

Sobre los operadores visuales y sonoros para compartir el pensamiento

*About visual and sound operators
for the sharing of thinking*

Denise Jodelet*

Resumen

El artículo presenta las bases teóricas de una investigación internacional en curso sobre la recepción y la interpretación de una obra fílmica compuesta de tres películas (la *Trilogía Qatsi*), que dejan ver el estado contemporáneo del mundo ligado a la globalización usando únicamente la imagen y la música, sin recurrir ni a la narrativa ni al lenguaje. Tal investigación se aborda desde un campo de estudios poco desarrollado en psicología social, el de las representaciones sociales. En el artículo se realiza un examen de las contribuciones teóricas, cada vez más numerosas en ciencias sociales, que vinculan los procesos representacionales y los valores sociales a las formas de expresión artística. El modelo de la mimesis de Ricoeur permite abordar los marcos y los alcances de la *Trilogía Qatsi*.

Palabras clave: expresión artística, representaciones sociales, valores sociales, mimesis.

Abstract

In order to take up a field study scarcely developed in social psychology, the approach of social representations in a roundabout way of artistic works, the article presents the theoretical basis of a current international research. This research has been dealt in the last International Conference on Social Representation, in Sao Paulo. Its aim is to study the reception and interpretation of a set of three movies (*The Qatsi Trilogy*) that give a view of the contemporary state of the world due to globalization, using uniquely images and music, without having recourse to narrative nor language. After having examined the contributions that, more and more numerous in social sciences, establish a link between representational processes, social values and artistic forms of expression, the Mimesis model of Ricoeur helps to handle the frame and significance of the *Qatsi Trilogy*.

Keywords: artistic expression, social representations, social values, mimesis.



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

¹ La versión original de este artículo ha sido publicada en *Psicología e Saber Social*, 2014, 3(2), pp. 207-219, bajo el título "Sur les opérateurs visuels et sonores du partage de la pensée". Traducción de María Eugenia Ríos Marín.

* École des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
denise_jodelet@wanadoo.fr

La aproximación a las representaciones sociales de las producciones artísticas es una línea de interés que compartimos desde hace mucho tiempo con Serge Moscovici en el seno del Laboratorio de Psicología Social de la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Varios trabajos se elaboraron desde esta perspectiva. Pero esta no encontró mucha respuesta en el vacío relacionado con los trabajos en psicología social, ya se trate de producciones icónicas, fílmicas o musicales. Más bien, para hablar solo de Francia, los psicólogos se han interesado sobre todo en la música (cf. entre otros: Beauvois, 1990; Francès, 1979; Imberty, 2001; Madiot, 2002; Seca, 2001). Los trabajos sobre documentos icónicos son relativamente más numerosos, pero pocos se ocupan de la producción cinematográfica.

A fin de aminorar tales carencias, he seguido algunas pistas, especialmente en el trascurso de varios eventos académicos: un simposio en la Séptima Conferencia Internacional sobre las Representaciones Sociales (VII CIRS) en Guadalajara (2004), dos coloquios realizados en Atenas y en Nueva York, y una conferencia de la CIRS en Roma (2006). He centrado mis reflexiones principalmente en música popular o en creaciones que utilizan sistemas de representación para construir obras enraizadas en la contemporaneidad, como *The cave* de Steve Reich y Beryl Korot o, más recientemente, la *Trilogía Qatsi* de Godfrey Reggio y Philip Glass.

A propósito de esta última obra, se inició en 12 países una investigación internacional que fue objeto de un simposio en la XII CIRS, organizada en São Paulo, en julio de 2014. El presente artículo está basado en la intervención que hice en ese simposio.

La *Trilogía Qatsi* está compuesta por tres películas, realizadas entre 1982 y 2001. Sus títulos toman de la lengua de los Hopi, una comunidad indígena de los Estados Unidos, el término *Qatsi* que quiere decir vida. Cada uno de los filmes resalta aspectos de la vida propia de nuestro tiempo. *Koyaanisqatsi*, que significa 'la vida trastornada', aborda las consecuencias de la industrialización y la urbanización en la naturaleza y las formas de vida. *Powaqatsi*, 'la vida en transformación', se apega a los efectos de la mundialización y a las relaciones Norte-Sur. *Noqoyqatsi*, que significa 'la vida en guerra', se centra en los impactos destructivos del progreso técnico y de las relaciones agresivas y bélicas entre grupos y naciones. Cada película dura una

hora treinta minutos, pero para la investigación realicé un montaje de cuarenta minutos a propósito del cual son recolectadas, por cuestionario, las reacciones de sujetos que tienen o no una formación artística.

La trilogía tiene la particularidad de estar basada en dos “artes del tiempo”: el cine y la música, además de no utilizar el lenguaje para representar las maneras de vivir inducidas, transformadas o amenazadas por los desarrollos de la modernidad. Esta empresa es propicia para el examen de múltiples formas en las que se transmiten y se comparten maneras de ver, de interpretar, de construir nuestro mundo de vida. Responde al interés creciente de la psicología por la investigación sobre los sentidos, calificada de “explosión” por la revista *The Psychologist* (2012). A continuación presentaré los presupuestos teóricos de esta investigación colectiva e intercultural sobre la recepción de una obra de arte.

Pero, antes de considerar las predicciones y los marcos de una aproximación teórica de esta obra, recordaré:

- En primer lugar, lo que fundamenta los propósitos de nuestra investigación: cómo acceder al pensamiento a partir de producciones artísticas que ponen en juego dimensiones sensibles y emocionales.
- En segundo lugar, cómo esta cuestión se va a definir con una indagación sobre la relación entre las obras de arte y las representaciones sociales.
- En tercer lugar, cómo una investigación sobre los operadores visuales y sonoros del pensamiento desemboca en los aportes al campo de estudio de los valores, así como en los de las representaciones sociales y de la cultura.

I. Los fundamentos teóricos de un estudio del pensamiento en el arte

Recordaré, rápidamente, lo que desarrollé en Roma en 2006, al poner en evidencia la especificidad de las formas que presenta el pensamiento en ese tipo de producción. Especificidad que asocia estrechamente pensamiento, emoción e imaginación. Esta conferencia está ampliada en un capítulo de la obra *Representaciones sociales y mundos de vida* (Jodelet, 2015).

Descartes (1618/1987) ya había insistido sobre esa particularidad de la música en el primer texto que escribió, a la edad de 22 años, *Compendio de música* (*L'Abrégé de Musique*), y que orientó todo el pensamiento musical de su tiempo. El efecto de la música radica en el placer, en el estado de las pasiones que genera escuchar una obra construida según los cánones estrictos del pensamiento matemático y físico.

En nuestra época, varios autores retomarían esa asociación entre razón y emoción. Así, la musicología se apoya cada vez más en las ciencias cognitivas, lo que demuestra la importancia de los procesos mentales (Mâche, 1997). En ciencias sociales, la literatura sobre la música hace hincapié en su dimensión intelectual, detectable en sus formas y su dependencia de las corrientes de pensamiento específicas de una sociedad. Para la etnomusicología, la música permite la expresión de las facultades de abstracción y puede conducir a sus formas más intelectualizadas (Schaeffner, 2006). Metáfora creíble de lo real, es para Attali (1977) “una de las formas teóricas por las cuales podemos percibir la realidad”. Para el lingüista Jakobson (1973): “lo más significativo en la música, contrariamente al lenguaje, es el sistema total por sí mismo, un sistema que está inseparablemente ligado a la visión del mundo”. Finalmente, sociólogos como Weber (1998) y Adorno (1989) han desarrollado ampliamente la racionalidad aplicada a la música.

En lo que se refiere a las imágenes, es a Francastel (1965), sociólogo de la pintura, a quien debemos la afirmación más clara de la existencia y de la naturaleza de un pensamiento estético “que permite observar y expresar el universo en los actos y los lenguajes particularizados”. La actividad artística tiene como función recortar lo real en conjuntos organizados y comunicarlos a los demás “a través de sistemas de interpretación concretizados intencionalmente en las formas ... y en portadores de nuevas atribuciones de valor”.

Francastel adelanta la noción de “figuratividad” para referirse a esta propiedad del arte y dar lugar a patrones institucionales de pensamiento que informan sobre lo real. Este concepto, ampliamente retomado en la aproximación hermenéutica de la música (Vecchione, 1997), se vincula con el de representación. Agrega un aspecto importante, poco considerado en los estudios sobre la estructuración de las representaciones sociales: el papel de la imaginación que reemplaza al esquema de organización que da forma a lo real. Esta perspectiva invita, entonces, a considerar la dialéctica entre lo real, lo percibido y lo imaginario.

Por otra parte, el acercamiento con la representación social se apoya en otras características de la figuración en referencia a su carácter social. Por un lado, el objeto figurativo implica un proceso de intercambio y de creación conjunto entre autor y receptor ya que los elementos que él asocia “no existen solamente en la conciencia y la memoria del creador sino de todos los que, presentes o distantes en el tiempo y el espacio, convertidos en usuarios de ese objeto le confieren, en definitiva, su sola realidad”. Por otro lado, la participación del receptor, basada en su percepción, está condicionada por la cultura. Este fenómeno es sobresaliente en el caso de la música, en la que el modo de aprehensión supone el desarrollo de aptitudes de audición

específicas a cada cultura, los “hábitos de percepción” que forman, según Corbin (2000), “una cultura sensible, modulada por las pertenencias sociales”. Aquí encontraremos el cuadro cognitivo y cultural del anclaje de las representaciones sociales.

Por último, los elementos que constituyen los objetos figurativos concretizan actitudes que son propias de un orden social y que organizan la experiencia. Juegan un papel de transformador “en una tentativa de acomodamiento colectivo del universo siguiendo los fines particulares de una sociedad determinada y en función de las capacidades técnicas y de los conocimientos intelectuales de esa sociedad”. Encontramos aquí, ampliado a las normas y a los valores de un grupo social, el papel del metasisistema que da cuenta del proceso de objetivación de las representaciones sociales.

Estas propuestas se refieren principalmente a la actividad creativa y a sus esquemas de organización. Se complementan con la segunda perspectiva centrada en los procesos de la acción ejercida por la obra de arte que, según Vygotski (2005), le conciernen a una psicología del arte. Esta psicología será, necesariamente, una psicología social si bien su objeto remite al “psiquismo del individuo singular”. La originalidad de la proposición de Vygotski es la de establecer que “en el movimiento más personal, lo más íntimo del pensamiento, de los sentimientos, etc., la psique del individuo sigue siendo social y socialmente condicionada”. La determinación del carácter y de la acción de la obra de arte por parte de las condiciones sociales no se da de manera inmediata, sino a través de los sentimientos mismos que esta despierta. Y estos sentimientos están socialmente condicionados por la forma, cuya función es comunicar un sentimiento social que está ausente del objeto representado. En el proceso psíquico de la percepción tanto del arte icónico como del arte lírico, el elemento inicial es la emoción suscitada por la forma.

Este fenómeno es particularmente visible en el caso de la música en la medida en que, como lo dice Lévi-Strauss (1964), “función emotiva y lenguaje musical son coextensivos”. En el modelo de Vygotski la dialéctica entre lo real, la percepción y lo imaginario se enriquece con un cuarto término: la emoción. El vínculo fundamental existente entre la emoción y lo imaginario da cuenta de la acción de la obra de arte por un proceso de catarsis. Este proceso permite la descarga de emociones contradictorias suscitadas por el contenido y la forma de la obra, gracias a una “actividad de la imaginación exigida de nosotros por cada percepción del arte” para superar en forma creativa nuestros propios sentimientos.

Esta concepción encuentra eco en las consideraciones de Lévi-Strauss que ponen de relieve la afinidad entre la música y el mito, cuando dice: “El propósito del compositor se actualiza, como el del mito, a través del oyente y por él. En uno u otro caso

se observa, en efecto, la misma inversión de la relación entre el emisor y el receptor, ya que es, a fin de cuentas, el segundo quien se descubre en lo que es significado por el mensaje del primero: la música se vive en mí, yo me escucho a través de ella. El mito y la obra musical aparecen, de este modo, como directores de orquesta cuyos oyentes son los ejecutantes silenciosos... La música y la mitología confrontan al hombre con objetos virtuales cuya sombra solo está presente en aproximaciones conscientes (una partitura musical y un mito no pueden ser otra cosa) a verdades inevitablemente inconscientes y que le son consecutivas". De ahí surge el concepto de "significancia" de la obra (Langer, 1953), en referencia a la vinculación entre el significado conferido por el autor con las inquietudes, los intereses, las formas de ver del receptor. Procesos que constituyen uno de los objetos centrales de nuestra investigación.

Estas intenciones compartidas inspiran dos señalamientos decisivos para nuestros propósitos. Por una parte, la relación dialéctica entre el creador y el auditorio sobrepasa el esquema de análisis de la comunicación en términos de "emisor-mensaje-receptor", que supone compartir un código común que permite codificar y decodificar el significado de la obra y la pasividad del receptor. Como dice Raynaud (1999), la cuestión que surge ahora es saber si tales códigos de lectura "existen o si son quimeras tendientes a justificar una interpretación arbitraria de las obras". En adelante se prefiere un análisis en términos de comunicación, un análisis en términos de inferencia a partir de la evidencia identificada en el contenido de la obra (Sperber y Wilson, 1989). Esta perspectiva permitiría explicar la variabilidad de las interpretaciones de una obra e integrar el papel activo del receptor como el impacto decisivo de la obra en su interpretación y su "estar en el mundo": "Somos los hijos de nuestras obras" dirá Latour (2012). Esta perspectiva modifica radicalmente los marcos analíticos de la circulación de ideas y de valores.

Por otra parte, la importancia de la objetivación del pensamiento en las obras sugiere que el proceso de objetivación de las representaciones sociales puede enriquecerse tomando en cuenta la relación entre la imaginación y la emoción, a través de un enraizamiento del pensamiento en el cuerpo, a imagen del arte. Encontramos aquí el vínculo establecido por Merleau-Ponty entre la carne y la idea que "no es lo contrario de lo sensible sino su duplicación y su profundidad". De acuerdo con este autor, "la literatura, la música, las pasiones, pero también la experiencia del mundo visible" son "develaciones de un universo de ideas en una experiencia corporal". Este enlace entre cuerpo y pensamiento, argumentado en las ciencias cognitivas (Damasio, 1995), es retomada hoy en un análisis de la música como pensamiento metafórico (Spitzer, 2004) inspirado por la obra de Lakoff y Johnson (1998).

2. La problemática de la relación sentido/idea aplicada a las representaciones sociales

Se han estudiado y tematizado mucho las relaciones que enlazan el lenguaje y el discurso con las representaciones sociales forjadas en el seno de la comunicación social. Pero, olvidando que la comunicación social puede pedir prestado de otros circuitos, entre los cuales figuran las artes de la imagen y del sonido, la investigación sobre las representaciones sociales apenas ha abordado el estudio del pensamiento social de producciones artísticas.

Ante este vacío teórico, no hay mejor manera de limpiar el terreno que la realización de una investigación empírica en torno a un objeto que tiene la característica de una negación intencional del uso del lenguaje y del discurso a favor de la imagen y del sonido. No obstante, al hacer esto no nos lanzamos completamente al vacío porque, si se vuelve la vista hacia las disciplinas vecinas a la psicología social, podemos disponer de orientaciones para abordar la relación entre el arte y las representaciones sociales o colectivas.

En el dominio de la historia, Ferro (1984) ha suministrado una contribución esencial en el caso del cine. En cuanto a la literatura o la pintura, la historia de las mentalidades, hoy transformada en historia cultural, consagró una serie de estudios a esta relación, con las obras de Rioux y Sirinelli (1997; 2002), siguiendo los de Chartier (1989) y Lepetit (1995). La historia cultural se concibe aquí como aquella de las representaciones del mundo, de las producciones del espíritu y como portadora, sobre todo, de lo que está cargado de sentido en un grupo humano en una época dada. Esta disciplina tiene también el interés de reconstituir el proceso de circulación de los fenómenos de representación en una sociedad determinada, “tanto para los sistemas de pensamiento más integrados como para las sensibilidades más frustradas”. Permite responder a la pregunta constitutiva y definitoria de la disciplina: ¿cómo representan los hombres y se representan el mundo que les circunda? Por tanto, ofrece la posibilidad de “pensar integralmente los procesos de circulación de los hechos no materiales en una sociedad y de ubicar este análisis en su perspectiva necesariamente cinética, pero también antropológica”. Con una consecuencia esencial para la definición misma de la cultura de masas: “porque permite no limitar el estudio de la cultura de masas a la trilogía producciones culturales-medios-público sino insertar allí las visiones del mundo que surjan” (Rioux y Sirinelli, 2002).

El interés por esta problemática sobre la música apenas emerge, aunque con fuerza, en sociología. Así, D. C. Martin (2006) plantea “la importancia del estudio

de las representaciones sociales en el análisis de la música popular o de masas, “hecho socio-musical total”, atravesado por representaciones sociales, de fuerte densidad simbólica” que deben ser analizadas musicalmente. Para este autor, la teoría de las representaciones sociales es un precioso recurso por la siguiente razón:

La sociedad constituye el marco donde se desarrollan los fenómenos musicales; ella –el derecho, los poderes, las creencias, los sistemas de influencia– define los roles, los medios, los valores de estos fenómenos. Estos, animados por los seres sociales, se encuentran investidos de representación: de la sociedad en la cual operan, en principio, pero también de otras sociedades asociadas a los elementos de la música, de citas, de préstamos. Estas representaciones no “reflejan” la sociedad, la reconstruyen para darle un sentido, a fin de permitir a sus miembros posicionarse en ella y determinar qué acciones pueden y quieren tomar. En estas acciones, la música se vuelve el vehículo de representaciones instaladas o en proceso de transformación; puede imaginar visiones nuevas de un mundo considerado insatisfactorio, proyectar una imagen metafórica sincrética de un orden social ideal (Martin, 2006: 136).

Y es precisamente la expansión de esta noción de cultura de masas lo que confiere a la música y a los modos de expresión fílmica un lugar privilegiado en el contexto cultural y tecnológico contemporáneo. Por un lado, están directamente afectados por las transformaciones introducidas en la producción y el consumo de las obras, debido al desarrollo tecnológico del registro, la industrialización y la comercialización de la transmisión que marcan lo que ahora llamamos la “cultura-mundo” puesta al alcance por los medios de transmisión de los *mass-media*. Por otro lado, están caracterizados por el surgimiento de prácticas sociales masificadas vinculadas a las nuevas formas de expresión musical o icónicas. De tal manera que la elección de la *Trilogía Qatsi* nos permite encontrar una forma de expresión emparejada con los fenómenos de mundialización que afectan a sociedades y culturas.

La obra que estudiamos entra en la categoría, novedosamente propuesta por Pomian (1997), de “objeto semióforo”, es decir, un objeto perceptible investido de significado. Toda obra de arte está caracterizada por el hecho de que un significado invisible está siempre sostenido por un soporte material, accesible por los diferentes sentidos. Lo que experimentamos no es solo el significado ni solo el soporte de los signos, sino la unión de ambos. El objeto semióforo tiene la función de lenguaje en un intercambio entre lo visible y lo invisible o indecible y entre los colaboradores, que son el productor y sus destinatarios, ya sean individuales o colectivos. Se sustituye cualquier cosa inaccesible directamente, su significado, para mostrarla, indicarla,

recordarla, conservar sus rasgos. Presenta signos que son “diseñados para programar el comportamiento del destinatario”, imponer la actitud del lector, del espectador, del auditor. El destino de la obra le corresponde a su productor, mientras que su utilización es el acto del receptor. De este intercambio nacerá el significado de la obra inscrita en un tiempo y un espacio dados.

Esta concepción del objeto semióforo destaca la complejidad de una aproximación de la comunicación social de sentido en el marco de las innovaciones tecnológicas. Excediendo los límites estrictos del marco de la interacción directa y del intercambio puramente verbal, los objetos semióforos establecen modos de comunicación específica. Es por eso que se prestan a estudios que permiten esclarecer nuevas condiciones sociales de la génesis y del funcionamiento de las representaciones sociales entendidas como sistemas de significación.

Notemos, sin embargo, que las representaciones sociales son fenómenos que engloban mucho más que sistemas de significación. Estamos de acuerdo en que la teoría de las representaciones sociales tiene que ver con el pensamiento social. Históricamente se ha consagrado a una forma específica de pensamiento social, el sentido común, identificando las relaciones que establece, en tanto que modo de conocimiento y de producción de sentido, con otras formas del pensamiento socialmente informado, ya sea científico, ideológico, mítico o mágico. En este sentido, se ha centrado en el estudio de las producciones de lenguaje ordinario, de los discursos que circulan y se intercambian, en la vida cotidiana y en diversos universos institucionales, para constituir realidades consensuales y mundos comunes.

Ampliando el campo de sus objetos, algunos enfoques también han abordado la manifestación de las representaciones sociales en diferentes soportes mediáticos, icónicos, cinéticos, etc. Pero no hay que olvidar que, como dice Vico (1744/2001), y otros antes y después que él, el sentido común es un *sensus communis*, síntesis no solamente de los diferentes significados, sino síntesis hecha con y a partir de los otros. El *sensus communis* es el sentido que funda una comunidad de vida, el sentido de aquello que es de la competencia de un acuerdo común. Una virtud social que está más del lado del corazón que del de la razón, pero que, incumbiéndole al dominio moral y político, tiene una verdadera significación crítica.

Por lo tanto, surgen las siguientes cuestiones: ¿por qué no hemos abordado el *sensus communis* en todas sus facetas? Si tratamos al pensamiento social, ¿por qué hay tan pocos trabajos consagrados a las relaciones existentes entre las representaciones sociales y las producciones artísticas? Al respecto podemos evocar la observación de Francastel: Actuar como artista, dice él, es actuar como...

creador no solamente de conceptos o de objetos sino de esquemas de pensamiento. Existe, en una palabra, un pensamiento plástico como hay un pensamiento matemático o un pensamiento político y es esta forma de pensamiento la que hasta ahora ha sido mal estudiada. El hecho de que, escribiendo un libro sobre epistemología genética y analizando alternativamente las formas diversas de acción de su época, un hombre como Jean Piaget haya podido ignorar, pura y simplemente, el problema planteado por la existencia del arte constituye un escándalo intelectual en el que se mide la necesidad de una reflexión sobre estos problemas (Francastel, 1965, p. 11).

Proseguir la reflexión en tal línea de investigación parecería aún más pertinente en tanto que la asociación del filme y de la música permitirá encontrar las contribuciones de diversos autores que han tratado de mostrar el poder revelador y formador de ideas y de sensibilidades del que gozan las producciones que mezclan imagen y sonido.

3. Campo artístico y valores sociales

Mi intención al investigar sobre compartir el pensamiento a través de la intervención de operadores icónicos y musicales se fortaleció por el hecho de que desde hace una veintena de años, presenciamos una proliferación de los estudios consagrados al arte, y particularmente a la música, en las ciencias sociales.

Comenzaré por los más recientes. En Francia, en la Ecole des Sciences Politiques, Bruno Latour fundó y dirigió, desde 2010, el Speap (Science Po Ecole des Arts Politiques –Ciencia Po[lítica] Escuela de Artes Políticas–), un proyecto en el corazón del cual se encuentra la pregunta de la representación, para cuyo estudio considera necesario combinar tres prácticas de representación, hasta el momento inconexas: la representación estética, la representación científica y la representación política. A lo que podemos añadir la representación social.

En 2012, un coloquio interdisciplinario organizado por la EHESS sobre el tema “Más allá de lo bello y lo feo: los valores artísticos”, propuso una reflexión pluridisciplinaria sobre los valores comprometidos en la producción, la circulación y la recepción de las obras de arte. Partió del principio de que los valores estéticos no son los únicos en estar implicados en ello. Entre esos otros valores, algunos interesan más directamente al creador o a la obra: la autonomía, la celebridad, el trabajo, el virtuosismo, la originalidad, la autenticidad, el alto costo, la rareza, la significatividad, la verdad. Otros se relacionan más directamente con la recepción: el placer,

la universalidad, la autenticidad, la espiritualidad, la moralidad. Tal perspectiva fundamenta el propósito de nuestra investigación, que se interesa en esclarecer las visiones, los significados, los valores y los juicios presentados por la trilogía.

En 2013, la Unesco en asociación con la Coalición por el Arte y el Desarrollo Sustentable organizó la exposición “El Antropoceno” para promover, ante el gran público, los principios éticos y las responsabilidades en materia de adaptación a los cambios climáticos. La idea era que “más allá de las contribuciones analíticas de las ciencias ... no hay ninguna duda de que el arte puede no solamente ser un medio emocional para fomentar nuevas actitudes hacia la naturaleza y el medio ambiente, sino que también puede ser su reflejo”.

En el campo musical, donde la reflexión de las ciencias humanas ha sido particularmente vivaz, con la contribución de Lévi-Strauss en antropología, Molino (2009) y Nattiez (1987) en semiología, Vecchione (1997) en fenomenología, diversas obras y confluencias, por otra parte, se han centrado en distinguir las escalas de análisis de la práctica musical (desde la práctica en círculos íntimos hasta las movilizaciones colectivas, pasando por la difusión de la educación musical) para, como dice Keck (2010), “mostrar cómo esas prácticas circulan y se recomponen, resultando en un devenir-mundo de la música que no es una evolución hacia la estandarización. Esto se debe a que pasan un cierto número de pruebas contenidas en los dispositivos cada vez más amplios por lo que las formas musicales pueden universalizarse después de haber tocado los cuerpos en las experiencias singulares”.

En las tendencias actuales, la mirada del investigador ha girado hacia las condiciones sociales de producción y de recepción artística para examinar las obras mismas en sus efectos sobre las prácticas y las formas de vida en común. Así, con ello se ha llegado, como lo sugiere Rancière (2012) en *La difusión de lo sensible*, a considerar “los actos estéticos como configuraciones de la experiencia que hacen existir modos novedosos de sentir e inducen nuevas formas de la subjetividad política”. Con este autor encontramos la articulación del arte y del pensamiento en una aproximación a la estética como “esquema específico de identificación y de pensamiento de las artes” en el que se establecen enlaces entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de hacer pensables esos vínculos que suponen una “efectividad del pensamiento”.

Si se considera lo que los autores de la *Trilogía Qatsi* han pretendido hacer, no podemos más que sorprendernos por la coincidencia de sus propósitos con lo que acabamos de examinar. ¿Fueron precursores o simplemente se han apoderado del espíritu de su época cultivado por las ciencias sociales y la filosofía?

El terreno estaba preparado para toda una tradición de análisis de obras de arte. Diferentes escuelas de pensamiento se propusieron abordar las representaciones artísticas, modelizar la relación entre el creador, la obra, el receptor y dar cuenta del sentido conferido a las obras. Sin entrar en detalle, voy a recordar las principales tendencias identificadas en el domino estético con:

- las teorías expresivas: centradas en la intencionalidad del autor, sus estrategias de producción, que abordan el significado de la obra como estructura intencional del autor;
- las teorías objetivas: centradas en las características formales de la obra;
- las teorías miméticas: que relacionan la obra con la realidad que representa, en relación con el nivel de análisis “hermenéutico”;
- las teorías pragmáticas: que analizan la obra desde el punto de vista de la recepción: su efecto sobre el receptor y las estrategias utilizadas por este último.

Estos modelos pueden ser utilizados para tratar ciertos aspectos de los resultados de nuestra encuesta. Pero la base de la construcción de su instrumento encuentra una respuesta sólida en los modelos de análisis semiológico y de comunicación de masas, a los que podemos hacer coincidir con los diferentes niveles de aproximación en términos de representaciones sociales.

- A nivel de la intención creativa, en el cual se expresa la subjetividad del autor, con el estudio de las estrategias de producción individuales y grupales. Este nivel remite a los procesos de *objetivación* y de *figuración* de las representaciones.
- A nivel del producto, de la obra que exige un estudio en términos de contenidos y de expresión cultural, correspondiente al *campo de representación*.
- A nivel de la referencia que apoya el significado y supone considerar el *registro mundano*, la *contextualización* de la obra.
- A nivel de la recepción que se refiere a procesos de percepción, de *apropiación* y *anclaje*, en relación al trasfondo común de conocimientos, así como a las condiciones sociales e históricas de pertenencia y de identidad de los individuos y de los grupos, que guían la lectura o la traducción del mensaje transmitido por la música.

4. Marco y alcance de la investigación sobre la *Trilogía Qatsi*

La *Trilogía Qatsi* permite mantener los principales ejes de análisis, puesto que ha sido posible acceder a las intenciones de los autores, a la manera en que ellos compusieron

su obra para responder a esas intenciones y a los efectos de esta composición sobre el modo en que los sujetos la aprehenden. Esta aprehensión del público, su relación con las intenciones de los autores y con la estructura de la obra, sigue siendo el objeto central de nuestra investigación.

Podemos apoyarnos, para avanzar en la construcción de nuestro marco de análisis, en la obra de Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (1983), porque estamos en presencia de artes del tiempo. Si bien los autores de la trilogía decidieron no usar lenguaje para hacer una narración del estado del mundo, la composición tripartita de la obra y la estructuración de sus tres partes se pueden comparar con una narración sobre nuestro tiempo. Un tiempo marcado por

- La pérdida de la naturaleza bajo la influencia de la tecnología, de la industrialización, la urbanización, ilustrada en *Koyaanisqatsi*.
- Las relaciones entre el norte y el sur en términos de dominación, de subordinación social y de alteración de modos de vida, en *Powaqqatsi*.
- La globalización y sus consecuencias en las relaciones convertidas en conflictivas entre los hombres y su medio ambiente, los avances científicos y técnicos y los modos de existencia, la alienación económica y social y la tradición, hasta el punto de llegar a la catástrofe de la guerra, en *Naqoyqatsi*.

Los autores desean mostrar “lo que pagamos por el bienestar tecnológico: una guerra total”. Para ellos “la importancia de la obra está en lo que se debe saber: la gente debe saber cuándo se llegará demasiado lejos”. Esta perspectiva permite tomar prestado de Ricoeur su análisis de los procesos subyacentes a la relación con el tiempo vivido y el tiempo narrado, a través de los tres momentos de la “mimesis” que designa el proceso activo de imitar o de representar la acción. Para Ricoeur, “hace falta entender imitación o representación en su sentido dinámico de configuración de la representación, de transposición en las obras representativas”. La mimesis se divide en tres partes que se pueden resumir rápidamente así:

La mimesis I corresponde a un modo de representación llamado “prefiguración”, ya que se refiere a la experiencia vivida que está en el origen de una obra; se trata de una estructura existencial anterior al lenguaje.

La mimesis II corresponde a la “configuración”, que comprende una dimensión “episódica” que da una representación lineal del tiempo y una dimensión “configurante” que transforma los eventos en “totalidad significante”, acto reflexivo que permite que una historia “sea traducida en ‘un pensamiento’”.

La mimesis III es una “refiguración” operada por la recepción de la obra, que pone en juego la actividad representativa del receptor.

El acercamiento que propongo se justifica también por los propósitos mismos de los autores que desean, a la vez, “dar un significado a la experiencia” (mimesis I) y “construir imágenes que hacen una historia” (mimesis II), pero donde “el significado está en el ojo del espectador” (mimesis III). La mimesis I es una experiencia que todos conocemos: es la del estado del mundo globalizado, tecnificado, conflictuado. La mimesis II es el espectáculo que nos muestra la producción de la trilogía. Encontramos en los autores de la trilogía una idea similar a la de Ricoeur sobre el pensamiento. En palabras de uno de los realizadores del tercer film: “no había un escenario propiamente dicho, sino una percepción a grandes líneas de la obra. Cada parte del film se compone de movimientos y cada movimiento de secciones que representan ideas”. En cuanto a la mimesis III, esta es la interpretación que hacemos de la configuración ofrecida por la trilogía en función de nuestra posición en lo que Bakhtin llama “el cronotopo”, el conjunto de espacio-tiempo donde se opera la recepción.

Esta perspectiva de la representación artística y de su recepción desemboca en una nueva concepción de la comparación intercultural. Abandona una visión de las culturas como universos fijos y cerrados sobre sí mismos, superando el determinismo sobre sus miembros, reducidos a la condición de “imbéciles culturales”, como dice Garfinkel. Aunque no se trata solamente de limitarse al examen de la manera en que una pertenencia cultural afecta en los anclajes que sirven a la aprehensión de una obra novedosa, como he argumentado en comunicados precedentes.

Tomando en cuenta que la mundialización pone a los miembros de diferentes culturas frente a una situación que les es común, el reto está en ver cómo una experiencia compartida, la del estado del mundo globalizado, tecnificado, conflictuado se modula en función de los contextos de vida. Se trata de poner en evidencia los criterios de apreciación y los modos de interpretación de las maneras de vivir (lo que designa el término *Qatsi*) que variarán dependiendo de la posición de los sujetos en el juego de fuerzas políticas, sociales y económicas, según su capital cultural, su educación y los referentes de su tradición local.

Por ejemplo, se puede esperar que la comparación permita esclarecer cómo las formas de aprehensión del montaje presentado y de sus extractos o momentos hagan eco de la identidad social y/o cultural de los sujetos, del hecho de que ellos conocen directamente situaciones similares a las que desarrollan los diferentes temas. O, más aún, cómo la distinción entre el nivel de especialización artística tendrá o no un impacto en la recepción de la obra: ¿permitirá descubrir un lenguaje común entre los que disponen de bagajes similares, independientemente de su afiliación cultural, para descifrar el sentido de una producción artística, mientras que entre

los no especialistas el peso de la cultura local será más significativa? Y, cualquiera que sea esta última, ¿el llamado a la emoción inherente a la expresión artística será más decisivo en el acercamiento a la obra entre los no especialistas?

Estas preguntas ofrecen la posibilidad de aislar, en los procesos de recepción de las obras artísticas, elementos universales que detectan, junto a los procesos cognitivos, las condiciones sociales y culturales, como lo ha mostrado Descola (2005) en su obra *Más allá de naturaleza y cultura*. Nuestro estudio deberá identificar ciertos procesos cognitivos estudiados por la psicología. Es, también, rico en información sobre la interacción entre las condiciones sociales y culturales que solo una investigación intercultural descubrirá.

En su teoría, Ricoeur hace de la “configuración” una mediación entre la “prefiguración” y la “refiguración”, dando al creador un lugar privilegiado. La perspectiva abierta por la aproximación de las representaciones sociales realizada desde una perspectiva intercultural debería permitirnos asir el proceso por el cual la “prefiguración”, que corresponde a lo vivido de una experiencia común, afectará directamente la interpretación que los receptores, social y culturalmente situados, operan sobre la producción artística tal como la configuran los autores. Aquí hay una vía fecunda para enriquecer el análisis del proceso de anclaje y el de las relaciones entre lo global y lo local que fue abordado durante la Conferencia Internacional sobre las Representaciones Sociales organizada en Bali.

Conclusión

A través de la combinación de la imagen y del sonido, es lo invisible, en el sentido de no percibido fácilmente, lo que los autores de la *Trilogía Qatsi* quisieron revelar, develar, hacerlo consciente en un proceso de reflexividad social basado en la emoción y la participación estética. Han recurrido a una expresión que utiliza la belleza de las imágenes y el impacto de la música para advertir sobre el estado del mundo y condenar el mal. ¿Ha logrado su objetivo esta obra o quedará como un simple testimonio?

El reconocimiento de su carácter de obra de arte es evidente tanto como el hecho de que esta ha tenido éxito afectando al público. Esperamos que los resultados de nuestra investigación permitan responder a la pregunta. Lo que ya hemos visto muestra que esta investigación nos permite hacer corresponder los procesos cognitivos y emocionales con las dimensiones culturales, sociales e imaginarias. Esperamos tener

algo más que decir muy pronto, gracias a la contribución de diversos colaboradores de esta aventura intelectual.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1989), *Théorie esthétique*, París, Klinksieck.
- Attali, Jacques (1977), *Bruits*, París, PUF
- Beauvois, Jean-Leon (1990), *Prélude, aria et final avec César Franck. Cinquante ans de musique française (1830-1880)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- Chartier, Roger (1989), Le monde comme représentation. *Les Annales ESC*, 44(6), pp. 1505-1520.
- Corbin, Alain (2000), *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXème siècle*, París, Flammarion.
- Damasio, Antonio (1995), *L'erreur de Descartes: la raison des émotions*, París, Odile Jacob.
- Descartes, René (1618), *Compendium musicae*. Trad. 1987. *Abrégé de musique*, París, PUF.
- Descola, Philippe (2005), *Par delà nature et culture*, París, Gallimard.
- Ferro, Marc (Org.) (1984), *Film et histoire*, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Francastel, Pierre (1965), *La réalité figurative* (vol. 2), París, Denoël/Gonthier.
- Francès, Robert (1979), *Psychologie de l'art et de l'esthétique*, París, PUF.
- Imberty, Mathieu (ed.) (2001), *De l'écoute à l'œuvre*, París, L'Harmattan.
- Jakobson, Roman (1973), *Questions de poétique*, París, Seuil.
- Jodelet, Denise (en prensa), *Représentations sociales et mondes de vie*, París, Editions des Archives contemporaines.
- Keck, Frédéric (2010), "Musique et sciences humaines: nouvelles rencontres", *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 22, pp. 221-227.
- Lakoff, George y Johnson, Mark (1998), *Philosophy in the Flesh*, Nueva York, Basic Books.
- Langer, Susanne (1953), *Feeling and form*, Londres, Scribner's.
- Lanthropocène* (2013), Catalogue de l'exposition de l'Unesco.
- Latour, Bruno (2012), *Enquête sur les modes d'existence*, París, La découverte.
- Lepetit, Bernard (1995), *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, París, Albin Michel.

- Lévi-Strauss, Claude (1964), *Le cru et le cuit*, París, Plon.
- Mâche, François-Bernard (1997), Les universaux en musique et en musicologie, en F. Escal y M. Imberty (eds.). *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, París, L'Harmattan, pp. 177-202.
- Madiot, Béatrice (2002), Variations sur l'amour de la musique. *Le Journal des psychologues*, 199, pp. 41-44.
- Martin, Denis-Constant (2006), "Le myosotis et puis la rose... Pour une sociologie des musiques de masse", *L'Homme*, 177-178, pp. 131-154.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002), *Le visible et l'invisible*, París, Gallimard.
- Molino, Jean (2009), *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, París, Actes Sud / INA.
- Nattiez, Jean-Jacques (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, París, Bourgois.
- Pomian, K. (1997), Histoire culturelle, histoire des sémiophores, en J. P. Rioux y J. F. Sirinelli (eds.). *Pour une histoire culturelle*, París, Seuil, pp. 73-100.
- Rancière, Jacques (2012), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La Fabrique.
- Raynaud, Dominique (1999), L'émergence d'une sociologie des œuvres: une évaluation critique. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 166, pp. 119-143.
- Ricoeur, Paul (1983), *Temps et Récit. 1*, París, Seuil.
- Rioux, Jean-Pierre y Sirinelli, Jean-François (1997), *Pour une histoire culturelle*, París, Seuil.
- Rioux, Jean-Pierre y Sirinelli, Jean-François (2002), *La culture de masse en France, de la Belle Epoque à aujourd'hui*, París, Fayard.
- Schaeffner, André (2006), Introduction à Musique et dans funéraires ches les Dogons de Sanga. (Texte établi et remanié depuis 1937). *L'homme*, 117-178, pp. 207-250.
- Seca, Jean-Marie (2001), *Les Musiciens underground*, París, PUF.
- Sperber, Don y Wilson, Deirdre (1989), *La pertinence*, París, De Minuit.
- Spitzer, Michael (2004), *Metaphor and musical thought*, Chicago, University of Chicago Press.
- The psychologist (2012), *The explosion of senses*. Número especial, 25(12), pp. 904-909.
- Vecchione, Bernard (1997), *Musique, herméneutique, rhétorique, anthropologie: une lecture de l'œuvre musicale en situation festive*, en F. Escal y M. Imberty (eds.). *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, París, L'Harmattan, pp. 99-174.

Vico, Giambattista (1744/2001), *La Science Nouvelle, Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations*, París, Fayard.

Vygotsky, Lev (2005), *Psychologie de l'art*, París, La dispute.

Weber, Max (1998), *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*, París, Métailié.

RESUMEN CURRICULAR

Denise Jodelet es doctora de Estado en Ciencias Sociales. Psicóloga social especialista en el estudio de la representaciones sociales. Ha dirigido diversos programas de investigación e investigaciones doctorales, particularmente en el campo de las representaciones sociales del entorno, la salud, la religión, la memoria, desarrolladas sobre todo en el seno del Laboratorio de Psicología Social de la EHESS, y en colaboración frecuentemente con diversos países de Europa y América Latina. Asumió la dirección de este Laboratorio después de su fundador, Serge Moscovici. Actualmente, es una de las principales autoras de la teoría de las representaciones sociales.

Ha participado en el Laboratorio Europeo de Psicología Social de la Casa de Ciencias del Hombre (Maison des Sciences de l'Homme); en la Red temática sobre Representaciones Sociales y Comunicación de la Comunidad Europea en Italia; el Consejo Científico de Investigación en Psiquiatría y Salud Mental (Francia), y el Instituto GAIA para Investigación sobre el Desarrollo Sustentable y Cooperación Internacional (Brasil). Es autora de una veintena de libros reconocidos mundialmente y de números artículos y capítulos de libros, que han sido traducidos al italiano, portugués y español. Por sus aportes a las ciencias sociales, a la teoría de las representaciones sociales y a la práctica científica y académica, ha recibido numerosos doctorados *honoris causa*, entre ellos por la Universidad de Buenos Aires, Argentina; la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; la Universidad de Guadalajara, México; la Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil; la Universidad Federal de Paraíba, Brasil; la Universidad Católica de Brasilia, Brasil; la Universidad de Sevilla, España; la Universidad de Lleida, España y la Universidad de Chile.

Citar como: Jodelet, Denise (2016), "Sobre los operadores visuales y sonoros para compartir el pensamiento", *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 81, año 37, julio-diciembre de 2016, ISSN: 2007-9176; pp. 91-108. Disponible en <<http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>>
