasmo (literalmente: arrebatado de los dioses). El éxtasis que posibilitaba la creación era un conocimiento de orden superior, no un aprendizaje técnico, de habilidad artesanal. En otras palabras, que la destreza se sujeta a un aprendizaje, pero la inspiración no.

Sólo en el período clásico tardío el artista plástico asciende al grado de estimación del poeta cuando se le reconoce, no ya la imitación de la naturaleza, sino la posibilidad de perfeccionar los defectos individuales, en aras de la consecución de la belleza ideal. El paso trascendental será superar la imitación por medio de la invención y la fantasía. Igualmente, el acto de firmar los vasos cerámicos denota que el creador deseaba reconocimiento sobre los demás; de hecho, sabemos que los artistas griegos escribieron tratados de índole teórica (Teodoro de Samos o Policleto). Sin embargo, la tónica dominante se mantuvo en la alabanza de la obra, ignorándose al autor. Así Roma tampoco aceptó las artes visuales entre las Artes Liberales¹. En el

¹ No por casualidad éstas serán la base de las disciplinas universitarias medievales, desde gramática, geometría, astronomía o música. Su contrapunto serán las consideradas *artes mecánicas*, es decir, los oficios, entre los que se incluían la escultura, la pintura o la construcción.



Medieval no fue mucho mejor valorado. La actividad estaba regulada por los gremios² y resultaba difícil emerger, pues el grupo tendía a igualar a sus componentes asfixiando cualquier desviación de la norma. Así se comprenderá la verdadera relevancia que un individuo saliese de aquél. Fue Brunelleschi quien marcó un hito al negarse a pagar la cuota a su gremio. A consecuencia de ello fue encarcelado y posteriormente puesto en libertad. Este hecho podría considerarse un triunfo de desobediencia civil artística (como también el primer desencuentro entre el creador y su sociedad). Si la pertenencia a un gremio era una obligación, pertenecer a una academia suponía un honor. No obstante todo no eran ventajas, pues el gremio ofrecía protección, en tanto que la libertad individual no aseguraba el éxito, lo cual abocaba a una angustiosa e inestable aventura económica y, por tanto, a una competencia feroz. Los artistas se pluriempleaban (restauración, mercadeo de antigüedades, peritaje, etc.) y sufrían un constante riesgo de caer en desgracia frente a su mecenas, si es que lo tenían.

Como puede resultar evidente, no todos poseyeron capacidades para salir del gremio, de manera que convivían artistas de corte y artesanos industriales. Entre unos y otros había un abismo, pues aquéllos recibían dádivas y honra, como los eruditos. Por otra parte los talleres seguirían produciendo piezas como cualquier otra mercadería y la diferencia entre unas obras y otras radicaba en su remuneración. Se llegó a acuñar el cliché que el artista trabajaba por amor al arte, con desprecio de lo económico. Parecía verdaderamente fastidioso tasar algo tan intangible³. El pago se efectuaba por arte derrochado y no ya por el esfuerzo físico, el tiempo o el material empleado. Los *servientes de lujo*, en expresión de Martín González (1991, 102) nos llevan a otra consideración: el artista como vasallo del poder. Al hilo de la cuestión, Haskell (1984) pone el acento en que el artista, a pesar de su pretendida independencia, necesita en último término del gusto o capricho del mecenas que absorba su producción. Que los nobles seguían estimando más las obras que a sus propios creadores hace referencia Castiglione, cuando afirma que «el elogio del artista no implica el elogio de las artes» (Libro I, L). Esto significa que sólo ciertas personalidades merecían codearse con la elite, pues los patrones no solían actuar como benefactores desinteresados⁴. El artista tuvo que convivir con una incómoda bicefalia, entre la necesidad de dinero y el ansia de creación no tutelada.

² La creciente población urbana europea se asoció en poderosos gremios entre los s. XIV y s. XV. Cada oficio tenía el suyo: el de tejedores, herreros, panaderos, escultores, arquitectos y pintores (donde los retratistas y los de brocha gorda estaban en el mismo). Ordenaban sus vidas jurídicamente y fueron el embrión de los actuales sindicatos. El concepto medieval de *justi-precio*, donde cada artículo debía venderse sin especular era positivo, a no ser porque impediría a la larga el acicate de producir cosas más cuidadas o menos rutinarias. Es decir, evitaba la *competencia*. Si los gremios servían de intermediarios, el artista deseará tratar directamente con el cliente.

³ Aún nos resulta difícil trasladar a un guarismo matemático el trabajo de un alumno. La evaluación es un tema a considerar y no pocos preguntan en qué nos basamos los docentes.

⁴ Según Harris, el lujo intimida más sutilmente que una fortaleza. La ostentación del lujo parece decir: *obedeced nuestras órdenes, porque quien es capaz de poseer tales cosas, tiene el poder para*

No obstante lo dicho, la aparición de las academias en el aprendizaje del arte renacentista jugó a favor de la consolidación de la profesionalidad, desde Italia en el s. XVI hasta el resto de Europa durante más de doscientos años⁵. La academia era una institución a mitad de camino entre el taller y el aula universitaria. Fue la piedra fundacional del artista culto y el puente entre el gremio y la facultad. Sólo su arraigo puso fin a los poderes gremiales que languidecerán paulatinamente en los siglos XVII y XVIII, por lo que cada vez más artistas afianzaban sus intereses sobre arqueología y antigüedades, tanto como para relacionarse con los humanistas. El artista renacentista se alía con el saber (perspectiva, óptica, matemáticas, anatomía, mitología clásica, etc.) y gana con ello la apuesta de la promoción profesional, convenientemente purgado de lo manual y mecánico. Baste hojear las primeras páginas de Alberti en su *Dei veri precetti della Pittura* (1436), donde comienza con una abierta alianza hacia lo científico:

Habiendo de escribir acerca de la pintura en estos breves comentarios, tomaré de los matemáticos para hacerme entender con más claridad, todo aquello que conduzca a mi asunto.

No obstante, en la enseñanza académica se reconocían dos campos de difícil convivencia. Por una parte se impartían pautas fijas, que podían ser aprendidas, pues la obra se basaría en reglas, aunque, igualmente se reconocía y se admiraba la figura del genio que, mediante su sola fantasía, podía alcanzar la belleza absoluta, sin pasar por aquéllas. Al artista se le impuso desde entonces la pesada carga de la originalidad, considerándolo como un *alter dieu*, un dios menor. Así, la enseñanza plástica oscilaba entre el aprendizaje técnico y la predestinación. En este sentido Scheller (1961, 57) niega la genialidad al científico, pues la ciencia tiene reglas y lo genial es inexplicable, como una verdad revelada, una fulguración de luz. Al genio como modelo social no le será aplicable el método científico. De esta forma se ha ido proyectando la noción del *self-made-man* como artista hecho a sí mismo, que le lleva a la confusión, según Azúa (1995, 52-58), de que no se necesita aprendizaje, sino que baste la mera inspiración. Tampoco la polivalente definición de arte en el Renacimiento arrojaba claridad: *ars* entendido como estudio se oponía a *ingenium* natural, mientras que la acepción de *ars* como práctica, se oponía al de *scientia* teórica. Pese a que hoy en día llamamos artistas a los creadores plásticos, tal acepción se reservaba para los letrados y los universitarios, por lo que, a modo de ejemplo, Dante, de una sólida formación sí lo era, en tanto que Leonardo da Vinci no, despreciado por el refinado círculo de humanistas de su época. Es probable que

destruiros (1993, 32). Algo que los Médici, los Papas mecenas o posteriormente el Rey Sol (Luis XIV de Francia) sabían al dedillo; no en vano bajo sus mecenazgos florecieron las artes suntuarias para embellecer Florencia, Roma o Versalles.

⁵ Actualmente en el proceso de convergencia europea, la enseñanza artística italiana sigue siendo académica, aunque tenga lazos universitarios. Sus profesores poseen más el perfil de maestros artistas que el de doctores universitarios.



fuera la causa de su desdén hacia la escultura en favor de la pintura, dado que ésta era más conceptual y menos manual⁶.

Sólo se dignificarían los oficios, hasta entonces considerados viles y bajos, en la Francia de la Ilustración a través de la Enciclopedia. En relación a esto, Campomanes (1775) advierte que no existen unas ocupaciones más altas que otras. La deshonra no se halla en la naturaleza del oficio mismo, sino en el desatino de su cumplimiento (1978, 107). En esta época arrancan las Escuelas de Artes y Oficios en Francia e Inglaterra. En España esta institución pervive hasta hoy, con una fuerte tendencia hacia la habilidad artesanal, paralela e independientemente de nuestras facultades. La universidad era el vivero por excelencia de las Artes liberales, con los grados de bachiller, maestro del «arte» correspondiente (matemática, teología, armonía, etc.) y doctor. Resulta revelador que los historiadores gozasen de esta condición (adquirida a través de los filósofos de la estética) mucho antes que los propios creadores a quienes estudiaban. En los años 70 del pasado siglo se crearán las Escuelas Superiores de Bellas Artes y en la siguiente década se elevarían a la categoría de Facultades. A nosotros nos tocó vivir de estudiantes que nuestros docentes accedieran por vez primera al grado de doctor.

4. ALGUNOS RASGOS ESTEREOTIPADOS DEL ARTISTA

El perfil del artista ha fluctuado durante diferentes épocas, pero será en el Renacimiento cuando se produzca un cambio de rumbo orientándose hacia la figura del caballero. Los tratados de la época se revelan como una inapreciable fuente historiográfica, ya que todos ellos pretenden mostrar un prototipo de artista cultivado, configurando una Historia del Arte narrada a través de sus biografías. De tales tratados se puede inferir mucha información: cómo se mostraban los artistas, qué deseaban dejar a la posteridad, qué anhelaban o de qué carecían. Cennino Cennini, con su tratado *Il libro dell'arte* (hacia 1437), aunque con carácter de manual práctico, retrata a un nuevo artista que emula la dignidad de un erudito. Ghiberti y sus *Comentarii* (hacia 1450) expone con orgullo que era consciente de sus facultades intelectuales y creativas, diferente al artesano gremial, tratando de establecer la base científica a partir de la óptica y la geometría. Alberti con su *De Pittura* (1436) aprovecha para recordar que el pintor aprenda asignaturas nobles (geometría, óptica y anatomía). Gaurico, con su *De Scultura* (1504) jugó a ser artista entre los humanistas y humanista entre los artistas. Leonardo ejercerá una influencia enorme tanto en su pintura como en sus indagaciones de ingeniería, anatomía e hidráulica (si bien no es tan común saber que también organizó festines para sus señores). Resulta particularmente interesante que Alberti añada las buenas formas del protocolo en su tratado, preparando el nuevo escenario donde se tendrá que desenvolver

⁶ Es decir, que entre las mismas artes plásticas habrá una competencia, que se llamó *el Primado de las artes*. Sobre el catafalco de Miguel Ángel enseño una pintura, no por casualidad.

el artista: codeándose con reyes, cardenales y nobles. Justamente en este ambiente se moverá el mismo autor, junto a Filarete, Rafael o Miguel Ángel. Castiglione lo recogerá en su libro *El cortesano* (1504), entendido como un manual imprescindible de buena educación para el *gentiluomo*. Un artista había de poseer entonces una noble conducta, ser un caballero, despreciar bajezas y mostrar templanza en su vida. Al hilo de la cuestión subraya Pini (1548):

Un pintor debería aborrecer los vicios [...] no debería tratar a la gente vil, ignorante o imprudente, sino conversar con aquellos de los que puede aprender y sacar provecho y honra. Debería vestirse de acuerdo con su condición (recogido en Barocchi 1960, 136).

Estos postulados condicionarán comportamientos de artistas como Rubens o Bernini, además de otorgar a Tiziano fama de excelente diplomático. En este sentido, su discípulo Van Dyck fue caballero en la corte inglesa y de igual manera su contemporáneo Velázquez lo hará en la castellana. Esto difiere del bohemio posterior: el artista juicioso frente al desordenado y licencioso. El equilibrio se rompió cuando el Romanticismo asoció genio y locura. Indagando en las raíces de esta quiebra, fue Aristóteles quien relacionó la melancolía⁷ con la predisposición a las artes y las ciencias, porque favorecía la reflexión y la introspección, bajo influjo saturniano⁸. Platón diferenció entre locura clínica y locura divina de profetas y poetas, arrobados ante la belleza celestial. El genio distará poco de la enfermedad, algo que se aceptó incluso en la diagnosis clínica del s. XIX. La opinión médica concordaba en que el talento artístico se concedía a expensas de sí mismo. No es de extrañar que se aceptase un ser solitario, excéntrico y sensible, al punto de acuñar la expresión *Weltschmerz* (el mundo duele) que hizo suya el Romanticismo alemán. El artista taciturno, ojeroso y anémico será muy del gusto prerrafaelista, que crea obras sacando fuerzas de su propio equilibrio físico y emocional. Hoy sabemos que una enfermedad mental no es ni productiva en sí, ni tampoco privativa de los artistas. No obstante, el artista-desequilibrado posee fuerza de mito: el de la personalidad limítrofe. Así exclama Rilke: «la obra de arte es el resultado de haber estado en peligro» (en Sandblom, 1995, 11). En el mismo sentido se manifiesta en una carta el joven Verhaeren:

Rabio contra mí. Amo lo absurdo, lo inútil, lo imposible, lo loco, lo exagerado, lo tenso, porque me amenazan, porque clavan espinas en mi carne (en Newmann, 1992, 143).

⁷ Galeno, médico del s. II relacionó como los griegos los humores físicos (sangre, flema, bilis) con el comportamiento. Esto pasó a la Edad Media y al Renacimiento: sanguíneos, flemáticos, coléricos y melancólicos.

⁸ La tradición medieval daba a los artesanos la calificación de mercurianos (bajo el signo astronómico de Mercurio), considerándoseles alegres y enérgicos, estereotipo que conservan los actores.



Los comportamientos excéntricos se aplican casi como un catálogo de pruebas de cargo: los creadores han sido y siguen siendo calificados como locos, fantásticos, raros, antojadizos, imprevisibles, fascinantes, tercos, peculiares, etc. No es que en las demás actividades no existan estas tipologías, pero por virtud de ser artista parece que se predispone a exagerarlos y a asumirlos como una condición inherente. Autores como Neumann (1992), Panofski (1991), Sandblom (1995), Wittkower (1982), Gimpel (1991) o Brenot (1998), entre otros, han dado cumplida cuenta con sus investigaciones sobre este tema. A continuación resaltaremos algunos rasgos persistentes para hacerlos más comprensibles. El arte como misión: la niñez y la juventud de las grandes personalidades se han tratado como la premonición de lo que ocurrirá después. El niño prodigio crece sin maestro, o es autodidacta, o a pesar de todos los obstáculos logra su propósito. Igualmente el mito del genio: el artista es un mago, que logra un efecto turbador con su obra. La capacidad de crear a partir de la nada, de un papel en blanco, de un trozo informe de materia, ha sido una constante alabanza por parte de los no iniciados. Esto provoca que se perciba desde fuera como hecho sin esfuerzo⁹. Otro será el del *artiste maudit*, bohemio incomprendido por el burgués acomodado. Este aspecto eminentemente romántico desea trascender los convencionalismos mediante una libertad indomable. Aparece toda una saga de automarginados fuera de la oficialidad, cuyo deseo de preservar su pureza los lleva a defender el arte por el arte. En esta situación fronteriza, más allá del bien y del mal, se entienden los coqueteos con sustancias estupefacientes. Si la epilepsia se consideró en la Clasicidad una enfermedad sagrada (dado que un estado de claridad precede a las convulsiones), la ingesta de drogas se ha empleado en el arte para desinhibirse o sencillamente para experimentar con otros mundos posibles.

5. METODOLOGÍA DE NUESTRA INVESTIGACIÓN

Con estas pinceladas en lo profesional y lo psicológico nos hemos interesado por la noción que los propios estudiantes poseen sobre la persona creadora. Consideramos que el término de artista está suficientemente sedimentado en el lenguaje cotidiano como para que actúe como fuente de descriptores y referentes, aun cuando no se ajusten ya a los requerimientos que la propia sociedad desea de ellos. Por ello, tal como se ha indicado, se propone analizar si los estudiantes de Bellas Artes mantienen actitudes que se relacionan con una imagen mitificada del artista y de sus ademanes sociales, determinando si este modelo, además, actúa sobre ellos con independencia de sus preferencias profesionales.

⁹ Asunto completamente roto con la fotografía, donde la propia perfección mecánica obligó a emigrar a la abstracción y a cualquier manifestación que no pudiera ser ejecutada con un simple clic. Esta evitación de la imagen ya ha sido tratada en la prohibición de tradiciones religiosas, que no desean entrar en competencia con dios. Su correlato actual es la ingeniería genética.

Como herramienta se ha propuesto un cuestionario de siete ítems para la detección de la presencia de los factores míticos en su imaginario (fig. 1). La batería de preguntas ha sido extraída a partir de la bibliografía manejada, con total independencia de nuestras opiniones personales. Para obviar cualquier sesgo, todas las respuestas tienen pares contrarios entre sí —evitando de esta manera una hipotética contaminación de las categorías— y recogen las opiniones personales de los participantes. La metodología empleada es cualitativa, no cuantitativa.

El test se ha pasado a los estudiantes matriculados en el primer curso y en el último de cada una de las facultades con el fin de poder realizar un análisis comparativo del volcado de las respuestas. Por último, en la elaboración del cuestionario nos hemos esforzado en su claridad léxica y en la simplicidad de su diseño buscando la rapidez en su cumplimentación (apenas 4 minutos) y la sencillez del volcado de las respuestas¹⁰.

CUESTIONARIO SOBRE MITOS DE PERSONALIDAD ARTÍSTICA

Con independencia que tú te consideres o no un artista, trata de responder a lo siguiente:

1. ¿Crees que los rasgos psicológicos del artista son diferentes al de otras personas?

- Sí, en muchos aspectos
 - No, no difiere tanto del resto de la gente
-

2. Señala algunos rasgos que creas que un artista posee

- Raro
 - Previsible
 - Racional
 - Caprichoso
 - Extrovertido
 - Melancólico
 - Tenaz
 - Ordenado
 - Emotivo
 - Excéntrico
 - Solitario
 - Equilibrado
 - Predestinado
-

¹⁰ Para que un cuestionario sea correcto, ha de cumplir las siguientes características básicas:

1. **Fiabilidad:** es decir, que la balanza mida hoy igual que mañana, que mantenga su eficacia en el tiempo.
2. **Formas paralelas:** elaboradas las preguntas, hay que introducir redundancias, es decir, preguntar lo mismo de diferente forma. Así confirman que las respuestas no han sido escritas sin la menor reflexión. Posteriormente, para aligerar el test definitivo, retiramos las preguntas redundantes.
3. **Validez:** el test ha de medir lo propuesto. Si queremos pesar, de poco sirve un metro. Para ello nos apoyamos en cuestionarios que midan también lo que estamos buscando. En el presente caso, los BF.



-
3. ¿Cómo consideras que tendría que enfocarse una facultad de Bellas Artes?
- Para estudiantes que les guste el arte
 - Para artistas que se quieran formar
-
4. ¿Se nace artista?
- Sí, es un don
 - No, es una destreza que se puede aprender
-
5. ¿Se le puede poner precio económico a una obra de arte?
- Sí, como a cualquier otro producto
 - No, es imposible reducir el arte al dinero
-
6. ¿En qué se basa el arte?
- Más en la inspiración que en un trabajo constante
 - Más en un trabajo constante que en la inspiración
-
7. Según tu propia personalidad, ¿cómo te sentirías a gusto?:
- Como Animador de grupo (portavoz, representante de alumnos, estar en asociaciones no lucrativas, etc.).
 - Como Profesor de enseñanzas artísticas (te gustaría enseñar).
 - Como Artista (señala una tendencia).
 - Contemporáneo (creando cosas nuevas).
 - Clásico (conociendo y dominando las técnicas clásicas).
 - Restaurador (te gusta la parte científica).
 - Investigador profesional de los grandes artistas (te gusta el conocimiento universitario y teórico).
 - Otros (poner:)
-

Fig. 1. Cuestionario.

El test informa de 3 factores, a saber:

1. Presencia en la mentalidad del alumno de algún tipo de pregnancia en relación al perfil mítico del artista.
2. Rasgos de la personalidad artística del estudiante.
3. Elección de la salida profesional.

FACTORES	PREGUNTAS
1. Grado de pregnancia del perfil mítico del artista	1, 3, 4, 5 y 6
2. Rasgos de personalidad artística estereotipada	2
3. Elección de salida profesional	7

Fig. 2. Factores del test.

En el primer factor, los alumnos han de decantarse por una afirmación o negación radical. A través de ellas podremos acercarnos a comprobar qué resonancias y qué modelos manejan los alumnos encuestados.

En el segundo factor se ha confeccionado una lista de rasgos del modelo de artista que inicialmente podríamos esperar (p. ejemplo: *raro*), intercalados con otros que se contraponen (p. ejemplo: *previsible*).

En el tercer factor se ha elaborado una lista de posibles salidas profesionales. Si su elección no se ve reflejada en la lista, añaden sus preferencias en el apartado *Otros*. Hemos asimilado al apartado *Artista contemporáneo* a quienes hayan respondido *Otros: diseñador*¹¹. De este tercer factor, se puede inferir el rasgo de personalidad dominante, asociado a la profesión elegida. Partiendo de una población estudiantil heterogénea en cuanto a tipos de personalidad, se puede asumir que no todos los alumnos se adscriben a un mismo tipo caracterológico y que podrán aflorar diferentes rasgos, aunque a priori se desconozca a cuáles pertenecen y en qué proporción lo hacen. En relación a esta tipología caracterológica, nos hemos basado en un test de personalidad que mide, entre otros perfiles, los artísticos, llamado Big Five, (BF) de Caprara *et al.* (1995) ampliamente validado por la comunidad científica¹². El BF estudia cinco factores básicos de personalidad, cuya proporción de cada uno de ellos genera hasta seis perfiles característicos (figura 2).

SALIDA PROFESIONAL	PERSONALIDAD ASOCIADA
Artista y diseñador	Tipo creativo
Docente de arte	Tipo social
Artista interesado en técnicas clásicas	Tipo realista
Restaurador	Tipo investigador
Animador de grupos-arterapeuta	Tipo dirigente
Investigador universitario	Tipo convencional

Fig. 3. Tipos de personalidad según los BF e inclinaciones profesionales y asociadas a ellas.

¹¹ Sin entrar en profundidades semánticas, consideramos al diseñador una persona creativa y comprometida con su época. Por eso lo equiparamos a artista contemporáneo, con todas las diferencias que sabemos existen.

¹² Validado entre otros, en Hogan, J. (1986) *Hogan personality Inventory Manual*. Minneapolis: NCS. Cada uno de los encuestados puede inclinarse naturalmente según sus potencialidades a un determinado campo profesional. El tipo *investigador* preferirá ocupaciones relacionadas con laboratorios (restaurador). El tipo *realista* se decanta por trabajos manuales y técnicos, no necesariamente creativos (artesano o virtuoso). El tipo *dirigente* encaja en personalidades que dirigen a grupos o emplean su tiempo en negociar (personas que se emplean en las relaciones y gustan de responsabilidades, como arteterapeutas, delegados o representantes de alumnos). El tipo *convencional* se inclina por procedimientos bien definidos, como el trabajo escrupuloso de una investigación doctoral, aplicando una metodología fiable. El tipo *social* prefiere ocupaciones como docente. Por último el tipo *creativo*, que es el objetivo apriorístico de las enseñanzas de Bellas Artes, se siente realizado con la función artística, en su faceta creativa (que no virtuosa o meramente técnica). La persona que se asimila al tipo creativo recoge los parámetros históricos descritos más arriba, a saber: moderadamente dinámico, activo y comunicativo, aunque tímido. Moderadamente dominante y altruista, individualista y suspi-



Los grupos de población estudiantil que han participado en esta investigación se han extraído de diez de las trece facultades de Bellas Artes repartidas por todo el territorio (fig.4). Un dato inesperado ha sido la gran proporción de mujeres (63,9%) mayoritarias en todos los niveles, excepto en los últimos cursos de Sevilla, Tenerife y Valencia.

FACULTAD	PARTICIPANTES	PRIMER CURSO	ÚLTIMO CURSO
		% FEMENINO	% FEMENINO
Barcelona	28	61	(4º) 60
Bilbao	55	76,92	(4º) 56,25
Granada	61	60	(4º) 98
Madrid	57	79,59	(5º) 87, 5
Murcia	23	60	(4º) 50
Pontevedra	44	69,57	(4º) 71,43
Sevilla	47	52,63	(5º) 22,22
Tenerife	35	80	(4º) 40
Valencia	126	77,23	(4º) 48
Total	476	68,54	59,26

Fig. 4. Principales datos de la población estudiada.

6. RESULTADOS

Éstos son los resultados obtenidos al pasar el test a los estudiantes:

1. En el primer factor a estudiar (pregnancia en el alumno de un perfil mítico estereotipado en relación al artista): se ha comprobado que baja en todas las facultades, desde el primero al último curso en una media del 6,26%. Es significativo el brusco descenso de Pontevedra y Barcelona en esta cuestión y el hecho de que Sevilla no sólo es la que aporta la más alta cuota en la presencia entre los alumnos de este tipo de perfil (67,44%), sino que además la tendencia se invierte. Es decir, sube del primer año al último. La facultad que porcentualmente posee menos arraigo en la presencia de este tipo de perfil es Barcelona en su último curso (22,45%) (fig. 5).

caz. Desordenado, indisciplinado, distraído. Emocionalmente nervioso, irritable, impaciente. Poco equilibrado, tendente a no controlar emociones. Poco perseverante y tenaz. Creativo, imaginativo, original e informado. Abierto a novedades, ideas y valores distintos al propio (Caprara 1995, 43).

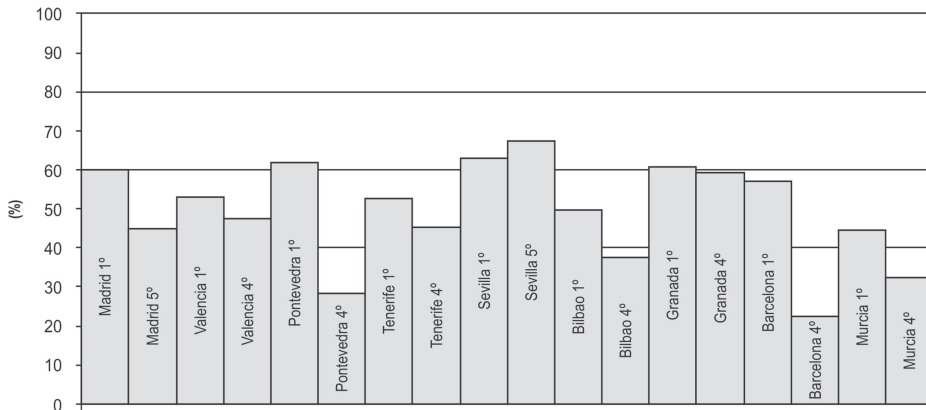


Fig. 5. Perfiles míticos por facultades.

2. Respecto al segundo factor (Rasgos que caracterizan la personalidad del artista)

En términos absolutos, los resultados no dejan lugar a dudas sobre las tendencias que son elegidas por los alumnos. El 21,17% de los encuestados elige la *emotividad* para definir un rasgo característico del artista, frente al último valor de *previsible* (2,06%) y *ordenado* (4,1%). Madrid (5º) y Murcia (4º) con un promedio del 33,3% dan el valor más alto y Bilbao (4º) con un 13,41% la que menos elige la *emotividad*.

Valores que fluctúan en el 5% son: *excéntrico*, *tenaz*, *extrovertido*, *melancólico* y *raro*. Valores que están en los últimos lugares de la tabla: *previsible*, *ordenado* y *equilibrado* (fig. 6).

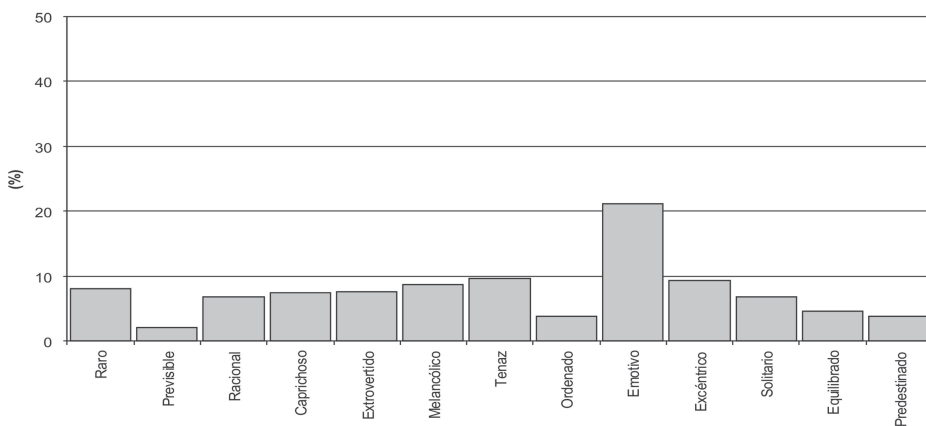


Fig. 6. Rasgos de personalidad artística. Todas las facultades.



En términos relativos los resultados son también interesantes:

Bajan de un curso a otro todas las facultades en los valores de *extrovertido* (excepto ligeramente en Sevilla) y *emotivo* (excepto en Madrid y Murcia, que suben decididamente). Suben todas las facultades en los valores de *equilibrado* (fuertemente, excepto en Granada), *ordenado* (excepto ligeramente en Valencia), *tenaz* (excepto en Bilbao, que baja fuertemente, y Murcia) y *previsible* (excepto ligeramente en Madrid y Valencia).

Esto es, las tendencias que mejor se adecuan al perfil mítico heredado del pasado evolucionan a la baja, tal vez para adaptarse a las exigencias profesionalizantes y menos románticas a las que se enfrentan los alumnos, ya al filo de su graduación. No obstante, o quizás por esta misma razón, sube el valor de *melancólico*, excepto en Sevilla (fig. 7).

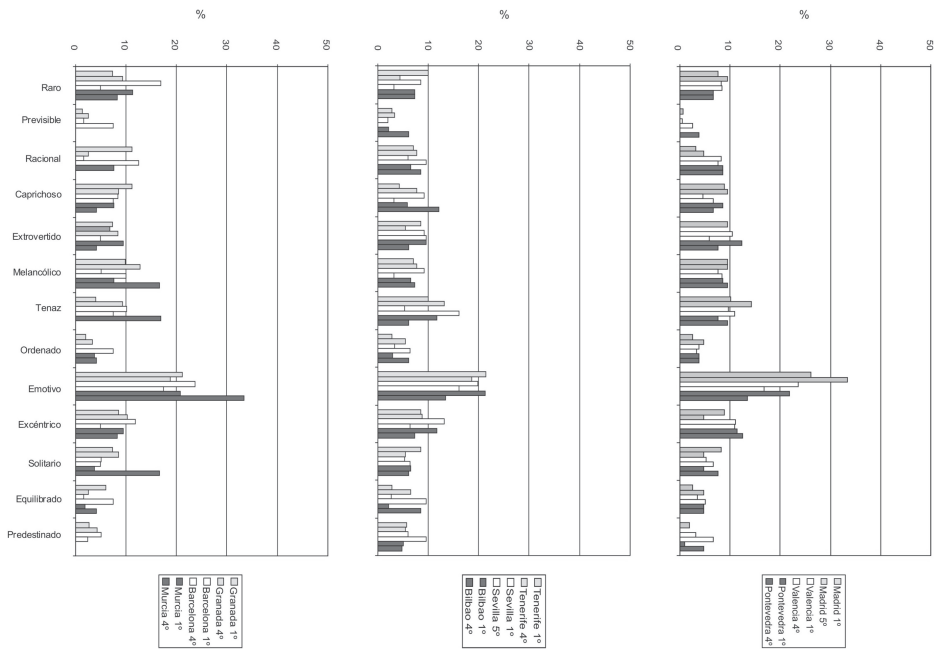


Fig. 7. Rasgos de personalidad artística por facultades.

3. En el tercer factor (salidas profesionales):

En términos absolutos, un 44,38% de los encuestados se decantan por el ejercicio libre de la profesión. Esta aspiración se asocia al Tipo Creativo, según los tests de personalidad Big Five arriba señalados. Le sigue la enseñanza del arte como segunda opción 25,86%. En último término se sitúa la elección de animador (fig. 8).

En términos relativos comprobamos varios aspectos: que la elección de artista contemporáneo sube fuertemente en Tenerife y Murcia, de 1º a 4º curso. Que

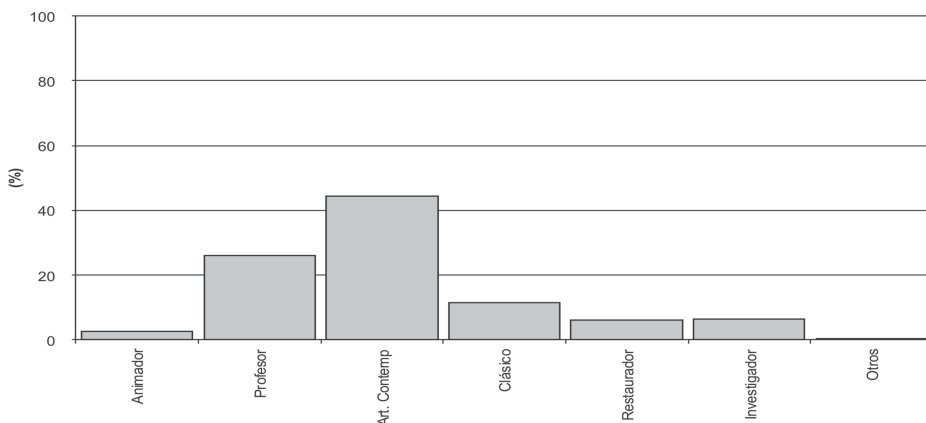


Fig. 8. Salidas profesionales. Todas las facultades.

la elección de profesor de arte sube en todas las facultades y fuertemente en Barcelona, Madrid y Tenerife, exceptuando un ligero descenso en Pontevedra. Que la aspiración a convertirse en un artista dedicado a la técnica clásica desciende en todas y sube ligeramente en Bilbao. Que la tasa de elección en otras salidas profesionales existe (se incrementa el tipo investigador en el último curso), pero de una manera testimonial, tan débil que no podemos inferir que la presencia de otros tipos de personalidad (en relación con los Big Five) en las Facultades de Bellas Artes tenga una presencia relevante. Esta observación invalida nuestra tercera hipótesis (fig. 9).

De manera global, de la media de las respuestas de los alumnos del 1º curso se desprende que: a) en su opinión el artista es diferente al resto de personas y su rasgo típico es la emotividad; b) que la facultad de Bellas Artes se configura como un espacio para la formación de artistas (la elección de artista plástico como salida profesional es aplastante); Sin embargo, el artista no nace, sino que aprende a serlo, a base de trabajo y no de inspiración (lo que redundaría en una revalorización de la función formativa y capacitadora del aprendizaje del arte y de la práctica artística); y c) sus obras tienen un valor que más allá del estrictamente económico (en consonancia con la carga emotiva con la que han trabajado). Estas afirmaciones se asumen independientemente de las preferencias curriculares profesionales de los encuestados, cuya primera opción es la de artista contemporáneo.

Con el pase del cuestionario a los alumnos de último curso podemos comprobar que también para este grupo a) el artista, aunque en menor proporción, presenta rasgos específicos destacando igualmente la emotividad; b) subrayan con más fuerza que la facultad de Bellas Artes sea un espacio de artistas y de artistas en formación y confían en que el artista aprenda a serlo, a base de trabajo y no de inspiración; c) al contrario que los alumnos de 1º, consideran sus obras más como un producto con valor de mercado (lo que entra en la lógica de la búsqueda de utilidad de su fuerza de trabajo y creativa). También todas estas afirmaciones se



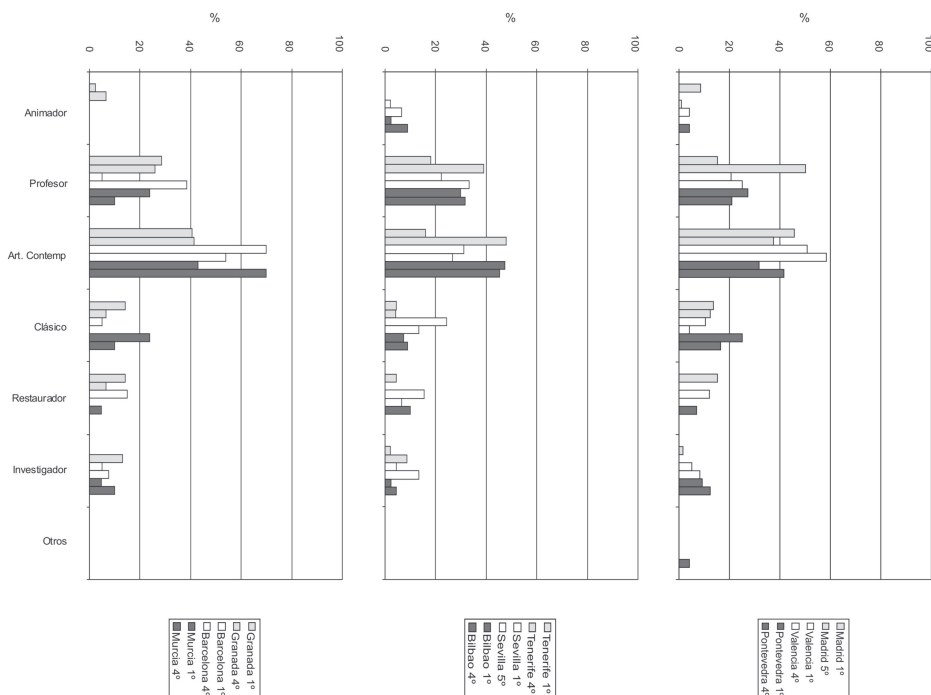


Fig. 9. Salidas profesionales por facultades.

asumen independientemente de las preferencias laborales elegidas. Es precisamente en estas salidas profesionales donde las diferencias se diversifican y se incrementan más las opciones de profesor y de artista contemporáneo.

7. INTERPRETACIÓN

El estudio realizado pone de manifiesto que al acceder a la facultad los alumnos de bellas artes traen ya una idea concreta de lo que creen que es el artista y los rasgos de su personalidad, relacionándola en muchos casos con ideas preconcebidas —ya obsoletas— de corte mítico, algo estereotipadas y teñidas de nostalgia. Esta noción evoluciona, actualizándose, a medida que el alumno se enfrenta al aprendizaje de la práctica artística y comprende el entorno socio cultural que le sirve de referencia y al que destina sus obras. Lo que proporciona un sólido argumento a favor de la función educativa y formadora de las facultades.

No obstante, la tercera hipótesis inicial, en la que teorizábamos que no todos los alumnos matriculados se encuadran en una sola personalidad tipo ni optan por el libre ejercicio de la profesión, aunque está corroborada en el estudio, carece de suficiente fuerza como para tomarla en consideración.

8. DISCUSIÓN

Las consecuencias que se desprenden del estudio, si bien no son científicamente concluyentes, sí poseen el valor de un muestreo de opinión, en tanto que se les ha preguntado a una población suficientemente representativa y directamente involucrada en el proceso formativo en la creación artística. La población del último curso es menor en número y los docentes han manifestado dificultades en este punto, al ser alumnos con un control externo más laxo.

Para ser más completo, el test debería haber controlado toda una promoción al entrar y al salir de la carrera, pero esto nos hubiese llevado un tiempo del que no disponemos. Asimismo, es obvio que la personalidad de los grupos es diferente en cada generación y ciudad. No obstante y como primer acercamiento nos sentimos satisfechos con el planteamiento de la cuestión y de las reflexiones a las que este trabajo pueda dar lugar en un futuro próximo.

9. CONCLUSIONES

A la luz de los resultados que arrojan los cuestionarios, podemos concluir que:

- a) Con independencia de que los alumnos matriculados se consideren a sí mismos como tales, mantienen, en su mayoría, una imagen estereotipada del artista con rasgos mitificados más al inicio de la carrera que al final de la misma. El paso del primer al último curso los hace elegir en términos generales un perfil menos extrovertido y emotivo y más previsible, melancólico, tenaz, ordenado y equilibrado.
- b) El imaginario sobre qué ha de ser un artista se matiza con el avance de los cursos y del conocimiento de la verdadera función social del artista actual, adecuándose a cada realidad personal y a sus expectativas profesionales. Podríamos decir que en el último curso se abren al mercado laboral, sintiendo las obras como un producto mercantil.
- c) El perfil psicológico de persona creativa (en definición de los Big Five) es el que la mayoría de encuestados esperan que nuestra facultad de Bellas Artes acoga y ayude a conformar. Esto es paradójicamente así, a pesar de que no todos desean convertirse o vayan a ejercer como artistas.

Aunque ya no se discute el arte como estudio universitario, la posición del artista como licenciado en Bellas Artes no está aún demasiado clara. No parece que se asuma bien la idea de que el estudiante y el artista en formación coincidan en una sola persona. Strazza (1991, 88) se pregunta qué lugar ocupa la enseñanza en el moderno sistema de producción de bienes, de servicios y de ideas. No tanto para eliminar el arte, sino para reconducirlo. Evidentemente, el mantenimiento del halo de artista —ya hoy desaparecido en el seno de la cultura visual— es una voluntad inconsciente de preservar lo diferente. Sin embargo, se necesita poner en valor la



conexión con lo socialmente útil y el mito estereotipado puede llegar a ser un impedimento. Igualmente, tendemos a creer que las academias formen exclusivamente artistas y no, como así es, provean de especialistas que dispongan de niveles de cultura y competencia artística suficientes para hacer frente a las necesidades en esta materia de la sociedad actual (restauración, investigación estética y técnica de nivel universitario, pedagogía de las artes, artemediación, terapia artística, etc.) Puesto que los artistas con proyección social son una minoría, no parece rentable mantener facultades abiertas sólo para atender a tan exiguo número. Por tanto, debemos de pensar que la enseñanza que dispensamos desde la Universidad debe capacitar para diversas funciones dentro de la creación y la práctica del arte contemporáneo, para lo que tenemos que asumir la existencia de orientaciones distintas más acordes con el campo de la comunicación visual y de las demandas socioculturales y económicas de la sociedad actual. Pero sobre todo hemos de cuidar, de cara a las nuevas orientaciones de las enseñanzas artísticas en un mundo que plantea valores diferentes, que el pretendido halo inalcanzable y *genial* del artista no se convierta en un obstáculo que nos autoexcluya del mundo productivo, puesto que eso sería un empobrecimiento y un verdadero ademán fosilizado.

10. A MANERA DE REFLEXIÓN

Cabe señalar, como colofón, que a lo largo de la Historia del Arte hay una tendencia cada vez más acusada a que el artista se vuelque en su propia obra. Tanto, que ésta se satura de personalidad y el público termina aceptando el arte como una expresión concreta de un alma individual y no como una producción industriosa y anónima. Esto dota de una extraordinaria relevancia a todo acontecimiento biográfico del creador, sellándose un vínculo íntimo entre él y su producción, donde todo acontecimiento parece tener eco en la obra.

El pasado siglo renunció a inmovilizar el término *Arte* y se dedicó a abrir experiencias. La inclusión de nuevos lenguajes como la fotografía, cine, performances, etc., desestabilizó el número de expresiones artísticas y sus relaciones entre ellas, hasta llegar a una indefinición permanente. Baste sólo asomarse a los cambios de nombre de nuestra actividad plástica: artes nobles, artes memoriales o bellas artes, aunque hoy no se aglutinen precisamente por su belleza. El arte posee así *zonas de incertidumbre* (en expresión de Tatarkiewicz 1987, 55) cuyas propiedades son tan laxas como íntimas (utilidad, rigor, seriedad, ética, belleza, etc.)¹³. De hecho, nuestra propia definición podría ser claramente contradictoria e igualmente válida que la que proponga el lector cultivado. Paralelamente, el artista ha ocupado diferentes escalafones al mismo tiempo: en el gremio unos y en la corte otros; en la academia unos y en la bohemia otros. Esto hace de nosotros un grupo heterogéneo y no

¹³ La imposibilidad de unas reglas perennes las apuntó el ilustrado Campomanes (1978, 162) «*Es pues arriesgado fijar reglas perpetuas, en lo que depende del uso o del capricho de los humanos*».

corporativo, como ocurre con otras profesiones liberales. Ha llegado a hacerse indisoluble el hablar de arte y tener también que hacerlo de su creador. Cualquier definición tendrá desde entonces que incluir, para ser completa, tanto a la producción artística como al propio ser humano que la ha realizado. En el caso del presente estudio, los modelos estereotipados de artista se usan sin saber su procedencia histórica, ni contrastando su eficacia en el complejo mundo artístico contemporáneo. ¿En qué grado actúa la deseabilidad social, es decir, el afán de gustar y de concordar con un determinado cliché social y psicológico en nuestros alumnos? No parece irrelevante el poso mítico del artista en las expectativas y apriorismos de los estudiantes. Como dicen Kris y Kurz (1982, 112):

Aquél que pone en práctica su vocación, en cierto modo acepta su destino tipo. Esta consecuencia no tiene que ver exclusiva o principalmente con el pensamiento consciente y con el comportamiento del individuo (en quien puede tomar la forma de un concreto «código de ética profesional»), sino con el subconsciente. El campo de la psicología hacia el cual señalamos, puede etiquetarse como de la «biografía preestablecida».

Enseñamos a personas con tipos caracterológicos distintos. No obstante, es esperanzador que la mayoría de los alumnos encuestados asuma que el empeño y el trabajo diario son claves, por encima de la inspiración. Cerramos con una cita de Armenini, que plasmó en su *Dei veri precetti della pittura* (1567):

«Lo peor es que muchos artistas ignorantes se creen muy excepcionales al afectar melancolía y excentricidad» ...«Ciertamente éste [*el conocimiento y el trabajo*] es el modo según el cual los pintores se hacen grandes y famosos y no por medio de caprichos y rarezas» (en Wittkower 1982, 94).

11. AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a todos los compañeros que han ofrecido su ayuda en la elaboración de los cuestionarios: de Barcelona Josep Montoya, de Bilbao Elena Mendizábal, de Madrid Paris Matia Martín, de Murcia Pedro Ortuño, de Pontevedra Juan Loeck, de Sevilla Guillermo Martínez, de Tenerife Pilar Blanco, de Valencia Miguel Molina, Carmen Navarrete y María Zárraga. Sobre todo contraemos una deuda de gratitud hacia la desinteresada colaboración de los alumnos, que han volcado sus valiosas opiniones en los cuestionarios. Es de hecho a ellos a quienes van dirigidos nuestros esfuerzos de mejora.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, L.B. (1999) *De Pittura* (1463) Madrid: Tecnos.
- ARMENINI, G.B. (2000) *Dei veri precetti della pittura* (1567) Madrid: Visor.
- AZÚA, F. (1995) *Diccionario de las artes*. Barcelona: Planeta.
- BAROCCHI, P. (1960) *Trattati d'arte del Cinquecento*. Bari: Einaudi.
- BRENOT, P. (1998) *El genio y la locura*. Barcelona: Sine Qua Non.
- CAMPOMANES, B. (1978) *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*. Madrid: Editora Nacional.
- CAPRARA, G., BARBARANELLI, C. y BORGOGNI, L. (1995) *Cuestionario Big Five. BFQ*. Madrid: Tea.
- CASTIGLIONE, B. (1984) *El cortesano* (1504) Madrid: Espasa.
- CENNINI, C. (1988) *Il libro dell'arte* (1437) Madrid: Akal.
- GAURICO, P. (1989) *De Scultura* (1504) Madrid: Akal.
- GIMPEL (1991) *El artista, la religión y la economía capitalista*. Barcelona: Gedisa.
- HASKELL, F. (1984) *Patronos y pintores*. Madrid: Cátedra.
- HARRIS, M. (1993) *Jefes, cabecillas, abusones*. Madrid: Alianza Cien.
- HEGEL, G. (1985) *Introducción a la estética*. Barcelona: Península.
- HONOUR, H. (1984) *El Romanticismo*. Madrid: Alianza.
- KRIS, E. y KURZ, O. (1982) *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra.
- NEWMANN, E. (1992) *Mitos de artista*. Madrid: Tecnos.
- PANOFSKY, E., KLIBANSKY, R. y SAXL, F. (1991) *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza.
- SANDBLOM, P. (1995) *Enfermedad y creación*. México: FCE.
- SCHELLER, M. (1961) *La vida del espíritu. El santo, el genio, el héroe*. Buenos Aires: Nava.
- STRAZZA, G. (1991) *Sobre la enseñanza artística*, en AA.VV. *Las enseñanzas artísticas en la encrucijada*. Barcelona: Universitat de Barcelona.