

PSICOLOGÍA ESTÉTICA

Prof. Yolanda Cañoto Rodríguez¹

Abstract:

The aesthetic is the branch of the philosophy that dedicates to the study of the pure feeling that wakes up the beauty and the ugliness. In 1735, begins to consider a discipline separated, with the contributions of Baumgarten. From many debates have taken place there on as this one type of study is due to consider. If it is important to analyze the characteristics of the stimuli that produce these feelings, which would locate to us in a objectivism position; or on the contrary, if most important it is to consider the characteristics of the individuals, that make their judgments about the beauty or the ugliness, which denominates subjectivism.

Inside of psychology, Kubovy (2000) raises that the aesthetic line of vision is the study of the creation and the contemplation of aesthetic objects. So that an object can be described to him as aesthetic, must evocated judgments on its beauty or ugliness, and it is necessary that it has the following properties: (a) maintains the attention in intense form in a heterogeneous visual pattern but with interrelated components; (b) excludes from the conscience other corporal objects, events, noises, conditions or distracting thoughts; (c) the object is related to the artist, as with the culture where that object was developed; (d) predominates feelings or intense emotions that are evoked by that object; (e) the pattern is coherent; (f) involves a symbol, the observers do not think that what observes is real, but that is a representation. In this investigation directed to the aesthetic stimuli, the confusion between aesthetic objects and artistic objects has appeared. Both categories of objects do not agree necessarily; since, it is by all well-known that, some artistic objects are not necessarily beautiful or ugly. In addition that the judgment on the beauty and ugliness can become on other many objects, even on the nature, animals and plants or natural phenomena in general. The artistic thing represents a group of objects reduced, in comparison with all the types of stimuli that can

¹ La Profesora **Yolanda Cañoto Rodríguez** ha obtenido el Licenciado en Psicología por la Universidad Católica Andrés Bello; y es Magister en Psicología por la Universidad Simón Bolívar. Se desempeña como Jefe de Cátedra de Psicología General II, y es profesora de Psicología General II. Tiene numerosos artículos en revistas de la especialidad, además de sus tesis de grado y otros escritos.

be described as aesthetic.

It is more precise to consider the aesthetic experience from phenomenological, physical and physiological points of view. Throughout the history of the psychological currents, the study of the aesthetic experience was initiated by Fechner, with the experimental aesthetic, and concentrating in the study of the form and the colors of the objects, in the search of the common characteristics to all the objects that are described as aesthetic, that is to say, the aesthetical universals. From there, other psychological movements that have made contributions to this investigation are the psychoanalysis and the psychology of gestalt. The contributions of the psychoanalysis are white of many critics, mainly by the conclusions at which they arrive from very little details. However, is important the emphasis that make in the value for the adaptation to the reality of the production and observation of these aesthetic objects and the cultural reflection that can be demonstrated in the production of these aesthetic judgment.

The most relevant influence is, without a doubt, the psychology of gestalt and its expositions on the principles of the perceptual grouping, the simplicity and the visual perception in general. From these postulates an important field of investigation, characteristic of the investigation in general perception. These contemporary studies in aesthetic include studies on cognitive, neurobiological, evolutionary, social and cultural variables.

Keywords: *art, beauty, cognitive, empiricism, evolutionary, experimentalism, ugliness, gestalt, objectivism, order, perception, thought processes, psychoanalysis, psychobiological, feeling, symmetry, subjectivism, universals.*

INTRODUCCIÓN

La palabra estética, en términos contemporáneos, tiene muchísimos significados, tan diversos, que puede incluir desde el cuidado del cabello hasta la cirugía plástica. Tal vez por esto, para algunos lectores puede resultar cuando menos curioso, encontrar un capítulo sobre el tema en un libro de psicología. Otros lectores pueden pensar que se tratará del estudio que desde la psicología se hace de la apariencia física, la imagen corporal o los modelos culturales que sobre estos aspectos difunden los medios de comunicación.

Lamentablemente estas expectativas no se cumplirán. Se tratará a la estética desde una perspectiva mucho más clásica, en su definición filosófica, que establece a la estética como el estudio del sentimiento puro que despiertan la belleza y la fealdad. En este contexto, la estética se encuentra dentro de la historia

de la filosofía desde muy antiguo, aunque se empezó a tratar como un área separada a partir de 1735, con Baumgarten, quien usó la palabra por primera vez para realizar un estudio de la belleza dentro de su análisis de la poesía². Antes de esto, la estética se encontraba mezclada con la lógica, la ética e incluso con la moral.

Desde el ámbito de la psicología, se trata del estudio del sentimiento que produce la belleza y la fealdad, en términos de conducta y procesos mentales, tal como se define el objeto general de la psicología³. Se refiere al estudio que abarca desde las características y condiciones del estímulo que producen este sentimiento, que puede ser una obra de arte o no, la persona que produjo dicho objeto y el observador del mismo, los procesos mentales que realizan estos individuos y que comparten este sentimiento ante el estímulo. Algunos incluyen también las condiciones culturales e históricas que enmarcan esta producción y observación.

Se trata pues de una perspectiva distinta y que incluye, como muchos otros intereses de estudio de la psicología, distintas perspectivas desde las distintas corrientes, aunque las más resaltantes son la psicofísica y con ella el estructuralismo, el psicoanálisis, la gestalt y, a partir de ésta, las aproximaciones más contemporáneas, con uso de métodos modernos aportados por la informática y las neurociencias. Así, el presente capítulo hará un recorrido por las raíces filosóficas de la psicología estética, las raíces históricas, los aportes de estas escuelas y las investigaciones contemporáneas que se realizan en esta área.

ESTÉTICA: SU HISTORIA DENTRO DE LA FILOSOFÍA

Etimológicamente, la palabra estética deriva de las voces griegas *aistesis*, sentimiento, e *ica*, relativo a; por lo que una definición etimológica de estética establece que es la disciplina que se encarga del estudio e investigación del origen sistemático del sentimiento puro y sus manifestaciones.

En términos de ser considerada una disciplina, la estética fue fundada en 1735, según indica Abbagnano por Baumgarten en su obra inconclusa del mismo nombre, en la que lo usó para designar el análisis del juicio de apreciación, referido a la distinción entre lo bello y lo feo. Se convierte así en una rama de la

2 Abbagnano, N. (1963). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de cultura económica.

3 Peña, G. (2003). *La psicología; noción, métodos e historia*. En Peña, G., Moreno, M., Csoban, E., Cañoto, Y., Santalla, Z., Gómez, M., Miñarro, A., Rodríguez, P. y Llorens, M. *Introducción a la psicología I: Componentes básicos*. Caracas: Publicaciones UCAB.

filosofía cuyo objeto de estudio son los fundamentos del arte, o la naturaleza de lo bello y es independiente de la metafísica, la lógica o la ética. Sin embargo, en la antigüedad –especialmente con Platón, Aristóteles y Plotino– la estética estaba relacionada y confundida con la lógica y la ética, es decir que, lo bello, lo bueno y lo verdadero formaban una unidad. De este modo, se pretendía alcanzar la esencia de lo bello; pero siempre identificándolo con lo bueno, teniendo en cuenta los valores morales. Durante la edad media se inician intentos de estudiar la estética como separada de otros estudios filosóficos.

No es objetivo del presente capítulo hacer una descripción exhaustiva de la historia de la estética, ya que para ese fin existe numerosa bibliografía; pero, es importante resaltar que el interés por el estudio acerca del arte y su relación con la psicología es tan antiguo como la filosofía misma. Además, no se pueden olvidar las estrechas relaciones que se establecen entre la psicología y la filosofía, y las influencias que esta última ejerció sobre la primera. Por esto se realizará un resumido recorrido por esta historia de la estética dentro de la filosofía.

Es necesario realizar una distinción adicional antes de iniciar el recuento histórico. Beardsley y Hospers⁴ establecen que la filosofía del arte abarca un campo más limitado que la estética, porque sólo se ocupa de los conceptos y problemas que surgen en relación con las obras de arte, excluyendo, por ejemplo, la experiencia estética de la naturaleza. A pesar de esto, la mayor parte de las cuestiones estéticas que suscitaron interés a través de los distintos autores se relacionan específicamente con el arte, planteándose preguntas como: qué es la expresión artística, qué quieren decir las obras de arte, se puede hacer una definición general del arte, qué hace buena a una obra de arte, entre muchas otras. Usualmente no se plantean preguntas en relación con objetos estéticos distintos.

Además, continúan Beardsley y Hospers, la filosofía del arte debería distinguirse cuidadosamente de la crítica del arte, que se ocupa del análisis y valoración crítica de las mismas obras artísticas, como algo contrapuesto al esclarecimiento de los conceptos implicados en esos juicios críticos, que es misión de la estética. La crítica artística tiene por objeto específico las obras de arte o las clases de obras de arte (por ejemplo, las pertenecientes al mismo estilo o género), y su finalidad consiste en fomentar el aprecio de ellas y facilitar una mejor comprensión de las mismas. La tarea del crítico presupone la existencia de la estética; porque, en la discusión o valoración de las obras artísticas, el crítico utiliza los conceptos analizados y clarificados por el filósofo del arte. El crítico,

4 Beardsley, N.C. y Hospers, J. (1984). *Estética: Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra.

por ejemplo, dice que determinada obra de arte es expresiva o bella; el filósofo del arte analiza lo que se intenta decir se cuando afirma que tal obra de arte posee esas características e igualmente, si tales afirmaciones son defendibles y de qué forma.

Un problema adicional es establecer cuáles objetos son estéticos. Dentro de la filosofía, Abbagnano⁵ establece que sólo tras haber caracterizado suficientemente la experiencia estética, nos hallamos en condiciones de delimitar qué clases de objetos son estéticos. Aunque hay quienes niegan la existencia de cualquier tipo de experiencia específicamente estética, no niegan, sin embargo, la posibilidad de formar juicios estéticos o de dar razones que avalen dichos juicios; la expresión “objetos estéticos” incluiría a aquellos objetos en torno a los cuales se emiten tales juicios.

Finalmente, Abbagnano define la estética como el estudio del arte y lo bello. Establece que las investigaciones dirigidas a “el arte y lo bello” están estrechamente relacionadas, aunque en algunas concepciones, como la que plantea de la Vega⁶, se considera que no necesariamente deben coincidir. Esto se debe a que el arte era tratado por la poética y se le consideraba un objeto de estudio aparte. Así se puede afirmar que la historia de la estética presenta gran variedad y confusión de definiciones del arte y de lo bello. A esta confusión se puede agregar el vínculo que entre lo bello y lo bueno, según Eco⁷, se ha establecido en distintas épocas de la historia.

Marty⁸ hace un recorrido histórico por los conceptos de arte, belleza y la relación entre ambos. Así plantea que, para Platón lo bello es la manifestación evidente de la ideas. Lo bello es el esplendor de lo verdadero. Parte de la noción de Sócrates, quien ya había establecido que lo bello es cognoscible, y establece tres cualidades para las artes figurativas: simplicidad, veracidad y naturaleza en las formas. Platón por su parte, crea los conceptos de medida y armonía⁹. Además también se basa en Pitágoras, cuando establece la necesidad de armonía y proporción¹⁰

5 Abbagnano, N. (1963). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de cultura económica.

6 de la Vega, M. (2004). De Benedetto Croce a Martin Heidegger: La estética límite. *Estética*, 1, (7), 159-170.

7 Eco, U. (2005). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.

8 Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.

9 Abbagnano, 1963

10 Eco, 2005

Partiendo de los conceptos platónicos de medida y armonía, Aristóteles considera que lo bello consiste en el orden, la simetría y una magnitud que se preste a ser abrazada fácilmente por la vista. Además aclara que, la bondad y la belleza son cosas “diversas”, es decir distintas. Propone como elementos definitorios de la belleza: arreglo ordenado, definición y proporción. Establecía que un ser o cosa sólo pueden tener belleza si sus partes están dispuestas en un cierto orden. El arte tiene en Aristóteles un valor social, principalmente como catarsis ¹¹

Por otra lado, San Agustín define las realidades sensibles como provenientes de Dios, a través de la luz de la razón, y así llegamos a lo bello; iniciándose el debate, que continúa hasta el siglo XIX, entre la trilogía bello-verdadero-bueno. Dentro de la rama aristotélica, y a partir de las bases agustinianas, Santo Tomás describe el sentimiento estético partiendo de la sensación, principalmente visual, y desembocando en el juicio. Propone tres cualidades para lo bello: la integridad (lo completo y acabado, cada cosa debe tener las partes que le corresponden), la proporción justa (armonía) y la claridad (colores nítidos). Plantea por primera vez el problema de la naturaleza racionalista para cimentar la apreciación estética en valores positivos, y la permanencia de una evaluación de lo bello en términos metafísicos. Aparece el arte funcional, que divierte (canciones), enseña (iconografía religiosa) y edifica (canto sacro)¹².

En un período que abarca desde el primer renacimiento (aproximadamente 1450) hasta esta primera enunciación de la estética como concepto y el siglo XVIII, la evolución de estas nociones transcurrió por tres caminos: la teorización de los artistas, como la que realiza Da Vinci; la crítica de arte que realizan los escritores, como Baudelaire; y los intentos de integración y reflexión sobre el arte y la sensibilidad realizados dentro de la filosofía, como los de Descartes y Kant, que son el origen de la filosofía del arte¹³.

Es a partir de la estética, enunciada aquí como una disciplina filosófica particular y separada, que se produce, según de la Vega¹⁴, un gran equívoco, ya que el mismo Baumgarten la define como una gnoseología inferior, en contraposición a la gnoseología superior, que corresponde al conocimiento lógico. La estética se convierte en conocimiento degradado, dentro de una visión jerárquica del conocimiento.

11 Marty, 1999

12 Aproximadamente en 1277: Eco, 2005

13 Abbagnano, 1963

14 de la Vega, 2004

La estética se ocupa en lo sucesivo de la sensibilidad, de aquellos objetos que son expresión de la perfección de lo sensible. La perfección de lo sensible apunta a lo bello. Lo estético es lo bello - 6 -y lo bello es aquello conforme a la razón, es lo artístico; con lo cual, lo artístico y lo bello son sinónimos y lo estético y lo artístico se identifican.

A esta identificación entre la estética y lo artístico se le considera una visión reduccionista, ya que según de la Vega, arte y estética no son lo mismo, tal como lo enunciamos en la definición inicial. Toda producción artística es estética, pero no lo contrario, no toda producción estética es artística. El arte no agota la estética, aunque sea una parcela privilegiada dentro de ella. Hay otras formas de producción estética: ritual, religiosa, doméstica o lúdica, que no son arte.

Descartes, dentro del concepto de *cogito*, acentúa la subjetividad, determinada por la razón, que abre una brecha en la ontología del arte, la estética psicológica. Esta evolución se apreciará después en Leibniz y los empiristas. Leibniz completó la estética cartesiana e intentó fundar una organización del saber dentro del espacio en el mundo de la sensibilidad. El estado artístico se manifiesta en las imágenes de las cualidades de los sonidos¹⁵.

A partir de esta separación del estudio del arte y lo bello dentro de la filosofía; Kant sintetizó en sus propuestas el elemento fundamental de esta nueva disciplina, el concepto de gusto. Rivas (2004) explica que el gusto para Kant, es la facultad del sujeto que determina la relación entre él y la obra de arte, no solo como observador, sino también como creador. Surge así la teoría de la contemplación, que supone que la obra de arte es un objeto supeditado a las vivencias, valores y aficciones emotivas del sujeto.

Kant establece una identidad entre lo artístico y lo bello, afirmando que la naturaleza es bella cuando tiene la apariencia del arte. Formula las exigencias para una estética trascendental, entendida como la ciencia de los principios a priori de la sensibilidad. Lo bello se entendía desde el punto de vista axiológico, que trasciende al sujeto, es un universal, como los demás universales previos al conocimiento. La belleza artística no consiste en representar una cosa bella, sino en la bella representación de una cosa. Pero, ya en época de Kant, esta consideración de la estética no era compartida por todos¹⁶. Para Baumgarten, mencionado anteriormente como fundador de la estética y contemporáneo de Kant, es el indi-

15 Abbagnano, 1963.

16 Marty, 1999.

viduo y su interpretación en términos de significado, lo que cuenta para definir lo bello. Lo bello deja de ser objetivo y se transforma en lo que es bello para un sujeto particular y no tiene que ser compartido por los demás¹⁷. En el mismo siglo XVIII; Rousseau plantea la equivalencia entre lo bueno y lo bello, ya que lo bueno no es más que lo bello en acción, lo uno está ligado a lo otro y ambos tienen una fuente en común, la naturaleza bien ordenada¹⁸. Aparece entonces el germen de la controversia entre los objetivistas y los subjetivistas, que es de suma importancia dentro del campo de la psicología del arte, como se verá posteriormente.

Estas nociones del arte y lo bello como objeto de investigación única, y enlazadas en el concepto de gusto, llevan a Hume, en 1741, a investigar las reglas de este gusto. Hume su ubica claramente en el extremo subjetivista, ya que la belleza no es inherente a las cosas, sino que forma parte de la mente del crítico, no existe entonces criterios de valoración objetivos en intrínsecos a las cosas¹⁹. Es bello lo que se representa en unas relaciones que unen al espectador con sus semejantes. Aparece así la teoría del consenso, que se desarrollará posteriormente como la sociología del gusto²⁰. La teoría de la asociación de ideas, que fue desarrollada en forma sistemática por Hume y Hartley explica, según Boring²¹, la tendencia de las ideas a emparejarse unas con otras debido a la semejanza, proximidad o vinculación causal, y constituyó un importante principio para explicar muchas operaciones mentales. A pesar de los ataques de que fue objeto, el asociacionismo desempeñó un papel crucial en algunos intentos del siglo XVIII encaminados a explicar el placer causado por el arte.

Beardsley y Hospers ²² hacen un recuento del desarrollo de la estética en el siglo XVIII, período en el que se enfatizó en las condiciones necesarias y suficientes de la belleza y de otras cualidades estéticas. En este debate desempeñó un papel importante Burke, quien en su libro *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757)²³, argumenta una explicación en dos niveles: fenomenológico y fisiológico. El primer nivel explica las cualidades que permiten a los objetos suscitar en nosotros los sentimientos de belleza (amor sin deseo) y sublimidad (“asombro” sin peligro real). Ante todo, el

17 Abbagnano, 1963

18 Eco, 2005

19 Eco, 2005

20 Marty, 1999

21 Boring, E.G. (1980) *Historia de la psicología experimental*. México: Trillas.

22 Beardsley, N.C. y Hospers, J. (1984). *Estética: Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra.

23 Citado por Beardsley, N.C. y Hospers, J. (1984)

sentimiento de lo sublime implica cierto grado de temor, un temor controlado, resultando el alma atraída y colmada por lo que contempla. Así, cualquier objeto capaz de suscitar ideas de dolor y peligro, puede ser sublime. Una misma escena puede ser a la vez bella y sublime; pero, debido a la oposición en algunas de sus condiciones, no puede tener la misma intensidad en ambas. En el segundo nivel de su explicación, puntualiza las cualidades perceptivas para evocar los sentimientos de belleza y sublimidad. Los objetos considerados bellos y placenteros producen efectos fisiológicos como los del amor y temor reales. Éste es un primer intento de estética fisiológica.

A lo largo del siglo XIX se destacaron dos concepciones generales de la estética: una subjetiva y otra objetiva. La primera no reconoce lo bello como un valor objetivo, sino que es algo relativo al sujeto. La segunda, en cambio, es la que surge con Kant y que predomina en el ámbito del romanticismo alemán. Dentro de la línea objetiva y en el desarrollo de la estética empirista se encuentran intentos cada vez más ambiciosos de explicar los fenómenos estéticos a través de la asociación; un reconocimiento cada vez más extendido de las cualidades estéticas de los objetos, al margen de un concepto limitado de belleza. Estas contribuciones específicas del empirismo y el asociacionismo se desarrollaron en el trabajo de Fechner y Wundt, en los desarrollos de la estética experimental, como se describirá posteriormente en este mismo capítulo²⁴.

Nietzsche sintetizó un siglo de reflexión e inició la estética moderna²⁵, cuando estableció la distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco, o la estética dualista, basada en el antitetismo de estos dos valores fundamentales, y concibió el arte como un conflicto entre ellos. Para Hegel, en esa época, la obra de arte no es sino la manifestación sensible de la idea.

Estas nociones modernas de la estética las desarrollaron Heidegger y otros teóricos importantes de la segunda mitad del siglo XX, como Schopenhauer, para quien la obra de arte no es sino el objeto visto *sub specie aeternitatis*; esto es, la idea platónica plasmada en forma de obra artística. En los últimos años se han enfrentado diversas tendencias estéticas, tanto objetivistas como subjetivistas, relativistas o absolutistas, destacando especialmente el formalismo y el intuicionismo. Dentro de estas discusiones estéticas, pueden mencionarse autores como Klossowski, Gadamer, Deleuze en los años sesenta; Foucault, Givonne, Derrida, Lyotard, Vattimo y Trías, en los setenta; Jameson, Krauss, Dufrenne, en

24 Boring, E.G. (1980) *Historia de la psicología experimental*. México: Trillas.

25 Abbagnano, N. (1963). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de cultura económica.

los ochenta; hasta autores contemporáneos como Danto y Eco. No es el objetivo del presente capítulo detallar los planteamientos de cada uno de ellos, ya que esto correspondería a todo un tratado de filosofía del arte.

Sólo a modo de ilustración de cómo los intentos por definir de una manera más precisa qué es lo estético y de qué forma se relaciona con lo bello y lo artístico han tropezado con infinidad de obstáculos, se puede considerar la posición adoptada por Wittgenstein²⁶ (1921/1999), quien afirma que ética y estética son una misma cosa y tales definiciones no son necesarias, ni su ausencia impide la utilización de los conceptos de estética y arte. Estos conceptos pueden ser abordados sin la obligación de dar una definición precisa, a partir del supuesto que plantea que basta con describir algunas características que distinguen lo estético de lo no estético. Al describir un conjunto de reglas estéticas de manera completa, lo que se está haciendo es describir una cultura en un período específico.

El aporte de Wittgenstein se ve reflejado en la estética analítica, con gran vigencia durante la primera mitad del siglo XX. En la obra “Lecciones y conversaciones sobre la estética, la psicología y la creencia religiosa”²⁷, se pueden encontrar afirmaciones como:

La estética no es psicología, ni una rama de la psicología, a pesar de que la gente espera que esta ciencia menor sea panacea universal de cualquier explicación definitiva de supuestos fenómenos inferiores que pretendidamente sucedan en la contemplación estética. Las cuestiones estéticas, a pesar de habérselas con sensaciones o sentimientos como la psicología, nada tienen que ver con los modos y experimentos psicológicos (p.12).

El objeto de estudio de la estética analítica es responder a la pregunta “¿Qué es el arte?”. Dentro de esta corriente, Kennick (1958), citado por Lories,²⁸ plantea que esta pregunta no puede de ninguna manera tratarse como un planteamiento sobre un concepto científico, porque la palabra arte tiene una variedad compleja de usos. Su tesis propone que la estética tradicional cometió al menos dos errores: suponer que, a pesar de sus diferencias, todas las obras de arte deben tener una naturaleza común y, en segundo término, que existen unas condiciones necesarias y suficientes para ser obra de arte. En esta misma línea, Weitz (1959;

26 Wittgenstein, L. (1921/1999). *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid: Alianza editorial.

27 Wittgenstein, L. (1921/1999). *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid: Alianza editorial.

28 Lories, D. (1995). El concepto de “arte”: Wittgenstein y la estética analítica. *Analys-art*, 13, 95-115.

cp. Lories²⁹, 1995) defiende la tesis de la imposibilidad lógica de definir el arte, ya que no se pueden enunciar las propiedades necesarias y suficientes para que un objeto merezca la denominación “obra de arte”.

Estas proposiciones de la estética analítica pierden su fuerza a partir de los planteamientos de Mandelbaum (1965), citado por Lories, quien, usando los mismos conceptos de Wittgenstein, “juegos de lenguaje” y “parecido de familia”; plantea que los objetos que tienen entre sí un “parecido de familia”, deben compartir en sentido estricto un denominador común, una propiedad común que puede no estar entre las características directamente manifiestas de esos objetos. Mandelbaum retoma como objetivo de la estética la posibilidad de describir una propiedad, que puede ser no aparente, no manifiesta, pero que se puede usar para unificar todo lo que denominamos como “arte”.

La visión contraria a la posibilidad de investigación científica del arte sigue apoyada por autores como Chomsky³⁰, que insiste en que somos parcialmente opacos a nosotros mismos, en el sentido de que no tenemos la capacidad de entendernos como entendemos otros aspectos de la naturaleza. A partir de esto se muestra muy escéptico con respecto a las posibilidades de la ciencia para explicar los procesos mentales profundos, y el arte califica indudablemente en esta categoría.

Esta controversia sobre la posibilidad de definición de las características de las obras artísticas está lejos de haberse completado. Según Schuster y Beisl³¹ (1978), los objetos de arte son la huella que deja la conducta humana. La verificación de estas formas de conducta y sus fundamentos internos constituyen la tarea de la psicología del arte. Las diversas corrientes psicológicas deberían tener algo que decir respecto al arte. No se trata de crear una nueva psicología, sino de aplicar los principios vigentes en los sectores esenciales de la psicología para la comprensión de la producción y recepción del arte. Una aproximación a los fenómenos artísticos que vaya más allá de las propuestas de la estética, gracias a las herramientas científicas del estudio cognitivo, pero que no resulte frenada por las constricciones del funcionalismo computacional.

29 Lories, D. (1995). El concepto de “arte”: Wittgenstein y la estética analítica. *Analys-art*, 13, 95-115.

30 Chomsky (1998) *Una aproximación naturalista a la mente y al lenguaje*. Barcelona: Prensas Ibéricas.

31 Schuster, M. y Biesl, H. (1982). *Psicología del arte*. Barcelona: Blume.

Para Marty³², y contrario a lo expresado anteriormente, toda experiencia estética, artística o no, parte de la percepción, con lo que se convierte en una categoría netamente psicológica. La psicología del arte es quizás tan solo una parte de la psicología de la percepción, aunque al llamarla psicología del arte, esta autora está limitando su objeto de estudio a los objetos artísticos, tal como lo hace la filosofía del arte. Al realizar esta delimitación de campos de estudio, quedan fuera del objeto a estudiar todos los fenómenos que se asocian comúnmente a la emoción estética, limitando la explicación a los sistemas de entrada, sin considerar cuestiones semánticas ni axiológicas. Entonces el arte puede entenderse como cualquier otra conducta humana y la psicología puede ayudar a la disección del fenómeno estético como conducta observable. La filosofía, la historia del arte, sociología, paleontología, arqueología; ofrecen sus propios puntos de vista ineludibles al pretender llevar a cabo una psicología del arte.

Sin pretender que la psicología pueda resolver los debates planteados dentro de la filosofía, la psicología del arte estudia una pequeña porción de este fenómeno humano, y puede contribuir a la comprensión del mismo, desde su enfoque particular y con el uso de sus métodos propios. Pero, es también importante volver a resaltar la confusión en el objeto de estudio que debe considerarse, de allí el nombre del presente capítulo. No parece correcto hablar de psicología del arte, sino más bien de psicología estética, donde se consideran los procesos ligados al placer estético, que no se limita a la producción y observación de obras de arte, sino que incluye muchas otras categorías de objetos.

LA ESTÉTICA EXPERIMENTAL Y LA PSICOLOGÍA ESTÉTICA

Marty³³ afirma que desde los estudios sobre la sensación de los empiristas ingleses, la psicología ha pretendido encontrar en el estudio de la percepción, y al margen de la filosofía, una fundamentación empírica para la estética. Se trata de utilizar una experiencia relativamente fácil de medir por medios experimentales, la percepción, para entender una experiencia mucho más difícil de sistematizar, como es la estética, de la que se estableció anteriormente, es el estudio del sentimiento puro.

32 Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.

33 Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.

Según Hothersall³⁴, Fechner en sus primeros estudios experimentales sobre percepción, obtuvo datos cuantitativos sobre la psicología de las proporciones visuales, iniciando la tradición llamada estética experimental, dentro de la que siguieron investigando autores como Wundt, Kulpe y Thorndike. Los campos fundamentales de la estética experimental los constituyeron los estudios de la percepción de la forma y de la percepción del color. Específicamente, Fechner se interesó por las preferencias de las personas por determinadas proporciones de rectángulos. Intentaba con esto reducir las experiencias estéticas a los efectos detectados en el laboratorio, entendida la estética como una recopilación de respuestas simples dadas por los sujetos sobre sus sensaciones de agrado o desagrado ante un estímulo estético.

Arnheim³⁵ considera que las proposiciones de Fechner se han desvirtuado en los libros de texto de psicología, presentando solamente sus aportaciones a la psicofísica. Si bien Fechner era empirista, consideraba que la psicofísica de los umbrales no era su objetivo principal, sino un recurso del que echó mano, porque en su época, el correlato fisiológico de la experiencia consciente era del todo inaccesible a la investigación. Por esta razón asumió que había una correlación directa entre el estímulo físico y la respuesta fisiológica. Según esto, había que completar la estética filosófica, que procedía desde arriba, y proporcionarle la base objetiva de la que carecía, con una estética desde abajo, desde el análisis de las características de los estímulos. Esto es lo que plantea en sus libros "*Zur experimentalen Aesthetik*" y "*Vorschule der Aesthetik*" de 1871. Para Fechner la verdad última residía en la experiencia sensorial directa. Esta convicción concuerda con el credo y axioma de todo arte. Fechner ve el mundo como la haría un artista, y esto constituye su principal contribución a la estética.

Arnheim³⁶ resume las proposiciones de Fechner indicando que un objeto visual puede transmitir aquellas sensaciones e impulsos básicos que el artista purifica en su obra de arte. Sus investigaciones se centraron en lo visual, si bien se pueden encontrar algunas referencias a lo auditivo y la música. Fechner identificaba a la esfera como símbolo geométrico de la perfección.

34 Hothersall, D. (1997) *Historia de la psicología*. 3º ed. México: McGraw-Hill.

35 Arnheim, R. (1986/1989). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza editorial.

36 Arnheim, R. (1986/1989). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza editorial.

La influencia de los trabajos de Fechner sobre las investigaciones posteriores parte de la concepción de la estética como fuente de placer. El hedonismo era el motivo principal de la actividad humana y principio suficiente en la filosofía del arte. Este planteamiento fue adoptado por los psicólogos que intentaban medir las respuestas estéticas de los individuos en condiciones experimentales. Este enfoque les permitía reducir los complicados procesos que tienen lugar cuando las personas perciben, organizan y comprenden obras de arte, a una sola variable graduable. El placer o displacer reportado suministraba las condiciones para una psicofísica de la estética. La investigación sobre las preferencias por determinadas proporciones de rectángulos, o sección áurea, se convirtió en el prototipo histórico de su trabajo, con su resultado de rectángulos con proporción 1:1.62 como la calificada de más agradable.

Fechner plantea así que la experiencia estética depende del placer que causa el estímulo y este efecto estético es motivado por las relaciones formales que existen en la configuración del estímulo, condición que describía como armonía. La armonía es la tendencia a la estabilidad. Así, la multiplicidad de formas y colores en una pintura o de sonidos en una pieza musical, se mantienen unidas mediante una configuración de fuerzas generadas en el sistema nervioso, y reflejada en la conciencia del artista y del espectador³⁷.

Lahteenmaki³⁸ señala que, junto con Fechner, otros autores importantes en la historia del conocimiento en general y de la psicología en particular, hicieron grandes aportes al campo de la estética experimental. Resalta básicamente cuatro:

- Darwin: (1809-1882), quien planteó que las emociones son elemento fundamental en la supervivencia de las especies y que el arte tiene un gran componente emocional, tanto en el creador como en el observador; por lo tanto debe tener algún valor evolutivo. El valor estético debe ser parte de la selección natural.
- Helmholtz (1821-1894), cuya investigación en sensación y percepción fue fundamental para el desarrollo de esta área, especialmente notable en las modalidades visual y auditiva, y en el desarrollo de formas objetivas de medición.

37 Arnheim, R. (1986/1989). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza editorial.

38 Lähteenmaki, T. (1999). *Measuring visual aesthetics: Predicting appeal of abstract images*. Tesis de maestría, no publicada, Universidad de Jyväskylä, Finlandia. Recuperado en Marzo 28, 2004. www.alliedcomputing.com/gateway/Aesthetics_Beauty_Theories.php.

- Galton (1822-1911), quien estaba interesado en la descripción objetiva y la medida de las características humanas, así como en la influencia de la herencia sobre ellas. Este autor planteó que la creatividad es parte de la inteligencia humana y que el arte depende de ella; por ende el arte, como producto de la inteligencia, debía estudiarse junto con las demás habilidades.
- Taine (1828-93), un historiador francés, fue seguidor del positivismo y profesor de arte y estética. Proponía una aproximación objetiva al estudiar el arte, con la aplicación del método científico y sugirió la necesidad de crear una taxonomía, como al inicio de toda ciencia.

Por otro lado, desde el laboratorio de Wundt, como señala Leahey³⁹, con los trabajos de Cohn se inició la investigación sobre la preferencia de los colores. Esta investigación la continuaría posteriormente Eysenck (1941) citado por Marty⁴⁰, quien logró establecer una jerarquía de preferencias de los colores: Azul - rojo - verde - violeta - naranja - amarillo. Aunque en investigaciones posteriores se han establecido otras jerarquías como las de Nemcsics (1967) citado por Marty, quien, en una muestra de 100.000 sujetos, señala otro orden: Rojo - naranja - azul - verde - amarillo.

Dentro de la investigación de las preferencias de color, y desde la hipótesis Sapir-Whorf, se ha sostenido que la preferencia y la clasificación de los colores está culturalmente sesgada. Aunque esta hipótesis se ha desacreditado, Rosch (1973) citado por Marty⁴¹, reporta, como resultado de sus investigaciones, los universales cromáticos: rojo, amarillo, verde y azul.

Con la estética experimental también han colaborado investigadores de otras áreas, como Osgood, Suci y Tannebaum⁴², quienes utilizando la técnica del diferencial semántico, encontraron que el rojo indica actividad y el azul pasividad, mientras que la saturación de los colores indica potencia.

No obstante, y en contra de los postulados asumidos por los experimentalistas, Arnheim⁴³ argumenta que cuanto más rigurosamente se adhieran los investigadores al criterio de preferencia, y a esta estética hedonista, más descui-

39 Leahey, T.H. (1998) *Historia de la psicología*. 4º ed. Madrid: Prentice-Hall.

40 Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.

41 Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.

42 Osgood, C.E., Suci, G.J. y Tannebaum, P.H. (1958/1976). *La medida del significado*. Madrid: Gredos.

43 Arnheim, R. (1954/1994). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.

dan en sus resultados todo lo que distingue el placer generado por una obra de arte del que produce la degustación de un helado. Estas investigaciones llevan a interesarse excesivamente en el percepto objetivo y olvidarse de los individuos perceptores. Además, se hace un recuento de respuestas de varios sujetos, buscando un indicador de la intensidad de placer que originaría un estímulo específico en la especie humana general. Así, se desentienden de las grandes variaciones que pueden existir en la experiencia hedónica. Esta utilización de estímulos absolutamente neutrales y la confianza en los promedios estadísticos conduce a resultados que difieren de la respuesta real ante las obras de arte. En resumen, sus resultados se refieren a objetos que tienen poca relación con el arte o dan información sobre respuestas o estímulos no investigados.

Esta perspectiva experimentalista tiene muchos otros críticos, como Gibson⁴⁴ que consideró la estética experimental como un fracaso. Este autor describe dos teorías en conflicto acerca de lo que se supone es una obra de arte. Considerando específicamente las obras pictóricas, en la primera teoría se asume que las pinturas son conjuntos de haces de luz, cada uno correspondiente a un color de la pintura. Por otro lado, en la segunda teoría se supone que las pinturas son un conjunto de símbolos, más o menos como las palabras, y se pueden comparar a textos escritos. La primera teoría propone que los cuadros pueden representar objetos reales porque la luz que reflejan es igual a la que reflejan los objetos reales. Según la segunda teoría, se debe aprender a leer las representaciones pictóricas como se leen los textos escritos. Exponente de esta última teoría es Kepes (1944), citado por Gibson⁴⁵, quien además de ser seguidor de los teóricos de la Gestalt, plantea lo que llama lenguaje espacial, que implica que los haces de luz son un conjunto caótico de luces móviles independientes, que deben ser analizadas en su conjunto siguiendo las leyes de la agrupación gestáltica.

Podría suponerse que estas dos teorías son dos extremos de un continuo y que se pueden reconciliar en algún punto, pero Gibson plantea que ambas son incorrectas. En su lugar propone que la información óptica consiste en invariantes, en el sentido matemático de estructuras de arreglos ópticos. Esta es la base de la teoría de la percepción directa, donde la percepción no depende de la forma de la sensación, o de una secuencia de formas recordadas, sino que existen invariantes en la forma y el tiempo que especifican la distintividad de cada objeto. Dos percepciones pueden ser iguales, sin que sus sensaciones sean iguales. Eso implica

44 Gibson, J. J. (1971). The information available in pictures. *Leonardo*, 4, 27-35.

45 Gibson, J. J. (1971). The information available in pictures. *Leonardo*, 4, 27-35.

que la sensación visual no se corresponde necesariamente con la percepción visual. La percepción está basada en información, no en el arousal de la sensación, los dos procesos son distintos.

Al rescate de la estética experimental acuden varios autores, como Bullough (1957), citado por Calabrese⁴⁶, que establece una definición general de psicología del arte, como el estudio sistemático de la conciencia estética, que puede ser encarada desde distintos puntos de vista:

- La conciencia estética del artista,
- La conciencia estética del observador,
- Los objetos considerados estéticos, que son el punto de encuentro del artista y el observador,
- La conciencia estética en relación con otras formas de conciencia.

Por su parte Pickford⁴⁷ (1972) propone cuatro áreas de estudio:

1. Percepción,
2. Juicio estético,
3. Manifestaciones artísticas culturales e interculturales,
4. Estudio clínico y psiquiátrico.

Adicionalmente Dumaurier (1979), citado por Marty⁴⁸, plantea que la estética experimental es el estudio de la percepción que realizan los sujetos ante un elemento externo al que se considera artístico. Objetos que puedan tener una significación estética y sean suficientemente simples para poder aislar sus aspectos específicos con función artística.

Frances e Imberty⁴⁹ definen la estética experimental como el préstamo de las técnicas de observación y verificación para el estudio de la estética. Una aproximación cuantitativa que permite explicar la variación de las manifestaciones sociales de los gustos a través del tiempo.

Marty establece que la investigación en psicología del arte es una investigación sobre la naturaleza de nuestra percepción, y específicamente de dos atri-

46 Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.

47 Pickford, R.W. (1972). *Psychology and visual aesthetics*. London: Hutchinson educational.

48 Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.

49 Frances, R. e Imberty, M. (1985). *Psicología del arte y la estética*. Madrid: Akal.

butos: forma y color. Al jugar con el color y la forma de los objetos en el campo visual, los artistas han definido y explorado las propiedades de nuestro sistema visual, mucho antes de que fuera el objeto de un área de investigación científica.

Kubovy⁵⁰ cree que la definición debe ser más específica y plantea la psicología de la estética visual como el estudio de la creación y la contemplación de objetos estéticos. Más claramente se refiere al estado de placer mental que acompaña la contemplación de objetos. Para poder definir una experiencia estética como prototípica es necesario que posea las siguientes propiedades: (a) atención fijada en forma intensa en un patrón visual heterogéneo pero con componentes interrelacionados; (b) que excluye de la conciencia otros objetos, eventos, ruidos, condiciones corporales o pensamientos distractores; (c) el objeto no se relaciona sólo con el objeto mismo sino con el artista y la cultura donde se desarrolló ese objeto; (d) predominan sentimientos o emociones intensas que son evocadas por el objeto que se observa; (e) el patrón es coherente; (f) involucra un símbolo, los observadores no creen que lo que observan es real, sino que es una representación.

A pesar de que se encuentran diferencias entre los sujetos cuando opinan acerca de estímulos estéticos, Kubovy⁵¹ aclara que no se tienen evidencias que apoyen el subjetivismo extremo de la expresión “la belleza está en el ojo de quien la mira”. Hay dos hipótesis para trabajar en contra de este subjetivismo. La primera apunta hacia considerar el arte y la belleza como una construcción social. La segunda hipótesis se apoya en la suposición de que la percepción de la belleza está determinada por mecanismos que son comunes a todos los humanos. En apoyo de la primera hipótesis se plantea que los estilos artísticos y el gusto estético cambian entre culturas y a lo largo de la historia.

En relación con la segunda hipótesis, sobre la existencia de universales estéticos, se plantea que sí existen muchas evidencias empíricas de que los humanos prefieren unas ciertas formas a otras. De hecho es uno de los primeros hallazgos que plantea Fechner. Este tipo de estudio y la búsqueda de estos universales predominará en el estudio de la psicología estética hasta nuestros días, como veremos al revisar diversos autores. En relación con este aspecto, Kubovy

50 Kubovy, M., (2000). Visual aesthetics. En Kazdin, A.E. (2000). *Encyclopedia of psychology*. New York: Oxford University Press.

51 Kubovy, M., (2000). Visual aesthetics. En Kazdin, A.E. (2000). *Encyclopedia of psychology*. New York: Oxford University Press.

afirma que el arte es una conducta adaptativa que ha ayudado a los humanos a sobrevivir, y los principios de la gestalt son una buena descripción de estos patrones universales.

La importancia de la investigación en estética experimental, según van der Helm, van Lier y Wagemans⁵², radica en que los estudios empíricos sobre juicios de complejidad, contornos ilusorios, completación de patrones, ambigüedad, contraste, orden temporal, o belleza, no son un fin en sí mismos, sino que tienen significado por las evidencias que pueden aportar a la explicación sobre la organización perceptual en particular y la cognitiva en general.

Reber, Schwarz, y Winkielman⁵³ afirman que, en la investigación de la estética experimental, rara vez se pregunta directamente por la belleza per se. Los estudios se enfocan en los juicios de buena forma, preferencia, gusto o placer. La mayoría de los investigadores hace esto bajo la creencia de que el estudio de juicios simples permite identificar los procesos básicos que subyacen a la experiencia estética. En consonancia con esta perspectiva, y siguiendo el planteamiento de que el estudio de la estética no puede centrarse solamente en los estímulos artísticos, Latto (2005) recuerda que las formas tienen valores estéticos, aún en ausencia de significado. Una hipótesis que podría explicar esto es que se califican de más placenteras las formas que se analizan más fácilmente según las propiedades de nuestro sistema visual, por ejemplo las líneas verticales y horizontales son preferidas sobre las oblicuas.

PSICOANÁLISIS Y CREACIÓN ARTÍSTICA

La psicología científica ha puesto en tela de juicio muchas hipótesis y especulaciones que proceden del psicoanálisis. Pero, a pesar de esto, tal como lo afirma Marty⁵⁴, no puede tratarse el tema de la psicología estética sin considerar las proposiciones realizadas por Freud y sus seguidores, especialmente Jung. Planteamientos como que el arte tiene una función terapéutica y que procede del inconsciente, ya sea individual o colectivo, se deben a la corriente psicoanalítica.

52 van der Helm, P.A., van Lier, R. y Wagemans, J. (2003). Visual gestalt formation. *Acta Psychologica*, 114, 211-213.

53 Reber, R., Schwarz, N., y Winkielman, P. (2004). Processing fluency and aesthetic pleasure: Is beauty in the perceiver's processing experience?. *Personality and Social Psychology Review*, 8 (4), 364-382.

54 Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.

Esto debe plantearse también dentro de la recomendación que realiza la misma autora, de la necesidad de incluir distintas formas de aproximación a las manifestaciones artísticas como método capaz de ofrecer perspectivas que puedan ayudar a la psicología del arte a captar mejor su objeto.

Freud⁵⁵ realizó el análisis de diversas obras de arte clásicas, como el Moisés de Miguel Ángel y las pinturas de Leonardo Da Vinci, además de analizar obras literarias como las de Dostoievski. En estos análisis utilizó los métodos tradicionales del psicoanálisis, que son criticados, tanto por estudiosos de la historia del arte, como por otros psicólogos de la estética y del arte. Por ejemplo, Schneider (1993) citado por Marty⁵⁶, señala que el psicoanálisis acostumbra resaltar rasgos poco estimados o incluso inobservados y, a partir de ellos, deduce cosas secretas o encubiertas. En este sentido, trata de hacer una reconstrucción de los elementos inconscientes que el autor plasmó en su obra y que son captados por el espectador. La crítica de Schneider apunta específicamente a que no se tiene ninguna evidencia de que esos detalles hallan sido importantes para el artista o si su intención, consciente o inconsciente, tuvo algo que ver con ellos.

Otro aspecto importante acerca de la interpretación psicoanalítica la resalta Gombrich⁵⁷ cuando analiza las consideraciones que hizo Freud sobre el arte moderno. Lejos de buscar en el arte sólo los contenidos inconscientes de la conducta biológica o los recuerdos de la infancia, el arte debe buscar la adaptación a la realidad. Sólo aquellas ideas inconscientes que pueden adaptarse a la realidad de las estructuras formales son comunicables. El concepto de arte para Freud no puede extenderse más allá del punto donde la proporción cuantitativa entre material inconsciente y elaboración consciente se encuentra dentro de ciertos límites. Si esto ocurre, la obra sólo es un reflejo de serios problemas psicológicos, llegando a calificar a los artistas surrealistas de “lunáticos puros”.

Dentro de la corriente psicoanalítica y su análisis de la producción artística es importante también Jung, quien plantea que la mejor comprensión del arte se hace en términos de los arquetipos, que provienen del inconsciente colectivo. Considera que el análisis de los sueños y del arte son procesos similares, y considera, como lo hizo Freud, el papel del inconsciente, tanto en el momento de la producción, como en el de la observación de una obra de arte. Para Jung,

55 Freud, S. (1970). *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza.

56 Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.

57 Gombrich, E.H. (1982/2000). *La imagen y el ojo, nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.

la investigación psicológica del hecho artístico sólo puede referirse al proceso psíquico de la actividad artística y no al arte en sí. Se centra en la relación del yo consciente del creador con su obra. En su tipología clasifica estas relaciones:

1. Si en la relación predomina el yo, es decir la afirmación del sujeto frente al objeto, se le consideraría introvertido,
2. Si predomina el proceso creador, es decir que, el artista se siente como una segunda persona que se ve abocada a girar según una voluntad ajena a ella, se le clasifica como extravertido

Según Jung⁵⁸, la estética es por esencia psicología aplicada y se ocupa no sólo de la naturaleza estética de las cosas, sino también del problema de la actitud estética. Debe dar explicaciones acerca del modo y manera como el arte o la belleza son sentidos y vistos en hombres distintos, reflejo del fenómeno fundamental de la oposición de introversión y extroversión.

El artista es la vía para que una colectividad históricamente delimitada se haga cargo de su inconsciente, de lo que reprime y anhela, ampliando su consciencia a modo de análisis. Rechaza la patologización de los creadores, ya que la obra de arte no es asunto exclusivo del artista, sino también un signo del espíritu de los tiempos. La obra de arte tiene un carácter colectivo en sí misma, es un mensaje colectivo que brota del inconsciente colectivo y que el creador da a luz⁵⁹. El objeto de la investigación junguiana es la actividad del creador que consigue la expresión de lo innombrado en la disposición de su época, y que conjura, de hecho o imagen, la necesidad incomprendida de todos, ya sea buena o mala, para la curación o destrucción de esa época. En el arte que conmueve a una época aparecen aquellos arquetipos, en forma de imágenes de resonancia mitológica, que proporcionan las metáforas necesarias para la adaptación de la consciencia colectiva a su grado de desarrollo espiritual. El artista colma las necesidades anímicas colectivas, aumentando su consciencia.

De las variadas críticas que se le hacen a la teoría psicoanalítica dentro de la psicología del arte, Schapiro⁶⁰ concluye que el psicoanálisis es un método ineficaz para el abordaje de los fenómenos artísticos, ya que elabora explicaciones

58 Jung, C.G. (1921/1994). *Tipos psicológicos*. Barcelona: Eldhasa.

59 Jung, C.G. (1930/1999). Psicología y poesía. En Jung, C.G. *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y la ciencia*. Obras completas, volumen 15. Madrid: Trotta.

60 Schapiro, M. (1956). Leonardo and Freud: An art-historical study. *Journal of the History of Ideas*, 17 (2), 147-178.

de fenómenos complejos a partir de datos aislados, prestando escasa atención a la historia y situación social de los artistas en el momento de sus creaciones. A pesar de esto, los conceptos psicoanalíticos sobre el arte se han generalizado en la cultura y son utilizados ampliamente.

Otra crítica importante procede de Vygotski⁶¹, para quien los símbolos sirven como transformadores de los impulsos naturales humanos. El arte es uno de los sistemas de símbolos más complejos, que ayuda a esta transformación. Le reprocha al psicoanálisis presentar a los creadores como neuróticos y adjudicar a las obras de arte un papel terapéutico, convirtiendo el sentimiento estético en un simple mecanismo de revelación de complejos ocultos. Para Vygotski, por el contrario, el arte es un reflejo de la transformación de procesos inconscientes en manifestaciones conductuales y cognitivas con formas y significados sociales.

Dentro de los críticos también se encuentra Arnheim⁶², para quien si se considera una obra de arte como reflejo solamente del deseo de retorno al vientre materno, o del miedo a la castración, no se está considerando el aspecto comunicacional que obtiene el espectador al admirar esa misma producción artística. Lo que escandaliza a los críticos, según este autor, no es el llamado pansexualismo freudiano, sino lo nebuloso, arbitrario y poco convencional, dentro de los métodos de investigación, del trabajo de los autores psicoanalistas.

PSICOLOGÍA DE LA GESTALT

Como ya se estableció anteriormente, la psicología del arte tiene como punto de partida obligado el estudio de la percepción, y la Gestalt tiene, como es sabido, a la percepción como su principal objeto de estudio. Por lo que, y de acuerdo con Marty⁶³, esta corriente psicológica supone una de las principales aportaciones para la comprensión del hecho artístico.

Los historiadores de la psicología, como Boring⁶⁴, plantean que el inicio del estudio de los fenómenos gestálticos se ubica en los trabajos de Ehrenfels, discípulo de Brentano, quien en 1890 describió una cualidad de las melodías musicales, que no puede considerarse como simplemente la suma de las notas

61 Vygotski, L.S. (1925/1972). *Psicología del arte*. Barcelona: Barral.

62 Arnheim, R. (1986/1989). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza editorial.

63 Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.

64 Boring, E.G. (1980) *Historia de la psicología experimental*. México: Trillas.

que las componen, sino como una cualidad global, una gestalt que trasciende a los elementos constitutivos particulares. Se considera que este es el primer planteamiento del principio: “el todo es distinto de la suma de sus partes”⁶⁵. Después de esto, fue Wertheimer, quien en 1912, describió por primera vez el “fenómeno phi”, un tipo de movimiento ilusorio. A partir de allí se extiende la investigación a la percepción visual en general.

Las ideas acerca de cómo se agrupan los elementos de las escenas son de los postulados más antiguos dentro de la historia de la psicología. La psicología de la Gestalt propuso, a principios de siglo XX, los determinantes principales a partir de los cuales se agrupan los elementos. Estos principios son:

1. simetría,
2. proximidad,
3. similaridad,
4. destino común,
5. buena forma.⁶⁶

Estos principios de la gestalt funcionan porque los objetos comúnmente contienen partes que son cerradas, similares, se mueven juntas, se diferencian del fondo y son simétricas. Sin embargo, como señala Burke (2005), otros tipos de información que pueden influir en esta segmentación de escenas, han sido poco estudiados, como el color, la distancia o el movimiento.

Como nos advierte Marty (1999), las reglas de agrupación son sólo la primera parte del trabajo de Wertheimer, quien además dio un vuelco a la interpretación empirista de la percepción, cuando planteó que no es posible explicar un patrón perceptivo simplemente desde abajo, como lo hacen estas reglas de la agrupación. Es necesario explicar cómo el patrón general determina el lugar y la función de cada una de las partes, y la naturaleza de la relación con las demás partes del objeto. No sólo el todo es distinto a la suma de las partes, como lo afirmó Köhler (1921/1972), sino que además, las mismas partes se ven afectadas por el patrón del todo.

65 Köhler, W. (1921/1972). *Psicología de la forma*. Madrid: Biblioteca nueva. En la p. 25

66 Coren, S., Wrad, L.M. y Enns, J.T. (1999). *Sensación y percepción*. México: McGraw-Hill. Ver también la obra de Goldstein, E.B. (1999) *Sensación y percepción*. México: Thomson Editores. Y asimismo la de los autores Matlin M.W. y Foley, H.J. (1996) *Sensación y percepción*. México: Prentice Hall.

La pregunta que surge a partir de estos planteamientos es dónde y de qué modo surgen los mecanismos de agrupación gestáltica de la imagen. Los autores clásicos opinaban que los mecanismos actúan en los primeros estadios del procesamiento. Sin embargo, autores contemporáneos, como Monserrat (1998) y Palmer (1999) plantean que los mecanismos gestálticos actúan en diferentes estadios del proceso visual, dependiendo de la configuración de la imagen. Esta visión se ha relacionado con la perspectiva constructivista, como la de Rock (1997), quien sostiene que la percepción no es un proceso directo, en el que nuestras experiencias resultan de la extracción de la información a partir de los estímulos que llegan a la retina, como lo propuso Gibson, sino que se derivan de inferencias.

A partir de estas propuestas de la Gestalt, se han desarrollado aplicaciones específicas a la psicología del arte por parte de autores como Arnheim y Gombrich, cuyas teorías específicas se estudiarán posteriormente en este capítulo.

El principio de la simplicidad enunciado por la gestalt ha contado además con evidencias neurofisiológicas dentro de la investigación moderna en neurociencia. Chater y Vintányi ⁶⁷, basándose en la teoría de Mach, afirman que, ya que el sistema perceptual tiene como función encontrar patrones en el mundo externo a partir de los datos que recibe de la sensación, puede y debe preferir los patrones que proporcionen la descripción más simple de estos datos. Existen variadas evidencias sobre el efecto de este principio de simplicidad a lo largo de todo el sistema cognitivo. Específicamente, en el caso de la percepción, los fenómenos de organización perceptual planteados por la Gestalt revelan la preferencia por la simplicidad en las leyes de agrupación y la interpretación de estímulos ambiguos, como las ilusiones. Estos autores sugieren que el principio de la simplicidad es potencialmente el principio unificador de muchas áreas de la ciencia cognitiva.

van der Helm, van Lier y Wagemans ⁶⁸ apoyan también que el principio de simplicidad es el que cuenta con más evidencias, sobretudo después de la investigación y teoría propuesta por Leeuwenberg, denominada Teoría Estructural de la Información (SIT, siglas en inglés). La SIT es un modelo comprehensivo que integra los factores independientes y dependientes que cuantifican a los objetos en términos de su complejidad, además de permitir el estudio de aspectos

67 Chater, N. y Vitányi, P. (2003). Simplicity: A unifying principle in cognitive science?. *Trends in Cognitive Science*, 7, 19-22.

68 van der Helm, P.A., van Lier, R. y Wagemans, J. (2003). Visual gestalt formation. *Acta Psychologica*, 114, 211-213.

específicos, como: cierre, complejidad de patrones, simetría, belleza y contraste.

A partir de lo anterior se puede concluir que los enunciados de la Gestalt representan la base fundamental para el desarrollo de la psicología del arte contemporánea, y su influencia se puede encontrar en todos los autores que realizan un estudio científico de la belleza.

ESTUDIO CIENTÍFICO DE LA BELLEZA

En la segunda mitad del siglo XX se produjo un cambio de orientación que se caracterizó por la ampliación del dominio de los objetos estudiados y la redefinición de las propiedades estructurales que dan cuenta del placer estético. Carrillo⁶⁹ recuerda que los estudios contemporáneos de las ciencias cognitivas hacen una distinción entre el procesamiento de estímulos de abajo hacia arriba y de arriba hacia abajo. En el primer caso el estímulo conduce los mecanismos de la conciencia visual; mientras que, en el segundo, son las operaciones cognitivas las que conducen la conciencia visual. Al establecer esta diferencia se está haciendo alusión a mecanismos distintos, que ayudan a diferenciar entre los autores y sus teorías. Los autores que buscan los factores de percepción universales pueden ser consideradas como pertenecientes al procesamiento de abajo hacia arriba, antes de la interpretación del estímulo. Sin embargo, cuando un autor propone un procesamiento de arriba hacia abajo se basa entonces en la información acumulada y puede considerar también factores culturales.

Esta distinción entre el procesamiento de abajo hacia arriba o de arriba hacia abajo es importante, como se ha mencionado varias veces, a la hora de estudiar y comparar las teorías de la percepción en general y las dedicadas a la psicología del arte en particular. Con estos criterios en mente, se hará un recorrido por distintos autores que, a partir del siglo XX, dedicaron sus trabajos a la investigación de la percepción de la belleza y la estética.

Entre estos autores cabe destacar a:

1. Birkhoff⁷⁰, quien propuso que el problema fundamental de la estética consiste en determinar, dentro de cada clase de objetos estéticos, aquellos atri-

69 Carrillo C., A. (2005). La anisotropía del espacio y la dinámica de las estructuras visuales. *Elementos*, 58, 3-11.

70 Birkhoff, G.D. (1931/2000). Matemáticas de la estética. *Elementos*, 40, 13-20. (Traducción del artículo publicado en Newman, J.R. (1956) *The Word of mathematics*. New Cork: Simon & Schuster.)

butos específicos de los que depende el valor estético. Los objetos estéticos se diferencian en dos categorías: los que se encuentran en la naturaleza y los que son obra de los artistas. La primera categoría es más o menos accidental, la segunda es la libre expresión de los ideales estéticos.

La experiencia estética típica puede considerarse como integrada, según Birkhoff, por tres fases sucesivas: 1) un esfuerzo preliminar de atención, requerido por el acto de percibir, y que aumenta en proporción de la complejidad del objeto (c'); 2) el sentimiento del valor o la cuantía estética que recompensa tal esfuerzo (c); y, finalmente 3) la observación o comprobación de que el objeto se caracteriza por cierta armonía u orden (O), más o menos encubierto, que parece necesario al efecto estético.

A partir de lo anterior, Birkhoff concluye que la experiencia estética parece indicar que la emoción estética es primeramente sugerida por las relaciones armoniosas contenidas en el objeto. Más precisamente, lo describe en una fórmula que relaciona el orden, la complejidad y la medida estética, donde establece la siguiente relación:

$$C = O / C'$$

Para la prueba de esta relación, Birkhoff construyó una serie de 90 estímulos, donde incluía formas regulares, cuadrados, triángulos, pentágonos y hexágonos, varios tipos de cruces y estrellas, rombos y columnas. La complejidad estaba definida por el número de líneas rectas que contenía cada polígono; mientras que, el orden era proporcional a la simetría vertical, el equilibrio, la simetría rotada, la relación vertical/horizontal e inversamente proporcional a otros factores. El orden se definió por las repeticiones y el número de elementos iguales de una estructura, y la complejidad estaba determinada por el número de diferencias. El cuadrado es, según estos criterios, la figura más perfecta, y las estrellas irregulares, las más desagradables en términos estéticos⁷¹.

La relación de Birkhoff no ha sido encontrada en todos los estudios. Por ejemplo para Eysenck (1941), citado por Marty y otros⁷², la valoración estética de una obra de arte es el producto y no la división entre el orden y la complejidad:

$$C = O \times C'$$

71 Katz, B.F. (2002). What makes a polygon pleasing?. *Empirical Studies of the Arts*, 20 (1), 1-19.

72 Marty, G., Cela-Conde, C. J., Munar, E., Rosselló, J., Roca, M. y Escudero, J. T. (2003). Dimensiones factoriales de la experiencia estética. *Psicothema*, 15 (3), 478-483.

Osborne (1970) citado por Marty⁷³, por su parte, también halló una relación lineal entre preferencia y complejidad, de modo que las obras más complejas resultan más valoradas a nivel estético y no al contrario, como lo planteó Birkhoff.

A pesar de que parece evidente que en esta fórmula se han olvidado otras variables como experiencias anteriores, variables socioculturales, diferencias de formación o conocimientos y factores de personalidad, ha servido de base para investigaciones posteriores, como la de Staudek⁷⁴, quien propone que en lugar de considerar un solo orden, deben considerarse una suma parcial de ellos, por ejemplo, el orden Horizontal, el Vertical, el Perpendicular y el Tangencial, modificando la fórmula:

$$M = H + V + P + T / C'$$

2. Moles⁷⁵ planteó la llamada Teoría de la Información en la Percepción Estética. Este autor consideró una estética exacta basada en los aspectos matemáticos de la teoría de la información y de la cibernética. Se entiende aquí que la concepción del mundo exterior depende del conocimiento de nuestros procesos perceptivos. Trabaja este autor en los mensajes visuales y auditivos. La información estética que estudia está sujeta al orden de la probabilidad de su codificación.

Moles ha añadido precisión a las hipótesis de Birkhoff: el mayor placer producido por la percepción se siente cuando se permite a la conciencia funcionar en su máxima capacidad, esto es: aproximadamente a razón de 100 bits por segundo. De acuerdo con esto, ante todo, una obra de arte con un efecto óptimo debe contener una cantidad suficiente de *decoración superficial* que apele inmediatamente a los sentidos. La obra debe también contener algo que inmediatamente excite la *curiosidad*, motivando al observador a mirarla más de cerca. Este contenido más profundo no debe percibirse demasiado fácilmente, con una complejidad en el rango de 100 bits. El contenido más profundo puede ser una estructura de fondo, o cualquier cosa que despierta el interés, por ejemplo una invitación a un estado de ánimo.

73 Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.

74 Staudek, T. (1999). On Birkhoff's aesthetic measure of vases. Technical report, Faculty of Informatics, Masaryk University.

75 Moles, A. (1966). *Information theory and aesthetic perception*. Urbana: University of Illinois Press.

La más gratificante obra de arte es aquella que en la que este proceso puede tener lugar varias veces sucesivamente. Este tipo de obra de arte polifacética puede verse una y otra vez. En cada nuevo esquema, el observador encuentra algo nuevo; primero una solución a un problema de una fase previa de observación, y en segundo lugar un nuevo problema que le motiva para una reflexión todavía más profunda.

Se empiezan entonces a tratar de formular modelos, dentro del modelo más general de procesamiento de la información, para explicar la preferencia y el placer estético. Este tipo de modelos tiene como crítica que imponen una metodología que impide la comprensión de fenómenos complejos, según Arnheim (1986/1989), quien indica que la exactitud cuantitativa es responsable de llevarnos a perder de vista el núcleo esencial de nuestros problemas para restringirnos sólo a lo que se pueda medir y contar.

3. Berlyne⁷⁶, sugirió que el valor hedónico depende de la capacidad del estímulo a la hora de atraer la atención (arousal), de tal forma que un nivel óptimo de estímulo se correspondería a un máximo de placer. El arousal dependerá de las propiedades del estímulo, como su intensidad, significado y complejidad. La relación que se establece tiene la forma de la clásica U invertida, que describe la relación del arousal y la ejecución.

4. Arnheim⁷⁷, sostiene que la percepción visual es un proceso de categorización que se produce sobre la base de operaciones selectivas determinadas por el interés y la cultura. Además de seguir las proposiciones de la Gestalt, tiene en cuenta las teorías analíticas del arte basadas en las ciencias exactas (cibernética, matemática, física teórica y teoría de la información). Señala una forma unificadora de teorizar todos los aspectos de la vida cultural. Su fórmula fundamental es la entropía informática, conectándose de esta manera con el segundo principio de la termodinámica y encuadrando una estadística de la realidad física.

Arnheim⁷⁸ propone al pensamiento como fundamentado en una base esencialmente perceptiva, donde no existe ninguna diferencia entre ver y pensar. En la percepción se resuelven los mecanismos de estructuración y abstracción de la realidad, que luego dan lugar al lenguaje mismo. Así, la psicología de la forma se convierte en la más fundamental ciencia humanística, porque sintetiza la ope-

76 Berlyne, D. E. (1971). *Aesthetics and psychobiology*. New York: Appleton.

77 Arnheim, R. (1954/1994). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.

78 Arnheim, R. (1986/1989). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza editorial.

sición fundamental de las ciencias del hombre: por un lado la racionalidad y la abstracción, y por el otro, la irracionalidad y la llamada creatividad, característica de la producción visual. Para Arnheim esta dicotomía es falsa, ya que la creatividad es la estructuración del conocimiento, aunque de una forma innovadora. En el campo artístico, el análisis de la percepción permite al artista producir los mensajes estéticos, y al observador y al crítico le permiten volver a reconocerlos en un sentido interpretativo.

5. Gombrich,⁷⁹ sigue una búsqueda naturalista de las raíces de la psicología del arte mediante una reflexión sobre las eventuales bases neuronales de la experiencia artística y la evolución cultural. Es considerado, junto con Arnheim, uno de los principales exponentes de la semiótica artística. A diferencia de Arnheim, además de la influencia de la escuela de la Gestalt, también se relaciona con la escuela psicoanalítica.

Los temas fundamentales que desarrolla Gombrich, según Calabrese⁸⁰, son la representación pictórica y los cambios en los modos de representación pictórica a través de los siglos. La representación pictórica nunca es una adecuación a las cosas, ni en el caso del realismo; sino una ilusión que representa el artista.

La diferencia importante entre Gombrich y Arnheim, según Calabrese, radica en que el primero trata de delinear una teoría de la representación basada en lo que se sabe y no el lo que se ve. Ningún artista puede pintar lo que ve prescindiendo de todas las convenciones que constituyen el sistema de la cultura. Cada operación figurativa está dirigida por una convención, por una articulación esquemática de lo que se sabe.

En la diferenciación establecida anteriormente, y siguiendo a Carrillo⁸¹, entre autores que proponen el procesamiento de arriba hacia abajo y aquellos que proponen el procesamiento de abajo hacia arriba, plantean posiciones opuestas. Arnheim establece el procesamiento desde los estímulos, es decir de abajo hacia arriba; mientras que Gombrich procede en sentido contrario, desde los conocimientos y esquemas, hacia los estímulos. Aunque es curioso señalar que ambos autores utilizan argumentos basados en la teoría de la Gestalt para apoyar razonamientos opuestos.

79 Gombrich, E.H. (1982/2000). *La imagen y el ojo, nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.

80 Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.

81 Carrillo C., A. (2005). La anisotropía del espacio y la dinámica de las estructuras visuales. *Elementos*, 58, 3-11.

Podrían incluirse otros autores que investigaron en el área de la psicología estética durante la primera mitad del siglo XX, pero los mencionados anteriormente se consideran los más representativos de las tendencias principales en esta área de investigación que pueden resumirse en:

1. El esfuerzo por cuantificar las relaciones que hacen a un estímulo estético,
2. la búsqueda de universales estéticos independientes de la cultura,
3. el uso de nuevas teorías, como la informática, el procesamiento de información y las ciencias cognitivas, para explicar el fenómeno estético,
4. la influencia de la psicología de la Gestalt sobre todas las investigaciones estéticas posteriores.

PSICOLOGÍA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

A partir del estudio científico de la belleza en la primera mitad del siglo XX, los modelos contemporáneos dentro de la psicología estética pueden clasificarse en:

1. Modelos psicobiológicos, que buscan las bases fisiológicas de la producción y percepción de los estímulos estéticos.
2. Modelos cognitivos, que proponen el análisis de los procesos cognitivos relacionados con el manejo de la información sobre los estímulos estéticos.
3. Psicología evolucionaria: que busca el papel que han jugado este tipo de estímulos en la evolución de la especie humana.

Lo anterior no descarta que los distintos autores combinen en sus propuestas más de uno de estos aspectos.

1. MODELOS PSICOBIOLOGICOS

Se han seleccionado los autores que se juzgaron más relevantes en esta área, sin que ello signifique que en este capítulo se reporten todos los estudios disponibles, ya que este campo de actividad es de los más productivos actualmente. Se consideraron solamente los estudios llevados a cabo por Martindale, Zeki, Marty y Ramachandran.

Dentro de estos modelos destaca **Martindale**⁸², quien a pesar de ser seguidor de Berlyne, propone que la relación de U invertida entre arousal y preferencia no es tan común como este autor lo proponía. Condujo experimentos para establecer los patrones universales del cambio de estilos a lo largo de la historia del arte, y planteó que los cambios no se deben a un “instinto” por innovar, sino a un deseo de evitar la repetición, que resulta en aburrimiento. Esta búsqueda de la novedad se basa en el bien establecido principio psicológico que mueve a evitar la habituación.

Su teoría es conexionista o de redes neurológicas sobre la evaluación de la belleza y la preferencia estética, ya que su hipótesis es que, si bien no se puede plantear una lista de todas las características que comparten los objetos que calificamos como bellos, todos estos objetos deben inducir patrones de activación similares en el cerebro. Así, la preferencia estética debe poder explicarse siguiendo los principios de la ciencia cognitiva, ya que las leyes de la cognición y las leyes de la estética son isomórficas⁸³.

Dentro de un modelo de redes, plantea Martindale, se requieran varias condiciones: (a) una serie de nodos, (b) unos estados de activación, (c) unos patrones de conexión entre los nodos, (d) reglas que regulen como los nodos reciben y producen estimulación hacia otros nodos, (e) reglas de aprendizaje, y (f) un ambiente donde se encuentre la red.

El placer estético y la belleza pueden explicarse utilizando estos elementos, y plantea que este fenómeno resulta cuando la activación es maximizada y la inhibición de los nodos activados se minimiza. Concluye que la belleza no está en el ojo del que la mira, sino en su cerebro. Los estímulos que juzgamos bellos deben suscitar estados similares en el cerebro.

Por otra parte, **Zeki**⁸⁴ centra sus investigaciones sobre la percepción de estímulos estéticos en la percepción del color y aclara que la teoría tricromática no es una teoría de la percepción del color, sino de la forma como funcionan los receptores retinianos para la recepción cromática. De acuerdo con esto, Jacobs, Neitz, Deegan, y Neitz⁸⁵, encontraron un polimorfismo en los receptores cromáticos que permite que un pigmento visual responda a varias longitudes de onda

82 Martindale, C. (1990). *The clockwork muse: The predictability of artistic change*. New York: Basic Books.

83 Martindale, C. (2001) How does the brain compute aesthetic preference? *The General Psychologist*, 36 (2), 25-35.

84 Zeki, S. (1993/1995). *Una visión del cerebro*. Barcelona: Ariel.

85 Jacobs, G.H., Neitz, M., Deegan, J.F. y Neitz, J. (1996). Trichromatic colour vision in new world monkeys. *Nature*, 382, 156-158.

en el sistema de procesamiento de los colores de distintos primates. Este tipo de procesamiento parece existir también en el sistema humano.

Así mismo, la constancia de color, que fue explicada por Newton como una propiedad de todo cuerpo de reflejar de forma más abundante los rayos de su propio colorido, parece no corresponderse con lo que realmente ocurre; ya que, apoyando a Land (1974) citado por Zeki y Marini⁸⁶, y utilizando el denominado experimento de Mondrian, Zeki y Marini (1998) demostraron que no se realiza una conexión simple entre los tres colores recibidos por la retina y los colores percibidos. La percepción psicológica va más allá de la percepción simple retiniana. La teoría tricromática se ubica en la etapa intermedia de la percepción, pero la explicación se torna más complicada al ubicarse dos canales de percepción distintos: uno espacial y estático, sensible al color; y otro canal, temporal y dinámico, sensible a la luminosidad.

Este dilema acerca de la existencia de una vía única que transporta luminosidad y color desde la retina hasta el córtex, o de dos vías paralelas, no está resuelto. También se plantea que el resultado de la percepción cromática depende de las condiciones particulares de cada individuo y no de universales propios de la especie⁸⁷.

Según Zeki y Marini⁸⁸, el color de un fragmento está determinado no solo por la composición de las longitudes de onda de la luz reflejada en él, sino también por la composición de longitudes de onda de la luz reflejada en las superficies circundantes. A fuerza de comparar la reflectancia de las diversas superficies, el cerebro adquiere un conocimiento acerca de la manera como se comportan los objetos en términos de reflejo de luz. Las comparaciones y sus resultados son una función del cerebro, no del mundo exterior, aunque toda la información necesaria para llevar a cabo estas comparaciones sí proviene del mundo exterior. El sistema nervioso no analiza colores, sino que los construye usando sus propios algoritmos, aunque acepta que hay dimensiones del color que están ligadas al medio ambiente.

En este sentido, se ha encontrado que el cerebro organiza la percepción de los numerosísimos colores a partir de ocho categorías: rojo, verde, azul, ama-

86 Zeki, S. y Marini, L. (1998). Three cortical stages of colour processing in the human brain. *Brain*, 121, 1669 – 1685.

87 Zeki, S. (1993/1995). *Una visión del cerebro*. Barcelona: Ariel.

88 Zeki, S. y Marini, L. (1998). Three cortical stages of colour processing in the human brain. *Brain*, 121, 1669 – 1685.

rillo, violeta, naranja, rosa y marrón. Plantea así que el arte tiene una base biológica; como cualquier otra actividad humana, depende y obedece a las leyes del cerebro. Para comprender estos fundamentos biológicos del arte se necesita comprender las bases biológicas del conocimiento, ya que el arte es una forma de conocimiento. A esta área de estudio se le denomina neuroestética⁸⁹.

Zeki concuerda con Livingstone y Hubel⁹⁰ en la ubicación de dos centros separados en el cerebro, uno para el color (V4) y otro para el movimiento (V5). Además, hay áreas especializadas en el reconocimiento de objetos, reconocimiento de rostros y de posiciones en el espacio.

En sus investigaciones, utilizando resonancias magnéticas cerebrales funcionales (fMRI) y obras de arte como estímulos, Zeki y Marini⁹¹ reportan como hallazgos que cuando los humanos observan colores en relación con objetos, se activan áreas del cerebro más extensas que cuando observan colores en contextos abstractos. Y hay grandes diferencias cuando los objetos que se observan tienen sus colores naturales, que cuando los colores no se corresponden con los objetos. Además del área V4, las V1 y V2 son también importantes en la percepción del color. A partir de estas investigaciones plantea un modelo de tres etapas de procesamiento:

1. Calibración de la longitud de onda proveniente de cada punto del campo visual, registrando los cambios en su composición.
2. Comparación espacial de la composición de la luz reflejada por una superficie y superficies adyacentes.

Las dos primeras etapas son de procesamiento automático del color, hasta este punto no se puede determinar si el color es “correcto” o no.

3. A partir de los resultados de las dos etapas anteriores, se consideran los objetos y superficies.

Posteriormente la investigación busca determinar qué zonas cerebrales se activan cuando se califica a un estímulo como bello o feo. Utilizando fMRI nue-

89 Zeki, S. (2002). Neural concept formation and art. *Journal of Consciousness Studies*, 9 (3), 53 – 76.

90 Livingstone, M. y Hubel, M. (1988). Segregation of form, color, movement and depth: Anatomy, physiology and perception. *Science*, 240, 740 – 749.

91 Zeki, S. y Marini, L. (1998). Three cortical stages of colour processing in the human brain. *Brain*, 121, 1669 – 1685.

vamente, Kawabata y Zeki ⁹² encuentran que el área de la corteza orbito-frontal es la más importante durante la percepción de estímulos que el sujeto califica como bellos o feos. Sorpresivamente ambos juicios, belleza o fealdad, se procesan en la misma localización, solo se observa un cambio relativo de actividad en esta zona. Además, durante la asignación de estos juicios de belleza, también entra en juego la corteza motora. Así concluyen que la belleza es un continuo, que va desde lo que se cataloga como bello hasta lo que se califica de feo, y puede haber variaciones entre los individuos al emitir estos juicios. Al tener carácter emocional, el procesamiento de estos juicios también involucra a la corteza motora, con mayor intensidad cuando el estímulo se califica de feo o aversivo, ya que prepara al organismo para iniciar respuestas de evitación o escape, en caso que sea necesario.

La importancia de este tipo de investigaciones, en las que se utilizan como estímulos obras de arte y no formas geométricas simples, es que abren la posibilidad de estudiar la actividad y las estructuras implicadas en la formación de juicios y conceptos, en este caso estéticos. Aunque el uso de este tipo de estímulos ha sido criticado, ya que según Marty ⁹³, cuya propuesta analizaremos a continuación, plantea que en la apreciación de obras de arte es importante el entrenamiento previo y el conocimiento de los sujetos sobre los estímulos artísticos en particular, así como otras variables personales.

Marty sigue la teoría de la integración visual en multiestadios, propuesta por Zeki y Kawabata ⁹⁴ aseguran tener evidencia empírica para esta proposición y confirman que en la percepción visual actúan áreas más allá de la corteza visual. Así mismo proponen que adicionalmente a los nodos básicos que procesan formas y colores, existe un nodo de la percepción estética. Este nodo parece estar ubicado en la corteza pre-frontal dorsolateral, y se encarga también de la interfase entre la percepción y la acción, con funciones críticas en el monitoreo de eventos múltiples en la memoria de trabajo y la toma de decisiones. Esto no es sorprendente dado que, ante un objeto, debe decidirse si se le considera bello o no.

92 Kawabata, H. y Zeki, S. (2004). Neural correlatos of beauty. *Journal of Neurophysiology*, 91, 1699 – 1705.

93 Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.

94 Kawabata, H. y Zeki, S. (2004). Neural correlatos of beauty. *Journal of Neurophysiology*, 91, 1699 – 1705.

A pesar de la evidencia que reportan, Cela-Conde y otros⁹⁵ concluyen que el área de la investigación estética sigue teniendo varias dificultades, como los problemas de definición de lo que se considera percepción estética, así como las complejas relaciones entre arte, belleza y estética. Dada la complejidad de estos procesos, es muy complicado su estudio por procedimientos experimentales.

Como se indicó anteriormente, Marty⁹⁶ propone que es necesario considerar otras variables, además de las neurológicas, como el conocimiento que tienen los sujetos sobre los estímulos artísticos. En este sentido Cela-Conde, Marty, Munar, Nadal y Burges⁹⁷, realizan una investigación con dos grupos, estudiantes de historia del arte y de psicología, donde a partir de un procedimiento de detección de señales, encuentran que en el reconocimiento de estímulos estéticos es importante detectar la formación de dos esquemas diferentes: de contenido y de estilo. La enseñanza previa aumenta la familiaridad con los estímulos estéticos. La discriminación entre arte representacional y abstracto es menor en los estudiantes de historia del arte, ya que estos participantes disponen de esquemas de estilo, lo que les permite detectar significado en estímulos que para los otros participantes son abstractos.

Continuando en esta línea de investigación, Marty y otros constataron la existencia de un factor general subyacente a la percepción estética, siguiendo la proposición de Eysenck (1940) citado por Marty y otros⁹⁸). Utilizando la técnica de diferencial semántico, en las categorías de bello, agradable, interesante y original, se halló que los juicios en estas categorías se hallan altamente relacionados entre sí. La importancia de una constatación así es relevante para el diseño de futuros trabajos experimentales de localización cerebral, ya que proporcionan fundamento para la reducción de los juicios estéticos a preguntas relativamente sencillas acerca de la belleza de los estímulos.

A manera de resumen, la importancia de los planteamientos de esta autora y sus colaboradores se encuentra en dos aspectos fundamentales:

-
- 95 Cela-Conde, C.J., Marty, G., Maestú, F., Ortiz, T., Munar, E., Fernández, A., Roca, M., Rosselló, J. y Quesney, F. (2004). Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception. *Proceedings of the National Academy of Science*, 101, (16), 6321-6325.
- 96 Marty, G. (2002). Formación de esquemas en el reconocimiento de estímulos estéticos. *Psicothema*, 14 (1), 19-25.
- 97 Cela-Conde, C.J., Marty, G., Munar, E., Nadal, M. y Burges, L. (2002). The style scheme grounds perception of paintings. *Perceptual and Motor Skills*, 95, 91-100.
- 98 Marty, G., Cela-Conde, C. J., Munar, E., Rosselló, J., Roca, M. y Escudero, J. T. (2003). Dimensiones factoriales de la experiencia estética. *Psicothema*, 15 (3), 478-483.

El reconocimiento de la influencia de variables del sujeto sobre el juicio estético, como su aprendizaje previo,

El aporte de evidencias experimentales y conductuales que apoyan a la investigación de las bases neurofisiológicas de la respuesta estética.

En el año 2002, **Ramachandran**⁹⁹, y en contra de la opinión de Fodor¹⁰⁰, acerca de la imposibilidad de estudiar a los sistemas perceptuales, por estar cerrados en si mismo, demostró que la percepción visual cuenta desde sus inicios con un fuerte componente arriba-abajo, procedente de los llamados procesos profundos. A este respecto Ramachandran¹⁰¹ (2002) plantea que actualmente se dispone de suficiente conocimiento sobre la visión y el cerebro como para plantear las bases neurales del arte y una teoría científica de la experiencia artística. Como respuesta a los críticos que consideran este tipo de investigación como contraproducente, argumenta que las leyes de la gramática están bien establecidas y esto no afecta la apreciación de las grandes obras literarias.

Una de las contribuciones que aporta es la ubicación del procesamiento de estímulos artísticos, o lo que se denomina sentido artístico en el hemisferio derecho. Esta evidencia la obtiene a partir del estudio de pacientes con lesiones en esta ubicación (Ramachandran, 2002).

Inicialmente propone ocho leyes generales del arte (Ramachandran y Hirstein, 1999), pero afirman que no es una lista exhaustiva y, ante las críticas recibidas, principalmente de Tyler¹⁰², agregaron dos leyes más. El principio fundamental del que parte supone que el proceso perceptual del arte es un proceso similar al que se realiza al percibir caricaturas, donde se escogen rasgos distintivos de los objetos reales y se resaltan o exageran. Para determinar qué características van a ser exageradas o deformadas se deben escoger elementos que resuenen en la memoria del observador y que también representen estándares y símbolos culturales. En este aspecto Ramachandran coincide con Martindale¹⁰³.

99 Ramachandran, V.S. (2002). *The neurological basis of artistic universals*. Recuperado en Marzo 26, 2004 www.interdisciplines.org/artcg/papers/9/9/printable/paper.

100 Fodor, J.A. (1983/1986). *La modularidad de la mente*. Madrid: Morata.

101 Ramachandran, V.S. (2002). *The neurological basis of artistic universals*. Recuperado en Marzo 26, 2004 www.interdisciplines.org/artcg/papers/9/9/printable/paper.

102 Tyler, Ch. W. (1999). Is art lawful? *Science*, 285, 673-674.

103 Martindale, C. (1990). *The clockwork muse: The predictability of artistic change*. New York: Basic Books.

Las diez leyes tentativas del arte que plantea Ramachandran,¹⁰⁴ son:

1. Cambio de pico,
2. agrupación,
3. contraste,
4. solución de problemas perceptuales,
5. simetría,
6. repetición, ritmo y orden,
7. balance,
8. metáforas,
9. evitar las coincidencias con el punto de vista genérico,
10. aislamiento.

2. MODELOS COGNITIVOS

Como su nombre lo indica, estos modelos enfatizan los procesos cognitivos que se pueden identificar en la formulación de juicios estéticos. Se analizarán sólo dos modelos, el de Solso y el de Reber, aunque otros autores adelantan trabajos en esta área.

Solso ¹⁰⁵(2003) presenta un modelo general de la conciencia que llamó AWAREness, donde trata de relacionar la psicología del arte y la evolución del cerebro consciente. Este modelo plantea los siguientes pasos, que se corresponden con las siglas del nombre en inglés:

- Atención: que se focaliza tanto en objetos internos como externos,
- Alerta: continuo de conciencia que va desde el sueño hasta la alerta,
- Arquitectura: estructuras fisiológicas del sistema nervioso,

104 Ramachandran, V.S. (2002). *The neurological basis of artistic universals*. Recuperado en Marzo 26, 2004 www.interdisciplines.org/artcg/papers/9/9/printable/paper.

105 Solso, R.L. (2003). *The psychology of art and the evolution of the conscious brain*. Cambridge: MIT Press.

- Recuerdo del conocimiento: acceso a la información personal y sobre el mundo,
- Emociones: afectos asociados a la conciencia,
- Novedad: tendencia a enfocarse en los eventos nuevos, creativos o novedosos,
- Emergencia: la conciencia se distingue de otros procesos neurales en que se encarga de pensamientos propios, privados e internos,
- Selectividad: en adición a la atención, los humanos seleccionan constantemente unos pocos pensamientos para trabajarlos al mismo tiempo, que pueden cambiar rápidamente con la intrusión de nuevos pensamientos o sucesos externos.
- Subjetividad: cada conciencia es única.

Solso ¹⁰⁶ propone que la conciencia es un estado de alerta atencional con la cual se está enterado de las sensaciones subjetivas. Cuando se observa una obra de arte, los pensamientos conscientes combinan la atención a los detalles de la pieza con los conocimientos pasados. La conciencia es subjetiva en el sentido de que es única y privada para cada individuo; pero, los procesos y componentes de la conciencia son similares en todos los humanos. Trata de desmitificar los componentes de la conciencia, ya que se trata de un modelo con aspectos operativamente definibles. Busca hacer el concepto de conciencia más científicamente creíble, ya que sus elementos se pueden medir empíricamente. La subjetividad se puede usar como varianza dentro de los términos de la psicología experimental.

Dentro de esta conciencia describe dos formas de percepción:

1. Nativista: es la considerada abajo/arriba, comienza con los estímulos físicos básicos. Son las formas de percibir innatas, comunes a todos los humanos. Aquí ubica: sensación, forma, color y organización gestáltica.

2. La percepción directa se refiere al proceso arriba/abajo, ya que está basado en los conocimientos y la historia personal de cada uno. Dentro de ella se ubican los significados personales y las emociones¹⁰⁷.

En términos de lo que se puede manipular, se encuentra en la bibliografía y puede usarse en la investigación de la psicología del arte ubica: atención,

106 Solso, R.L. (1994). *Cognition and visual arts*. Cambridge: MIT Press.

107 Solso, R.L. (1994). *Cognition and visual arts*. Cambridge: MIT Press.

recuerdo, emoción, novedad y selección. No considera lícito crear una discontinuidad entre el funcionamiento del cerebro, como eventos internos, y los eventos externos, ya que se encuentran en un continuo, donde lo que interesa en el caso del arte son los juicios de belleza, estética y placer. Los estándares últimos de belleza se encuentran en la comprensión de las estructuras fundamentales internas. El arte es, después de todo, materiales físicos que afectan al ojo y al cerebro consciente. El cerebro interpreta lo que ve gracias a la luz, a partir de las experiencias socializadoras y la larga evolución histórica¹⁰⁸.

En este contexto, Solso sugiere hacer el análisis de una obra de arte considerando cuatro cualidades principales:

1. características sensoriales y preceptuales, es decir, cuáles son los atributos físicos de la pieza,
2. características psicológicas, que son los aspectos psicológicos del arte,
3. relación esquema/historia, cómo se comprenden las piezas en función del propio punto de vista,
4. comprensión del arte, si las piezas "tocan" al individuo profundamente en alguna forma emocional.

De esta manera, trata de abarcar y conjugar los aspectos psicológicos, sociales y fisiológicos implicados en la percepción de estímulos estéticos en general y obras de arte en particular.

En lo que respecta al modelo de Reber, **Reber, Schwarz y Winkielman**¹⁰⁹, resumiendo muchas consideraciones que ya se han hecho en este capítulo, plantean que pueden distinguirse por lo menos tres posiciones en lo que respecta a la definición de belleza:

1. Objetivismo: Platón definía la belleza como una propiedad de los objetos que produce placer en cualquier receptor. Este objetivismo sería la raíz de muchas investigaciones psicológicas posteriores, que han tratado de identificar los aspectos críticos de la belleza. Se proponen como características principales: la proporción, el balance, la simetría, la cantidad de información, el contraste o la complejidad.

108 Solso, R.L. (2003). *The psychology of art and the evolution of the conscious brain*. Cambridge: MIT Press.

109 Reber, R., Schwarz, N., y Winkielman, P. (2004). Processing fluency and aesthetic pleasure: Is beauty in the perceiver's processing experience?. *Personality and Social Psychology Review*, 8 (4), 364-382.

2. Subjetivismo: los sofistas proponían que la belleza es una función idiosincrática de las cualidades del perceptor y todos los esfuerzos por identificar las leyes de la belleza son inútiles.
3. Perspectiva interaccionista: tratando de reunir los aportes de las dos posturas anteriores, en esta perspectiva se considera que la belleza surge de los patrones que utiliza la gente para relacionarse con los objetos, pero también depende de las propiedades de los objetos, los procesos cognitivos que lleva a cabo el sujeto y los procesos afectivos implicados.

Para no abordar el estudio de la estética solamente desde la perspectiva objetivista y lograr un estudio interaccionista, se debe considerar la experiencia estética en función de la dinámica de procesamiento del perceptor. Reber y otros¹¹⁰ proponen que cuanto más fluidamente se pueda procesar el estímulo, más positiva será la respuesta estética. Este planteamiento tiene cuatro proposiciones:

1. Los objetos difieren en la fluidez con que pueden ser procesados. De acuerdo a la perspectiva objetivista, la fluidez o facilidad de procesamiento dependerá de: buena forma, simetría, contraste figura-fondo, preparación (*priming*) perceptual y conceptual.
2. La fluidez de procesamiento está hedónicamente marcada. Una alta fluidez se experimenta como positiva y tiene correlatos psicofisiológicos.
3. La experiencia subjetiva positiva marca los juicios evaluativos.
4. El impacto de la fluidez es moderado por las expectativas y las atribuciones.

Como conclusión, Reber y otros señalan que la belleza está en el ojo del que la mira, pero en este observador confluyen dos grupos de variables: las propiedades objetivas de los estímulos, y la historia del observador con estos estímulos. Entonces el juicio estético sobre la preferencia de un objeto está determinado por la interacción entre el estímulo y las características afectivas y cognitivas del observador, apoyando así la posición interaccionista.

110 Reber, R., Schwarz, N., y Winkielman, P. (2004). Processing fluency and aesthetic pleasure: Is beauty in the perceiver's processing experience?. *Personality and Social Psychology Review*, 8 (4), 364-382.

3. MODELOS EVOLUCIONARIOS

Otra área de investigación en la búsqueda de los universales estéticos proviene de la psicología evolucionaria, que pretende entender las capacidades de la mente humana en términos de las características que se desarrollan a lo largo de la historia evolutiva de la especie. Las preferencias estéticas son el resultado de la selección que de los estímulos ha hecho la especie en función de lo que ha resultado placentero en la historia evolutiva. Aquí incluyen también a los estímulos artísticos. Voland y Grammer ¹¹¹ definen la estética evolucionaria como los intentos por explicar la experiencia estética desde la perspectiva evolutiva. Según estos autores, el juicio estético es una manifestación de la adaptación psicológica. A esta adaptación psicológica subyacen sentimientos, emociones, activación, creatividad, aprendizaje y conductas que proveen información sobre el ambiente y nos guían a acercarnos a la belleza y evitar la fealdad. Esto se debe a que la belleza es una clave de éxito en la supervivencia y la reproducción; mientras que, la fealdad es una clave que indica pocas probabilidades de sobrevivir y reproducirse.

De acuerdo con lo anterior, Dutton ¹¹² puntualiza que el arte es universal a través de la historia y las culturas. No hay cultura conocida donde no se pueda encontrar alguna forma de arte e intereses artísticos y estéticos. Eso no significa que todas las culturas tengan las mismas formas de arte y todas sean igual de importantes, pero citando a Aristóteles para demostrar que esta afirmación no es novedosa, añade que se pueden esperar formas similares de arte e invenciones tecnológicas inventadas de forma independiente en las culturas humanas alrededor de todo el mundo. Aunque también resalta que este mismo argumento se usa para sustentar dos perspectivas opuestas:

El encontrar manifestaciones artísticas en todas las culturas lleva a los relativistas culturales a proponer que el arte depende exclusivamente de lo relativo a unas condiciones históricas y culturales particulares,

Las teorías del valor de la estética universal que formulan la hipótesis de que este mismo hallazgo, manifestaciones artísticas en todas las culturas, responde a la naturaleza semejante de toda la especie humana.

111 Voland, E. y Grammer, K. (2003). *Evolutionary aesthetics*. Springer: Heidelberg Inc.

112 Dutton, D. (2002). *Aesthetic universals*. Recuperado en Junio 02, 2004. www.denisdutton.com/universals.htm.

Otros autores, como Chamberlain¹¹³, han realizado investigaciones dirigidas a demostrar la existencia de los universales estéticos y su utilidad adaptativa. Señala que la antropología ha encontrado evidencias de por lo menos 40.000 años de antigüedad de conductas simbólicas relacionadas con la estética, como arte representacional y uso de ornamentos en el cuerpo. El estudio de estos aspectos ayuda a la comprensión de la evolución de la mente humana y de las habilidades cognitivas modernas. Centra su investigación sólo en tres aspectos, advirtiendo que esto podría ser una debilidad de su planteamiento, la preferencia por los organismos y objetos simétricos, el gusto por observar paisajes, y el atractivo facial.

En cuanto a la preferencia por la simetría, Chamberlain señala que ésta puede ser resultado de la evolución de los mecanismos visuales para el reconocimiento de la forma, además que pequeñas desviaciones de la simetría entre los lados izquierdo y derecho pueden indicar fallos de la expresión del genotipo en la evolución ontogenética de ese organismo. La preferencia por observar paisajes indicaría la búsqueda innata de condiciones ambientales favorables a la supervivencia, en términos de encontrar recursos para la subsistencia y la ausencia de predadores y otros peligros. Por otro lado, desde los escritos de Darwin, es ampliamente aceptado que la expresión facial ayuda al reconocimiento y comprensión de estados emocionales, tanto en humanos como en otros primates. Adicionalmente, uno de los elementos que se considera muy importante en el atractivo facial es la simetría de los rasgos que, como se señaló anteriormente, puede ser tomado como una evidencia de la salud de ese organismo.

Existen otras posiciones más controversiales como la de Pinker¹¹⁴, quien propone que no todo lo que produce la mente debe tener valor adaptativo desde un punto de vista biológico. Si bien la mente puede considerarse un ordenador neural, regido por los objetivos que sirvieron a la aptitud biológica, como la comida, el sexo o la seguridad, ese mismo ordenador puede utilizarse para otros fines cuyo valor adaptativo es cuando menos dudoso. Lo que sí es relevante es que en todas partes los seres humanos dedican tanto tiempo a actividades que, a la vista de la lucha por sobrevivir y reproducirse, parecen inútiles: cuentan historias, hacen bromas, cantan, bailan y decoran todo tipo de superficies.

113 Chamberlain, A.T. (2000). *On the evolution of human aesthetic preferences*. Recuperado en Abril 25, 2004. www.Beautyworlds.com.evoaesthet1.htm.

114 Pinker, S. (1997/2001). *Cómo funciona la mente*. Buenos Aires: Destino.

La función que cumplen las actividades artísticas es tan oscura para la biología y para la psicología estética, que parece más objeto de estudio de la economía o de la psicología social. Lo anterior se relaciona con el equívoco planteado anteriormente entre arte y estética, y la poca relación que puede haber entre ambos. Pinker plantea que la psicología estética debe guiarse con mirada desinteresada y alejada de la psicología del estatus social, para plantearse preguntas que pueda resolver, como: ¿qué hay en la mente que nos hace gozar de figuras, colores, sonidos, bromas, cuentos y mitos? Partiendo de que la ruta de acceso a los circuitos de placer pueden ser los sentidos, tiene sentido investigar sobre estética y ver la utilidad de este tipo de estudios. Así el contar historias puede tener un valor didáctico e instruccional, mirar objetos geoméricamente perfectos puede dar pistas sobre hábitats seguros, ricos en alimentos o parejas fértiles y sanas. Estos tipos de estética son un factor importante para nuestras vidas, ya que nuestros estados de ánimo dependen de lo que nos rodea, aunque esto no se corresponda estrictamente con la adaptación biológica, técnicamente definida.

A partir de lo anterior se puede afirmar que es mucho lo que la perspectiva evolutiva puede aportar a la comprensión del fenómeno estético en particular y de los procesos mentales en general.

CONCLUSIONES

El estudio contemporáneo de la estética, dentro de la psicología, sigue los planteamientos de la psicología contemporánea en general, ubicando como objeto de estudio la conducta y los procesos mentales involucrados en la percepción y evaluación de estímulos que tienen como característica provocar fuertes respuestas emocionales, que llevan a calificarlos de bellos o feos. En este estudio es importante considerar, tanto al productor del objeto, en caso de un estímulo artificial, como a los observadores de dichos objetos, sean artificiales o elementos de la naturaleza. La psicología contemporánea no olvida en sus investigaciones que este fenómeno ocurre enmarcado en condiciones sociales y culturales que también tienen influencia sobre él.

Para realizar este tipo de investigación se utilizan todos los recursos que la moderna tecnología pone a disposición, desde la evaluación neurofisiológica, modelo de procesamiento de información, teorías conexionistas y nuevos planteamientos evolucionistas. Actualmente, además de la disposición de todas estas nuevas herramientas, se evidencia una mejor definición de los estímulos estéti-

cos, y se evitan los reduccionismos pasados que consideraban a la estética como relacionada exclusivamente con la producción y observación de obras de arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, N. (1963). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de cultura económica.
- Arnheim, R. (1954/1994). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- Arnheim, R. (1986/1989). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza editorial.
- Beardsley, N.C. y Hospers, J. (1984). *Estética: Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra.
- Berlyne, D. E. (1971). *Aesthetics and psychobiology*. New York: Appleton.
- Birkhoff, G.D. (1931/2000). Matemáticas de la estética. *Elementos*, 40, 13-20. (Traducción del artículo publicado en Newman, J.R. (1956) *The Word of mathematics*. New Cork: Simon & Schuster.)
- Boring, E.G. (1980) *Historia de la psicología experimental*. México: Trillas.
- Burke, D. (2005). *Object perception*. Recuperado en Marzo 23, 2005. <http://vision.psy.mq.edu.au/%7Edarrenb/objects.BW.pdf>.
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Carrillo C., A. (2005). La anisotropía del espacio y la dinámica de las estructuras visuales. *Elementos*, 58, 3-11.
- Cela-Conde, C.J., Marty, G., Munar, E., Nadal, M. y Burges, L. (2002). The style scheme grounds perception of paintings. *Perceptual and Motor Skills*, 95, 91-100.
- Cela-Conde, C.J., Marty, G., Maestú, F., Ortiz, T., Munar, E., Fernández, A., Roca, M., Rosselló, J. y Quesney, F. (2004). Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception. *Proceedings of the National Academy of Science*, 101, (16), 6321-6325.
- Chamberlain, A.T. (2000). *On the evolution of human aesthetic preferences*. Recuperado en Abril 25, 2004. [www. Beautyworlds.com.evoaesthet1.htm](http://www.Beautyworlds.com.evoaesthet1.htm).

- Chater, N. y Vitányi, P. (2003). Simplicity: A unifying principle in cognitive science?. *Trends in Cognitive Science*, 7, 19-22.
- Chomsky (1998) *Una aproximación naturalista a la mente y al lenguaje*. Barcelona: Prensa Ibérica.
- Coren, S., Wrad, L.M. y Enns, J.T. (1999). *Sensación y percepción*. México: McGraw-Hill.
- de la Vega, M. (2004). De Benedetto Croce a Martin Heidegger: La estética límite. *Estética*, 1, (7), 159-170.
- Dutton, D. (2002). *Aesthetic universals*. Recuperado en Junio 02, 2004. www.denisdutton.com/universals.htm.
- Eco, U. (2005). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- Fodor, J.A. (1983/1986). *La modularidad de la mente*. Madrid: Morata.
- Frances, R. e Imberty, M. (1985). *Psicología del arte y la estética*. Madrid: Akal.
- Freud, S. (1970). *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza.
- Gibson, J. J. (1971). The information available in pictures. *Leonardo*, 4, 27-35.
- Goldstein, E.B. (1999) *Sensación y percepción*. México: Thomson Editores.
- Gombrich, E.H. (1982/2000). *La imagen y el ojo, nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- Hothersall, D. (1997) *Historia de la psicología*. 3º ed. México: McGraw-Hill.
- Jacobs, G.H., Neitz, M., Deegan, J.F. y Neitz, J. (1996). Trichromatic colour vision in new world monkeys. *Nature*, 382, 156-158.
- Jung, C.G. (1921/1994). *Tipos psicológicos*. Barcelona: Eldhasa.
- Jung, C.G. (1930/1999). Psicología y poesía. En Jung, C.G. *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y la ciencia*. Obras completas, volumen 15. Madrid: Trotta.
- Katz, B.F. (2002). What makes a polygon pleasing?. *Empirical Studies of the Arts*, 20 (1), 1-19.
- Kawabata, H. y Zeki, S. (2004). Neural correlatos of beauty. *Journal of Neurophysiology*, 91, 1699 – 1705.

- Köhler, W. (1921/1972). *Psicología de la forma*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Kubovy, M., (2000). Visual aesthetics. En Kazdin, A.E. (2000). *Encyclopedia of psychology*. New York: Oxford University Press.
- Lähteenmaki, T. (1999). Measuring visual aesthetics: Predicting appeal of abstract images. Tesis de maestría, no publicada, Universidad de Jyväskylä, Finlandia. Recuperado en Marzo 28, 2004. www.alliedcomputing.com/gateway/Aesthetics_Beauty_Theories.php.
- Latto, R. (2005). Do we like what we see?. En G. Malcolm (ed.). *Multidisciplinary approaches to visual representations and interpretation*. Amsterdam: Elsevier, pp. 343-356.
- Leahey, T.H. (1998) *Historia de la psicología*. 4º ed. Madrid: Prentice-Hall.
- Livingstone, M. y Hubel, M. (1988). Segregation of form, color, movement and depth: Anatomy, physiology and perception. *Science*, 240, 740 – 749.
- Lories, D. (1995). El concepto de “arte”: Wittgenstein y la estética analítica. *Analys-art*, 13, 95-115.
- Martindale, C. (1990). *The clockwork muse: The predictability of artistic change*. New York: Basic Books.
- Martindale, C. (2001) How does the brain compute aesthetic preference?. *The General Psychologist*, 36 (2), 25-35.
- Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.
- Marty, G. (2002). Formación de esquemas en el reconocimiento de estímulos estéticos. *Psicothema*, 14 (1), 19-25.
- Marty, G., Cela-Conde, C. J., Munar, E., Rosselló, J., Roca, M. y Escudero, J. T. (2003). Dimensiones factoriales de la experiencia estética. *Psicothema*, 15 (3), 478-483.
- Matlin M.W. y Foley, H.J. (1996) *Sensación y percepción*. México: Prentice Hall.
- Moles, A. (1966). *Information theory and aesthetic perception*. Urbana: University of Illinois Press.
- Monserrat, J. (1998). *La percepción visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Osgood, C.E., Suci, G.J. y Tannebaum, P.H. (1958/1976). *La medida del significado*. Madrid: Gredos.
- Palmer, S. E., (1999). *Vision science, photons to phenomenology*. Cambridge: MIT Press.
- Peña, G. (2003). La psicología; noción, métodos e historia. En Peña, G., Moreno, M., Csoban, E., Cañoto, Y., Santalla, Z., Gómez, M., Miñarro, A., Rodríguez, P. y Llorens, M. *Introducción a la psicología I: Componentes básicos*. Caracas: Publicaciones UCAB.
- Pickford, R.W. (1972). *Psychology and visual aesthetics*. London: Hutchinson educational.
- Pinker, S. (1997/2001). *Cómo funciona la mente*. Buenos Aires: Destino.
- Ramachandran, V.S. (2002). *The neurological basis of artistic universals*. Recuperado en Marzo 26, 2004 www.interdisciplines.org/artcg/papers/9/9/printable/paper.
- Ramachandran, V.S. y Hirstein, W. (1999). The science of art: A neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*, 6, 15-51.
- Reber, R., Schwarz, N., y Winkielman, P. (2004). Processing fluency and aesthetic pleasure: Is beauty in the perceiver's processing experience?. *Personality and Social Psychology Review*, 8 (4), 364-382.
- Rivas, S. (2004). Heidegger y "El origen de la obra de arte". *Estética*, 1 (7), 69-76.
- Rock, I. (1997). *Indirect perception*. Cambridge: MIT press.
- Schuster, M. y Biesl, H. (1982). *Psicología del arte*. Barcelona: Blume.
- Schapiro, M. (1956). Leonardo and Freud: An art-historical study. *Journal of the History of Ideas*, 17 (2), 147-178.
- Solso, R.L. (1994). *Cognition and visual arts*. Cambridge: MIT Press.
- Solso, R.L. (2003). *The psychology of art and the evolution of the conscious brain*. Cambridge: MIT Press.
- Stadek, T. (1999). On Birkhoff's aesthetic measure of vases. Technical report, Faculty of Informatics, Masaryk University.

- Tyler, Ch. W. (1999). Is art lawful? *Science*, 285, 673-674.
- van der Helm, P.A., van Lier, R. y Wagemans, J. (2003). Visual gestalt formation. *Acta Psychologica*, 114, 211-213.
- Voland, E. y Grammer, K. (2003). *Evolutionary aesthetics*. Springer: Heidelberg Inc.
- Wittgenstein, L. (1921/1999). *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid: Alianza editorial.
- Wittgenstein, L. (1992). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencias religiosas*. Buenos Aires: Paidós.
- Vygotski, L.S. (1925/1972). *Psicología del arte*. Barcelona: Barral.
- Zeki, S. (1993/1995). *Una visión del cerebro*. Barcelona: Ariel.
- Zeki, S. (2002). Neural concept formation and art. *Journal of Consciousness Studies*, 9 (3), 53 – 76.
- Zeki, S. y Marini, L. (1998). Three cortical stages of colour processing in the human brain. *Brain*, 121, 1669 – 1685.