



JUAN JOSÉ MORA GALEOTE. BELKITSCH: el éxito del kitsch desde el punto de vista de patrones de neuroestética en el arte. Un nuevo contexto, una nueva visión.



EL ÉXITO DEL KITSCH DESDE EL PUNTO DE VISTA DE PATRONES DE NEUROESTÉTICA
EN EL ARTE. UN NUEVO CONTEXTO, UNA NUEVA VISIÓN.



JUAN JOSÉ MORA GALEOTE

Tesis Doctoral dirigida por: Dr. Gabriel Cabello Padial & Dr. Marcos Nadal Roberts



BELKITSCH: EL ÉXITO DEL KITSCH DESDE EL PUNTO DE VISTA DE
PATRONES DE NEUROESTÉTICA EN EL ARTE. UN NUEVO CONTEXTO,
UNA NUEVA VISIÓN.

Doctorando: Juan José Mora Galeote
Tesis Doctoral dirigida por: Dr. Gabriel Cabello Padial & Dr. Marcos Nadal Roberts

GRANADA 2017

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Juan José Mora Galeote

ISBN: 978-84-9163-540-6

URI: <http://hdl.handle.net/10481/48331>

A mi madre.

{CON} TENIDO

{ES} TÉTICO

[...] el belkitsch, seguiremos diciendo que es lo cotidiano de un gusto común, digerible, asimilable, llevado al museo. Es el ejercicio de un embellecimiento –kitsch– controlado: el mellizo guapo del kitsch, el que es culto pero llama la atención por ser bello; a diferencia del kitsch que intentaba ser culto y era atractivo –para algunos–; pero al no tener ese acervo cultural no cuajaba en todos, no se le tomaba en serio. El belkitsch, sí (es)

(Mora G., 2017)

Hay placeres que han sido generados por la cultura en que se vive

(Kandel, 2013, p. 102)

Agradecimientos...

...en primer lugar a mis directores, Gabriel Cabello Padial y Marcos Nadal Roberts, por la implicación y el fácil entendimiento aun discrepando en ciertos puntos de vista. A mis padres, Carmen Galeote Valle y Benito Mora Sánchez, por su gran apoyo en esta ardua carrera de fondo, especialmente a mi madre y sus perfeccionistas manos de modista. A Lorena Díaz Jurado, mi eterna acompañante de batalla; Maite Vroom y su incondicional ayuda a cualquier hora, trabajadora eficiente por naturaleza; a Luís M. Rojas Navas, aprendiz neófito y entusiasta de la vida; a todas aquellas personas que han confiado en esta hazaña y particularmente en mí. Y cómo no, permíteme que te tutee, a ti, que estás leyendo estas palabras.

ÍNDICE

| | |
|----------------------------------------|-----------|
| <u>INTRODUCCIÓN</u> | <u>13</u> |
| I. RESUMEN | 13 |
| II. PALABRAS CLAVE | 13 |
| III. HIPÓTESIS | 14 |
| IV. OBJETIVOS | 14 |
| V. METODOLOGÍA..... | 15 |
| VI. DIFICULTADES | 19 |
| <u>1. HABLANDO DEL KITSCH</u> | <u>21</u> |
| 1. 1. CONTEXTOS Y CONNOTACIONES | 22 |
| 1. 2. EL KITSCH SÍMBOLO DE OCIO | 24 |
| 1. 3. EL HOMBRE KITSCH..... | 31 |
| 1. 4. CINCO PRINCIPIOS DE MOLES..... | 33 |
| 1. 5. CERRANDO EL DIÁLOGO KITSCH | 36 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2. ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN Y NEUROPSICOLOGÍA | 39 |
| 2. 1. EL KITSCH COMO LO NO-ESTÉTICO: ENTRE CLEMENT GREENBERG Y NÖEL CARROLL | 40 |
| 2. 2. LA REHABILITACIÓN DEL KITSCH COMO OCASIÓN DEL JUICIO ESTÉTICO | 42 |
| 2. 3. UNA EXPLICACIÓN NEUROLÓGICA..... | 55 |
| 2. 4. HACIA EL BELKITSCH..... | 60 |
| 3. ESTÉTICA PRAGMATISTA Y NEUROPSICOLOGÍA | 63 |
| 3. 1. NEUROESTÉTICA VS. ESTÉTICA PRAGMATISTA | 63 |
| 3. 2. EL PRAGMATISMO: PEQUEÑA INTRODUCCIÓN ANTES DE LA ESTÉTICA PRAGMATISTA | 66 |
| 3. 3. ESTÉTICA PRAGMATISTA | 70 |
| 3. 3. 1. SHUSTERMAN Y SU ESTÉTICA PRAGMATISTA | 71 |
| 3. 4. LA TEORÍA DE LA MENTE Y LA PROSODIA ARTÍSTICA ANTE LA ACEPTACIÓN DE UNA RECONCEPCIÓN VISUAL ESTÉTICA: BELKITSCH..... | 77 |
| 4. NEUROCIENCIA COGNITIVA. Un asentamiento de las bases generales | 83 |
| 4. 1. EL PAPEL DEL APRENDIZAJE Y MEMORIA EN LA ASIMILACIÓN DE UNA NUEVA ESTÉTICA .. | 84 |
| 4. 2. LAS EMOCIONES..... | 95 |
| 4. 2. 1. ESBOZOS DE LAS TEORÍAS ESTÉTICAS: DAMASIO Y SU APORTACIÓN | 98 |
| 4. 3. COGNICIÓN SOCIAL | 101 |
| 5. NEUROESTÉTICA | 107 |
| 5. 1. A PROPÓSITO DE NEUROESTÉTICA | 107 |
| 5. 2. ABOCETANDO LA NEUROESTÉTICA Y SUS HERMANAS LA NEURO CULTURA Y NEUROEDUCACIÓN | 109 |
| 5. 3. LOS ALBORES | 112 |
| 5. 4. INCONVENIENTES Y SU EVOLUCIÓN | 120 |
| 5. 4. 1. PROBLEMAS DE NOMENCLATURA Y DETRACTORES PURISTAS | 128 |
| 5. 5. MIRANDO DE CERCA LA NEUROESTÉTICA..... | 130 |
| 5. 6. LOS MODELOS PRINCIPALES Y SUS EVOLUCIONES | 132 |
| 5. 7. ¿Y QUÉ NOS DICE LA NEUROESTÉTICA SOBRE EL BELKITSCH? | 152 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <u>6. ARTISTAS BELKITSCH, evolución adaptativa y subfamilias</u> | <u>155</u> |
| 6. 1. SUBFAMILIA BELKITSCH Y SU FONDO DE ARMARIO: GLAM, CAMP, RETRO, VINTAGE, SURREALISMO POP Y NEOKITSCH (JUXTAPOZ) | 156 |
| 6. 2. IMAGINARIO BELKITSCH O LA TEORÍA HECHA OBRA: ESTÉTICA BELKITSCH EN EL ARTE PLÁSTICO Y VISUAL Y OTRAS DISCIPLINAS..... | 164 |
| 6. 3. BELKITSCH EN EL CINE Y EN LA TELEVISIÓN | 229 |
| <u>CONCLUSIONES</u> | <u>241</u> |
| ¿QUÉ SE SIENTE?..... | 241 |
| <u>BIBLIOGRAFÍA</u> | <u>249</u> |
| <u>ANEXO: Imágenes Belkitsch en el cine y la televisión</u> | <u>289</u> |



Introducción

I. RESUMEN

El objetivo de esta investigación es señalar, a propósito del kitsch –histórico–, la importancia que los cambios de visión resultantes de las transformaciones en el contexto de recepción de las obras de arte, el bagaje negativo y adaptativo-trasformador, junto con la importancia del contexto cultural y social, pueden tener en la experimentación de una estética determinada. Apoyándonos en la estética de la recepción y la estética pragmatista, por una parte y desde las disciplinas humanísticas, y por otra parte en la neurociencia cognitiva y concretamente en la neuroestética, pretendemos en este sentido dar cuenta de la mutación que ha sufrido la percepción de la estética kitsch, el cual ha pasado de entenderse y utilizarse como una referencia peyorativa a convertirse en el paradigma de una estética apta dentro del panorama de lo que se ha llamado históricamente como «gran arte». Para este kitsch evolucionado y positivo, que escapa a su definición histórica, propondremos la denominación de belkitsch. Entendiendo que si cambia el contenido –respecto al significado estético–, debe igualmente cambiar el continente, el término.

II. PALABRAS CLAVE

belkitsch, neuroestética, kitsch, neurociencia cognitiva, estética, estética de la recepción, estética pragmatista, bagaje adaptativo-transformador, bagaje negativo.

III. HIPÓTESIS

Extrayendo patrones visuales de apreciación estética que definen el kitsch y apoyándonos en argumentos que relacionaremos con la neuroestética y neurociencia cognitiva, queremos señalar el cambio que se ha producido desde una concepción peyorativa del kitsch a una positiva, y crear un neologismo derivado de la evolución estética del anterior: belkitsch; puesto que se cambia el contenido –el significado de esta estética ya no negativa–, el continente también debe hacerlo.

IV. OBJETIVOS

- a) Paliar la visión peyorativa que conlleva el término kitsch mediante ejemplos tangibles.
- b) Analizar mediante patrones de neuroestética y neurociencia cognitiva este cambio de visión.
- c) Conocer el kitsch y los puntos de vista existentes vertidos sobre él.
- d) Re-definir el significado del término kitsch y asociarlo a un nuevo término: belkitsch.
- e) Ejemplificar mediante productos de estética belkitsch el peso de dicha estética.
- f) Generar una conciencia estética desligada de lo peyorativo asociado hasta ahora.
- g) Observar estéticas que generan aceptación hoy día incluidas en el arte culto, con germen kitsch.
- h) Señalar que el concepto que se tiene del kitsch necesita un cambio de punto de vista para paliar las antiguas connotaciones peyorativas ya que esta estética ha sido instalada en el imaginario colectivo como algo aceptado.
- i) A partir del estudio del campo de la neurociencia cognitiva, neuropsicología y neuroestética, inferir soluciones aplicadas al cambio de visión de la estética kitsch ya no peyorativa y por lo tanto re-nominada ya, belkitsch.

V. METODOLOGÍA

Dentro del campo de la investigación científica y de las humanidades y ciencias sociales, existen marcados tipos metodológicos de investigación. En nuestro caso, debido a la índole formativa -procedencia del campo de las artes- y al intento de interdisciplinariedad, visitamos varios tipos de metodologías, para así encontrar la mayor cantidad de puntos de vista sobre un mismo escenario a analizar, defendiendo la unión de las disciplinas con el fin común de alcanzar los resultados más fáciles de entender y asimilar.

Se intenta encontrar un equilibrio entre los métodos cuantitativos –aunque no sea de forma directa que se arrojen estadísticas, pero la gran cantidad de ejemplos que se traen a colación se encuadran en dicho método- y cualitativos –sin duda el usado más profusamente-, aplicando el carácter integrador en su combinación. Pretendemos haber realizado un trabajo de investigación con gran peso de análisis teórico basado en métodos deductivos –ofreciendo una mirada del estado de la cuestión de lo general a lo particular- y también inductivos –centrándonos en detalles y ejemplos concretos, para viajar así en este feedback de lo particular a lo general- propios de los análisis de los documentos provenientes tanto de las teorías estéticas humanísticas, filosóficas, psicológicas, neurocientíficas, propiamente neuroestéticas así como los últimos experimentos e investigaciones llevadas a cabo en sendos campos.

Después del recorrido anterior, haciendo el esfuerzo por aprehender lo más incisivamente posible detalles muy concretos después de una toma de contacto general, buscamos conseguir su síntesis e interiorización para su correcta aplicación inferencial. Por otra parte, no deseamos tampoco el método intuitivo –experiencia y opinión- y racional –crítica y autocrítica-. Sin olvidar la ayuda de los mapas mentales y conceptuales donde la inducción se convierte en deducción y a su vez en lógica teórica fundamentada.

Otra metodología que aparece usada –y referenciada en particular, en una de las partes- es la hermenéutica, en su afán de una correcta revisión de textos y teorías entendidas desde su contexto y traídas al nuestro, encajando en el marco teórico referenciado.

En cuanto a los aspectos espacio-temporales del estudio, el periodo de interés se centra en el ámbito artístico desde el surgimiento del término kitsch y todo lo que él conlleva y proyecta, a veces

viajando al pasado pero sobre todo enfocándonos en el presente, en el contexto actual como foco de mayor importancia. Pues aunque nuestro interés central esté en el presente y, en relación con él, en nuestro concepto de belkitsch, la importancia de la dimensión temporal está presente en al menos dos sentidos.

Por una parte, por la propia carga semántica del término kitsch, que el concepto de belkitsch pretende resignificar en relación con un tipo de producción artística reciente. De ahí que haya sido necesario partir de la semántica histórica del término mismo, acudiendo a Calinescu pero también a Abraham Moles, a Clement Greenberg, a Hermann Broch o a Umberto Eco. El matiz peyorativo asociado al término kitsch ha sido resultado de una constelación histórica dilatada en el tiempo que ha marcado las reglas del juego del uso del término y que, grosso modo, ha tendido a oponer la atención a los procesos propios del arte de vanguardia y la eficacia emocional –y prescrita– del kitsch. Incluso se le ha negado el valor pedagógico que, aun dentro de esa estructura de oposición, el kitsch podía ostentar como modo de acercamiento al gran arte.

Por otra parte, la dimensión temporal ha sido central en nuestro trabajo en la medida en que ha sido un cambio –lentamente producido– en el contexto de recepción de las obras lo que ha permitido que una serie de formas artísticas que en la lógica de las vanguardias a la Greenberg hubieran sido calificadas como propiamente kitsch y, como tales, denostadas frente a la experimentación vanguardista, sean ahora revalorizadas como arte elevado, sin que por ello abandone muchos de los elementos –fundamentalmente la interpelación emocional– que caracterizaron al kitsch. Es la interacción entre ese cambio de contexto y una cada vez mayor producción de obras en ese sentido el que reclama la aparición de un nuevo término, el belkitsch, capaz de dar cuenta tanto de la genealogía de las propiedades de esas obras como de su nuevo estatus de arte de pleno derecho –o, por decirlo tal y como se hubiera formulado en los tiempos de la “gran división” entre vanguardia y kitsch, “gran arte”–.

Hemos intentado plantear todo esto desde un punto de vista didáctico y comparativo, yuxtaponiendo varios fenómenos unos junto a otros con el fin de encontrar diferencias y similitudes, hallando soluciones a problemas futuros con los conocimientos adquiridos. De esta forma, podemos concluir que, igual que “dos limones pueden saber igual pero tener un color diferente debido a su evolución y cuidado agrícola divergente”, dos productos estéticos pueden ser belkitsch aunque difieran en

.....

apariciencia. La metodología analítica, analizando las partes de un todo para entender el total, y la final elaboración de una síntesis, consistente naturalmente en volver a integrar estas partes para obtener un constructo final, han sido también herramientas aplicadas en nuestra investigación.

La tarea de perseguir esos cambios contextuales se ha realizado, por tanto, apelando a al menos dos estrategias diferentes.

Por un lado, apelando a categorías tomadas de la neuropsicología. Tomando como centro la importancia de la plasticidad neuronal, capacidad de aprendizaje y, en relación con ella, la necesidad de comprender las reorganizaciones corticales en virtud de su interacción con el ambiente externo, nos servimos de las nociones de bagaje negativo y bagaje adaptativo-trasformador –dos extremos análogos a dicotomías tales como endógeno-exógeno, internalismo-externalismo, adaptación-exaptación, cerebro interno-exocerebro, ambioma-genoma, estrés-distrés o inhibición-desinhibición conductual– para dar cuenta de la aparición de una “extinción conductual”, como se dice en términos de la psicología del aprendizaje, provocada por la repetición de una exposición al kitsch progresivamente menos asociada a algo peyorativo. La superación de las resistencias que acompañan al “bagaje negativo” se produce gracias a una transformación del contexto que penetra en el sujeto como nuevo aprendizaje. Las nociones de “ambioma” de Mora Teruel o de “exocerebro” de Roger Bartra, en última instancia referidas a esos elementos no genéticos que rodean al individuo y con los que interacciona hasta el punto de verse –a la vez que él es transmutado por la acción del individuo– transformado por él, nos han permitido establecer la mediación entre las transformaciones en el contexto y la posibilidad de aparición de una “extinción conductual” relativa al kitsch –y la aparición, congruente con la reorganización, de la nueva categoría del belkitsch–, cuya evolución podemos tomar como un caso de “exaptación” donde la cualidad surgida con un determinado fin cambia de función.

Por otro lado, hemos procedido también incorporando estrategias que, viniendo de la estética filosófica y las ciencias humanas, han permitido valorar justamente los contextos de experiencia como consustanciales al objeto estético.

Es el caso de la estética de la recepción, enraizada en la hermenéutica de H.G. Gadamer y desarrollada en primer lugar por W. Iser y H.R. Jauss, y notablemente la inclusión de un lector –o espectador– inserto en un horizonte de expectativas u horizonte de experiencia específico desde

el cual, negociando, en el diálogo con la obra, con el horizonte a la que ésta respondía, completa y, de este modo, contribuye a crear el objeto estético mismo. Las transformaciones en el horizonte de expectativas o de experiencia serán por tanto consustanciales a la valoración del objeto estético mismo, y es justamente un cambio de este tenor el que ha tenido lugar en las últimas décadas y ha posibilitado la rehabilitación del kitsch o, mejor dicho, la aparición, a partir de éste, de algo nuevo que nosotros proponemos llamar belkitsch.

Por su parte, la estética pragmatista, tal y como ha sido desarrollada en la actualidad por Richard Shusterman –aun con sus raíces en el pragmatismo Peirce, Dewey y James– al centrarse en la noción de experiencia e incluir como centro la práctica –lo que se opone al desinterés kantiano en el que se basó la oposición moderna entre kitsch y arte autónomo–, permite difuminar la frontera entre arte culto y kitsch e incluir, en una misma práctica, valores alternativos que no tienen por qué distanciarse hasta que no se nos convenza de que se excluyen entre sí. Tal estética ofrece un modelo que permite adentrarnos en el belkitsch, toda vez que el contexto en que tienen lugar las experiencias ha permitido su emergencia.

Una tercera estrategia metodológica, como forma de análisis divergente e ilustrativo, a modo de un intento de “mostrar” una realidad efectiva, ha consistido en hacer acopio –a modo didáctico– de un repertorio considerable de productos que, provenientes del kitsch y sus diferentes familias (Glam, Camp, Retro, Vintage, Surrealismo Pop y Neokitsch), podríamos calificar de belkitsch, en un arco que va de Jeff Koons a David LaChapelle o Mark Ryden, de Juan Gatti a Carlos Aires o Marina Vargas.

Hemos tratado, en suma, no sólo de abordar una hipótesis y testarla dentro de un campo de estudio concreto y específico, sino de salir de dicho campo para visitar otros y verter el doble de energía para mediante la aplicación de la capacidad de atribución aplicada en este ámbito, disociar la formación adquirida en pro de entender y conjuntar otras disciplinas en la empresa final de la interdisciplinariedad.

VI. DIFICULTADES

En primer lugar, la dificultad ha sido el unir rigor objetivo con la creación, el bautizo de un nuevo término en el análisis de un tema que contaba con documentación concreta –muy interpretada ya pero sin nada nuevo–, unido además a la problemática en la definición del término y su surgimiento ambiguo. Todo esto ha complicado considerablemente los objetivos de la investigación. En segundo lugar, nos hemos visto obligados al abordaje de disciplinas completamente nuevas para nosotros, que sin lugar a dudas han hecho que el campo de visión se abra considerablemente entendiendo ya y para siempre, que la clave en un estudio o investigación es la multiplicidad de las partes y puntos de vista para llegar a lo que –en palabras filosóficas y científicas– se ha buscado tanto: “la verdad”. Nosotros para nada hemos conseguido una “verdad”, simplemente hemos arrojado un punto de vista ante un análisis estético. Como dice Shusterman (2002, p. 238) “[...] es muy pronto para deducir que ninguno de nuestros clásicos del arte popular sobrevivirá como objeto de goce estético”, lo que nosotros parafraseamos concluyendo con que es demasiado pronto para saber si el término *belkitsch* tendrá un uso o, más bien, si la estética a que se refiere seguirá teniendo el éxito que hasta ahora posee.

Es por ello que se ha procurado una sencillez y claridad en las explicaciones. La claridad estructural con la combinación de un tratamiento lo más atractivo, didáctico –ejemplificando–, estético acorde con el contenido teórico y cercano posible –sin olvidar su seriedad– con el fin de crear un formato compacto en extensión.

e

I. Hablando del Kitsch

La introducción en la que nos encontramos es el resultado de siete años de investigación, y supone una evolución desde una mirada más ligera y entusiasta a una más madura y consensuada que nos ha permitido llegar a conclusiones hoy día. Hemos querido reflejar este texto en dicha evolución para ser sinceros y realistas en este pensar. Una investigación de este calibre que perdura en el tiempo y que es un constante recurrir debe ser como un enamoramiento, pero un enamoramiento sincero, largo y duradero, donde no valen los flechazos de una noche porque si no, las ganas y la pasión por el tema a investigar decaen y el resultado final es algo que pudo ser pero no duró para que llegase a ser. A lo largo de este escrito existen textos

concebidos en diferentes etapas de la investigación, por supuesto revisados y colocados con la coherencia que se necesita para la empresa que nos ocupa, pero es interesante ver la propia evolución personal en el propio texto, quedando así reflejado que las formas y la madurez de argumentar cambia, pero no lo más importante, que es la férrea defensa de una hipótesis desde el primer momento hasta nuestros días, y que prevemos que continuará sostenida en el tiempo. Como dice Eric Kandel:

[...] un problema científico debe cumplir dos requisitos. El primero es que me permita abrir una nueva senda y que me mantenga ocupado durante mucho tiempo. Me gustan los amores duraderos, no los amoríos breves. En segundo lugar, me complace abordar

problemas que están en las fronteras de dos o más disciplinas. Dadas estas exigencias, encuentro tres cuestiones que me interesan. Primera cuestión: me gustaría averiguar cómo se desenvuelve el procesamiento inconsciente de la información sensorial. [...] La segunda cuestión que me fascina, vinculada con la anterior, es la relación entre los procesos mentales inconscientes y los conscientes en los seres humanos. [...] Por último, me tienta la idea de vincular mi campo específico de trabajo –la biología molecular de la mente– con el de Denise –la sociología– desarrollando una sociobiología molecular realista (Kandel, 2007, p. 487).

1. 1. CONTEXTOS Y CONNOTACIONES

La importancia del contexto y sus connotaciones intrínsecas es bien sabido que afectan de forma directa a la hora de la explicación de un término.

En el siglo XIX se produjo el cambio de punto de vista o de “asimilación del buen gusto” que pasó a ser sustentado por un nuevo estrato social, la sociedad burguesa e industrializada. Al difundirse por toda la sociedad el influjo burgués, lo que hasta entonces se había transmitido de manera estable, tácita y casi automática entre la “buena sociedad” dejó de diseminarse imperceptiblemente entre los miembros del cuerpo social y pasó a ser objeto de un aprendizaje individual dirigido por especialistas. Ya no era la “buena sociedad” la que marcaba los ítems a seguir. Un ejemplo llamativo de este cambio lo proporciona la historia de la pintura, Manet y los impresionistas. La “buena sociedad” de la época, los grupos sociales dominantes, como una manifestación más de su relevancia social, dictaban, aunque con decreciente influencia, la norma del gusto pictórico. Sin embargo, con el surgimiento de los impresionistas se impuso, por primera vez de modo claro, un arte de especialistas en abierto desafío con la pintura y el gusto predominantes. Fue entonces y a partir de ahí, que la especificidad del gran arte y la situación existencial de los artistas no puede llegar a comprenderse sin tener en cuenta la manera en que la individualización especializada, la creciente costumbre de auto reverenciarse (los artistas), y la completa transformación de su posición en la sociedad, quedan reflejadas en las variaciones de sus obras. Los impresionistas eran plenamente burgueses y de ninguna manera eran revolucionarios en un sentido social o representantes de una clase emergente que desafiara a la burguesía dominante. El inicial rechazo que se tuvo hacia el impresionismo por parte de la profesión pictórica reflejó una separación entre el gusto del especialista, del eterno amante del gran arte, y el grueso de la sociedad, el gusto de los no-especialistas.

Hay artistas que crearon sus obras desde una condición de dependencia, no exentos de una sociedad cortesana sino subordinados directos a la norma social estricta del gusto artístico (Racine,

Poussin y Voltaire, por ejemplo). Podemos encontrar, por el contrario, ejemplos que sí pudieron eximirse y alcanzar cierto grado de autonomía e igualdad. Este es el caso de Goethe, aunque en su obra puede intuirse cierto grado de control fundado por un rígido y poderoso círculo social. Manet o Picasso eran, por el contrario, pares sociales de sus clientes. Sólo que en este momento, como individuos aislados en el mercado, tenían que proponer, usando sus propios recursos o con la ayuda de mecenas, sus producciones a un público relativamente cerrado, produciéndose, como reacción, pequeños círculos auto-referenciales de iniciados y coleccionistas, de especialistas. Atraídos por el prestigio de este arte, se formaron en torno a estos círculos pequeños grupos de esnobs e imitadores. Pero más allá, el grueso de la sociedad permanecía confundido o indiferente ante unas obras de las que no percibía, al menos inmediatamente, que reflejaran sus modelos referenciales.

Esto anterior nos ha servido para situarnos en lo que estaba ocurriendo cuando se fundó el término kitsch. Comenzando a hablar ya del propio término, podemos decir que no era otra cosa que una expresión de esa tensión entre el desarrollado gusto de los especialistas y el dudoso e inculto gusto de la sociedad de masas. La palabra kitsch nació probablemente a principios del siglo XIX, en los círculos munitenses de especialistas (artistas y marchantes), a partir de la palabra inglesa "sketch"¹ para referirse a los bocetos que los turistas estadounidenses compraban con profusión. Respecto al nacimiento del término se ha divagado sin fin y es por eso que el debate aún no está clausurado. Este punto de vista es simplemente uno de los que nos podemos encontrar, si bien el que se puede asemejar a un germen con lógica. El grueso de lo destinado a la venta se decía que había sido hecho para el *verkitschen*² (cuyo significado no literal, sino con las connotaciones de este escenario, era vender barato o a cualquier precio con el fin de obtener dinero rápidamente). El sentido original de la palabra expresa todo el desprecio de los especialistas por el gusto inculto de la sociedad capitalista, pero también la tragedia de esa constelación, en la que, por motivos económicos, los especialistas, ya sean artistas o marchantes, tienen que producir y vender productos que ellos mismos desprecian. El público, con todo su poder económico y social, inevitablemente incidió sobre los especialistas y su gusto. Lentamente, éstos también incidirán a su vez en el desarrollo del gusto del público. Y esta dependencia mutua generará, no obstante las tensiones entre ambos polos, formas expresivas convergentes, como cuando, transcurrido un tiempo, las formas especializadas del *expresionismo* o del *cubismo* se aplicarán al grafismo de los carteles publicitarios o a las arquitecturas de los cafés. Sin embargo en esta bipolaridad donde se desarrolló el kitsch, aquellos especialistas y la sociedad de masas, estuvieron unidos por las

1. Más adelante se vuelve a nombrar esta palabra y los supuestos nacimientos o derivaciones de donde puede proceder el kitsch, siendo Matei Calinescu quien nos lo explica.

2. Idem. Cit. 1.

experiencias semejantes, por una misma situación que arrastraba a todos los estratos por igual en una corriente incontrolable de guerras y conflictos sociales de movimiento pendular de prosperidad y crisis –casualmente si miramos nuestro presente y el reciente pasado puede que nos suene este vaivén de bienestar y malestar social–. Este ritmo social compartido acabó confiriendo a las formas expresivas de la sociedad fragmentada una determinada uniformidad, un “estilo” que ajustándose a la estructura de la sociedad, será menos rígido y más multiforme y rico en contrastes que los precedentes. Una base multiforme que afianzará el valor y los principios del kitsch, aún de forma subcutánea.

1. 2. EL KITSCH SÍMBOLO DE OCIO

Los problemas formales producidos por el kitsch acarrearán el contexto de la problemática. Y es por ello por lo que se van bosquejando de esto algunas acotaciones. Profundizando más allá de sus posibles usos utilitarios, toda obra estética representa para el público (estrato general), la masa de la población trabajadora (burguesa media-alta), un símbolo de ocio (relacionado con el hedonismo que se tratará ulteriormente). Esta función confiere a las artes un cariz muy distinto a la que tenían para las jerarquías cortesanas o eclesiásticas. La necesidad de pasatiempos, que los especialistas deben satisfacer, se añade a las necesidades primarias de trabajo y pan (asemejándose a la antigua Roma con el circo). No es tan indispensable como éstas y su configuración está determinada por ellas: por la tensión permanente de la vida profesional, por el deseo de liberar sentimientos fuertemente reprimidos en el ámbito del trabajo o por la tendencia a buscar en el ocio la satisfacción de deseos frustrados en la vida laboral. Ante la premura con que la vida laboral empuja hacia una muy determinada dirección las necesidades de ocio, el especialista en arte poco puede hacer por sí solo. Podrá burlarse tanto cuanto quiera, calificar de kitsch la sed de ocio y el gusto de los espíritus deformados por la presión laboral, o de sentimentalista la forma en que expresan sentimientos reprimidos y heridos por la coerción del trabajo. La necesidad de este kitsch, entendido como ansiedad de ocio, viene socialmente impuesta. El kitsch en el sentido negativo de la palabra es el fiel reflejo de un estado espiritual generado por la sociedad industrial. Así entendido, el problema del kitsch (que se le asociará a raíz de aquí y en adelante, una relación con calificativos despectivos) adquiere una importancia que normalmente se le niega.

La mayoría de los productos mediocres de la época kitsch, y no pocos de los grandes productos, se distinguen de los del pasado por su carga emocional, especialmente intensa. En la pintura,

más allá de puntuales tendencias opuestas, la carga emocional también se hace siempre más perceptible. Desde los impresionistas en adelante –ya que para argumentar (sin un fácil rebatimiento) que también desde mucho antes, se debería de llevar a cabo otra investigación paralela– y más allá de lo que sostengan los propios artistas, lo que se pinta una y otra vez, y siempre con determinación, no es el llamado mundo objetivo sino la naturaleza tal y como el individuo la siente emocionalmente. Esta carga sentimental resulta igualmente palmaria en el llamado kitsch, en su sentido negativo. Una característica de la problemática kitsch es que por mucho que pueda la formalización aparentar o presentarse ante nosotros como ridícula, la necesidad emocional que la sustenta, resulta plenamente legítima. Ya podemos ver esto a partir de aquí como excusable o no.

Se ha estado hablando sobre todo del contenido de la palabra kitsch y no del continente como léxico y de dónde viene. Al fin y al cabo esta “no base” corroborada (de donde viene la palabra), es un factor que ayuda a la más libre interpretación o con un poco de más margen de “error” del contenido. ¿Puede que haya existido el kitsch anteriormente a este punto de partida que se ha estado fijando de comienzo?, ¿ha existido en otras épocas? Quizás una dedicación a reinterpretar y estudiar otras épocas nos daría la respuesta, pero sin lugar a dudas, ha existido si se dieron estas condiciones de producción similares a las comentadas. Ahora bien, podríamos buscar las cualidades formales kitsch de otras épocas, sin el análisis férreo o tan profundo del contexto y sí simplemente de las connotaciones; pero lo complicado sería que no nos tachasen peyorativamente de diletantes. Al fin y al cabo, de las analogías más inocentes han emergido verdaderas relaciones conceptuales, puesto que los no expertos, guste o no a los expertos, aportan ese punto de vista nuevo³ y no tan corroído por la redundancia.

Dirigir miradas, crear nociones, ampliar en la medida de lo posible la panorámica respecto a la relación contradictoria y paradójica entre las grandes obras de los artistas (fundados), especialistas, productores de gran arte y las obras destinadas a la satisfacción del gusto de las masas es lo que trato de conseguir con este análisis.

El kitsch está relacionado con la transformación de una sociedad preindustrial en una sociedad moderna e industrial. Junto con el triunfo del capitalismo, (mantiene Gerardo Mosquera), el kitsch es una estrategia de apropiación cultural, la Revolución Industrial generó una producción “a-cultural”, teniendo así “que maquillarse estéticamente apropiando la redecoración artesanal”.⁴ Del capitalismo se derivan rasgos como la especialización; el trabajo se separa del hogar, del ocio y de la religión.

3. A continuación se pone como ejemplo el surgimiento del diseño de la famosa botella de Coca-Cola que hoy conocemos. Siendo curiosa su creación, es más curioso el reconocimiento del que finalmente constó como el creador del diseño, simplemente por ser un superior. A esto nos referimos con los nuevos y no corroídos puntos de vista de los no tan especializados en un tema. A principios del siglo XX, la Coca-Cola era ya la bebida más popular en Estados Unidos. Desde 1899 se había distribuido embotellada, pues las máquinas a presión comenzaban a perder popularidad. Sin embargo, otras bebidas similares amenazaban su casi absoluto monopolio en el mercado de los refrescos sin alcohol. La dirección de la marca decidió reaccionar convocando un concurso para diseñar el que sería su gran sello de identidad: su botella. Era 1915, y treinta empresas productoras de vidrio fueron invitadas a competir por crear el recipiente que diferenciaría la Coca-Cola de sus imitadores. Sólo se les exigió que el envase fuese reconocible incluso en la oscuridad o estando roto. A partir de ese momento, lo único que sabemos con certeza es que la ganadora fue la Root Glass Company, de Terre Haute, Indiana. El resto son sombras en la historia de la creación de uno de los grandes iconos del siglo XX. En la mañana del 28 de Junio de 1915, Earl Dean fue llamado a la oficina de Chapman J. Root, propietario de la Root Glass Company. Allí se encontró con su superintendente de planta, el inmigrante sueco Alexander Samuelson y el auditor de la empresa, Clyde Edwards. En la reunión se trató el concurso al que la empresa había sido invitada y Samuelson preguntó: “¿De qué está hecha la Coca-Cola?”. Root sabía que los dos ingredientes principales del refresco eran la hoja de coca y nuez de cola. De esa pregunta nació la idea que daría forma a la botella. El problema era que nadie en esa sala sabía cómo eran las hojas de coca ni las nueces de cola. Root envió entonces a Dean y a Edwards a la biblioteca Emeline Fairbanks, y allí consultaron la Enciclopedia Británica. Una ilustración acompañaba el artículo sobre las vainas de las semillas de cacao. Dean vio en ella la forma icónica que la botella de Coca-cola necesitaba, así que allí mismo dibujó el boceto que sería el germen del diseño final. Sólo había un pequeño error: Dean había confundido el cacao con la coca, con lo que el croquis no tenía ninguna relación con los componentes originales del

refresco. Pero el esbozo ya estaba hecho y había que volver a la compañía para trabajar en los hornos. Allí nació el primer prototipo de la botella, con diez surcos paralelos que la recorrerían en toda su altura y con una protuberante parte central. En dos días, Earl Dean dio forma al molde y fabricó doce prototipos en vidrio. Semanas después, la Root Glass Company ganaba el concurso para la fabricación de la botella de Coca-Cola. Dean ajustó más tarde el diseño, reduciendo la parte central para mejorar su estabilidad. El éxito de este envase convirtió a Chapman J. Root en el hombre más rico de Indiana. Pero esta detallada historia surge de una única fuente: el propio Earl Dean. Él fue quien transmitió a su hijo Norman los detalles de aquel día de Junio de 1915. Y más tarde Norman Dean escribió *"The man behind the bottle"*, libro que describe el proceso de creación de la botella. También Earl Dean concedió en 1971 una entrevista a John Zabowski para reivindicar la propiedad intelectual del diseño.

Pero lo cierto es que la patente pertenece a otro hombre: Alexander Samuelson, el superintendente sueco que acompañaba a Earl en la reunión. Y la Root Glass Company había sido la responsable de que en la patente figurase Samuelson en lugar de Dean. Nadie se opuso en su momento a esa decisión y nadie acierta a explicar aún hoy por qué Chapman J. Root excluyó a Earl Dean de ese reconocimiento. Tal vez la respuesta esté en el cargo que uno y otro desempeñaban. Samuelson había emigrado a Estados Unidos desde el pueblo sueco de Surte a finales del siglo XIX y al cabo de unos años había comenzado a trabajar en la industria del vidrio, actividad en la que ya había acumulado una cierta experiencia en Suecia. Sus conocimientos en el proceso de modelado y fabricación de objetos de vidrio le permitieron acceder al puesto de superintendente de planta en la Root Glass Company y ser, por tanto, el superior de Earl Dean. <http://tectonicablog.com/?p=11148> 21/10/2011

4. Gerardo Mosquera, "Autodeconstrucción y kitsch" En *Revista LAPIZ*, N° 122, Mayo, 1996, p. 48.

5. El comportamiento del consumidor, un enfoque individual: Uno de los primeros modelos que tienden a explicar el comportamiento del consumidor desde un punto de vista individual es el llamado Jerarquía de Efectos, publicado por Robert Lavidge. Jerarquía se refiere a cualquier

La economía capitalista proyecta la cultura como un producto. Por lo tanto, por sus rasgos, el kitsch es un producto típico de la sociedad moderna.

Ya en el siglo XIX, con la secularización de la sociedad, han aparecido otras formas religiosas o símbolos. Dentro de estos nuevos sistemas, la ciudad aún la cultura y la economía, en un mundo nuevo donde el universo visual cotidiano es primordial.

Frente a estos rasgos "modernos", aparecen las actitudes posmodernas, que se han vinculado a sociedades donde lo esencial es la producción de necesidades y deseos. Una cultura que abarca los productos de consumo cotidiano, artísticos, religiosos..., afirma Braudillard, que la posmodernidad se separa de la modernidad desde el momento en que su carta de naturaleza es la de producir demanda, es decir, generar necesidades en los consumidores⁵ (Braudillard, 1993).

La emergencia de producciones con formas y contenidos kitsch son parte de esta nueva norma cultural, que permite la coexistencia de rasgos muy diversos relacionados con la sociedad de la información. La producción estética se integra a la producción de mercancías novedosas en un contexto urbano donde los recursos visuales de la publicidad fomentan significativamente el consumo.

Esta cultura popular contribuyó a la reutilización del desecho colectivo a través de propuestas basadas en la reproductibilidad y la iconografía popular. La concepción de lo kitsch definió la situación posmoderna más por la actitud de consumo que por la propuesta estética. Donde las vanguardias fueron absorbidas y reutilizadas como fórmulas en el mercado cultural, el kitsch se renueva con las propuestas vanguardistas del arte y éste reaccionará intentando elaborar contrapropuestas a la industria cultural, mientras que ésta se hará cargo de la difusión y adaptación comercial. Los nuevos códigos de la vanguardia son finalmente absorbidos por el sistema antagonista, generando un nuevo ciclo de equiparación. Guste o no, la vanguardia ha utilizado elementos kitsch y el kitsch ha tomado prestados elementos de la vanguardia, en mayor medida, bueno es reconocerlo. Parafraseando a Clement Greenberg, "la vanguardia imita el acto de imitar y el kitsch imita el efecto de la imitación". La primera demuestra los procedimientos que conducen a la obra y el kitsch evidencia las reacciones que la obra debe provocar, su efectismo. Y añade "las enormes ganancias del kitsch son una fuente de tentaciones para la propia vanguardia, cuyos miembros no siempre saben resistirse" (Greenberg, 2000, p.116).

El kitsch se ha tomado como la forma contemporánea del Gótico, Rococó y Barroco, si se entiende el kitsch como un desglose o subcarpeta, y se tiene en cuenta a Broch, que comenta que “ningún arte se salva de una gota de kitsch” (Giesz, 1973, pp. 23-24).

Este estilo se forma mediante un lenguaje ecléctico y por ende complejo; para luego ramificarse en sub-lenguajes de nuevo nacimiento a partir de este sincretismo. Algunos ejemplos de estas derivaciones pueden ser paradigmas como el diseño, la decoración. La publicidad, la moda, la música (tratados en otro apartado) o el espectáculo como productos culturales de contaminación por proximidad.

El punto de vista de Calinescu⁶ podemos resumirlo a continuación. Aunque puede ser que nos suenen las mismas opiniones, sin embargo es necesario añadir las revisiones puesto que van dando capas, como si de un lienzo se tratase, a las connotaciones y preconcepciones que se vierten y derraman del término kitsch.

El término *kitsch* comenzó a utilizarse entre 1860 y 1870 en la jerga de pintores y comerciantes de Munich para designar material artístico barato. Algunos autores creen que esta palabra intraducible de origen alemán deriva de la palabra inglesa *sketch* “diseño”, “esbozo”, “bosquejo”, “boceto”, “croquis”, mal pronunciada por los artistas de Munich y aplicada a esas imágenes baratas compradas como *souvenirs* por los turistas angloamericanos. Otra interpretación sostiene que su origen debe buscarse en el verbo alemán *verkitschen*, que en dialecto mecklenburgués significa “fabricar barato”. También se lo asocia con el verbo *kitschen* que al sudoeste de Alemania significa “recoger basura de la calle y también hacer muebles nuevos a partir de los viejos”.

Es en la primera década del siglo XX que kitsch se convierte en un término internacional que implica la noción de inadecuación estética⁷. Por ejemplo, una estatua griega reducida al tamaño de una chuchería, o un auténtico Rembrand colgado en el ascensor de la casa de un millonario, muestran dos extremos: el del arte auténtico reducido a significar riqueza y el del patente no arte vestido de prestigio estético.

Las paradojas estéticas envueltas en el concepto de kitsch son similares en la noción española de cursi, la francesa de *camelote* o *style pompier*; en inglés y hebreo *schlock* o *schmaltz*, y en ruso *poshlust*. Pero lo real de estas “similitudes lingüísticas” es que no son sinónimos reales, sino aproximaciones, siempre aproximaciones filológicas.

tipo de estructura organizada que tiene un principio claro, seguido de varios pasos en orden particular. El modelo plantea una compra como un proceso a través de siete pasos encuadrados en distintos niveles: Nivel cognoscitivo.- Se refiere a los elementos racionales que envuelven los pensamientos. Nivel afectivo.- Se refiere a los estados emocionales. Nivel conativo.- Involucra la tendencia a la acción. En el primer estado, de inconsciencia, no existe conocimiento del producto o de la marca; en el segundo, se presenta la conciencia de la existencia del producto, pero a nivel superficial; en el tercer estado empieza a existir interés por el producto o marca, por lo que se inicia el proceso de búsqueda que lleva al individuo al conocimiento; posteriormente, empieza el gusto por el producto, lo que hace al individuo un cliente potencial, siempre y cuando tenga preferencia por la marca en particular; una vez que se tiene la convicción del producto, su preferencia por la marca lo lleva a la compra. Es importante partir de las siguientes consideraciones: existen diferencias individuales entre la gente en los distintos estados. Por sus características individuales algunas personas permanecerán desconociendo la existencia de un producto o marca por toda su vida, cuando otras son asiduas consumidoras. La gente cambia en el tiempo de nivel, en dos direcciones. El modelo de jerarquía de efectos está claramente diseñado para explicar la influencia de la publicidad sobre las compras, esto sólo puede darse al comprender la influencia que la misma puede ejercer tratando de desplazar al individuo a lo largo del modelo, buscando modificar sus estados, presentando situaciones ideales y planteamientos interesantes sobre características muy específicas. Los distintos tipos de investigadores de mercados relacionados con publicidad e imagen permiten al administrador y al mercadólogo entender qué proporción de consumidores se encuentran en cada etapa del modelo. mercadeoypublicidad.com 04/10/2011.

6. CALINESCU, Matei. 2003. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Ed. Tecnos Alianza, Madrid.

7. Véase apartado *El hombre kitsch*.

El kitsch se asocia al desarrollo del mercado de consumo masivo, tanto así que los teóricos e intelectuales lo ven como el hijo natural de la modernidad. Lo kitsch aparece en la historia en el momento en que la belleza en sus diversas formas es distribuida socialmente, igual que cualquier otra comodidad sujeta a la ley del mercado, de la oferta y la demanda.

Calinescu cita las siguientes definiciones sobre el kitsch:

En 1917, el dramaturgo y poeta alemán Franz Wedekind escribió que “lo kitsch es la forma contemporánea de lo gótico, rococó, barroco” (Calinescu, 1991, p. 221). Esa fue la primera vez en que la esencia de la modernidad se identificaba como *kitsch*.

Años más tarde Clement Greenberg confirma la existencia de la ecuación entre modernidad y kitsch. “Donde existe una vanguardia, generalmente, también encontramos una retaguardia. Cosa cierta –con la entrada de la vanguardia– apareció un segundo fenómeno cultural nuevo en el occidente industrial, aquella cosa a la que los alemanes llamaron *kitsch*... *kitsch* es experiencia substitutiva y falsa sensación” (Calinescu, 1991, p. 221).

A fines de 1950, Harold Rosenberg declara en un artículo publicado en *The tradition of the new*: “Lo *kitsch* ha capturado todas las artes... Cuando el pintor X o el dramaturgo Y comienzan a producir Xs e Ys para su instruida audiencia: *kitsch*... En la actual organización de la sociedad sólo lo *kitsch* puede tener una razón social de ser” (Calinescu, 1991, p. 222).

Calinescu sostiene que “la relación entre el *kitsch* o arte de consumo y el desarrollo económico es tan estrecha, que se puede decir que la presencia de lo *kitsch* en países de segundo o tercer mundo es un signo indiscutible de modernización” (Calinescu, 1991, p. 222).

El primer historiador y sociólogo que analiza los efectos de la democracia moderna sobre las artes e intenta dar una explicación de por qué la democracia conduce necesariamente a un descenso en los estándares de creación y consumo, es Alexis Toqueville. Cualquier época imita la virtud, pero la hipocresía de la lujuria pertenece más particularmente a la era de la democracia, porque el número de consumidores aumenta, pero los consumidores opulentos y escrupulosos empiezan a escasear. En la confusión de todas las categorías, todo el mundo espera parecer lo que no es, así los artesanos y artistas son inducidos a producir con rapidez mayor número de objetos

de arte. En las democracias, la gente no cree que los placeres de la mente constituyan el encanto principal de sus vidas, pero se consideran recreos necesarios y transitorios entre las serias labores cotidianas.

Para Thorstein Veblen la sociedad moderna preserva la característica básica de la cultura rapaz, donde los valores, incluyendo los estéticos, son simples símbolos y medios de diferenciación económica entre castas. La emergencia está caracterizada por los atributos exteriores, que son los mismos de esa clase, o que se le asemejan de un modo suficiente. Este “consumo ostentatorio” reduce el estado social básicamente a su apariencia: la posesión de un mueble de diseño, caro, una prenda de firma, equivale o confiere un título de nobleza.

La primera guerra mundial determinó un rápido crecimiento del kitsch patriótico, –esto ya se ha comentado renglones atrás donde este nexo común ha sido la unión y encuentro en el kitsch–. La propaganda de la Alemania nazi y de la Rusia revolucionaria se articula en función del sentimentalismo, los clichés mecánicos y la constante pretensión de que una vida mejor y más noble se puede obtener sólo con ponerse un uniforme.

Calinescu asevera que por escasas que fuesen las experiencias estéticas, la necesidad de arte y el deseo de prestigio son entidades psicológicas diferentes. Los amantes de lo kitsch pueden buscar prestigio, pero sus placeres no acaban ahí: “Lo que constituye la esencia de lo *kitsch* es su abierta indeterminación, su vago poder alucinógeno, su espuria ensoñación, su promesa de una fácil catarsis” (Calinescu, 1991, p. 224). Kitsch es entonces imitación, falsificación, copia; kitsch es una forma específicamente estética de mentir. Y ¿qué necesitamos en una época de crisis donde lo que se nos anuncia es más crisis y empeoramiento en todos los sectores (entiéndase afectados por la economía) en lugar de mejoras? Mentiras. Piadosas o no, el kitsch nos extrae de la realidad caótica y nos atrapa en sus tiernos “brazos”. Al igual que una madre le miente a su hijo, cuando no quiere herirlo. Son formas diversas de tomar y utilizar el arte, en lugar de ser transitorio (como cuando un artista trabaja un tiempo un tema o estilo), esto (el kitsch) sin embargo es una forma fija de trabajar él y con el arte.

La posibilidad de uso de elementos kitsch por la vanguardia y, viceversa, del kitsch haciendo uso de divisas de la vanguardia, indica lo complejo que es el concepto de kitsch. El poeta soviético Evguenei Evtuchenco intentó transmitir un mensaje político llano y predecible por medio del lenguaje

poético futurista de Mayakovsky. El contenido político del poema se vuelve kitsch al asumir una falsa identidad y disfrazarse de poesía. La falsificación estética consiste en el uso de los medios expresivos de la vanguardia para presentar como producto artístico algo que contiene un puro mensaje ideológico. Es lo mismo que sucede con las campañas políticas. Se envía un mensaje (un eslogan) con una apariencia determinada, pero lo que realmente se está produciendo es un “relativo encubrimiento” de la ideología. O bien al contrario (quizá lo más usual), sirviéndose de la ideología que precede a un partido, se basta para anunciarse, pero luego comportarse de manera no acorde con la ideología que le ha dado el poder.

Eco, por otra parte, analiza el kitsch y confiere en uno de sus muchos pensamientos que el propósito es *provocar un efecto sentimental*, es decir, ofrecerlo ya provocado, ya confeccionado, de modo que el contenido objetivo de la anécdota sea menos importante que el resultado básico.

Para Umberto Eco, desde una perspectiva histórica, el hecho de que una obra tienda a provocar un efecto no implica necesariamente su exclusión del reino del arte. Bástenos pensar en la función del arte en otros contextos históricos; para los griegos, el arte tenía la función de provocar efectos psicológicos, y tal era la misión de la música y de la tragedia según Aristóteles.

Pero este estímulo del efecto se convierte en el kitsch en un contexto cultural, donde el arte es considerado no como técnica inherente a una serie de operaciones diversas, que es la noción griega y medieval, sino como forma de conocimiento operada mediante una formación propia, que permita una contemplación desinteresada. Los fragmentos literarios kitsch, no sólo son kitsch porque estimula efectos sentimentales, sino porque tienden continuamente a sugerir la idea de que, gozando de dichos efectos, el lector está perfeccionando una experiencia estética privilegiada. Hemos puesto el ejemplo en literatura pero se podría extrapolar a otros ámbitos. Esto vislumbra que el kitsch no se encuentra solo focalizado en una sola variedad de arte. Más adelante se pondrán ejemplos contemporáneos donde nos lo podemos encontrar.

Por lo tanto, para caracterizar lo kitsch no sólo intervienen los factores lingüísticos internos del mensaje, sino también la intención con que el autor lo vende al público y cómo el público lo recibe. Si bien es verdad que no siempre se consigue lo que se pretende y el kitsch, exento de patrones ordenados para ser cumplidos, cobra vida propia y sorprende tanto al público y como al artista que lo ha creado.

La situación antropológica de la cultura de masas se configura como una dialéctica entre propuestas innovadoras y adaptaciones con intentos de homologar, las primeras continuamente traicionadas por las segundas: con la mayoría del público que disfruta de las homologaciones, creen estar disfrutando de las innovaciones vanguardistas. ¿Esto no es así, verdad? ¿O se mezcla ya tanto kitsch con vanguardia que no se “quiere” diferenciar?

8. Más adelante se explica este punto dentro de la estructura que proporciona Moles.

1. 3. EL HOMBRE KITSCH

Apunta Calinescu que lo que caracteriza al hombre kitsch es su idea hedonista⁸ de lo que son lo artístico y lo bello. Siendo la clase media una clase activa, su hedonismo se reduce a la utilización del tiempo libre, su placer es la relajación y es de naturaleza compensatoria. El hombre kitsch desea llenar su tiempo libre con la máxima excitación a cambio de un mínimo esfuerzo, por esta razón lo kitsch puede definirse como un intento sistemático de huir de la realidad cotidiana.

Adorno denomina, en el contexto de cultura de masas el kitsch como “parodia de conciencia estética o una parodia de catarsis” (Calinescu, 1991, p. 235).

El resumen que se transcribe a continuación y proviene de los escritos de Moles acota una clasificación de los tipos de hombres kitsch y sus actitudes que son el reflejo de lo que simboliza el objeto apropiado. Es otra de las síntesis que se pueden desgranar de la experiencia kitsch. Es la constante relación del hombre con el objeto kitsch, como asociación esclarecedora para el entendimiento no exento del término.

Es por ello que la actitud kitsch confiere a características confinadas en la sociedad de masas, que refieren a la aceptación social del placer que caracteriza al término medio de una idea; es la dirección que toma el hombre para comportarse ante las cosas. La actitud kitsch se sazona con componentes psicológicos que construyen modos de relación del hombre con su entorno:

- Modo ascético: las cosas son enemigas, de las que la integridad debe distanciarse.
- Modo hedonista: hay un placer en las cosas y el apego es provisorio pero intenso.
- Modo agresivo: es el destruir las cosas para hacerlas propias.

9. BROCH, Hermann. 1970. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Ed. Tusquets. Cuadernos Marginales 11. Barcelona.

- Modo surrealista: tiene que ver con la idea de inversión, la idea esencial es la conquista.
- Modo funcionalista: Amontonamiento de objetos, justificado con la funcionalidad.
- Modo kitsch: aquí cada utensilio es indagado para referir conductas establecidas.

El kitsch le aporta al hombre una función de placer, de espontaneidad en el placer. Y mediante el placer la sociedad de masas pasa de la sentimentalidad a la sensación de que hay que delimitar la idea de ética kitsch de adaptación a la mayoría. Así, los productos culturales de la industria se regulan según el principio de su comercialización, los productos culturales resultantes de la copia de un modelo original son valorizados por el mercado en lugar de constituirse en mercado: se determinan porque se venden.

Tras la interiorización de “Kitsch, vanguardia y el arte por el arte”⁹ de Hermann Broch, se puede sacar en claro que el kitsch ilustra el mundo, no como es, sino como lo desea o lo teme. El kitsch vive de efectos. Lo que ya ha existido, se ha probado, experimentado, está destinado a reaparecer invariablemente en el kitsch. Nunca toma sus vocablos de la realidad del mundo, sino que utiliza sus vocablos prefabricados, que posteriormente se hacen rígidos hasta convertirse en clichés.

También comenta que todo el mundo histórico, revivido nostálgicamente es bello. El kitsch copia técnicamente lo que precede, lo que quiere decir que no va mucho más atrás en la historia que un retroceso leve y controlado. Supuestamente no va a un pasado muy remoto. Un ejemplo de este ejercicio sería que por ejemplo el kitsch no copia ni reproduce las pinturas de Altamira; por poner un ejemplo claro y exagerado.

Broch también habla en uno de sus capítulos, concretamente en “Notas sobre el problema del *kitsch*” (Broch, 1970), sobre la figura del *Hombre-del-kitsch*, abogando que [...] “...el kitsch no podría surgir ni tampoco prosperar, si no existiese el *Hombre-del-kitsch*, el amante del kitsch, aquel que como productor de arte produce el kitsch y como consumidor de arte está dispuesto a adquirirlo e incluso a pagarlo a un precio bastante elevado. Entendido en un sentido amplio, el arte es siempre el retrato del hombre de su tiempo, y si el kitsch es mentira (muchas veces [–y a su pesar–] se lo ha considerado así), dicha mentira recaerá sobre el hombre que lo necesita, es decir, sobre quien se sirve de este espejo tan respetuoso para poderse reconocer en la imagen desfigurada que le devuelve y para poderse confesar [...] con sus propias mentiras.”

La orientación del espíritu conservador, legítimo y constante, resulta inmediatamente degradado cuando existen motivos personales que lo mueven. Como sucede siempre en períodos en los que irrumpe la revolución, se utiliza como fuga hacia lo idílico de la historia, donde prevalecen los acuerdos arraigados. Esta melancolía hacia un mundo mejor, más seguro permite comprobar la razón por la cual actualmente florecen –tenemos que tener en cuenta cuándo Broch escribió sobre el tema (1970), aunque sorprendentemente lo que dice se repite en nuestros días, con series históricas, como resultado de esta búsqueda con razón de huir de la crisis donde nos encontramos inmersos– los estudios de historia y la novela histórica, pero a la vez demuestra que ésta es una manera de llegar a un terreno que ya corresponde a una esfera sometida a la influencia del kitsch (todo mundo histórico revivido nostálgicamente, melancólicamente, es “bello”). Cuando se huye de la realidad siempre se va en busca de un mundo de convenciones consolidadas, del mundo de los antepasados, donde todo era justo y bueno (y si no lo era se ve de este modo); se intenta asentar una relación contigua con el pasado.

Ya se ha comentado que el kitsch copia “técnicamente” lo que le precede y es por eso que se sirve (para su rápido reconocimiento) de medios de una simplicidad abrumadora. Se podría decir que ese procedimiento podría ser estudiado para la creación válida de símbolos eficientes. Suficiente es que aparezca un símbolo del pasado en el presente, en su adecuado escenario, para que el hombre se encuentre cómodo y aliviado con su visión.

De esta forma de trabajar del kitsch asentada en la imitación, siguiendo unas pautas determinadas, se deduce fácilmente que es una formalización racional, aunque el resultado sea irracional. Puesto que se está explicando que es un sistema de imitación, el kitsch se ve obligado a copiar los rasgos concretos y específicos del arte. Sin embargo el hacer creativo no se puede imitar, copiar sistemáticamente –aunque esto es debatible–, solamente se pueden imitar, digámoslo así, sus formas más simples, esenciales. Es revelador el hecho de que, a falta de una “fantasía” propia, el kitsch tiene que recurrir constantemente –a modo de ensayo/error– a los métodos primitivos, germinales.

1. 4. CINCO PRINCIPIOS DE MOLES

El afán por generar decálogos reduccionistas en relación con el kitsch es una constante. Esta serie de puntos referidos a los principios que debe seguir o sigue el kitsch, son fácilmente comparables con el decálogo debatible del neurocientífico Ramachandran que se tratará en el capítulo de la neuroestética.

Moles (1990) diferencia unos 5 principios básicos que asientan las bases del kitsch: el principio de inadecuación, el de acumulación, de percepción sinestésica, de mediocridad y de confort. Pueden asemejarse a las posteriores calificaciones que se llevan a cabo, como puede ser el hombre kitsch, sin embargo tratemos de no mezclarlo aunque al fin y al cabo toda esta estructura que ahora se diferencia se conforma de tal modo que se complementa. Estos nombres adjudicados siempre pueden encontrar un sinónimo que les ayude a darse entender, como por ejemplo el principio de inapropiación, de adición, asociación secundaria, calidad media y comodidad básica y fácil.

1. El principio de inapropiación propone la idea de que al observar un objeto existe una desviación, un distanciamiento permanente en relación con su fin nominal; distancia con respecto a la función que debe cumplir, o distancia en relación con el realismo si se trata de una figuración artística cualquiera. El kitsch intenta reemplazar lo puro por lo impuro (lo que se entiende por impuro respecto a una pureza preconcebida) aun cuando describa la pureza propia. Sobredimensionar el objeto o bien, Infra-dimensionar. El objeto está siempre a la misma vez, “bien” y “mal” ejecutado (entiéndase bien y mal en el sentido básico de los términos, al menos en esta explicación). Bien realizado y acabado refiriéndonos a la forma de ver de la ciudadanía, y mal en el sentido en que la concepción, la apreciación está siempre desenfocada, distorsionada. El acabado de un objeto ha sido una virtud del artesano y no es raro que la virtud de dichos artesanos se hayan convertido masivamente en el kitsch contemporáneo, para uso turístico (los conocidos *souvenir*).

2. El principio de adición, de saturación, atiborramiento, aglomeramiento, presente en la cultura burguesa. Si miramos un poco más en profundidad, pocos de los conocidos grandes artistas están totalmente exentos de esa tendencia a llenar el vacío con una sobrecarga, como si de una sobrecarga eléctrica se tratase, que en lugar de ayudar al funcionamiento, produce un cortocircuito. Este cortocircuito se entiende, pero también hay que entender, saber ver, que previamente al momento justo de estallar el circuito, se produce el más bello y álgido punto del producto. Cuando se provoca una subida de la luz, del voltaje, justo antes de estallar la bombilla produce la más brillante luz. La acumulación hace desbordar los límites de nuestra sensibilidad y lleva, puntualmente, a una oposición radical, que nos fuerza a la percepción global de un sistema. Parafraseando a Savignac: “el kitsch nunca nos deja indiferentes, y el buen gusto no es más que una de las formas del mal gusto”.

El kitsch mantiene un juego propio con la forma y la materia del objeto. Se parte del germen de otra materia para crear la forma. Este principio de saturación, no es ni mucho menos un factor propio

y exclusivo del kitsch. Ya el rococó se sirve de este rasgo definitorio y es por ello que se vislumbra que el kitsch puede estar presente en estos ámbitos más que en contextos de pureza geométrica.

3. El principio de asociación secundaria o una sinestesia perceptiva, como queramos nominarlo, se adiciona y relaciona muy paralelamente con el anterior. Mientras mayor sea la cantidad posible de canales sensoriales, simultáneos o yuxtapuestos, mejor se acomoda el kitsch. Es por esto que el ideal del arte de nuestra época, se encuentra amenazado constantemente por una caída estrepitosa en el kitsch.

4. Por otra parte, el principio de una calidad media o mediocridad es algo trágico para el kitsch, va en su detrimento. Es por eso que se queda a mitad de camino en la novedad, se sitúa en oposición a la vanguardia y se asocia esencialmente a un arte de masas. Aceptable para las masas. Debido a esta mediocridad, los productos kitsch llegan a equipararse con lo auténticamente falso y es por lo que el consumidor ya se ve capacitado para juzgarlos. Refiriéndonos a la vanguardia, se puede acercar la idea de que la moda es a la vanguardia su resultado kitsch. Esta mediocridad se refiere tanto al exceso como al término medio y sendos dos se encuentran en lo heterogéneo del kitsch. Aún si se intenta salir de esta, conllevaría acercarse a un absolutismo, destruyéndolo y reemplazándolo por un fenómeno de belleza o fealdad (básicos).

5. El confort en el kitsch se hace patente. Según este principio de comodidad, le aporta al hombre una función de placer, de rapidez, espontaneidad en el placer. Sin embargo merma en la forma de percibir, le aporta además una participación limitada e indirecta en la extravagancia o en la percepción de ideas como belleza o fealdad (trascendentales).

Con estos principios que hemos analizado antes, podemos acercarnos a la función pedagógica del kitsch.

Existe también la función educativa del kitsch, ya que también ayuda a entender. El camino más simple para llegar al “buen gusto” es pasar por el “mal gusto”, es un proceso de depuración continuada, es decir por el ascenso por una “gradería de cualidad”. La copia del gótico aporta criterios de autenticidad que pueden reconocerse semánticamente, pues la iglesia neo-gótica da un ejemplo de los rasgos principales y determinantes del gótico en gran escala, en la medida misma en que los caricaturiza (si se quiere ver sin perder este ángulo de visión).

10. Como ejemplo musical, si la cantante Madona –incombustible- (ejemplo muy interesante para el tema que se está tratando y que se hablará más adelante como manifiesto sustancioso) creó en su época dorada canciones por revelación creativa –digámoslo así, sin que buscarse un éxito o mantenerse en el candelerero- ahora las crea no por el hecho de la singularidad o germen de buena música, bella música, sino por el hecho de que se venden y la mantienen en la actualidad, contemporánea.

Esta forma educadora del kitsch se ha desmerecido, a causa de las innumerables connotaciones negativas de éste y de la tendencia instintiva de todos los que lo investigan o conocen a sobrellevar su propio juicio estético. El kitsch proporciona placer a los miembros de la sociedad de masas y, mediante el placer, les permite acceder a exigencias suplementarias y pasar de la sentimentalidad a la sensación. Por lo tanto las relaciones entre el kitsch y el arte son especialmente ambiguas, o de difícil acotación. Se reproduce el paralelismo de las relaciones de la sociedad de masas con la sociedad creadora.

Los frutos culturales provenientes de la copia de un modelo ya establecido, original, que, en un museo mental o imaginario, deben constituir la totalidad de los elementos representantes de una cultura. Son valorizados por el mercado en lugar de constituirse en mercado propio.¹⁰

1. 5. CERRANDO EL DIÁLOGO KITSCH

Damos paso ahora a un nuevo nacimiento. No negamos el kitsch, pero veremos su evolución desligada de lo que hasta ahora se ha visto. No temas crecer, no temas cambiar. A partir de ahora nos familiarizaremos con el nuevo término que proponemos.

e

2. Estética de la recepción y neuropsicología

[...] La belleza es relativa: su determinación última no la da el objeto, sino la relación de éste con un sentimiento subjetivo, el sentimiento de placer. Es bello lo que produce placer. [...] En la expresión «placer objetivado» –(Santayana, 1896)– se resume lúcidamente la idea de que la belleza no está en las cosas, sino que es una proyección de nuestro sentimiento de placer (García Leal, 2010, p. 53). Los elementos estéticos del arte son subsidiarios, derivan de algo más originario, [...] la naturaleza simbólica o cognitiva del arte. [...] Lo estético del arte dependería del conocimiento, se insertaría en una relación cognitiva, [...] incluso lo estético comportaría una relación cognitiva (García Leal, 2010, p. 73).

Debido a la naturaleza de la investigación interdisciplinar, se irá viajando desde teorías hu-

manísticas, teorías estéticas y filosóficas, hasta campos de la neurociencia cognitiva, neuropsicología y psicología. Conocer en profundidad parcelas específicas es relevante para comparar y cotejar resultados científicos con las teorías provenientes del campo de las humanidades. Debido a nuestra naturaleza y procedencia académica, a la hora de investigar hemos delimitado una manera de acción concisa. Como si de un damero de ajedrez se tratase, lo que hemos intentado a lo largo de la investigación ha sido escoger solo de cada escenario de conocimiento, un cuadrado de este damero metafórico, donde nos sumergimos de forma profusa. Una suerte de desdoblamiento de personalidad o personalidad múltiple para entender

11. Ya que tendrá su momento de desarrollo más adelante.

desde diversos puntos de vista un mismo asunto. Es maravilloso cómo el ser humano en el devenir de su pensamiento es capaz de inferir respuestas y resultados de lo que posteriormente se va comprobando científicamente. Numerosas teorías humanísticas son la base de hipótesis científicas que acaban por darle la razón.

En este capítulo, nos introduciremos en una teoría literaria que, abstrayendo sus rasgos generales y específicos, aplicaremos al campo artístico-estético. Después de esta extrapolación, viajaremos levemente¹¹ al mundo de la neurobiología y la neuropsicología para encontrar argumentos en este campo de lo mismo que nos ofrece la teoría de la estética de la recepción aplicada a la defensa particular de una estética concreta que denominamos belkitsch.

2. 1. EL KITSCH COMO LO NO-ESTÉTICO: ENTRE CLEMENT GREENBERG Y NÖEL CARROLL

Las especulaciones sobre el kitsch han sido continuas desde que, a mediados del siglo XIX, surgió el término —un término cuya procedencia etimológica ha sido, por otro lado, fuente constante de desacuerdo como ya vimos en el apartado anterior. Así, intelectuales y teóricos como los ya vistos, Hermann Broch, Ludwig Giesz, Theodor Adorno, Gillo Dorfles, Abraham Moles, Norbert Elias, Walter Benjamin, Umberto Eco, Matei Calinescu y, por supuesto, Clement Greenberg, han reflexionado sobre el kitsch, incluyéndolo en general como elemento negativo de sus estéticas.

Sin duda, en el mundo de la crítica de arte la posición más influyente sobre el kitsch ha sido la de Clement Greenberg —férreo detractor—. Como es bien sabido, Greenberg postulaba que el arte vanguardista, resultado de la fuga del arte con respecto a la que fue su base social, la burguesía, tendía a la abstracción y procuraba ofrecer al espectador procesos, siendo por ello mismo, dado que obligaba al espectador a reconstruir tales procesos, un arte difícil de entender. El arte de masas, el kitsch, trabajaba por el contrario ofreciendo efectos, favoreciendo ostensiblemente la representación y procurando aquéllos sin necesidad de reflexión por parte del espectador. Como señalaba el propio Greenberg, comparando a Picasso con Repin:

«The ultimate values which the cultivated spectator derives from Picasso are derived at a second remove, as the result of reflection upon the immediate impression left by the plastic values... (...) They belong to the 'reflected' effect. In Repin, on the other hand, the 'reflected' effect has already been

included in the picture, ready for the spectator's unreflective enjoyment». Y añadía: «If the avant-garde imitates the processes of art, kitsch, we now see, imitates its effects»¹² (Greenberg, 1986, pp. 16 y 17).

El kitsch greenbergiano era, por tanto, identificable con lo fácilmente consumible. Es más, era el hecho de estar predestinado al consumo fácil (el estar, por así decirlo, pre-digerido) lo que parecía constituir su razón de ser misma. Y tanto lo era como, simétricamente, en una interdependencia cuyas raíces pretendían anclarse en el desarrollo de la sociedad moderna; el arte de vanguardia encontraba su razón de ser precisamente en alejarse de ello. En la línea peyorativa de Greenberg, pero añadiendo matices diferentes, Dwight MacDonald¹³ sostuvo que la marca del arte de masas es su impersonalidad, en contraste con la expresividad personal del arte elevado. MacDonald diferenciaba además entre un arte de masas —o kitsch— “malo”, fabricado por la industria que trata de obtener su beneficio, ejerciendo labores de control del pueblo, y por otra parte el arte popular, producido por el pueblo para el pueblo.

Este iba a ser el tono general acerca del kitsch en la reflexión estética durante el siglo XX. Pero hacia finales de siglo y a comienzos de este nuevo siglo XXI han empezado a percibirse nuevas visiones sobre el alcance del kitsch, más allá de su asociación con un arte de mal gusto o inferior que se opone al arte culto o elevado. En este sentido, Tomas Kulka y Noël Carroll han sido dos de los defensores o, quizá mejor dicho, de los no detractores rotundos, del kitsch. La defensa que Kulka hace de él pasa por reivindicar su valor como producto de consumo fácil, por convertir lo que en Greenberg hacía al kitsch algo menor, en un elemento positivo, en su virtud¹⁴. Para Kulka, el kitsch no es simplemente el equivalente de un fracaso artístico; no es simplemente una obra que por el motivo que sea no salió bien. Hay algo especial en el kitsch que lo distingue del resto del arte de mala calidad: el kitsch atrae, gusta a mucha gente y, comercialmente, consigue competir exitosamente con el arte de calidad. Y lo hará cumpliendo una serie de condiciones, que a nuestro modo de ver no logran salir del reduccionismo heredado finalmente de la posición de Greenberg: la de representar un objeto o tema que se tiene comúnmente por bello o emotivo; la de que el objeto representado sea rápida y fácilmente reconocible; la de que no enriquezca sustancialmente nuestras asociaciones mentales ligadas al objeto representado.¹⁵ De forma más incisiva, y más sintomática y productiva para nuestro propósito, Noël Carroll considera que la defensa del arte kitsch —o de masas, como él lo llama— frente al arte elevado o culto pasa por reconocerle no sólo un éxito social, sino, lo que supone un verdadero cambio, la capacidad de producir buen arte:

12. No es necesario recordar la importancia que Greenberg ha tenido en la crítica de arte del siglo XX, del mismo modo que las limitaciones de su posición han sido largamente discutidas, de manera magistral por Thierry de Duve. (*Kant after Duchamp*. Cambridge: Mit Press, 1996, pp. 199-280).

13. MACDONALD, Dwight, «A Theory of Mass Culture», en *Mass Culture: The Popular Arts in America*, editado por Bernard Rosenberg y David Manning White, Nueva York, Free Press, 1957, pp. 59-73.

14. KULKA, Tomas, *El kitsch*, Madrid, Casimiro libros, 2011, p. 10.

15. *Ibid.*, p. 25.

16. Invitamos al lector a que visite dicha obra, CARROLL, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Madrid, La balsa de la Medusa, 128. 2002, y concretamente el citado capítulo tres. Refiriéndose al arte de masas: p. 165.

17. Nos referiremos a esto, haciendo uso de argumentos neurobiológicos y neuropsicológicos, más adelante.

18. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México, UNAM, 2005. El libro recoge una serie de conferencias dictadas al respecto en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 2004.

[El kitsch] puede ser defendido al señalar que hay obras, como Ciudadano Kane, que son valiosas desde un punto de vista artístico y moral. No tiene sentido condenarlo como tal si ha producido obras valiosas, incluso obras maestras. [...] Supongo que podría decirse en su defensa que es valioso porque pone la experiencia estética al alcance de mucha gente; pero yo creo que la auténtica defensa consiste en que ha producido obras de gran calidad¹⁶.

Nos encontramos aquí con una defensa del kitsch que no lo entiende ya desde la oposición —y la interdependencia— greenbergiana. Nos encontramos con un kitsch evolucionado, para dar cuenta de que resulta menos productiva una definición reduccionista al modo de Kulka, que intentar comprender cómo ha llegado a producirse ese cambio de visión que permite ahora hablar de “obras de gran calidad” kitsch, y cuál es su lógica. Un cambio de visión que requerirá, más que de una re-definición del término, de una re-nominación¹⁷.

2. 2. LA REHABILITACIÓN DEL KITSCH COMO OCASIÓN DEL JUICIO ESTÉTICO

¿Cómo dar entonces cuenta de ese cambio de visión? Si hay un modelo teórico en la tradición estética que nos ha enseñado a prestar atención a los contextos en que los productos culturales son interpretados, esa ha sido sin duda el de la estética de la recepción. Surgida en 1967 de la mano de Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser, la estética de la recepción bebe, como señalaba Adolfo Sánchez Vázquez¹⁸, de tres fuentes principales: la teoría literaria de Roman Ingarden (1998), la teoría del arte de Jan Mukařovský (Mukařovský y Llovet, 1977) y, sobre todo, la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer (1996). En todos los casos, el acento se pone en el necesario concurso de un espectador que, inevitablemente, se haya inserto en un contexto. Pero, como toda teoría, se basa en ciertos predecesores, como en Marx con su premisa de “si no hay consumo, no hay producto”; en Paul Valéry (Valéry y Santos, 1993) con el papel activo y co-creador que adjudica al receptor ante sus poemas: “mis versos tienen el sentido que el lector les quiere dar”; en el prolijo Walter Benjamin (Benjamin 1989) con su máxima de *recepción como actualidad* y en Jean Paul Sartre (Sartre, 1962), quien separa producción y recepción tajantemente pero abogando por la cooperación entre ambas. El autor solo cumpliría el papel de guía ante el lector, para que el receptor llene los vacíos que el creador deja. Por otra parte, las fuentes teóricas fieles de donde se nutre la teoría de la estética de la recepción, las reflexiones sistemáticas en estos campos, según Alfonso Sánchez Vázquez dictado en su ciclo de conferencias *De la estética de la recepción a una estética de la participación* en 2004 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, son: Roman Ingarden y su teoría literaria;

Jan Mukařovský y su teoría del arte y el más importante con su filosofía de la hermenéutica y su fusión de horizontes –donde nosotros daremos fundamental importancia al choque de perspectivas culturales, especialmente el bagaje del individuo–, Hans-Georg Gadamer.

Cuando se habla de estética de la recepción, siempre se refieren a textos literarios, sin embargo nosotros, en nuestra exploración, en todo momento daremos por hecho que se aplicará al campo artístico no solo literario, sino más bien artístico-plástico y visual.

Brevemente apuntaremos las reflexiones que proyectan los últimos tres autores citados. Ingarden y su punto de indeterminación queriendo referirse con esto a lo que sí está en la obra y lo que está indeterminado, como por ejemplo datos que el autor obvia, puesto que no se puede decir todo del objeto representado. En literatura un ejemplo claro es cuando se describe a un personaje, donde se centra dicha descripción bien en el aspecto físico o bien en la personalidad, supliendo el opuesto, el que no se matiza, por el imaginario del lector. En arte, dicha concreción, que es como lo denomina Ingarden, también se produce siendo un buen ejemplo de esto, cualquier obra impresionista. Es propiamente una determinación de lo indeterminado. El espectador pone en la obra algo que no está representado. En lo artístico, ya sea más físico como la formación de la imagen en la retina en el caso de los impresionistas; el significado interpretativo que puede envolver a una obra abstracta o, y que mejor ejemplo que el que nos trae nuestra investigación, una pieza kitsch, de la que el autor necesita de un bagaje previo del espectador para que cumpla su función el producto. La recepción del espectador no puede ser arbitraria, atiende al marco de las posibilidades que el texto u obra ofrece. La concreción atribuye o garantiza la nueva creación por parte del espectador; siendo pues, de un texto u obra cerrada, el surgimiento de varias interpretaciones, concreciones. Un espectador co-creador. Si bien es verdad, que no siempre, y más en el caso de las piezas artísticas, la obra no es algo hermético, sino todo lo contrario, se difuminan más las acotaciones interpretativas en las que el espectador puede caer al observar una obra de arte. No obstante en mayor o menor medida, siempre existen límites marcados por el artista. Ya entraríamos en otro debate que sería el dictaminar el buen hacer o funcionamiento de la práctica artística para llevar un mensaje correctamente al público.

Mukařovský centra su discurso en la distinción, dentro de la obra o signo, del significado y el significante. El significante es el vehículo, el transporte del significado. Llama pues Mukařovský al significante, artefacto, el cual no tiene significado puesto que esto directamente se da en la propia

conciencia del espectador. Se diferencia entonces un artefacto cuya naturaleza es el soporte material que funciona como significante, y el objeto estético que funciona como significado. El artefacto se entiende como el punto de partida y el objeto estético como el de llegada o conclusión, diferenciándose entre sí en que el artefacto permanece invariable tal cual lo produjo el autor y en cambio, el objeto estético es un ente plural o variable. Por lo tanto se llega al fácil cierre de que la recepción de un mismo artefacto varía debido al contexto social, cultural, etc. De nuevo señalar la importancia al igual que en Gadamer y el bagaje cultural del espectador, el protagonismo del contexto. Ambos germen del nuevo cambio de visión de una estética kitsch peyorativa a otra belkitsch no peyorativa. El objeto estético, por lo tanto, no es algo dado, sino que se produce en la conciencia del receptor. Ésta es decisiva, sin que por ello olvidemos la necesidad del artefacto y dejemos de subrayar otro dato importante según Mukařovský, el carácter histórico de la recepción, un sistema de normas en la que se da dicha recepción.

Por último en este asentamiento de las fuentes teóricas, queda por hablar de Gadamer y su filosofía hermenéutica o de la interpretación, en su obra principal *Verdad y Método*. La estética de la recepción la relaciona con el problema de la comprensión, lo entiende como hecho histórico, en sus propias palabras: “En toda comprensión, están operando los efectos históricos sea uno consciente de ello o no”. Su finalidad es entender la obra como hecho histórico, la visión de una obra lejana, comprendida en el presente. Dentro de su hermenéutica, Gadamer nos habla del horizonte de expectativas, un círculo de visión que abarca y circunscribe desde un punto, desde cierta situación. Digamos que el horizonte de expectativas está implicado directamente en la obra, y el horizonte de experiencias es suplido por el espectador. Gadamer también nos habla de otros dos horizontes, el del pasado y el del presente. El horizonte del pasado no es fijo, sino que viene al horizonte del presente, se mueve; y el del presente tampoco es un horizonte cerrado puesto que es el espectador quien lo modula en el horizonte de expectativas. El espectador tiene que viajar al pasado pero, sin abandonar el del presente. Cuando ambos horizontes, tanto el pasado como el presente dialogan, se tocan, surge la fusión de horizontes dando lugar a una comprensión, pudiendo ser nueva, respecto a una anterior que se tuviese ante la misma obra. Para que esto se dé cómodamente, hay que tener en cuenta lo que apunta Gadamer, el prejuicio, que Gadamer entiende literalmente como lo previo al juicio, al conocimiento, con validez intersubjetiva. Es importante entonces la tradición, de la que no se puede prescindir, la presencia activa del pasado en el presente, un concepto histórico pues. La fusión de horizontes puede verse también como un choque de perspectivas culturales que se

da en el momento que un individuo se acerca a cualquier clase de conocimiento. Dicho individuo tiene un bagaje cultural¹⁹, social, económico e histórico proveniente de su posición en el mundo, el cuál afectará su manera de aprehender el conocimiento; y luego se añade el conocimiento que se adquiere según las facilidades que esta posición dada te proporciona. Todo esto influye en el entendimiento, en la concreción en palabras de Ingarden, que el espectador pueda hacer de una obra. Hans-Robert Jauss propone que cualquier lector se acerca a un texto con sus propias ideas sobre lo que espera encontrar en éste; dichas ideas dependerán del marco social y cultural en que se encuentre el lector, esto lo denomina horizonte de expectativas –a Jauss se le dedicarán algunos renglones más, más adelante–. De esta forma, el interés o la aprobación de un lector hacia un texto dependen de cómo de cercanos están sus horizontes individuales de los propuestos por el texto. Mientras más se asemejen, mejor será la comprensión y la identificación con el texto. Conforme más se alejen, hay más probabilidades de que el lector rechace el texto por plantear ideas demasiado diferentes a las suyas, o por hablar de temas completamente desconocidos para él. Pero el romper esta barrera de bagaje que da un tipo de sesgo a la hora de comprender o a la hora de nuestra predisposición a entender una obra es justamente por lo que más adelante, con la diferenciación de un bagaje negativo y un bagaje evolutivo, abogaremos. Que tu conocimiento previo o gustos, no condicionen el aprendizaje “nuevo” de un mismo tema u obra.

19. El término bagaje será una constante muy importante a lo largo de toda la investigación y dedicaremos a ello apartados específicos.

Gadamer nos habla, por otra parte, del carácter de la historia efectual, diferenciando dentro de esta historia de los efectos: los efectos que históricamente produce la obra en su recepción y por otro lado la conciencia del receptor como efecto de una situación histórica que la condiciona. Prolongando así lo que se dice de una obra, entonces, lo que se dice de una obra nunca se acaba. Para entender una obra no tratamos de entrar en la constitución psíquica del autor, no queremos “ser” el autor, sino que nos ponemos en su lugar cual sujeto empático; lo que intentamos hacer es trasladarnos hacia el punto de vista desde el cual el otro ha ganado su dictamen. Particularmente, Heidegger considera que la comprensión del texto se encuentra determinada por su precomprensión de manera anticipada, esta precomprensión se realiza desde la realidad histórica del individuo. Es evidente que en cada momento histórico las obras se producen de forma diferente, y haciendo uso de la historia efectual de ese momento, dejándose influenciar inevitablemente por lo que sucede en derredor. De otra manera no tendría mucho sentido –a no ser que quisiera el artista crear una obra en aras de establecer una pieza simulando un entorno intrahistórico– generar algo metiéndose en un tramo histórico concreto y desarrollarlo exclusivamente desde esa perspectiva. Aun así, el

efecto histórico de su momento contaminaría el resultado o bien el proceso—. Volviendo al tema, en hermenéutica esto quiere decir que el entendimiento se da en un horizonte comprensivo en el presente, que es la superación del horizonte histórico.

Respecto a la visualización o percepción de la obra de arte, existe una ganancia cognitiva evidente derramada de este ejercicio; la propia experiencia ya ha moldeado nuestro ser y hemos sumado aprendizajes que antes de la experiencia estética singular no estaban presentes.

Según Sánchez Vázquez, Gadamer no presta la suficiente atención en los efectos que el receptor produce en la obra misma; esto para él es primordial, el cómo el receptor afecta a la obra. En la estética de la recepción se produce, en opinión de Sánchez Vázquez, una excesiva elevación de la tradición como modelo en el presente.

Respecto al tema que nos ocupa y para mantenerlo presente, es necesario subrayar que el kitsch peyorativo se entiende así porque se mira desde el horizonte histórico de cuando fue concebido –como algo de mal gusto—. Solo de esta forma se puede entender el kitsch peyorativo. Hoy día el horizonte histórico, el contexto que rodea a la creación de estéticas kitsch, es otro; por lo tanto crear obra kitsch hoy día no puede ser visto del mismo modo, –siguiendo la lógica del cambio de horizonte–, como en el horizonte histórico de cuándo se creó el término en el pasado. Ya no es obligatorio verlo como de mal gusto. El término de kitsch peyorativo, al pasar a ser positivo, cambia en su nomenclatura; ahora al kitsch lo denominaremos, para diferenciarlo, belkitsch, como avanzamos al comienzo. El kitsch pasa a algo no peyorativo, pasa a ser visto desde el contexto actual, en un nuevo horizonte histórico. Se transforma. Se derriban las barreras asociadas a la categoría de mal arte en términos del siglo XX y las vanguardias históricas– pasa a ser gran arte. El problema llega cuando teóricos o gentes en general que vivieron el surgimiento del kitsch primigenio peyorativo aún hoy día con este sesgo perceptivo de horizontes o en otras palabras, con un bagaje negativo, no retornable, ni variable, ni moldeable; lo siguen viendo igual. En estos casos, y hablando en términos de Gadamer y su hermenéutica literaria, no se ha producido una evolución de horizontes, un diálogo entre el horizonte del kitsch peyorativo antiguo y el horizonte del belkitsch positivo actual. Esto sucede simplemente porque el horizonte histórico de estos que lo ven así no dista del horizonte actual propio, es el mismo aún. Siempre que entremos en estos terrenos investigativos hay que tener en cuenta y evitar caer en falsos consensos o efectos de arrastre o tal vez sesgos de confirmación o percepción selectiva. El afincamiento en parcelas teóricas clásicas con la consecuente desconexión

con la actualidad y los cambios que en ella se suceden son algunos de los factores que contribuyen a que aparezcan estos sesgos.

Llegamos ahora propiamente a los padres directos de la estética de la recepción, Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser.

Jauss propone en su discurso *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria* (Jauss, 2010) un cambio de paradigma. A continuación haremos un conciso resumen de los tres núcleos que conforman la tríada de la estética de la recepción, a saber: la relación entre texto y recepción, el papel del horizonte de expectativas y la función social de la literatura. Todo esto ya se sabe, es extrapolable al mundo del arte en todo momento, sustituyendo texto por obra.

Jauss pronuncia en 1967 en la Universidad de Constanza, un discurso que viene a ser el manifiesto de la fundación de la estética de la recepción, publicándose posteriormente con el título que se ha apuntado anteriormente. El momento contextual que rodea a esta publicación es el de la crisis de las concepciones de la autonomía del texto u obra y de la neutralidad ideológica del investigador en las ciencias sociales o humanas y, por lo tanto, de la ciencia literaria. También la crisis de las teorías inmanentistas u objetivistas de la literatura y de la crítica literaria, inspiradas por el formalismo ruso, el estructuralismo de Europa Occidental y por el *New Criticism* en Estados Unidos. Son teorías contra las que Jauss lucha fervientemente en su discurso, puesto que éstas defienden el poco o nulo espacio al papel activo del lector o espectador, solo dándole la potestad de reproducir lo que la obra es o encierra en sí. Este contexto teórico-social hace que un grupo de jóvenes, entre ellos Jauss, viesen apropiado encauzar los estudios literarios hacia una nueva estética que atiende a la función social de la literatura, no ya desde la perspectiva del autor u obra, sino de la del público o del lector. Los paradigmas que hasta ese momento se trabajaban coincidían en no tomar en cuenta el papel del receptor, lector o espectador –el clásico-humanista o renacentista, que juzga las obras del presente conforme a los modelos y normas de esa poética del pasado; el historicista-positivista que lo que le interesa es situar históricamente la obra, independientemente de sus efectos sobre el lector; y el estilístico-formalista, que ve la obra como un sistema autónomo, teniéndose que buscar el sentido o explicación de la misma en sí misma y no en agentes externos, sociales o históricos–. En contra de estas posturas, Jauss propone un nuevo modelo como estética de la recepción, poniendo el acento en el paradigma que estos anteriores dejaban de lado, el papel activo del lector o receptor en el proceso de la recepción de la obra.

Las tesis que expone Jauss en su trabajo son las siguientes:

- Respecto al modo de concebir la historia de la literatura, debe de existir una relación dialógica con la obra y una conciencia actual; permanecer el espectador consciente de su posición actual antes de emitir su juicio.

Con la advertencia de no caer en psicologismos –digamos que una reducción sesgada de dicha experiencia a vivencias psíquicas– y para que esto no ocurra, es cuando Jauss coloca al lector en un sistema referencial objetivable: el horizonte de expectativas, comprendiendo este horizonte lo que el lector espera de la visualización de una obra. Al dialogar el espectador con la obra, dispone ya de unos conocimientos previos acerca de ciertos aspectos de la misma; al leerla o verla, la sitúa en ese horizonte que ya conoce. Este movimiento se realizará en un horizonte, por lo tanto, objetivo. Se trata en realidad, del horizonte de expectativas del autor, conforme al cual se ha producido la obra. Es en 1980 cuando hará una nueva distinción entre dos horizontes, y no solo uno. El ya comentado, que no cambia, del autor; y otro asociado al lector, que sí cambia, puesto que la obra será vista o leída desde diferentes horizontes de expectativas, al estar condicionados por diferentes situaciones históricas.

- De la tesis anterior se deduce para Jauss la oportunidad de introducir un nuevo concepto denominado la “distancia estética”. La distancia estética a Jauss le sirve para medir, siempre desde la recepción, el carácter artístico o el valor de una obra. Ahora bien, si la obra no llega a asimilarse, más o menos paulatinamente o mediante una asimilación rauda, si nos encontramos con el rechazo de una nueva obra, porque ésta no encaja en el horizonte de expectativas dominante, se hará necesario un cambio de horizonte. Se entiende así el sentido de la distancia estética, espacio que media entre el horizonte de expectativas dado y el horizonte de expectativas del público. Para Jauss, si la distancia estética aumenta, o se da la ruptura con el horizonte dado –signo para él de innovación–, aumentará su valor estético.
- Como ya apuntamos con Gadamer, es primordial la importancia del papel del pasado en la recepción presente, de una obra creada y recibida, por primera vez en el pasado. Para Jauss, la posibilidad de recomponer el horizonte de expectativas, conforme al cual se generó y se recibió una obra, ofrece la posibilidad de hacer preguntas a las que el texto dio respuesta en su tiempo, sin que esto signifique que el lector actual haya de dar necesariamente la misma

respuesta. En resumen, la estética de la recepción pone en duda esta concepción atemporal cerrada definitiva de la obra, permitiendo este cuestionamiento, entender el sentido y la forma, asociados a la historia de su recepción.

Existe pues una diferenciación hermenéutica entre la recepción pasada y la actual de una misma obra. Respecto a este propósito, nos colocamos en la opinión de que no existe la concepción atemporal y cerrada de una obra, sino que una obra puede tener una premisa fija planteada por el autor en su momento, pero lo que proyecte sobre el espectador no siempre será lo mismo.

- Para Jauss no es suficiente introducir la obra en la historia de sus recepciones, sino también enmarcarla concretamente en su serie literaria. Aquí se refiere con serie, a evolución. Así se viaja de la historia de las recepciones de una obra, a la historia de los acontecimientos o evolución literaria en la que hay que situar a esa obra. Para Jauss la evolución literaria se halla determinada por su recepción activa, esto exige por lo tanto, la producción de una nueva obra.
- Aboga por la combinación de métodos –hasta ese momento solo utilizado el diacrónico en la historia de la literatura– diacrónico y sincrónico. A la hora de organizar, se trata de conjugar lo histórico o diacrónico –sucesión de acontecimientos en tiempos distintos, ordenados en una serie temporal– con lo estructural, sistémico o sincrónico –simultaneidad de acontecimientos distintos en un mismo tiempo, ordenados (en el tiempo)–.
- En su última tesis, se entra de lleno en el problema o importancia, mejor dicho, de la función social de la literatura. Jauss se refiere pues a esta función, no al hecho de que la literatura ofrezca una imagen de la sociedad, sino más bien, a su efecto social. Considera que sólo se da esto cuando la recepción del lector entra en el horizonte de expectativas de su praxis vital o actividad práctica cotidiana.

A modo de resumen, queremos recordar los tres aspectos medulares que se anunciaban anteriormente. Primero, la relación entre texto y recepción, presuponiéndose mutuamente. Por un lado el texto con sus efectos remite a su destinatario, y el receptor, en su diálogo con él, lo va concretando en el proceso de su recepción. Por otra parte el ya bien explicado horizonte de expectativas, diferenciando uno del pasado, cuando el autor creó la obra, el horizonte inscrito en el texto, del horizonte de expectativas del presente, desde el cual dialoga el receptor, e incluso de un tercero llamado

por Jauss el horizonte del mundo de la vida, constituido por experiencias y necesidades, las circunstancias específicas de su estrato social y biográficas. Sería el llamado posteriormente horizonte de experiencia. Y por último, la función social de la literatura procurando un efecto en el comportamiento social dado por la integración del horizonte literario en el horizonte del mundo de la vida.

Pasemos ahora al otro padre de la estética de la recepción, Wolfgang Iser. Para Iser, la naturaleza del texto está determinada para que se haga posible una pluralidad de interpretación. Las cualidades en la obra, en el texto, no están, sino que aparecen en el momento que es “repcionado” o leído. Esto sólo surge en el proceso de recepción, pero teniendo en cuenta la vital importancia de que sin el texto u obra, esto, evidentemente no se daría. Lo que a Ingarden es la indeterminación, en términos de Iser son los espacios vacíos, que estimulan la imaginación del receptor, teniendo la potestad de rellenar estos espacios, determinando lo indeterminado. Señalaremos de Ingarden, de sus cuatro puntos más importantes, los dos siguientes: primero los esquemas perceptivos que organizan la representación, y en segundo lugar el aspecto de los objetos representados dentro de la obra. Dichos aspectos son esquemáticos, pero un esquema determinado. Al ser un esquema necesita nexos de unión; ser rellenados estos espacios vacíos indeterminados. Este proceso como ya comentamos cuando hablamos de Ingarden, lo denomina proceso de concreción. En comparación, Iser relaciona el texto con la realidad, mediante la ficción. Dictamina que la realidad propia del texto es la misma ficción. Ahora entramos en el contacto con el lector. El texto, al ser concretado por el espectador, se pone en contacto con la experiencia misma del receptor. A diferencia de un texto científico, que permanece invariable sea cual sea su lectura, el texto de un obra literaria no es invariable. En ciencia, a no ser que se realice un descubrimiento nuevo, la verdad que arrojen las pruebas científicas es la que se toma sin modificar su interpretación. Aun así, podríamos debatir largo y tendido hasta qué punto llegan las verdades de las pruebas científicas y hasta qué punto las verdades de la interpretación que el científico asocia con esos resultados. Volviendo a Iser, acotamos que la experiencia estética se produce al determinar el lector, con su participación, lo que está indeterminado en el texto. Los componentes, para Iser, de este proceso de concreción, son, por una parte, un componente artístico, siendo éste el texto u obra tal cual la generó el autor, y por otro lado el componente estético, el mismo texto ya transformado en el proceso de la recepción. Se constituye pues la obra en la conciencia del espectador. Esto nos recuerda a conceptos de Mukařovský a su artefacto y su objeto estético.

Bajo nuestro punto de vista, el espectador, solamente, no es el co-autor de la obra, sino la relación propia y retroactiva del espectador con el contexto histórico desde donde se mira la obra

y así se ubica, ante un escenario artístico nuevo. El espectador modifica la obra en tanto en cuanto obliga al contexto, o bien es obligado por éste, a que se vea distinta. Una muestra donde se daría este proceso sería con una obra, por ejemplo, del artista Jeff Koons: objetos cotidianos que al ser vistos por el espectador en un contexto distinto surge la obligación de verlos como gran arte –obligados por el contexto– y éstos obligan al contexto a que los objetos sean gran arte.

Continuando con Iser, la idea de autor y espectador o lector, deriva en que sendos son co-autores, pero una co-autoría concreta. En otras palabras, esta concreción de la indeterminación por parte del lector no es arbitraria ni mucho menos, por dos razones: por un lado, porque el lector sólo actualiza el texto por posibilidades dadas por este mismo; y por otra parte, porque los espacios vacíos forman parte de un sistema constituido de sentido no caótico. Al actualizarlo o rellenarlo, el espectador tiene pues que hacerlo en concordancia con lo dado, no puede ser puramente subjetiva esta acción. De lo expuesto, se deduce que se da una multiplicidad de lecturas de una misma obra, por varios lectores o espectadores, y también por un mismo lector en situaciones distintas. A esta última reflexión nos acogemos para argumentar el cambio de visión de negativo y peyorativo de la estética kitsch, a la visión positiva y reconocida hoy día de lo que hemos denominado en su aceptación no peyorativa, belkitsch.

En el encuentro con el texto distingue Iser, al igual que Jauss, un doble efecto: el efecto del texto en el destinatario en tanto que su indeterminación le abre posibilidades de concreción; y por otro lado el efecto del receptor sobre el texto en el proceso de actualización convirtiendo el texto en obra, en su conciencia. En su libro *El acto de leer* (Iser, 1987) expone este proceso explicando más datos: como que en este acto existe un pasado –lo ya visto o leído–, un presente y un futuro –lo que está por ver o leerse–; y que mientras en la mente del lector se suceden enunciados del texto, prefigurando estos enunciados los que vienen después. Concuere o no con lo que leeremos posteriormente. Se suceden casi simultáneamente el recuerdo y la predicción; cuando no se cumple por lo tanto, lo que se predecía, surge así un nuevo horizonte de expectativas. El nuevo horizonte de expectativas modifica lo que ya se ha leído, por lo tanto nuestros recuerdos. Así, el recuerdo ya modificado influye en lo que se espera de nuevo. Corre la suerte de un bucle. Se da una relación o dialéctica mutua entre el recuerdo y la expectativa modificada. Todo esto siempre y cuando el bagaje negativo –que definiremos en breve–, no bloquee este proceso. Que el prejuicio, en palabras de Gadamer, no evite un bagaje evolutivo. Iser adjudica el nombre de protección a lo que se espera en la lectura futura, y retención, al movimiento relacionado con el pasado. En suma, ocurre una fusión de horizontes, entre

la protección y la retención. De las posibles concreciones, corresponde al lector qué sentido asignar al texto, siendo este ejercicio coherente y nada arbitrario.

De lo dicho podemos extraer por lo tanto que, te guste o no una obra de arte carece de sentido estricto o protagonismo absoluto ante la estética de la recepción. Debe haber una división en porcentajes, entre el gusto y el bagaje que componen el horizonte de expectativas y el diálogo de éste con el horizonte histórico –lo que se entiende en términos de protención y retención de Iser. Lo que a tenor viene siendo una actitud estética ordenada por estos componentes y no libre, es decir, no entendida como que la evaluación de una obra se decante por positiva o negativa asemejándose al buen gusto o mal gusto que te transmita. ¿Cuál es la clave en todo este proceso aparte del bagaje negativo? O mejor digo ¿Cuál es la clave que elimine este bagaje negativo? En nuestra opinión, atender al contexto de creación y recepción de la obra –incluyendo la biografía del receptor–. La falla principal, digamos que es el cómo se ejerce este condicionamiento, cómo influye la posición social y el contexto. Se apuntan pero no se definen en la estética de la recepción. No se barema de ningún modo la importancia de la ideología del autor y del receptor.

Jauss e Iser coinciden en la siguiente tesis fundamental de la estética de la recepción: el texto sólo es obra por la concreción o actualización que lleva a cabo el receptor. Sin texto o producción no puede haber recepción; o viceversa, sin recepción no hay producción de la obra. Oposición tajante a la actitud pasiva del receptor.

Según Sánchez Vázquez, en su crítica a la estética de la recepción, a ésta le falta concretar la importancia del contexto social del creador y biográfico del receptor. Indagar en la ideología del que crea y el que recibe la obra, y en qué contexto se ejerce el acto de creación y recepción.

Así, Ingarden se refiere a un punto indeterminado, algo que el autor obvia y no está representado, y que terminará siendo puesto por el espectador: la formación de la imagen en la retina en el caso de los impresionistas, el significado interpretativo que puede envolver a una obra abstracta, o –justamente– una pieza kitsch, cuyo funcionamiento requiere que el autor conozca el bagaje previo del espectador. Por su parte, la distinción de Mukařovský entre el significante como vehículo y artefacto material y el significado como algo que se da en la conciencia del espectador permite que, aunque el artefacto pueda permanecer invariable, el objeto estético sea un plural, de modo que la recepción de un mismo artefacto variará en función del contexto social, cultural, etc. Finalmente,

en las nociones gadamerianas de comprensión —“en toda comprensión están operando los efectos históricos, sea uno consciente de ello o no” Gadamer (1989, p. 81)—, horizonte (la —ineludible e históricamente determinada— trama de significación y valor desde la que pensamos, sentimos y actuamos) y diálogo (cruce de preguntas y respuestas mediante el cual “traemos” la cuestión a que responde una obra a nuestro propio horizonte) (García Leal, 1996, p. 185-191)²⁰ está implícita una concepción de la interpretación como una fusión de horizontes, de historicidades, que puede ser nueva con respecto a las ocasionadas anteriormente frente a la misma obra. Cabe ver la fusión de horizontes como un choque de perspectivas culturales que se da en el momento en que un individuo se acerca a una obra desde su inevitable bagaje cultural, social, económico e histórico, proveniente de su posición en el mundo. Y justamente la ampliación del horizonte implicado por ese bagaje es lo que constituye de algún modo nuestro objeto, pues defendemos diferenciar entre un bagaje negativo y un bagaje adaptativo-transformador.

La centralidad de un espectador inserto en su propio horizonte de expectativas, el hecho de que una obra sólo se completa en el juego de la representación que tiene lugar en la interpretación, permanecerá como núcleo de la estética de la recepción propiamente dicha. Así será tanto en Hans-Robert Jaus²¹, para quien texto y recepción se presuponen mutuamente, propiciando un acto interpretativo donde se articulan los horizontes de expectativas (de la obra y del receptor), el horizonte de experiencia (las circunstancias específicas de su estrato social y las biográficas) y la producción de un efecto en el comportamiento social (resultado de la integración del horizonte literario en el horizonte del mundo de la vida), como para Wolfgang Iser, (Iser, 1987, p. 176), quien transforma la indeterminación de Ingarden en espacios vacíos que el espectador colma y determina y que hacen posible la pluralidad interpretativa en un proceso de recepción únicamente mediante el cual aparecen las cualidades de la obra.

Con respecto a nuestro tema, no es difícil ver que la interdependencia del kitsch, en su sentido peyorativo, con respecto a la existencia de un gran arte que se le opone, puede considerarse tomando en cuenta el horizonte histórico desde la que fue concebido, pues partía de la existencia de una alta cultura moderna experimental —de la que quizá, al menos eso es lo que dice Hans Belting (1995), hoy sólo queden sus instituciones²²— que condenaba al kitsch, donde lo experimental se veía reducido a la prescripción del efecto, a mera manifestación del mal gusto. Hoy en día ese horizonte ha sufrido profundas transformaciones, entre otras cosas problematizando enormemente —si es que no liquidando— el término opuesto de la alta cultura moderna, de modo que no resulta ya

20. Un buen resumen de todo esto se encuentra en GARCÍA LEAL, José, *Arte y experiencia*, Granada, Comares, 1996, pp. 185-191.

21. JAUSS, Hans Robert, “Cambios de paradigma en la ciencia literaria”, en DIETRICH, Ralf (compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987.

22. BELTING, Hans: (1995) *Art History after modernism*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2003, p.198. Un análisis de la posición de Belting puede encontrarse en Cabello, G. (2010). «Malestar en la historia del arte: sobre la antropología de las imágenes de Hans Belting y Georges Didi-Huberman.» *Imago crítica*, (2), 29-52. Somos no obstante conscientes de que se trata de un debate abierto, y de que existen limitaciones y problemas inherentes al intento de disolver la investigación moderna sobre el médium específico en la cultura visual o la antropología de las imágenes. Ver, por ejemplo: KRAUSS, R.E. (1972) «A view of modernism». En: KRAUSS, E.E. (2010) *Perpetual Inventory*. MIT Press. Cambridge (Mass.)/London, 115-128. FOSTER, Hal: “Antinomies in Art History”. FOSTER, Hal (2002), *Design and crime and other diatribes*. Verso, London, 2002, pp.83-103. Cabello, G. (2012). «La vida de las imágenes Entre el médium específico y la Revolución cultural». *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, (19), 11.

23. Este requerimiento no ha de provenir solamente del contexto institucional a lo Dickie (*The Art Circle*, Haven Publications, 1984), no es un acto de nominación institucional abstracto, sino que implica que esta representación de un objeto cotidiano pueda ser apreciada por el espectador como gran arte antes de llegar al museo.

obligatorio ver al kitsch como un estricto epifenómeno del mal gusto. Transformadas en un nuevo horizonte histórico, las manifestaciones del kitsch han adquirido una dimensión positiva. Una nueva dimensión que reclama, por esa misma naturaleza transformada, un nuevo término que lo refiera, y que nosotros proponemos sea el término *belkitsch*. La persistencia de un sesgo perceptivo (sesgo de confirmación o percepción selectiva) que sigue ubicando al kitsch como elemento negativo y no variable, no moldeable o retornable, puede entenderse como resultado de una inercia que termina por enclaustrar al especialista en parcelas teóricas clásicas desconectadas de la actualidad, que rechazan hacerse cargo del horizonte de expectativas y de experiencia con que la interpretación hoy necesariamente dialoga. Aun a riesgo de parecer que nosotros mismos caemos en algún tipo de sesgo perceptivo y defendemos de modo obcecado la estética actual *belkitsch*, bastaría en realidad con señalar una lista de artistas contemporáneos, más o menos consagrados o emergentes, donde aquella queda patente, y a partir de la cual se puede entender casi sin necesidad de defensa a qué nos estamos refiriendo con el término *belkitsch*: efectismo, hiperrealismo a veces; reconocimiento o fácil calado en el espectador pero sin dejar de lado un concepto o mensaje claro, en la mayoría de los casos crítico con el momento en que se genera la obra. Rasgos que pueden todos ellos encontrarse con claridad en la obra de artistas como Katharina Fritsch, Ignasi Monreal, Lorena Prain, Leo Caillard, Tania Blanco, Marc Quinn, James McCarthy, Tomas Misura, Pierre et Gilles, Jeff Koons, Pierre-Adrien Sollier y muchos otros que aparecerán ilustrados más adelante en un capítulo específico.

A nuestro juicio, la clave está en que no debemos entender que el espectador es el co-autor de la obra más en tanto que en el acto interpretativo se pone en marcha una relación retroactiva de él mismo con el contexto histórico desde donde la obra es mirada. Es el juego, el diálogo, el verdadero protagonista que permite abrir un escenario artístico nuevo. El espectador es capaz de modificar la pieza cuando el resultado que ante la obra arroja su interacción con el contexto es otro que el que se pudo experimentar anteriormente, en un visionado previo, en otro tiempo. En otras palabras, el verdadero protagonista del acto interpretativo es aquello que se “respira” entre la combinación del contexto y el espectador, y que es capaz de generar una lectura divergente de la obra. Ante “Large Vase of Flowers” (1991) de Jeff Koons, en esencia un ramo de flores de madera policromada, una pieza que recuerda a objetos cotidianos que, al ser vistos en un contexto distinto, requieren ser apreciados como gran arte²³, el espectador que reacciona de manera positiva ha hecho suyo un horizonte donde el *versus* que separaba al mundo del arte de vanguardia del de la experiencia cotidiana se ha diluido. Y lo importante para nosotros es que esa disolución podrá

tener lugar únicamente si el bagaje que carga el espectador no es un bagaje meramente negativo, que bloquee la posibilidad de una percepción transformadora. La distinción entre buen gusto y mal gusto, al menos entendida en el modo en que sirvió como criterio axiológico en relación con obras de arte efectivas (lo que no es exactamente el papel del juicio de gusto kantiano, ante todo formal y sistemático, pero que sí ha sido el rol históricamente efectivo del “buen gusto” en tanto que lugar común relacionado con obras concretas) queda disuelta desde el momento en que el horizonte de expectativas y el diálogo de éste con el horizonte histórico entran en liza y ordenan la actitud estética. La verdadera clave del proceso está en si el bagaje del espectador ha pasado de ser un bagaje negativo a ser un bagaje adaptativo-transformador.

A raíz de la tesis PPC (Percepción Penetrada por el Conocimiento), que sostiene [...] “básicamente que lo que vemos está fuertemente determinado por lo que sabemos o esperamos” (Danto, 2005, p. 75), hemos generado dos tipos de bagaje posibles: un bagaje negativo y un bagaje adaptativo-transformador. De acuerdo con un bagaje adaptativo-transformador la opinión cambiará, para bien o para mal. Se dejará penetrar la cultura y se cambiará evolutivamente, de forma positiva o no, el parecer u opinión ante una situación, objeto o concepto. El gusto (necesariamente subjetivo) y la información nueva, objetiva o no, se fusionan, dialogan y generan una postura o estado nuevo de la cuestión. De acuerdo con un bagaje negativo, por el contrario, la opinión no cambiará. No se permitirá la entrada de nueva información, sino que nos quedaremos con la ya conocida, alzándola como verdad absoluta, no teniendo en cuenta más que la información primigenia —verdadera o no— y el sentido subjetivo del gusto. El bagaje negativo no nos permite ampliar el horizonte ante una nueva explicación, concepto o percepción, sino que nos bloqueará en el anterior. ¿Podríamos explicar la evolución que ha sufrido el kitsch —su paso a lo que llamamos belkitsch— y la resistencia de algunos a concebir la estética kitsch como gran arte a partir de estos términos? Una incursión en la neurología lo dejará más claro.

2. 3. UNA EXPLICACIÓN NEUROLÓGICA

Lo que ofrecemos a continuación, es un avance aplicado. Posteriormente en capítulos específicos, hablaremos en profundidad de términos del escenario de la neurociencia cognitiva, que a nuestro parecer, serán básicos —cual boceto de una obra pictórica— para entender fácilmente las conclusiones y las inferencias a las que llegamos extrapolando y aplicando resultados de experimentos y teorías del campo de la neurociencia y la neuropsicología.

24. [...] El conjunto de circuitos del cerebro emocional a menudo se solapa con el del cerebro racional [...], la emoción funciona con la cognición de una manera integrada. [...] No hay una línea divisoria neta entre las emociones y el resto de procesos mentales. DAVIDSON, Richard J., "La base cerebral del perfil emocional. En DAVIDSON, Richard J., *El perfil emocional de tu cerebro. Claves para modificar nuestras actitudes y reacciones*. Barcelona, Ediciones Destino. Colección Imago Mundi. Volumen 225, 2012, pp. 154-155.

25. Las dicotomías no son respetivas en orden al bagaje negativo y al adaptativo-transformador.

Adoptar el punto de vista de la neuroplasticidad y la psicología del aprendizaje permitirá entender mejor por qué es posible el cambio de visión de un kitsch peyorativo a un belkitsch, positivo. Bagaje negativo y bagaje adaptativo-transformador constituyen dos extremos análogos a dicotomías tales como endógeno-exógeno, internalismo-externalismo, adaptación-exaptación, cerebro interno-exo-cerebro, ambioma-genoma, eutrés-distrés o inhibición-desinhibición conductual. Son análogos también a las formas de atención que componen el perfil emocional transversal presente en el día a día²⁴: por una parte, la atención selectiva; por otra, una conciencia abierta que aprehende sin juzgar, unida totalmente en su definición a lo que llamamos bagaje adaptativo-transformador ante un posicionamiento cultural²⁵.

R. J. Davidson (2012) ha definido de este modo a la conciencia abierta que aprehende, que podemos asimilar al bagaje adaptativo-transformador al que nos referimos: "Una conciencia abierta que aprehende sin juzgar refleja la capacidad de asimilar señales procedentes del entorno exterior, así como los pensamientos y sentimientos que surgen dentro del cerebro, para ampliar nuestra atención y recoger con sensibilidad las indicaciones, a menudo sutiles, que inciden continuamente en nosotros, pero haciéndolo sin atorarse en ningún estímulo singular en detrimento de los demás" (Davidson, 2012, p. 150). En otro lugar añadirá que "la cualidad de una conciencia abierta, que aprehende sin juzgar, implica un equilibrio, de manera que no nos quedemos fijados en un estímulo atractivo, sino que estemos abiertos a todos los estímulos" (Davidson, 2012, p. 154).

Para que se produzca un cambio de punto de vista es necesario que opere el bagaje adaptativo-transformador, es decir, que opere una conciencia abierta que aprehende sin juzgar. Este "sin juzgar" sonará sin duda extraño al aplicarlo al campo cultural, puesto que inevitablemente hay criterios que no se asimilan de otra forma que juzgándolos. Sin embargo, si damos a este "sin juzgar" el sentido de juzgar lo más objetivamente posible, podemos seguir adelante sirviéndonos de la definición de Davidson. Necesitamos no quedarnos anclados, inmersos o fijados en un estímulo, o lo que nos pareció este estímulo al conocerlo por primera vez. Debemos pues estar abiertos a otros estímulos o, lo que es más conveniente de cara a nuestra argumentación, abiertos a reinterpretar un estímulo, que ya vimos de una manera concreta, de otra, esta vez, diferente.

Esa reinterpretación va acompañada de una readaptación compensatoria, es decir, de una "reorganización cortical masiva", en términos de neuroplasticidad, o de lo que en psicología del aprendizaje se denomina la "extinción conductual". La "extinción conductual" proviene del paradigma

experimental de los perros del fisiólogo y psicólogo ruso Pavlov. Pavlov emparejó un sonido con comida de modo que, después de un número de experiencias suficientes, al oír el tono los animales empezaban a salivar antes incluso de que se les diera la comida. Sin embargo, de manera contraria, cuando el sonido se presenta una y otra vez sin que vaya seguido de la recompensa, el animal aprende que la señal no es un prelude de la comida y por tanto deja de salivar: es lo que se denomina “extinción conductual”. Pues bien, esta es otra hipótesis en la que nos apoyamos para entender el cambio de conducta que se ha producido hoy día ante el “sonido” kitsch. Al repetirse los estímulos una y otra vez, pero cada vez menos asociados a algo peyorativo, finalmente la extinción de la “conducta kitsch” se produce y da paso a una “reorganización cortical”, a una readaptación compensatoria. Una extinción de conducta es más difícil que la aparición de una asociación estética nueva en sujetos o espectadores neófitos, no entrenados en la asociación negativa anterior. Pero si en animales es posible, ¿por qué no puede ser posible en humanos? En principio es evidente la respuesta que sí lo es, pero aquí es donde entra en juego el bagaje negativo, los prejuicios que lacrarían esta “extinción de conducta”.

26. BARTRA, Roger, *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*, Valencia, Pre-Textos. Fondo de cultura económica, 2006, pp. 11-15.

El contexto cobra un papel protagonista en la “extinción de conducta”. En estudios llevados a cabo con ratas de laboratorio, el contexto es algo tan importante como el material del que está hecho el suelo o el tamaño de la jaula. Para comprobar la comprensión que las ratas tienen del contexto, los investigadores emparejaron un estímulo, un tono, con un estímulo desagradable, una descarga eléctrica —siguiendo el mismo patrón que los perros de Pavlov. Si la rata aprende a dejar de emparejar la señal acústica con la descarga eléctrica cuando vive en una jaula pequeña con un suelo de alambre, cuando se la traslada a una jaula más grande con suelo firme vuelve sin embargo a creer que un tono equivale a una descarga eléctrica, y se comporta en consonancia. Esto, que sólo sucederá si el hipocampo de la rata está intacto (por lo que cabe concluir que la actividad en dicha zona sirve de base a la percepción del contexto), nos enfrenta de manera directa a la dicotomía interno/externo, endógeno/exógeno. ¿O bien a una combinación irremediamente unida entre ambos polos?

El trabajo de Roger Bartra, que se ha centrado en establecer los límites (y relaciones) de la conciencia y lo que él llama el exocerebro, es decir, del interior —cerebro— y el exterior —cultura— de los sujetos, insiste precisamente en la imposibilidad de que puedan ser separados²⁶. La hipótesis del exocerebro plantea que ambos —interior y exterior— están sobredeterminados y son imposibles de separar. Ese exterior, lo que anteriormente llamamos contexto —social y cultural— y que ha

27. El papel del bagaje adaptativo-transformador es el de levantarse cual barrera y permitir el diálogo entre el contexto y el interior, entre el ambioma y el genoma, entre la neuroplasticidad generada desde el interior y la neuroplasticidad — en su mayoría— generada por el exterior.

28. AMBIOMA (+AMBIOMA (ambiom), (del latín ambiens-ambientis), conjunto de elementos no genéticos, cambiantes, que rodean al individuo y que junto con el genoma conforman el desarrollo y construcción del ser humano o pueden determinar la aparición de una enfermedad.-) MORA, Francisco, SANGUINETTI, Ana María, “Genes, Medio Ambiente y Envejecimiento”, en SEGOVIA DE ARANA, José María; MORA, Francisco, *Clonación y Trasplantes*, Madrid, Eds. Farmaindustria. Serie Científica, 2003.

29. TATTERSALL, Ian, *The monkey in the mirror. Essays on the science of what makes us human*, pp. 51 ss. Véase la primera formulación del concepto en Stephen Jay Gould y S. Vrba, “Exaptation —a missing term in the science of form”.

cambiado gracias a que el bagaje adaptativo-transformador lo ha permitido²⁷, es también lo que Mora Teruel llama ambioma²⁸, que equivaldría al exocerebro de Bartra. Y remite a la interdependencia que reclamaba Rose (1997): “Es apropiado reconocer, como lo hizo Dobzhansky, que genes y medio ambiente son dialécticamente interdependientes a través de toda la vida del individuo”. Todos estos autores insisten, en suma, en que el contexto, el entorno, nos influye en tanto que penetra en nosotros y nos cambia a la vez que él mismo cambia.

Pero, desde el punto de vista de las transformaciones en la apreciación del arte ¿es lícito apelar a un cambio detonado de forma externa que, catalizado por el bagaje adaptativo-transformador, cristaliza en el interior? Quizá pueda responderse diciendo que no es la primera vez que, reinterpretando en nuestro beneficio el *dictum* de Jean Cocteau, «el arte produce cosas feas que a menudo se vuelven más hermosas con el paso del tiempo». Y que ese volverse hermoso puede ser el resultado de una respuesta adaptativa a un medio cambiante que proporcione una oferta conceptual nueva con respecto a un producto estético ya conocido. En “Cómo se desarrolla el perfil emocional” (Davidson y Begley, 2012, pp. 156-189.), Davidson explica con ejemplos claros cómo se produce la permuta genética en pro de la activación o no activación de determinados genes afectados por el entorno o la crianza: “La razón de que unos rasgos que tienen una base genética puedan modificarse es que la simple presencia de un gen no basta para que el rasgo que ese gen codifica se exprese. Un gen también tiene que ser activado, [...] las experiencias vitales pueden activar o desactivar los genes.” (Davidson y Begley, 2012, p. 162). Y esa activación se parece mucho a lo que Bartra llama, diferenciándola de la adaptación, exaptación:

[...] Ian Tattersall encuentra la clave en la llamada exaptación. A diferencia de la adaptación, aquí se trata de innovaciones espontáneas que carecen de función o que juegan un papel muy diferente al que finalmente tienen. El ejemplo más conocido son las plumas, que mucho antes de ser útiles para volar funcionaron como una capa para mantener el calor del cuerpo²⁹.

Podría ser que la apariencia kitsch fuese un ejemplo de esta exaptación. Creado en origen para un fin diverso, se habría activado décadas después con una función totalmente diferente, con una conclusión estética divergente de la primaria, como un belkitsch carente de acento peyorativo. Lógicamente, nos estamos refiriendo a una exaptación propia del término y su estética, y no a la de un cambio evolutivo derivado de miles de años en el cerebro humano del espectador; más o menos en el sentido en que la neuróloga y pedagoga Marta Romo se refería a la exaptación en el mundo

empresarial a través del caso de *Playmobil*³⁰. ¿Puede ser el belkitsch nuestro *Playmobil* particular resultado de una exaptación kitsch entendida como metáfora de desarrollo, de adaptación trasformadora?

En relación con el efecto de la educación en la naturaleza, Davidson se ha referido al gen bautizado como el de la violencia, fabricado por un enzima mono amina oxidasa A, MAOA. En su versión larga es benigna, y en su versión corta es un gen relacionado con la agresividad. Cuando la enzima MAOA escasea, el cerebro sigue estimulado por las sustancias neuroquímicas que catalizan los neurotransmisores de la mono amina, hasta el punto de inducir la agresividad. Después de un experimento con cuatrocientos cuarenta y dos hombres en Nueva Zelanda, los científicos llegaron a la conclusión de que “los genes por sí solos no hacían que aumentara el riesgo de delincuencia y criminalidad. Para que lo hicieran era preciso, también, un ambiente malo.”³¹. En otro experimento, esta vez realizado con ratas de laboratorio, el resultado fue el mismo, que la crianza se impuso a la naturaleza. Por lo tanto, y volviendo a nuestro tema, quien sigue percibiendo el kitsch como la contrapartida negativa del arte moderno podría educarse en un bagaje adaptativo-trasformador y concluir con una conciencia abierta que aprehende. Hasta la genética, insistimos, no se sostiene sin la apelación al entorno: “El entorno no solo modela la conducta o incluso la función cerebral, sino que afecta también a si los genes se activan o no y, por tanto, en los rasgos hereditarios que expresamos”³².

Por último, nos gustaría apuntalar la transformación operada en la percepción del kitsch aludiendo a la neuroplasticidad, es decir, a la capacidad que tiene el cerebro de cambiar su estructura y los patrones de actividad de manera significativa, a lo largo de toda la vida. Tal cambio puede producirse como consecuencia de las experiencias que tenemos y de la actividad puramente mental, nuestros pensamientos. Según Bartra³³, lo que es un descubrimiento más reciente es el hecho de que hay genes que no están permanentemente apagados o encendidos, sino que se activan o desactivan de acuerdo con la experiencia. Se sigue de ello que las formas de plasticidad en circuitos neuronales requieren de experiencias provenientes del medio externo para completarse de forma normal. En otras palabras: se requiere experimentar la nueva estética belkitsch para que pueda interiorizarse. A ello hemos de añadir la hipótesis de que existen procesos de plasticidad que, sin requerir de estímulos externos, son modificados por la experiencia, que son consecuencia del propio aprendizaje. Según Stephan Kennepohl, “los factores culturales contribuyen a modelar el cerebro en diversas formas: el contorno ecológico propio de cada cultura podría activar ciertas conexiones neuronales [...]”³⁴.

30. La exaptación es arriesgada, produce vértigo. Asusta y por eso, es la gran olvidada en los procesos de innovación en el mundo de las organizaciones. Sin embargo, la historia está llena de casos de éxito. Un ejemplo de exaptación empresarial es el caso de Playmobil. Empresa fundada en 1876 por Andreas Brandstätter para producir artículos ornamentales y seguros. En 1921 la compañía pasó a fabricar productos metálicos como teléfonos y cajas registradoras. En 1954 cambió su producción hacia el plástico, desarrollando, entre otras cosas algunos juguetes de plástico como coches o hula hoops. En 1971, en plena crisis del petróleo, la empresa decide que debe reducir el tamaño de sus productos. De los coches, pasaron a producir muñecos pequeños, basados en los dibujos sencillos de los niños: cabeza, ojos, boca... con pocos detalles y así nacieron los Playmobil. Esta continua exaptación, les llevó a la innovación y finalmente al éxito. ROMO, Marta, “La exaptación o necesidad de morir para innovar”, marzo 21, 2012. En: <<https://martaromo.wordpress.com/2012/03/21/exaptacionmorir-para-innovar/>> (Fecha de consulta: 10-10-14).

31. DAVIDSON, *El perfil emocional de...*, p. 164.

32. *Ibid.*, p. 189.

33. BARTRA, Roger, *Antropología del cerebro...*

34. *Ibid.*, p. 48.

35. DAVIDSON, *El perfil emocional de...*, p.p. 287-288.

36. Aquí nos referimos a venda tomando un trabajo llevado a cabo por el equipo de Pascual-Leone, revelando aspectos importantes relacionados con el uso y desuso de la información visual.

Los investigadores en el experimento vendaron los ojos completamente a un grupo de personas voluntarias durante 5 días. [...] "la corteza visual podía procesar información auditiva y táctil [...] unas horas después de terminar con la privación sensorial, la corteza visual dejó de procesar la información auditiva y táctil, (señalar la) gran velocidad de reorganización funcional"

[...]. Véase: REDOLAR R., Diego, *Neurociencia Cognitiva*, Barcelona, Editorial Médica Panamericana, 2013.

37. "Muchas de las preferencias que consideramos naturales son en realidad aprendidas debido a los mecanismos de plasticidad de los que disponemos". *Ibid.*, p. 597.

Es posible, por tanto, a modo de terapia cognitivo-conductual como la desarrollada en la década de 1960 —una forma, en definitiva, de entrenamiento de la mente— que gracias a este mecanismo puedan producirse cambios. Podemos familiarizarnos con una estética, interiorizarla y eliminar el concepto que de ella se tenía con anterioridad, del mismo modo que se supera un trastorno por estrés postraumático:

El cerebro cambia como resultado de dos contribuciones diferentes. [...] resultado de las experiencias que vivimos en el mundo, [...] modo en que nos movemos y comportamos, y las señales sensoriales que lleguen a nuestra corteza. Pero el cerebro también puede cambiar como respuesta a la pura actividad mental³⁵.

Concluyendo: ¿por qué se ha producido esta nueva aceptación de una estética que antes era considerada peyorativa? Resulta imposible aislar un factor concreto dentro de los expuestos, pero sí podemos vislumbrar que todos ellos, que asumen como lugar común la constante contextual, son susceptibles de haber operado en mayor o menor medida, dependiendo de cada caso personal. El concepto tradicional de kitsch, peyorativo, era una suerte de venda obligatoria³⁶ en un contexto cuyos extremos estaban delimitados por la estandarización industrial y el intento de la vanguardia de separarse de ella. Pero al igual que tenemos pulsiones innatas a las que nuestra sociedad no permite dar rienda suelta en público³⁷, reconocer el kitsch en aquel contexto como algo de buen gusto estaba prohibido por la lógica de la vanguardia (que si se servía de él, como en Dalí, siempre implicaba ironía o una vuelta de tuerca experimental y "vanguardista"). Noël Carroll lo explica con un símil sencillo:

En efecto, incluso el degustador de vino puede pensar que a veces habría de tomar cerveza, aunque creyera, por encima de todo, que el champagne es mejor; y también es cierto que pensar que el champagne es superior a la cerveza no impide la convicción de que ciertas cervezas pueden ser superiores a ciertos tipos de champagne (Carroll, 2002, p. 57).

Ni todo el arte culto o elevado es buen arte ni todo el arte kitsch es mal arte. De su convergencia nace el belkitsch.

2. 4. HACIA EL BELKITSCH

El belkitsch es la esencia estética kitsch hoy, en un momento donde no le está vedado al kitsch el poseer una carga conceptual que en otro tiempo le estaba vedada. Si atendemos al argumento

simplista de Greenberg o MacDonal que sostiene que aquello que es representacional o fácil de consumir es kitsch, podemos preguntarnos, ¿no son kitsch los cuadros de Antonio López? Sin embargo si atendemos a la oda conceptual del proceso y a la importancia del tiempo en su obra, claramente no estamos ante lo que aquellos autores llamaban kitsch ¿No serían kitsch la infinidad de obras hiperrealistas, en pintura y escultura, que nos rodean? E, invirtiendo la visión de Greenberg, ¿no sería de estética y “mal gusto” kitsch la pieza vanguardista “Haute Couture 04 Transport” de la austriaca Inés Doujak por la que se ha generado tanta polémica en el MACBA³⁸? Según la lógica de Greenberg sí que debería serlo, pero según la carga conceptual implicada por esta obra no es así, pues en ella el “mal gusto estético” es irrelevante o tiene lugar sólo a la par que la carga conceptual. Y, en todo caso, es el espectador el que más tiene que decir... El argumento de los greenbergianos parece llevar inserto una especie de obsolescencia programada para el siglo XX que hace que hoy, en palabras de Carroll, sea “claramente falaz” (Carroll, 2002, p. 44).

Está medianamente claro que, si no se producen sesgos obstinados en pro de la consideración de lo kitsch como peyorativo, el bagaje negativo se elimina y permite el surgimiento de un nuevo concepto que vuelve al kitsch positivo y le otorga pleno derecho a integrarse en el ser arte elevado y culto esto, es el arte belkitsch.

38. Diario de León.es. CULTURA. «El Macba levanta la censura a una escultura del rey sodomizado 'La bestia y el soberano', inicialmente prohibida, se convierte en un 'bombazo'». 22/03/2015. En: <http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/macba-levanta-censura-escultura-rey-sodomizado_965730.html> (Fecha de consulta: 04-04-15).

K

3. Estética pragmatista y neuropsicología

3. 1. NEUROESTÉTICA VS. ESTÉTICA PRAGMATISTA

Cuando hablamos de neuroestética debemos asumir que no usamos un término que aún se tenga muy asimilado, lo que tiene todo el sentido porque es bastante reciente. Sin embargo, no lo son la finalidad o el contenido del mismo. Según Changeux³⁹, el término data del año 2002, cuando se celebró el primer congreso donde se habló de dicha temática. En esencia se trataba de algo que ya había generado inquietud anteriormente, sobre los años 60 y 80 del pasado siglo XX; se trataba de interrogarse las bases neurales de la contemplación de la obra de arte, la belleza, su

creación y los procesos que intervienen en todo esto estudiándolo desde un punto de vista científico y más concretamente a nivel cerebral. Sin embargo, hay que ir especialmente a finales de la década de 1980, cuando el neurocientífico Semir Zeki, del University College of London, en Inglaterra, se interesó en el sistema visual de los primates, especialmente el de los humanos. Como en multitud de casos que se suceden en el laboratorio, fue después de encontrar que muchas áreas visuales del cerebro intervienen de manera particular procesando el color y el movimiento, por ejemplo cuando comenzó a interesarse por cómo reflejaría el cerebro a nivel sináptico la experimentación de la apreciación visual y en general la de la belleza, así como por

39. *Ibid.*, p. 85.

40. Op. cit., p. 85.

41. Pasemos de forma liviana por esta afirmación del bien y el mal si es una causa social o innata del ser humano discernir de lo moralmente correcto y lo que no lo es, puesto que son siglos de filosofía –desde los sofistas, Sócrates, Platón, la filosofía Helenística- aunque no propiamente dicha dicotomía sino desde una ética general y dentro de esto se van desarrollando modelos de moral; también por ejemplo, Aristóteles, Spinoza, con su *Ética* llegando hasta Nietzsche, etc. Los que hablan de esta dualidad. Y cómo no en el cristianismo y otras doctrinas religiosas o tradiciones culturales como la china. Para los científicos en este caso, hoy día con la neurociencia, no se llega a una afirmación absoluta partiendo de imágenes por resonancia magnética, aun viendo qué sucede en el cerebro ante decisiones morales de este tipo.

42. Ni todo el arte culto o elevado es buen arte ni todo el arte *kitsch* es mal arte. De su convergencia nace el *belkitsch*. El *belkitsch* es la esencia estética *kitsch* hoy, en un momento donde no le está vedado al *kitsch* el poseer una carga conceptual que en otro tiempo le estaba vedada. [...] Está medianamente claro que, si no se producen sesgos obstinados en pro de la consideración de lo *kitsch* como peyorativo, el bagaje negativo se elimina y permite el surgimiento de un nuevo concepto que vuelve al *kitsch* positivo y le otorga pleno derecho a integrarse en el ser arte elevado y culto esto, es el arte *belkitsch*. (Mora, G., 2015).

contraposición las imágenes tomadas por no bellas –o sea, las feas. Como tal, el término “neuroestética” se usó por primera vez en 1999 cuando Semir Zeki proponía la posibilidad de desarrollar un campo de conocimiento referido a las bases biológicas de la experiencia estética (Zeki, 1999). La propuesta de Zeki consistía en partir del conocimiento de la estructura y funcionamiento del cerebro y deducir cómo deben participar las diversas regiones del cerebro en diversas tareas relacionadas con la creación y la apreciación de objetos artísticos y estéticos, como la pintura surrealista o el arte cinético (Zeki, 2001, 2004; Zeki y Lamb, 1994).

¿Qué ocurre con esta empresa? La dificultad radica en que la ciencia se dedica a la búsqueda de verdades universales u “objetivas”, y que arrojan resultado tras un progreso acumulativo de conocimiento, y cualquier premisa reductora ante el arte puede inducir a error por no abarcar la multiplicidad de sus lecturas y visiones. Para Changeux, de entre la tríada perentoria de campos de actividad cultural del hombre, “la actividad científica, la regulación ética y la creación artística”, es esta última la que sitúa primero en la línea del tiempo, [...] “pues ya está presente en el mundo animal. Es esencial para el refuerzo del vínculo social, debido a la universalidad de los modos de comunicación intersubjetiva que implica”⁴⁰.

Para hablar de la neuroestética hay que hablar de lo bello y de qué distingue una obra de arte fea de una bella y exclusiva, cosa que tiene el hombre muy presente a la hora de discernirlo, al igual que el bien del mal⁴¹. Pero es más fácil explicar la dicotomía última que la definición propia, no ya de belleza, sino del porqué una cosa sí es bella y otra no. Esto lo dibujaremos sin salirnos de las bases de lo que se entiende como cierto, lo que es bello. Con la estética del kitsch y su nueva aceptación no peyorativa proponiendo el término *belkitsch*⁴² sucede lo mismo; es más fácil decir que sí es arte apto y no su porqué. Aun así, intentaremos proyectar algo de luz mediante el recurso a ejemplos tangibles; como diría Shusterman hablando de la estética pragmatista, de un modo aplicable aquí: [...] “no debería limitarse a los argumentos abstractos y al estilo generalizador del discurso filosófico tradicional. Tiene que trabajar a partir y mediante obras concretas de arte” (Shusterman, 2002, p. XXII.).

En la antigua filosofía griega se habla del término *mimesis*, es decir la imitación, como forma de concebir las artes, en tanto que intento de reproducir la *apariencia* de algo. “Para Platón, la *mimesis* designa la copia de la naturaleza, el «trampantojo» que, de ese modo, plantea un problema filosófico, pues el mundo real ya es una copia de la ideas que ocupan el mundo inteligible. [...] Platón distingue,

[...] *la idea*, [...] inteligible; *el modelo*, –que se tiene en mente–; *el objeto sensible* en sí mismo; *la figura pintada* [...] en el cuadro. Los equivalentes neuroestéticos de la distinción son: el concepto [...]; el objeto fabricado; –y– [...] el cuadro, representación conceptualizada del objeto”⁴³.

Por otra parte Aristóteles habla de la *techne* (arte) que debe ser vista analizando sus causas: la causa material, que sería de qué está hecha la obra, por quién está hecha; la causa motora, cómo está hecha; la causa formal y por último la causa final, con qué fin, para qué. “La imitación prolonga la naturaleza y amerita nuestro elogio. [...] La *mimesis* no nos engaña. Siempre vemos la diferencia entre lo real y su imagen. [...] La representación de lo “feo” puede ser bella, como lo prueba el teatro”⁴⁴. No sería simplemente *mimesis*, tendría lugar una *re-presentación* con unos parámetros propios no solo imitando a la naturaleza sino finalizando lo que ésta no ha podido acabar, “idealizándola”, integrándose entonces en la naturaleza⁴⁵.

Respecto a la percepción del arte o a la percepción en general se puede afirmar que los ojos inocentes, puros, sin influencias, no existen. “Toda mirada está moldeada por una cultura, una civilización que aleja *de facto* de la *mimesis*”⁴⁶. Para Paul Klee el arte nos enseña a *ver*, siendo un intento deliberado de “representar” sobre un medio sólido, “y de manera pública, las representaciones imaginarias que invisten de forma transitoria, y de manera privada, el espacio consciente del artista y, [...] las que nos representan a nosotros mismos construyendo modelos de nuestro espacio consciente”⁴⁷.

Hablando del artista, Changeux, que reflexiona sobre las conclusiones de Klein, Leonardo, y Kandinsky con su “impresión”, “improvisación”, “composición”, nos deriva al planteamiento disyuntivo de si el cerebro del artista es el “reflejo” de la sociedad, como apunta Marx, o en cambio la sociedad refleja el cerebro del hombre⁴⁸. Es aquí donde compara, esta vez, la obra de arte con el “modelo científico”: “es a la vez *reductora* y *reveladora*; su aspiración es ser comunicada socialmente y ser recibida y compartida por los sujetos del grupo”⁴⁹, enunciado que asimila el *belkitsch per se* y por y para su obra. Changeux responde así de una forma medianamente asertiva a las reflexiones existencialistas acerca de la inquietud por la soledad del artista o el obstetra de la pieza artística, que nace y muere en el taller –y en ocasiones en el mismo cerebro sin ver luz alguna–, en ese “paritorio” estético-artístico. ¿Es arte aquello que no se ve? Es decir, ¿Si el artista crea una obra de arte en privado y nunca ve la luz, nunca llega a un público y nunca es percibida sino sólo por un onanismo creativo propio del artista, esto es arte o solo una producción catártica a modo de terapia y auto-

43. CHANGEUX, Jean-Pierre, *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien*, Buenos Aires, Katz Editores, 2010, p. 87.

44. CHANGEUX, Jean-Pierre, *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien*, Buenos Aires, Katz Editores, 2010, pp. 87-88.

45. Esta *mimesis* es a la naturaleza lo que el kitsch al arte culto o elevado. Nos permitimos esta metáfora en pro de transmitir mejor nuestro razonamiento.

46. *Ibid.*, p. 88.

47. Op. cit., p. 88.

48. Para ilustrar esta reflexión nos remitiremos a la obra de Mark Ryden más adelante y la desarrollaremos bajo nuestro punto de vista.

49. CHANGEUX, Jean-Pierre, *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien*, Buenos Aires, Katz Editores, 2010, p. 90.

50. CHANGEUX, Jean-Pierre, *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien*, Buenos Aires, Katz Editores, 2010, p. 91.

conocimiento? Este “problema” no lo sufre el artista belkitsch, porque necesariamente su arte es vivido por la sociedad, lanzado con carácter retroactivo del uno al otro, del artista a la sociedad y viceversa. Necesita –no solo este arte, evidentemente, pero es el que nos ocupa y en su caso forma parte de su “estética”– de ser visto, practicado, consumido. Nos encontramos, pues, como extensión, otras cuestiones que se añaden a las anteriores: ¿El belkitsch es reflejo de la sociedad o es lo que la sociedad quiere? ¿El belkitsch es creación del arte culto en contraposición, o forma parte de él directamente?

Por último, y para conectar con la estética pragmatista, nos servimos de Platón, quien es usado de respuesta a las preguntas que plantea Changeux: “¿La percepción de la coherencia de las partes con el todo va de la mano de la percepción del espacio y sus componentes ego- y aloecéntricos? [...] si el universo del arte es un universo reconstruido, ¿existe un fin para él? ¿La belleza es la forma óptima de adaptación a un fin?” –La respuesta es afirmativa para Platón, en *Hipias mayor*–: “existe una belleza de lo útil. [...] Un objeto es bello cuando es apto para cumplir su función”⁵⁰. Por lo tanto, algo feo contiene una esencia de belleza cuando está cumpliendo su función, como ya ocurre cuando vemos un asesinato cinematográfico, o el terror de un thriller, o lo grotesco y decadencia de series como *American Horror Story*, *Hannibal* o *Carnivale*. ¿La fealdad existe en contraposición de la belleza como la dicotomía kitsch-arte elevado, o es sólo un grado de “sensación” de la misma? Esto sin duda suena ilógico, pero sigamos con esta breve enajenación: ¿Qué sucede cuando vemos algo –o alguien– con un grado de fealdad, grotesco, aterrador, desagradable pero en sí, en su ser, correcto; y que no podemos dejar de mirarlo aunque nos horrorice o desagrade? Ocurre pues, la belleza de lo feo, o lo que es lo mismo, otro grado de “sensación” de belleza. Un “displacer placentero” paradójico.

El belkitsch es útil en tanto en cuanto cumple la función estética de ser de una apariencia determinada para llamar la atención con su efectismo y fácil reconocimiento y así enviar el mensaje que contiene, afirmando que “existe una belleza de lo útil”, como nos cuenta Platón en *Hipias mayor*.

3. 2. EL PRAGMATISMO: PEQUEÑA INTRODUCCIÓN ANTES DE LA ESTÉTICA PRAGMATISTA

El pragmatismo es la corriente filosófica iniciada a finales del siglo XIX a raíz de la denominada “máxima pragmática”, propuesta por el científico norteamericano Charles S. Peirce. La definición de pragmatismo va más allá –y se desmarca– de acepciones coloquiales y de interpretaciones



Ilustración 1. Productores: Ryan Murphy & Brad Falchuk. *American Horror Story*. (Detalles promoción) 2014.

erróneas, que ponen el énfasis en lo útil o en lo práctico, el pragmatismo original mantiene que la validez de cualquier concepto debe basarse en los efectos experimentales del mismo, en sus consecuencias para la conducta. La máxima pragmática original no es una teoría del significado o de la verdad, sino un método filosófico para clarificar conceptos a través de sus consecuencias. Busca un acercamiento progresivo a una representación exacta y verdadera de la realidad (Barrena, 2014).

El pragmatismo alcanzó un protagonismo tal, que se transformó en la corriente filosófica más relevante en Norteamérica durante el último tercio del siglo XIX y comienzos del XX. Aunque, como el mismo William James afirmaba, el pragmatismo puede ser un “nuevo nombre para viejas maneras de pensar” (James, 2002), y pueden encontrarse algunas de sus principales ideas en autores como Aristóteles o Mill, es también una corriente que responde a circunstancias intelectuales concretas de su época. Constituye además la primera contribución original de Estados Unidos a la filosofía occidental.

El pragmatismo fue desarrollado y difundido por muchos autores, entre los que destacan William James, John Dewey y el británico Ferdinand C. S. Schiller; abarcando una multiplicidad de doctrinas que, aunque encierran características comunes, tienen también una gran diversidad: desde una forma más metafísica –sostenida por autores como James o Schiller– hasta una forma más metodológica –sostenida por Peirce, Mead y Dewey entre otros–. Como decía Lovejoy, la palabra “pragmatismo” se usa para doctrinas diferentes, a veces incluso en conflicto. A continuación, y sin entrar muy de lleno en el pragmatismo –ya que a nosotros nos interesa propiamente la practicidad de la estética pragmatista–, se explicará qué se entiende por pragmatismo, acudiendo a sus orígenes para caracterizar de la forma más exacta posible.

El origen del pragmatismo puede situarse en las reuniones del *Cambridge Metaphysical Club*, que Charles Sanders Peirce (1839-1914) había creado junto a otros intelectuales en Harvard entre 1871 y 1872. Además de Peirce, en esas reuniones participaba William James, junto con otros estudiosos como Joseph Warner, Nicholas St. John Green, Chauncey Wright y Oliver Wendell Holmes Jr. En gran medida, la idea común en torno a la que se desarrollaban las discusiones del *Metaphysical Club*, como ellos mismos lo denominaban, era la definición de *creencia* del filósofo y psicólogo escocés Alexander Bain como “aquello a partir de lo cual un hombre está dispuesto a actuar”. De esta definición, diría posteriormente Peirce, se deduce el pragmatismo casi como un corolario. A pesar de ese origen oral del pragmatismo, los primeros textos escritos sobre él no fueron publicados por Peirce hasta 1878, bajo el título genérico de *Illustrations of the Logic of Science*. Los seis artículos que componen esa serie se consideran como los primeros textos escritos sobre el pragmatismo, aunque en ellos no se menciona ni una sola vez el término “pragmatismo”, ni fue usado por Peirce hasta mucho después, lo que ha sido considerado como un cierto enigma. [...] Sus primeros defensores no pensaban que el pragmatismo fuera una doctrina o un sistema filosófico cerrado, sino más bien el método filosófico por excelencia practicado desde la antigüedad. Quizá por eso William James puso “Un nombre nuevo para viejas maneras de pensar” como subtítulo de su libro *Pragmatismo* (1907), y el propio Peirce explicó de manera sencilla la máxima pragmática como una versión actualizada del dicho evangélico “por sus frutos los conoceréis” (Mt 7, 16). Ese nombre nuevo, tal como lo denomina James, procede de la palabra griega *pragma* (acción), de la misma palabra griega, explicaba James, de la que viene “práctico”. Parece sin embargo que Peirce no tenía en mente el griego al hablar de pragmatismo, sino más bien el término alemán kantiano *pragmatisch* y su distinción con *praktisch*. El primer término, *pragmatisch*, se refiere a lo experimental, a lo empírico, al pensamiento que se basa en la experiencia y se aplica a ella. Ese énfasis en la experiencia será una de las características comunes a todos los pragmatistas. En cambio, *praktisch*, lo *práctico*, aludiría a la tendencia a hacer de la acción un fin en sí mismo y, en consecuencia, haría referencia a ese ámbito del pensamiento en el que ninguna mente de índole experimental –dice Peirce– puede estar segura de pisar terreno firme. Frente a lo práctico, *pragmático* enfatiza para Peirce la necesaria relación de la conducta humana con los fines como paso necesario para la clarificación del pensamiento racional (Barrena, 2014, p. 2).

No hay criterios estrictos para identificar unas características comunes tras la multiplicidad de enfoques pragmatistas. Es difícil decir qué características comparten los que han sido considerados fundadores del pragmatismo, Peirce y James, y no digamos ya otros representantes. Schiller decía que hay tantos pragmatismos como pragmatistas. De hecho, la relación de los pragmatistas entre sí se parece más a la diversidad propia de una familia que a un cuerpo homogéneo de doctrinas y vocabularios compartidos. Podría decirse que no hay una esencia pragmatista, sino una serie de características de las que unos toman unas y otros toman otras. Los pragmatistas no son un grupo de discípulos centrados en un maestro, sino un grupo de pensadores creativos interactuando y desarrollando distintas facetas de una misma empresa común. William James describió gráficamente esa variedad de características con una metáfora del italiano Giovanni Papini. El pragmatismo, dice, viene a ser:

[C]omo un pasillo en un hotel al que dan innumerables habitaciones. En una puede encontrarse a un hombre escribiendo un libro ateo; en la siguiente, alguien de rodillas pidiendo fe y fortaleza; en la tercera, un químico investigando las propiedades de un cuerpo. En la cuarta se está elaborando un sistema de metafísica idealista; en la quinta se demuestra la imposibilidad de la metafísica. Pero el pasillo pertenece a todos, y todos deben pasar por él si quieren encontrar una vía práctica de entrar o salir de sus respectivas habitaciones. (James, Papini y el movimiento pragmatista en Italia, 1906).

En nuestro caso y como veremos en el capítulo dedicado a la ejemplificación de los artistas belkitsch y sus subfamilias, se asemeja de forma sobremedida aunque con un evidente vínculo estético más fuerte que los propios puntos comunes que puedan tener a veces los dispares representantes pragmatistas.

¿Bajo qué definición puede encajarse entonces el pragmatismo en general? Una definición proveniente en este caso del diccionario on-line *Merriam-Webster*, dice: “Movimiento americano de filosofía fundado por Charles Sanders Peirce y William James caracterizado por las doctrinas de que el significado de las concepciones se debe buscar en las repercusiones prácticas, de que la función del pensamiento es guiar la acción y de que la verdad se debe examinar preeminentemente por medio de las consecuencias prácticas de la creencia” (Merriam-Webster, 2004). La *Encyclopedia Britannica*, por otra parte, nos dice que el pragmatismo es una “Escuela de filosofía dominante en Estados Unidos basada en el principio de que la utilidad, la practicidad y el buen funcionamiento de las ideas son los criterios para aceptarlas” (Britannica, 1973). Según lo anterior, lo común de estas definiciones sería que el pragmatismo resulta de la aplicación de unas consecuencias prácticas y la diferencia radicaría en la finalidad de esta aplicación práctica.

51. FERNÁNDEZ G., Rosa, *La estética invisible del arte popular*, Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, Universidad de Málaga. Versión electrónica en: www.uma.es/contrastes Suplemento 13, 2008.

Entonces el pragmatismo tiene que ver con lo práctico en el sentido de lo que es experimental o capaz de ser probado en la acción, de aquello que puede afectar a la conducta. Los pragmatistas ven la vida en términos de acción dirigida a fines. El pragmatismo es práctico –valga la redundancia– en el sentido de que da prioridad a la experiencia sobre los primeros principios prefijados y a la acción sobre la doctrina. El pensamiento que guía es un pensamiento que está orientado siempre a la acción y que encuentra en ella su prueba más fiable. Por lo tanto para el pragmatismo el significado y por ende la verdad, pueden ser efectivamente contruidos en términos relacionados con la acción. Sostiene Peirce (1992-98) hablando sobre la concepción de la inteligencia, que no consiste en sentir de una determinada manera, sino en actuar de una determinada forma. Realmente nos choca que sea la definición de inteligencia, demostraremos más adelante que esta enunciación no es que no sea adecuada, sino más bien que lo que define no es la inteligencia, sino algo más cercano a la experiencia y, en nuestro caso, la experiencia estética.

El significado de las ideas es por tanto tomado, en el pragmatismo, de las posibles consecuencias, y se convierten en planes de acción. La legitimidad de las ideas no se derivará del lugar de donde proceden, sino de lo que podemos llegar a hacer con ellas, y por lo tanto, el pragmatista tomará decisiones sopesando las consecuencias y no infiriendo qué hacer a partir de algo precedente. Los pragmatistas no abogan que el fin sea la acción, sino más bien rotando los polos, es decir, que la acción debe tener un fin. Se trata de una idea de la acción, en la que radica posiblemente la verdadera revolución pragmatista, que no sólo se refiere a lo actual sino que incluye la manera en que puede desarrollarse la razón.

Después de este brevísimo acercamiento a los albores del pragmatismo como eclosión de corriente filosófica, vayamos ahora a una rama y su desarrollo posterior: la estética pragmatista tal como la ha desarrollado Richard Shusterman.

3. 3. ESTÉTICA PRAGMATISTA

Tanto la teoría institucional de G. Dickie como la contracrítica interpretativa de A. Danto responden al mismo modelo de “definición-envoltorio” o “teoría-envoltorio”⁵¹ que, basada en esquemas conceptuales clasificatorios, persigue formular una definición del arte en términos excluyentes respecto de todo lo que no constituye el arte, siendo en el caso del primero la “institución arte” y en el último, la historia, los contenedores para definir el arte. Este enfoque histórico es también compartido por

otros teóricos recientes, como Noël Carroll⁵², quienes al definir el arte como práctica social o cultural logran, a juicio de Shusterman, lo mejor que cabe esperar de este modelo teórico pues, a pesar de poner el énfasis en la práctica, “al representar fielmente cómo los objetos y las actividades artísticas se identifican, se relacionan y se distinguen colectivamente, cumple del mejor modo los objetivos de definición duales de reflexión exacta y diferenciación compartimentalizada”⁵³.

52. Dicho enfoque puede leerse en la obra del autor: CARROLL, Noël, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 128, 2002.

53. SHUSTERMAN, Richard, *Estética Pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*, Barcelona, Idea Books, S.A., 2002, p. 43.

3. 3. 1. SHUSTERMAN Y SU ESTÉTICA PRAGMATISTA

Shusterman nos dice que, tradicionalmente, la estética se ha definido por contraposición a una idea de algo práctico, es decir, por ser la experiencia estética carente de finalidad y con propósito desinteresado. Sin embargo, él aboga por defender que la estética cobra mucha más importancia y significación cuando al incluir lo práctico, la praxis de la vida, se aplica y entra en los campos de lo social y lo político en su hacer. Defiende pues la legitimidad de un arte popular (Shusterman, 2002).

Prácticamente su discurso es el que nosotros defendemos, siempre que subrayemos en el paralelismo los matices asociados a la aceptación de una estética comúnmente catalogada como algo de mal gusto. Shusterman defiende un “ideal sociocultural en el que los llamados arte superior y arte inferior (y su público) pueden expresarse y ser aceptados a la par, [...] y en el que la diferencia existe sin dominio ni deshonra” (Shusterman, 2002, p. XXII). O, más afinada la definición, donde no exista una diferencia bipolar de algo “bueno y algo malo”, sino una rama estética diferenciada pero no denostada. Es evidente que si la filosofía analítica reculó ante el énfasis deweyano en la experiencia estética –diferenciando estética como algo evanescente y discursivamente elusiva, a diferencia de los objetos de arte que aguantan robustamente como cosas diferenciadas y susceptibles de ser detalladas, pues la experiencia estética no se mantiene como sustancia estable o fenómeno claramente definible para el análisis de la delimitación, esta primacía del objeto artístico sobre la experiencia estética se basaba en la concepción estándar de la experiencia estética como una cosa dominada por una finalidad trivial en el placer, la emoción. Se trataba como algo que iba en contra de la espiritualidad y capacidad cognitiva asociada como algo esencial al arte y su potencial práctico-político. En relación a la concepción del término estético, Dewey insistiría en la reinterpretación reconstructiva en términos más ricos, capaces de reconocer la importancia cognitiva y práctica de la experiencia estética y la continuidad del arte y de lo estético con el mundo diario de pensamiento y acción. “Dewey insistiría también en que el simple placer dista mucho de ser algo trivial, ya que los seres humanos (filósofos incluidos) viven principalmente no para la verdad –haciendo referencia

54. “[...] donde la “preocupación por el disfrute directo” mediante “banquetes y fiestas, la ornamentación, el baile”, etc., se analiza con aprobación como una de las “características más llamativas” de la humanidad (Dewey, 1952).

55. En relación a este tema se habla de forma profusa en la teoría de la estética de la recepción.

a lo que John Dewey aborda en *Reconstruction in Philosophy*⁵⁴– sino para la satisfacción sensual y emocional” (Shusterman, 2002, p. 37).

A colación de los denostados productos estéticos que no se consideran arte culto y que te ofrecen una emoción ya dada y predigerida, este arte popular kitsch no es tan malo como se infiere de la comparación proveniente de aquella gente que va al museo a consumir cultura alta una vez al mes por sentir que es socialmente diferente a aquellos que no pisan el museo. La cuestión es, ¿esto los hace realmente diferentes?

Si bien muchos afirman estar plenamente satisfechos con un concierto mensual de música clásica, probablemente se debe a que realmente no lo disfrutaban mucho. Para mucha gente activa, casi es físicamente desagradable estar obligado sentarse en la inmovilidad sofocada, pasiva, de la sala de conciertos como ser forzado a andar y estar de pie sin tregua en esas severas plantas de museo mientras se intenta evitar las obstrucciones de otros visitantes errabundos y las molestas miradas fijas de los guardas del museo. En esos agotadores “placeres de la alta cultura, cuya experiencia se requiere para la legitimación cultural aunque ni se comprendan ni se disfruten realmente, encontramos mucha mayor razón para hablar de “sensaciones falsificadas” y gratificaciones espurias que en la diversión del arte popular. Pero por supuesto, esto no significa negar que el arte culto proporciona satisfacciones intensamente auténticas e inestimables (Shusterman, 2002, p. 416).

Solo que simplemente son disfrutes diversos, a nuestro modo de ver, del mismo escenario artístico. No distinguir entre un arte culto y otro proletario que no lo es, es la finalidad de la no distinción de un belkitsch diferenciado negando el kitsch ni un belkitsch culto, sino una estética con unas características concretas como se diferenciaban los istmos entre sí, pero perteneciendo todos a unas vanguardias todas muy dignas y eclosionadas sin ser vistas por encima del hombro por la coetánea.

Harold Bloom, por su parte, basa su argumento respecto a la interpretación –hablando él de la lectura– en que todo significado lingüístico y por lo tanto el significado textual depende esencialmente del contexto,⁵⁵ y como los contextos cambien constantemente, el significado de un texto puede no reproducirse o recuperarse exactamente en una lectura fiel. Derrida, basándose en Saussure, cree que el significado lingüístico no se basa ni está anclado en una realidad anterior extralingüís-

tica a la que el lenguaje se refiere y de la que saca sus significados (Shusterman, 2002, p. 117). El sentido lingüístico es más bien fruto de las relaciones diferenciales (paradigmáticas y sintagmáticas) entre los varios elementos del sistema del lenguaje, transformándose éste constantemente, y no ya entonces como resultado un sistema cerrado estructuralista. En paralelo y a diferencia, el lenguaje, con su raíz de *différance*, es un cambiante “juego sistemático de diferencias”, que “es incompatible con los motivos estáticos, sincrónicos, taxonómicos y ahistóricos del concepto de *estructura*” y manifiesta “una multiplicidad irreducible y generativa” (Derrida, 1981). Siguiendo con la importancia del contexto a la hora de recepcionar una obra artística o simplemente a la hora de investigar como veremos más adelante en el campo de la neuroestética, Culler afirma sentenciosamente que “el significado es limitado por el contexto, pero el contexto no tiene límites”; “nuevas características contextuales... alteran la fuerza ilocucionaria”. Como el significado nunca puede circunscribirse del todo contextualmente para permitir su reproducción perfecta, entonces la lectura o interpretación verdaderas se hacen imposibles. Y “todas las lecturas son malas lecturas” (Culler, 1975 y Culler, 1997). Mientras Bloom sostiene que todos los buenos lectores malinterpretan adrede aunque no sean conscientes de esta intención, este tema de la malinterpretación para Culler no tienen importancia, ya que el significado lingüístico nunca puede repetirse. Para nosotros la lectura buena sí que existe y está directamente relacionada con la toma en conciencia del contexto en el que se visualiza, se crea o se recepciona la imagen, el objeto, y con esto, la toma también en conciencia de quién es el espectador y de cómo llega a este espectador el objeto estético. En la misma línea de la importancia del contexto a la hora de entender el significado de lo que se percibe, Wittgenstein insistió en abogar por qué es fundamentalmente una aptitud, para manejar o responder a esa cosa de ciertas formas reconocidas que son consensualmente compartidas, aprobadas por la comunidad pero que son flexibles y por lo tanto se prestan a una apertura interpretativa y divergente. Shusterman nos dice al entender a Wittgenstein (Shusterman, 2002, p. 119) que “[...] Lo que se considera la respuesta apropiada de la comprensión verdadera no depende sólo de las prácticas normativas de la sociedad dada, sino también varía respecto de los diferentes contextos de esa sociedad y de sus subculturas”. Y concluimos con lo que el propio Wittgenstein reconocía: que la comprensión es contextual y no se rige por un solo criterio universal.

Shusterman aboga por un pragmatismo moderado –entre corrientes analíticas europeas y posiciones de pensamiento anglosajonas– y sostiene una concepción de la teoría no-fundacionalista como “crítica imaginativa de la práctica” que emerge de la práctica pero a la vez tiene capacidad

56. Clement Greenberg condena asimismo las artes populares (que colectiva y peyorativamente etiqueta como «kitsch») por suministrar sólo una «experiencia vicaria y sensaciones falsificadas». LOWENTHAL, Leo, "Historical Perspectives of Popular Culture", en Rosenberg y White (dirs.), *Mass Culture*, 51; y Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", p. 102

57. De la que habla muy extensamente y de forma conciliadora entre ciencia y humanidades Mora Teruel en su didáctico y cercano libro, *Los laberintos del placer en el cerebro humano*. MORA T., Francisco, *Los laberintos del placer en el cerebro humano*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

58. Es un razonamiento que partiendo de una disyunción y, como segunda premisa, afirmando uno de los dos componentes de la disyunción, se concluye con la negación del otro componente. En nuestro caso se aplicaría de la siguiente forma: "sólo existe un tipo de arte bueno, el arte elevado o el arte kitsch; el arte elevado es el apto. Entonces el kitsch no." Es un argumento falaz que mantiene semejanza con el argumento válido o regla de inferencia conocida silogismo disyuntivo en lo que posada una disyunción se niega uno de los dos componentes, lo cual implica que el otro es verdadero: $((P \vee Q) \wedge \neg P) \rightarrow Q$

59. GREENBERG, Clement, «Avant-garde and Kitsch», *The Collected Essays and Criticism*, vol. I editado por John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 5-22, pp. 16 y 17. No es necesario recordar la importancia que Greenberg ha tenido en la crítica de arte del siglo XX, del mismo modo que las limitaciones de su posición han sido largamente discutidas, de manera magistral por Thierry de Duve (Kant after Duchamp, Cambridge, MIT Press, 1996, pp. 199-280).

de intervención sobre la misma para servir a los objetivos de mejorar nuestra experiencia vital. Este modelo de teoría pragmatista, acorde con un posicionamiento pluralista inclusivo que permite afirmar dos proposiciones alternativas, –por ejemplo la que se da entre arte elevado y popular o kitsch⁵⁶–, es el que propone Shusterman para acometer su proyecto de renovación del arte y la estética, teniendo presente la dicotomía de la negación por antagonismo de la otra.

Siendo complemento a lo anterior, y como germen de las comentadas distorsiones dicotómicas del pensamiento occidental, estando el origen primario de la disociación en estética y praxis vital, entre arte elevado y popular, es adecuado señalar algo que Shusterman defiende; que todas ellas se derivan del mismo error lógico: no comprender el pluralismo de su "aserto disyuntivo" pragmatista, según el cual, con el fin de maximizar nuestro aprovechamiento de la vida, debemos asumir y ser conscientes que es posible afirmar conjuntamente valores alternativos hasta que no se nos convenza de que se excluyen entre sí. Sin embargo, en el discurso filosófico occidental, debido a que el sentido excluyente parece más preciso, esta lectura de la disyunción –presente en la mencionada distinción placer-utilidad⁵⁷– fue ganando una aceptación inconsciente, instaurándose el hábito de pensamiento dualista según el cual afirmar una alternativa implica negar. Esto entraría dentro de un silogismo falaz disyuntivo⁵⁸. Así, parecería que defender el arte kitsch, implica condenar el elevado, –sin embargo es más bien al contrario, como arroja el famoso artículo, escrito a sus 29 años, de Greenberg⁵⁹ preocuparse por la función social del arte llevaría a rechazar los valores estéticos del mismo, o que adoptar un enfoque naturalista exigiría ignorar la constitución socio-histórica del arte, cuando en realidad, tanto él como su predecesor, Dewey, sostienen lo contrario: sólo cuando placer, conocimiento y función se dan de modo conjunto, asistimos a experiencias como la del arte.

Ya vemos que es una constante el que aparezcan una serie de autores de forma recurrente, a fin de cuentas sobre kitsch se ha escrito lo que se ha escrito y en un contexto concreto que si atendemos al discurso que traemos de la estética pragmatista y la estética de la recepción, no tienen mucho sentido. Haciéndonos cargo de esto, hablemos sobre las quejas básicas que rodean a este tipo de arte popular o de estética kitsch. Quizá la queja estética más básica contra el arte kitsch es que simplemente no consigue proporcionar en absoluto una satisfacción estética real. Pero seamos realistas con esta demanda crítica y veamos si es cierta, ya que si atendemos al resultado que estos productos kitsch producen, desde luego por mucho que se intente denostar, son millones de personas las que van al cine a ver un remake o la producción cinematográfica de un bestseller, y no

podemos negar que la música rock consigue que los públicos bailen y se abandonen al placer que les produce o, si vamos más allá, pensemos en el disfrute de las canciones del verano o las repetidas remasterizadas canciones de navidad... Pero claro, en el afán de la estratificación y denostación de una estética en pro de defender otra –ese arte culto, esa música culta, ese esnobismo de situar en otro nivel y mira al otro por encima del hombro–, la solución que suele proporcionarse es la de decir que estos hechos tan evidentes e inquietantes, estas satisfacciones, simplemente no son genuinas. O sea, “las aparentes gratificaciones, sensaciones y experiencias que el arte popular proporciona son rechazadas como espurias y fraudulentas, mientras que el arte culto, en cambio, se sostiene que proporciona algo genuino” (Shusterman, 2002, p. 235). Leo Lowenthal por su parte, ve “las diferencias entre cultura popular y el (verdadero) arte” en función de la diferencia “entre una gratificación espuria y una experiencia auténtica”, y, como ya hemos referido bastantes veces, Greenberg condena asimismo las artes populares, que colectiva y peyorativamente –como ya sabemos– etiqueta como “kitsch” por suministrar sólo un “experiencia vicaria y sensaciones falsificadas”. Adorno, como recordamos, vituperaba las satisfacciones “deslavazadas” y “falsas” del arte popular. Explica que sólo “porque a las masas se les niega un goce real, ellas, sin resentimiento, disfrutaban de los sucedáneos que se les presentan... (mediante) al arte vulgar y la diversión” (Shusterman, 2002, p. 235). Y Shusterman concluye:

Además, críticos como Bernard Rosenberg y Ernest van den Haag insisten también en que los seudoplaceres y las “gratificaciones sustitutivas” de “la industria de la diversión” nos impiden lograr “toda experiencia realmente satisfactoria”, porque la “diversión” que nos proporcionan (nos) distrae de la vida y de la gratificación real” (Shusterman, 2002, p. 235).

Y preguntamos nosotros ahora ¿Cuál es la gratificación real? ¿No es más real algo que te venga raudo y fácil a los sentidos y catalice en ti una respuesta instantánea de forma casi inconsciente? Cuando en la vida hay problemas arduos donde la solución te quita tiempo y es difícil llegar a ella, ¿conseguir el placer también debe ser una tarea ardua y costosa? La celeridad del disfrute de este tipo de arte, bajo nuestro punto de vista no es nada negativo. Es más, socava el esnobismo de la división entre una clase alta y otra baja de disfrute artístico, salvando las distancias de que no todo vale en el campo de las piezas artísticas y sabiendo la finalidad diferente de una película basada en un bestseller y una pieza artística dentro del museo.

60. En *El arte como experiencia* nos encontramos con la siguiente afirmación de boca de Dewey: lo estético no es una intrusión ajena a la experiencia, ya sea por medio de un lujo vano o una idealidad trascendente, sino que es el desarrollo intenso y clarificado de los rasgos que pertenecen a toda experiencia completa y normal. DEWEY J., *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008. p. 53.

En suma, la declaración de espuriedad, estrategia de una presunción intelectualista arrogante, implica que la élite cultural no sólo tiene el poder para determinar, contra el juicio popular, los límites de la legitimidad estética, sino también el poder de legislar, contra la evidencia empírica, a qué se puede llamar experiencia o placer reales.

Lo que buscamos con la defensa del kitsch, que pasamos a llamar belkitsch tomando en cuenta su evolución, sería la ya más real utopía del “ideal sociocultural en el que los llamados arte superior y arte inferior (y su público) pueden expresarse y ser aceptados a la par, sin jerarquías opresivas, y en el que la diferencia existe sin dominio ni deshonor” (Shusterman, 2002, p. XXII).

Dewey dedicó gran parte de sus esfuerzos a combatir ambos antagonismos y para ello formuló una ambiciosa propuesta según la cual lo estético sería una cualidad aplicable a cualquier tipo de experiencia, y el arte tendría una naturaleza adjetival o modal, lo cual permitiría aplicarlo de modo globalizador a cualquier dimensión, ético-práctica, socio-política o cognitiva, y a menudo a varias a la vez, de la vida humana⁶⁰.

No es excluyente en la lógica de las partes que componen una pieza artística, en nuestro caso en la rehabilitación del kitsch pasando a ser belkitsch, que exista un pragmatismo estético y tenga a su vez legitimidad como arte culto, o lo que es lo mismo, situar en el mismo plano de importancia y convivencia artísticos: la función social, el valor estético o el acertado y exitoso silogismo de tres patas: placer, conocimiento y función = experiencia artística. En nuestro caso y como defensa del belkitsch como arte apto, se ha de dejar claro que no se trata de una asunción o acogimiento del arte rehabilitado kitsch con suerte de nombre cambiado a belkitsch solamente, admitido como arte culto y rechazar el kitsch peyorativo, sino que esta situación ha de entenderse como la evolución y no la negación del anterior. El belkitsch no es un nuevo rico en comparación al arte culto que sería la familia de rancio abolengo, de modo que el kitsch tomaría el papel del proletario de clase media baja que nunca cambiará de estrato. Abogamos por la posibilidad de cambio de estrato y evolución, no solo por sí mismo sino también por el contexto, el ambioma y, por consiguiente, la epigénesis del kitsch. Más adelante ayudaremos a estos pensamientos con argumentos relacionados con el aprendizaje y la memoria y con cómo se adquieren mediante los conceptos habituación y sensibilización, entre otros.

El belkitsch es la evolución del kitsch o arte popular. No se coloca a la altura del arte culto, negando el arte popular y cayendo en la dicotomía de la definición por la negación del contrario, sino que lo destrona y lo baja así a un nivel igualitario. Compiten entonces en igualdad de condiciones, cual estudiante que procede de familia proletaria que inicia sus estudios con beca o el procedente de la familia acomodada de rancio abolengo, estudiando ambos en la Universidad pública, un mismo contexto al que hay que adaptarse.

Si seguimos en el antagonismo popular-elevado, estético-práctico tiene una honda raigambre filosófica griega, que aún hoy perdura en esa especie de negación ascética de la vida⁶¹. ¿Y no es cierto que la belleza está en tales escenas cotidianas de las que el artista parte para su creación? Ojo, no todo es arte, pero sí todo es susceptible de catalizar la creación artística y por ende la experimentación artístico-estética posterior.

3. 4. LA TEORÍA DE LA MENTE Y LA PROSODIA ARTÍSTICA ANTE LA ACEPTACIÓN DE UNA RECONCEPCIÓN VISUAL ESTÉTICA: BELKITSCH

El cerebro es, básicamente, una máquina predictiva encaminada a reducir la incertidumbre del entorno. El origen del concepto de ‘teoría de la mente’ se encuentra en los trabajos pioneros de Premack y Woodruff y se refiere a la habilidad para comprender y predecir la conducta de otras personas, sus conocimientos, sus intenciones, sus emociones y sus creencias. [...] su cerebro ha llevado a cabo una predicción de lo que se va a encontrar (Redolar, 2013, p. 479).

Esto sucede cuando se habla del kitsch, asociado al mal arte como ya sabemos. Todo cambiaría si nos explicasen que ese pomo es nuevo –belkitsch– aunque esté en la misma puerta.

Si existiese mayor atención plena⁶² al contemplar el arte belkitsch-kitsch-Arte popular, se daría cuenta que la calidad de este tipo de arte puede consternar igual y en ocasiones más –remitámonos a cine dramático y efectista o las películas de acción o comedia– que el arte culto o elevado. Digamos que el Arte popular contiene a varios sujetos o más bien uno mismo evolucionado: el belkitsch. Un adolescente –kitsch– que madura –belkitsch–, un médico que ha acabado su residencia y ya sí ha conseguido cerrar su formación, un edificio nuevo en un barrio antiguo que la pátina del tiempo ha conseguido integrarlo por fin.

61. SHUSTERMAN, Richard, *Estética Pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*, Barcelona, Idea Books, S.A., 2002, p. 176. (Más adelante saldrá el jin-jang de hedonismo-eudemonismo).

62. Mindfulness ha sido traducida al español en diferentes formas, todas compuestas a falta de una palabra que dé con el significado original. Las traducciones más comunes son Atención Plena, Plena Conciencia, Presencia Mental y Presencia Plena/Conciencia Abierta entre otras. Emplearemos la traducción más utilizada en este momento que es “Atención Plena” y, en la generalidad de los casos, directamente el vocablo inglés Mindfulness. La palabra Mindfulness es la capacidad humana básica de poder estar en el presente y de “recordarnos” estar en el presente, es decir, constantemente estar volviendo al aquí y ahora. No podríamos vivir sin la capacidad de estar en el presente: es la que nos permite recordar a dónde estamos yendo mientras caminamos, aun cuando durante el trayecto nos hayamos perdidos en miles de pensamientos. Sin Mindfulness sería imposible poder observar y reconocer la propia experiencia y vivir en este mundo. Sin embargo, y aunque creemos tener control consiente de nuestra atención, lo que normalmente sucede es que estamos constantemente atendiendo a pensamientos acerca del pasado o del futuro o bien, reconociendo solo una pequeña porción de lo que está sucediendo en el presente: si lo que estoy experimentando me gusta, quiero que continúe o si lo que estoy experimentando me desagrada, quiero que desaparezca. Mindfulness permite reconocer lo que está sucediendo mientras está sucediendo, aceptando activamente el fluir de la experiencia tal cual se está dando. Así es que, aunque experimentemos algo desagradable (por cierto algo inevitable en la medida en que estemos vivos), podremos ahorrarnos el sufrimiento añadido de tener que lograr que aquello desagradable desaparezca. Quedarse solo con lo que experimentamos sin agregar sufrimiento es lo que la práctica de mindfulness permite. <http://www.mindfulness-salud.org/que-es-mindfulness/que-es-mindfulness/#.Vvj-1OKLSUk> 26/10/2015

63. “La prosodia es el componente del lenguaje que mediante la modulación de las pausas, el tono y la intensidad de la voz aporta a cualquier frase o enunciado una figura tonal que le es propia. La prosodia lingüística abarca la acentuación léxica enfática y la expresión de modalidad o de tipo de oración. La prosodia emocional se refiere a las variaciones de entonación que permiten la transmisión de emociones.”

http://www.psi.uba.ar/investigaciones.php?var=investigaciones/ubacyt/becarios/finalizados/estimulo/di_falcis.php (Fecha de consulta: 18/02/2016) DI FALCIS, Micaela: *Alteraciones de la Prosodia Emocional y Lingüística en Pacientes con Lesiones del Hemisferio Derecho*. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. (Fecha de consulta: 02-02-16).

64. La palabra *empathy* aparece en 1904 como traducción de *Einfühlung*, creada por Theodor Lipps en 1897 para calificar la “capacidad de identificarse con el otro, de sentir lo que éste siente”.

CHANGEUX, Jean-Pierre, *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien*, Buenos Aires, Katz Editores, 2010, p. 110.

65. Como defiende Shusterman, (Shusterman, 2002).

66. CHANGEUX, Jean-Pierre, *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien*, Buenos Aires, Katz Editores, 2010, p. 112.

67. Rizzolatti G., Craighero L., *The mirror-neuron system*, Annual Review of Neuroscience. 2004; 27:169-92.

68. Damasio en su obra *El Error de Descartes*, nos explica la diferencia entre *imágenes perceptuales* –son las que se forman cuando oímos música, percibimos la escritura que leemos, en definitiva imágenes de variadas modalidades sensoriales- e *imágenes recordadas* –siendo aquellas que se evocan en relación a un recuerdo; dentro de estas hay que entender también las que se imaginan como planificación de un hecho que haremos en un futuro pero aún no se ha realizado, siendo estas también al ser recordadas, pertenecientes a este grupo de *recordadas*-. DAMASIO, Antonio, *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona, Ediciones Destino de Editorial Planeta, 2014, p. 147-48.

Hablemos de la prosodia emocional⁶³ aplicada al arte. Sabiendo que se refiere a la entonación que permite la transmisión de las emociones, nos planteamos la siguiente cuestión: ¿Se podría hablar de una prosodia artística cuando es apta una obra, para transmitir el mensaje o conmovedor? Si tomamos esta asunción como válida, para la nominación de pieza u obra artística correcta, el belkitsch lo cumple de forma plausible y estaríamos hablando de un mismo nivel artístico-estético, negando así la distinción entre un arte elevado y otro que no lo es, aunque no olvidemos que defendemos que el belkitsch tiene una estética y efectismo concreto y una fácil asimilación emocional. El artista produce una fácil catalización de la empatía⁶⁴ en el espectador y la capacidad de atribución o ToM (Teoría de la mente), generando esto que tanto critican los intelectuales del Arte popular: el fácil alcance o consumo, que desde nuestro punto de vista nada denosta la pieza artística –no siendo ni mucho menos pasivos ante la obra los espectadores que la consumen⁶⁵–. La inaccesibilidad no es parangón u obligatoriedad para llamar arte apto a una pieza artística, es evidente. Si miramos la historia del “arte culto” antes de su fase romántica y modernista, no vemos que la novedad y la dificultad experienciales de la comprensión fueran condiciones necesarias de la legitimidad estética. Esto llegará, como bien se sabe, con un cambio de contexto y el re-ajuste de la funcionalidad del arte.

La capacidad de atribución, o «teoría de la mente», es una predisposición particularmente desarrollada de la especie humana que permite representarse los estados mentales del otro y atribuir a los otros conocimientos, creencias, emociones; reconocer una diferencia/identidad entre los estados mentales de los otros y los propios⁶⁶. Hablar de la ToM es hablar del descubrimiento de Rizzolatti⁶⁷ con su experimento con chimpancés (1996) donde definió lo que hoy conocemos como neuronas espejo, principal motor en el aprendizaje del lenguaje y el desarrollo de la empatía en los seres humanos. Estas se activan al mismo tiempo durante la realización –propia– y percepción –de otro– de un gesto motor complejo. Si nos vamos al campo estético, no es descabellado pensar que tenga que ver a la hora de percibir expresiones estéticas la empatía y ToM. Cómo hacen que nos sintamos en relación con la percepción de una pieza estética, poniéndonos en el lugar del artista y esto en conjunción de nuestro bagaje adaptativo-trasformador y no negativo, para así llegar a un nuevo aprendizaje o conformación de información reescribiendo en los recuerdos de imágenes anteriores que se rememoren⁶⁸ en ese momento. Según Ellen Dissanayake, la creación artística y contemplación estética constituyen en primer grado una relación “empática” –en su *Homo aestheticus* de 1992–. Changeux define por su parte «el arte “como la comunicación simbólica intersubjetiva con

contenidos emocionales variables y múltiples”, donde la *empatía* interviene como “diálogo intersubjetivo *entre* las figuras, empatía del espectador *con* las figuras y entre el *artista* y el *espectador*, que apela a la capacidad de atribución, teoría de la mente”⁶⁹. Para Theodor Lipps (Aesthetic, 1903) existe una “empatía estética” dada por una “imitación interior” que se sucedería de forma privada en la conciencia “solo para el objeto observado”. Esto es la “imitación estética”. Asimismo, la asimilación estética de una obra artística sería el resultado “de la capacidad del espectador de proyectar su personalidad en el objeto de contemplación”. Y nosotros señalamos aquí la importancia de la desaparición del bagaje negativo y la presencia del bagaje adaptativo-trasformador para que los posibles traumas, que según Freud serían sucesos que están constantemente no ocurriendo, no interfiriesen en la generación de una correcta interpretación, percepción y asimilación de la pieza artística. Damos al artista el papel de modelador del imaginario colectivo arrojado en un objeto que se transforma en real y es vehículo transmisor, tocando así al espectador. Se produce una relación donde los prejuicios estético-artísticos cobran relevancia al igual que los prejuicios cuando hablamos con una persona y nos recuerda a un ex por su voz, a un enemigo de la infancia, estaríamos hablando aquí del poder negativo o positivo de los heurísticos⁷⁰ en psicología. Estas reglas heurísticas determinan la percepción intuitiva e inmediata de la realidad. Los recuerdos y las experiencias almacenadas varían mucho de una persona a otra, aunque “las pautas de activación y recuperación muy similares e influyen en el proceso de pensamiento de una manera previsible y característica”⁷¹.

Otro argumento a colación para reafirmar las aseveraciones que estamos llevando a cabo, y dentro del campo de la neurociencia cognitiva, sería atender a los tipos de aprendizaje y memoria. Existe la siguiente clasificación de dicho aprendizaje y memoria –usaremos los dos términos indistintamente–. Por una parte la memoria explícita, declarativa o de recuperación consciente: subdividiéndose en espacial, episódica o autobiográfica – caracterizada por ser personal y contextual– y semántica o de hechos –siendo esta general, independiente del contexto–. Por otra parte tenemos la memoria implícita, no declarativa o de recuperación inconsciente, dividiéndose esta en memoria o aprendizaje no asociativo compuesto por habituación, sensibilización, aprendizaje por imitación –primordial en el aprendizaje del lenguaje– y latente –forma oculta del aprendizaje– y asociativo, donde nos encontramos el condicionamiento operante o instrumental⁷² y el condicionamiento clásico⁷³, procedimental y priming o perceptivo. Dentro del aprendizaje implícito, no declarativo o inconsciente, se encuentra el no asociativo, compuesto por habituación y sensibilización, términos que aplicaremos a nuestro argumento extrapoliándolos y reubicándolos en un escenario teórico distinto.

69. CHANGEUX, Jean-Pierre, *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien*, Buenos Aires, Katz Editores, 2010, p. 110.

70. “La cuestión es que los prejuicios que albergamos en cualquier momento dado –nuestra manera de ver el mundo– influyen en nuestras decisiones y conclusiones en las evaluaciones que hacemos y en lo que elegimos”. [...] “el fenómeno llamado: «heurística afectiva»: pensamos en función de cómo nos sentimos. Un estado alegre y relajado contribuye a una visión del mundo más abierta y menos prudente”. KONNIKOVA, María, *¿Cómo pensar como Sherlock Holmes?*, Barcelona, Paidón Iberica, 2013, p. 52-55. Existen varios tipos de heurísticos (Aronson, E., *El animal social*, Madrid, Alianza Editorial, 2005) según cómo se catalicen, asociados a qué. Heurístico de disponibilidad o accesibilidad –la información que tenemos más a mano es la que usamos como generalidad: si mis amigos se casan con 26, que es mi edad, los jóvenes en general contraerán matrimonio con esa edad–. Heurístico de representatividad –similitud con algo anterior–. Heurística de halo –la percepción de un rasgo particular es influida por la percepción de rasgos anteriores en una secuencia de interpretaciones, si nos gusta una persona tendemos a calificarla con cualidades favorables aunque realmente no tengamos información real de ella. El nombre de efecto halo fue acuñado por Edward L. Thorndike; investigadores posteriores han estudiado este efecto y su relación, en especial, con el atractivo físico dada su relevancia en el sistema educativo y en procesos judiciales. Sesgo de falso consenso –las personas tienden a presuponer que sus propias opiniones, creencias, predilecciones, valores y hábitos están entre las más elegidas, apoyadas ampliamente por la mayoría–. Heurístico de ajuste y anclaje –consiste en basar el juicio en un valor inicial, obtenido mediante cualquier procedimiento, incluido el azar, para luego ir ajustándolo a medida que se añade nueva información. Y por último el heurístico de actitud –evaluación de algo como bueno o malo. Este nos recuerda a la falacia naturalista: el intento de identificar o reducir lo “bueno” a lo que es “natural” se denomina en filosofía “falacia naturalista”. Esto es: se dice que algo es bueno porque es natural. Todas las éticas han incurrido en este tipo de falacia que consiste en justificar la bondad de algo por el mero hecho de considerarlo “natural”.

La heterosexualidad es buena porque es "natural" por lo tanto la homosexualidad es mala. Esto evidentemente es un sofisma soez en toda regla. ¿Y si lo "natural" fuera la homosexualidad? <http://www.almiron.org/otros29.html> (Fecha de consulta: 08/03/17).

71. KONNIKOVA, María, *¿Cómo pensar como Sherlock Holmes?*, Barcelona, Paidón Iberica, 2013, p. 50.

72. [...] "el condicionamiento operante puede considerarse como la formación de una relación de predicción entre una respuesta y un estímulo." KANDEL, E., SCHWARTZ, J., JESSELL, T., *Neurociencia y conducta*, Madrid, Prentice Hall, 1998, p. 707.

73. [...] "el condicionamiento clásico se define como la formación de una relación de predicción entre dos estímulos (el estímulo condicionado y el estímulo incondicionado)." *Ibid.*, p. 707.

74. "Tanto uno como otro, se pueden prolongar en el tiempo durante varios minutos (aprendizaje a corto plazo) e incluso hasta varios días y semanas (aprendizaje a largo plazo)". REDOLAR R., Diego, *Neurociencia Cognitiva*, Barcelona, Editorial Médica Panamericana, 2013. p. 416.

75. Habitación en "positivo", más adelante haremos una diferenciación.

76. REDOLAR R., Diego, *Neurociencia Cognitiva*, Barcelona, Editorial Médica Panamericana, 2013. p. 421.

La habituación es la reducción de la magnitud de respuesta conductual ante un estímulo. Es el aprendizaje que hace que la persona deje de sobrecogerse cuando oye ruidos intensos con los que ya está familiarizada. Por ejemplo la alarma de un coche que suena de fondo cuando se está en clase, la sirena de la ambulancia o el timbre de cambio de clase que suena pero aún quedan varios conceptos por explicar por el profesor y nos quedamos anclados a la silla inmersos en lo que nos están contando.

Por otra parte, la sensibilización es el proceso que hace que la respuesta a un estímulo intenso o nocivo normalmente, sea más intensa de lo normal, por haberse presentado un estímulo que ha causado un sobresalto inicial. Por ejemplo si andamos por un callejón oscuro, nos asustamos por la presencia de un gato que creemos es un ladrón, y luego al salir del callejón una persona nos toca el hombro para preguntar la hora, el sobresalto estará muy por encima de lo normal.

La habituación se produce tras la exposición repetida al estímulo, por otro lado la sensibilización ocurre tras la aparición única de un estímulo con gran impacto emocional. La duración de ambos es diferente: la habituación puede prolongarse en el tiempo; la sensibilización "normalmente"⁷⁴ se limita a un corto período temporal.

Sabiendo esto, y volviendo al tema que nos ocupa planteamos lo siguiente: se podría decir que la habituación⁷⁵ a lo kitsch (repetición del estímulo) da lugar al belkitsch; y que se produce una sensibilización a lo kitsch (peyorativo) por ser sostenido en el tiempo. Concluimos con que se podría ver el kitsch como una sensibilización sostenida que da paso a una habituación prolongada en el tiempo, llegando a pasar a largo plazo e interiorización posterior.

Explicado desde el punto de vista de los condicionamientos, nosotros lo que buscamos es un condicionamiento operante en su extinción de conducta o bien un condicionamiento clásico en la asociación de dos estímulos, uno por una parte incondicionado que podría ser el contexto y otro el condicionado, la pieza belkitsch.

Respecto al aprendizaje, si sería consciente o no declarativo, hay que tener en cuenta que "al iniciar el aprendizaje de un procedimiento nuevo existe un gran componente explícito, declarativo, pero éste va disminuyendo a medida que se va automatizando el proceso"⁷⁶, de modo que si alguien ha aprendido algo y lo ha asimilado será más difícil la extinción de dicha conducta que

el aprendizaje de nuevas de un procedimiento –o asunción estética– consciente o implícito. “La repetición constante [...] puede transformar la memoria explícita en el tipo implícito”⁷⁷, como por ejemplo aprender a conducir o aprender mecanografía. Se entienden entonces dos tipos de espectadores de los resultados belkitsch, y por ello sus diversas opiniones: los que asumieron esta estética como kitsch peyorativo e histórico y ahora ven el belkitsch como algo también negativo; y por otra parte los que ignoran esa concepción histórica peyorativa y asimilan el belkitsch como algo aceptable, nuevo y acorde con un arte adecuado y apto. Probablemente el kitsch se adquiriese de forma explícita y episódica, que pasase a ser semántica, y luego se sucediese una combinación de habituación negativa inconsciente a estímulos similares, leer de forma inconsciente y automática su estética sin plantearse si ese estímulo había cambiado conceptualmente.

Al hablar del contexto tenemos que prestar atención a la memoria de la fuente clave para ser justos con el análisis de cómo aprendemos⁷⁸ –condicionados o no por la circunstancia– atendiendo al contexto. “La memoria de la fuente se refiere a nuestra habilidad para recordar o evocar las características contextuales con las que se presentó una información concreta”⁷⁹. Esto nos permite darnos cuenta del cambio de contexto que se ha producido respecto al aprendizaje del kitsch histórico y el actual, como ya se ha comentado. Así, debemos ser sinceros y encontraremos que la comparación dicotómica contrapuesta de la vanguardia y kitsch antes podía tener sentido, ya no.

No es la finalidad de este escrito profundizar exhaustivamente en este campo de la neurociencia cognitiva, pero al menos que quede patente la relevancia que bajo nuestro punto de vista tienen los procesos de memoria y aprendizaje (entre ellos los comentados anteriormente y el priming⁸⁰ en particular) a la hora de percibir, asimilar, interpretar y entender el arte, y el bagaje previo del sujeto. Contando con este priming perceptivo que ayuda al reconocimiento de estímulos iguales presentados anteriormente, planteamos y abogamos por la relevante importancia del reconocimiento de que se sirve el belkitsch. David LaChapelle, reinterpretando obras de Sandro Botticelli, enmarcado dentro del belkitsch, se sirve de este priming para que su obra sea reconocida y resulte familiar a los espectadores. Este principio se mantiene dentro del posible decálogo estético que cumple este belkitsch.

77. KANDEL, E., SCHWARTZ, J., JESSELL, T., Neurociencia y conducta, Madrid, Prentice Hall, 1998, p. 709.

78. “Somos quienes somos por obra de lo que aprendemos y de lo que recordamos” KANDEL, E., *En busca de la memoria: nacimiento de una nueva ciencia de la mente*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007, p. 28.

79. *Ibid.*, p. 431.

80. El priming perceptivo está enmarcado dentro del aprendizaje implícito, no declarativo o inconsciente. Es un tipo de aprendizaje que facilita la detección o la identificación de estímulos iguales o similares a los anteriormente presentados, debido únicamente a dicha presentación previa. Este tipo de aprendizaje se forma y evoca automáticamente, sin que sea necesaria la intervención de procesos conscientes. La percepción del entorno y de los estímulos que lo componen hacen que se genere una huella mnésica de dicho entorno; posteriormente esta huella es activada por estímulos iguales o similares a los procesados, así se recupera la información previa, facilitando el procesamiento de la información nueva como la de la familiar. Esto ocurre a nivel físico (priming perceptivo) o de significado (priming semántico). REDOLAR R., Diego, *Neurociencia Cognitiva*, Barcelona, Editorial Médica Panamericana, 2013. p. 417. Ambos tipos de priming permiten formar memorias tras una única exposición al estímulo lo cual puede generalizarse a otros estímulos similares. Por otra parte al iniciar el aprendizaje de un procedimiento nuevo, existe un gran componente explícito, declarativo, pero éste disminuye a medida que se automatiza el proceso.

i

4, Neurociencia Cognitiva. Un asentamiento de las bases generales

Antes de comenzar de lleno con uno de los argumentos principales y foco de estudio de esta investigación como argumento que apoye nuestra empresa del cambio de visión de una estética concreta, haremos una breve introducción o asentamiento de bases en el campo de la neurociencia cognitiva.

En los siguientes capítulos, a base de rasgos generales de conocimiento, bosquejaremos los cimientos de los que se sirve la neuroestética y todas estas disciplinas específicas que han surgido, como la neurocultura, neuroarquitectura, neuroética, etc.

A lo largo de la historia del estudio de la mente, sobre todo, el cisma que se puede

acusar con mayor acervo es el gran avance de la tecnología a la hora de estudiar lo que sucede en el cerebro. Anteriormente los resultados y las interpretaciones de las investigaciones venían desligados de estudiar carencias, enfermedades o fallos en el funcionamiento del cerebro y a raíz de ahí, reconocer qué zonas intervenían en ese procesamiento concreto que estaba fallando. Hoy, y desde hace unas décadas escasas, se puede estudiar lo que ocurre en el cerebro desde técnicas no invasivas como por ejemplo la magnetoencefalografía (MEG), ésta es una técnica que registra la actividad funcional cerebral, mediante la captación de campos magnéticos, permitiendo investigar las relaciones entre las estructuras cerebrales y

sus funciones. La posibilidad de dichos registros viene determinada por la actividad postsináptica neuronal así como también por la activación sincrónica de grandes cantidades de neuronas, lo que genera una actividad cerebral uniforme, diferenciada y localizada, capaz de ser registrada mediante magnetómetros localizados. Por otra parte, tenemos la electroencefalografía, (EEG) que es una exploración neurofisiológica que se basa en el registro de la actividad bioeléctrica cerebral en condiciones basales de reposo, en vigilia o sueño, y durante diversas activaciones –habitualmente hiperpnea y estimulación luminosa intermitente–. Luego la tomografía por emisión de positrones (PET), nos ofrece un diagnóstico e investigación “in vivo”, capaz de medir la actividad metabólica del cuerpo humano. Al igual que el resto de técnicas diagnósticas en Medicina Nuclear como el SPECT –tomografía computarizada de emisión monofotónica– la PET se basa en detectar y analizar la distribución tridimensional que adopta en el interior del cuerpo un radiofármaco de vida media ultracorta, administrado a través de una inyección intravenosa. Según qué se desee estudiar, se usan diferentes radiofármacos. Tenemos también la tomografía axial computarizada (TAC), tomografía computarizada (TC), es una técnica de imagen que utiliza radiación X para obtener cortes o secciones de objetos anatómicos con fines diagnósticos. Una imagen por resonancia magnética (IRM), también conocida como tomografía por resonancia magnética (TRM) o imagen por resonancia magnética nuclear (IRMN, o NMRI por sus siglas en inglés Nuclear Magnetic Resonance Imaging); es otra de las técnicas no invasivas que utiliza el fenómeno de la resonancia magnética nuclear para obtener información sobre la estructura y composición del cuerpo a analizar. Esta información es procesada por ordenadores y transformada en imágenes. Sin detenernos más en esta serie de técnicas, pasamos a introducirnos en los tres pilares que bajo nuestro punto de vista son primordiales para el entendimiento del comportamiento humano: el aprendizaje y la memoria –y cómo se recupera esta información adquirida–; las emociones, su regulación y cómo intervienen en la toma de decisiones. Por último el cerebro o la cognición social o cómo interactuamos con el entorno –y otros individuos– y de qué mecanismos nos servimos para este contacto.

4. 1. EL PAPEL DEL APRENDIZAJE Y MEMORIA EN LA ASIMILACIÓN DE UNA NUEVA ESTÉTICA

Uno de los procesos más investigados y comprobados hasta ahora dentro del campo de la psicología cognitiva –sirviéndose de las lesiones cerebrales en humanos y experimentos con animales– y la neurociencia con sus avances de imagen cerebral en sus diversas transcripciones han sido los procesos de aprendizaje y memoria o lo que es lo mismo, cómo interactúan los programas

genéticos con los factores ambientales para determinar la conducta y el comportamiento con los miembros de la misma especie y otras que conviven con el ser humano. Hay que tener en cuenta para esto, los procesos ambientales que modelan la conducta, en palabras de Mora Teruel, cómo el ambioma⁸¹ afecta al genoma.

Múltiples sistemas son los que se han revelado desde el punto de vista de la investigación de la neurociencia cognitiva, de clasificación del aprendizaje y memoria. Se pueden dividir pues, de la siguiente forma según las características, por ejemplo: declarativa, consciente o explícita por una parte y no declarativa, inconsciente o implícita según las categorías funcionales; otra clasificación sería según a su base neural y localización, como dependiente o no dependiente del hipocampo –o la intervención de la amígdala en dicho proceso, a la cual le dedicaremos especial mención en su momento–; y por último según el criterio temporal de permanencia y durabilidad del mismo aprendizaje –o más bien memoria–, es decir, inmediata o de trabajo, a corto plazo y a largo plazo. Todo esto lo iremos relacionando con la el tema que nos ocupa con ejemplos reflexivos y comparativos de forma paralela y transversal como venimos haciendo a partir de la observación social, histórica, hermenéutica, artístico-estética y científica –diluyendo al máximo la línea que separa artes, humanidades y ciencias–, infiriendo en ocasiones conclusiones más y en otras menos acertadas que se aportarán como categoría de suerte de observación o hallazgo pitagórico concluyente. La extrapolación de múltiples experimentos que se han hecho hasta ahora, sus resultados, y estudios psicológicos comportamentales y neurocientíficos, aplicándolo a nuestra empresa es el principal eje de análisis que llevaremos y llevamos a lo largo de toda la investigación. Como se verá en posteriores líneas, al igual que cuando se recuerda se ejerce un acto de creatividad reescribiendo el recuerdo que se posee, endulzándolo, adornándolo, cambiándolo pero partiendo de una base, nosotros realizaremos lo mismo a la hora de la interpretación de las investigaciones que se han hecho hasta ahora y de forma comparativa asemejándola con observaciones antropológicas, históricas y sociales en relación en el cambio de visión, memorización, extinción de un comportamiento asociativo o memoria, y aprendizaje del término. Para entender toda esta extrapolación primeramente hay que conocer qué es lo que se sabe hasta ahora y cómo se comporta el ser humano en todos estos diversos casos de aprendizajes y memorización.

Debido a la finalidad de entender de forma abstracta y no tanto aprendizaje técnico de las partes del cerebro que se encargan de dicho aprendizaje y memoria, aunque aparezcan términos anatómicos cerebrales, no será esto para nosotros tan primordial aprenderlo sino la finalidad que

81. Los seres humanos, tanto en su individualidad "sana" como en sus "enfermedades", son cada uno el producto de su genoma, único, y el conjunto, también único, de experiencias. Ambos necesitan ser igualmente conocidos y estudiados. De ahí que al igual que la biología molecular está dando un sobrehumano impulso al entendimiento del GENOMA Y EL PROTEOMA debe dedicarse un esfuerzo similar al estudio, en términos científicos, del AMBIOMA ("AMBIOMA (ambiom), (del latín ambiens-ambientis), conjunto de elementos no genéticos, cambiantes, que rodean al individuo y que junto con el genoma conforman el desarrollo y construcción del ser humano o pueden determinar la aparición de una enfermedad.") (Mora y Sanguinetti 2004). El AMBIOMA constituirá, o lo está constituyendo ya, una nueva área de conocimiento poderosa que nos llevará a UNA MEDICINA REVOLUCIONARIA QUE SERÁ MÁS VERDADERAMENTE PREDICTIVA. Es decir, aquella medicina que nos lleve a conocer los múltiples genes mutados que en su interacción y en cualquier combinación con factores del medio ambiente puedan dar lugar a una enfermedad y por lo tanto prevenirla antes de que esta aparezca. MORA, Francisco, SANGUINETTI, Ana María, «Genes, Medio Ambiente y Envejecimiento», en SEGOVIA DE ARANA, José María; MORA, Francisco, *Clonación y Trasplantes*, Madrid, Eds. Farmaindustria, Serie Científica, 2003.

82. El hipocampo es un área relacionada con la corteza cerebral que se ubica al interior del lóbulo temporal. Se le considera perteneciente a la corteza primitiva o allocorteza. En el ser humano el sistema hipocámpico se asocia a la llamada memoria episódica y a la memoria espacial (Redolar, 2013).

83. REDOLAR R., Diego, *Neurociencia Cognitiva*, Barcelona, Editorial Médica Panamericana, 2013. p. 411.

éstos cumplen y cómo afectará a la fijación de conocimiento y los métodos de recuperación y modificación que pueden sufrir después de su aprendizaje.

A colación de lo anterior, uno de dichos términos anatómicos pertenecientes a una parte crítica del cerebro que se encarga de que la memorización se produzca y luego se evoque sería el hipocampo⁸², que se encuentra dentro del “sistema neural del lóbulo temporal medial —compuesto por las cortezas entorrinal, perirrinal, parahipocampal y el citado hipocampo— siendo crítico dicho sistema para la codificación y la consolidación del conjunto de memorias que son accesibles a la conciencia y que, por lo tanto, pueden explicitarse.”⁸³ Por otra parte y al igual que en otros campos de investigación nos encontraremos con vertientes y diferentes voces y aproximaciones —sobre todo en este campo de la neurociencia que apenas ha visto la luz y está en sus comienzos—, que nos dirán de forma aproximada qué partes pueden ejercer qué tipo de función, pero no de forma tajante y certera puesto que el sistema cerebral está caracterizado —esta es una de las cosas que hemos aprendido después de estos años de investigación— por necesitar de la activación de múltiples zonas para procesos concretos y no se puede simplificar y acotar a una sola. Éste es el caso del sistema nombrado renglones arriba, no es un sistema en el que se almacenan permanentemente dichas memorias y tampoco parece ser necesario para la codificación y consolidación de otro tipo de memorias, por ejemplo, el conocimiento acerca de cómo manejar un automóvil o montar en bicicleta —aprendizaje que comienza siendo explícito y se trasforma en implícito y automático, argumento que usaremos ejemplificando en nuestro campo de indagación—. Esta afirmación solo nos dice la complejidad de entendimiento del funcionamiento del motor de nuestro cuerpo: el cerebro, que a diferencia de lo que se creía en otra época, ya no es el corazón dicho motor y tampoco el centro de las emociones —sino el sistema límbico principalmente, entre otros componentes que actúan en el procesamiento emocional—.

Centrándonos en el aprendizaje y la memoria, a continuación ofreceremos un esquema compartimental acorde a los factores categóricos memoria explícita, declarativa o consciente y la implícita, no declarativa o inconsciente; y temporal —cuantitativo—, según su durabilidad, inmediata, a corto plazo y memoria a largo plazo —de milisegundos a segundos, de minutos a horas y por último a partir de 24 horas respectivamente—. De dicha combinación surgen las siguientes categorías:

En primer lugar la memoria inmediata y la perceptiva, que es con las que trabajamos como caballo de batalla en primera instancia para ubicarnos en un espacio y consumir el momento

“presente”. El segundo grupo es la memoria a corto plazo o memoria también denominada de trabajo, es la memoria caballo de batalla por así decirlo, porque la mantenemos un tiempo preciso para que hagamos uso funcional de ella, olvidándola después si no es relevante o bien afianzándola y así llegamos a la memoria a largo plazo. Entre estas explicaciones y evolución investigativa de: aprendizaje implícito y explícito; la asimilación explícita pasando a ser implícita y automática; los interruptores inconscientes que se pueden activar para evocar una memoria asimilada concreta que influye en el comportamiento del individuo –como pueden ser en el caso de traumas activados por un color como en la famosa película de *Marnie, la ladrona* de Alfred Hitchcock (1964), donde no es otra cosa que un condicionamiento clásico lo que se ejemplifica con su comportamiento– y la conversión de las memorias explícitas a través de la reescritura de los recuerdos con más datos “lógicos” y detalles adornando o completando esta memoria incompleta, nos moveremos para explicar los posibles métodos, acciones y soluciones a la primaria asimilación del kitsch como algo peyorativo, la lacra de no cambiar este punto de vista y ver así el belkitsch actual, los que sí lo aceptan y la solución para la aceptación por parte de aquellos que no lo conciben así y se aferran a la concepción primaria. Que no es otra cosa que nuestra hipótesis de los bagajes: adaptativo-trasformador y negativo.

Por último nos encontramos con el grupo más estudiado y extenso en contención de subpartados, la memoria a largo plazo, compuesta por dos grandes grupos: aprendizaje y memoria explícitos –declarativos o conscientes–, y por otro lado aprendizaje y memoria implícitos, no declarativos o inconsciente.

El grupo denominado explícito, que se caracteriza por su recuperación consciente, se divide en memoria espacial, episódica o autobiográfica y semántica o de hechos. En neurociencia pero especialmente en psicología cognitiva, la memoria espacial es la parte de la memoria responsable de registrar la información sobre el entorno y la orientación espacial. Por ejemplo, la memoria espacial de una persona es necesaria para circular por una ciudad familiar. Ahora llegamos a los dos subsistemas más importante dentro de este tipo de memoria explícita: la autobiográfica o episódica que nos ayuda a recordar qué nos ha sucedido en nuestro pasado, en un momento y un lugar específicos; implica memorias de información sujeta a parámetros espaciotemporales. Por otro lado tenemos la semántica o de hechos y por lo tanto no de conocimiento específico de cada individuo sino general. Se definen por contraposición, la semántica es impersonal e independiente del contexto, mientras que la episódica es personal y de más fácil olvido. Al ser personal incluye el

84. EDOLAR R., Diego, *Neurociencia Cognitiva*, Barcelona, Editorial Médica Panamericana, 2013. p. 412.

85. Redolar junto con Kandel por ejemplo, es un constante en nuestra investigación, gracias al completo manual que nos ofrece.

cuándo y dónde los eventos se sucedieron, acompañados de un sentimiento individual. La memoria de hechos o semántica da la sensación más que de recuperación de recuerdos, de conocimientos en general, no de que hacía un día soleado cuando fui a la entrevista de trabajo –tipo de memoria autobiográfica– sino de que sé que el sol está ahí siempre aunque haga un día nublado –tipo de memoria semántica–. En conclusión la memoria episódica o autobiográfica es personal y contextual y la semántica o de hechos es general e independiente del contexto.

El aprendizaje se manifiesta de diversas formas mediante diversos sistemas diferenciados anatómica y funcionalmente, respecto a cómo vamos adquiriendo este aprendizaje decir en palabras de Diego Redolar que “el entorno modifica nuestro comportamiento, en tanto que es capaz de inducir cambios en nuestro sistema nervioso”⁸⁴. El aprendizaje por lo tanto es el proceso constituyente de la adquisición de nuevas informaciones y asimilamiento de conocimiento, y la modificación dada por la experiencia y su correspondiente aprendizaje, afecta a nuestra conducta. El otro objeto de estudio, la memoria, se encarga de proporcionar el mecanismo por el que el conocimiento es codificado, almacenado y posteriormente dependiendo de su correcto almacenamiento, fácilmente recuperado, de forma consciente o inconsciente. A continuación se hará un resumen de las consideraciones de varios autores a lo largo de la historia según Redolar:

Yevgeniy Nikolaievich Sokolov consideraba ya la memoria como la conservación de la información proporcionada por una señal tras la suspensión de la acción de dicha señal. Aleksander Romanovich Luria definió la memoria como el grabado, la retención y la reproducción de las huellas de la experiencia que permiten acumular información. A mediados de la década de 1980, Endel Tulving afirmaba que la memoria es la habilidad de los organismos para retener y usar la información adquirida, y a finales de la misma década, Larry R. Squire consideraba el proceso de aprendizaje como la adquisición de nueva información. Por otra parte, Bryan Kolb e Ian Q. Whishaw (2002) postulan que el aprendizaje es un cambio relativamente permanente en la conducta de un organismo como resultado de la experiencia. Bryan Kolb e Ian Q. Whishaw se refieren a la capacidad de recordar las experiencias previas, por lo cual, la memoria implica la fabricación de representaciones mentales, las que se denominan huellas de memoria. Se presupone que dichas huellas implican cambios estructurales y funcionales en el cerebro⁸⁵ (Redolar, 2013, p. 412-413).

De todo esto podemos concluir que la memoria y el aprendizaje son procesos que traen consigo una modificación, dada por la experiencia y sabemos hoy día que los procesos que se suceden en el cerebro implican una gran cantidad de estructuras interdependientes preparadas para funcionar de forma competitiva, cooperativa o sinérgica. En general la memoria y el aprendizaje forman parte del

compendio que nos define como sujeto dentro de un contexto donde el propio contexto nos afecta y define a su vez, interactuando con el medio y con los individuos de nuestra especie y de otras especies. El ser humano necesita de la interacción con otros miembros de la especie y socializar, poco a poco vamos cerrando el cerco y concluyendo que para esta socialización la emoción y aprender a relacionarse con dichos compañeros es necesario. Todos estos factores se enmarcan dentro de un contexto que contiene a su vez una cultura concreta y en ella es en la que nos fijamos para entender de forma recíproca, cómo afecta ésta a los individuos y los individuos a ella y su evolución. Cómo se aprende una estética dentro de un contexto y como se extingue este aprendizaje en pro de uno nuevo cuando el contexto evoluciona pero el sujeto no se adapta debidamente. Se arrojan aquí los prejuicios de la cultura que existen a la par de los prejuicios entre seres humanos, que se acentúan en tanto se acentúan las diferencias y se merma en las capacidades de aprender del otro sujeto usando métodos de aprendizaje derivados de la empatía, simpatía –término que se podría definir con la manida frase de “te respeto pero no lo comparto”, es decir personas que son capaces de sentir pena ante una persona enfurecida, “respetar” ese enfado, pero no enfurecerse ellos, es decir, no empatizar con ellos; teoría de la mente, por otra parte lo que denominamos como la existencia de una prosodia artística –propuesta a raíz de la prosodia emocional que en pocas palabras sería la debida entonación emocional⁸⁶– y el debido uso de las neuronas espejo –términos que se tratarán en profundidad en su correspondiente apartado–.

86. Véase nota pie 63.

Volviendo a la clasificación de los tipos de memoria y aprendizaje y dentro de la familia de la memoria a largo plazo, pasamos ahora al implícito, no declarativo o inconsciente. Aquí la memoria es de carácter automático o reflejo, su formación y evocación no dependen por completo de la conciencia o procesos cognitivos. Nos referiríamos, a diferencia de la memoria explícita que se centra en el *qué* es el mundo adquiriendo conocimientos sobre personas, acontecimientos etc, disponibles y accesibles desde la conciencia, a el *cómo* hacer las cosas adquiriendo habilidades perceptivas o motoras no disponibles a la conciencia, ésta sería la implícita. Las memorias explícitas se diferencian pues de las implícitas en que pueden recordarse por un acto deliberado de evocación –aunque también con activación inconsciente–; por otra parte la memoria implícita es de carácter reflejo o automático y los procesos cognitivos no son totalmente necesarios ni dependen de ellos la evocación y formación de dicho aprendizaje o memoria, las tareas relacionadas pueden enseñarse y aprenderse de forma fácil con el modelado o la repetición. Un ejemplo fácil sería proponer un contexto experimental a ciertos individuos donde se les presentan una serie de estímulos teniendo

87. [...] "el condicionamiento operante puede considerarse como la formación de una relación de predicción entre una respuesta y un estímulo." KANDEL, E., SCHWARTZ, J., JESSELL, T., *Neurociencia y conducta*, Madrid, Prentice Hall, 1998, p. 707.

88. [...] "el condicionamiento clásico se define como la formación de una relación de predicción entre dos estímulos (el estímulo condicionado y el estímulo incondicionado)." *Ibid.*, p. 707.

presente una serie de reglas simples, sin que éstas les sean comunicadas de manera consciente, así inconscientemente los sujetos inferirán las regularidades. Después de su activación de forma inconsciente puede ser traído a conciencia, analizado y viceversa; los procesos conscientes se pueden automatizar y pasar a nivel inconsciente. Algunos ejemplos implícitos de aprendizaje son el desarrollo de las habilidades motoras, las perceptivas, aprendizajes de procedimientos y reglas como pueden ser los que conforman un lenguaje y su gramática que se aprende desde pequeño – los niños aprenden el lenguaje sin etiquetar sintácticamente las palabras, sino que prestan atención a los sonidos y aprenden de forma implícita sin que nadie les explique conscientemente nada, las regularidades subyacentes; así pues el aprendizaje memorizado de verbos de otras lenguas, etc. Este proceso se convierte en automático activándose de forma no deliberada para su uso según las necesidades en cada momento del individuo y su adaptabilidad.

Pasemos ahora a los componentes en que se divide este gran grupo. Tenemos pues la memoria implícita, no declarativa o de recuperación inconsciente, dividiéndose en memoria o aprendizaje no asociativo compuesto por habituación, sensibilización, aprendizaje por imitación –primordial en el aprendizaje del lenguaje ya comentado anteriormente– y latente –forma oculta del aprendizaje–; y asociativo donde nos encontramos el condicionamiento operante o instrumental⁸⁷ y condicionamiento clásico⁸⁸, procedimental y priming o perceptivo. Explicaremos en pos todos y cada uno de ellos para poderlos aplicar en sus diversas facetas a nuestra empresa estética y dilucidar o inferir cuáles de ellos pueden ser los causantes de la adquisición de la interiorización estética, la eliminación de este aprendizaje fácilmente o por el contrario el bloqueo a una adquisición nueva.

No asociativo:

- Habituación

La habituación es la reducción de la magnitud de respuesta conductual ante un estímulo. Es el aprendizaje que hace que la persona deje de sobrecogerse cuando oye ruidos intensos con los que ya está familiarizada. Por ejemplo la alarma de un coche que suena de fondo cuando se está en clase, la sirena de la ambulancia o el timbre de cambio de clase que suena pero aún quedan varios conceptos por explicar por el profesor y nos quedamos anclados a la silla inmersos en lo que nos están contando. La habituación se produce tras la exposición repetida al estímulo, por otro lado la sensibilización ocurre tras la aparición única de un estímulo con gran impacto emocional. La

duración de ambos es diferente: la habituación puede prolongarse en el tiempo; la sensibilización “normalmente”⁸⁹ se limita a un corto período temporal.

Nosotros desde nuestro punto de vista, pensamos en la opción, en relación al bagaje adaptativo-trasformador, de una habituación positiva. Esta sería aquella que se produce con una exposición escasa a esos estímulos base. La habituación positiva sería aquella que facilitaría de forma rauda la adaptación a esa circunstancia que se presenta. Esto siempre se entiende con el calificativo de positivo, cuando es una adaptación a una circunstancia que debe adquirir esta rapidez –asociado normalmente con la supervivencia–. Una muestra de ello son los niños precisamente. Por ejemplo: un niño al que se le ofrece tocar la piel de la serpiente, al estar acostumbrado a otro tipo de tacto más suaves, de otras mascotas suaves, retrocede la mano al tocar la piel fría y escamosa, pero rápidamente, vuelve a tocar y a acariciar, habituándose positivamente, teniendo el significado este de “positivamente” por tener esta rapidez.

- Sensibilización

Por otra parte, la sensibilización es el proceso que hace que la respuesta a un estímulo intenso o nocivo normalmente, sea más aguda de lo normal, por haberse presentado un estímulo que ha causado un sobresalto inicial. Por ejemplo andar por un callejón oscuro, asustarse por un gato creyendo que es un ladrón y luego al salir del callejón una persona nos toca el hombro para preguntar la hora, el sobresalto estará muy por encima de lo normal. Un animal sensibilizado responde más fuerte a un estímulo táctil después de haber recibido un pellizco. Un estímulo sensibilizador puede anular los efectos de la habituación, esto se denomina deshabitación. Por ejemplo cuando disminuye la respuesta ante el ruido de fuegos artificiales en un final de fiestas porque nos acostumbramos después del primer estallido, con un pellizco puede restablecerse la respuesta inicial.

- Aprendizaje por imitación

Existe un proceso de aprendizaje denominado *modelado*, por observación, en el que “la conducta de un individuo o un grupo de individuos actúa como estímulo para generar conductas semejantes en otros individuos que observan la actuación del modelo (o demostrador). Una gran parte del aprendizaje en los seres humanos consiste en un aprendizaje observacional por modelado”⁹⁰.

89. “Tanto uno como otro, se pueden prolongar en el tiempo durante varios minutos (aprendizaje a corto plazo) e incluso hasta varios días y semanas (aprendizaje a largo plazo)”. REDOLAR R., Diego, *Neurociencia Cognitiva*, Barcelona, Editorial Médica Panamericana, 2013. p. 416.

90. REDOLAR R., Diego, *Neurociencia Cognitiva*, Barcelona, Editorial Médica Panamericana, 2013. p. 414.

91. <https://www.psicoactiva.com/diccio/diccionario-de-psicologia.htm>
(Fecha de consulta: 10/12/2016).

- Latente

Este tipo de aprendizaje se caracteriza por la “modificación de la conducta que se produce sin que exista motivo aparente. No se manifiesta en el acto, sino que se deduce por conductas posteriores”⁹¹. La palabra latente tiene su origen en el vocablo latino *latens* y describe algo que está oculto, que se mantiene a la espera de entrar en funcionamiento o que, en apariencia, se encuentra inactivo. El aprendizaje latente es aquel por lo tanto, en el que se adquiere un nuevo comportamiento, pero no se demuestra hasta que se ofrece algún incentivo para manifestarlo. Un ejemplo de aprendizaje latente que existe en nuestro ámbito diario y cotidiano podría ser la observación de cómo cocina nuestra madre un plato concreto, posteriormente nos emancipamos y de repente sabemos cocinar ese plato con una “mano” en la cocina que no sabíamos que teníamos hasta ese momento: la cantidad exacta de pasta para 4 personas, la cantidad de tomate justa, la cantidad justa de ajo para un gazpacho, el agua necesaria para que quede jugosa la paella y el arroz en su punto... Todo esto no es otra cosa que el trabajo inconsciente de muchos años de observación interiorizando así un aprendizaje que saldrá a relucir en el instante en que el sujeto vea catalizado este momento de recordar dicha adquisición previa.

Asociativo:

- Condicionamiento operante o instrumental

El condicionamiento instrumental o condicionamiento operante es un tipo de aprendizaje que sucede cuando los hechos son un resultado directo de la conducta del individuo. Es decir, mediante el condicionamiento instrumental, las acciones o conductas de un individuo pueden ser modificadas por sus consecuencias.

Según el condicionamiento instrumental, para que tenga lugar el aprendizaje de una respuesta (R), ésta tiene que predecir un reforzador, es decir una consecuencia positiva.

La relación entre la conducta y sus consecuencias es uno de los factores más importantes en el control de la conducta instrumental. En el condicionamiento instrumental es muy importante la contigüidad temporal y la contingencia que se establece entre la respuesta y el reforzador, es decir, la relación que se creará entre ambos factores.

Uno de los antecedentes históricos del condicionamiento instrumental son los trabajos de Edward Thorndike acerca del aprendizaje. La intención inicial de Thorndike fue estudiar la inteligencia animal, y creó su teoría del aprendizaje que se basaba en la observación con modelos de aprendizaje animal.

Thorndike llegó a la conclusión que las respuestas animales que eran recompensadas, es decir, que recibían una recompensa (reforzador positivo), tenían más tendencia a repetirse en el futuro. Por el contrario, las respuestas que eran castigadas, es decir, no recibían recompensa y/o recibían un castigo (reforzador negativo), tenían tendencia a no repetirse en el futuro (Kandel, 2003).

- Condicionamiento clásico

El condicionamiento clásico es un tipo de aprendizaje asociativo que fue demostrado por primera vez por Iván Pávlov. Este autor ideó unos experimentos con perros que son la base del condicionamiento clásico. Se dio cuenta de que al ponerle la comida al perro, este salivaba. Cada vez que le pusiera la comida, Pavlov hacía sonar una campana, de modo que, cuando el perro la escuchaba, asociaba ese sonido con la comida y salivaba. Así, el perro estaba dando una respuesta (en este caso, la salivación) a un estímulo –la campana–. La próxima vez que escuchara la campana, independientemente de si iba unida a la comida, empezaría a salivar. La forma más simple de condicionamiento clásico recuerda lo que Aristóteles llamaría la ley de contigüidad. En esencia dijo: “cuando dos cosas suelen ocurrir juntas, la aparición de una traerá la otra a la mente”, aunque los investigadores nunca pronuncian la palabra mente a la hora de esta explicación, alejándose pues de la afirmación de Aristóteles (Redolar, 2013; Kandel, 2003).

Nosotros encontramos de primordial importancia el priming dentro de la experimentación de unas posibles emociones estéticas.

- Priming o perceptivo

El priming perceptivo está enmarcado dentro del aprendizaje implícito, no declarativo o inconsciente. Es un tipo de aprendizaje que facilita la detección o la identificación de estímulos iguales o similares a los anteriormente presentados, debido únicamente a dicha presentación previa. Este tipo de aprendizaje se forma y evoca automáticamente, sin que sea necesaria la intervención de procesos conscientes.

La percepción del entorno y de los estímulos que lo componen hacen que se genere una huella mnésica de dicho entorno; posteriormente esta huella es activada por estímulos iguales o similares a los procesados, así se recupera la información previa, facilitando el procesamiento de la información nueva como la de la familiar. Esto ocurre a nivel físico (priming perceptivo) o de significado (priming semántico) Redolar (2013).

La percepción no se limita a un proceso pasivo de decodificación de la información sensorial recibida. Es un proceso activo a través del cual el hombre obtiene información y la acomoda de acuerdo con sus necesidades e intereses.

La percepción es el vehículo que nos pone en contacto con la realidad y nos permite llegar a conocerla, es un proceso del cual el hombre no está plenamente consciente. En nuestra vida cotidiana rara vez tenemos conciencia de estar percibiendo y probablemente sólo nos percatamos cuando cometemos algún error al interpretar algún estímulo o situación.

La percepción como actividad cognitiva implica una interacción que supone por un lado la persona que percibe y por otro, el estímulo o situación que es objeto de su percepción. Supone tanto aspectos de asimilación como de acomodación. Ésta, además de ser subjetiva, es selectiva. Esto hace que los estímulos recibidos no sean considerados igualmente por la persona que percibe y sean sólo algunos aspectos los que atraigan su interés. Bertoglia plantea que en los procesos perceptivos se conocen la participación de diferentes factores:

Factores que provienen del estímulo. (Factores subjetivo-externos) Contemplan todos los elementos concretos que están presentes en el estímulo o en la situación incorporando las características contextuales. De este modo la intensidad (brillantes, sonoridad), la novedad, la repetitividad, el grado de estructuración representan condiciones que caracterizan al estímulo propiamente.

Factores que son propios de la persona. (Factores subjetivo-internos) Se refieren a todas aquellas características personales, tanto biológicas, psicológicas y culturales que tienen participación en el proceso perceptivo. Aquí se incluyen las condiciones de los órganos receptores (visión, audición) hasta nuestras motivaciones, intereses, expectativas, conocimientos, etc.

Factores de interrelación entre los dos grupos. Se refiere a la dinámica que se produce entre ambos. Si una persona tiene problemas de percepción auditiva puede mejorar su percepción si lo

acercamos a la fuente sonora, por ejemplo. La calidad del estímulo debe ser óptima para lograr que sea percibida adecuadamente.

En el capítulo de neuroestética encontraremos respuestas aplicadas al campo de la experimentación del arte y la estética artística y el papel del priming afectivo, cobrando vital importancia como se puede deducir de los renglones anteriores en general y especialmente en la empresa que investigamos.

4. 2. LAS EMOCIONES

Comencemos por establecer una definición general de las emociones. Las emociones son disposiciones con una importante base fisiológica y cognitiva que facilitan la puesta en marcha de reacciones apropiadas a los acontecimientos que tienen lugar y que son de importancia biológica para el individuo, permitiendo una respuesta que facilite su adaptación a las demandas de la situación, que generalmente resulta cambiante. Los neuropsicólogos entienden a la emoción como la interpretación cognitiva de los sentimientos subjetivos, un sentimiento subjetivo consciente sobre un estímulo independiente y objetivo. La mayoría de las teorías psicológicas clasifican las emociones a lo largo de dos espacios dicotómicos, placentero-displacentero, excitante-no excitante o recompensa-castigo, da igual los términos que usemos, en definitiva un aspecto positivo y otro negativo (Redolar, 2013; Kolb y Whishaw, 2015).

Las emociones consisten en patrones –conductuales, endocrinos y neurovegetativos–, considerándose en los seres humanos la emoción, como un estado del organismo con distintas maneras de formalización (Redolar, 2013). Como ya se ha dicho, asociado a la emoción aparece la palabra sentimiento, haciendo referencia cuando hablamos de nuestras emociones con otro individuo, a las experiencias subjetivas que estamos sintiendo. Los tres componentes citados anteriormente son los que garantizan la adaptación al medio del ser humano y la supervivencia, formando parte de esto los componentes endocrinos y neurovegetativos pero no en sí el componente conductual, que sería propiamente la experiencia subjetiva –es precisamente esta experiencia privada la que se relaciona con el deleite experimentado de escuchar nuestra música favorita o al observar un pieza artística–.

La gran cantidad de información que estamos recibiendo constantemente y regulando de forma inconsciente por norma general y consciente al analizar qué estamos sintiendo, genera una base

92. Nivel de activación cerebral. Implica tanto el ritmo de los procesos cerebrales como el nivel general de atención frente a los estímulos del medio y está regulado por el sistema de activación reticular. Puede variar desde un nivel de sobreactivación, como en el caso de emociones intensas o de estados de alerta, hasta un nivel atencional óptimo para la acción intencional, o hasta niveles de infraactivación, como en el caso de estados de relajación o de sueño.

¿Qué es arousal? Cun.es.

Recuperado de: <http://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/arousal>

memorística o base de datos emocional. Esto quiere decir que el grosso de personas disponen de una capacidad mnemónica selectiva –de otra forma sería extenuante la cantidad de energía usada para procesar tanta información– almacenando así sólo parte de toda la información que se está percibiendo del entono, mediante cualquiera de las vías –visual, auditiva, etc.–. Esta regulación de la memoria emocional ofrece a cada individuo la herramienta adaptativa más importante que hemos tenido a lo largo de nuestra evolución. Las mismas emociones avisan de qué tipo de información es la que nos ofrece el contenido relevante para el propio individuo. Esta información es la que por lo tanto será retenida. Redolar (2013) concluye con que los mecanismo de aprendizaje y memoria pueden ser influidos por las respuestas fisiológicas de una emoción, modulando así la transferencia de la información a la memoria a largo plazo. “Hoy se sabe que las emociones pueden influir de manera determinante sobre el proceso de selección de la información que será almacenada en la memoria” (Redolar, 2013, p. 636).

Antes de pasar a las teorías neuropsicológicas de la emoción, que se han devenido a lo largo de los años de investigación alrededor de este importante componente del ser humano, explicaremos brevemente los componentes de la emoción según Redolar (2013).

Los aspectos claramente diferenciados de las emociones son dos, el aspecto físico preconsciente –estado corporal– y otro aspecto de sensación consciente –que sería el sentimiento–. Este estado corporal del que hablamos comprende diversos componentes que se complementan e interactúan entre sí, como lo son los neurovegetativos, musculoesqueléticos y endocrinos generando todos ellos, un estado de activación general o arousal⁹². El ser conscientes de la experiencia o el sentimiento emocional, tiene un protagonismo muy importante en el procesamiento cognitivo que el sujeto hace de la información, esto relacionado con el razonamiento como con la memoria o la toma de decisiones. Como ya se ha nombrado anteriormente, una emoción como respuesta –ignorando el aspecto consciente del sentimiento– trae consigo tres componentes diferenciados: un componente conductual, un componente neurovegetativo y otro endocrino.

El componente conductual queda determinado por los patrones de respuesta conductual apropiados para la situación que los elicit, proporcionando así una fácil adaptación del individuo, sirviendo o teniendo la finalidad –entre otras–, para comunicar un determinado estado emocional a otro individuos de la misma especie –o también de otras–. Un ejemplo rápido sería lo que se transmite

al sonreír, que se está contento, pudiendo inferir esto fácilmente el otro individuo. A veces, esta convención social se usa a sabiendas de su mensaje aunque no sea esta la realidad propia que se está sintiendo al reproducir el gesto.

El componente neurovegetativo está relacionado directamente con la respuesta del sistema nervioso autónomo (SNA), facilitando la rápida movilización de los recursos energéticos pudiendo así dar la respuesta apropiada para cada situación en la que se encuentra el individuo.

El componente endocrino tiene como fin reforzar las acciones del sistema nervioso central, secretando hormonas tales como la adrenalina y la noradrenalina, estas dos catecolaminas, así como hormonas esteroideas (Goel y Dolan, 2001).

Una emoción puede ser provocada por estímulos sensoriales diversos de importancia biológica o que son relevantes para el individuo, e incluso por aquellos que son inicialmente neutros pero que por medio de los principios del aprendizaje y la memoria llegan a posibilitar una respuesta apropiada. No obstante, en algunas personas dichas asociaciones pueden contribuir al desarrollo de fobias y de otros trastornos afectivos. [...] Esta respuesta periférica, a su vez, puede influir sobre el procesamiento neural que se está llevando a cabo (Redolar, 2013, p. 636).

Por lo tanto concluimos que el procesamiento cognitivo de la emoción influye en la propia emoción. ¿Qué sucederá en el caso de la experimentación de una emoción relacionada con la estética o el arte? ¿Existirán emociones exclusivas relacionadas con la experimentación estética o serán solo emociones generales que sufren una exaptación? A estas cuestiones se responderá en el capítulo específico de neuroestética. La utilidad de las emociones queda patente, se puede decir que estas pueden constituirse como patrones de respuesta útiles para determinadas interacciones sociales. En el arte intervienen de la misma manera que cuando interactuamos con otros individuos. Las experiencias previas, cuando afrontamos una situación relativamente nueva, son primordiales para reaccionar de una forma u otra. Podemos pensar que con el arte y la estética sucederá lo mismo. Si hemos experimentado estéticas similares a las que estamos viendo, si la memoria nos señala unos patrones que se repiten y activan así una serie de emociones. Esto ayudará en ocasiones a acelerar y disfrutar el proceso experiencial y otras en cambio jugarán en nuestro detrimento, alrededor de este argumento Damasio (1995) desarrollará su propia teoría. En esta línea iremos de ahora en adelante, echando un raudo vistazo a la evolución de las teorías asociadas al entendimiento de las emociones.

93. Blog de Eduard Punset « Por qué nos emocionamos. Eduardpunset.es. Recuperado de: <https://www.eduardpunset.es/420/charlas-con-por-que-nos-emocionamos>

Antes de pasar a las teorías, reseñar la capacidad del ser humano del control cognitivo de la emoción. Tenemos una gama emocional asombrosa y también la capacidad cognitiva de controlar nuestras emociones. Podemos tener expectativas sobre el modo en que un estímulo podría sentirse, teniendo nuestras expectativas la capacidad de alterar el sentimiento real cuando experimentamos dicha práctica (Nobukatsu Sawamoto et al. 2000). Los estímulos no dolorosos se perciben como dolorosos cuando los participantes esperan ese dolor que supuestamente está asociado a ese estímulo.

4. 2. 1. ESBOZOS DE LAS TEORÍAS ESTÉTICAS: DAMASIO Y SU APORTACIÓN

Para introducirnos en estas teorías, empezaremos con el investigador que se centró en las emociones desde el punto de vista más estético y visual, es decir, las expresiones faciales de la emoción.

Cuando Ekman comenzó a estudiar la expresión facial de las emociones hace 40 años, estaba convencido de que éstas tenían un origen cultural. Pero después de estudiar a más de veinte culturas en todo el mundo, se dio cuenta de algo que ya había señalado Charles Darwin pero que nadie creía cierto: las emociones básicas –y su expresión– son innatas y producto de la evolución⁹³.

Ekman y su colega Friesen concluyeron después de sus investigaciones que las expresiones emocionales quedaban constituidas como patrones no aprendidos e innatos por lo tanto. En adición a esto y como argumento totalmente concluyente, se han realizado estudios similares que han puesto de manifiesto que “las expresiones faciales de niños ciegos de Nacimiento son similares a las mostradas por niños con capacidades visuales intactas, lo que sugiere que la expresión emocional no requiere aprendizaje viario” (Redolar, 2013, p. 638).

La teoría evolutiva de la emoción tiene su origen en las ideas de Charles Darwin, que afirmaba que las emociones evolucionaron porque eran adaptativas y permitían a los seres humanos sobrevivir y reproducirse. Por ejemplo, la emoción del miedo obligaba a las personas a luchar o evitar el peligro. Por tanto, de acuerdo con la teoría evolutiva de la emoción, nuestras emociones existen porque nos sirven para sobrevivir. Las emociones motivan a las personas a responder de forma rápida ante un estímulo del ambiente, lo que aumenta las probabilidades de supervivencia. La teoría de la emoción de James y Lange es de las más conocidas. Fue propuesta de manera independiente por William James y Carl Lange, dicha teoría sugiere que las emociones ocurren como consecuencia de las

reacciones fisiológicas a los eventos. Además, esta reacción emocional es dependiente de la manera como interpretamos esas reacciones físicas. Por ejemplo, imagina que caminas por el bosque y ves un lobo, comienzas a temblar y tu corazón se acelera; o por ejemplo una víctima de bullying o malos tratos que ve a su agresor y comienza a sudar y a palpar de forma desenfrenada. Según la teoría de James-Lange, la reacción fisiológica es anterior a ser consciente de lo que sientes, es decir, que tu cerebro interpreta lo que estás sintiendo y por lo tanto: “tiemblo luego, tengo miedo”. Así pues, esta teoría afirma que no tiemblos porque estás asustado, sino que estas asustado porque tiemblos (Redolar, 2013; Kolb y Whishaw, 2015).

Otra teoría de la emoción muy conocida es la de Cannon-Bard. Walter Cannon no estaba de acuerdo con la teoría anterior por distintos motivos. Primero, sugirió que las personas experimentan las reacciones fisiológicas asociadas a las emociones sin sentir la emoción. Por ejemplo, el corazón se puede acelerar porque practicas deporte, no necesariamente por el miedo. Además, Cannon sugirió que sentimos las emociones al mismo tiempo que las reacciones fisiológicas. Cannon propuso esta teoría en los años 20, pero el fisiólogo Philip Bard, durante la década de los 30 decidió ampliar este trabajo. Concretamente, esta teoría sugiere que las emociones ocurren cuando el tálamo envía un mensaje al cerebro en respuesta a un estímulo, lo que provoca una reacción fisiológica. Al mismo tiempo, el cerebro también recibe un mensaje sobre la experiencia emocional. Esto ocurre de forma simultánea. Y por último haremos referencia a una de las teorías que forman parte de las teorías cognitivas de la emoción, la teoría de Schachter-Singer. Ésta sugiere que la activación fisiológica ocurre primero, después, el individuo debe identificar las razones de esta activación para experimentar la etiqueta de la emoción. Un estímulo provoca una respuesta fisiológica que entonces es interpretada y etiquetada de forma cognitiva, lo que se convierte en la experiencia emocional. La teoría de Schachter y Singer está inspirada en las dos anteriores. Por un lado, igual que la teoría de James-Lange, propone que las personas infieren sus emociones a partir de las respuestas fisiológicas. Ahora bien, se diferencia de ésta por la importancia de la situación y la interpretación cognitiva que los individuos hacen para etiquetar las emociones. Por otro lado, igual que la teoría de Cannon-Bard, también sostiene que reacciones fisiológicas similares provocan una gran variedad de emociones (Viplana y Vigotsky, 2004).

Por último haremos especial mención a Damasio y su teoría del marcador somático. Antonio Damasio intenta explicar con su teoría del marcador somático cómo las emociones influyen en

nuestros procesos de decisiones y razonamiento. El MS sería una señal en forma de sensación somestésica, que contribuye a optimizar nuestras decisiones y nuestro razonamiento.

A través de un largo proceso de aprendizaje, determinados estados somáticos se asocian a clases específicas de estímulos. Así, frente a situaciones puntuales, el cuerpo trasmite una señal en razón de sus experiencias anteriores. Es decir, nuestro organismo a lo largo de su ontogenia va acumulando múltiples asociaciones del tipo situación vivida-estado somático, de tal forma de tener un registro con su historia de variaciones en función de esas situaciones particulares. Cuando nos encontremos con nuevas experiencias, dicho registro permitirá buscar alguna situación similar que se haya tenido con anterioridad. De esta manera, si la situación actual es asociada con una experiencia anterior que haya tenido un resultado negativo, el MS “intentará” que rechacemos ese curso de acción. Si por el contrario, la nueva situación se enlaza con alguna experiencia anterior positiva, que permita prever que la decisión tendrá éxito, el MS la promoverá.

El cuerpo entrega una señal frente a determinados estímulos que permite reducir nuestro campo de respuestas y hacer más eficientes nuestros procesos de toma de decisiones y razonamiento. Es como si nuestro organismo nos hablara mediante determinados estados somáticos, asociados a estímulos específicos, a través de un aprendizaje conductista de aquellas respuestas (y su respectivo patrón fisiológico) más asociadas a resultados exitosos. Este proceso se daría en dos tiempos. Primero, asociamos estas respuestas con nuestras emociones primarias (miedo, rabia, alegría) para luego mediante el aprendizaje social, asociarse a emociones secundarias, lo que permite un rango más amplio de asociación que las que entregan las seis emociones básicas. Sólo de esta forma conseguiríamos tan variada gama de estados somáticos para la casi ilimitada posibilidad de estímulos con los que se puede enfrentar el organismo.

Según Damasio, nuestras experiencias previas nos hacen almacenar una serie de sensaciones (debidas a respuestas musculares y hormonales) agradables o desagradables relacionadas con ciertos estímulos. Esta relación entre estímulo y estado emocional sería lo que él denomina marcador somático. Enfrentados a la tarea de tomar una decisión en un contexto nuevo, un estímulo similar al de experiencias anteriores desencadenaría en nuestro cuerpo la liberación de un determinado marcador somático. Así, las opciones por las que nos decantaríamos serían aquellas asociadas a marcadores somáticos agradables, y evitaríamos las que el marcador somático asociara con resultados adversos (Damasio, 1995).

Es importante hacer hincapié en que eso no quiere decir que estemos tomando la decisión correcta. El marcador somático simplemente nos influencia de una forma consciente o inconsciente, haciéndonos elegir una opción y no otras, basándonos en una sensación y no en la lógica. El conocer este mecanismo nos puede ayudar a no dejarnos influenciar cuando no tenemos motivos reales, por ejemplo, para desconfiar del nuevo jefe ruso porque inconscientemente nos recuerda al casero que no nos devolvió la fianza de aquel piso en Milán.

4. 3. COGNICIÓN SOCIAL

La neurociencia social está cambiando radicalmente nuestro conocimiento del modo en que el cerebro participa en la conducta social compleja de los seres humanos. Los estudios históricos de lesiones tendieron a focalizarse en la percepción y la producción de la conducta social, pero la perspectiva contemporánea está permitiendo ideas sobre la misma naturaleza del modo en que el cerebro permite a los seres humanos pensar sobre sí mismos y sobre otras personas (Kolb y Whishaw, 2015).

La disciplina denominada cognición social, es decir, la combinación de estudiar el entorno social y como lo asimilamos, en los últimos años ha cobrado relevancia y autonomía. Concretamente puede decirse que los estudios de psicología social, en el campo de la psicología evolutiva, representan planteamientos con matices diferentes a los de la psicología de la cognición social. La diferencia fundamental radica en que los primeros constituyen básicamente trabajos descriptivos de la conducta social de los individuos en distintos contextos sociales –familia, grupos, etc.,–. La cognición social puede definirse como el área que estudia las ideas, categorías y principios que estructuran nuestro conocimiento del mundo social y los procesos implícitos en la elaboración de tal conocimiento. En definitivas cuentas, la forma de cómo nos relacionamos con el entorno social y por ende, con el resto de los individuos.

El interés por este campo ha dado lugar a esta nueva disciplina como ya hemos comentado. La neurociencia, cognición o cerebro –si se quiere– social, que se puede definir como “el estudio interdisciplinario de los procesos neurobiológicos de multinivel (nerviosos, endocrinos, inmunes) que nos permiten interactuar con el mundo social, de cómo los sucesos neurobiológicos afectan los procesos psicosociales y cómo éstos, a su vez, tienen efectos a nivel biológico” (Ibañez et al., 2009), cuenta con varios conceptos que la modulan o han sido el foco de estudio dentro de la misma. A continuación hablaremos brevemente de ellos. En renglones anteriores, donde hemos combinado

argumentos humanísticos con neurocientíficos, ya han salido conceptos que vemos en este conciso apartado de la neurociencia cognitiva. Solo se trata de asentar estos conceptos antes de pasar a la piedra angular argumentativa para nuestra empresa, desde el campo de la neurociencia: la neuroestética.

Los términos que trataremos son los que generan la capacidad de entender desde la otredad y la autonomía del individuo al otro, al grupo y nos diferencia pero obligatoriamente nos acerca. La capacidad de atribución o teoría de la mente ya referida en el capítulo de la estética pragmatista, la empatía, la simpatía y el contagio emocional, serán los conceptos que proyectemos en ese apartado.

La teoría de la mente es un proceso que se pone en marcha rápidamente a los pocos instantes de conocer a alguien, sin embargo es una acción que se lleva a cabo de forma sostenida en todo momento cuando nos relacionamos con otras personas. Se lleva a cabo la teoría de la mente cuando a partir de formarnos una imagen de una persona, continúa en su esfuerzo de “adivinar” qué es lo que está pensando la otra persona, para saber cómo encajar en esa situación. Como ya se definió por boca de Redolar (2013):

[...] la teoría de la mente, se refiere a la capacidad de entender que las creencias, los deseos o las intenciones de otras personas no tiene por qué coincidir con la propias, la capacidad de inferir y representar el contenido de dichos procesos mentales, así como de desarrollar teorías que permitan predecir el comportamiento de un apersona determinada en respuesta a diferentes situaciones ambientales.

De un modo más sencillo y general, puede señalarse que la teoría de la mente se refiere a la capacidad de «leer» la mente de los demás. En ocasiones, el ejercicio de esta habilidad recibe el nombre de mentalizar o adoptar una perspectiva intencional (Redolar, 2013, 699).

También conocida como capacidad de atribución, esta teoría no es igual que la empatía, ya que no requiere implicación emocional. Un asesino precisamente, tiene una capacidad brutal de teoría de la mente, pero carece de empatía. La empatía por lo tanto sí que requiere de una implicación emocional para llevarse a cabo. Los pioneros de este estudio de la teoría de la mente fueron David Premack y Daniel Dennet a finales del siglo XX, pero Piaget a principios del mismo, ya analizó los resultados de experimentos con niños sacando en claro que el niño no aprende a abandonar su propio punto de vista para tomar la perspectiva del otro hasta los 4 años (Kandel, 2003).

Dentro de esta parcela se han estudiado y propuesto dos grandes teorías clásicas de cómo se elicitán los pensamientos de los demás: la teoría de la simulación y la de la gramática social. La primera trabaja con el conocimiento de sí mismo para con la situación que se le presente, es decir, para saber qué es lo que le está sucediendo a los demás; y la segunda defiende que el ser humano almacena durante su recorrido vital, conocimientos del funcionamiento de las mentes de los demás. Luego extrae unas reglas que aplica con la finalidad de predecir los pensamientos y sentimientos del resto de personas (Kandel, 2003; Redolar, 2013; Kolb y Whishaw, 2015). Como dato relevante a resaltar, cuando estamos llevando a cabo este ejercicio de teoría de la mente, el área cerebral que usamos es exactamente la misma que cuando piensa en sí misma. Por lo tanto la información de uno mismo es más útil si predecimos la conducta de alguien similar que de alguien diferente.

La empatía por otra parte, puede ser vista como un valor positivo que permite a un individuo relacionarse con las demás personas con facilidad y agrado, siendo importante la relación con los otros para mantener un equilibrio en su estado emocional de vida. Por otro lado, la empatía permite a una persona comprender, ayudar y motivar a otra que atraviesa por un mal momento, logrando una mayor colaboración y entendimiento entre los individuos que constituyen una sociedad. Pero vayamos de donde viene.

La empatía, en neurociencia social, se entiende como la capacidad que tiene el ser humano para situarse, sin esfuerzo, en la piel del otro, de sintonizar con sus emociones, es decir, de sentir lo que el otro siente.

El término proviene de término alemán *Einfühlung*, utilizado por primera vez por Robert Vischer (1872). En aquella época se utilizaba para hacer referencia a las reacciones musculares y emocionales que se desencadenaban en las personas que observaban un objeto artístico. Y, aunque el término ha evolucionado desde sus orígenes, vemos que sigue teniendo que ver con conmoverse con la expresión emocional de otro, con ese acompañamiento emocional que se produce cuando empatizamos con alguien, lo que nos lleva, sin ninguna duda, a una mayor comprensión del otro.

Cuando esto pasa, en nuestro cerebro se activan diversas áreas, pero hay dos que juegan un papel muy importante, estas son la ínsula anterior y la corteza cingulada anterior. Estas regiones además de estar implicadas en los procesos empáticos, se han relacionado con la motivación y la percepción de las sensaciones procedentes del propio cuerpo, especialmente aquellas relacionadas con lo referente al ámbito emocional.

Sin embargo, la respuesta empática no es algo radical como escoger un extremo y si no el otro, sino que está modulada por diferentes factores como la percepción de justicia. Por ejemplo, se ha observado que, al percibir el dolor físico de una persona que se ha comportado de manera injusta, la activación de la red empática (ínsula anterior y corteza cingulada anterior) cede paso a la activación de áreas relacionadas con la percepción del placer, como el núcleo accumbens. Es decir, los individuos sienten placer, en lugar de empatía, al ver a alguien injusto siendo castigado. Es más, cuanto más deseo tengan de vengarse de esa persona, mayor será la actividad en el núcleo accumbens al verla sufrir. Curiosamente, este cambio en el patrón cerebral a favor del castigo físico sólo se ha observado en varones, no en mujeres.

Por último nombrar la diferencia de significado de la empatía con la simpatía. Se consideraría simpatía, el fenómeno por el cual se llega a sentir pena, pero no furia, ante una persona enfurecida. A diferencia del contagio emocional, la empatía requiere que uno sea consciente de que la causa de sus emociones está en la observación o imaginación del prójimo. Mientras que los procesos de la teoría de la mente permiten inferir qué está pensando una persona, o cuáles son sus intenciones, sin necesidad de que uno se implique emocionalmente, la empatía es la causa de que el propio cuerpo absorba el estado afectivo de la otra persona.

Respecto al arte, la experimentación estética y la neuroestética, creemos, antes de llegar al capítulo de neuroestética, que el papel de la empatía, catalizado por una pieza artística que deberá tener el espectador para con el artista, es primordial en el entendimiento y la predisposición artística. Es decir, hay que ejercer la teoría de la mente cuando se nos presenta un pieza artística, pero lo ideal es que brote en nosotros, un grado de empatía para entender no solo la obra, sino qué ha llevado al artista a realizar aquella pieza, su contexto social, su circunstancia o, simplemente, la concordancia empática en gusto estético, experimentando el mismo deleite que el propio artista.

15

5. Neuroestética

5. 1. A PROPÓSITO DE NEUROESTÉTICA

Después de hablar en los capítulos anteriores de las bases neurales y cómo se desarrolla el comportamiento del ser humano respecto a la adquisición de nuevas conductas, los recuerdos adquiridos, las formas de extinguirlos y evocarlos y cómo nos influyen a la hora de emprender nuevas empresas de conocimiento, si son lacra o no para un nuevo aprendizaje; los factores contextuales, el papel de las emociones, cómo interactuamos con el entorno y cómo nos modifica; también cómo interactuamos con nuestra especie y los estados motivacionales y de placer con sus estados asociados de recompensa...

ahora atenderemos a una de las disciplinas nuevas, la neuroestética. En esta hornada de lo “neuro” donde todo el sector de evolución gira en torno a ser conscientes de lo que sucede en el cerebro y lo que se va conociendo de él gracias a los avances no invasivos de estudios del mismo, es necesario atender a estos avances y aplicarlos en el mayor número de campos para entender mejor qué sucede en el interior del cerebro para que actuemos en cada instante como lo hacemos. Al igual que en otros campos, hay sectores que son escépticos ante esta nueva parcela de conocimiento, achacando que son disciplinas que están en sus albores o incluso que no son nada nuevo, que es algo con un nomenclatura nueva solamente –pero como

observamos en la defensa del belkitsch, algo que trae cosas nuevas en su contenido –como son los avances técnicos no invasivos de imagen cerebral en el caso de la neuroestética– tiene que cambiar su continente. De cualquier manera, lo que sí debería consolidarse es la idea del nuevo “Hombre del Renacimiento” (Mora, F., 2014), no tanto en que el conocimiento se centre en una sola persona, ya que esto hoy día sería excesivo –aunque algunos lo consigan como Rodolfo Llinás, siendo el primer y único “University Professor” que ha tenido la Escuela de Medicina del New York University en sus 180 años de existencia; University Professor le permite dar cursos, a nivel Universitario, en cualquier área del conocimiento humano–, sino más bien en la transversalidad, la interdisciplinariedad –que no multidisciplinariedad, donde no hay integración de los métodos de las otras disciplinas– dando contagio de diversos puntos de vista desde diferentes campos y cotejándose entre sí. En otras palabras, tender puentes y desdibujar las férreas líneas segregadoras entre las artes, las ciencias y las humanidades. Se ha demostrado gracias a la neurociencia que filósofos, artistas, humanistas en general, han tenido razón desde hace siglos en temas referentes a los estados evolutivos del ser humano desligado esto de reflexiones divergentes propias de cada campo. Es maravilloso que el ser humano pueda llegar a las mismas conclusiones desde aparentemente escenarios tan dispares. No existe rivalidad, no existe inferioridad y negación por dicotomías, existe avance. En la era de la neurociencia, lo que se propone es aplicar y tener en cuenta lo que se va conociendo del cerebro, cómo evoluciona y ha evolucionado, a la hora de abordar otras disciplinas del conocimiento dándose así nuevos términos que conjugan dichos campos, a saber: neuroestética, neurocultura, neuroeducación, neuroarquitectura..., y un largo etc., que se irá ampliando cada vez más. Sí que es cierto que hay disciplinas que mantendrán el halo de misterio –halo casi mágico que trae esta, el propio conocimiento del cerebro, pero no nos referimos a dicho magnífico motor que tanto desconocemos– es sin duda, y ha sido, el arte –y todos los procesos creativos y perceptivos–, dialogando a posteriori este ente superior que va más allá que el propio creador y receptor de las piezas artísticas. Aun así, de eso se trata, de conocer lo máximo posible como es tan natural desde los albores de la evolución, que el arte haya sido necesario, antes de cualquier raciocinio consciente de comunicación verbal, escritura, etc. Luego, saltando a nuestros días, se han hecho con la comercialización de dichas manifestaciones tan desinteresadas en su germen, tan necesarias, nunca mejor dicho, por amor al arte –y por expresar una extensión del ser humano. La creación como una funcionalidad más allá que la primaria de subsistencia básica y supervivencia, la necesidad del disfrute y desahogo de cavilaciones que nos colman. Quizá no se encuentre tan alejado en este estrato de primeras necesidades de subsistencia esta manifestación, quizá haya sido una catarsis necesaria que se

ha llevado en paralelo de aquellas prácticas evolutivas de reproducción, alimentación, aprendizaje etc. Nos gusta pensar que el arte y todo lo que lo rodea, es una primera necesidad para que el ser humano pueda consolidar el resto de facetas, todo ello, eso sí, movido por lo que creemos que es indiscutible: la emoción, pulsiones que nos mueven más allá, como se ha demostrado ampliamente, de la conciencia. La magia del arte y la emoción. De todas las disciplinas que vienen dadas en la remesa de lo “neuro”, las que nos pueden interesar a priori pueden ser más de una: la neurocultura, la neuroeducación y cómo no la neuroestética, en la que nos centraremos un poco más. Hablaremos de ellas a continuación basándonos en los postulados de diversos investigadores actuales de dichos campos, arrojando los más nuevos puntos de vista o las afirmaciones contemporáneas de pensamientos ya arrojados en el pasado.

5. 2. ABOCETANDO LA NEUROESTÉTICA Y SUS HERMANAS LA NEURO CULTURA Y NEUROEDUCACIÓN

El doctor en neurociencia Francisco Mora Teruel, en su conferencia sobre neuroeducación en el Congreso de Español de Hueber, nos introduce en el mundo de esta remesa de disciplinas con el expresivo y fácilmente reconocible prefijo “neuro”. ¿Cuánto ha cambiado el cerebro en su forma general y sustancialmente? Si trajésemos a un niño del Paleolítico inferior al presente, no se distinguiría de nuestros niños. El cerebro hace 10.000-15.000 años que no ha sufrido cambios. El genoma no ha presentado alteración, aunque sí el epigenoma. No obstante, en lo sustancial, en códigos cerebrales y en estructuras del cerebro somos los mismos. Lo que nos cambia es la educación, los cambios que hemos sufrido han sido a causa de la cultura, no progresando en cambios genéticos sino en cambios éticos de una generación a la siguiente (Mora, F. 2017). ¿Cuáles han podido ser estos cambios, qué nos ha ofrecido esta cultura? Como resultado hemos alcanzado la tolerancia, el respeto, la desaparición en gran parte –que no del todo– del racismo, la homofobia –aquí insistimos en que aún queda mucho por andar ya que aún siguen muriendo gente en el mundo por el simple hecho de su orientación sexual–, etc. Todo esto directamente relacionado con el aprendizaje y memoria –estudiado en profundidad a lo largo de toda esta investigación– que a su vez viene dado por la capacidad tan maravillosa que nos ofrece el cerebro en su constante remodelación y generación de surcos nuevos, de canales de información: la neuroplasticidad. Esto es el cambio físico y químico que sufre el cerebro. La neuroplasticidad también conocida como plasticidad cerebral, se refiere a la capacidad del cerebro para adaptarse y cambiar como resultado de la conducta y la experiencia. La neuroplasticidad permite a las neuronas regenerarse tanto anatómica como funcionalmente y

94. Si hablamos de neurogénesis considerando que la plasticidad sináptica se logra a través de afianzar la relación de la sinapsis entre las neuronas existentes, la neurogénesis se refiere al nacimiento y proliferación de nuevas neuronas en el cerebro. A largo de toda la historia científica referida a esta parcela, la literatura relativa ha defendido la idea de que la regeneración neuronal en el cerebro adulto era considerado casi una herejía. Los científicos creían que las neuronas morían y no eran reemplazadas por otras nuevas. Altman, J. & Das, G.D. (1965), Kuhn, H., Dickinson-Anson, H. y Gage, F. (1996). A partir de 1944, pero sobre todo en los últimos años, la existencia de la neurogénesis se ha comprobado en el laboratorio y ahora sabemos qué ocurre cuando las células madre, un tipo especial de célula que se encuentra en el giro dentado, el hipocampo y, posiblemente, en la corteza pre-frontal, se divide en dos células: una célula madre y una célula que se convertirá en una neurona totalmente equipada, con axones y dendritas Van Praag, H., et. al. (2002).

formar nuevas conexiones sinápticas. La plasticidad neuronal representa la facultad del cerebro para recuperarse y reestructurarse (Cooper y Mackey, 2016) Este potencial adaptativo del sistema nervioso permite al cerebro reponerse a trastornos o lesiones. Prácticamente hasta los años 60, los investigadores y psicólogos creían que los cambios en la estructura cerebral sólo podían tener lugar durante la infancia. En la edad adulta, se creía que las estructuras cerebrales eran imperturbables y que las neuronas que “desaparecían”, morían para siempre. Las investigaciones más recientes demuestran que el cerebro continúa creando nuevas conexiones neuronales y alterando las ya existentes con el fin de adaptarse a nuevas experiencias, aprendiendo de la conducta y la nueva información para crear nuevos recuerdos⁹⁴.

El cerebro establece una serie de conexiones neuronales, cuando está ocupado en un nuevo aprendizaje o en una nueva experiencia. Estas vías o circuitos neuronales son construidos como rutas para la comunicación y feedback entre las neuronas. Estos surcos se crean en el cerebro, de forma muy parecida a como se forma una vereda o surco en la nieve cuando se esquía por su superficie, mientras más repitamos el paso por esa vereda, más profundo será el surco o mientras más fuerte sea el peso de ese aprendizaje mediante la emoción asociada a él. O parafraseando a Mora F. (2017): *sólo se puede aprender aquello que se ama*. Las neuronas se comunican entre sí mediante conexiones llamadas sinapsis y estas vías de comunicación pueden regenerarse a lo largo de toda la vida –anteriormente se pensaba en la pérdida de neuronas mediante el avance del tiempo–. No se habla ya de muerte de neuronas, sino de disminución de sinapsis neuronal y activación de nuevas sinapsis. Cada vez que se adquieren nuevos conocimientos –a través de esta repetición, ahondando en el surco–, la comunicación o la transmisión sináptica entre las neuronas implicadas se refuerza. Cuando por ejemplo se aprende algo y se repite de tal manera que se transforma en aprendizaje no declarativo, es mucho más difícil borrar este surco y crear uno nuevo. Esto sucede con la asimilación de una estética, en nuestro caso la kitsch. El surco es tan profundo en aquellas personas que lo aprendieron como algo peyorativo en el kitsch histórico –diferenciado por nosotros–, que ahora, cuando se les presentan imágenes, objetos o productos descargados de esta negatividad y lacra, es decir, belkitsch, les resulta altamente ardua la tarea de generar estos nuevos surcos, esta nueva sinapsis, esta extinción de conducta. Por otra parte, el público nuevo que carece del aprendizaje cultural de lo negativo asociado a la estética kitsch, desprovisto de estas sinapsis asociadas, adquieren de base y sin prejuicio alguno nuevos surcos y apreciación positiva, asimilando el belkitsch como algo óptimo, gustoso, agradable y apreciado como arte o estética óptima y buena, bella.

Una mejor comunicación entre las neuronas significa que las señales eléctricas viajan de manera más eficiente a lo largo del nuevo camino. Por ejemplo, cuando se intenta reconocer una nueva estética o arte, se realizan nuevas conexiones entre algunas neuronas. Así, las neuronas de la corteza visual –y otras partes implicadas que veremos a continuación– determinan su color, forma, proporciones o patrones que se repiten recordando a otras piezas enmarcadas dentro de esta estética. Para conocer la estética y sus atributos, son repetidamente evocados y asociados a la emoción suscitada en el pasado. Así se reconoce y atrae al presente. Revisitando el circuito neural y restableciendo la transmisión neuronal entre las neuronas implicadas cada nuevo intento mejora la eficiencia de la transmisión sináptica. La comunicación entre las neuronas correspondientes es mejorada, la cognición se hace cada vez más rauda. La plasticidad sináptica es una de las bases donde se asienta el aprendizaje y el extraordinario modelaje cual pella de barro de que dispone el cerebro.

Volviendo al tema cultural, decir que ningún animal tiene el privilegio que tenemos los seres humanos. La cultura, se entiende como los conjuntos de saberes, creencias y pautas de conducta de un grupo social, incluyendo los medios materiales que usan sus miembros para comunicarse entre sí y resolver necesidades de todo tipo (Kroeber, A. y Kluckhohn, C., 1952). Hay que prestar mucha atención a este contexto y entorno. El fundamento de la neurocultura en esta era, es romper la escisión entre humanidades y ciencias, y que sólo exista una cultura, la que presta atención al aprendizaje del cerebro y como ella misma lo modela, lo modifica y lo obliga a elicitar nuevas formas de apreciación, dando lugar a la neuroestética, la neuroarquitectura, la neuroética, etc. Nuestro cerebro cambia constantemente en cada palabra, en cada uso de la memoria y reescritura del recuerdo, en cada experiencia y cómo la afrontamos. Da una exclusividad de no afrontar y experimentarla de la misma forma dos veces, por eso el ser humano es único y entre nosotros somos diferentes gracias a esta capacidad plástica. Mora F. sostiene –convergiendo con nuestra opinión– que basado en cómo funciona el cerebro –el motor que sostiene dicha funcionalidad–, la base del aprendizaje y la memoria, la base de poder enseñar y aprender, la base de casi todo lo que son las funciones sino todas, del cerebro humano es: la emoción. Dice literalmente en esta conferencia que “la emoción es la energía que mueve el mundo, lo que nos lleva inconscientemente a seguir vivos; la emoción embebe todas las funciones del cerebro, porque es el mecanismo que salvaguarda de la supervivencia” (Mora, F., 2017). Tajante es también cuando, después de continuar alegando que la emoción es preteroria en todos los procesos cerebrales, nos dice que “sin emoción no hay procesos mentales coherentes y ensamblados, sin emoción no hay decisiones acertadas –ya lo decía

Damasio (2008)–, sin emoción no hay aprendizaje y memoria sólido, sin emoción no hay sentimientos, porque los sentimientos no son más que la conciencia de que hay una emoción.” (Mora, F., 2017). Es entonces cuando llegamos a la conclusión de que la dicotomía o esquizofrenia separada de cognición y emoción no existen, pues el proceso es conjunto y cuando se percibe algo pasa por el centro del cerebro emocional y es estampado eso que percibimos, que oímos, que olemos, que tocamos, como algo bueno o malo –el miedo es uno de los sentimientos de los cuales somos conscientes aunque el resto de los animales también lo tengan, pero solo nosotros somos conscientes de que lo tenemos– bello, agradable o feo, desagradable, y lo que entra dentro de los circuitos de recompensa o en cambio se aleja y lo percibimos como doloroso huyendo de él. La cognición es una base común a todos los seres humanos, los procesos de cómo percibimos, sin embargo y en cualquier caso, lo que realmente nos hace diferentes los unos de los otros, lo que hace que unos veamos algo como bello o no, agradable o no, es el cerebro emocional y sobre todo las emociones aprendidas y asociadas previas que recordamos catalizadas por el nuevo estímulo. La idea de gato, pájaro, coche, arte romántico, figurativo, conceptual o simbólico no es la misma para todos nosotros, teniendo cada cual una representación instantánea en el cerebro al momento en que hemos leído cada palabra citada anteriormente. Gato negro, pájaro blanco, coche rojo y deportivo o monovolumen verde, una imagen concreta que represente para todos nosotros el arte romántico, el figurativo –un retrato seguramente–, el conceptual –por su fama y como antecedente con sus ready-made, Marcel Duchamp quizá– y así sucesivamente nos vamos diferenciando. Esto es necesario señalarlo debido a que con el belkitsch nos sucederá algo parecido, cada cual, después del aprendizaje, de dibujar lo más o menos a lo largo de la lectura de este texto, tendrá un concepto base de lo que es algo de estética belkitsch hasta un cierto punto, luego será solo y exclusivamente nuestro, los detalles que añadamos a esa cognición base, mediante la emoción experimentada asociada a la estética concreta.

5. 3. LOS ALBORES

Hacia finales de la década de 1980, el neurocientífico Semir Zeki, del University College of London, en Inglaterra, se interesó en el sistema visual de los primates, especialmente el de los humanos. Como en multitud de casos que se suceden en el laboratorio, después de encontrar que muchas áreas visuales del cerebro intervienen de manera particular procesando el color y el movimiento por ejemplo. Comenzó a interesarle cómo reflejaría el cerebro a nivel sináptico la experimentación de la apreciación visual y en general la de la belleza, así como, por contraposición, las imágenes tomadas por no bellas o feas. El término “neuroestética” se usó por primera vez en 1999 cuando Semir Zeki

proponía la posibilidad de desarrollar un campo de conocimiento referido a las bases biológicas de la experiencia estética (Zeki, 1999). La propuesta de Zeki consistía en partir del conocimiento de la estructura y funcionamiento del cerebro y deducir cómo deben participar las diversas regiones del cerebro en heterogéneas tareas relacionadas con la creación y la apreciación de objetos artísticos y estéticos, como la pintura surrealista o el arte cinético (Zeki, 2001, 2004; Zeki y Lamb, 1994).

Uno de los problemas de partida del término neuroestética, es su generación sin un contenido definido concreto. Estamos de acuerdo que la neuroestética abarcaba en su creación el estudio de la apreciación de piezas artísticas, estéticas y la belleza como culmen, pero ¿podemos estudiar algo que no está aceptado con una definición global y universal? Prueba de ello es el debate histórico sostenido cual nota musical alrededor de dicho concepto a través de la filosofía. A continuación dispensaremos algunas aproximaciones y digresiones sobre la belleza:

Según la R.A.E. la palabra belleza viene definida como “la cualidad de bello”⁹⁵ y bello nos dice que es aquello “que, por la perfección de sus formas, complace a la vista o al oído y, por ext., al espíritu”⁹⁶. Solamente analizando dicha definición encontramos ambigüedades, márgenes para su interpretación, como por ejemplo la necesidad de acotar y definir el término “espíritu”, entrando en un hipervínculo eterno. La evolución semántica la describe de forma clara y concisa Tatarkiewicz:

Lo que en castellano moderno se denomina como *bello*, los griegos lo denominaron como *χαλον* y los romanos *pulchrum*. La palabra latina siguió utilizándose durante toda la época antigua y medieval, desapareciendo, sin embargo, con el Renacimiento que la sustituyó por una nueva palabra, *bellum*. El desarrollo de este nuevo término fue bastante peculiar: originándose en *bonum* via el diminutivo *bonellum* fue abreviado a *bellum*. En un principio, la palabra se aplicó sólo a mujeres y niños; más tarde designó todo tipo de belleza eliminando totalmente la palabra anterior *pulchrum*. Ninguna lengua moderna ha adoptado una palabra que se derive de *pulchrum*, aunque muchas hayan adoptado la palabra *bellum* de un modo u otro: los italianos y los españoles, *bello*; los franceses, *beau*; los ingleses, *beautiful*. Otras lenguas europeas poseen palabras equivalentes que se han derivado de otras nativas: el alemán, *schön*; el ruso, *drasseeviy*; el polaco, *piekny*. [...] La teoría general de la belleza que se formuló en tiempos antiguos afirmaba que la belleza consiste en las proporciones de las partes, para ser más precisos, en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y en sus interrelaciones (Tatarkiewicz, 1997, pp. 153-154). La mayor parte de las personas sostiene que una proporción armónica de las partes entre sí y con el todo, con la adición de un colorido agradable, constituye la belleza visual, y que la belleza de todas las cosas sin excepción consiste en ser simétricas y armónicamente proporcionadas (Plotino, 2007).

En la teoría de la belleza del siglo XVIII, el gusto, junto con la imaginación ha tomado el lugar de la razón: el gusto reconoce la belleza, y la imaginación la crea. El siglo XIX elaboró una solución de compromiso: el

95. Real Academia Española. (2001). Disquisición. En Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/fech?id=5Jw7ezp>

96. Real Academia Española. (2001). Disquisición. En Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=bello>

gusto y la imaginación sirven a la belleza exactamente igual que lo hace el pensamiento racional. Puede suponerse que esta solución puede utilizarse también en nuestros tiempos. Durante este siglo XVIII tuvo lugar efectivamente otro cambio: el cambio de los gustos clásicos a los románticos, de una belleza basada en reglas a una belleza basada en la libertad, de una belleza que produce agrado a otra belleza que produce una fuerte emoción (Tatarkiewicz, 1997, pp. 181).

Es aquí donde encontramos la clave, la emoción. Como ya hemos comentado anteriormente, humanistas han encontrado respuestas en el pasado que hoy día corrobora la neurociencia. Al fin y al cabo la emoción, lo que nos mueve o sacude, se acercará más a una experiencia estética –bella o no. A lo largo de estos más de diez años estudiando definiciones estéticas, investigaciones y teorías sobre qué sí y qué no es o puede ser arte, hemos asimilado una suerte de definición o premisa que usamos a la hora de la creación artística para ser coherentes con la gestación de una pieza artística. Para nosotros –sobre todo después de estudiar a Danto (2013)– el objeto artístico o pieza artística viene determinada por su funcionalidad –enlazando así con otra parcela de estudio aunque leve, dedicada a la estética pragmatista–. Por lo tanto, es para nosotros una correcta pieza artística aquella que cumple su función, es decir, aquella que sí tiene como finalidad conmover mediante asco, terror, deleite o belleza, fealdad, lo sublime, lo grotesco, transmitir tristeza o provocar ira. Yendo más allá, arte sería todo aquello que se usase con la finalidad de ser arte y que siendo esta su finalidad sería buen arte, de una estética correcta cuando la funcionalidad estética de conmover con su ímpetu, se sucediese. Algunos ejemplos pueden ser: el David de Miguel Ángel, los frescos de la Capilla Sixtina, un Kandinsky, Hirst y su instalación de animales en formol, las esculturas antropomorfas que dialogan entre sí de Juan Muñoz, las esculturas hiperrealistas de Eugenio Merino, los “praxitelianos” efebos de Pierre et Guille, la teatralidad del Diluvio de David LaChapelle, los llamativos ojos vítreos exagerados de las niñas de Mark Ryden, las siniestras mujeres de Ray Caesar, la excentricidad de las performances de La Fura dels Baus, cualquier pieza performática de Marina Abramovic –de la que hablaremos más adelante–, el hiperrealismo de Antonio López, los ready-made de Duchamp, la archiconocida *Merda d'artista* de Piero Manzoni, las intervenciones en la naturaleza de Andy Goldsworthy y un eterno etcétera.

Todas estas obras nos emocionan de una forma u otra apelando al placer, angustia, asco, gusto, belleza, etc., pero hay algo que asociamos como cualidad del belkitsch: el ímpetu.

¿Qué es el ímpetu? El ímpetu es un concepto que asociamos al término belkitsch. El arte con esta estética está capacitado para contener la energía y eficacia para desempeñar su acción –la acción correcta de la transmisión estética comentada anteriormente–.

La noción de estética no debe entenderse como el estudio de la percepción de la belleza de un objeto material (Van Damme, 1996). Debemos poder dar cuenta de la multiplicidad de experiencias visuales y auditivas –siendo las básicas y principales asociadas al arte–, así como de experiencias olfativas, gustativas, táctiles y múltiples y dinámicas combinaciones de ellas. Debemos poder dar cuenta de experiencias perceptivas que no están relacionadas con la belleza como se concibe, sino con la dicotomía belleza-sublime –conteniendo este último término producciones grotescas, terroríficas o feas, pero siendo tan perfectas en su producción, que consigan la belleza dentro de su estética. La percepción de su especie las hará bellas–; aquellas que emergen del encuentro de los seres humanos con lo desagradable, lo cómico, lo religioso, el simbolismo, los signos de identidad, etc. (Van Damme, 1996). Y deberíamos poder dar cuenta de los afines fisiológicos de experiencias en las que las personas muestran gran interés, invierten gran cantidad de su tiempo, como ser gustados a otros individuos o disgustar, ser aceptado o querido, alejarse del rechazo social o dentro de un grupo y todas las emociones que circundan cada una de estas acciones, siendo estas a nuestro parecer la clave y motor de toda percepción –ya sea estética o no– e interacción con el entorno.

Después, con los avances no invasivos del estudio del cerebro como la fMRI (imagen por resonancia magnética funcional) la magnetoencefalografía, etc., Zeki fue llamado por el canto de la sirena mitológica del arte, esto es en otras palabras, interesarse en cómo se refleja en el cerebro lo que ya había estudiado –el procesamiento visual–, pero aplicado a la apreciación artística propiamente. Es decir, qué sucede en el cerebro, cómo se interrelacionan las áreas cerebrales a la hora de dicha sinapsis ante un estímulo visual artístico. E aquí el primer dilema de la cuestión que ha venido de soslayo renqueando a raíz de nominar este estudio como: neuroestética. Zeki al igual que Ramachandran, comienzan un estudio de algo sin concretar, sin precisar, porque ¿qué investigaría la neuroestética? Hemos dicho que la belleza y el arte, pero ¿qué ocurre con el arte no bello, sublime, abstracto, conceptual o que no produce placer? Más adelante abordaremos este tema en particular.

La diversidad de autores interesados en la investigación de esta apreciación artístico-estética y belleza, ha crecido a raíz del surgimiento de esta disciplina (Carroll, et al: 2011, Cela-Conde, et al: 2011; Chatterjee: 2010b; Di Dio & Gallese: 2009, Holland: 2009, Koelsch & Siebel: 2005, Langer: 2012, Massey: 2009, Miall: 2009, Nadal et al: 2008, Munar, et al: 2012, Peretz & Zatorre: 2005, Robinson: 2010, Shimamura & Palmer: 2011, Skov & Vartanian: 2009, Zaidel: 2010, Zeki: 1999, 2002).



Ilustración 2. Miguelangelo Buonarroti. *David*. 1501-1504.



Ilustración 3. Miguelangelo Buonarroti. Detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina. 1508-1512.



Ilustración 4. Miguelangelo Buonarroti *La creación de Adán* (Detalle de la Capilla Sixtina).



Il. 5. V. Kandinsky. *On White II*. 1923.



Ilustración 6. D. Hirst. *Out of Sight. Out of Mind*. 1991.



Il. 7. D. Hirst. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. 1991.



Il. 8. Eugenio Merino. *Always Kim*. 2014.

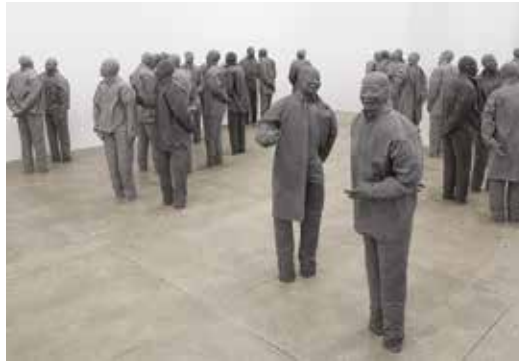


Ilustración 9. Juan Muñoz. *Many Times*. 1999.



Il.10. Ray Caesar. *Little Miss Sardonicus*. 2011.



Il. 11. D. LaChapelle. *Deluge*. (detalle) 2006.



Il. 12. Pierre et Gilles. *Le petit bal*. 2015.



Il. 13. M.Ryden. *Aurora*. 2015.



Ilustración 14. David LaChapelle. *Deluge*. 2006.



Ilustración 15. La Fura dels Baus. *Dreams of Flight*. 2009.



Ilustración 16. Marina Abramovic. *Ritmo 2* (6h.). 1974.



Ilustración 17. Marina Abramovic. *Ritmo 10* (1h.). 1973.



Ilustración 18. Marina Abramovic. *Ritmo 0* (6h.). 1974.

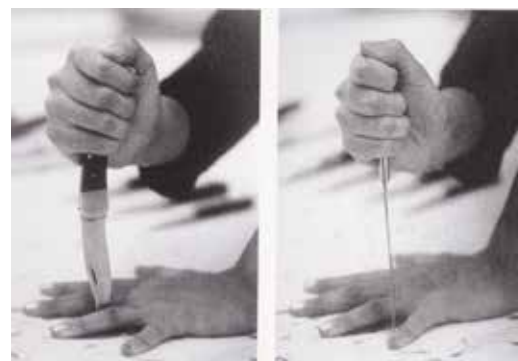


Ilustración 19. Marina Abramovic. *Ritmo 5* (1, 1/2h.). 1973.



Ilustración 20. Antonio López. *Gran Vía*. 1974-1981.



Ilustración 21. Andy Goldsworthy. *Rowan Leaves Laid Around Hole*. 1985.



Ilustración 22. Marcel Duchamp. Ready-mades: *Fontaine*, 1917 & *Bicycle Wheel*, 1951.



Ilustración 23. Piero Manzoni. *Merda d'artista*. 1961.

5. 4. INCONVENIENTES Y SU EVOLUCIÓN

¿Cuáles son los principales problemas del campo de la neuroestética? Comencemos:

Para empezar, es un campo ampliamente criticado desde los propios compañeros de disciplina y desde el mundo de las letras, artes o humanidades. Al hablar de resultados empíricos leídos desde un laboratorio tenemos que tener en cuenta lo que nosotros defendemos desde nuestro argumento, que no es otra cosa que la importancia del contexto y del bagaje negativo del sujeto –junto con el adaptativo-trasformador– que proponemos. La sugestión, la formación del sujeto, el contexto más o menos amable donde se le sitúe (en un laboratorio o dentro del museo), que sepa más o menos de qué va el experimento al que se va a someter..., todo esto sugestiona al sujeto. Está ampliamente comprobado que un ambiente hostil (Mora, F., 2006) influye en la respuesta ante estímulos similares en un contexto agradable. Lleguemos pues a un consenso de cómo tiene que ser la situación óptima de estudio sin falsear los resultados, no ya por los especialistas que leen los datos arrojados, sino por el sujeto propuesto a estudio, “mal seleccionado”. Todo esto a lo que nosotros hemos llegado concluyendo después del estudio en profundidad de la memoria, aprendizaje, emociones, motivación y circuitos de recompensa relacionados con el placer como también el cerebro social o cómo interactuamos con otros miembros de nuestra especie dentro de un contexto, enlaza fácilmente con la neuroestética y curiosamente, sin resultados tangibles, solo con inferencias, cotejamos a posteriori con literatura estudiada que íbamos bien encaminados en nuestras deducciones y nuestra hipótesis del bagaje adaptativo-trasformador y el bagaje negativo (Mora, G., 2015) así como el estado emocional previo del individuo y el papel del contexto donde se experimente el deleite estético, son la clave en líneas principales de estudio de la neuroestética. Después de una ardua tarea como es la investigación dentro de un campo que no es nuestro, después de abrir la mente y tender lazos entre la lógica inconsciente de tu experiencia estética como creador de piezas artísticas y dialogar de qué puede ser lo que suceda en tu cerebro a la hora del acto creativo y el porqué de esa creación y esta estética y no otra, se vislumbra como rallos al amanecer el descanso de que las elucubraciones llegan a buen puerto cuando la literatura específica, aunque aún nueva y con mucho que recorrer, dan la razón, a pensamientos previos a esa lectura.

A lo largo de toda la búsqueda y llevando en paralelo obra propia artística, como es lo usual en un doctorando de dicha formación, los viajes de una a otra disciplina tanto como diálogos internos

creativos analizando el porqué de la estética de nuestra obra, se llega a entender que la clave es justamente esa: formar parte del proceso desde dentro, salir y analizarlo desde fuera y compararlo constantemente entre tu pieza y proceso artístico, teorías estéticas y evolución de la historia del arte y las asimilaciones artísticas atendiendo al contexto –y comparando siempre con tu propio contexto (ejercicio propuesto por la Estética de la Recepción)– y el campo de la neurociencia cognitiva y concretamente la neuroestética. Hoy día se necesita un *Nuevo Hombre del Renacimiento* –como ya hemos referido antes–, alguien capaz de venir de un campo a otro y sentirse cómodo o respetar sendos al mismo tiempo: ser el creador, la pieza creada, el sujeto estudiado y la conclusión empírica. Desde nuestra postura buscamos conocernos tan profundamente que de forma individual arrojemos respuestas a un todo global.

El estudio de las capacidades específicas de un objeto que tienen para provocar una experiencia estética, es altamente ambiguo y complejo por todo lo comentado anteriormente. Si nos referimos a capacidades simétricas, de color, de composición, de gustos dentro de una sociedad –la occidental por ejemplo– y teniendo en cuenta el bagaje y formación del sujeto podemos aislar los resultados y adquirir conclusiones interesantes como ya se han obtenido. Por otra parte, aunque se hayan hecho ya estudios de la apreciación estética de obras de arte abstractas, aquí el campo se acerca y hay que prestarle más atención al aprendizaje del sujeto, es decir: no arrojarán los mismos resultados el análisis de una pieza artística por un sujeto versado en ese campo de conocimiento durante 15 años, que otro que, en esos quince años, la única destreza analítica de este tipo de obras artísticas ha sido realizar asientos de contabilidad –aunque de forma innata traigamos un posible componente de apreciación de la belleza, relacionados con la simetría facial con la finalidad de seleccionar al congénere y buscar así la perpetuación de la especie (Kandel, 2013), como defiende Ramachandran entre otros, pero hablamos de arte abstracto o incluso conceptual–.

Hay placeres que han sido generados por la cultura en que se vive. Hay placeres que sólo pueden nacer de la educación del hombre en el seno de una sociedad determinada. Esos placeres, que como la pintura, la escultura, la arquitectura o la música alcanzan belleza, van más allá de la actividad del cerebro emocional y su actividad primitiva. Esos placeres nacen de un concierto entre corteza cerebral y sistema límbico. [...] Y es de la comprensión de lo que se ve, percepción únicamente humana, y del placer de lo que se ve, que se alcanza la belleza de lo que se ve (Kandel, 2013, *La era del inconsciente*, p. 102).

Damasio ha propuesto que en el ser humano, ante una determinada decisión a tomar, una vez vistas las opciones, hay una primera impronta emocional, una inclinación, que parece ser siempre inconsciente. Tiene que ver con nuestra historia personal, con nuestros éxitos y fracasos, con nuestros

placeres y dolores. Es como un fogonazo interior que no percibimos, pero que inclina ya la balanza en una determinada dirección. Esto al parecer ocurre tanto ante las decisiones pequeñas como ante las de alta envergadura, personales, o sociales e incluso ante la solución de un abstracto problema matemático (Kandel, 2013, La era del inconsciente, p. 100).

Con la abstracción, el ser humano ha ahorrado tiempo en los procesos de aprendizaje y memoria, y en consecuencia, ha aumentado sus capacidades de supervivencia (Abstracto pájaro) (Kandel, 2013, La era del inconsciente, p. 104).

¿Hasta qué punto el cerebro del versado en apreciación artística se ha modificado y ha adquirido un aprendizaje tan específico para catalogar y apreciar de obras abstractas o conceptuales bellas? Y respecto al economista que también observa las mismas obras, ¿Hasta qué punto el arte conceptual y abstracto es capaz de catalizar de forma inconsciente la apreciación de la belleza en una obra que a priori para el diletante en arte puede no tener sentido alguno? ¿Existen pues diferenciaciones entre la belleza de la obra a apreciar y el sujeto que la aprecia? O bien, salvando estas apreciaciones, ¿existe un factor común que es universal para sendos sujetos y así apreciarán un objeto como bello –aun teniendo un aprendizaje diverso–, norma que toda obra artística debe cumplir? En estos términos nos encontramos al citado Ramachandran, fiel defensor en su debatible decálogo de lo que tiene que cumplir una pieza artística para llevar este nombre. No nos olvidemos de qué cultura y contexto viene este investigador, claves que se tienen en cuenta para experimentos pero se olvida con relativa celeridad en este decálogo. A saber:

1. HIPÉRBOLE

De acuerdo con el neurólogo, el arte implica una hipérbole deliberada, exageración, incluso distorsión, con el fin de crear efectos agradables en el cerebro. Primer error, ¿El *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Caspar Malevich es una hipérbole? A riesgo de contestar afirmativamente, ¿Causa un efecto agradable en el cerebro? y ¿La pieza de video arte de Pipilotti Rist *I'm not the girl who misses much* (1986) o el arte de Gina Pane con su *Azione sentimentale* (1974) por ejemplo, causa un efecto agradable en el cerebro?

2. AGRUPACIÓN

El agrupamiento es una acción bien conocida en el arte. Los seres humanos necesitamos conectar los puntos, descubrir objetos y vencer el camuflaje. De acuerdo a esto Agata Olek pone

al espectador en un aprieto con sus obras donde teje envolviendo todos los objetos y habitaciones por ejemplo dando un camuflaje perfecto del entorno que nos presenta, como por ejemplo en *I Do Not Expect To Be A Mother But I Do Expect To Die Alone*.

3. CONTRASTE

En muchas ocasiones, los distintos reflejos de luz sobre un fondo nos cuentan una historia. A través de este proceso se enfatiza lo pertinente en una obra y se le resta importancia a otras partes menos relevantes. Nos volvemos a remitir a Malevich.

4. AISLAMIENTO

Aislamos ciertas características de una pintura con el fin de hacerla más simple y descubrir así la historia que intenta contarnos. Desde pequeños, el cerebro se acostumbra a buscar la estrategia más simple, la que gaste menos energía en descubrir la respuesta. El Barroco y el Horror Vacui son unos perfectos ejemplos de las ganas del ser humano por simplificar a la hora de crear arte. Lo que queremos intentar que se trasmita es que no se puede aplicar estos puntos a todo el arte como norma general rotunda. Es evidente que algunas piezas pueden cumplir estos requisitos, sin embargo el reduccionismo de estas premisas no puede incluir toda pieza o estilo artístico.

5. RESOLUCIÓN DEL PROBLEMA DE LA PERCEPCIÓN

La resolución de problemas es tan placentera como descubrir algo. Por eso nos anclamos en esas imágenes que nos piden interpretar variables distintas para resolver la pintura. Es otra característica desarrollada por vía de selección natural para resaltar aquellos objetos que merecen atención. Una obra de Antonio López, hiperrealista, nos da como resultado una pieza técnicamente cerrada, es una fotografía donde no cabe interpretación como pudiese ser en el expresionismo abstracto.

6. SIMETRÍA

Nuevamente la selección natural entra en juego en esta explicación. Algunos dicen que en la biología, lo simétrico usualmente evoca salud mientras que la asimetría puede significar enfermedad. Esta es la razón de por qué respondemos bien a algunas obras de arte simétricas o que estén matemáticamente bien estructuradas. También la forma como rostros simétricos o con interesantes

asimetrías causan placer. Es cierto que los factores de simetría en composición, las diagonales, los puntos de fuga, las asimetrías, las tensiones, etc., son bien conocidos en composición a la hora de jugar con el recorrido que debe hacer el ojo humano por la superficie de la escultura, pintura, etc.

7. AVERSIÓN A LAS COINCIDENCIAS

El uso extremo de coincidencias nos aburre. Así es. De hecho, es el motivo por el cual nos dormimos ante ritmos musicales que no varían y tramas predecibles. Esto se debe a que nuestro cerebro prefiere, en muchas ocasiones, escenarios genéricos pero pertinentes y verosímiles. Lo predecible nos gusta, pero sólo para otorgar credibilidad. Cualquier punto narrado por el autor, podría ser eternamente debatible y creemos que de la misma manera ser matizada con experimentos en el campo de la neurociencia.

8. REPETICIÓN

Las fatigosas repeticiones estériles no son bien vistas en el cerebro. También aburren a las neuronas. Nuevamente, caemos en ese espacio repetitivo que puede dormirnos si lo dejamos. Sin embargo, las neuronas muestran su interés si repetimos la belleza, si subrayamos lo artístico y otras variables estéticas que nos causan placer. De esa forma, no nos aburrimos, nos complace la acción.

9. RITMO Y ORDEN

El orden y el ritmo son elementos importantes en la vida humana. Podemos pensar en varios ejemplos sobre sus pasos en el mundo cotidiano. Por ello, una obra de arte no puede ser puramente caótica y necesita de cierto orden para despertar interés y tocarnos en lo profundo. El neurólogo explica que a veces al desviarse del orden la obra genera fascinación debido a un orden implícito ya establecido.

10. EQUILIBRIO Y METÁFORA

En sus explicaciones, el neurólogo Ramachandran utiliza mucho el arte hindú para ejemplificar sus significados. Así nos dice que la metáfora no solo funciona a nivel literario, sino también a nivel visual. El neurólogo usa el “Baile de Shiva”, en el que cada característica evoca simbólica y meta-

fóricamente el baile cósmico de creación y de destrucción, para explicar el placer y el encanto que ejercen en el cerebro. (Ramachandran: 2004, Ramachandran & Hirstein: 1999).

No se nos pase por alto la clave de porqué este decálogo no es aplicable a todo tipo de arte. Su contexto. Él usa arte hindú para ejemplificar su decálogo. Es necesario establecer una relación con el contexto antes de analizar ya que influye de forma radical en la percepción de una misma teoría o pieza artística.

Es evidente que cualquiera que mínimamente tenga nociones de la Historia del Arte general u occidental –algunas ilustraciones la hemos traído a colación con los ejemplos del amplio espectro que abarca el arte– se dará cuenta que, cuanto menos, al decálogo le hacen falta algunos detalles o matices para poder reducir el objeto artístico a una serie de características generales.

Es muy importante dónde situar y qué factores tener en cuenta al analizar cómo cada individuo juzga el arte, y separar así arte y belleza en dos líneas de investigación paralelas de la neurociencia cognitiva aplicada a la experiencia estética como ya avanzaremos en nuestra puntualizada y levemente matizada posible definición de neuroestética, o más bien subcategorías dentro de la neuroestética que se dediquen específicamente a ramas concretas como: el estudio de la belleza física, de la belleza artística, de la atracción de lo sublime –lo grotesco, lo feo –existiendo incluso lo que se ha denominado, “feísmo”⁹⁷, lo terrorífico–; englobado todo esto dentro de dos brazos que lo abarcarían todo a la hora de tener en cuenta el ámbito de estudio, a saber: contexto endógeno y exógeno del sujeto, es decir, un bagaje de aprendizaje cultural y un bagaje de aprendizaje emocional. Teniendo en cuenta esta “relatividad” a la hora de realizar los trabajos de laboratorio y de campo, los resultados, alejándose de los reduccionismos totales en el arte –como también en la neuroestética, ya que se conoce que no existe una respuesta única y exclusiva hablando del cerebro, que afirme que exista una sola área que se encargue de una sola acción, sino la combinación de muchas de ellas–.

Respecto al feísmo nombrado anteriormente y a las nociones de estética que nosotros concebimos. ¿Y no es estético algo que mediante su forma transmite un mensaje concreto y mueve una emoción dentro de nosotros? En la sexta entrada de la RAE cuando buscamos el término estética, nos dice lo siguiente: “Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico. *La estética del modernismo*”⁹⁸. El gusto por lo feo,

97. La RAE define el feísmo como la “tendencia artística o literaria que concede valor estético a lo feo”. Real Academia Española. (2001). Feísmo. En Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=HitGWm5>

98. Real Academia Española. (2001). Estética. En Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=GrPCrf2#Ih2Izmy>

la belleza de lo feo, lo correcto de lo feo que te mantiene constantemente en un sentimiento y percepción.

Respecto a este tema, dice Allen (1877) por ejemplo que, “lo estéticamente bello es aquello que aporta el máximo de estimulación sensorial con el mínimo de fatiga o desperdicio en procesos que no están relacionados directamente con funciones vitales” (Nadal y Flexas, 2012). Y concluye respecto a lo estéticamente feo diciendo que es aquello que no consigue ese efecto. Por lo tanto aquello que aporta una estimulación insuficiente o supone demandas excesivas o derrochadoras sobre los órganos. Sin embargo, cuando se nos presenta un estímulo catalogado como feo, no carece de poder suficiente para sostener esa emoción estética incluso a veces con un muy leve esfuerzo. La impronta de una imagen desagradable puede ser quizá en ocasiones más rápida en su efecto que una estipulada como bella. Allen no tuvo mucho apoyo dentro del escenario del conductismo norteamericano de principios del siglo XX, careciendo esta aproximación fisiológica de la experiencia de la apreciación estética de una adecuada complementación psicológica en dicho marco histórico.

Schopenhauer, trata de explicar la diferenciación de la belleza cotidiana de la artística, como también diferencian los artistas –con minúsculas que pueden ser todo ser humano– y los Artistas –con mayúscula, los que se dedican propiamente a producir piezas artísticas, grupo en el cual podría incluirme debido a la formación adquirida– (Nadal y Flexas, 2012, pp. 86-87).

¿Cómo es posible hallar placer y deleite en un objeto sin alguna influencia del mismo sobre nuestra voluntad (deseos)? Cualquiera comprende, en efecto, que sólo puede resultar deleite y placer en una cosa de su relación con nuestra voluntad (deseos o necesidad), o como se expresa generalmente, con nuestros fines; de tal manera, que un placer sin excitación de la voluntad parece un contrasentido. Sin embargo, lo bello excita sin duda alguna como tal nuestro gusto, nuestro deleite, sin que tenga ninguna relación con nuestros fines personales, es decir, con nuestra voluntad. Mi solución ha sido que nosotros consideramos siempre en lo bello las formas fundamentales y originarias de la naturaleza animada e inanimada, es decir las ideas platónicas de las mismas, y que esta interpretación tiene como condición propia su correlato fundamental, el sujeto del conocimiento libre de la voluntad, es decir, una inteligencia pura, sin propósitos ni fines. De esta manera, la voluntad desaparece por completo de la conciencia al comenzar una concepción estética... Éste es el origen de aquel placer aquel deleite que acompañan a la concepción de lo bello (citado en Kandel, 2013, p. 106).

Sin embargo en el fin ulterior de la contemplación de lo bello emana el bienestar propio. La positividad que lo agradable y bello te da.

Existen pues dos niveles o desarrollos de algo con base común que sería el placer: el hedonismo y el eudemonismo. Apliquemos esto a nuestro cometido: según Frazzetto, el hedonismo se encarga de nuestros sentimientos más inmediatos de felicidad, maximizar el placer y reducir el dolor; el eudemonismo se centra en la felicidad más a largo plazo pero estable. Persigue más allá que el placer inmediato; unos valores y una vida bien vivida, con moral. Digamos que una meta más lejana. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, no son excluyentes, –y según también concluye Frazzetto–: “es posible formarse el carácter y desarrollar virtudes admirables al mismo tiempo que se ejercita la capacidad para disfrutar del placer” [...] “Las gratificaciones pasajeras no obstaculizan el camino del perfeccionamiento personal. Se puede ser hedonista y abrazar el eudemonismo al mismo tiempo”. (Frazzetto, 2014, 262-263). Consideraríamos entonces el kitsch hedonista y su evolución, el belkitsch, como la combinación inteligente de hedonismo y eudemonismo. Hasta hoy el kitsch era un arte hedonista y digamos que el arte culto eudemonista. Hoy el enaltecimiento del belkitsch garantiza un eudemonismo artístico cuando se ancla por el previo hedonismo del reclamo estético del kitsch histórico; ya es belkitsch en su *maestra* combinación digna de la Ilustración donde *el placer es una autogratificación refinada y nada excesiva*. La estética kitsch –más o menos intensa– no obstaculiza que se impregne de significado la obra y que pase a ser belkitsch. Ponte metas para llegar a la felicidad –eudemonismo– pero mientras llega, por el camino, disfruta –hedonismo– con placeres propios y relaciones sociales, esto acelerará el camino y lo hará más corto y llevadero.

El placer y sentirse bien se busca hasta con un gesto altruista, pero la fineza o complejidad de cómo se llega a este placer y de qué forma se concibe según el juicio moral, cultural y contextual es, desde nuestro punto de vista, la clave de la experimentación de emociones estéticas y emociones generales –que al fin y al cabo también, si son, bellas o positivas, son por lo tanto estéticas–. El beso que recibes al reencontrarte con el ser amado, el abrazo de una madre, la carta que llega de alguien que no se tienen noticias desde hace tiempo, sentarte a contemplar un atardecer con la banda sonora de tu película favorita, probar un plato que te recuerde a la niñez feliz e inocente a la que vuelves también cuando hueles a tierra mojada o hierba de la que llevabas a casa en los pantalones cuando volvías de jugar, o el olor a cloro de las manos cuando en verano comías el bocadillo con hambre después de nadar en la piscina... El lector ha ido rememorando imágenes según se han ido narrando, y a la vez han ido dictaminando y separando en positivas o negativas, bellas o no según si estos recuerdos se asocian como algo positivo –ya que algunas escenas podrían estar enturbiadas por escenas negativas particulares, como el bullying causado por el matón del grupo que perseguía

por la piscina para ahogar al más débil o el típico que daba collejas cuando alguien le ganaba en algún juego.

Todo lo anterior entra dentro de lo que para “todos” los que lo leen podrían ser experiencias estéticas positivas por definición, pero insistimos en que la clave contextual es la llave que puede cerrar el debate instando quizá el estudio del porqué el anclaje de estas emociones previas que serán el sustento de las experimentaciones estéticas, más evolucionadas aunque partiendo del mismo núcleo.

Para Eric Kandel “La belleza, en su grado máximo –hablando en torno a la belleza dentro del arte–, sería pues algo así como un constructo mental abstracto, emocional, del cerebro de cada ser humano que sólo las obras maestras logran evocar” (Kandel, 2013, p. 107).

5. 4. 1. PROBLEMAS DE NOMENCLATURA Y DETRACTORES PURISTAS

Como hemos dicho previamente, nosotros proponemos una definición de neuroestética que intenta dividir la disciplina en consecuentes ramificaciones coherentes para no dar lugar a confusión y dar juego a los críticos severos, tirar por tierra el que intente abarcar muchos escenarios de estudios sin concretar o acotar de forma clara a veces.

La defensa a ultranza de un punto de vista, sea en pro de la neuroestética o en detrimento a ella, sin vislumbrar alejándose del punto neurálgico, es un craso error; tanto un extremo como otro. Obcecarse por defender una hipótesis es necesario, pero esto no quiere decir cegarse en demostrar unilateralmente lo que queremos conseguir. Entraríamos aquí en los heurísticos o las falacias que sólo ayudarían a denostar las acertadas conclusiones.

“La cuestión es que los prejuicios que albergamos en cualquier momento dado –nuestra manera de ver el mundo– influyen en nuestras decisiones y conclusiones en las evaluaciones que hacemos y en lo que elegimos”. [...] “el fenómeno llamado: «heurística afectiva»: pensamos en función de cómo nos sentimos. Un estado alegre y relajado contribuye a una visión del mundo más abierta y menos prudente” (Konnikova, M., 2013). Según cómo se catalicen, asociados a qué. Heurístico de disponibilidad o accesibilidad –la información que tenemos más a mano es la que usamos como generalidad: si mis amigos se casan con 26, que es mi edad, los jóvenes en general contraerán

matrimonio con esa edad-. Heurístico de representatividad –similitud con algo anterior-. Heurística de halo –la percepción de un rasgo particular es influida por la percepción de rasgos anteriores en una secuencia de interpretaciones, si nos gusta una persona tendemos a calificarla con cualidades favorables aunque realmente no tengamos información real de ella-. El nombre de efecto halo fue acuñado por Edward L. Thorndike. Investigadores posteriores han estudiado este efecto y su relación, en especial, con el atractivo físico, dada su relevancia en el sistema educativo y en procesos judiciales. Sesgo de falso consenso –las personas tienden a presuponer que sus propias opiniones, creencias, predilecciones, valores y hábitos están entre las más elegidas, apoyadas ampliamente por la mayoría-. Heurístico de ajuste y anclaje –consiste en basar el juicio en un valor inicial, obtenido mediante cualquier procedimiento, incluido el azar, para luego ir ajustándolo a medida que se añade nueva información. Y por último el heurístico de actitud –evaluación de algo como bueno o malo. Este nos recuerda a la falacia naturalista: el intento de identificar o reducir lo “bueno” a lo que es “natural” se denomina en filosofía “falacia naturalista”. Esto es: se dice que algo es bueno porque es natural. Todas las éticas han incurrido en este tipo de falacia que consiste en justificar la bondad de algo por el mero hecho de considerarlo “natural”⁹⁹. La heterosexualidad es buena porque es “natural” por lo tanto la homosexualidad es mala. Esto evidentemente es un sofisma soez en toda regla. ¿Y si lo “natural” fuera la homosexualidad?

99. <http://www.almiron.org/otros29.html> (Fecha de consulta: 08/03/17).

Cuando se comenzó a investigar sobre qué zonas intervenían en el proceso perceptivo y visual de la belleza y el arte, se llegó a una de las más certeras conclusiones respecto a este campo neófito aun llevando unas décadas: en los complejos entresijos del cerebro, a la hora de marcar o señalar un solo punto, una sola área que intervenga en casi cualquiera de los procesos de los que depende el cerebro, lo único que está claro, es que no existe solo la activación de una parcela en exclusiva o única, sino la interacción de muchas y la intervención dependiendo de cuáles sean los factores, cada vez distinta. Burke (1757) sostuvo que tales experiencias no se basaban en mecanismos biológicos especializados, que lo bello y lo sublime estaban mediados por los mismos mecanismos fisiológicos que las emociones comunes como el amor y el miedo. Los objetos, los paisajes y otras personas eran considerados hermosos, creía, porque causaban la misma relajación de los nervios que las emociones del amor o la ternura (Pearce, M., et al. 2016).

Si bien es verdad que a grandes rasgos se habla de zonas muy delimitadas para dependiendo qué tipo de estímulo, entre ellos la amígdala a la que le hemos dedicado un espacio, el sistema límbico en general, la corteza orbitofrontal, medial lateral, etc., (luego se detallarán con más detalle

qué zonas intervienen). Pero tenemos que atender a en qué casos observemos el funcionamiento del cerebro, esto quiere decir, a los condicionamientos ambientales exógenos y los condicionamientos endógenos, pudiendo cambiar así los resultados que arrojen dichas activaciones. Llegamos a la conclusión de que el reduccionismo, en estos casos, es más difícil que en cualquier otro estudio de laboratorio, y es que, tratándose del estudio del arte, la estética o la belleza, después de miles de años de literatura filosófica y no llegar a una conclusión acorde y que contente a todos sobre qué es el arte y la belleza, está ocurriendo lo mismo a la hora de que el propio cerebro, en la hazaña de su estudio, nos revele la respuesta. Parece ser que el propio cerebro ya desde antaño nos ha ido diciendo lo difícil que sería obtener dicha respuesta, demostrándonos ahora con sus complicadas sinapsis y divergentes variables. Esperemos que no nos hagan falta otros miles de años para poder llegar a una respuesta, tengamos que hacerla relativa o reduccionista, pero concluir con alguna de ellas al menos sucintamente. Teniendo en cuenta todas estas premisas, la necesidad de acercamiento desde los dos campos, las artes –y barriendo para nuestro campo, los artistas propiamente, a los cuales habría de dedicarles un profundo análisis en el seguimiento de la creación de obra artística–, humanidades y neurociencias, podremos llegar todos juntos a verdaderas conclusiones. Cuando el ser humano, social por naturaleza, reúne una miscelánea ordenada e interactiva con sus coetáneos, se llegan a “verdades” más fieles.

5. 5. MIRANDO DE CERCA LA NEUROESTÉTICA

Llevamos hablando largo y tendido de las emociones y el contexto a lo largo de toda la investigación. La clave del feedback, esta retroalimentación entre el ambiente y cómo se modifican las emociones por dicha intervención junto con la intervención de mecanismos de aprendizaje y asociación –cómo se rememora mediante el uso de la memoria–, de determinados estímulos que catalizan una emoción concreta, son una constante desde nuestro punto de vista a tener siempre presente en cualquiera de las líneas de estudio que pueda abordar la neuroestética. Y ya sea con el fin de descubrir qué ocurre en el cerebro cuando percibimos una sensación y no solo imagen bella –como también puede ser la música, aunque como dice Damasio (2003, pp. 147-148), todas las representaciones mentales que vienen dadas por un estímulo externo son imágenes mentales– tanto como qué ocurre en el cerebro cuando experimentamos cualquier tipo de arte, bello o no, pero que te golpee las emociones. Muchos tipos de arte buscan conmover con emociones distintas a las agradables asociadas a las bellas, como por ejemplo en el caso de la performance, concretamente y como caso concreto, el de Marina Abramovic. En *Ritmo 10*, se centra en la ejecución de un juego

ruso que consiste en dar golpes rítmicos de cuchillo entre los dedos abiertos de una mano. *Ritmo 5*, cuyo elemento principal es una gran estrella ardiente a la que Marina iba lanzando su cabello y uñas cortadas a modo de ritual de purificación para finalmente saltar al centro de las llamas. *Ritmo 2*, en el que prueba la incorporación del estado de inconsciencia a una performance, experimentando, en un primer acto, el efecto que produce en su cuerpo una píldora usada para la catatonía, y en el segundo, el efecto de otra píldora destinada a personas depresivas y violentas. Y *Ritmo 0*, en la que adopta un rol pasivo dejándose, durante seis horas, completamente a merced del público, el cual contaba con 72 objetos con los que poder hacer con ella lo que quisieran. Son solo algunos ejemplos de la larga lista de impactantes trabajos que forman ya parte de la leyenda de Abramovic y de la Historia del Arte. No importa el número de cortes, cuan sea el resultado de mutilación total de su cuerpo, la pérdida de consciencia, los efectos secundarios o las malvadas fechorías sufridas a manos de otros, donde realmente obliga a ejercitar aquí la empatía o mejor dicho la capacidad de atribución del espectador y así proponer un juicio moral: ¿Hasta dónde están dispuestos a llegar? No hay límites. Y en caso de haberlos, son puestos a prueba por ella, los propios y los del resto de individuos, que ayudan con su participación a crear la pieza artística. Saca así a la luz lo más mundano, esencial y verdadero del ser humano, quizás solo mostrado cuando es puesto a prueba, aunque más de un espectador por convencionalismo moral y debido a que está expuesto a la observación del resto de espectadores, reducirían su alcance de poner a prueba a la artista por miedo a ser juzgados. ¿Se comportarían igual si no fuesen observados?¹⁰⁰ Sería muy interesante que se llevasen este tipo de experiencias bajo el ojo y análisis de la neuroestética. Analizar mediante fMRI o magnetoencefalografía, por ejemplo, al espectador que interviene y al artista que experimenta. Las parcelas que se iluminan en la actividad cerebral sería un filón de información a interpretar.

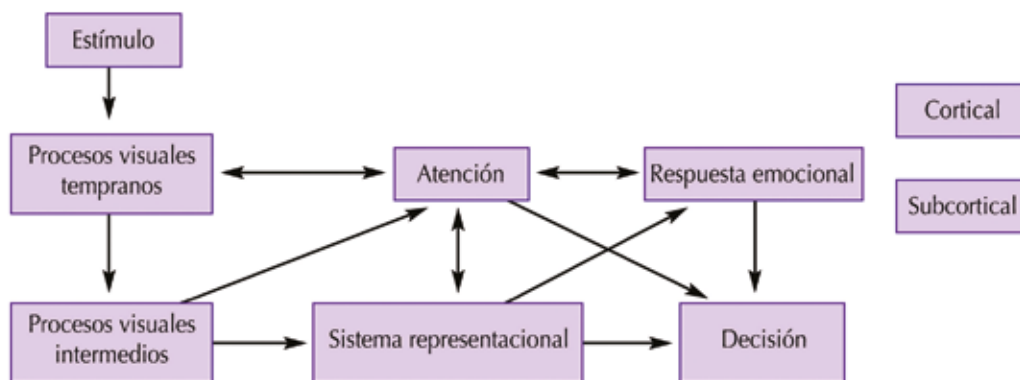
Se necesita un equipo muy heterogéneo de componentes de diferentes disciplinas tanto artísticas –artistas representantes de diferentes disciplinas para proponer experimentos y ellos mismos ser analizados–, filosóficas y también del campo de la historia del arte y evidentemente del campo de la psicología y neurociencia cognitiva, para que formen parte de este tipo de proposiciones y ofrezcan desde la divergencia de ideas, soluciones y nuevos paradigmas en los que la neuroestética siga su desarrollo. Llámese neuroestética, neurociencia cognitiva o si se quiere porque no “abarque” tanto dicho término simplemente, análisis de lo que sucede en el cerebro en la experimentación de diversas emociones catalizadas por eventos de cualquier índole, pero, al fin y al cabo, que nazca una contribución más para conocer la incógnita aún por descubrir que es el funcionamiento de nuestro cerebro.

100. He aquí la importancia del contexto en el análisis de experimentos de laboratorio. Más adelante también se planteará la cuestión, pero ya se despeja la duda a la cuestión como nos cuenta Brieber et. al. Después de realizar un experimento donde se le ofrecían estímulos artísticos a una muestra que ya había percibido dichos estímulos días antes en el contexto del museo y luego en el laboratorio calificándolos en su debido momento. En general los resultados demuestran que el contexto en el que se experimenta el arte tiene un gran impacto en la experiencia misma. Por otra parte, las calificaciones otorgadas por los participantes en el grupo ML proporcionan evidencia de que los contextos anteriores en los que se han encontrado obras de arte también desempeñan un papel protagonista. No sólo los participantes de este grupo dieron menores puntajes de interés en el laboratorio que en el contexto del museo sino que sus calificaciones en estas escalas en el laboratorio eran incluso inferiores a las otorgadas por los otros dos grupos en el mismo contexto. Así, después de encontrar las obras en el museo una semana antes, los participantes en el grupo ML encontraron la experiencia en el laboratorio particularmente decepcionante. Por lo tanto, la experiencia del arte está influenciada por contextos anteriores donde se ha encontrado la obra de arte, que se utilizan como base para la comparación. Un aprendizaje experiencial previo (Brieber et. al. 2014).

5. 6. LOS MODELOS PRINCIPALES Y SUS EVOLUCIONES

Para finalizar esta sección hablaremos de un problema menor con el término neuroestética. Y es que el mismo ha heredado la ambigüedad inherente al término estética, que puede ser interpretado tanto como una clase especial de respuesta emocional (asociada a la belleza) hacia objetos tanto naturales como artificiales, y el estudio de tales respuestas; y por otra parte como la ciencia del “arte” (Carroll: 1999).

Existen dos modelos principales donde se han sentado las bases del procesamiento y la experimentación estética: por una parte, el de Chatterjee (2003) y por otra el de Leder et al. (2004). Estos modelos no hacen otra cosa que ofrecernos una apropiada y razonable forma de compartimentar el proceso cognitivo de apreciación estética en componentes más simples o básicos.



Adaptación propia. En Chatterjee 2003.

El modelo de Chatterjee (2003) divide la apreciación de la belleza visual –no denominada de forma más general, experiencia estética– en una serie de procesos cognitivos y afectivos. En un primer momento, se producen los procesos visuales tempranos, dentro de un global perceptivo, en los que el estímulo se disecciona en sus componentes más simples como son el color, las líneas, o las formas –a lo Kandinsky en su *Punto y línea sobre el plano* (Kandinsky, 2003)– analizados en regiones cerebrales distintas. Después, ciertos elementos son agrupados por los procesos visuales intermedios y segregan así otros para formar representaciones coherentes, sirviéndose del entendimiento y aprendizaje que se ha adquirido previamente en situaciones similares. Más tarde se seleccionan ciertas regiones del estímulo para ser procesados con mayor profundidad. Como ya

se ha comentado anteriormente, la información almacenada en la memoria se activa, se reconocen los objetos o circunstancias y se asocian con significados mediante la acción de un sistema representacional –sistema que nos desglosa en profundidad Damasio en su obra *El error de Descartes* (Damasio, 1994) con sus imágenes rememoradas–. Este análisis visual elicitó emociones asociadas con la experiencia estética y aporta los cimientos para formular un juicio estético. El modelo también incluye una retroalimentación de información, a través de procesos atencionales, desde los niveles de procesamiento visual tardíos y desde los sistemas afectivos hacia las etapas de procesamiento tempranas (Nadal, Flexas y Cela-Conde, 2010). Nos damos cuenta una y otra vez que realmente son componentes que por separado, sin enmarcarlos en la parcela de apreciación estética, son componentes de tipo perceptivo, apareciendo los factores emocionales, de aprendizaje y memoria, y el contexto social y cultural. Todo esto bien señalado precedentemente, donde sin aun teniendo nosotros este conocimiento, anunciábamos su relevancia aplicada a esta experiencia estética particular.

Chatterjee (2003), con su modelo lo anticipó y por otra parte los resultados de los estudios de neuroimagen realizados desde la publicación del trabajo de Leder et al. (2004), convergen en la noción de que la apreciación estética está relacionada con la actividad en tres conjuntos de regiones funcionalmente distintos (Cela-Conde, Agnati, Huston, Mora, & Nadal, 2011; Nadal, 2013). Uno de estos conjuntos es el circuito de recompensa. El sistema de recompensa del cerebro se activa frente a un estímulo externo y envía señales mediante conexiones neuronales, para que se liberen a los neurotransmisores responsables de sensaciones placenteras como la dopamina y la oxitocina. El objetivo es bastante claro, hacer que queramos repetir en principio dicho comportamiento, pero sobre todo y como final ulterior, como nos cuenta fervientemente Francisco Mora en su conferencia (Mora, F., 2017) como forma de asegurar la existencia. Todos los engranajes complejíssimos que hacen funcionar nuestro cerebro no tienen otra finalidad que mantenernos vivos, en el camino el ser humano ha desarrollado apetencias por experiencias que siendo más refinadas nos llevan no solo a sobrevivir, sino a sobrevivir con gusto y con placer. Por ejemplo, la sensación placentera que sentimos al tener sexo –buscando medios específicos de cómo no procrear, por lo tanto, solo buscando el placer puro– o comer algo delicioso sabiendo que no es necesario para cubrir nuestras necesidades alimentarias, pero sí para liberar endorfinas como por ejemplo cuando comemos chocolate. El sistema de recompensa hace que queramos repetir la acción. Asimismo, este sistema de recompensa del cerebro también es capaz de liberar dopamina ante acciones que no son bene-

ficiosas, como actitudes de riesgo y experiencias dolorosas, que bien pueden convertirse en placer, un dolor placentero –prácticas BDSM (Bondage, Sumisión, Dominación y Masoquismo)–. Buscar una situación de terror dentro de un entorno seguro, ver una serie o película gore que te produce asco o ciertamente los personajes son feos, en la más básica definición del término, forman parte de las experiencias estéticas y bien lejos de la apreciación de la belleza que se sitúan.

La apreciación estética se basa en procesos de recompensa, predicción y anticipación, auto-monitoreo, en el papel de las emociones y la generación de placer asociado. Todo este tipo de componentes tienen lugar en la región cortical –cingulado anterior, corteza orbitofrontal, insular y ventromedial prefrontal– y subcortical –es decir, núcleo caudado, *substantia nigra* y núcleo accumbens–, así como algunos de los reguladores de este circuito –es decir, amígdala, tálamo e hipocampo–, (Cupchik et al., 2009; Harvey, Kirk, Denfield y Montague, 2010; Ishizu & Zeki, 2013; Kirk et al., 2009; Lacey et al., 2011; Vartanian et al., 2013). Las experiencias estéticas también desarrollan la actividad relacionada con la atención en el procesamiento sensorial y zonas de convergencia heteromodal. Estas regiones incluyen el giro bilateral fusiforme, giro angular y la corteza parietal superior en experiencias estéticas visuales (Cela-Conde et al., 2009; Cupchik et al., 2009; Ishizu & Zeki, 2013; Lacey et al., 2011; Lengger, Fischmeister, Leder y Bauer, 2007). Por último, las experiencias estéticas también están relacionadas con una actividad a través de una red de regiones corticales involucradas en el juicio evaluativo. El juicio, junto con las emociones derivadas de la experiencia estética conforman el equipo de análisis de cómo percibimos estos estímulos. La asignación de recursos atencionales y recuperación de información de la memoria con la finalidad de contextualizar los estímulos y el juicio, están incluidos en las regiones dorsolateral y ventrolateral, la famosa corteza prefrontal, la corteza prefrontal medial anterior, el polo temporal, la corteza cingulada posterior y el precuneus (Cattaneo et al., 2014, Cela-Conde et al., 2013, Cupchik y col., 2009; Jacobsen et al., 2006; Lengger et al., 2007). No obstante, como se ha destacado en ciertos estudios (Cela-Conde et al., 2013, Vessel, Starr, & Rubin, 2012), tal cartografía es sólo el primer paso. Aún queda mucho camino por andar y reiterar en futuros experimentos si estas áreas continúan siendo ante diferentes estímulos y lo más importante, ante diferentes sujetos a analizar. La clave para entender este fundamento neurobiológico de la apreciación del arte es trazar el plan de actuación de dichas redes que integran estas regiones.

La combinación de ambos Chatterjee (2003) y Leder et al. (2004) a grandes rasgos, quedaría señalando los siguientes componentes, referidos a la experiencia estética, no solo a la apreciación visual de la belleza:

- procesos perceptivos (y su integración en la memoria –la experiencia previa siempre es importante),
- procesamiento del contenido y significado (en el que intervienen, entre otros, los intereses y el conocimiento del perceptor),
- procesos emocionales y de toma de decisiones (de los que derivan la emoción estética y el juicio estético, respectivamente) (Flexas 2013).

De lo estudiado en capítulos anteriores sabemos toda la importancia de los procesos perceptivos relacionados con las pulsiones emocionales como también el recorrido y aprendizaje que tenga el individuo. La memoria, el aprendizaje, la emoción, la motivación y el contexto social son factores perentorios en la experiencia y funcionamiento humano individual y en interacción con su entorno y congéneres, respecto a la apreciación de la experimentación estética no iba a ser menos. Sin embargo, sí que puede ser o ir más allá. Esta búsqueda de exclusividad en la activación cerebral de sinapsis es lo que se ha estado buscando en estas décadas. Saber si realmente la exclusividad de la experimentación estética existía ha sido la hipótesis más comprobada –o aun comprobándose–. Todo indica que no existe una diferenciación en la activación de una zona que se dedique exclusivamente a dicha apreciación. Nadal y Flexas nos afirman: “la apreciación estética no es un único proceso cognitivo ni descansa sobre un mecanismo neuronal único e indivisible. [...] los estudios de neuroimagen –no– han hallado evidencia de mecanismos cognitivos o neuronales que se dediquen especial o exclusivamente a la apreciación de la belleza” (Nadal y Flexas, 2012, p. 97).

De los resultados de toda esta literatura y estos estudios podríamos extraer ciertas conclusiones principales. En primer lugar, apoyan el modelo de la apreciación estética como una interacción compleja entre la percepción cognitiva y la percepción afectiva, (Mora, F., 2017). En segundo lugar, revelan que no hay un asiento localizado para el arte en el cerebro, es decir que no existe una zona exclusiva y específica que se dedique a la apreciación concreta de estos estímulos; y que nuestra experiencia del arte emerge de la interacción entre los nodos de una amplia distribución de las regiones corticales y subcortical del cerebro (Cela-Conde et al., 2013; Chatterjee, 2014; Vessel et al., 2012). Por otra parte, muestran que ninguna de estas regiones está especializada en responder sólo al arte. Todos estos factores desempeñan papeles cruciales en otros dominios de la experiencia humana, desde la percepción de pequeños detalles en el mundo o tomando pequeñas decisiones

de abstraer el razonamiento o establecer relaciones sociales –ya sabemos que el ser humano es un animal social por naturaleza–.

Como complemento a lo añadido hasta ahora, decir que las bases de la neuroestética asentaron sus cimientos en cuatro estudios que aparecen referidos en la mayor parte de la literatura de esta temática. Estos eran similares en su finalidad, pero arrojaron diversos resultados. En general se puede decir en relación a la experiencia estética visual, que los procesos perceptivos se asocian a la corteza occipital (Vartanian & Goel, 2004); el reconocimiento y la atribución de significado se ha relacionado con actividad en el polo temporal (Jacobsen, Schubotz, Höfel, & Cramon, 2006); los procesos afectivos parecen mediados por la corteza orbitofrontal (Kawabata & Zeki, 2004), el núcleo caudado, el córtex cingulado anterior y la propia corteza occipital (Vartanian & Goel, 2004); y las decisiones se atribuyen a la corteza prefrontal lateral y medial, y el polo frontal (Cela-Conde et al., 2004; Jacobsen et al., 2006).

Nosotros a la interpretación de estos resultados añadimos las siguientes cuestiones y apreciaciones, que a causa de no poderlas comprobar nosotros por falta de medios técnicos, qué menos que apuntarlas aquí para que tomen algún tipo de eco y quien sabe, si en un corto período de tiempo sean corroboradas.

¿Cuáles son los mecanismos biológicos que subyacen en los aspectos afectivos y emocionales de la experiencia estética? ¿Qué significa, en términos biológicos, moverse por cualidades estéticas tales como belleza o sublimidad? Estas preguntas sólo se pueden responder en parte cuando todavía hay mucho debate en torno a cuestiones fundamentales como si hay emociones estéticas específicas, ya sea que experiencias estéticas pueden implicar emociones comunes como la alegría, la ira o la tristeza; o si la emoción es incluso una necesidad específica de la experiencia estética. La diferenciación que se propone en la literatura de que se dispone hasta el momento sobre la existencia de un tipo de emoción general y otro tipo de emoción estética da posicionamientos radicales en ambos extremos y otra vertiente que aúna la combinación de ambos. ¿Existe tal cosa como emociones estéticas? Algunos investigadores han argumentado que hay ciertamente ciertas clases de emociones que son intrínsecas a las experiencias estéticas. Konecni (2005), concibió el temor estético como una emoción estética específica, una respuesta prototípica a lo sublime: “It is the most pronounced, the ultimate, esthetic response, in all ways similar to the fundamental emotions” (Konecni, 2005: p. 31). El temor podría acompañar una variedad de experiencias, incluyendo la apreciación del arte, aunque sólo bajo ciertas circunstancias. Es la dependencia del arte a las representaciones de

inmensidad, de acciones o momentos excepcionales, que hace posible producir emociones profundamente emotivas de asombro que van más allá del mero placer estético. Lazarus (1991) ha adoptado la opinión opuesta, a saber, que no hay emociones estéticas exclusivas o prototípicas. En su opinión, una “emoción estética” es una emoción común experimentada en respuesta al arte o a cualquier otro objeto de contemplación estética. Así, las emociones estéticas son provocadas por retratos de contenido emocional con los que la gente puede relacionarse. La fuerza de tal emoción estética depende fundamentalmente de la medida en que los espectadores se identifican con la representación –empatía– y el significado personal del contenido representado –bagaje personal–. Por otra parte, Silvia (2006) también ha argumentado que una amplia gama de emociones comunes pueden ser parte de una experiencia estética. Las valoraciones constituyen el mecanismo clave que subyace a la obtención de todo tipo de emociones en respuesta a los objetos de la contemplación estética, y específicamente a las obras de arte. La gente puede sentir emociones autoconscientes en combinación, como el orgullo, la lástima y la vergüenza, al tiempo que se involucra con el arte. Están relacionados con la valoración de la congruencia de las obras de arte con los propios valores, autoimagen o autoconcepto, el grado de responsabilidad personal y la coherencia con los estándares propios (Silvia, 2009).

Scherer (2004), sin embargo, argumentó que las emociones estéticas –entendidas como emociones comunes experimentadas en respuesta al arte– difieren de las emociones utilitarias, es decir, emociones comunes experimentadas en respuesta a eventos físicos y sociales que ocurren fuera de cualquier contexto artístico. Las emociones estéticas carecen de las valoraciones de la relevancia de las metas, comunes a las emociones utilitarias. Aunque las emociones estéticas pueden venir con fuertes sentimientos fenomenológicos, exhiben manifestaciones fisiológicas más débiles que las emociones utilitarias, y carecen de las respuestas de excitación y de acción observadas en estas últimas. Cuando las respuestas fisiológicas –en forma de escalofríos u ojos húmedos– acompañan a las emociones estéticas, no están dirigidas a preparar al organismo para una acción adaptativa específica. “An aesthetic experience is one that is not triggered by concerns with the relevance of a perception to my bodily needs, my social values, or my current goals or plans, nor with how well I can cope with the situation, but one where the appreciation of the intrinsic qualities of a piece of visual art or a piece of music is of paramount importance” (Scherer, 2004: p. 244).

Como hemos dicho anteriormente, los posicionamientos han sido en defensa de unas emociones específicas, otros defienden que son las emociones generales aplicadas y otros la faceta dual, o

sea que la faceta emocional de las experiencias estéticas es dicotómica. No sólo el contenido y su significado personal, impulsando la respuesta emocional en un episodio estético (Frijda, 1986, Tan, 2000). La respuesta a las cualidades intrínsecas de Scherer (2004) constituye un aspecto emocional separado y prudente, de la experiencia estética. Así, el contenido representado despierta un tipo de emociones, llamadas “emociones complementarias” (Frijda, 1986) o “emociones representadas” (Tan, 2000). Éstas podrían ser cualquiera de las emociones comunes. Además, el estilo, el medio o el proceso mismo de lograr la comprensión de la obra de arte o del objeto pueden provocar un tipo diferente de emociones, llamadas “emociones de respuesta” (Frijda, 1986) o “emociones de artefacto” (Tan, 2000).

La neuroestética ha contribuido a esta discusión principalmente a través del uso de técnicas de neuroimagen y psicofisiológicas, de dos maneras diferentes. En primer lugar, ha proporcionado a los psicólogos un nuevo nivel de análisis; y por otra parte, ha permitido hacer nuevas preguntas fascinantes como por ejemplo nos muestra el experimento de Skov (2010) donde trató de caracterizar los mecanismos neuronales que permiten al sujeto abordar las respuestas emocionales conflictivas mediante el contenido de las imágenes por una parte y las cualidades formales. Tras ofrecer a los sujetos dictaminar la diferencia entre imágenes neutras, bellas o feas, se observó la actividad cerebral al ver las imágenes que denominaban como bellas o feas. Los resultados arrojados se asemejaban a experimentos previos donde los agentes que influían en este dictamen son el procesamiento perceptivo –giro occipital superior, el fusiforme, la ya citada corteza orbitofrontal, el córtex cingulado, entre otras regiones– y el procesamiento ejecutivo; es decir, varias regiones prefrontales. Al examinar la interacción entre la valencia afectiva del contenido de las imágenes y las calificaciones de los participantes, se identificaron regiones cerebrales cuya actividad era diferente cuando los participantes clasificaron las imágenes desagradables como bellas y por otra parte cuando calificaron las agradables como bellas. Esta comparación reveló actividad en regiones adicionales del cerebro –áreas de procesamiento perceptivo de alto nivel–, tales como los surcos temporales inferior y superior, y ciertas regiones relacionadas con la recompensa, como el núcleo caudado. Estos resultados sugieren que mecanismos perceptivos y afectivos específicos entran en juego cuando apreciamos las cualidades estéticas de estímulos que representan contenido emocionalmente negativo. No nos olvidemos de la amígdala. La amígdala es una estructura subcortical situada en la parte interna del lóbulo temporal medial. Este elemento posee conexiones con la gran mayoría del encéfalo, siendo un núcleo de especial relevancia que puede afectar al conjunto del sistema nervioso y en la funcionalidad del organismo.

El campo de la música también ha sido analizado. Los estudios de Salimpoor et. al. (2011, 2013) nos hablan sobre las bases neuronales de las respuestas emocionales positivas ante la música y constituyen excelentes ejemplos de cómo la neuroestética puede abrir nuevas vías de investigación. Sus resultados nos dicen que la música está mediada por dos vías anatómicas distintas que desempeñan dos papeles diferentes pero complementarios, en la anticipación y la generación de sentimientos placenteros. En el experimento de Salimpoor et al., pidieron a los participantes que escucharan fragmentos de música desconocidos y asignaran cantidades de dinero para escucharlos de nuevo si así lo deseaban. El grado de actividad en el núcleo accumbens y un aumento en la conectividad funcional entre esta región y la corteza auditiva, la amígdala –ya reseñada– y la corteza prefrontal ventromedial, predijeron la cantidad de dinero que los participantes estaban dispuestos a pagar para escuchar sus fragmentos preferidos de nuevo. Estos resultados atestiguan la importancia de las interacciones entre las regiones cerebrales involucradas en la recompensa, el procesamiento sensorial y la valoración en la generación de la experiencia estética.

Los enfoques empíricos de la neuroestética han sido profundamente influenciados por las artes y la estética. Hace un siglo, Clive Bell (1914) preguntó: “¿Qué calidad es compartida por todos objetos que provocan nuestras emociones estéticas?” Su respuesta resume su teoría formalista del arte: “En cada uno, las líneas y los colores combinados de una manera particular, ciertas formas y relaciones de las formas, agitan nuestras emociones estéticas” (Bell, 1914, p.8). Si la forma es la fuente de la experiencia estética y la forma es inalterada por las circunstancias, se infiere que “el gran arte¹⁰¹ permanece estable y despreocupado porque los sentimientos que despierta son independientes del tiempo y lugar (...)” (Bell, 1914, página 37). La enorme cantidad de investigaciones sobre las cualidades sensoriales que la gente encuentra ante la complejidad estética: orden, proporción, combinaciones de colores, etc., constituye una búsqueda de una respuesta a la pregunta de Bell, y muestra la medida en que las visiones formalistas del arte y la investigación psicológica, se contagian mutuamente sobre la apreciación del arte y la estética (Leder y Nadal, 2014).

La mayoría de las hipótesis sobre la el arte y la estética suponen que son adaptaciones, es decir, rasgos que nos dan ventajas selectivas específicas y que surgieron a través de la selección natural (Lauder, Leroi, & Rose, 1993). Pero ¿qué beneficios podrían aportar o proporcionar el arte y la estética al ser humano? Se han expuesto diferentes posibilidades: está la opinión de la “aptitud estética” que sugiere que el juicio estético es una parte natural de la elección del compañero y de la cognición social, en la que una obra de arte es vista como el fenotipo ampliado del artista (Miller,

101. Al haberse sostenido el kitsch histórico en el tiempo -y evolucionar a belkitsch hoy- a lo largo de todas estas décadas, se podría considerar gran arte según esta definición?

2001, p.25). Curiosamente, las diferentes unidades de preferencia en situaciones de apareamiento están relacionados con la similitud –es decir, busco características que indican que alguien es como yo– y la distancia genética, para evitar la endogamia (Laeng, Vermeer, & Sulutvedt, 2013).

Hoy día la gente invierte mucho tiempo en parecer atractivo a otras personas, son productos estéticos que causan experiencias estéticas y para que esta experiencia estética llegue a buen puerto y surta efecto, no ya de procreación y supervivencia, sino de deleite sexual y conseguir los fines mediante la atracción agradable; el sujeto que recibe la experiencia estética tiene que tener la capacidad de saberla apreciar. Hoy día los adolescentes de forma inconsciente van aprendiendo esto mediante las redes sociales, cada vez comienzan antes a maquillarse, antes a ir al gimnasio, antes a generar una estética acorde mediante la fotografía para potenciar el sujeto que aparece en la misma y un largo etcétera. La emoción estética, en un contexto nuevo y evolucionado donde la productividad de imágenes cada vez más retocadas y artificiales, invitan a la evolución de un cada vez más rápido análisis de las imágenes. En apenas un segundo los usuarios de redes sociales como Instagram tienen que dictaminar si la imagen que se les ofrece es apta o no para merecer un “like”, digamos que están constantemente sometidos a experimentos sociales y estéticos. Sería maravilloso observar lo que sucede dentro del cerebro y cómo recorre la imagen el ojo de estos sujetos a la hora de evaluar las imágenes que están viendo. Entrarían en juego varios factores y subcategorías: paisajes, arte, alimentos, figura humana, figura animal, productos asociados con moda o lujo, etc. A nuestro parecer las imágenes más consumidas o que más mueven son aquellas relacionadas con la figura humana –y todo el contenido sexual que contiene–, los paisajes y arte o imágenes categorizadas como explosivamente llamativas, donde el ojo economiza tiempo recorriendo de forma precaria la imagen –y no analizando como alguien por ejemplo versado en arte, que podría analizar de forma distinta la imagen– solo viendo lo llamativo en su generalidad y no entrando en detalles; y por último las imágenes de alimentos –importante marcar la importancia de la recompensa en el primer y último caso sobre todo–. La educación estética y visual “obligada” que existe hoy con imágenes en general –no de arte en particular– garantiza que el cerebro cada vez más irá modificándose mediante las cualidades de su neuroplasticidad, hasta tal punto que, si no existen emociones estéticas propias y diferenciadas, se llegue al punto de dedicar tantos recursos y aprendizajes a esa acción que se afinen tanto esas emociones estéticas que lleguen a elicitar sino una exclusividad sí una exaptación tal que las hará únicas. Pero no entendiéndose como que se produzcan en una parcela diferente del cerebro, sino que el ejercicio que de base tienen en común con las emociones generales, producirán un cisma cada vez más temprano a la hora de la evolución en su análisis, es decir, donde el proce-

diminuto de apreciación y percepción comienza en general sin afinar sobre si lo que estamos viendo nos producirá una emoción estética o general, será reconocido con una premura mayor.

Después de todo lo investigado y sabiendo que existen problemas a la hora de llevar a cabo los experimentos con una misma finalidad, es decir, que, según el target, según qué imágenes se les proponga a la muestra en cada experimento, el contexto del laboratorio, el tipo de herramienta que analice el cerebro en cada experimento, puede proporcionar de forma tangencial una parte pero no otra. Esto nos dice que los datos producidos por este tipo de experimentos no son directos sino siempre interpretables.

Al destacar el papel de los factores contextuales en la experiencia estética, el modelo se alineó con la creciente comprensión de que la cognición debe ser contextualizada (Clark, 1997; Hutchins, 1995), y con evidencias que demuestran que el formato de presentación influye en el interés y la apreciación de las obras de arte, aunque poco en el efecto de las características formales, tales como complejidad o composición (Locher et al., 1999). Por lo tanto, una cuestión acuciante salió a la palestra: ¿En qué medida, y cómo, el contexto afecta a la experiencia estética del arte? En el tiempo transcurrido desde la publicación del modelo ya citado, estudios psicológicos y de neuroimagen han demostrado que el contexto semántico tiene un efecto sustancial en la experiencia del arte. Kirk et al. (2009). Demostraron que las expectativas generadas por las etiquetas modulaban la preferencia de la gente por los estímulos visuales y la actividad de las regiones cerebrales involucradas en la experiencia estética. Los participantes vieron una serie de reproducciones de obras de arte abstractas originales en un escáner fMRI. Se les dijo que algunas de ellas, acompañadas por una etiqueta que ponía “galería”, eran reproducciones de obras de arte expuestas en una galería de renombre, y que las otras imágenes, presentadas con la etiqueta equipo, habían sido creadas por los experimentadores utilizando software de edición gráfica. Aunque todos los estímulos tenían el mismo origen, los participantes preferían las imágenes que creían que pertenecían a una galería. Además, este efecto se acompañó de un aumento de la actividad de la corteza orbitofrontal medial, una región cerebral conocida por desempeñar un papel clave en el procesamiento del valor de la recompensa (Leder y Nadal, 2014). Huang, Bridge, Kemp y Parker (2011) reportaron efectos al manipular las creencias de los participantes sobre la autenticidad de las obras de arte: los participantes preferían lo que creían que eran las piezas genuinas, y esto aumentó la preferencia y a su vez se asoció con un aumento en la actividad de la corteza orbitofrontal.

102. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_94Yn3c2D1g

103. Véase el ejemplo de Rodolfo Llinás en el minuto 17 donde nos habla de un experimento similar donde los sujetos analizaban el busto de Nefertiti, en "Rodolfo Llinás - Arte como construcción cerebral UTADEO". Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=F24m9M2NTKw&t=562s>

Gartus y Leder (2014) compararon la conveniencia de un contexto virtual para dos diferentes tipos de arte. Ellos estudiaron pinturas abstractas y graffiti –o arte callejero– emparejados, para denotar la complejidad perceptiva, cuando éstas se encontraban en un contexto de museo o en escenas en la calle. Midieron así mismo, el interés del arte en general y del graffiti en particular, con un cuestionario. Una actitud positiva hacia cualquier tipo de arte tuvo efectos evaluables, los participantes con gran interés en el arte del graffiti mostraron una predisposición emocional ante el arte presentado en el contexto de la calle, en comparación con los museos. Se concluyó, por lo tanto, con que los efectos de los contextos en los que se exhiben las obras están modulados por actitudes individuales. Sin embargo, hay una creciente evidencia de que incluso más allá de la influencia del contexto semántico, el entorno físico real tiene un efecto sustancial sobre la cognición (Mesquita, Barrett y Smith, 2010). ¿Hasta qué punto el laboratorio distorsiona o atenúa estos episodios estéticos? A esto ya respondimos anteriormente con palabras de Brieber et al. (2014). Así mismo, Mastandrea, Bartoli y los resultados de Bove (2009) muestran cómo el contexto (laboratorio vs. museo) incluso modula la relación entre rasgos de personalidad y preferencia por el arte.

Desde nuestro punto de vista y desde la posición que nos caracteriza, viniendo del mundo de las artes y estando tan familiarizados con estas apreciaciones estéticas, viendo tanta diferencia entre nosotros con respecto a otros observadores no especializados, lo primero que se nos viene a la cabeza es la “exclusividad”; el individualismo apreciativo y la diferenciación cerebral “evidente” respecto a aquellos que no tienen la misma forma –o tanta práctica– de apreciar dicha estética. En nuestro caso en particular no hace falta más que ser observador para darnos cuenta que las personas que están más versadas o son más especializadas al haber estado educando su visión y adquiriendo cultura visual etc., aprecian el arte y la belleza, la estética en general de forma diferente, más rápida, eficiente o como bien nos cuenta Nadal en su conferencia, compartiendo tribuna con Juan Daniel Ramírez, dentro del ciclo “Marcos Nadal Roberts: Artes y Educación”¹⁰², existiendo una diferenciación patente en la observación de la misma imagen. Esto se supo mediante la lectura del movimiento ocular, se analizó dicho movimiento y los resultados fueron esclarecedores. Fue en 1993 cuando se realizó este análisis ante dos muestras: por una parte, expertos en arte y por otra, no expertos. El experimento consistió en un análisis del movimiento ocular¹⁰³ y la mirada. Esto consistía en observar las líneas y puntos de fijación que aparecían en las imágenes registradas. Movimientos espasmódicos. Los expertos hacían más conexiones y recorridos por zonas que el observador no experto. Para el no experto en arte, donde hay más información es en la cara de la gente –asociado

esto al normal y cotidiano uso de la observación en el plano cotidiano y general de la vida real– y observan esto en los cuadros que aparecen personas no mirando así el global de la composición. El experto también se fija en el contraste de color, que es más informativo; el no experto en contraposición se fija en la figuración, donde existe un código que entiende¹⁰⁴. Los no expertos se fijan en los objetos y buscan información en aquello que reconocen. Al carecer de estos conocimientos expertos, entienden que el arte debe ser bello, fácil de entender, evocar sentimientos positivos y recordar experiencias bonitas. Este esquema sería asociado a la gente que no tiene formación y conocimiento. A esta falta de conocimiento o educación visual se le asocia la frase “esto abstracto –o conceptual– no me gusta”. Pero no es otra cosa que un “no entendimiento” asociado a la falta de información. Los expertos atienden a la forma, al estilo y basan lo que están sacando de su exploración en el análisis de la manera en la que se está usando el medio artístico. Se acerca al arte entendiéndolo de la forma en que cuestiona la manera de ver el mundo, que expresa sentimientos –cualquiera que sea su índole–, buscando por lo tanto otras causas en ese objeto artístico. De todo esto se elicitaba la importancia del aprendizaje y simplemente con saber, podemos cambiar la manera de ver el mundo. Cuanto más conocimiento tienes, menos recursos tienes que invertir para percibir aquellos aspectos más básicos. Depende más de tus conocimientos que de aquello que se está observando. Es una economía de la energía en pro de la ya adquirida anteriormente. A mayor aprendizaje previo, mayor economía del tiempo que se usa luego en la práctica perceptiva.

Sí existe pues, una diferenciación entre unos observadores y otros. Esto señala lo que ya apuntábamos, la importancia del aprendizaje y cómo nos puede cambiar la percepción de una cosa, antes y después de la culminación de dicho aprendizaje. Sin embargo, llegados a estas confluencias de aprendizaje y su valor, del bagaje del individuo –bagaje que nos acompaña a lo largo de toda la investigación como también atender al contexto y la importancia de cómo nos influye ese ambiente– de cómo unos individuos se diferencian de otros planteamos la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto se parte de una base innata de apreciación y hasta qué punto es el aprendizaje el que toma partido? ¿Por qué un niño con 6 años es capaz de transmitir sobre el papel el recorrido que está haciendo su ojo sobre la superficie de un objeto, de una imagen que está percibiendo y otro niño no? Como docente hemos tenido la oportunidad de apreciar esta diferencia y también el poder de la práctica y la repetición a la hora de aprender una técnica, de educar el ojo y la conexión psicomotriz con la mano; tanto en la disciplina de dibujo como en pintura por una parte y la motricidad fina desarrollada en la práctica del modelado. Fruto de esta combinación también hemos desarrollado ejercicios

104. Al respecto añade el profesor Ernesto Castro la idea desligada del tratado sociológico de *La distinción*, en el caso de Pierre-Félix Bourdieu, donde analiza cómo varían los juicios estéticos según la descripción de las clases de los individuos. Por ejemplo, individuos de clase media-baja suelen tener una apreciación más favorable hacia la verosimilitud, figuración o realismo y por otra parte los individuos de estrato social medio-alto, aprecian o tienen mayor predisposición a apreciar la abstracción o lo que se entiende como vanguardia -en el siglo XX-. También habla de una evolución histórica donde diferencia que, para la generación de nuestros abuelos, lo bello era más asociado con lo realista, pero hoy día tiene cabida mucho tipo de arte con otra estética fuera de este realismo. En *¿Qué es la neuroestética?* | *Lecciones de San Luis Potosí (2/2)*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NWyi-hQC72o&t=554s>

que combinaban ambos desarrollos y así, de forma divergente, mezclar y desdibujar las fronteras de dichas disciplinas. El ejercicio concreto se trataba de hacer desarrollar la disciplina del dibujo mediante el tacto, es decir, el alumno tenía que introducir sus manos en una bolsa donde tocaba un objeto sin poder verlo, luego tenía que viajar al papel y transcribir dicho objeto mediante la técnica del dibujo. En otra ocasión, esta vez privándose del sentido de la vista durante todo el proceso, debía dibujar una escena que se le iba narrando, con los ojos tapados y usando como material, ceras, al proporcionar éstas un relieve cuando se dibujaba sobre la superficie. Este relieve les servía de guía, a modo de lectura braille de la imagen que se estaba construyendo. Todos estos ejercicios aparte de desarrollar la motricidad fina, la proyección visoespacial y la idea de transcribir tacto e imágenes mentales, dan un protagonismo indirecto a la empatía. En este aprendizaje se toma conciencia de la privación de sentidos en pro de apreciar los que se tienen y de ser conscientes de aquellas personas que tienen que vivir sin alguno de ellos.

Desde 2009 se contaba ya con varios estudios germinales de neuroimagen en el campo de la neuroestética, siendo tres de ellos (Cela-Conde et al., 2004; Kawabata & Zeki, 2004; Vartanian & Goel, 2004), los que compartían un mismo objetivo a grandes rasgos: determinar los correlatos neurales diferenciales entre la percepción de estímulos visuales apreciados por el espectador como bellos, o no bellos. Cada uno de estos estudios obtuvieron resultados relacionados con diferentes procesos de la experiencia estética. La revisión llevada a cabo por Nadal, Munar, Capó, Rosselló y Cela-Conde (2008) indica que tales diferencias pueden deberse a la técnica de neuroimagen usada, al tipo de respuesta, a la composición de los grupos de participantes, al tipo de estímulos usados, el procedimiento de recolección y análisis de datos o a una determinada combinación de estos factores. Respecto a las técnicas de neuroimagen, se había usado Imagen por Resonancia Magnética funcional (fMRI) y la ya citada MEG. Todos estos experimentos tenían algún tipo de necesidad o falta de datos, es decir, la composición de los grupos de participantes era diversa, con relativamente pocos participantes o muestras no equilibradas por sexo o compuestas únicamente por mujeres. En cuanto al tipo de estímulos, aunque todos los estudios utilizaban estímulos figurativos y abstractos, no estaban ofrecidos en la misma proporción. Finalmente, los procedimientos tenían ciertas diferencias entre sí como la inclusión de una tarea preselección de los estímulos o la homogeneización de los mismos (Flexas, 2013).

Respecto a la concepción de la neuroestética, nos acercamos más a la opinión de Skov y Vartanian (2009): “la neuroestética debería englobar más que el mero estudio neurocientífico de las

artes”. De acuerdo con Skov y Vartanian (2009) “las funciones estéticas son fenómenos comunes que caracterizan nuestras interacciones con un gran número de objetos, mucho más allá de los puramente artísticos.”

Es necesario a tener en cuenta sobre la neuroestética que no se nutre únicamente de los estudios de neuroimagen. Sí que es cierto que es uno de los avances que la define, como indica Jacobsen (2009), podríamos decir que la neuroestética es el redescubrimiento de la disciplina clásica de la estética experimental por parte de la neurociencia cognitiva. En este sentido, la revisión de Zaidel (2010) sobre el arte en el cerebro nos recuerda que la neurociencia dispone de otros enfoques y teorías, más allá de la neuroimagen, desde los que estudiar las bases biológicas de la experiencia estética. Los datos neuropsicológicos de artistas con patologías o daño cerebral son muy útiles, y de hecho sus problemas con la producción (más que la apreciación) del arte fueron clave para establecer el marco de estudio (Chatterjee, 2003). Otro tipo de estudios en neuroestética es el que nos ofrece la manipulación de los niveles de hormonas, como la oxitocina, que podría influir en la experiencia que los participantes tienen ante tareas de valoración estética (Zaidel, 2010). En la misma línea, Biederman y Vessel (2006) estudian el componente placentero de la experiencia estética mediante el análisis de la liberación de endorfinas en el cerebro y de las áreas relacionadas con los mecanismos de recompensa. Según la hipótesis de Biederman y Vessel (2006), los estímulos visuales que contienen una mayor cantidad de información interpretable activarán un mayor número de canales de opioides y por tanto proveerán de mayor placer. Esta línea de hipótesis sugiere que las grandes cantidades de endorfinas que se liberan en la corteza parahipocampal determinan, al menos en parte, la preferencia humana por experiencias que son a la vez nuevas y ricas (Flexas, 2013).

Dentro de los subcampos de investigación que deberían oficializarse contenidos en la disciplina de la neuroestética, defendemos que la neuroestética se aleje de la búsqueda de la belleza. Sabemos que en la definición abre horizontes con la expresión “experiencia estética” pero en la praxis, se centra en experimentos basados en la apreciación de la belleza. Por otra parte, un posible detalle pasado por alto a la hora de tomar en valor los datos arrojados, puesto que se escogen imágenes estandarizadas y asumidas como bellas, pero, ¿serían igual de bellas para todos los seres humanos? ¿No se debería primero ofrecer a los participantes objetos sin etiquetar y que ellos mismos decidieran si son bellos y a partir de ahí analizar el por qué son bellos para ellos? Es evidente que se salvan estas distancias para acelerar el proceso de entendimiento que se busca

105. Castro (2016) nos recuerda que en experimentos realizados por Zeki se escogieron a manera oficial imágenes y piezas musicales “típicamente” bellas o feas.

del cerebro, pero el acelerador de partículas que ha sufrido la ciencia que se encarga de intentar entender qué sucede en el cerebro cuando experimentamos el arte, la belleza o a grandes rasgos la experiencia estética, debería mirar más a lo que ya se tiene y reorganizarlo, puesto que creemos que se ha descubierto mucho más de lo que se piensa, pudiendo deducir esto de otros experimentos no directamente relacionados con las experiencias estéticas, pero sí con algo que ya se ha estudiado en diversos casos: las emociones.

El primer problema a la hora de hacer experimentos relacionados con la apreciación de la belleza sería dictaminar qué es bello y qué no lo es¹⁰⁵:

Desde un punto de vista más epistemológico, Cross y Ticini (2011) apuntan que el objetivo de la neuroestética no debería ser la búsqueda de reglas que hacen que una experiencia como la visión de una obra de arte resulte placentera. Según estos autores es más importante proveer a los artistas de información sobre cómo su arte afecta la neurofisiología de los espectadores. Siguiendo esta misma línea de razonamiento, todos los experimentos llevados a cabo en el presente trabajo son analizados según las respuestas de los propios participantes. No hay un estímulo predeterminadamente “bello”. Cada participante decide qué estímulos son bellos y cuáles no lo son, y buscamos cuál es la activación compartida por todos los participantes ante sus propios estímulos bellos y no bellos, es decir, ante la experiencia compartida de juzgar un estímulo, sea cuál sea, como bello (Flexas, 2013, p. 7).

En esta línea iría nuestro experimento –similar al realizado por Marty (2002) y Marty et. al. (2005) para analizar qué es considerado por el espectador kitsch, qué es considerado belkitsch y qué arte culto. En primer lugar, sin explicar cada cosa, les pediríamos que los separasen en grupos de imágenes bellas, imágenes no bellas. Luego se les explicaría cada concepto a grandes rasgos, el kitsch histórico, comúnmente asimilado como peyorativo, el belkitsch, evolución de la estética kitsch pero refinado, buen arte y estética no peyorativa; y el arte culto o arte apto para museo. Sería cuanto menos curioso saber qué opinan luego teniendo en cuenta que el target sería: especialistas en historia del arte, economistas o alumnos de medicina y productores de arte o alumnos de bellas artes. En definitiva, grupos de expertos en arte (observadores y observadores-productores. Estos últimos analizarían no solo la estética como tal sino también el alarde técnico y el coste en esfuerzo de la producción de la pieza, en ocasiones altamente probable que usando la teoría de la mente o empatía entendida como ponerse en lugar del artista) y no experto.

Respecto a los experimentos realizados de la observación de la belleza y qué ocurre en el cerebro, los experimentos –aunque suene paradójico– que más información han arrojado han sido los que precisamente analizan las experiencias de apreciación de objetos o imágenes asimiladas

como no bellas. A este respecto, el artículo Munar, Nadal, Rosselló, et al. (2012), nos resulta ilustrativo. Los resultados revelaron que las imágenes calificadas como no bellas estaban asociadas con actividad en la corteza orbitofrontal (OFC) lateral derecha, únicamente entre los 300 y 400 ms tras la aparición del estímulo. Estos resultados están en relativa consonancia con los obtenidos con electroencefalografía (EEG) por Jacobsen y Höfel (2003) y Jacobsen et al. (2006). Los aspectos espaciales y temporales de estos resultados son similares a los resultados de los hallazgos de Kirk (2008), sugiriendo que la actividad de la corteza orbitofrontal (OFC), especialmente la derecha y su vertiente más lateral, parece relacionada con el procesamiento de estímulos clasificados como no bellos (Flexas, 2013).

A primera vista, estos resultados parecen contradecir hallazgos previos que habían relacionado la OFC con el procesamiento de los estímulos bellos (Kawabata & Zeki, 2004). Sin embargo, en los estudios previos que hallaban actividad diferencial en la OFC ante la visión de estímulos que el participante calificaba de bellos o placenteros, dicha activación era eminentemente medial. En cambio la actividad encontrada en nuestro experimento y relacionada con los estímulos clasificados como no bellos tiene una topografía más lateral. De esta manera, en consonancia con otros estudios (Kirk, 2008; Liang, Zebrowitz, & Zhang, 2010), podemos concluir que la OFC lateral parece tener un papel diferente a la OFC medial. Esta última estaría relacionada con el procesamiento del valor de recompensa ante estímulos agradables mientras que la primera iría asociada a una impresión estética temprana de valencia negativa (Flexas, 2013, p. 10).

La finalidad de todos estos estudios que se han obtenido a raíz de la eclosión en las neurociencias buscando *el árbol de la vida* en la belleza, no tienen otra finalidad que una caracterización más detallada del proceso de apreciación estética por lo que se refiere a su nivel cognitivo y neuronal. Desde un punto de vista evolutivo-cognitivo, cada vez van existiendo mayores resultados que entran en consonancia, dicho de otro modo, se van afinando los aciertos y sacando conclusiones más fieles a una realidad apreciativa cerebral. La mayoría de estudios actuales de neuroestética, sugieren que la capacidad de apreciación estética se sirve de un conjunto de procesos cognitivos, neuronales y emocionales, imprescindibles cada uno de ellos. Es la combinación de estos lo que ha elicitado con el paso evolutivo una adaptación, una aplicación más refinada y específica. Este argumento apoya la hipótesis gradualista que propone una aparición progresiva de la conducta estética y otros comportamientos humanos modernos (Flexas, 2013). Pero ¿qué ocurre con las pinturas rupestres?

Lo que parece ser que es lo más claro que se presenta como conclusiones en toda o la mayoría de la literatura sobre el tema, es que la apreciación estética requiere un determinado procesamiento perceptivo, hablando en términos cerebrales, esto se traduce en un incremento de actividad

cortical visual, somatosensorial y auditiva, según los participantes aprecien cuadros y fotografías (Cela-Conde et al., 2009; Cupchik et al., 2009; Vartanian & Goel, 2004; Yue, Vessel, & Biederman, 2007), movimientos de danza y posturas corporales (Calvo-Merino, Jola, Glaser, & Haggard, 2008; Calvo-Merino, Urgesi, Orgs, Aglioti, & Haggard, 2010), o bien extractos musicales (Brown et al., 2004; Koelsch, Fritz, Von Cramon, Muller, & Friederici, 2006). En otro orden de cuentas, el cerebro debe procesar el contenido y el significado de los estímulos en relación con el perceptor, el aprendizaje tanto cultural y educativo, como sus experiencias previas generales y emocionales –bagaje–. Por otra parte, un considerable número de estudios han hallado activación en estructuras corticales y subcorticales del circuito neural relacionado con el valor de recompensa y castigo, siendo la protagonista de ello la corteza orbitofrontal, y asociado a este circuito y a su misma vez a experiencias estéticas relacionadas con la arquitectura (Kirk et al., 2009), con las obras de arte visual (Cupchik et al., 2009; Kawabata & Zeki, 2004; Kirk et al., 2009) y con la música (Blood, Zatorre, Bermudez, & Evans, 1999; Blood & Zatorre, 2001). A estos datos añadir –ya que tanto se ha buscado dónde se sucede la apreciación de la belleza en el cerebro– que la actividad de la OFC derecha en su región más lateral parece estar asociada a un rápido procesamiento relativo de los estímulos, particularmente a los considerados como no bellos (Munar, Nadal, Rosselló, et al., 2012).

Como ya señalamos en su momento, en los modelos de Chatterjee (2003) y Leder et. al. (2004), la respuesta estética no depende solo del estímulo concreto ofrecido al espectador, sino también de otros factores contextuales y en gran medida del bagaje personal del propio espectador. Extensamente –y diferenciando dos tipos de bagaje– profundizamos en el artículo “La tolerancia de la estética de la recepción o el resultado de una exaptación estética: *belkitsch*” Mora, G. (2015):

[...] hemos generado dos tipos de bagaje posibles: un bagaje negativo y un bagaje adaptativo-transformador. De acuerdo con un bagaje adaptativo-transformador la opinión cambiará, para bien o para mal. Se dejará penetrar la cultura y se cambiará evolutivamente, de forma positiva o no, el parecer u opinión ante una situación, objeto o concepto. El gusto (necesariamente subjetivo) y la información nueva, objetiva o no, se fusionan, dialogan y generan una postura o estado nuevo de la cuestión. De acuerdo con un bagaje negativo, por el contrario, la opinión no cambiará. No se permitirá la entrada de nueva información, sino que nos quedaremos con la ya conocida, alzándola como verdad absoluta, no teniendo en cuenta más que la información primigenia –verdadera o no– y el sentido subjetivo del gusto. El bagaje negativo no nos permite ampliar el horizonte ante una nueva explicación, concepto o percepción, sino que nos bloqueará en el anterior.

La cita anterior está directamente relacionada con el aprendizaje y la extinción de conducta. “El caso de la visita al museo [...] el espectador ve una serie de obras de arte –consecutivas–, y su

experiencia estética podría verse influida por estímulos, procesados de forma consciente o no, que rodean la situación, como también por su experiencia previa en otros museos”. (Flexas, 2013, p. 11). Esto hemos podido comprobarlo directamente mediante el trabajo de campo y observación dentro de la Colección del Museo Ruso, museo situado en la antigua Tabacalera de la ciudad de Málaga. En el museo, primera sede rusa en Europa, se exponen dos colecciones: una anual –siempre procedente del Museo Estatal de San Petersburgo– y otra temporal. La anual se caracteriza por una estética clásica nunca o casi nunca con piezas posteriores al siglo XIX, realistas y figurativas que intentan acercar la historia rusa al espectador –al menos con la exposición de la Dinastía Románov–. La temporal por su parte, está más enmarcada en el siglo XX, un tipo de arte no figurativo, abstracto o conceptual contextualizado en el fervor de los istmos. En numerosas ocasiones y pensando el museo con un recorrido concreto, los visitantes al acabar la exposición anual, con seis salas cada una de ellas con dos o tres estancias, de gran extensión, acaban sentados en el banco que se les ofrece al acabar dicha visita y justo antes de entrar en la temporal. La temporal a pesar de solo tener tres salas con a lo sumo dos estancias en una sola de ellas, al saturarse el espectador con la anterior, cuya actitud es más reposada, ésta la abordan en muchísimo menos tiempo. De esta asincronía hablaremos en breve. Esto no ocurre siempre, veamos qué variantes hemos apreciado. En una ocasión un visitante, de formación médico de familia, al llegar a la temporal –exponiéndose Kandinsky en ese momento– dijo: “por fin algo bueno, vaya tostón de exposición anterior, esto si es color, esto sí es estimulante”. A raíz de este comentario supimos que el visitante era un aficionado al arte y visitaba asiduamente museos de arte en general y arte contemporáneo en particular. En otro caso, donde el target era de mediana edad, asociación de mujeres, aficionadas a la pintura –entiéndase, ociosas enamoradas de reproducir bodegones y ramos de flores preciosistas, básica y obligatoriamente figurativos– cuyos comentarios eran: “a mí esto no me gusta, yo esto no lo entiendo” –respecto a Kandinsky– y “qué maravilla de telas, que preciosidad de marcos, qué caras más bonitas y bien hechas” –respecto a la exposición anual de la Dinastía Románov–. Esto nos enlaza con la diferenciación que hace en la Conferencia sobre *Estética y filosofía de la mente*, pronunciada por Ernesto Castro en el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Autónoma de San Luís Potosí –Méjico– (Ernesto Castro, 2017), entre gente con un cierto grado cultural que sí aprecia el arte abstracto y gente de clase media que se decanta más por lo figurativo y reconocible. La relación interactiva entre emoción y cognición es especialmente relevante e importante en tareas de evaluación estética (Leder et al., 2004), aun con todo existen pocos estudios experimentales que hayan examinado directamente cómo tiene lugar esa interacción.

El paradigma del priming perceptivo, como ya se conoce, está enmarcado dentro del aprendizaje implícito, no declarativo o inconsciente. Es un tipo de aprendizaje que facilita la detección o la identificación de estímulos iguales o similares a los anteriormente presentados, debido únicamente a dicha presentación previa. Este tipo de aprendizaje se forma y evoca automáticamente, sin que sea necesaria la intervención de procesos conscientes. La percepción del entorno y de los estímulos que lo componen hacen que se genere una huella mnésica de dicho entorno; posteriormente esta huella es activada por estímulos iguales o similares a los procesados, así se recupera la información previa, facilitando el procesamiento de la información nueva como la de la familiar. Esto ocurre a nivel físico (priming perceptivo) o de significado (priming semántico) (Redolar, R., 2013, p. 417). Ambos tipos de priming permiten forma memorias tras una única exposición al estímulo lo cual puede generalizarse a otros estímulos similares. Por otra parte, al iniciar el aprendizaje de un procedimiento nuevo, existe un gran componente explícito, declarativo, pero éste disminuye a medida que se automatiza el proceso. Llegamos entonces al priming afectivo, muy relevante señalarlo ya que sabemos la importancia de las emociones en la apreciación estética –y en general–. Estudiar el priming afectivo ante estímulos como las obras abstractas de Kandinsky –o cualquier otro artista que produzca a ojos generales piezas ambiguas en su definición de bellas–, parece ser necesario y a la par interesante para entender aún más sobre el *cerebro estético*. En el ejemplo citado anteriormente que no solo se repitió en una única ocasión, podemos ver que el contexto social del que vienen los visitantes y su priming afectivo en relación con un aprendizaje de observación estético y emocional relacionado con un tipo de arte, abstracto o figurativo, influye de forma apodíctica ante un siguiente estímulo.

Se sabe que la cualidad afectiva de un estímulo puede influir en la evaluación de otro estímulo o situación subsiguiente, también cuando el procesamiento del estímulo inicial, no es consciente (Klauer & Musch, 2003; Murphy & Zajonc, 1993). De tal manera, la respuesta afectiva de un estímulo prime se puede transferir en parte al estímulo objetivo, y por tanto afectar su evaluación.

Los factores más estudiados en este procedimiento son la asincronía estimular, que es el tiempo que pasa entre la aparición de un estímulo (prime) y la aparición del siguiente (objetivo), y el tipo de estímulo usado como prime (Flexas, 1013). En cuanto a la asincronía estimular, parece ser que 300 ms van asociados a los efectos de priming más robustos (Hermans, De Houwer, & Eelen, 2001) y que 30 ms es un tiempo suficientemente corto para evitar que el prime sea consciente, al menos cuando no hay intervalo interestimular (Li, Zinbarg, Boehm, & Paller, 2008). Por otra parte, varios tipos de estímulo prime tienen el potencial de transferir su valencia afectiva a estímulos objetivos, entre los que destacan

las imágenes de expresiones faciales (Murphy & Zajonc, 1993; Wong & Root, 2003). Llegados a este punto planteamos lo siguiente ¿qué ocurre cuando se nos presenta un retrato pictórico dentro de un estilo o marco artístico concreto? ¿qué se analiza, el color, la forma, la composición, la simetría o las expresiones faciales? ¿qué análisis interviene antes en la evaluación general de la obra? Es decir, ¿se evalúan por separado el estilo de la obra y su relativa belleza, fealdad, composición, etc.; o bien se analiza antes, la expresividad del rostro y dependiendo de si es ira, tristeza, felicidad, sorpresa, etc.?, ¿esto influye en el análisis general?¹⁰⁶ O puede pasar al contrario, que una agitada composición donde se enmarca un bello rostro haga que cambiemos la percepción de dicho rostro –un escenario terrorífico al estilo de los simbolistas, o siendo más contemporáneos y cambiando de disciplina, cualquier serie o película de temática gore o grotesca donde los protagonistas son extremadamente bellos en contraposición de las acciones y escenas que protagonizan, colocando al espectador en un brete de viajar constantemente entre la moral y la estética. ¿Qué va antes, el juicio moral o el juicio estético?¹⁰⁷ Aquí aproximamos una respuesta sirviéndonos de la hipótesis de que dos emociones no se pueden dar al mismo tiempo¹⁰⁸ cerebralmente y que siempre pesa más la de la carga arousal más potente o valencia más alta. Es decir, dentro de las teorías dimensionales de la emoción, sus defensores consideran que la emoción es un punto de un continuo que varía a lo largo de unos ejes fundamentales, a saber –sobre todo–: la valencia dual de complacencia y desagrado; y el arousal, que sería la intensidad fisiológica o subjetiva de la emoción. En resumidas cuentas, e ilustrándolo en vectores imaginarios, se nos presentaría una valencia negativa o positiva y ésta relacionada con el arousal, alto o bajo. Aplicado a las cuestiones planteadas, del juicio estético vs. juicio moral, ante una imagen donde toman partido las expresiones faciales, sería interesante establecer a la misma manera dos ejes donde se situasen las intensidades de cada apreciación y que convergieran en un plano dialogando entre ellas y por fin sabiendo cual pesaría más de las dos. Al respecto Wang et al. (2015) nos aporta como resultado de sus investigaciones lo siguiente:

Los juicios estéticos morales y los juicios estéticos faciales involucraron la participación conjunta de componentes perceptivos, emocionales y cognitivos. Sin embargo, para los substratos neuronales de la belleza, encontramos que la percepción implícita de la belleza también involucraba los sistemas de recompensa. La superposición pero diferente dependencia de los sistemas de recompensa implica que la belleza facial está asociada con necesidades fisiológicas y sociales, mientras que la belleza moral se asocia con meras necesidades sociales –o culturales– (Wang et al., 2015, p. 882).

En este ámbito, hay cierta controversia sobre qué expresiones faciales son más “salientes” y por tanto, mejor percibidas y con mayor capacidad de transferir el afecto que transmiten al estímulo sub-

106. Véase Augustin et al. (2008, p. 133), donde nos demuestra que efectivamente, sí pueden solaparse estímulos en combinación a la hora de una experimentación estimular.

107. Aplicado a cuando el ser humano se enamora de alguien que realmente le atrae físicamente y sexualmente, por ende, pero emocionalmente es tóxica para ella, psicológicamente la desgasta, la ataca, la mina... Este tipo de relaciones enfrentan el enganche amoroso elicitado por la belleza física en contraposición a un daño o una fealdad o malestar emocional. Finalmente, la lucha la gana el dolor y la relación verá su fin, pero la lucha interna en intermitencia de emoción placentera y nefasta, relacionadas con los circuitos de recompensa, placer y dolor, serán la lucha más encarnizada que se puede ilustrar a nivel neuronal.

108. Aspectos de la interpretación de los experimentos realizados en el laboratorio incluyen la asignación de atención en términos de especificidad -es decir, el lugar de atención- y centralidad -es decir, el centro de atención-. En cuanto a las emociones, entendemos que la interpretación es el equivalente fenomenológico de la percepción del evento: los cambios en el lugar y el foco de atención tienen el potencial de actualizar predicciones sobre su estado interno, iniciando nuevos eventos emocionales, es decir que la respuesta sería afirmativa (Hoemann et al. 2017, p. 54).

siguiente. Mientras algunos estudios muestran que las expresiones de felicidad son más efectivas, especialmente con períodos de asincronía estimular cortos (Rotteveel, de Groot, Geutskens, & Phaf, 2001; Sweeny, Grabowecy, Suzuki, & Paller, 2009; Wong & Root, 2003), otros apuntan que las expresiones negativas elicitán mayores sesgos de respuesta, incluso con períodos de asincronía estimular más largos (Ohman, 2009). En estos casos que realmente se supone que la base es científica y las herramientas son similares, ¿por qué tan dispares resultados? ¿Podría ser que entrase en cada caso la puesta en juego de la capacidad de empatizar de cada sujeto, leyendo literalmente el rostro que se le presenta y respondiendo ante él con la activación de las neuronas espejo? De nuevo atenderíamos quizá más a las características endógenas de los sujetos.

Por lógica y volviendo al prime y al estímulo objetivo y cómo se contagian, se infiere que el prime proveniente de una expresión facial de alegría, preparará y afectará a la apreciación posterior de estímulos objetivos, sobre todo tratándose de cuadros abstractos; así como si el prime facial es de asco o neutro. Menor agradabilidad después del prime de asco y mayor agradabilidad producida por el prime previo de alegría. “En línea con investigaciones previas, el efecto del priming afectivo, tanto para asco como alegría, será mayor en la condición de SOA –período de asincronía estimular– corto (20 ms) que en la condición de SOA largo (300 ms)” (Flexas et al., 2014).

5. 7. ¿Y QUÉ NOS DICE LA NEUROESTÉTICA SOBRE EL BELKITSCH?

Los estudios neurológicos sugieren que la preferencia estética es sorprendentemente resistente frente a las condiciones neurológicas y argumentan contra la existencia de mecanismos cerebrales especializados subyacentes en la experiencia del arte (Zaidel, 2005).

Esto significa que realmente la cultura y el contexto son primordiales para la apreciación de un estímulo artístico. El efecto y la rápida absorción de lo reconocible es más eficiente que un caso complejo, del que no tengamos un aprendizaje visual previo. ¿Qué ocurre con el belkitsch? Pues simplemente que cuenta con unas herramientas estéticas que ayudan a su rápida absorción y reconocimiento, un efectismo práctico; ¿que esto no gusta a los que han defendido la diferencia de un gran arte y un arte popular o mal arte?, estamos de acuerdo, pero que al igual que se tardó en asimilar el impresionismo o las vanguardias trasgresoras –como el dadaísmo de Duchamp o el conceptualismo de Malevic–, en este caso se tardará en aceptar quizá, pero paradójicamente no por

el público, sino por el supuesto target especializado. Ya está entrando en el museo, ya está siendo protagonista y teniendo su lugar en el imaginario colectivo cultural y visual. El belkitsch no solo se encuentra en el propio campo de las artes plásticas sino también en las visuales en general y viaja al cine y las series, como veremos con ejemplos en los próximos apartados.

No hay más que señalarlo, para que el espectador se dé cuenta de la cantidad de esta estética que nos rodea. Dejemos a un lado la ceguera cognitiva selectiva y abracemos todo tipo de expresión estética y cultural. El contexto cambia y es lógico que nosotros cambiemos. Como nos recita Mercedes Sosa en su canción *Todo cambia*: "...cambia, todo cambia, que yo cambie no es extraño."

5

6. Artistas belkitsch, evolución adaptativa y subfamilias

No deje de acudir a los archivos. Nada hay nuevo bajo el sol... Cada acto o cada cosa tiene un precedente en el pasado” (Konnikova, 2013, p. 43).

Belkitsch recuerda en esencia al kitsch, pero es capaz de transmitir un significado y, lo que es más importante, que el espectador se lo crea, lo viva elegantemente y no se avergüence de reconocer que le gusta –a diferencia del kitsch histórico–. El belkitsch te ofrece la emoción y el efecto dado, como lo hace el kitsch, pero detrás de este primer efecto, sí existe la opción, dependiendo del espectador, de alcanzar –con la necesidad de saber más e ir más allá al igual que lo necesitaba la vanguardia o arte culto– de encontrar el mensaje que con esfuerzo el

espectador debiera encontrar en dicho arte culto.

El belkitsch es llamativo, pero no estruendoso, ligero de ver pero denso de entender, es hedonista y al mismo tiempo eudemonista. Es lo cotidiano de un gusto común, digerible, asimilable, llevado al museo. Es el ejercicio de un embellecimiento (kitsch) controlado: el mellizo guapo del kitsch, el que es culto pero llama la atención por ser bello; a diferencia del kitsch, que intentaba ser culto pero era más atractivo, que al no tener ese acervo cultural no cuajaba en todos. El belkitsch sí (es).

El belkitsch tiene esa gota kitsch, ese regusto intenso unas veces y más liviano otras del kitsch, pero en una medida justa.

6. 1. SUBFAMILIA BELKITSCH Y SU FONDO DE ARMARIO: GLAM, CAMP, RETRO, VINTAGE, SURREALISMO POP Y NEOKITSCH (JUXTAPOZ)

Juxtapoz Art & Culture Magazine es una revista creada en 1994 por un grupo de artistas y coleccionistas incluyendo Robert Williams, Fausto Vitello, CR Stecyk III (también conocido como Craig Stecyk), Greg Escalante, y Eric Swenson, que ayudaba a la vez a definir y a celebrar la alternativa urbana y el arte contemporáneo subterráneo. Juxtapoz es una publicación de Alta Velocidad Productions, la misma compañía que publica Thrasher revista patín en San Francisco, California.

Lowbrow, o arte Lowbrow, es un término utilizado para describir un movimiento underground de arte visual que surgió en la zona de Los Angeles, California, a finales de la década de 1970. El Lowbrow es un movimiento artístico popular muy difundido, con orígenes en el mundo del underground y el comic, la música punk, la cultura callejera del hot-rod y otras subculturas de California. También se le conoce con frecuencia por el nombre de surrealismo pop. El Lowbrow nació de la cultura underground, y tiene un cierto sentido del humor. A veces este humor es alegre, o también lleno de picardía o sarcasmo. Pero leyendo esto y sabiendo que Mark Ryden fue portada de esta revista –catalogado como surrealismo pop– ¿Realmente cumple con la definición de ser irónico y tener sentido del humor? ¿O quizá Ryden se acerque más a un concepto y mensaje más profundo –según lo que el propio artista nos cuenta–?

Vayamos a la creación del término. Fue en febrero de 2006, en un artículo de su revista Juxtapoz, donde Robert Williams se atribuyó el crédito de haber acuñado el término Lowbrow. Afirma que en 1979, Gilbert Shelton, de la editorial Rip-Off Press, tomó la decisión de publicar un libro presentando las pinturas de Williams. Williams dijo que él mismo decidió nombrar el libro con el título menospreciativo de “The Lowbrow Art of Robt. Williams” (El arte de mal gusto de Robt. Williams), ya que ninguna institución de arte renombrada reconocía este tipo de arte. “Lowbrow”, por lo tanto, fue usado por Williams en oposición a highbrow (intelectual, elevado). ¿Nos recuerda esto a algún crítico o teórico que precisamente hablaba de forma autónoma y menospreciativa del kitsch en pro de defender la vanguardia? Realmente, la enjundia de aquel artículo estaba basada en un onanismo estético, donde la tribuna se crea en sí y para sí. La suerte de un neologismo puesto en uso gracias a la autopropaganda. Unir surrealismo y pop al denominar algo creado en un ámbito underground, y que

eso abarque todo lo underground, sin matices, sin argumentos, nos parece ambicioso. Nosotros, aceptando esta premisa, entendemos, después de nuestra investigación, que es necesario señalar los cambios sociales y contextuales para entender la evolución de una estética que cada vez está más y más asentada –aunque nosotros intentemos incluirnos en ella, es ella sola la que habla. Por lo tanto, no inventamos nada a modo de autopropaganda, sino que señalamos una evolución y la argumentamos y ejemplificamos de forma concisa. Dicho esto, y aceptando el uso del surrealismo pop como término apto –una fusión daliniana y warholiana en toda regla–, llegamos a la conclusión que, después de lo estudiado, el belkitsch no sería un término aislado y único en su estética y en su especie, sino que sería más bien el padre o el germen que al encontrar matices en sus partes, pero manteniendo su núcleo, daría lugar a una familia cuanto menos peculiar. A saber, el belkitsch tendría bajo su manto –como ya hemos dicho con matices– a los siguientes términos y estéticas: glam, camp, retro, vintage y surrealismo pop; pero no un neokitsch como nos cuenta Lipovetsky y Serroy (2015).

El kitsch de la modernidad se presentaba como una estética de objetivos ornamentales para las clases medias y populares. Ya no es siempre así en nuestros días, porque el kitsch hipermoderno apunta mucho más a despertar los sentidos, a crear una experiencia sinestésica mediante una realidad desrealizada que permite una percepción intensa. Recorrer un mundo como Disneylandia es vivir una ficción, una experiencia con música, colores, espectáculos, reencuentro físico con héroes de cuentos y leyendas. Aquí se ofrece la experiencia fugaz del Paraíso, un universo sin conflictos, sin sufrimiento, sin odio ni tragedias. Aquí estamos en un neokitsch experiencial que se presenta como una realidad irreal, una verdad falsa, una transrealidad (Lipovetsky y Serroy, 2015, p. 257).

Pero, ¿no es real cuando nos emocionamos al ver una macroproducción basada en un bestseller que trata de la superación de una catástrofe –*Lo Imposible* de J.A. Bayona, por ejemplo–? ¿De verdad que es una transrealidad, o realidad falsa que veamos el brillo en los ojos de un niño que realmente cree que tiene delante a Blancanieves? A colación y ejemplificada en este mismo capítulo como estética y argumento belkitsch, ¿no es sublime la serie *Westworld*? Se puede describir como una oscura odisea sobre el amanecer de la conciencia artificial y el futuro del pecado. La serie, de Jonathan Nolan y Lisa Joy, cuenta la historia de un parque temático futurista llamado *Westworld*. Un Disneyland para adultos donde se puede asesinar, fornicar, montar a caballo, ser el protagonista de una aventura de caza recompensas y todo ello disfrazado para la ocasión y con la garantía –a veces fina– de que todo aquel atrezzo no te hará daño, pudiendo solo tu herir a aquellas máquinas hiperrealistas al estilo de Eugenia Merino o Ron Mueck.

También después de nuestra publicación en 2015 (Mora, J.J., 2015) del artículo *La tolerancia de la estética de la recepción o el resultado de una exaptación estética: belkitsch*, que ya hemos citado en diversas ocasiones, Lipovetsky y Serroy (2015) diferenciaron un kitsch histórico.

La única diferencia es que este kitsch histórico se tomaba en serio y proponía, con su estética de suntuosidad decorativa y merengada, una réplica a las tendencias estrictas y rigurosas que afirmaban la armonía y el equilibrio, hasta la severidad y el desnudamiento, de la estética clásica. Hoy el kitsch se presenta de manera directa, con su fasto decorativo, su vitalidad coloreada, su libertad imaginativa, pero también mediante antífrasis, con cierta sensación de que se está jugando con el mal gusto y de que se asume con plena conciencia el lado excesivo: un kitsch ruidoso y chillón, pero que nunca se cree totalmente lo que es (Lipovetsky y Serroy, 2015, p. 258).

En el texto citado, nos alejamos de su punto de vista sobre la creación del belkitsch y su definición. El neokitsch no es belkitsch. El belkitsch sí se cree totalmente lo que es y es consciente de ello. Para nosotros el kitsch histórico es aquel kitsch que comúnmente se tiene como peyorativo. ¿Realmente el kitsch histórico se tomaba en serio su carácter o era consciente de su naturaleza y por ello sabía jugar con su estética y ha sabido mantenerse ahí? Creemos que gracias a esta estrategia de realmente mantenerse ahí y así ser necesitado siempre, es como ha calado y poco a poco se ha desligado de su halo negativo, se ha tomado en serio hoy si su papel y, como venimos diciendo, ha evolucionado, dando algo más.

Lipovetsky y Serroy (2015) continúan intentando explicar por qué el kitsch está –lo que ellos llaman– de moda. Nosotros en cambio creemos que no es una moda ni es pasajero sino un constructo, una entidad con peso suficiente como para trascender, por más que esto solo pueda decirlo el tiempo. Traen a colación pues términos que nosotros hemos manejado profusamente: los valores hedonistas e individualistas. Nosotros en cambio definimos bien el belkitsch en la combinación –sin ser denostada la parte de búsqueda de placer– de, eudemonismo y hedonismo. Y continúan diciendo que al emanciparnos hoy de –con la escala individualista y hedonista– las normas y culturas de clase, el orden del consumo se ha hedonizado y privatizado en gran medida, viniendo a decir que lo que hoy se compra es el placer, las emociones: “ya no se trata tanto de darse postín como de «flipar»” (Lipovetsky y Serroy, 2015, p. 259). Y esto es lo que procura el kitsch según ellos: un objeto sin pretensiones, disfrutar únicamente como finalidad, sin ambición cultural, donde se busca pasar el rato repuntando una cultura hedonista, sin complicarse la vida. De acuerdo con esto puede estar el kitsch histórico –neokitsch, lo llaman a veces ellos–, pero no nuestro belkitsch: éste sí es cultura y sí es hedonista pero ¿por qué el placer es negativo? Un ejemplo raudo que traemos,

sin ir más lejos –como cita Mora F. (2017) –ya ni hablar del sexo a colación de buscar placeres de forma natural. ¿Qué es sino el sexo sin la finalidad de procreación sino placer? Leer un buen libro, ver una buena película –o mala y luego comentarla con una cerveza y un grupo de amigos–, pasear por la playa cuando en verano el sol cae y la temperatura baja, hacer paracaidismo, subir en la montaña rusa, regalar bombones, comer en un buen restaurante... ¿Todo esto ni es cultura ni es correcto o bueno y solo es placer por placer sin más? Y siguen argumentando ahora diciendo que “las estéticas adquieren carta de ciudadanía, todas se vuelven posibles y legítimas. Tanto que los individuos de manera creciente, eligen sin sentir rubor cultural, sin temer la mirada reprobadora ni los juicios negativos de los demás” (Lipovetsky y Serroy, 2015, 259). En esto último sí que estamos de acuerdo que lo cumple el belkitsch, no hay vergüenza por afirmar que esta estética es digna de ser gustada y apreciada, pero como ya hemos comentado no toda la estética vale, no todo es arte y no todo es ni kitsch, ni neokitsch, ni belkitsch. Precisamente el belkitsch en su exclusividad estética se diferencia de otro tipo de arte y en ello radica su reconocimiento, pero no denostado y definido por negación, sino por apreciación positiva o simplemente neutra y apta como buen arte. En lo que sí estamos de acuerdo es en la conclusión que defienden sobre el kitsch, que ya no es perteneciente a un estrato social único, sino que se ha infiltrado en el resto de la sociedad y trabaja a todos los niveles (Lipovetsky y Serroy, 2015). Con estas comparaciones, aun cayendo en la negación de un contrario a lo Greenberg; todo sea por hacer llegar mejor su significado.

A continuación, viajaremos por términos que quizá estén más cerca del kitsch histórico en sus principios o impronta estética, pero al fin y al cabo, con evoluciones de un mismo gen, cada uno en su escenario. El camp por ejemplo, en un ejercicio de sustitución del término, nos daremos cuenta, en palabras de Sontag (1996) –pero con la sustitución del término por nuestra parte– que puede encajar en la definición del kitsch perfectamente –y viceversa–. Lo glam, retro y vintage son jocosos parientes con luces fuertes de neón a veces y sutiles pátinas de pseudo paso del tiempo otras.

Empecemos por la ramita injertada en los tallos que se abren, dispersan y florecen a partir del árbol belkitsch: lo vintage.

En el campo de la moda ha sido normalmente asociado a los desfavorecidos o a los movimientos contraculturales. El mercado de la ropa usada, de segunda mano, cambió radicalmente a finales de 1990, cuando se tornó parte de la moda de gran parte de la sociedad y recibió el nombre que aquí se está tratando: moda vintage. Como se está viendo, parece que el término se asocia solo y

exclusivamente a la moda y viene siendo lo que es al diseño o decoración lo retro. Serían sinónimos de conceptos en campos diferentes.

El auge de lo vintage como alternativa a la ropa de nueva creación a mediados de la década de 1990 fue parte de una tendencia más amplia marcada por el rechazo de la moda mayoritaria (y supuestamente homogénea) que defendía la expresión individual mediante la forma de vestir [...]. Llevar ropa vintage identificaba a un individualista de la moda.

Esta idea se vio reforzada por la prensa especializada. Las revistas femeninas [...] se dedicaron a cantar las bondades de lo vintage; se publicaron gran número de guías con consejos sobre qué, cómo y dónde comprar ropa vintage y apareció una revista monográfica, *Cheap Date*, lanzada por los especialistas en moda Bay Garnett y Kira Jolliffe, que defendía abiertamente la ropa barata de segunda mano. [...] (Mackenzie, 2010, p. 136).

Aquí, a excepción del último párrafo donde se comenta que lo vintage es ropa barata, un producto abaratado por ser de segunda mano y seguido por gran parte de la sociedad, popularizándose, no encontramos aparentemente mucha relación con el kitsch. Sin embargo, si seguimos leyendo la evolución de esta moda, llegaremos al nexo con él.

Pronto se desarrolló una versión (más higiénica) de la ropa vintage destinada a consumidores no acostumbrados a comprar en tiendas de segunda mano o reacios a vestir prendas usadas. Decades, propiedad del en otro tiempo artista de cabaret Cameron Silver, es la preferida de la fraternidad vintage de Hollywood; Didier Ludot en París es el equivalente vintage de la alta costura y Keni Valenti, en otro tiempo diseñador, se ha convertido en el «rey del vintage» neoyorquino. Siempre atentos al potencial económico de las nuevas tendencias sociales y de moda, muchos minoristas consagrados incorporaron el vintage a sus colecciones. (Mackenzie, 2010, p. 137).

Lo vintage, desde el momento en que deja de ser ropa usada real para ser ropa usada, “creada, imitada”, entra en los parámetros del kitsch histórico y el belkitsch, donde las tiendas de segunda mano son el centro neurálgico de blogueros dando valor a lo que lo perdió un par de décadas atrás. Imita lo usado, produciéndolo a gran escala, perdiendo la singularidad que tendría la prenda en sus inicios del surgimiento de esta moda. Y es también potenciado y apoyado por la sociedad de masas que lo demanda, porque lo asocian con famosos, ídolos que lo utilizan. Al igual que los productos del arte de élite.

Además, numerosas personalidades del mundillo, la famosa modelo Kate Moss entre ellas, abrazaron la moda vintage, contribuyendo a su popularización entre el gran público. (Mackenzie, 2010, p. 137).

Con este sentido de recopilar del vintage también se asocia el sentido de coleccionismo. Un coleccionismo derivado de un misticismo inherente a cada prenda. El tener prendas que han tenido personajes o personalidades famosas, o simplemente del pasado, mueve el sentimiento del coleccionista. El museo del traje de Madrid, por ejemplo, o cualquier subasta, proporciona esta relación del “coleccionable”. Pagar por algo antiguo que cobra el sentido con el paso del tiempo es la premisa de una subasta de estas características. Y esta es claramente la idea de kitsch histórico que queremos hacer ver y que es contenido por el belkitsch; que tiene que ver con el significado del término vintage. El que cobre importancia algo del pasado traído al presente.

Íntimamente relacionado con el término vintage, se encuentra también el término retro.

El término retro sirve para designar tendencias anteriores en principio del diseño o la arquitectura –aplicable asimismo a la moda–, pero también en el arte en general y en todas sus disciplinas –música, cine, teatro, artes plásticas...–.

Casi todos tenemos una idea de lo que es o no es retro cuando nos paramos a observar o sencillamente lo asimilamos de forma inconsciente –al igual que el belkitsch, como ya hemos argumentado repetidas veces–, sin percatarnos. Por ello y gracias a la televisión, la publicidad, la decoración, el bombardeo masivo de imágenes que recibimos a diario, sabemos diferenciar –casi sin problema– lo que es o no es retro.

Cada época, cada período de la historia tiende a utilizar formas, composiciones, colores, motivos, bien diferenciados en ocasiones que los distingue unos de otros. Es por esto –además de muchos otros motivos– que nos ayuda a diferenciar las décadas de los 60, 70, 80 ó 90.

El estilo retro no es otra cosa que el estilo de épocas pasadas –recordando mucho al vintage y por ende a la relación que se hizo de él con el kitsch anteriormente–. Podemos referirnos a las décadas comentadas antes, pero se entiende que cuando transcurran otros treinta años, los descendientes futuros tomarían nuestra década como retro –en el hipotético caso de que aún se siga usando dicho término, tendremos que esperar para comprobar si el término no es sustituido por otro, al igual que sucede con chic y cool, habiendo sido sustituido el primero por el segundo –significando prácticamente lo mismo– por utilizarse en décadas distintas.

Identificar “algo retro” es relativamente sencillo, bastaría seleccionar –que no copiando exhaustivamente– rasgos distintivos de otras épocas y traerlos al contexto contemporáneo. A partir de esta premisa, podremos innovar dentro de estos parámetros –mezclando épocas, por ejemplo– un juego divertido que proponemos. Dentro de todos estos términos, que se están definiendo, salir a la vorágine del trasiego de una capital de ciudad y pasear por grandes avenidas donde transite gente y nos obliguen a mirar inmensos escaparates de tiendas y galerías de arte y decoración. Pongámonos unos electrodos en el cuero cabelludo y veamos qué sucede en nuestro cerebro. Cuando esto se haga con una normalidad pasmosa –y a ser posible que el sujeto no sea consciente que está siendo analizado, aunque suene a argumento futurista de la serie *Black Mirror*–, sabremos sin lugar a dudas, exactamente cómo interactúan nuestras partes ya citadas del cerebro.

Volviendo a lo retro, la máxima de que “cualquier tiempo pasado fue mejor” es acogida por el estilo retro, que la traduce a “el diseño retro nos recuerda tiempos pasados, más sencillos y felices”. Sí que es verdad que se suele recordar el pasado con nostalgia. Y en cualquier caso lo que sí que está claro en el ámbito artístico, es que el pasado –nos resulte grato o no–, nos sirve para muchas causas del presente. Dejemos que pase el tiempo, que él se encargará de dotar de importancia. Como ya hemos comentado, patentando las semejanzas entre estos términos, vintage y retro entre sí y traídos como hijos del belkitsch.

El glam –o *glitter*, como se llamó en Estados Unidos– fue un género musical pero también un movimiento estético. El primero realmente de los años setenta, marcado por la teatralidad, la ambigüedad sexual –mucho que ver con el camp– y, como su mismo nombre sugiere, el *glamour*. El glam era la antítesis de la estética hippie que había dominado los últimos años de la década de 1960 y constituía la antesala perfecta a la moda fragmentaria y del “todo vale” de los setenta.

La moda era parte integral del movimiento glam y sus estilos de vestir pronto pasaron de los escenarios de rock a la audiencia. Las boas, el maquillaje a base de purpurina, las chaquetas de lentejuelas y los pantalones de satén de Marc Bolan, la mezcla de futurismo con el *glamour* del Hollywood de las décadas de 1930 y 1940 encarnado por músicos como Brian Ferry y Roxy Music y los monos estrechos y pelo teñido de naranja de David Bowie convergieron en una estética ecléctica que no se parecía en nada a lo existente hasta entonces. La androginia, la purpurina y el lamé, las cazadoras brillantes, los monos y las botas de plataforma, preferiblemente de Terry de Havilland, eran todos elementos clave de la moda glam. [...] Aunque para 1975 la música y la estética glam habían desaparecido, su influencia en la moda continuó y fue fuente de inspiración para los nuevos románticos. (Mackenzie, 2010, p. 98-99).

La androginia es relacionada fuertemente con lo camp, que se tratará ahora, y a su vez lo camp cumple connotaciones kitsch. El glam se asemeja al kitsch en la medida en que el eclecticismo, rasgos como la purpurina, colores brillantes y el efectismo propio del rock, le sirven para crear su estética. Una característica clave suya es la extravagancia.

Por último, el camp. El camp es una estética que basa su atractivo en un valor irónico o un cierto mal gusto. Pero si lo definimos así, podríamos sustituir perfectamente la palabra camp por kitsch histórico. Esto nos pasará, puesto que la diferencia es, en cierta medida, quebradiza.

Cuando apareció el término, en 1909, se utilizaba para referirse a comportamientos ostentosos, exagerados, afectados, teatrales o afeminados. Hacia mediados de la década de 1970, el término se definía como banalidad, artificio, mediocridad u ostentación tan extrema como para provocar un atractivo sofisticado. El andrógino es ciertamente una de las mejores imágenes de la sensibilidad camp. Sin embargo, nada más lejos del andrógino tenemos también un buen ejemplo, la figura del rapero¹⁰⁹. Lo excesivo de un rapero en su culmen de derrochar masculinidad y posturas impostadas, decorarse con una cantidad de oro ingente y tallas tres veces mayor que la adecuada; visten –nunca mejor dicho– de parafernalia y efecto. Ya lo defiende como cultura pop digna en un capítulo completo Shusterman (2002).

Volviendo al tema, Susan Sontag, como bien apunta Eco, es quizá la que mejor ha analizado este término. Sin embargo, como hemos comentado antes, hay una conexión presente que los une en aspectos definitorios –kitsch y camp–. A continuación, ofrecemos varios párrafos donde Sontag habla de lo camp, pero en lugar de este término, se va a sustituir por la palabra kitsch. Sorprendentemente –o no, ya que las similitudes son patentes– concordarán fácilmente estas referencias.

3. No solo hay una visión (kitsch), una manera (kitsch) de mirar las cosas. Lo (kitsch) es también una cualidad de las personas. Hay películas, vestidos, canciones populares, novelas, personas, edificios (kitsch)... [...]

9. Lo (kitsch), considerado como un gusto en las personas, responde particularmente a lo marcadamente atenuado y a lo fuertemente exagerado. [...]

15. Como es lógico, decir que todas estas cosas son (kitsch) no significa sostener que son simplemente esto. Un análisis a fondo del Art Nouveau, por ejemplo, difícilmente lo equipararía a lo (kitsch). Pero un análisis semejante no debiera ignorar cuáles son los elementos del Art Nouveau

109. El rapero no tiene un estilo y vestimenta definido actualmente, ya que estos pueden variar de acuerdo a la época. Por lo general está formado por ropa ancha, pantalones y suéteres varias tallas más grandes de lo habitual, gorra de beisbol estampados y zapatos deportivos, así como varias joyas, anillos, piercings, los colores de su atuendo podrían estar definidos por su pertenencia a una pandilla o grupo urbano particular. O al menos así fue en Estados Unidos en los años 90, hoy en día los raperos ya no suelen vestir anchos, pero siguen vistiendo con ropa cara, marcas distintivas entre ellos.

que se lo experimente como (kitsch). El Art Nouveau está cargado de «contenido», aun del tipo político-moral; fue un movimiento revolucionario en las artes, espoleado por una visión utópica (algo situado entre William Morris y la Bauhaus) de una política y un gusto orgánicos. Sin embargo, hay también una característica de los objetos del Art Nouveau que sugiere una visión «de esteta» no comprometida y falta de gravedad. Esto indica algo importante sobre el Art Nouveau y sobre las lentes de lo (kitsch), que obstaculizan la percepción del contenido.

16. Así, la sensibilidad (kitsch) es aquella que está abierta a un doble sentido en que las cosas pueden ser tomadas. Pero no es ésta la construcción familiar dicotómica de un significado literal, por una parte, y un significado simbólico, por otra. Es, más bien, la diferencia entre la cosa en cuanto significa algo, cualquier cosa, y la cosa en cuanto puro artificio.

30. [...] el canon del (kitsch) puede cambiar. El tiempo tiene mucho que ver en ello. El tiempo puede realzar lo que hoy nos parece simplemente rígido o falto de fantasía porque estamos demasiado próximos a ello, porque se asemeja excesivamente a nuestras fantasías cotidianas, cuya naturaleza fantástica no percibimos. Nos es más fácil deleitarnos en una fantasía en cuanto tal, cuando no es la nuestra.

31. [...] El tiempo libera a la obra de arte del contexto moral, entregándola a la sensibilidad (kitsch)... [...] el tiempo reduce el ámbito de la banalidad –la banalidad es siempre, en sentido estricto, una categoría de la contemporaneidad– (Sontag, 1996).

Volvamos pues al germen de este capítulo, después de esta digresión viajando entre términos cercanos al belkitsch, aunque con una diferencia patente, ya que éstos estarían más en la línea y el estrato del kitsch, evolucionando de forma horizontal y el belkitsch, de forma vertical. Pero eso sí, aunque los deje por debajo, nunca niega sus orígenes, como niega reconocer la vanguardia la necesidad del kitsch para definirse con más fuerza.

6. 2. IMAGINARIO BELKITSCH O LA TEORÍA HECHA OBRA: estética belkitsch en el arte plástico y visual y otras disciplinas

A continuación, puesto que al igual que ocurre en otras ocasiones a niveles de debatir, definir y teorizar sobre arte, definiciones y acotaciones, es tal el campo que abarca la estética belkitsch, que más bien que una definición como la ofrecida anteriormente, necesitamos ejemplificar, educar la vista y generar en el espectador una concepción general de arte belkitsch y todo lo que tiene cabida bajo su manto.

El bombardeo de imágenes que ofreceremos a continuación interrumpidas por reseñas a dichos artistas y las conexiones entre ellos, ayudará al “discente” en belkitsch a salir al mundo exterior con una llamada de atención. Como por ejemplo la mujer embarazada o el hombre que se compra un coche rojo, que de repente no pararán de encontrarse con otras mujeres embarazadas o dejarán de ver tan exclusivo su coche rojo debido a que abunda en todas partes. ¿Es cierto que el volumen de mujeres embarazadas o de los coches rojos se ha duplicado? Evidentemente, la respuesta es no. Se denomina ceguera cognitiva a la situación en que no vemos algo que tenemos delante. Al ser activado un reconocimiento de asociación en el cerebro por proximidad a nuestra circunstancia, es cuando nos damos cuenta de ello, porque prestamos atención. El foco atencional cambia y ahora sí vemos la mujer embarazada en la panadería que hace tres meses no veíamos ya que aún nuestro embarazo no había llegado; o hace una semana que aún no teníamos el coche rojo y estábamos decidiendo si comprarlo gris o negro.

Pues bien, para el lector intentaremos a continuación activar este foco atencional, haciendo una llamada de atención en su cerebro mediante un bombardeo de imágenes belkitsch, que solo pretende eliminar el posible prejuicio kitsch histórico o, si éste no existiese, directamente agilizar la asociación visual belkitsch.

Es evidente que no entraremos en el discurso conceptual de cada obra que mostremos, daría para al menos diez investigaciones más. Sabiendo solamente que existe un discurso conceptual válido y apto para visitar estas piezas museos y galerías, es decir, ser aceptadas como gran arte o arte culto, nos es suficiente para tener un aval de lo que defendemos en esta empresa.

ANDREAS ENGLAND



Ilustración 24. Andreas England. *The Old Superhero* 2013.

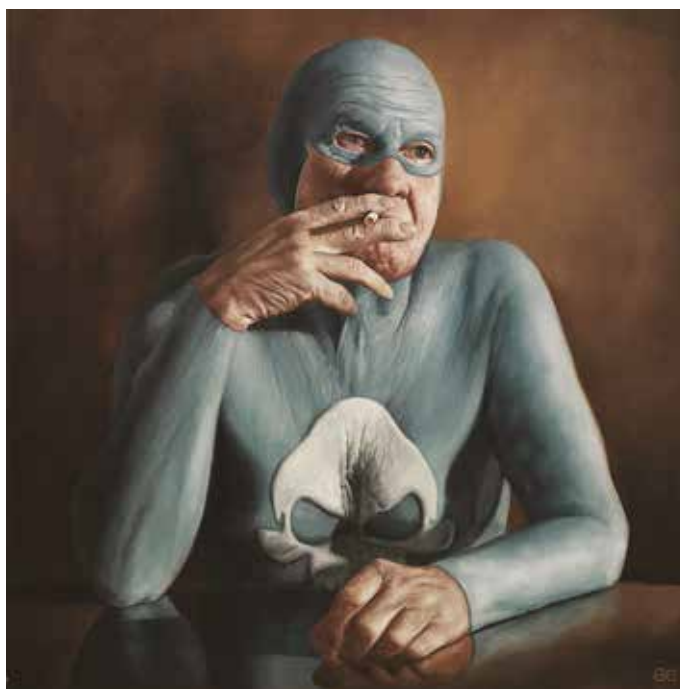


Ilustración 25. Andreas England. *The Trials and Tribulations*. 2013.

ARVIDA BYSTRÖM



Ilustración 26. Arvida Byström. *My Girls Lollipop*. 2014.

ATHI-PATRA RUGA

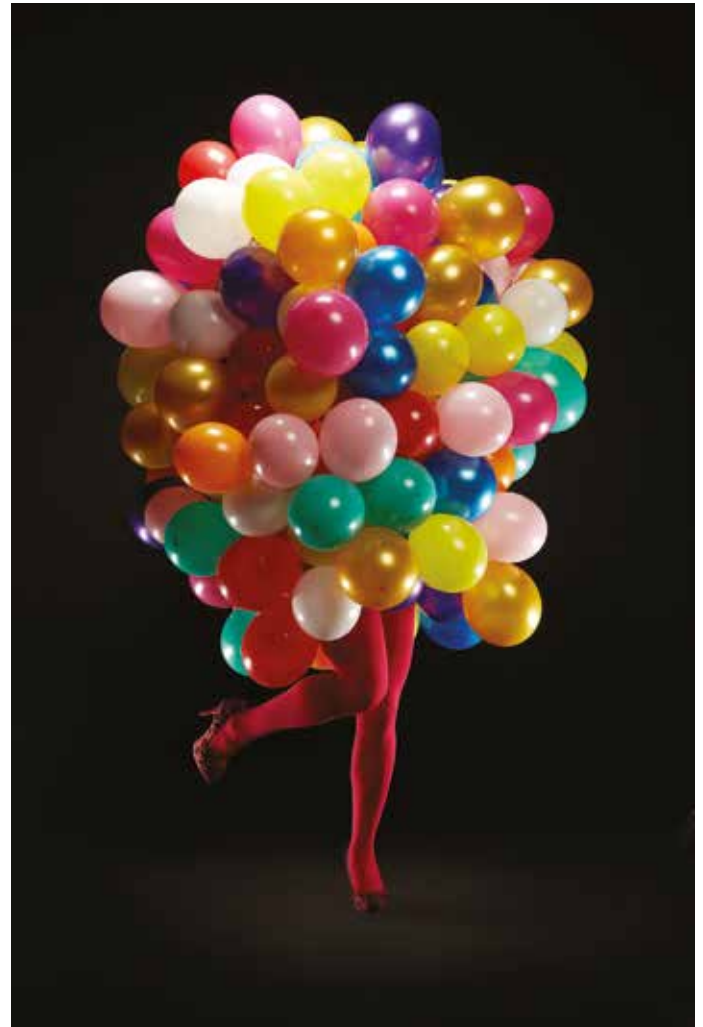


Ilustración 27. Athi-Patra Ruga. *The Future White Woman of Azania II*. 2012.

BRIAN WALKER



Ilustración 28. Brian Walker. *New Meating*. 2010.

CARLOS AIRES



Ilustración 29. Carlos Aires. Sin título. De la serie *Happily Ever After*. 2004

CHARLES AVERY



Ilustración 30. Carlos Aires. *Desastres*. 2013.



Ilustración 31. Charles Avery. *Empty Kingdom*. 2015.

DAVID LACHAPPELLE

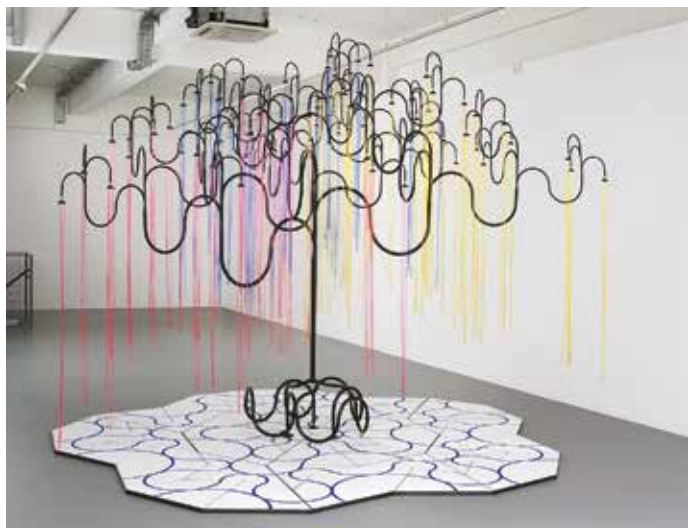


Ilustración 32. Charles Avery. *Tree no. 4*. 2013.



Ilustración 33. David LaChapelle. *Lady Gaga*. (sin fecha).



Ilustración 34. David LaChapelle. Arca de Noé. 2007.

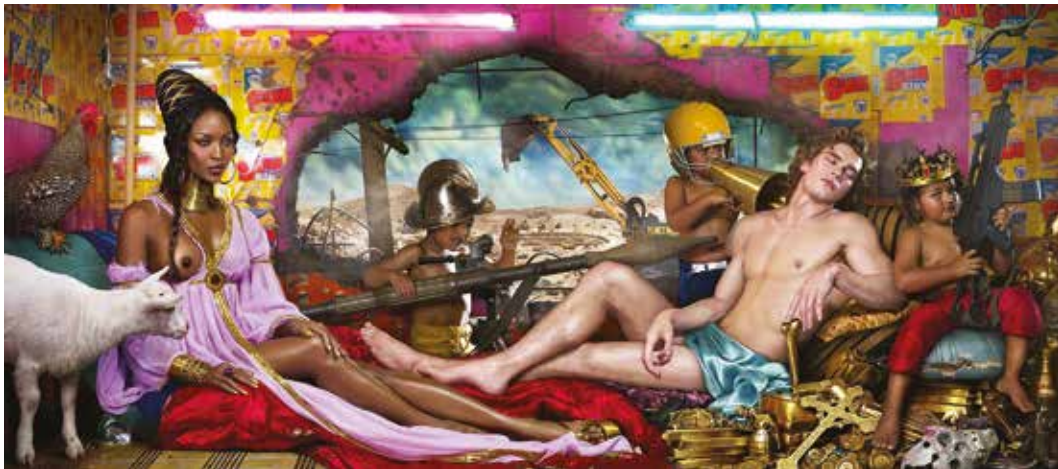


Ilustración 35. David LaChapelle. Rape of África. 2008.



Ilustración 36. David LaChapelle. *Birth of Venus*. 2009.



Il 37. D. LaChapelle. *Archangel Michael And No Message Could Have Been Any Clearer*. 2009.



Ilustración 38. David LaChapelle. *Florence and the Machine Spectrum*. 2012.



Ilustración 39. David LaChapelle. *Spectrum*. Florence Clip. 2012.

DIEGO GRAVINESE



Ilustración 40, David LaChapelle. Sin título. 2002.

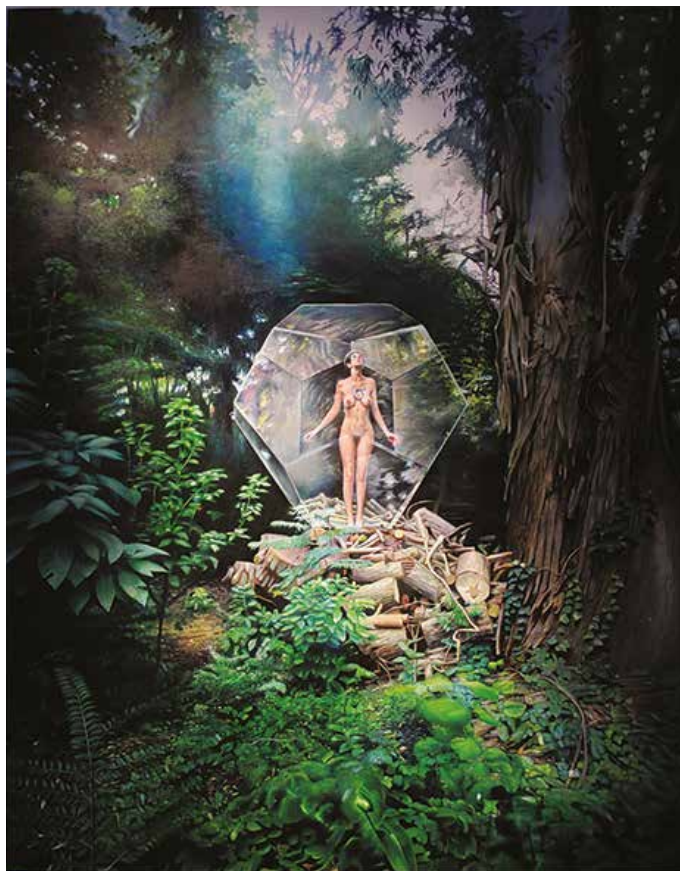


Ilustración 41, Diego Gravinese. Fractalia. 2016.

EKATERINA YASTREBOVA



Ilustración 42. Diego Gravinese. *Ninfa*. 2016.

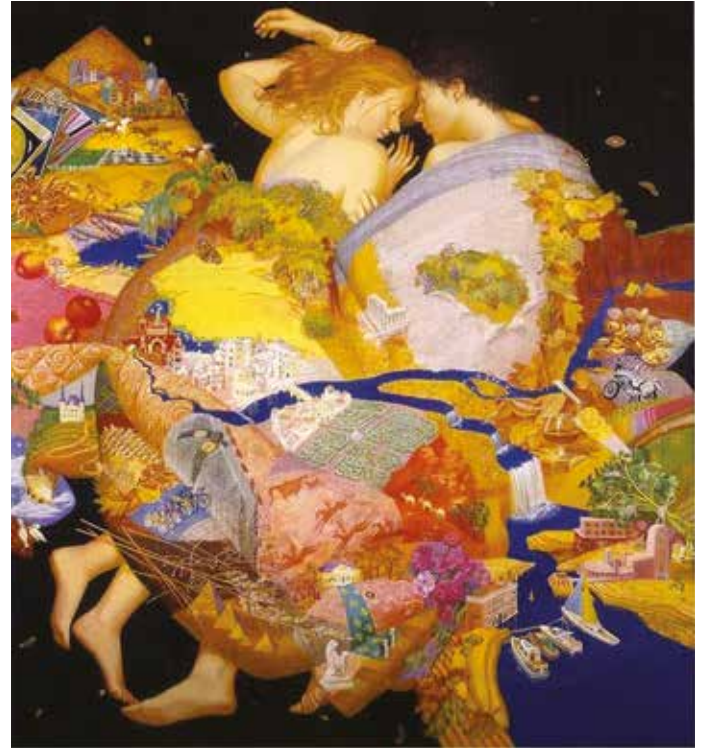


Ilustración 43. Ekaterina Yastrebova. *All Shall be Well*. 2004.

HEIDI TAILLEFER



Ilustración 44. Ekaterina Yastrebova. *It Snows*. 2007.



Ilustración 45. Heidi Tallefer. *The Land of the Blind*. 2013.

IGNASI MONREAL

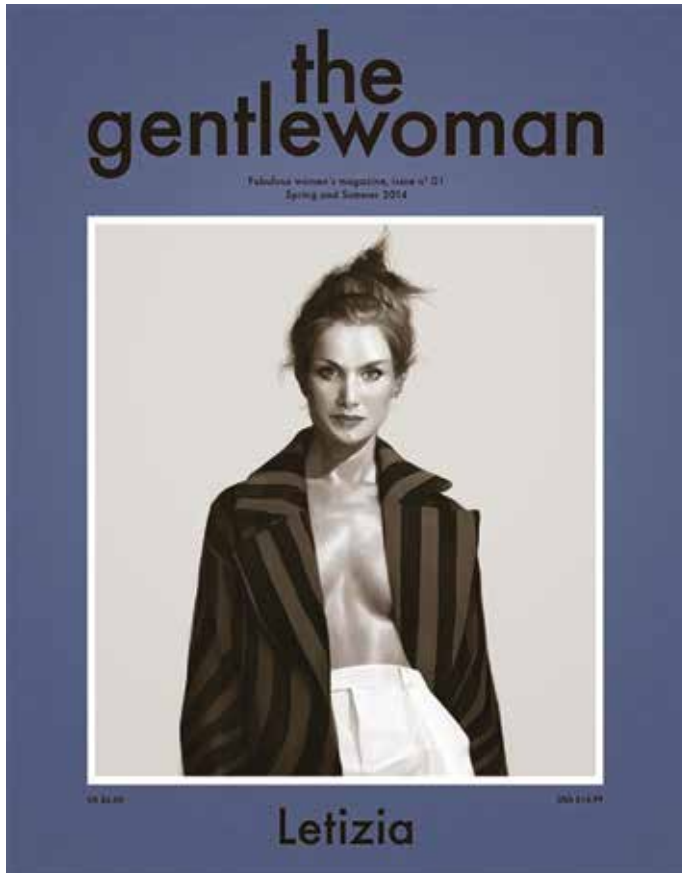


Ilustración 46. Ignasi Monreal. *Letizia*. 2014.



Ilustración 47. Ignasi Monreal. *Medusa*. (sin fecha).

IGOR PANTUHOFF



Ilustración 48. Igor Pantuhoff. *Blonde Nude Girl*. 1962.

JAIME HAYÓN



Ilustración 49. Jaime Hayón. *Bird Collection*. 2014.

JAMES MACCARTHY



Ilustración 50. Jaime Hayón. *Table*. 2014.



Ilustración 51. James Maccarthy. *Transcendence*. 2014.

JEFF KOONS



Ilustración 52. J. Koons. *Ballon Dog*. (Magenta). 2016.

JOANA VASCONCELOS



Ilustración 53. Joana Vasconcelos. *Euro Visão*. 2005.

JOE WEBB ART



Ilustración 54. Joe Webb Art. Bang!. 2014.

JOEL REA



Ilustración 55. Joel Rea. The Precision of Luck. 2007.

JOHNSON TSANG



Ilustración 56. Joel Rea. *The Promised Land* (detalle), 2007.



Ilustración 57. Johnson Tsang. *Looking for a Star*, 1997.

JUAN GATTI



Ilustración 58. Johnson Tsang. *Open Mind*. 1989.

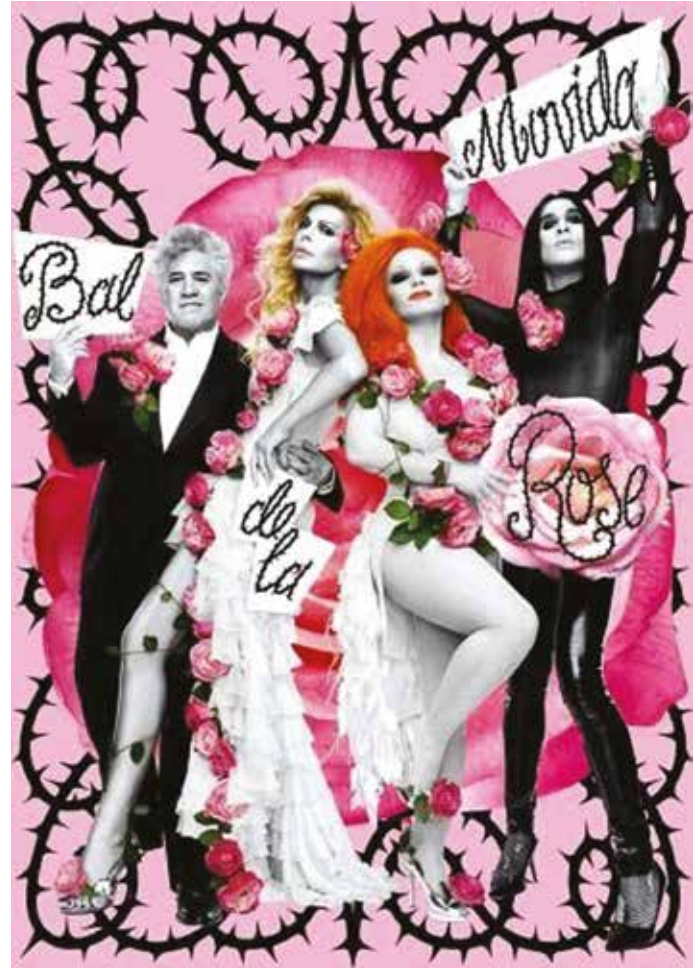


Ilustración 59. Juan Gatti. *El Baile de la Rosa*. 2008.



Ilustración 60. Juan Gatti. Mural Hotel Faena: *Gnosis*. 2015.



Ilustración 61. Juan Gatti. Mural Spa Hotel Faena. 2015.

JUSTINA KISIELEWICZ



Ilustración 62. Juan Gatti. Portada film: *La piel que habito*. 2011.



Ilustración 63. J. Kisielewicz. *How Do You Like My Fountain Monsieur Duchamp?* 2010.

KATHRYN DUSOLD



Ilustración 64. Kathryn Dusold. *Winged Justice*. (sin fecha).

KATI HECK



Ilustración 65. Kati Heck. *O Leon*. 2014.



Ilustración 66. Kati Heck. Deal! (O Wir), 2014.



Ilustración 67. Kati Heck. Operation Magenta. 2013.

KAWS



Ilustración 68. Kaws. *Five Suspects*. 2003.



Ilustración 69. Kaws. *When the End Starts*. 2004.

KEHINDE WILEY



Ilustración 70. Kehinde Wiley. *Ice T*. 2005.



Ilustración 71. Kehinde Wiley. *Three Graces*. 2005.

KHATARINA FRITSCH



Ilustración 72. Katharina Fritsch. Hahn. 2010.

KRZANOO



Ilustración 73. Krzanoo. Sin título. 2013.

LEO CAILLARD



Ilustración 74. Krzanoo. *Vibrant Portraits*. 2013.



Ilustración 75. Leo Caillard. *Hipsters in Stone*. 2012-2016.

LIVIA MARIN



Ilustración 76. Livia Marin. *Broken Things*. 2009.

LORENA PRAIN



Ilustración 77. Lorena Prain. *Abra*. 2016.



Il. 78. L. Prain. *Harry. Prussian Blood*. 2010.

MARINA VARGAS



Ilustración 79. Marina Vargas. Ni animal ni tampoco ángel. 2015.



Ilustración 80. Marina Vargas. La Piedad Invertida o la Madre Muerta. 2013.

110. Que nosotros concebimos como parte de la subfamilia belkitsch, a saber: surrealismo pop, glam, camp, retro y vintage entre otros términos que definen estéticas dentro de las redes belkitsch.

111. FRAZZETTO, G., *Cómo sentimos. Sobre lo que la neurociencia puede y no puede decirnos a cerca de nuestras emociones*, Barcelona, Anagrama, 2014, p.262-263.

MARK RYDEN

Continuaremos retomando el argumento disyuntivo de Marx de si el cerebro del artista es el “reflejo” de la sociedad, o en cambio la sociedad refleja el cerebro del hombre. Para ilustrar esta reflexión aportaremos el primer ejemplo y nos remitiremos a la obra de Mark Ryden, traída por primera vez a Europa en 2017, al CAC Málaga. ¿Por qué si Ryden lleva desde los años 90 creando una estética muy concreta es ahora, en Europa y desde el 2006 a raíz de publicarse en la revista Juxtapoz su obra y popularizarse el término *Lowbrow* o *Surrealismo Pop*¹¹⁰, que adquiere aceptación? A colación de las palabras de Marx ¿ha llegado el momento en el que se ha atendido a la sociedad, al gusto de la gran parte de la sociedad que sufre cambios en un momento de crisis y al igual que en Roma, se atraen al museo como en su tiempo al circo? ¿El arte culto se ha “acomodado” para llamar al pueblo al museo? ¿O bien a la vista de la culturización a mano con las tecnologías de Internet y el consumo disparado de imágenes propio del siglo XXI no es asequible ese cisma –entre arte culto y el que no lo es? Todo está a golpe de clic, si algo no se entiende al ser visto algunos indagarán, pero la facilidad que posee lo raro, el Eros y el Tánatos en algo figurativo, distorsionado aunque reconocible, no la tiene lo abstracto. Conseguido esto, esta llamada de atención, reclamo efectista y elegante belkitsch, ya sí puede introducirse sin rivalizar con la estética, el concepto, mensaje y significado; una vez atraídos todos como la abeja a la flor. El belkitsch recuerda en esencia al kitsch pero es capaz de transmitir un significado y, lo que es más importante, que el espectador se lo crea, lo viva elegantemente y no se avergüence de reconocer que le gusta –a diferencia del kitsch histórico peyorativo–. Es llamativo pero no estruendoso, ligero de ver, pero denso de entender, es hedonista y al mismo tiempo eudemonista. Según Frazzetto, el hedonismo se encarga de nuestros sentimientos más inmediatos de felicidad, de maximizar el placer y reducir el dolor; el eudemonismo se centra en la felicidad más a largo plazo, pero estable. Persigue más allá que el placer inmediato; unos valores y una vida bien vivida, con moral. Digamos que una meta más lejana. (Frazzetto, 2014). Sin embargo, desde nuestro punto de vista, no son excluyentes, –y según también concluye Frazzetto–: “es posible formarse el carácter y desarrollar virtud admirables al mismo tiempo que se ejercita la capacidad para disfrutar del placer” [...] “Las gratificaciones pasajeras no obstaculizan el camino del perfeccionamiento personal. Se puede ser hedonista y abrazar el eudemonismo al mismo tiempo”.¹¹¹ Consideraríamos entonces el kitsch hedonista y su evolución, el belkitsch, como la combinación inteligente de hedonismo y eudemonismo. Hasta hoy el kitsch era un arte hedonista y digamos que el arte culto eudemonista. Hoy el enaltecimiento del belkitsch garantiza un eudemonismo artístico cuando se ancla por el previo hedonismo del reclamo estético del kitsch

histórico; ya es belkitsch en su *maestra* combinación digna de la Ilustración donde *el placer es una autogratificación refinada y nada excesiva*. La estética kitsch –más o menos intensa– no obstaculiza que se impregne de significado la obra y que pase a ser belkitsch. Ponte metas para llegar a la felicidad –eudemonismo– pero mientras llega, por el camino, disfruta –hedonismo– con placeres propios y relaciones sociales, esto acelerará el camino y lo hará más corto y llevadero.

Continuando, retomaremos las palabras ya citadas al comienzo de este capítulo, con el belkitsch, seguiremos diciendo que es lo cotidiano de un gusto común, digerible, asimilable, llevado al museo. Es el ejercicio de un embellecimiento –kitsch– controlado: el mellizo guapo del kitsch, el que es culto, pero llama la atención por ser bello; a diferencia del kitsch que intentaba ser culto y era atractivo –para algunos–; pero al no tener ese acervo cultural no cuajaba en todos, no se le tomaba en serio. El belkitsch, sí (es¹¹²).

En palabras de Mora Teruel, en su conferencia *Neurocultura o el cambio hacia una nueva cultura* (29 enero 2016): “la emoción es lo que permite anclar aprendizaje y memoria de forma más efectiva”, si una imagen te emociona, genera una predisposición, podemos asimilar su significado más fácilmente¹¹³. Esto no nos dice que un arte sea mejor o peor que otro por atraer más fácilmente, simplemente son diferentes. ¿Se ha llevado el museo a la calle o se ha atraído la calle al museo con lo que el espectador quiere consumir, trayendo el gusto del espectador al museo? ¿Es hora de que la exclusividad, en una era democratizada, de selección de lo que es arte adecuado y lo que no lo es solo por unos pocos que se sitúan en el *Círculo del arte* –como titula su obra Dickie–, desaparezca? Los agentes del arte tienen que estar al servicio de la sociedad, –¡ojo! que no el artista–, si no, ¿qué sentido tiene sesgar la cultura y hacer ver en el museo obras que no reflejan una realidad artística? Respecto al artista, la finalidad de su creación tiene que ser libre, libre en todos los sentidos, puesto que este puede elegir libremente producir algo que prevea ser gustado por la sociedad del momento, o producir de forma onanista lo que le guste –o le disguste–, pero que le apetezca hacer y transmitir.

Mark Ryden, acabando la muestra el 5 de marzo de 2017 después de tres meses con 102.800 visitas, realizó la exposición más visitada en la historia del CAC Málaga y la quinta más visitada desde 1993 de la ciudad de Málaga y sus museos¹¹⁴. Ryden mezcla los temas de la cultura pop con técnicas que recuerdan a los viejos maestros. Ha creado un estilo singular que borra las fronteras tradicionales entre arte elevado y popular de los que venimos debatiendo. Su trabajo obtuvo atención por primera vez en la década de 1990 cuando marcó el comienzo de un nuevo género de la pintura,

112. Con presencia y esencia: con presencia para contentar a todos los que no consumían arte culto y con esencia para contentar a los componentes de las altas esferas del arte que demandaban esto del kitsch.

113. “El papel de nuestras emociones, [...] obviamente no es siempre consciente, [...] por eso podemos ser incapaces de explicar por qué nos comportamos de ciertas formas”. KOLB, B., WHISHAW, I., *Neuropsicología humana*, Madrid, Editorial Medica Panamericana S.A., 2007, p. 557.

114. <http://www.diariosur.es/culturas/201703/07/visitas-exposicion-mark-ryden-malaga-20170307145313.html> (Fecha de consulta: 06/03/17).

115. <http://www.markryden.com/biography/biography.html> (Fecha de consulta: 03/12/2015).

“Pop Surrealism”¹¹⁵ como ya se ha comentado anteriormente, arrastrando una gran cantidad de seguidores en su estela.

116. Sus obras se caracterizan por el uso de líneas curvas o “entrañas”, como las denomina la artista, son formas imprecisas que surgen del diálogo entre los pensamientos y emociones de la artista que plasma como grafía sobre las obras. Además de por el uso de una paleta de colores restringida como el rojo, el blanco, el negro, el dorado y el plateado. Las elecciones de estos colores evocan lo sagrado, una gama cromática procedente de la estética bizantina y otros referentes. Sus obras comprenden temas como su visión particular de la vida y la muerte, la fe y el agnosticismo o el orden y el caos de nuestro tiempo y nuestro pasado. La artista se encuentra muy influenciada por diferentes corrientes artísticas como el clasicismo, el grecorromano, el renacimiento o el barroco, donde recurre como fuente de inspiración. <http://cacmalaga.eu/2015/10/23/marina-vargas-3/> (Fecha de consulta: 01/04/20016).



117. La obra de KAWS forma parte de un tipo de iconografía mundialmente conocida. Estas imágenes representan a seres con cuerpo de personajes de los Simpsons, Pinocho, Mickey Mouse o el mismo muñeco Michelin, cabeza de calavera, con huesos que imitan el pelo y las orejas, y equis en lugar de ojos. En ellos se aprecia su sello inconfundible, pero a la vez se reconocen perfectamente estos seres, que provienen la mayoría de ellos de dibujos animados. Otra característica que llama la atención es estas figuras es que están en una pose y realizando unos gestos que los aleja de su aspecto aparentemente inocente (AT THIS TIME, 2013) y ligado al mundo de la fantasía y lo infantil. En ocasiones, el artista ha comentado que sus personajes adoptan esa posición porque refleja cómo se sentiría él mismo si estuviera siendo observado continuamente. <http://cacmalaga.eu/2014/03/28/kaws-4/> (Fecha de consulta: 19/09/20015).

118. Puesto que el kitsch abarca un amplio campo estético estando presente en mayor o menor medida, el belkitsch en su evolución va más allá,



Ilustración 81. Mark Ryden. *Aurora*. 2015.

Ilustración 82. Mark Ryden *Santa Barbie*. 1994.

El CAC de nuevo ha contenido obras y artistas bajo nuestro punto de vista belkitsch como son la española Marina Vargas¹¹⁶ y el estadounidense Kaws¹¹⁷. Con estos ejemplos tan aparentemente dispares sólo queremos señalar la variabilidad estética que puede llegar a contener el belkitsch, más allá del kitsch -que a nuestro parecer se nos quedaba corto en una estética más cercana al camp y al glam-. El belkitsch es una evolución que amplía sus redes y en dicha empresa acoge más formas¹¹⁸, pero todas ellas con esa esencia que de forma invisible casi, las une.



Il. 83. Fotografía de la pieza tallada en exclusiva para dicha exposición¹¹⁹

Tenemos que tener en cuenta que estamos analizando la estética sin profundizar en el discurso artístico de cada creador, aunque se puede adivinar que en ocasiones los nexos son más que comunes y bastante relevantes concordando el contenido del mensaje con la estética de la obra final.

Antes de continuar con una infinidad de artistas que cumplen estos patrones estéticos hoy día, siendo en esencia kitsch pero con una evolución más selecta en su acabado e índole más “elegante” como ya se ha dicho, hablaremos del principio de inspiración o remake de obra, formando parte en los primeros puntos¹²⁰ de un posible decálogo imaginario que se irá bosquejando de dichas características estéticas *belkitsch*, mediante ejemplos.

es el padre de muchos hijos que hasta ahora eran bastardos del arte elevado, hijos que acuden a un padre ausente hasta ahora para resguardarse bajo su amplia ala -permítasenos esta marital metáfora-. Estos hijos son los siguientes: el surrealismo pop o lowbrow, el propio kitsch histórico, lo retro, vintage, glam y camp. Todos tienen un padre común que los engloba y una madre que hace que se diferencien los unos de los otros. Esta es la subfamilia belkitsch.

119. Ryden, después de visitar España, concretamente Málaga en época de Semana Santa en 2016, quedándose prendado de las tallas religiosas en madera que se procesionaban, fuera de simbología cristiana y solo admirando la estética, decidió que tenía que hacer una pieza en dicha técnica, similar pero dentro de su estilo personal.

120. Kulka después de un ligero pero conciso análisis del término, la estética, el qué y el cómo del kitsch, llega a las siguientes reduccionistas condiciones que debe cumplir el kitsch, bajo su punto de vista:

- 1) El kitsch representa un objeto o tema que se tiene comúnmente por bello o emotivo.
- 2) El objeto representado es rápida y fácilmente reconocible.
- 3) El kitsch no enriquece sustancialmente nuestras asociaciones mentales ligadas al objeto representado.

KULKA, Tomas, *El kitsch*, Madrid, Casimiro libros, 2011, p. 25. Quizá a excepción del último punto o con aclaraciones específicas, los anteriores cumplen con los requisitos propios del belkitsch, ya que sí tiene legitimidad, derecho y cabe lugar en dominio del belkitsch un mensaje que contribuye al pragmatismo de su estética y al desarrollo social, cultural e incluso político del espectador, sin nada que enviar a cualquier producción del llamado arte culto o elevado. Sendos se elevan o “rebajan” a un mismo nivel comunicativo, estético o artístico.

121. Esta innovadora exposición explora el impacto duradero del pintor florentino Sandro Botticelli (1445-1510) a partir de los prerrafaelitas hasta la actualidad. La exposición está organizada por el V & A y la Gemäldegalerie - Staatliche Museen zu Berlín. <http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/exhibition-botticelli-reimagined/> (Fecha de consulta 10-03-16).

En este principio de facsímil, copia -de una obra, remake o interpretación más o menos abaratada como hacía el kitsch- y en este discurso de la mimesis, no de ya la naturaleza como se habla en la filosofía de la antigua Grecia, sino de una “naturaleza estética” determinada, encontramos la “hiperrealidad” hecha pincelada imperceptible que hoy copa la emergencia visual del nuevo arte en el siglo XXI. Cumpliendo con el efectismo estético belkitsch, queda patente esta práctica y ejemplifica perfectamente en la exposición *Botticelli Reimagined*¹²¹; la reinterpretación, partiendo de una obra previa, directamente recontextualizada o la intervención a lo Duchamp y su Mona Lisa. Terry Gilliam, ORLAN, Tomoko y David LaChapelle son algunos artistas que discuten con ejemplos pragmáticos, sobre la influencia de dicho artista en su propia obra, inevitablemente belkitsch.



Ilustración 84. Mark Ryden. *Incarnation*. 2009.



Ilustración 85. Mark Ryden. *The Piano Man*. 2006.

NICK THOMM'S



Ilustración 86. Nick Thomm's. *Chainsaw Miracles*. 2014.

NICOLA BOLLA



Ilustración 86. Nicola Bull. *Skull*. 1997.

PHILLIPPE STARCK



Ilustración 87. Philippe Starck. *Banqueta*. 1999.

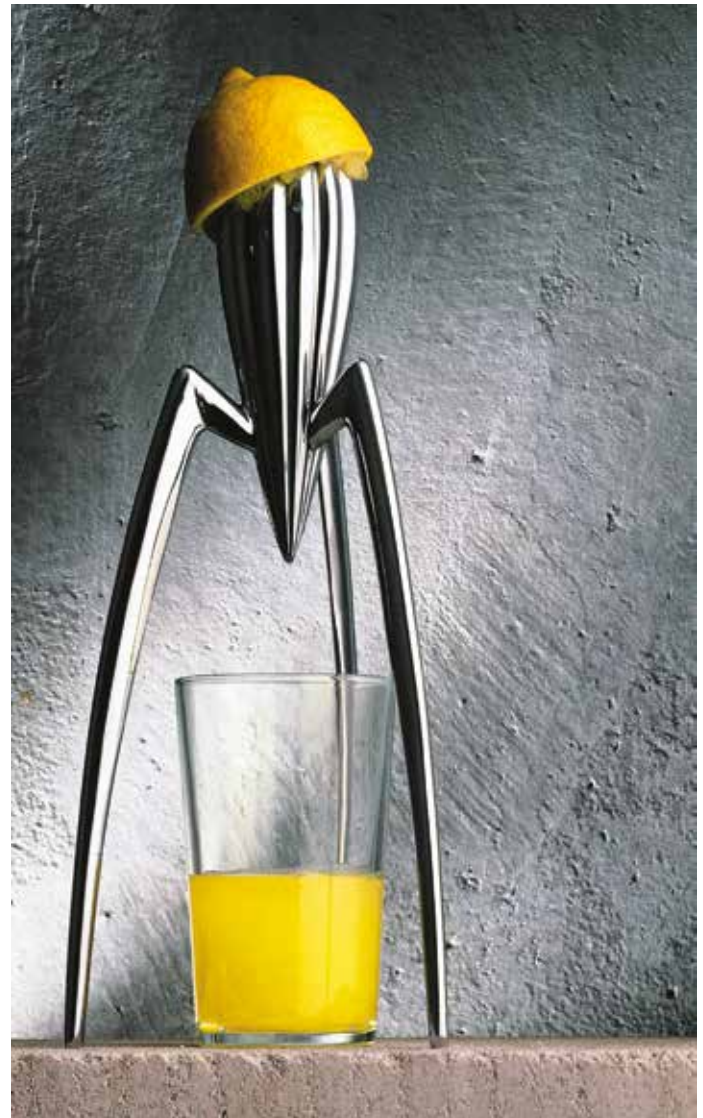


Ilustración 88. Philippe Starck. *Exprimidor*. 1990.

PIERRE ET GILLES



Ilustración 89. Pierre et Gilles. Anuncio Mugler: *Mercur*. 2001.



Ilustración 90. Pierre et Gilles. *Conchita Wurst*, 2014.



Ilustración 91. Pierre et Gilles. *La madona au coeur blessé*. 1991.

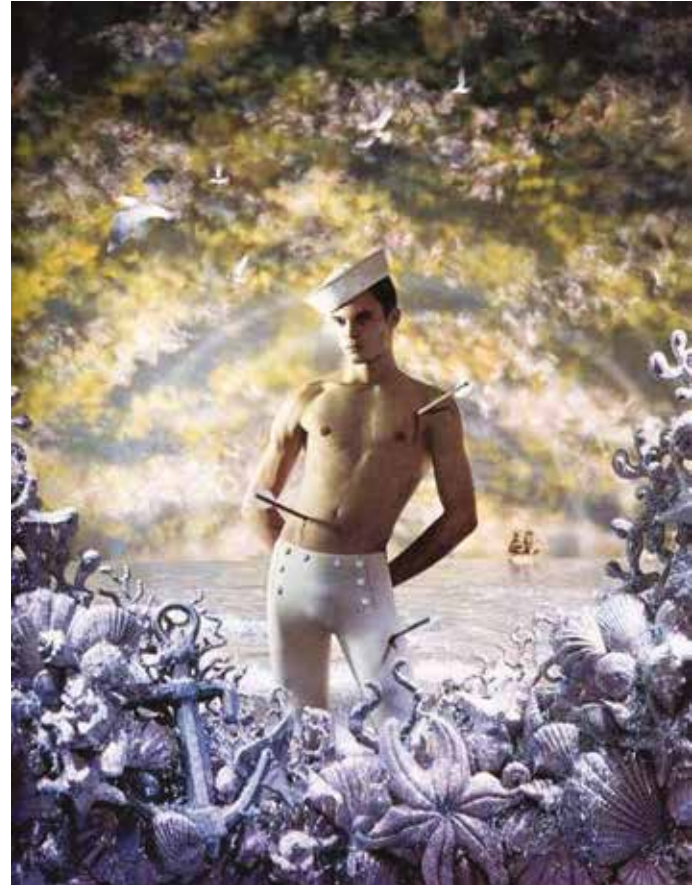


Ilustración 92. Pierre et Gilles. *St. Sebastian of the Sea*. 1994.

PIERRE-ADRIEN SOLLIER

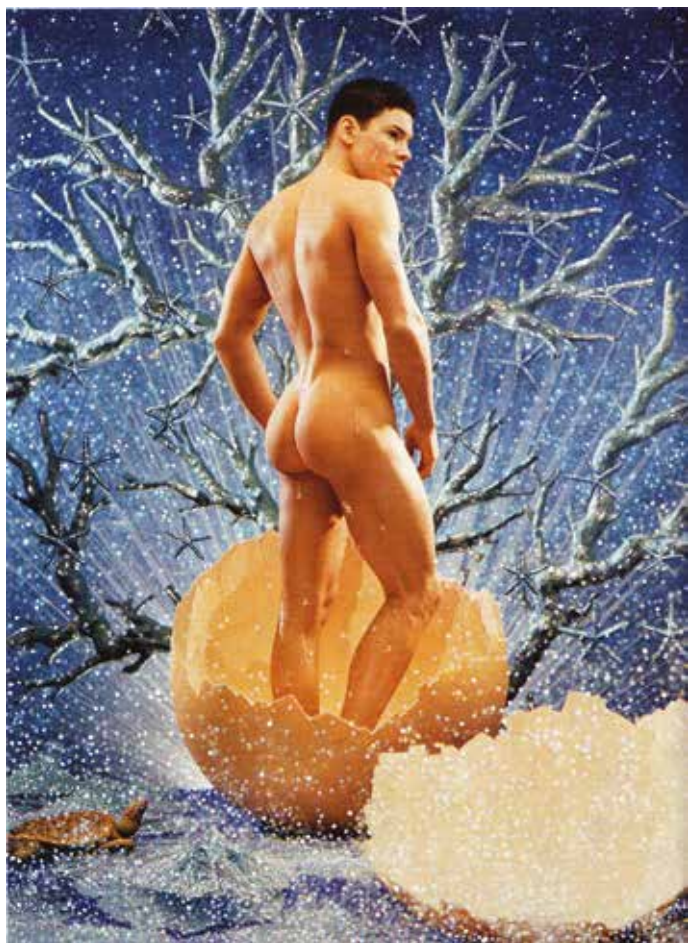


Ilustración 93. Pierre et Gilles. *Renaissance Paul*. 1999.



Ilustración 94. Pierre-Adrien Sollier. *Les Ménéages*. 2011.



Ilustración 95. Pierre-Adrien Sollier. *La liberté guidant le peuple*. 2011.



Ilustración 96. Pierre-Adrien Sollier. *La joconde*. 2011.

PIETER WAGEMANS



Ilustración 97. Pieter Wagemans. *Kompaen Lisse*. 2014.



Ilustración 98. Pieter Wagemans. *Magnolia Painting*. 2014.

RAY CAESAR



Ilustración 99. Ray Caesar. *Holly Lou*. 2011.



Ilustración 100. Ray Caesar. *Mourning Glory*. 2005.

ROBERTO FERRI



Ilustración 101. Roberto Ferri. *Triztezza della luna*. 2001.

RUDDY TAVERAS



Ilustración 102. Ruddy Taveras. *Marble Collection*. 2013.

SACHA GOLDBERGER



Ilustración 103. Sacha Goldberger. *Family Portrait*. 2014.

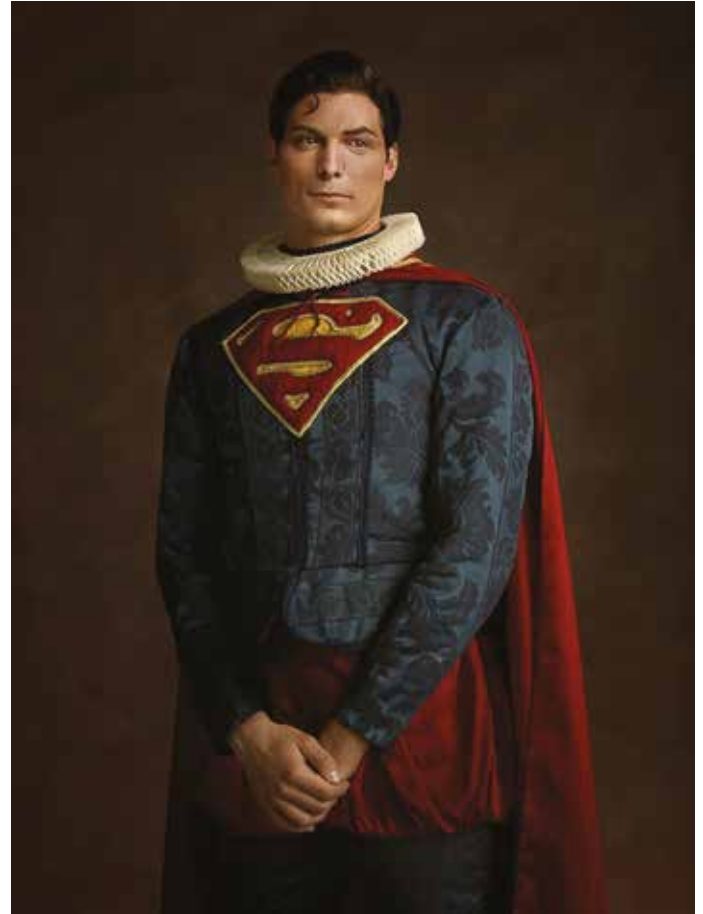


Ilustración 104. Sacha Goldberger. *Superman*. 2014.

SAMY CHARNINE



Ilustración 105. Sacha Goldberger. *The Joker*. 2014.



Ilustración 106. Samy Charnine. *Inferno*. 1994-2011.



Ilustración 107. Samy Charnine. *The Witnesses*.1994-2011.



Ilustración 108. Samy Charnine. *Tower of Babylon*. 1994-2011.

TANIA BLANCO

TJALF-SPARNAAY



Ilustración 109. Tania Blanco. *Sleep-Dunk Vademecum*. 2008-2012.



Ilustración 110. Tjalf-Sparnaay. *Donuts*. 2015.



Ilustración 111. Tjalf-Sparnaay. El artista frente a la obra *FoodScape*, 2014.



Ilustración 112. Tjalf-Sparnaay. *Fried Egg*. 2008.

TOMÁS MISURA



Ilustración 113. Tomás Misura. *Splash*. 2010.

TROY SCHOONEMAN



Ilustración 114. Troy Schooneman. *Ode to Nietzsche*. 2017.



Ilustración 115. Troy Schooneman. *Jacob*. 2015.

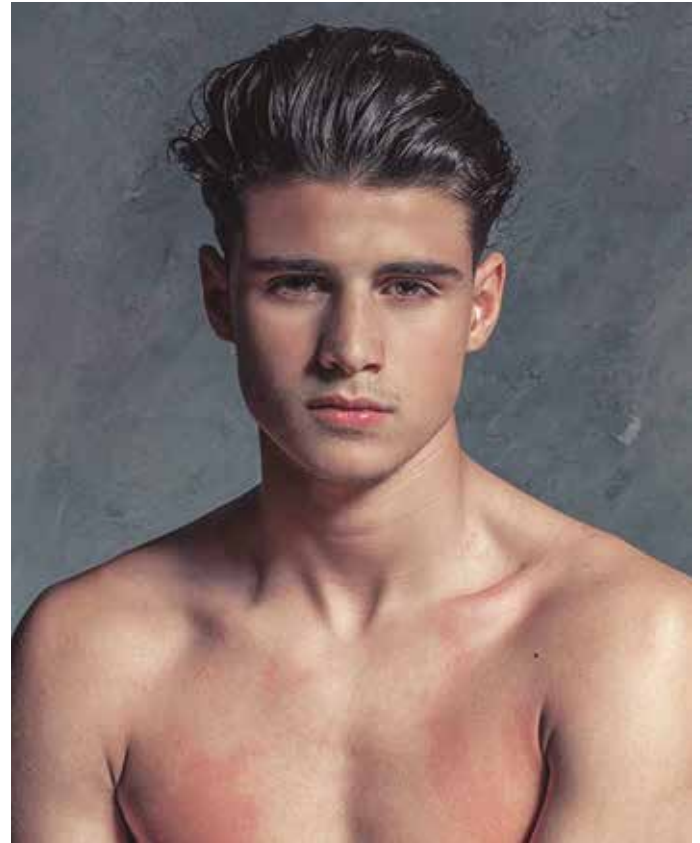


Ilustración 116. Troy Schooneman. *15-Year-Old French Boy*. 2014.

VALERIE HEGARTY



Ilustración 117. Troy Schooneman. *The Art of Man*. (sin fecha).



Ilustración 118. Valerie Hegarty. *Watermelon Ribs*. 2016.

VIK MUNIZ



Ilustración 119. Vik Muniz. *Imágenes de basura*. 2008.

YI CHUL HEE



Ilustración 120. Yi Chul Hee. *Winner's face Marilyn Monroe*. 2013.

J.J. MOGAT

Arrojando estos artistas, de la forma más respetuosa posible al panorama belkitsch, hemos intentado hacer ver, demandar credibilidad con ejemplos visuales a nuestra teoría o hipótesis, que sólo el tiempo y la usabilidad del neologismo por el escenario social y académico, proveerá de asentamiento definitivo. Al fin y al cabo, esta empresa de forma humilde solo pretende dignificar un tipo de arte.

Y cómo no, dentro de toda esta vorágine de imágenes, y dentro de todo este discurso y defensa de una estética concreta que se acepta hoy día, observando cómo cada vez más este tipo de estética tiene éxito, nosotros mismos nos enmarcamos dentro de ella. ¿Qué sentido tendría no formar parte, no ser uno de estos que conforman este grupo si tan fervientemente se defiende lo no peyorativo del belkitsch?

A continuación, ofrecemos una pequeña digresión, una pequeña reseña de nuestra obra propia y el proceso creativo que seguimos, impregnados inevitablemente de este hacer, de la investigación llevada a cabo estos años, donde la neurociencia empasta de una forma cuasi directa en un resultado y discurso estético, desde dentro.

Trabajamos con una simbología reconocible e intentamos dejar su sello personal en las obras con atmósferas embriagadoras donde encaja y se funde una figura traslúcida dejando penetrar el fondo en dicha figura. En nuestra obra el contexto, el ambiente, penetra hasta tal punto formando parte del sujeto que no nos estorba dicha conjunción, cerrando así el discurso de la permeabilidad que sufrimos proveniente del entorno. A veces no nos damos cuenta de cuan influenciados estamos llegando a ser. Para estas obras usamos como protagonistas, actrices con relevancia mediática jugando así con el reconocimiento, la identificación y la empatía que hacíamos referencia anteriormente; luego creamos un escenario de nebulosas que invade y viaja de delante hacia atrás en la sucesión de planos siendo protagonistas al mismo tiempo que la figura central.

Por otra parte, y en otra línea discursiva y disciplinaria, usando la instalación –junto con nuestra constante la pintura– desarrollamos las series *The Birth Of...* y *The Birth Of... Petroleum*. Juagamos con la curiosidad del espectador para que compruebe las fechas –todas erróneas– si son correctas a raíz de la errata del símbolo de Chupachups y bañadas las piezas en purpurina, enmascaran

un mensaje detrás de este efectismo. Luego poco a poco y si el espectador tiene inquietudes, encontrará la forma de comprobar que por ejemplo el nacimiento de la U.U.E.E. no es en 1986 –sino cuando entró España– o el nacimiento del FMI en 2008 –sino cuando empezó la crisis económica–... La metáfora de nacimiento –a lo Sandro Botticelli en su *Nacimiento de Venus*– repite en la pintura de gran formato *The Birth Of... Petroleum*, donde tintada de oro recibe un baño de petróleo alegoría del motor de nuestra economía.

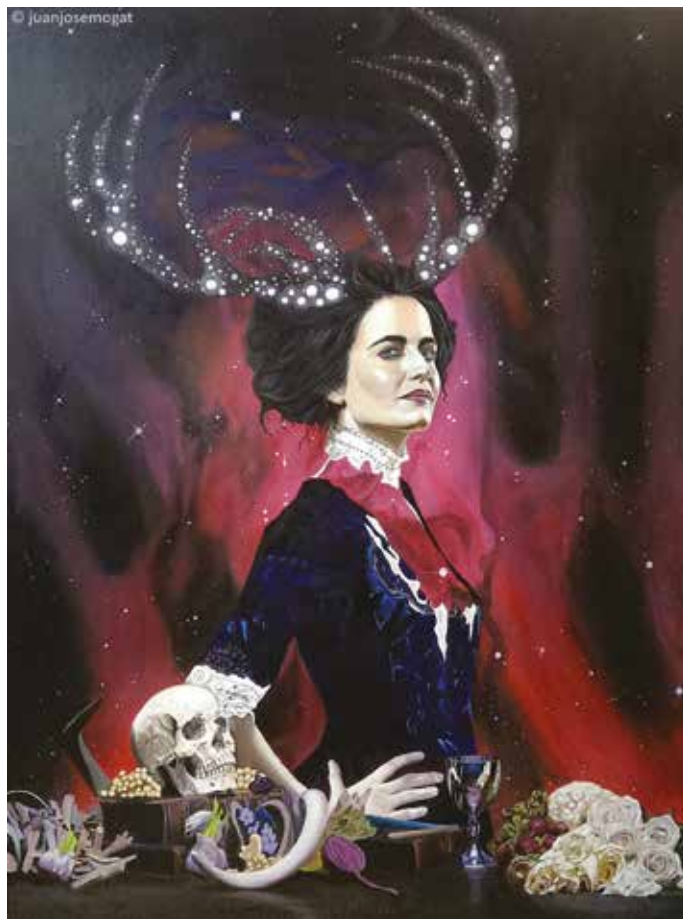


Ilustración 122. Juan José Mogat. *Europa*. 2015.



Ilustración 122. Juan José Mogat. *Ambioma & Genoma: Joan*. 2014.



Ilustración 123. Juan José Mogat. *Ambioma & Genoma: Vanessa*. 2014.



Ilustración 124. Juan José Mogat. *The Birth Of...Petroleum*. 2013.



Ilustración 125. Juan José Mogat. *El Síndrome de Stendhal hoy*. 2013.



Ilustración 126. Juan José Mogat. *The Birth Of....* 2012.



Ilustración 127. Juan José Mogat. *The Birth Of....* (Detalle) 2012.



Ilustración 128. Juan José Mogat. *The Birth Of....* (Detalle) 2012.



Ilustración 129. Juan José Mogat. *The Birth Of....* (Detalle) 2012.



Ilustración 130. Juan José Mogat. *The Birth Of....* (Detalle) 2012.



Ilustración 131. Juan José Mogat. *The Birth Of...* (Detalle) 2012.



Ilustración 132. Juan José Mogat. *The Birth Of...* (Detalle) 2012.



Ilustración 133. Juan José Mogat. *The Birth Of....* (Detalle) 2012.



Ilustración 134. Juan José Mogat. *The Birth Of....* (Detalle) 2012.



Ilustración 135. Juan José Mogat. *The Birth Of....* (Detalle) 2012.



Ilustración 136. Juan José Mogat. *The Birth Of....* (Detalle) 2012.



Ilustración 137. Juan José Mogat. *The Birth Of....* (Detalle) 2012.

6. 3. BELKITSCH en el cine y en la televisión

A continuación, y siguiendo con lo didáctico de la visualización y conceptualización en pro de transmitir la estética belkitsch, ofreceremos esta vez en el mundo del cine y las series, ejemplos de dicha estética.

Por una parte, tendremos propiamente la estética belkitsch ejemplificada a veces en una constante de los mismos directores, otra en cambio en directores como Trier, quien, viniendo del dogma, no se asociaría a dicha estética. A veces, el buscar justamente evitar algo solo hace conducir a mantener una constante y finalmente tener una estética concreta. Von Trier cuida el fotograma como si de cuadros se trataran.

También hay que decir que no sólo nos encontraremos una estética externa, de rápida absorción visual, sino a veces encontramos argumentos belkitsch. Las relaciones cotidianas llevadas a la pantalla adornadas por una estética cuidada, el sexo, lo explícito de una escena que todos reconoceríamos por haberla vivido en algún momento de nuestras vidas, el vecino que odiamos, la persona que queremos, una enfermedad que se afronta de forma estoica delante de nuestro allegado enfermo pero que luego lloramos a sus espaldas, amor, desamor, el placer por el placer, un atardecer, una noche estrellada, el brillo de unos ropajes o lo llamativo de la sangre, el jugoso cosquilleo de la conquista de poder, en resumen de cuentas, la empatía. El belkitsch usa la empatía para conquistar. El reconocer que nos gustaría ocupar esa fantasía que vemos, todo ello acompañado de unas bandas sonoras que bien podrían ser la de nuestras vidas. Clint Mansell, Abel Korzeniowski, Hans Zimmer, Alexandre Desplat, Jeff Beal, Jocelyn Pook, Ludovico Einaudi y muchos otros que bañan de mensaje y efecto los fotogramas de la pantalla.

Hablando de música belkitsch, aunque no le dediquemos un apartado ilustrativo, podríamos citar algunos artistas como Björk, Olafur Arnald, Agnus Obel, Sigur Ros, Massive Attack, The Knife, Onuka, Soley, Low Roar, Woodkid, Lana del Rey, Florence and The Machine, Nude, Halsey, Disclorure, Las Bistec, London Grammar, Captain Fantastic y un largo etc. Invitamos al lector a que se pasee por la discografía de alguno de estos artistas y al igual que lo que estamos ofreciendo aquí con el bombardeo de imágenes tanto propiamente del ámbito artístico propiamente como del mundo del cine, si no es capaz de llegar a un acuerdo de definición del belkitsch, al menos inconscientemente, sabrá reconocerlo.

No todo es belkitsch, al igual que no todo es arte si no centra su función en mandar un mensaje artístico, pero dentro de una apreciación consciente, al asimilarlo, pasará como cuando aprendemos mecanografía o la conducción de un automóvil, se transformará en una automatización inconsciente el saber reconocer esta estética en diversos escenarios del panorama actual. En resumen, un efecto máximo, cuidado al milímetro para parecer lo que quiere ser, aunque parezca que no se busca eso propiamente.

Como anécdota estética en el mundo del cine, se puede echar en falta al director español Almodóvar, pero cuidado, este director es kitsch por antonomasia, el máximo representante con una estética que por otra parte ha triunfado hasta en Hollywood, pero como bien escribimos y traemos a la mente del lector su estética, es kitsch, que no belkitsch. Quizá donde al igual que el término y la estética que defendemos, evolución del kitsch al belkitsch sería en su película *La piel que habito*. Aquí la estética es más belkitsch acompañado de un argumento elegantemente grotesco y bañado por una enigmática banda sonora donde se combinan Alberto Iglesias –recurrente en Almodóvar– y Trentemoller, belkitsch por excelencia.

Sin más, adelante, pasen y vean...



Ilustración 138. Dir. Mark Gatiss & Steven Moffat. Serie: *Sherlock* (Detalle cartel promocional) 2010.



Ilustración 139. Dir. Tom Ford. *Un hombre soltero*. (Fotograma) 2009.



Ilustración 140. Dir. Karyn Kusama. *Æon Flux*. (Fotograma) 2005.



Ilustración 141. Dir. Joe Wright. *Anna Karenina*. (Fotograma) 2012.



Ilustración 142. Dir. Kenneth Branagh. *Asesinato en el Orient Express*. (Fotograma) 2017.



Ilustración 143. Dir. Tim Burton. *Big Fish*. (Fotograma) 2003.



Il. 144. Dir. C. Hardwicke. *Saga Crepúsculo*. (Detalle cartel promocional) 2008-2010.



Ilustración 145. Dir. Sharon Maguire. *Bridget Jones's Baby*. (Fotograma) 2016.



Ilustración 146. Dir. Jack Plotnick. *Space Station 76*. (Fotograma) 2014.

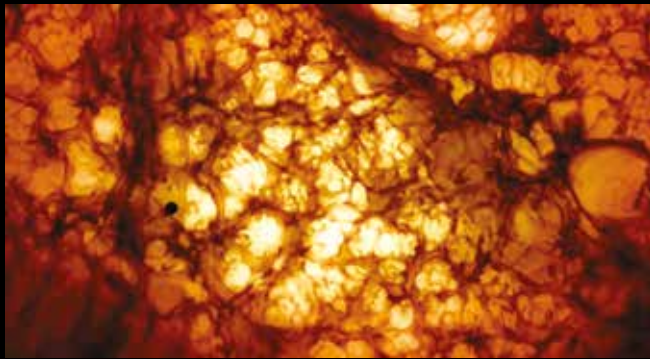


Ilustración 147. Dir. Terrence Malick. *El árbol de la vida*. (Fotograma) 2011.



Ilustración 148. Dir. Darren Aronofsky. *La fuente de la vida*. (Fotograma) 2006.



Ilustración 149. Dir. James Ponsoldt. *El círculo*. (Fotograma) 2017.



Il. 150. Dir. Tom Tykwer, Lana & Lilly Wachowski. *El atlas de las nubes*. (Fotograma) 2012.



Ilustración 151. Dir. Darren Aronofsky. *Cisne negro*. (Fotograma) 2010.



Ilustración.152. Dir. Wes Anderson. *El gran hotel Budapest*. (Fotograma) 2014.



Ilustración 153. Dir. Wes Anderson. *Life Aquatic*. (Fotograma) 2004.



Ilustración 154. Dir. Tarsem Singh. *The Fall. El sueño de Alejandría*. (Fotograma) 2006.



Ilustración 155. Dir. Neil Burger. *El ilusionista*. (Fotograma) 2006.



Ilustración 156. Dir. Christopher Nolan. *El truco final (El prestigio)*. (Fotograma) 2006.



Ilustración 157. Dir. Lars von Trier. *Melancholia*. (Fotograma) 2011.



Ilustración 158. Dir. Lars von Trier. *Dogville*. (Fotograma) 2003.



Ilustración 159. Dir. Lars von Trier. *Nymphomaniac*. (Fotograma) 2013.



Ilustración 160. Dir. Christopher Nolan. *El caballero oscuro*. (Fotograma) 2008.



Ilustración 161. Dir. Francis Lawrence. *Los juegos del hambre*. (Fotograma) 2006.



Ilustración 162. Dir. Wes Bal. *El corredor del laberinto*. (Fotograma) 2015.



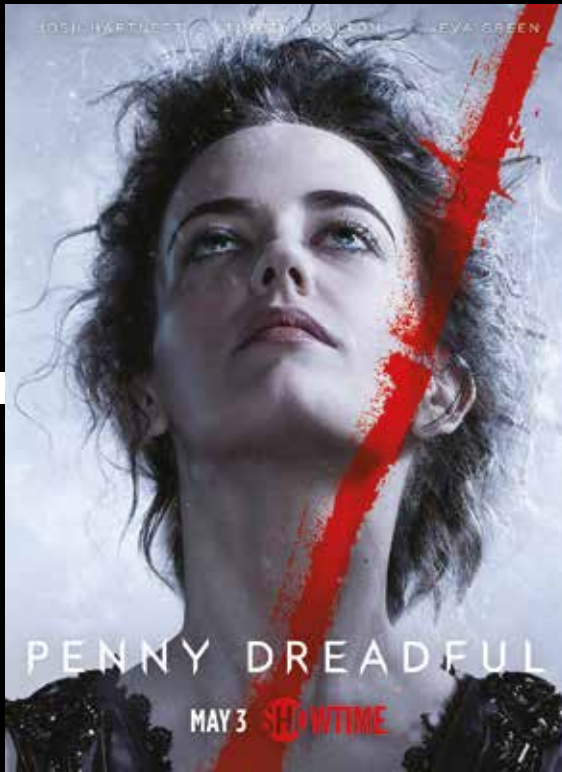
Ilustración 163. Productores: Ryan Murphy & Brad Falchuk. Serie: *American Horror Story*. (Detalle cartel promocional) 2014.



Ilustración 164. Dir. Bryan Fuller et al. Serie: *Criando Malvas*. (Fotograma) 2007.



Ilustración 165. Dir. Uli Edel. Mini-Serie: *Houdini*. (Fotograma) 2014.



Il. 166. Dir. John Logan et al. *Penny Dreadful*. (cartel promocional) 2014.



Ilustración 167. Dir. John Logan et al. Serie: *Penny Dreadful*. 2014.



Ilustración 168. Dir. John Logan et al. Serie: *Penny Dreadful*. (Fotograma) 2014.



Ilustración 169. Dir. Danny Cannon et al. Serie: *Gotham* (fotograma) 2014.



Ilustración 170. Dir. J.J. Abrams et al. Serie: *Fringe* (fotograma) 2014.



Ilustración 171. Dir. Howard Deutch et al. *The Lizzie Borden Chronicles*. (Fotograma) 2015.



Ilustración 172. Dir. Jonathan Nolan et al. *Westworld*. (Fotograma) 2016.



Ilustración 173. Dir. David Fincher. *House of Cards*. (Detalle cartel promocional) 2013.



Conclusiones

No hay que tener miedo de intentar cosas nuevas, como pasar de un campo a otro o trabajar en la frontera de varias disciplinas distintas, pues allí, en las fronteras, se ocultan algunas de las cuestiones más interesantes (Kandel, 2007, p. 491).

¿QUÉ SE SIENTE?

A lo largo de este trabajo hemos hablado de las emociones constantemente. Hemos hablado de los tipos de bagajes que cada espectador tiene. Hemos viajado de una disciplina a otra con cierta libertad, respecto de nuestra posición neófito hasta que poco a poco hemos ido asimilando conceptos para al final llegar a conocimientos más sólidos. Pero, sobre todo, hemos llegado a un solo tipo de conclusiones. Nunca,

en relación con ninguno de los casos, podremos afirmar nada con un cien por cien de certeza.

Esperamos, no obstante, haber logrado confirmar que nuestra hipótesis de partida, acerca de un cambio –de matriz contextual que afecta directamente al sujeto– en la valoración del kitsch que permite hablar de una nueva estética, el belkitsch, es productiva como modo de dar cuenta de una cada vez mayor producción artística y aceptación. Le neurociencia, la estética de la recepción y la estética pragmatista nos han ayudado a delinear el camino por el que ha surgido una nueva estética que no solamente enlaza con el preciosismo y el emocionalismo del viejo kitsch, sino que logra que sea vivida por sus espectadores como tal

estética sin complejo alguno, sin vergüenza “cultural”. Hemos intentado mostrar cómo esta estética hedonista y eudemonista, que lleva lo cotidiano y digerible al museo reteniendo del kitsch la medida justa, se impone asimismo por la propia fertilidad productiva junto con una adaptación en el cambio de visión. Existe una gran cantidad de obras que pueden caer bajo su categorización, y a la que hemos intentado exponer al lector de esta tesis doctoral.

Pero, dado que las emociones han ocupado un lugar central en este trabajo, justo es reconocer que desde el principio también este trabajo ha estado impulsado por ellas. Y es que es ya bien sabido que el ser humano se rige por estas, como se ha reflejado a lo largo de teorías y ejemplos en todo el escrito. Desde el comienzo, nos hemos basado en una intuición –no siendo esta una creencia divina sino formando parte del inconsciente de nuestro funcionamiento cerebral como ya se conoce– que en origen debía servir para aclarar algunos aspectos de nuestra propia trayectoria como artista, y que finalmente nos ha permitido formular una cuestión de mayor envergadura. A continuación mostramos una serie de citas, más o menos acertadas, que forman parte del diario de notas que ha acompañado la elaboración de este trabajo. Hemos querido traerlas tal cual para que se aprecie la evolución tanto cognoscitiva como personal que hemos ido experimentando ante el estado de la cuestión investigado. Muchas de estas citas son anteriores a estudios concretos que nos han ayudado a apoyar dichas elucubraciones o hipótesis nacidas de estados de vigilia en muchas de las ocasiones:

Diario de notas y reflexiones –Libreta Tesis I- Fecha: 05/10/13 00:10 h.

Con esta investigación solo busco observar, denotar y por defecto catalogar aunque esto en según qué casos sea contradictorio. Por defecto el ser humano busca catalogar, poner nombre o controlar límites. Es algo paradójico y contradictorio, puesto que es solo cuando se diluyen los horizontes de los diferentes campos que se visitan: arte, historia del arte, filosofía, psicología y neurociencia; es sólo borrando estos límites, como se consiguen respuestas acordes.

Diario de notas y reflexiones –Libreta Tesis I- Fecha: 06/10/13 21:58 h.

La gente olvida lo que dices, lo que haces, pero no lo que les haces sentir.

Diario de notas y reflexiones –Libreta Tesis I- Fecha: 09/10/13 08:51 h.

Quizás por esa huida permanente –inspirado en la introducción de *Más allá de la belleza* (Vercellone, 2013)–, de la belleza capitaneada por el arte último del siglo XX poco a poco el kitsch, arte de un gusto

alejado de la belleza, ha ido arraigando y entrando en este ámbito artístico con más fuerza, tomándose ahora como gran arte y en el siglo XXI como estética adecuada, a base de reconocer lo que fue feo, con el paso del tiempo pasa a ser apreciado como estéticamente agradable.

Diario de notas y reflexiones –Libreta Tesis I- Fecha: 12/10/13 04:27 h.

Belleza artificial del siglo XXI.

El belkitsch es el reflejo del cambio de forma de pensar, de ver de percibir que ha generado la crisis. Al igual que Afrodita surgió de un caos, de una situación desafortunada, llegó el orden [...] página 22 *Más allá de la belleza* (Vercellone, 2013, p. 22): “como la generación de un orden a partir de un caos inicial”. Teogonía.

El principio del kitsch de utilizar cosas que ya han funcionado en el pasado (Kulka, 2011), junto con el principio de que algo feo en el pasado, con el paso del tiempo se vuelve más hermoso (Cocteau); conforman la transformación del kitsch histórico peyorativo en el belkitsch actual, no peyorativo y aceptado como nueva visión de un tipo de belleza que toma cada vez más relevancia. En publicidad, moda, cine estética artística, estética musical, decoración, etc. En todos estos campos se puede apreciar esta belleza del siglo XXI. Reminiscencias de un mal gusto nacido tiempo atrás que desde Duchamp y su objeto encontrado y descontextualización-recontextualización, ha venido afianzándose hasta cobrar relevancia en nuestros días.

Con estos pensamientos expresados anteriormente, no se busca otra cosa que evidenciar observaciones percibidas. Con esto se pretende que si alguien ha observado lo mismo, se sienta acompañado y quien no se haya percatado de esto, le ayude a observar con más detenimiento su entorno y las decisiones y gustos inconscientes provenientes de sus sinapsis neuronales más simples.

La percepción de nuestro entorno, y por ende cómo actuamos endicha respuesta a la percepción –y como interviene nuestras emociones y el funcionamiento inconsciente–, el funcionamiento del cerebro en estas interacciones, más el nexo de unión de la percepción y creación –artista-arte, espectador-objeto–, generación del arte, conforman las necesidades de llevar a cabo esta investigación.

Diario de notas y reflexiones –Libreta Tesis I- Fecha: 18/10/13 04:13 h.

El principio belkitsch está basado en el reconocimiento selectivo de recuerdos estéticos aplicables a imágenes representadas en la actualidad coetánea, con el fin de prejuizar o regenerar un gusto nuevo basado en otro ya existente, todo ello por asociación sináptica, combinando el área encargada de la

percepción visual y el área encargada de la memoria selectiva. Por lo tanto ¿exponiendo a sujetos que a priori no conozcan, se podrán reestimar recuerdos asociados a dichas imágenes?

Sabiendo que podemos recordar u olvidar información de forma selectiva bajo orden consciente y sabiendo que el inconsciente cobra un papel vital en nuestro actual, conclusión: el ideal de belleza se distorsiona cada vez más en el devenir de una evolución estética modificada cada vez más con su reactualización, en ello influye la neuroplasticidad neuronal, justificando este cambio de visión con la familiaridad evolutiva de la estética sesgada, hasta hacerla correcta, normal, suya, interiorizarla, viéndose algo que antes era feo como correctamente atractivo. O quizá el contexto cobre tal importancia para incluir al individuo y su visión como para liberarlo de un –quizá– lacra de concepción “correcta” de estética, dictada por la cultura social, afincándola como ACEPTADA por fin.

Diario de notas y reflexiones –Libreta Tesis I- Fecha: 19/10/13 07:14 h.

Estamos educados en una belleza contextual hereditaria.

¿Por qué hemos traído estas citas a colación? Echemos la vista atrás. La investigación se comenzó ya en diciembre del 2011, de modo oficial con nuestro primer trabajo de final de máster, titulado “Kitsch: análisis de un triunfo reiterado”, y se continuó en junio del 2012 con otro trabajo final de máster que tenía por nombre “Kitsch: vestigios de la reactualización de la historia”. Con el comienzo de la investigación dentro del doctorado, una ardua y larga tarea comenzó, o más bien continuó. Y, como bien nos dice Eric Kandel respecto a las cualidades que debe tener un problema científico: “Me gustan los amores duraderos, no los amoríos breves. [...] me complace abordar problemas que están en las fronteras de dos o más disciplinas” (Kandel, 2007, p.487); y es cierto que a la hora de mantenerse firme en un tiempo tan prolongado, es cierto que en la autonomía del doctorando, si una pasión, una emoción no hace que te muevas hacia una finalidad, hacia demostrar que te apasiona tanto un tema como para que te ocupe tan largo período de tu vida, no sería posible llegar hasta donde se ha llegado. No se trata tanto de que hayamos cerrado definitivamente una cuestión, sino simplemente de la satisfacción de haber podido formularla con pleno sentido y, esperamos, productividad, y de este modo de haber llegado a una meta y poder compartirlo. El ser humano es un animal social por naturaleza, y es aquí, ante este texto que emana del lado más creativo de nuestro cerebro y también del lado más emocional, donde descubrimos lo que realmente nos ha movido: compartir la emoción, la emoción de estar de acuerdo y, al fin de todo, saber que aun siendo individuos, únicos y diferentes, necesitamos del otro.

¿Qué es la igualdad sino el reconocimiento de la desigualdad de cada uno? Pero que esa desigualdad la reconozcamos con respeto y podamos salir al mundo sin miedo, seas listo o torpe, seas niño o adulto, seas blanco o negro, seas joven o viejo, ese respeto es la igualdad dentro de esa esencia que es la desigualdad que todos tenemos [...] y finalmente alcanzar la felicidad, que no existe, [...] ¿Está nuestro cerebro diseñado para la felicidad? La contestación es no. El cerebro está diseñado, absolutamente, con todo sus códigos más sagrados, para mantenerte vivo, la felicidad es un constructo que te permite tener parpadeos de felicidad, que mucha gente creen que tiene que ver con el placer, y la felicidad arranca cuando el placer ha muerto. El placer es desazón, el placer es sufrimiento, el placer es consecución, el placer es muerte, el placer es aquello que te hace ir, a encontrar el alimento si tienes hambre, o el agua si tienes sed, por el placer [...] –y cómo no– la sexualidad, el máximo, como decía Freud, de los placeres. (Mora, 2017¹²²).

122. Transcripción de: Dr. Francisco Mora Teruel: NEUROEDUCACIÓN, Congreso de Español de Hueber 2017. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MMNQmWVb4SE>

La vehemencia con la que Francisco Mora relata este discurso clausurando su conferencia es admirable. La necesidad de la pasión y la emoción nos han quedado más claras que la importancia de una hipótesis, si bien confiamos en haber al menos abierto un camino. No se puede nunca, y aún menos en nuestro caso, el de alguien formado en el mundo de las bellas artes y la práctica artística, olvidar la importancia del bagaje individual.

Volviendo a las raíces del comienzo de esta exploración, decíamos que las primeras investigaciones académicas fueron en los años 2011 y 2012. Sin embargo, y casi de modo terapéutico, en la unión y análisis crítico del texto que íbamos tejiendo como un conjunto, de repente –en su deliberado uso inconsciente traído a consciencia–, un recuerdo afloró. Fue en 2005, cuando la profesora D^a Rosa Brun, durante la calificación de un ejercicio de clase dentro de la asignatura llamada por aquel entonces “Introducción al Proyecto Pictórico”, denominó kitsch uno de nuestros trabajos. Desde nuestra ignorancia asociada a los 18 años que teníamos, al llegar a casa y saber cuál era el significado del término, el sentimiento de ofensa fue el que nos invadió. Hoy, después de doce años, sabemos que no fue otra cosa sino esta aparente nimia anécdota, la que ha catalizado que busquemos la respuesta el porqué de que creásemos aquella estética –aún sin formación en educación visual a penas– y la experimentásemos como apta o bella, por más que fuera en cambio identificada de forma rauda como algo kitsch por la profesora. He aquí, por tanto, un aprueba acerca de cómo es capaz de movernos a caminar hacia una dirección una emoción que nos sella la memoria y que, bajo el aparente azar del inconsciente, aflora con el paso del tiempo. Una raíz inconsciente que hace mover la conciencia.

Después de toda esta investigación, la que quizá sea nuestra mayor contribución, el pequeño granito de arena que aportamos, es la de subrayar cómo la actitud está marcada por un bagaje, o

Conclusiones

bien adaptativo-trasformador, que te permite impregnarte de algo y después de forma autónoma cotejar con la información ya adquirida y aceptarlo como algo nuevo positivo o no, o bien un bagaje negativo, que no dejará que ni siquiera esa nueva información tenga la oportunidad de dialogar con los conocimientos previos emocionales y cognitivos. Aquí está la clave que permitirá que uno se deje impregnar por una experiencia estética y que, toda ella interaccionando siempre en contexto, sea asimilada –teniendo en cuenta la conjunción de estos factores– de forma positiva o no.

Belkitsch, una estética que solo el paso del tiempo dirá si se mantendrá activa y recurrente o será pasajera. Nosotros, mientras tanto, no solo la disfrutaremos observándola, sino que, también, la experimentaremos en su creación.

h

Bibliografía

- Adamo, S., & Spiteri, R. (2009). He's healthy, but will he survive the plague? Possible constraints on mate choice for disease resistance. *Animal Behaviour*, 77(1), 67-78. <http://dx.doi.org/10.1016/j.anbehav.2008.09.011>
- Adolphs, R., Tranel, D., & Damasio, A. (2003). Dissociable neural systems for recognizing emotions. *Brain And Cognition*, 52(1), 61-69. [http://dx.doi.org/10.1016/s0278-2626\(03\)00009-5](http://dx.doi.org/10.1016/s0278-2626(03)00009-5)
- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic theory*. A&C Black.
- Adorno, T. W. (2005). *Minima moralia: Reflections on a damaged life*. Verso.
- Aguirre, E., & de Lumley, M. (1977). Fossil men from atapuerca, Spain: Their bearing on human evolution in the middle pleistocene. *Journal Of Human Evolution*, 6(8), 681-688. [http://dx.doi.org/10.1016/s0047-2484\(77\)80094-8](http://dx.doi.org/10.1016/s0047-2484(77)80094-8)
- Agnati, L., Agnati, A., Mora, F., & Fuxe, K. (2007). Does the human brain have unique genetically determined networks coding logical and ethical principles and aesthetics? From Plato to novel mirror networks. *Brain Research Reviews*, 55(1), 68-77. <http://dx.doi.org/10.1016/j.brainresrev.2007.03.008>
- Ahern, J. (2005). Foramen magnum position variation in Pan troglodytes, Plio-Pleistocene hominids, and recent Homo sapiens: Implications for recognizing the earliest hominids. *American Journal Of Physical Anthropology*, 127(3), 267-276. <http://dx.doi.org/10.1002/ajpa.20082>

- Aizawa, K. (2007). The Biochemistry of Memory Consolidation: A Model System for the Philosophy of Mind. *Synthese*, 155(1), 65-98. <http://dx.doi.org/10.1007/s11229-005-2566-9>
- Alford, J., van Donkelaar, P., Dassonville, P., & Marrocco, R. (2007). Transcranial magnetic stimulation over MT/MST fails to impair judgments of implied motion. *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience*, 7(3), 225-232. <http://dx.doi.org/10.3758/cabn.7.3.225>
- Allen, G. (2012). *Physiological aesthetics*. Henry S. King & Co: Nabu Press.
- Altman, J., & Das, G. (1965). Autoradiographic and histological evidence of postnatal hippocampal neurogenesis in rats. *The Journal Of Comparative Neurology*, 124(3), 319-335. <http://dx.doi.org/10.1002/cne.901240303>
- Amin, Z., Canli, T., & Epperson, C. (2005). Effect of Estrogen-Serotonin Interactions on Mood and Cognition. *Behavioral And Cognitive Neuroscience Reviews*, 4(1), 43-58. <http://dx.doi.org/10.1177/1534582305277152>
- Anderson, A., & Phelps, E. (2002). Is the Human Amygdala Critical for the Subjective Experience of Emotion? Evidence of Intact Dispositional Affect in Patients with Amygdala Lesions. *Journal Of Cognitive Neuroscience*, 14(5), 709-720. <http://dx.doi.org/10.1162/08989290260138618>
- Andreu, C. (2009). Neuroestética: cómo el cerebro humano construye la belleza. In C. Arocena & N. Zabaiur, *Actas del I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Ansermet, F., & Magistretti, P. (2012). *A cada cual su cerebro* (1st ed.). Buenos Aires: Katz.
- Ansorge, U., Kiss, M., Worschech, F., & Eimer, M. (2010). The initial stage of visual selection is controlled by top-down task set: new ERP evidence. *Attention, Perception, & Psychophysics*, 73(1), 113-122. <http://dx.doi.org/10.3758/s13414-010-0008-3>
- Antal, A., Kincses, T., Nitsche, M., & Paulus, W. (2003). Modulation of moving phosphene thresholds by transcranial direct current stimulation of V1 in human. *Neuropsychologia*, 41(13), 1802-1807. [http://dx.doi.org/10.1016/s0028-3932\(03\)00181-7](http://dx.doi.org/10.1016/s0028-3932(03)00181-7)
- Arnheim, R. (2010). *Toward a psychology of art*. Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Aronson, E. (2005). *El animal social*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arsuaga, J. (1999). *El collar del Neandertal*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy,S.A.
- Arsuaga, J., Martínez Mendizábal, I., & Antón, M. (2011). *La especie elegida*. Madrid: Temas de hoy.
- Arsuaga, J., Martínez, I., Gracia, A., Carretero, J., & Carbonell, E. (1993). Three new human skulls from the Sima de los Huesos Middle Pleistocene site in Sierra de Atapuerca, Spain. *Nature*, 362(6420), 534-537. <http://dx.doi.org/10.1038/362534a0>

- Arsuaga, J., Villaverde, V., Quam, R., Martínez, I., Carretero, J., Lorenzo, C., & Gracia, A. (2007). New Neandertal remains from Cova Negra (Valencia, Spain). *Journal Of Human Evolution*, 52(1), 31-58. <http://dx.doi.org/10.1016/j.jhevol.2006.07.011>
- Arte y belleza entre neuronas*. (2013). Órbitas Científicas, 2.
- Afaw, B. (1999). Australopithecus garhi: A New Species of Early Hominid from Ethiopia. *Science*, 284(5414), 629-635. <http://dx.doi.org/10.1126/science.284.5414.629>
- Augustin, M., Defranceschi, B., Fuchs, H., Carbon, C., & Hutzler, F. (2011). The neural time course of art perception: An ERP study on the processing of style versus content in art. *Neuropsychologia*, 49(7), 2071-2081. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2011.03.038>
- Augustin, M., Leder, H., Hutzler, F., & Carbon, C. (2008). Style follows content: On the microgenesis of art perception. *Acta Psychologica*, 128(1), 127-138. <http://dx.doi.org/10.1016/j.actpsy.2007.11.006>
- Aumont, J., & Galmarini, M. (2010). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.
- Avram, M., Gutyrchik, E., Bao, Y., Pöppel, E., Reiser, M., & Blautzik, J. (2013). Neurofunctional correlates of esthetic and moral judgments. *Neuroscience Letters*, 534, 128-132. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neulet.2012.11.053>
- Aznar Almazán, S. (2009). *Últimas tendencias del arte*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Bak, P., & Bhattacharya, S. (1997). How Nature Works: The Science of Self-Organized Criticality. *Physics Today*, 50(12), 71-72. <http://dx.doi.org/10.1063/1.882032>
- Bakhman, T. (2000). *Microgenetic approach to the conscious mind*. Amsterdam: John Benjamins Pub. Co.
- Bakhtin, M. (2012). *Estética de la creación verbal*. México, D.F.: Siglo Veintiuno.
- Balter, M. (2009). ORIGINS: On the Origin of Art and Symbolism. *Science*, 323(5915), 709-711. <http://dx.doi.org/10.1126/science.323.5915.709>
- Bartels, A., Logothetis, N., & Moutoussis, K. (2008). fMRI and its interpretations: an illustration on directional selectivity in area V5/MT. *Trends In Neurosciences*, 31(9), 444-453. <http://dx.doi.org/10.1016/j.tins.2008.06.004>
- Bartels, A., & Zeki, S. (2004). The neural correlates of maternal and romantic love. *Neuroimage*, 21(3), 1155-1166. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2003.11.003>
- Bartolomeo, P. (2002). The Relationship Between Visual Perception and Visual Mental Imagery: A Reappraisal of the Neuropsychological Evidence. *Cortex*, 38(3), 357-378. [http://dx.doi.org/10.1016/s0010-9452\(08\)70665-8](http://dx.doi.org/10.1016/s0010-9452(08)70665-8)

- Bartolomeo, P. (2008). The neural correlates of visual mental imagery: An ongoing debate. *Cortex*, 44(2), 107-108. <http://dx.doi.org/10.1016/j.cortex.2006.07.001>
- Barrena, S. (2014). El pragmatismo. *Factótum*, 12, 1-18.
- Barrett, L., & Wager, T. (2006). The Structure of Emotion. *Current Directions In Psychological Science*, 15(2), 79-83. <http://dx.doi.org/10.1111/j.0963-7214.2006.00411.x>
- Bartra, R. (2007). *Antropología del cerebro*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bartra, R. (2017). El exocerebro: Una hipótesis sobre la conciencia. *Ludus Vitalis*, 13(23), 103-115.
- Barzilai-Nahon, K. (2008). Toward a theory of network gatekeeping: A framework for exploring information control. *Journal Of The American Society For Information Science And Technology*, 59(9), 1493-1512. <http://dx.doi.org/10.1002/asi.20857>
- Batardiere, A. (2002). Early Specification of the Hierarchical Organization of Visual Cortical Areas in the Macaque Monkey. *Cerebral Cortex*, 12(5), 453-465. <http://dx.doi.org/10.1093/cercor/12.5.453>
- Battaglia, F., Lisanby, S., & Freedberg, D. (2011). Corticomotor Excitability during Observation and Imagination of a Work of Art. *Frontiers In Human Neuroscience*, 5. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2011.00079>
- Baudrillard, J., Vicens, A., & Rovira, P. (2008). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Baumann, S. (2001). Intellectualization and Art World Development: Film in the United States. *American Sociological Review*, 66(3), 404. <http://dx.doi.org/10.2307/3088886>
- Baumann, S. (2007). A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements. *Poetics*, 35(1), 47-65. <http://dx.doi.org/10.1016/j.poetic.2006.06.001>
- Baxandall, M. (2011). *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press.
- Beaucousin, V., Lacheret, A., Turbelin, M., Morel, M., Mazoyer, B., & Tzourio-Mazoyer, N. (2006). FMRI Study of Emotional Speech Comprehension. *Cerebral Cortex*, 17(2), 339-352. <http://dx.doi.org/10.1093/cercor/bhj151>
- Bechtel, W. (2012). *Mental Mechanisms*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Becker, H. (1986). *Doing things together*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

- Becker, H. (2012). *Art worlds*. Berkeley, Calif: University of California Press.
- Beckers, G., & Homberg, V. (1992). Cerebral Visual Motion Blindness: Transitory Akinetopsia Induced by Transcranial Magnetic Stimulation of Human Area V5. *Proceedings Of The Royal Society B: Biological Sciences*, 249(1325), 173-178. <http://dx.doi.org/10.1098/rspb.1992.0100>
- Beckers, G., & Zeki, S. (1995). The consequences of inactivating areas V1 and V5 on visual motion perception. *Brain*, 118(1), 49-60. <http://dx.doi.org/10.1093/brain/118.1.49>
- Beckmann, M., Johansen-Berg, H., & Rushworth, M. (2009). Connectivity-Based Parcellation of Human Cingulate Cortex and Its Relation to Functional Specialization. *Journal Of Neuroscience*, 29(4), 1175-1190. <http://dx.doi.org/10.1523/jneurosci.3328-08.2009>
- Bedau, M., & Humphreys, P. (2008). *Emergence*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Belting, H. (1995). Art History after modernism. In Krauss, E.E. *Perpetual Inventory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (1973). Tesis sobre el concepto de historia. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, 45-68.
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Createspace Independent P.
- Bennett, M. (2010). *Neuroscience and philosophy*. New York [u.a.]: Columbia Univ. Press.
- Bennett, M., & Hacker, P. (2003). *Philosophical foundations of neuroscience*. Blackwell.
- Benoit, R. (2008). The Role of Rostral Prefrontal Cortex in Establishing Cognitive Sets: Preparation or Coordination?. *Journal Of Neuroscience*, 28(13), 3259-3261. <http://dx.doi.org/10.1523/jneurosci.0206-08.2008>
- Bensafi, M., Porter, J., Pouliot, S., Mainland, J., Johnson, B., & Zelano, C. et al. (2003). Olfactomotor activity during imagery mimics that during perception. *Nature Neuroscience*, 6(11), 1142-1144. <http://dx.doi.org/10.1038/nn1145>
- Bensafi, M., Sobel, N., & Khan, R. (2007). Hedonic-Specific Activity in Piriform Cortex During Odor Imagery Mimics That During Odor Perception. *Journal Of Neurophysiology*, 98(6), 3254-3262. <http://dx.doi.org/10.1152/jn.00349.2007>
- Berlucchi, G., & Aglioti, S. (2009). The body in the brain revisited. *Experimental Brain Research*, 200(1), 25-35. <http://dx.doi.org/10.1007/s00221-009-1970-7>
- Bermudez de Castro, J. (1997). A Hominid from the Lower Pleistocene of Atapuerca, Spain: Possible Ancestor to Neandertals and Modern Humans. *Science*, 276(5317), 1392-1395. <http://dx.doi.org/10.1126/science.276.5317.1392>

- Berlyne, D. (1971). *Aesthetics and psychobiology*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Berridge, K. (1996). Food reward: Brain substrates of wanting and liking. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 20(1), 1-25. [http://dx.doi.org/10.1016/0149-7634\(95\)00033-b](http://dx.doi.org/10.1016/0149-7634(95)00033-b)
- Berridge, K., & Kringelbach, M. (2015). Pleasure Systems in the Brain. *Neuron*, 86(3), 646-664. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuron.2015.02.018>
- Berscheid, E., Dion, K., Walster, E., & Walster, G. (1971). Physical attractiveness and dating choice: A test of the matching hypothesis. *Journal Of Experimental Social Psychology*, 7(2),
- Best, J. (2001). *Psicología cognitiva*. Madrid: Paraninfo.
- Bhattacharya, J. (2009). Increase of Universality in Human Brain during Mental Imagery from Visual Perception. *Plos ONE*, 4(1), e4121. <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0004121>
- Bickle, J. (2006). Reducing mind to molecular pathways: explicating the reductionism implicit in current cellular and molecular neuroscience. *Synthese*, 151(3), 411-434. <http://dx.doi.org/10.1007/s11229-006-9015-2>
- Biederman, I., & Vessel, E. (2006). Perceptual Pleasure and the Brain. *American Scientist*, 94(3), 247. <http://dx.doi.org/10.1511/2006.59.995>
- Blanke, O., & Arzy, S. (2005). The Out-of-Body Experience: Disturbed Self-Processing at the Temporo-Parietal Junction. *The Neuroscientist*, 11(1), 16-24. <http://dx.doi.org/10.1177/1073858404270885>
- Blanke, O., Ortigue, S., Landis, T., & Seeck, M. (2002). Stimulating illusory own-body perceptions. *Nature*, 419(6904), 269-270. <http://dx.doi.org/10.1038/419269a>
- Blatt, G. (2010). *The neurochemical basis of autism*. New York: Springer.
- Blood, A., & Zatorre, R. (2001). Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proceedings Of The National Academy Of Sciences*, 98(20), 11818-11823. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.191355898>
- Bogousslavsky, J. (2005). Artistic Creativity, Style and Brain Disorders. *European Neurology*, 54(2), 103-111. <http://dx.doi.org/10.1159/000088645>
- Bogousslavsky, J., Boller, F., & Hennerici, M. (2005). *Neurological disorders in famous artists*. Basel: Karger.
- Bona, S., Cattaneo, Z., & Silvanto, J. (2015). The Causal Role of the Occipital Face Area (OFA) and Lateral Occipital (LO) Cortex in Symmetry Perception. *Journal Of Neuroscience*, 35(2), 731-738. <http://dx.doi.org/10.1523/jneurosci.3733-14.2015>

- Bonmati, A., Gomez-Olivencia, A., Arsuaga, J., Carretero, J., Gracia, A., & Martinez, I. et al. (2010). Middle Pleistocene lower back and pelvis from an aged human individual from the Sima de los Huesos site, Spain. *Proceedings Of The National Academy Of Sciences*, 107(43), 18386-18391. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.1012131107>
- Bonner, M., & Price, A. (2013). Where Is the Anterior Temporal Lobe and What Does It Do?. *Journal Of Neuroscience*, 33(10), 4213-4215. <http://dx.doi.org/10.1523/jneurosci.0041-13.2013>
- Born, R., & Bradley, D. (2005). Structure and function of visual area MT. *Annu. Rev. Neurosci*, 28, 157-189.
- Bort Gual, I., García Catalán, S., & Martín Núñez, M. (2011). *Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*. Madrid: Ciencias Sociales.
- Botella de Coca-Cola | TECTÓNICA*blog. (2017). *Tectonicablog.com*. Retrieved 17 June 2017, from <http://tectonicablog.com/?p=11148>
- Bozal, V. (1999). *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor.
- Bozal, V. (2009). El gusto. *La Balsa De La Medusa, Léxico De Estética*, 9.
- Brieber, D., Nadal, M., & Leder, H. (2015). In the white cube: Museum context enhances the valuation and memory of art. *Acta Psychologica*, 154, 36-42. <http://dx.doi.org/10.1016/j.actpsy.2014.11.004>
- Brieber, D., Nadal, M., Leder, H., & Rosenberg, R. (2014). Art in Time and Space: Context Modulates the Relation between Art Experience and Viewing Time. *Plos ONE*, 9(6), e99019. <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0099019>
- Brinkmann, H., Commare, L., Leder, H., & Rosenberg, R. (2014). Abstract Art as a Universal Language?. *Leonardo*, 47(3), 256-257. http://dx.doi.org/10.1162/leon_a_00767
- Britannica, E. (1973). *Encyclopaedia Britannica*. Encyclopædia Britannica.
- Broch, H. (1979). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.
- Brown, P., Sutikna, T., Morwood, M., Soejono, R., Jatmiko, Wayhu Saptomo, E., & Awe Due, R. (2004). A new small-bodied hominin from the Late Pleistocene of Flores, Indonesia. *Nature*, 431(7012), 1055-1061. <http://dx.doi.org/10.1038/nature02999>
- Brown, S., Gao, X., Tisdelle, L., Eickhoff, S., & Liotti, M. (2011). Naturalizing aesthetics: Brain areas for aesthetic appraisal across sensory modalities. *Neuroimage*, 58(1), 250-258. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2011.06.012>
- Brown, S., Martinez, M., & Parsons, L. (2004). Passive music listening spontaneously engages limbic and paralimbic systems. *Neuroreport*, 15(13), 2033-2037. <http://dx.doi.org/10.1097/00001756-200409150-00008>

Bibliografía

- Bruce, V., & Young, A. (1986). Understanding face recognition. *British Journal Of Psychology*, 77(3), 305-327. <http://dx.doi.org/10.1111/j.2044-8295.1986.tb02199.x>
- Brunet, M. *Australopithecus bahrelghazali, une nouvelle espèce d'hominidé ancien de la région de Koro Toro (Tchad)*. Paris: Comptes Rendus de l'Académie des Sciences.
- Brunet, M., Guy, F., Pilbeam, D., Mackaye, H., Likius, A., & Ahounta, D. et al. (2002). A new hominid from the Upper Miocene of Chad, Central Africa. *Nature*, 418(6899), 801-801. <http://dx.doi.org/10.1038/nature01005>
- Bruno, F. (1988). *Diccionario de términos psicológicos fundamentales*. Barcelona: Paidós.
- Bullot, N., & Reber, R. (2013). A psycho-historical research program for the integrative science of art. *Behavioral And Brain Sciences*, 36(02), 163-180. <http://dx.doi.org/10.1017/s0140525x12002464> 173-189. [http://dx.doi.org/10.1016/0022-1031\(71\)90065-5](http://dx.doi.org/10.1016/0022-1031(71)90065-5)
- Bush, G., Luu, P., & Posner, M. (2000). Cognitive and emotional influences in anterior cingulate cortex. *Trends In Cognitive Sciences*, 4(6), 215-222. [http://dx.doi.org/10.1016/s1364-6613\(00\)01483-2](http://dx.doi.org/10.1016/s1364-6613(00)01483-2)
- Buzan, T., & Buzan, B. (1996). *El libro de los mapas mentales*. Barcelona: Urano.
- Cabello, G. (2012). «La vida de las imágenes Entre el médium específico y la Revolución cultural». *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, (19), 11.
- Calabrese, O. (2003). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.
- Calinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Calinescu, M., Jiménez, J., & Rodríguez Martín, F. (2003). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Calvo-Merino, B., Jola, C., Glaser, D., & Haggard, P. (2008). Towards a sensorimotor aesthetics of performing art. *Consciousness And Cognition*, 17(3), 911-922. <http://dx.doi.org/10.1016/j.concog.2007.11.003>
- Calvo-Merino, B., Urgesi, C., Orgs, G., Aglioti, S., & Haggard, P. (2010). Extrastriate body area underlies aesthetic evaluation of body stimuli. *Experimental Brain Research*, 204(3), 447-456. <http://dx.doi.org/10.1007/s00221-010-2283-6>.
- Campana, G., Cowey, A., and Walsh, V. (2006). Visual area V5/MT remembers “what” but not “where”. *Cerebral Cortex*, 16, 1766–1770.
- Campana, G., Maniglia, M., & Pavan, A. (2013). Common (and multiple) neural substrates for static and dynamic motion after-effects: A rTMS investigation. *Cortex*, 49(9), 2590-2594. <http://dx.doi.org/10.1016/j.cortex.2013.07.001>

- Campana, G., Pavan, A., Maniglia, M., & Casco, C. (2011). The fastest (and simplest), the earliest: The locus of processing of rapid forms of motion aftereffect. *Neuropsychologia*, 49(10), 2929-2934. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2011.06.020>
- Campos Bueno, J. (2010). Neuroestética: hacía un estudio científico de la belleza y de los sentimientos estéticos compartidos en el arte. In A. Martín-Araguz, J. Campos Bueno, V. Fernández-Armayor Ajo & O. Juan Ayala, *Neuroestética*. Madrid: Saned.
- Carbonell, E., Mosquera, M., Ollé, A., Rodríguez, X., Sala, R., & Vergès, J. et al. (2003). Les premiers comportements funéraires auraient-ils pris place à Atapuerca, il y a 350 000 ans ?. *L'anthropologie*, 107(1), 1-14. [http://dx.doi.org/10.1016/s0003-5521\(03\)00002-5](http://dx.doi.org/10.1016/s0003-5521(03)00002-5)
- Carhart-Harris, R., Mayberg, H., Malizia, A., & Nutt, D. (2008). Mourning and melancholia revisited: correspondences between principles of Freudian metapsychology and empirical findings in neuropsychiatry. *Annals Of General Psychiatry*, 7(1), 9. <http://dx.doi.org/10.1186/1744-859x-7-9>
- Carroll, N. (1988). Art, Practice, and Narrative. *Monist*, 71(2), 140-156. <http://dx.doi.org/10.5840/monist198871212>
- Carroll, N. (2000). *Theories of art today*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- Carroll, N. (2001). *Beyond aesthetics: Philosophical essays*. Cambridge University Press.
- Carroll, N. (2002). Una filosofía del arte de masas. *La balsa de la Medusa*, 128, 57.
- Carroll, N. (2012). *Art in three dimensions*. Oxford: Oxford University Press.
- Carroll, N. (2012). *Philosophy of Art*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Castro, S. J. (2007). Gadamer ante la estética kantiana. In Aguilar Rivero, M & Gonzalez Valerio, M. A. *Gadamer y las Humanidades, Volumen I: Ontología, Lenguaje y Estética*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Carroll, N., Moore, M., & Seeley, W. P. (2012). The philosophy of art and aesthetics, psychology, and neuroscience. *Aesthetic science. Connecting minds, brains, and experience*, 31-62.
- Castro, E. (2017). ¿Qué es la neuroestética? | Lecciones de San Luis Potosí (2/2). *YouTube*. Retrieved 18 June 2017, from <https://www.youtube.com/watch?v=NWyi-hQC72o>
- Cattaneo, L., & Rizzolatti, G. (2009). The Mirror Neuron System. *Archives Of Neurology*, 66(5). <http://dx.doi.org/10.1001/archneurol.2009.41>
- Cattaneo, Z., & Silvanto, J. (2008). Investigating visual motion perception using the transcranial magnetic stimulation-adaptation paradigm. *Neuroreport*, 19(14), 1423-1427. <http://dx.doi.org/10.1097/wnr.0b013e32830e0025>

- Cattaneo, Z., Lega, C., Ferrari, C., Vecchi, T., Cela-Conde, C., Silvanto, J., & Nadal, M. (2015). The role of the lateral occipital cortex in aesthetic appreciation of representational and abstract paintings: A TMS study. *Brain And Cognition*, 95, 44-53. <http://dx.doi.org/10.1016/j.bandc.2015.01.008>
- Cattaneo, Z., Lega, C., Flexas, A., Nadal, M., Munar, E., & Cela-Conde, C. (2013). The world can look better: enhancing beauty experience with brain stimulation. *Social Cognitive And Affective Neuroscience*, 9(11), 1713-1721. <http://dx.doi.org/10.1093/scan/nst165>
- Cattaneo, Z., Lega, C., Gardelli, C., Merabet, L., Cela-Conde, C., & Nadal, M. (2014). The role of prefrontal and parietal cortices in esthetic appreciation of representational and abstract art: A TMS study. *Neuroimage*, 99, 443-450. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2014.05.037>
- Cattaneo, Z., Mattavelli, G., Papagno, C., Herbert, A., & Silvanto, J. (2011). The role of the human extrastriate visual cortex in mirror symmetry discrimination: A TMS-adaptation study. *Brain And Cognition*, 77(1), 120-127. <http://dx.doi.org/10.1016/j.bandc.2011.04.007>
- Cattaneo, Z., Schiavi, S., Silvanto, J., & Nadal, M. (2015). A TMS study on the contribution of visual area V5 to the perception of implied motion in art and its appreciation. *Cognitive Neuroscience*, 8(1), 59-68. <http://dx.doi.org/10.1080/17588928.2015.1083968>
- Cazzato, V., Mele, S., & Urgesi, C. (2014). Gender differences in the neural underpinning of perceiving and appreciating the beauty of the body. *Behavioural Brain Research*, 264, 188-196. <http://dx.doi.org/10.1016/j.bbr.2014.02.001>
- Cela-Conde, C., Agnati, L., Huston, J., Mora, F., & Nadal, M. (2011). The neural foundations of aesthetic appreciation. *Progress In Neurobiology*, 94(1), 39-48. <http://dx.doi.org/10.1016/j.pneurobio.2011.03.003>
- Cela-Conde, C., Ayala, F., Munar, E., Maestu, F., Nadal, M., & Capo, M. et al. (2009). Sex-related similarities and differences in the neural correlates of beauty. *Proceedings Of The National Academy Of Sciences*, 106(10), 3847-3852. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0900304106>
- Cela-Conde, C., Garcia-Prieto, J., Ramasco, J., Mirasso, C., Bajo, R., & Munar, E. et al. (2013). Dynamics of brain networks in the aesthetic appreciation. *Proceedings Of The National Academy Of Sciences*, 110(Supplement_2), 10454-10461. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.1302855110>
- Cela-Conde, C., Marty, G., Maestu, F., Ortiz, T., Munar, E., & Fernandez, A. et al. (2004). Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception. *Proceedings Of The National Academy Of Sciences*, 101(16), 6321-6325. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0401427101>
- Cerrillo Rubio, L. (2010). *La moda moderna*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Changeux, J. (1994). Art and Neuroscience. *Leonardo*, 27(3), 189. <http://dx.doi.org/10.2307/1576051>
- Changeux, J. (2005). Genes, brains, and culture: From monkey to human. In *From monkey brain to human brain, A. Fyssen foundation symposium* (pp. 73-94).
- Chatterjee, A. (2004). The neuropsychology of visual artistic production. *Neuropsychologia*, 42(11), 1568-1583. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2004.03.011>

- Chatterjee, A. (2005). A Madness to the Methods in Cognitive Neuroscience?. *Journal Of Cognitive Neuroscience*, 17(6), 847-849. <http://dx.doi.org/10.1162/0898929054021085>
- Chatterjee, A. (2009). Prospects for a neuropsychology of art. In M. Skov & O. Vartanian, *Neuroaesthetics* (pp. 131– 143). Amityville, NY: Baywood Publishing Company.
- Chatterjee, A. (2011). Neuroaesthetics: A Coming of Age Story. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 23(1), 53-62.
- Chatterjee, A. (2014). *The aesthetic brain* (p. Oxford University Press). New York.
- Chatterjee, A., Bromberger, B., Smith, W., Sternschein, R., & Widick, P. (2011). Artistic Production Following Brain Damage: A Study of Three Artists. *Leonardo*, 44(5), 405-410. http://dx.doi.org/10.1162/leon_a_00240
- Chatterjee, A., Thomas, A., Smith, S., & Aguirre, G. (2009). The neural response to facial attractiveness. *Neuropsychology*, 23(2), 135-143. <http://dx.doi.org/10.1037/a0014430>
- Chatterjee, A., & Vartanian, O. (2014). Neuroaesthetics. *Trends in Cognitive Sciences*, 18, 370–375.
- Chatterjee, A., & Vartanian, O. (2016). Neuroscience of aesthetics. *Annals Of The New York Academy Of Sciences*, 1369(1), 172-194. <http://dx.doi.org/10.1111/nyas.13035>
- Christensen, J., Flexas, A., de Miguel, P., Cela-Conde, C., & Munar, E. (2012). Roman Catholic beliefs produce characteristic neural responses to moral dilemmas. *Social Cognitive And Affective Neuroscience*, 9(2), 240-249. <http://dx.doi.org/10.1093/scan/nss121>
- Clark, A. (2001). *Being there*. Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press.
- Cohn, N., & Maher, S. (2015). The notion of the motion: The neurocognition of motion lines in visual narratives. *Brain Research*, 1601, 73-84. <http://dx.doi.org/10.1016/j.brainres.2015.01.018>
- Cólica, P. (2009). Psiconeurobiología de la atracción y el amor. *Asociación de Medicina del Estrés de Córdoba*.
- Cooper, E., & Mackey, A. (2016). Sensory and cognitive plasticity: implications for academic interventions. *Current Opinion In Behavioral Sciences*, 10, 21-27. <http://dx.doi.org/10.1016/j.cobeha.2016.04.008>
- Craig, A. (2002). How do you feel? Interoception: the sense of the physiological condition of the body. *Nature Reviews Neuroscience*, 3(8), 655-666. <http://dx.doi.org/10.1038/nrn894>- Cavanagh, P. (2005). The artist as neuroscientist. *Nature*, 434(7031), 301-307. <http://dx.doi.org/10.1038/434301a>
- Croft, J. (2011). The Challenges of Interdisciplinary Epistemology in Neuroaesthetics. *Mind, Brain, And Education*, 5(1), 5-11. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1751-228x.2011.01103.x>

- Cross, E. (2011). The impact of aesthetic evaluation and physical ability on dance perception. *Frontiers In Human Neuroscience*, 5. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2011.00102>
- Cross, E., & Ticini, L. (2011). Neuroaesthetics and beyond: new horizons in applying the science of the brain to the art of dance. *Phenomenology And The Cognitive Sciences*, 11(1), 5-16. <http://dx.doi.org/10.1007/s11097-010-9190-y>
- Crutch, S., Isaacs, R., & Rossor, M. (2001). Some workmen can blame their tools: artistic change in an individual with Alzheimer's disease. *The Lancet*, 357(9274), 2129-2133. [http://dx.doi.org/10.1016/s0140-6736\(00\)05187-4](http://dx.doi.org/10.1016/s0140-6736(00)05187-4)
- Culler, J. (1985). *Structuralist poetics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Culler, J. (2011). *Literary theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Cupchik, G., Vartanian, O., Crawley, A., & Mikulis, D. (2009). Viewing artworks: Contributions of cognitive control and perceptual facilitation to aesthetic experience. *Brain And Cognition*, 70(1), 84-91. <http://dx.doi.org/10.1016/j.bandc.2009.01.003>
- Cusack, P., Lankston, L., & Isles, C. (2010). Impact of visual art in patient waiting rooms: survey of patients attending a transplant clinic in Dumfries. *JRSM Short Reports*, 1(6), 1-5. <http://dx.doi.org/10.1258/shorts.2010.010077>
- Cutting, J. (2002). Representing Motion in a Static Image: Constraints and Parallels in Art, Science, and Popular Culture. *Perception*, 31(10), 1165-1193. <http://dx.doi.org/10.1068/p3318>
- Damasio, A. R. (2003). *Looking for Spinoza: Joy, sorrow, and the feeling brain*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Damasio, A. (2012). *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. Vintage.
- Danto, A. (1964). The artworld. *J. Phil*, 61, 571-584.
- Danto, A. (1998). The end of art: a philosophical defense. *History and Theory*, 37, 127-143.
- Danto, A. (2005). *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, La balsa de la Medusa, 146. 75.
- Danto, A. (2013). *What art is*. Yale University Press: Kindle edition.
- Danto, A. (2014). *After the end of art*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Darwin, C. (1859). *El origen de las especies por medio de la selección natural*. Madrid: Calpe.
- Darwin, C. (1871). *El origen del Hombre y la selección en relación al sexo*. Madrid: Ediciones Ibéricas.

- Daura, J., Sanz, M., Subirá, M., Quam, R., Fullola, J., & Arsuaga, J. (2005). A Neandertal mandible from the Cova del Gegant (Sitges, Barcelona, Spain). *Journal Of Human Evolution*, 49(1), 56-70. <http://dx.doi.org/10.1016/j.jhevol.2005.03.004>
- Davis, W. (2013). Neurovisuality. *Nonsite*.
- Davidson, R. J., & Begley, S. (2012). *El perfil emocional de tu cerebro*. Grupo Planeta (GBS).
- De Duve, T. (1996). *Kant after Duchamp*. Mit Press.
- De la Portilla, F., & Wright-Carr, D. (2014). La neuroestética y las artes visuales: un acercamiento preliminar. *Veranos UG*.
- De Paula, J. (2009). Influencia de nuestros estilos de vida sobre nuestra genética. *Dr. George Blog*.
- Derrida, J. (1981). *Positions*. Londres: Athlone.
- Dewey, J. (1952). *Reconstruction in Philosophy*. New York: Mentor.
- Dewey, J. (2005). *Art as experience*. New York: Perigee Book.
- Dewey, J., & Claramonte, J. (2008). *El Arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- D'Hondt. (2010). Early brain-body impact of emotional arousal. *Frontiers In Human Neuroscience*. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2010.00033>
- Di Dlo, C. & Gallese, V. (2009). Neuroaesthetics: a review. *Current Opinion in Neurobiology*, 19, 682-687.
- Di Dlo, C. & Gallese, V. (2009). Neuroaesthetics: a review. *Current Opinion in Neurobiology*, 19, 682-687.
- Di Dio, C., Macaluso, E., & Rizzolatti, G. (2007). The Golden Beauty: Brain Response to Classical and Renaissance Sculptures. *Plos ONE*, 2(11), e1201. <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0001201>
- Diccionario de la lengua española*. (2001). Madrid.
- Dickie, G. (1974): *Art and the Aesthetics: an institutional analysis*. Ithaca: Cornell. University Press.
- Dickie, G. (2000). The institutional theory of art. In Carroll, N. *Theories of art today*. The University of Wisconsin Press, 93-108.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte: una teoría del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Dion, K., Berscheid, E., & Walster, E. (1972). What is beautiful is good. *Journal Of Personality And Social Psychology*, 24(3), 285-290. <http://dx.doi.org/10.1037/h0033731>

Bibliografía

- Dipaola, E. (2011). Ontología y estéticas postrepresentación. *Philosophia. Anuario de Filosofía*, (71), 79-92.
- Dissanayake, E. (1992). *Homo aestheticus where art comes from and why*. New York: The Free Press.
- Domínguez, J., & Giral, D. (2003). *Diccionario de términos*. Madrid: Globo.
- Dorfles, G. (1910). *El kitsch, antología del mal gusto*. Barcelona: Lumen.
- Dorfles, G. (1963). *El devenir de las artes*. Distrito Federal: FCE - Fondo de Cultura Económica.
- Dorfles, G. (1972). *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Lumen.
- Dutton, D. (2010). *The art instinct*. New York: Bloomsbury Press.
- Dyetica - Escuela de salud. (2017). *Dyetica.com*. Retrieved 11 June 2017, from <http://dyetica.com/component/content/article/74-editorial/saludenfermedad/538-genoma-y-ambio>
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2013). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo.
- Eco, U., & Boglar, A. (2013). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets Ediotres.
- Ellamil, M., Dobson, C., Beeman, M., & Christoff, K. (2012). Evaluative and generative modes of thought during the creative process. *Neuroimage*, 59(2), 1783-1794. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2011.08.008>
- Elliott, R., Agnew, Z., & Deakin, J. (2009). Hedonic and Informational Functions of the Human Orbitofrontal Cortex. *Cerebral Cortex*, 20(1), 198-204. <http://dx.doi.org/10.1093/cercor/bhp092>
- Else, J., Ellis, J., & Orme, E. (2015). Art expertise modulates the emotional response to modern art, especially abstract: an ERP investigation. *Frontiers In Human Neuroscience*, 9. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2015.00525>
- Era, V., Candidi, M., & Aglioti, S. (2015). Subliminal presentation of emotionally negative vs positive primes increases the perceived beauty of target stimuli. *Experimental Brain Research*, 233(11), 3271-3281. <http://dx.doi.org/10.1007/s00221-015-4395-5>
- Eysenck, H. (1941). The empirical determination of an aesthetic formula. *Psychological Review*, 48(1), 83-92. <http://dx.doi.org/10.1037/h0062483>
- Fabiani, N. (2015). Estética y Neuroestética. *Signis Argentina*.

- Fairhall, S., & Ishai, A. (2008). Neural correlates of object indeterminacy in art compositions. *Consciousness And Cognition*, 17(3), 923-932. <http://dx.doi.org/10.1016/j.concog.2007.07.005>
- Fawcett, I., Hillebrand, A., & Singh, K. (2007). The temporal sequence of evoked and induced cortical responses to implied-motion processing in human motion area V5/MT+. *European Journal Of Neuroscience*, 26(3), 775-783. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1460-9568.2007.05707.x>
- Fechner, G. (2012). *Vorschule der Ästhetik*. Hamburg: tredition.
- Fletcher, G., Simpson, J., Thomas, G., & Giles, L. (1999). Ideals in intimate relationships. *Journal Of Personality And Social Psychology*, 76(1), 72-89. <http://dx.doi.org/10.1037//0022-3514.76.1.72>
- Flexas Oliver, A. (2013). *Apreciación estética de estímulos abstractos y figurativos: datos conductuales y registros cerebrales* (Doctorado). Universitat de les Illes Balears.
- Flexas, A., Rosselló, J., Christensen, J., Nadal, M., Olivera La Rosa, A., & Munar, E. (2013). Affective Priming Using Facial Expressions Modulates Liking for Abstract Art. *Plos ONE*, 8(11), e80154. <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0080154>
- Flexas, A., Rosselló, J., de Miguel, P., Nadal, M., & Munar, E. (2014). Cognitive control and unusual decisions about beauty: an fMRI study. *Frontiers In Human Neuroscience*, 8. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2014.00520>
- Foster, H. (2003). *Design and crime: and other diatribes*. Verso.
- Francès, R. (2005). *Psicología del arte y de la estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Frazzetto, G. (2014). *Cómo sentimos. Sobre lo que la neurociencia puede y no puede decirnos a cerca de nuestras emociones*. Barcelona: Anagrama.
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- Freedberg, D., & Gallese, V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends In Cognitive Sciences*, 11(5), 197-203. <http://dx.doi.org/10.1016/j.tics.2007.02.003>
- Friedman, G. (2009). *Style retro*. Barcelona: PROMOPRESS.
- Fritsch, K., & Curiger, B. (2009). *Katharina Fritsch*. Zürich: Ostfildern.
- Furnham, A., & Walker, J. (2001). The influence of personality traits, previous experience of art, and demographic variables on artistic preference. *Personality And Individual Differences*, 31(6), 997-1017. [http://dx.doi.org/10.1016/s0191-8869\(00\)00202-6](http://dx.doi.org/10.1016/s0191-8869(00)00202-6)

Bibliografía

- Furstenberg, C. (2015). La empatía a la luz de la fenomenología: perspectivas en el contexto del cuidado. *Revista Latinoamericana De Bioética*, 15(29-2), 26. <http://dx.doi.org/10.18359/r/bi.533>
- Gabunia, L., & Vekua, A. (1995). A Plio-Pleistocene hominid from Dmanisi, East Georgia, Caucasus. *Nature*, 373(6514), 509-512. <http://dx.doi.org/10.1038/373509a0>
- Gadamer, H. G. (1989). Historia de efectos y aplicación. *Estética de la recepción*. 81-88.
- Gadamer, H. G. (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, H. G. (2005). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Galarza Santiago, D. (2016). Brevisima introducción a la neuroestética. *Filosofía en la Red*.
- Galik, K. (2004). External and Internal Morphology of the BAR 1002'00 Orrorin tugenensis Femur. *Science*, 305(5689), 1450-1453. <http://dx.doi.org/10.1126/science.1098807>
- Gallese, V. (2011). Embodied Simulation Theory: Imagination and Narrative. *Neuropsychoanalysis*, 13(2), 196-200. <http://dx.doi.org/10.1080/15294145.2011.10773675>
- Gallese, V., & Freedberg, D. (2007). Mirror and canonical neurons are crucial elements in esthetic response. *Trends In Cognitive Sciences*, 11(10), 411. <http://dx.doi.org/10.1016/j.tics.2007.07.006>
- Gallese, V., Fadiga, L., Fogassi, L., & Rizzolatti, G. (1996). Action recognition in the premotor cortex. *Brain*, 119(2), 593-609. <http://dx.doi.org/10.1093/brain/119.2.593>
- García, D. (2016). La empatía en la neurociencia. *Neuropsiques*.
- García Leal, J. (1995). Arte y experiencia. *Serie Comares Filosofía*, 1ª Ed. Granada: Ed. Comares.
- Gardner, H. (1976). *The shattered mind*. New York: Vintage Books.
- Garren, G. (1995). Three toads in the garden: line, color, and form. In *Willem de Kooning: The Late Paintings, The 1980s* (pp. 9-37). San Francisco: Museum of Modern Art and Walker Arts Center.
- Gartus, A., & Leder, H. (2014). The white cube of the museum versus the gray cube of the street: The role of context in aesthetic evaluations. *Psychology Of Aesthetics, Creativity, And The Arts*, 8(3), 311-320. <http://dx.doi.org/10.1037/a0036847>

Genoma y Ambio: construyendo el cerebro. (2010). *Neuromanagement*.

Gerger, G., & Leder, H. (2015). Titles change the esthetic appreciations of paintings. *Frontiers In Human Neuroscience*, 9. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2015.00464>

Gerger, G., Leder, H., & Kremer, A. (2014). Context effects on emotional and aesthetic evaluations of artworks and IAPS pictures. *Acta Psychologica*, 151, 174-183. <http://dx.doi.org/10.1016/j.actpsy.2014.06.008>

Gilovich, T. (2009). *Convencidos, pero equivocados*. Barcelona: Milrazones.

Giesz, L. (1973). *Fenomenología del kitsch*. Barcelona: Tusquets.

Goldstein, T. (2009). The pleasure of unadulterated sadness: Experiencing sorrow in fiction, nonfiction, and "in person.". *Psychology Of Aesthetics, Creativity, And The Arts*, 3(4), 232-237. <http://dx.doi.org/10.1037/a0015343>

Gombrich, E. (1964). Moment and Movement in Art. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, 27, 293. <http://dx.doi.org/10.2307/750521>

Gómez de la Serna, R. (1963). Lo cursi. In *Lo cursi y otros 2000 ensayos*. Barcelona: Cruz del Sur.

González Román, C. (2012). *Teoría del Arte*. Universidad de Málaga.

González Valerio, M. A. (2007). La hermenéutica desde la estética. In Aguilar Rivero, M & Gonzalez Valerio, M. A. *Gadamer y las Humanidades, Volumen I: Ontología, Lenguaje y Estética*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

González Valerio, M. A. (2009). Pensar el arte. Cuatro proposiciones estéticas. *Anuario de Filosofía*, 1.

Goel, V., & Dolan, R. J. (2001). The functional anatomy of humor: segregating cognitive and affective components. *Nature neuroscience*, 4(3), 237-238

Graf, L., & Landwehr, J. (2015). A Dual-Process Perspective on Fluency-Based Aesthetics. *Personality And Social Psychology Review*, 19(4), 395-410. <http://dx.doi.org/10.1177/1088868315574978>

Graebner, F., & Rolls, E. (2009). Different representations of relative and absolute subjective value in the human brain. *Neuroimage*, 48(1), 258-268. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2009.06.045>

Green, A., Munafò, M., DeYoung, C., Fossella, J., Fan, J., & Gray, J. (2008). Using genetic data in cognitive neuroscience: from growing pains to genuine insights. *Nature Reviews Neuroscience*, 9(9), 710-720. <http://dx.doi.org/10.1038/nrn2461>

Greene, J. (2001). An fMRI Investigation of Emotional Engagement in Moral Judgment. *Science*, 293(5537), 2105-2108. <http://dx.doi.org/10.1126/science.1062872>

Bibliografía

- Greene, J., Nystrom, L., Engell, A., Darley, J., & Cohen, J. (2004). The Neural Bases of Cognitive Conflict and Control in Moral Judgment. *Neuron*, 44(2), 389-400. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuron.2004.09.027>
- Greenberg, C. (1939). *Avantgarde und Kitsch*. Chicago: University of Chicago Press. 3-21.
- Greenberg, C. (2000). La transformación de la intimidad In Lyon, D. *Posmodernidad*. Madrid: Ed. Alianza. pp. 116.
- Greenlee, M., & Tse, P. (2009). Functional neuroanatomy of the human visual system: A review of functional MRI studies. In B. Loren & F. Borruat, *Pediatric Ophthalmology, Neuroophthalmology, Genetics (Essentials in Ophthalmology)* (pp. 119-138). NewYork: Springer.
- Grill-Spector, K., & Sayres, R. (2008). Object Recognition. *Current Directions In Psychological Science*, 17(2), 73-79. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-8721.2008.00552.x>
- Grine, F. (2008). *Evolutionary history of the "robust" australopithecines*. New Brunswick, N.J.: AldineTransaction.
- Gross, A., & Crofton, C. (1977). What is Good is Beautiful. *Sociometry*, 40(1), 85. <http://dx.doi.org/10.2307/3033549>
- Gross, C., & Schonon, S. (1992). Representation of Visual Stimuli in Inferior Temporal Cortex [and Discussion]. *Philosophical Transactions Of The Royal Society B: Biological Sciences*, 335(1273), 3-10. <http://dx.doi.org/10.1098/rstb.1992.0001>
- Grossman, E., Battelli, L., & Pascual-Leone, A. (2005). Repetitive TMS over posterior STS disrupts perception of biological motion. *Vision Research*, 45(22), 2847-2853. <http://dx.doi.org/10.1016/j.visres.2005.05.027>
- Guerrero Mothelet, V. (2013). La belleza está... en tu cerebro. *¿Cómoves?*, 171.
- Gusnard, D., Akbudak, E., Shulman, G., & Raichle, M. (2001). Role of medial prefrontal cortex in a default mode of brain function. *Neuroimage*, 13(6), 414. [http://dx.doi.org/10.1016/s1053-8119\(01\)91757-4](http://dx.doi.org/10.1016/s1053-8119(01)91757-4)
- Guo, K., Liu, C., & Roebuck, H. (2011). I Know You are Beautiful Even without Looking at You: Discrimination of Facial Beauty in Peripheral Vision. *Perception*, 40(2), 191-195. <http://dx.doi.org/10.1068/p6849>
- Guasch, A. (2007). *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Haidt, J. (2001). The emotional dog and its rational tail: A social intuitionist approach to moral judgment. *Psychological Review*, 108(4), 814-834. <http://dx.doi.org/10.1037//0033-295x.108.4.814>
- Haile-Selassie, Y. (2004). Late Miocene Teeth from Middle Awash, Ethiopia, and Early Hominid Dental Evolution. *Science*, 303(5663), 1503-1505. <http://dx.doi.org/10.1126/science.1092978>

- Halpern, A., & O'Connor, M. (2013). Stability of art preference in frontotemporal dementia. *Psychology Of Aesthetics, Creativity, And The Arts*, 7(1), 95-99. <http://dx.doi.org/10.1037/a0031734>
- Hamilton, W. (1964). The genetical evolution of social behaviour. II. *Journal Of Theoretical Biology*, 7(1), 17-52. [http://dx.doi.org/10.1016/0022-5193\(64\)90039-6](http://dx.doi.org/10.1016/0022-5193(64)90039-6)
- Hanich, J., Wagner, V., Shah, M., Jacobsen, T., & Menninghaus, W. (2014). Why we like to watch sad films. The pleasure of being moved in aesthetic experiences. *Psychology Of Aesthetics, Creativity, And The Arts*, 8(2), 130-143. <http://dx.doi.org/10.1037/a0035690>
- Harvey, A., Kirk, U., Denfield, G., & Montague, P. (2010). Monetary Favors and Their Influence on Neural Responses and Revealed Preference. *Journal Of Neuroscience*, 30(28), 9597-9602. <http://dx.doi.org/10.1523/jneurosci.1086-10.2010>
- Hayden, B., Parikh, P., Deaner, R., & Platt, M. (2007). Economic principles motivating social attention in humans. *Proceedings Of The Royal Society B: Biological Sciences*, 274(1619), 1751-1756. <http://dx.doi.org/10.1098/rspb.2007.0368>
- Heller, W. (2009). Cognitive and emotional organization of the brain: influences on the creation and perception of art. In D. Zaidel, *Neuropsychology* (pp. 271-292). New York: Academic Press.
- Hekkert, P., & Van Wieringen, P. (1990). Complexity and prototypicality as determinants of the appraisal of cubist paintings. *British Journal Of Psychology*, 81(4), 483-495. <http://dx.doi.org/10.1111/j.2044-8295.1990.tb02374.x>
- Hekkert, P., & Van Wieringen, P. (1996). The impact of level of expertise on the evaluation of original and altered versions of post-impressionistic paintings. *Acta Psychologica*, 94(2), 117-131. [http://dx.doi.org/10.1016/0001-6918\(95\)00055-0](http://dx.doi.org/10.1016/0001-6918(95)00055-0)
- Henshilwood, C., & Marean, C. (2003). The Origin of Modern Human Behavior. *Current Anthropology*, 44(5), 627-651. <http://dx.doi.org/10.1086/377665>
- Hermans, D., De Houwer, J., & Eelen, P. (2001). A time course analysis of the affective priming effect. *Cognition And Emotion*, 15(2), 143-165. <http://dx.doi.org/10.1080/0269993004200033>
- Hoemann, K., Gendron, M., & Barrett, L. (2017). Mixed emotions in the predictive brain. *Current Opinion In Behavioral Sciences*, 15, 51-57. <http://dx.doi.org/10.1016/j.cobeha.2017.05.013>
- Holland, N. N. (2009). *Literature and the Brain*. PsyArt Foundation.
- Hönekopp, J. (2006). Once more: Is beauty in the eye of the beholder? Relative contributions of private and shared taste to judgments of facial attractiveness. *Journal Of Experimental Psychology: Human Perception And Performance*, 32(2), 199-209. <http://dx.doi.org/10.1037/0096-1523.32.2.199>

- Hosino, T., & Okanoya, K. (2000). Lesion of a higher-order song nucleus disrupts phrase level complexity in Bengalese finches. *Neuroreport*, 11(10), 2091-2095. <http://dx.doi.org/10.1097/00001756-200007140-00007>
- Huang, M., Bridge, H., Kemp, M., & Parker, A. (2011). Human Cortical Activity Evoked by the Assignment of Authenticity when Viewing Works of Art. *Frontiers In Human Neuroscience*, 5. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2011.00134>
- Huston, J., Nadal, M., Mora, F., Agnati, L., & Cela Conde, C. (2015). *Art, aesthetics, and the brain*. Oxford: Oxford University Press.
- Ikeda, T., Matsuyoshi, D., Sawamoto, N., Fukuyama, H., & Osaka, N. (2015). Color harmony represented by activity in the medial orbitofrontal cortex and amygdala. *Frontiers In Human Neuroscience*, 9. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2015.00382>
- Infante del Rosal, F. (2012). De la mediación a la Einfühlung: la crisis de la idea moderna de identidad en el siglo XIX. *Revista Internacional De Filosofía*, 56(85-99).
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. Universidad Iberoamericana.
- Ishai, A. (2007). Sex, beauty and the orbitofrontal cortex. *International Journal Of Psychophysiology*, 63(2), 181-185. <http://dx.doi.org/10.1016/j.ijpsycho.2006.03.010>
- Ishizu, T. (2014). A neurobiological enquiry into the origins of our experience of the sublime and beautiful. *Frontiers In Human Neuroscience*, 8. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2014.00891>
- Ishizu, T., & Zeki, S. (2011). Toward A Brain-Based Theory of Beauty. *Plos ONE*, 6(7), e21852. <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0021852>
- Ishizu, T., & Zeki, S. (2013). The brain's specialized systems for aesthetic and perceptual judgment. *European Journal Of Neuroscience*, 37(9), 1413-1420. <http://dx.doi.org/10.1111/ejn.12135>
- Jacob, T., Indriati, E., Soejono, R., Hsu, K., Frayer, D., & Eckhardt, R. et al. (2006). Pygmoid Australomelanesian Homo sapiens skeletal remains from Liang Bua, Flores: Population affinities and pathological abnormalities. *Proceedings Of The National Academy Of Sciences*, 103(36), 13421-13426. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0605563103>
- Jacobs, A., & Grainger, J. (1994). Models of visual word recognition: Sampling the state of the art. *Journal Of Experimental Psychology: Human Perception And Performance*, 20(6), 1311-1334. <http://dx.doi.org/10.1037//0096-1523.20.6.1311>
- Jacobs, A., Hofmann, M., & Kinder, A. (2016). On Elementary Affective Decisions: To Like Or Not to Like, That Is the Question. *Frontiers In Psychology*, 7. <http://dx.doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01836>
- Jacobs, R., Renken, R., & Cornelissen, F. (2012). Neural Correlates of Visual Aesthetics – Beauty as the Coalescence of Stimulus and Internal State. *Plos ONE*, 7(2), e31248. <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0031248>

- Jacobsen, T. (2002). Aesthetic judgments of novel graphic patterns: analyses of individual judgments. *Perceptual And Motor Skills*, 95(7), 755. <http://dx.doi.org/10.2466/pms.95.7.755-766>
- Jacobsen, T. (2006). Bridging the Arts and Sciences: A Framework for the Psychology of Aesthetics. *Leonardo*, 39(2), 155-162. <http://dx.doi.org/10.1162/leon.2006.39.2.155>
- Jacobsen, T. (2010). Beauty and the brain: culture, history and individual differences in aesthetic appreciation. *Journal Of Anatomy*, 216(2), 184-191. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1469-7580.2009.01164.x>
- Jacobsen, T., & Höfel, L. (2003). Descriptive and evaluative judgment processes: Behavioral and electrophysiological indices of processing symmetry and aesthetics. *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience*, 3(4), 289-299. <http://dx.doi.org/10.3758/cabn.3.4.289>
- Jacobsen, T., Schubotz, R., Höfel, L., & Cramon, D. (2006). Brain correlates of aesthetic judgment of beauty. *Neuroimage*, 29(1), 276-285. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2005.07.010>
- James, H., & Petraglia, M. (2005). Modern Human Origins and the Evolution of Behavior in the Later Pleistocene Record of South Asia. *Current Anthropology*, 46(S5), S3-S27. <http://dx.doi.org/10.1086/444365>
- James, W. (1922) *La voluntad de creer y otros ensayos de filosofía popular*. Madrid: Daniel Jorro.
- James, W. (1994) *Las variedades de la experiencia religiosa: estudio sobre la naturaleza humana*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- James, W. (2000) *Pragmatismo. Un nuevo nombre para viejas formas de pensar*. Madrid: Alianza.
- Jauss, H. R. (2010). *Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria*. Anthropos.
- Johanson, D., & White, T. (1979). A systematic assessment of early African hominids. *Science*, 203(4378), 321-330. <http://dx.doi.org/10.1126/science.104384>
- Johanson, D., Taieb, M., & Coppens, Y. (1982). Pliocene hominids from the Hadar formation, Ethiopia (1973-1977): Stratigraphic, chronologic, and paleoenvironmental contexts, with notes on hominid morphology and systematics. *American Journal Of Physical Anthropology*, 57(4), 373-402. <http://dx.doi.org/10.1002/ajpa.1330570402>
- Johnston, V. (2006). Mate choice decisions: the role of facial beauty. *Trends In Cognitive Sciences*, 10(1), 9-13. <http://dx.doi.org/10.1016/j.tics.2005.11.003>
- Julius, A., & Ferrer, I. (2002). *Transgresiones*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Juslin, P. (2013). From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions. *Physics Of Life Reviews*, 10(3), 235-266. <http://dx.doi.org/10.1016/j.pprev.2013.05.008>

- Kampe, K., Frith, C., Dolan, R., & Frith, U. (2001). Psychology: Reward value of attractiveness and gaze. *Nature*, 413(6856), 589-589. <http://dx.doi.org/10.1038/35098149>
- Kandel, E. (2013). *La era del inconsciente. La exploración del inconsciente en el arte, la mente y el cerebro*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Kandinsky, V. (2003). *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Kawabata, H. (2004). Neural Correlates of Beauty. *Journal Of Neurophysiology*, 91(4), 1699-1705. <http://dx.doi.org/10.1152/jn.00696.2003>
- Kennerley, S., Behrens, T., & Wallis, J. (2011). Double dissociation of value computations in orbitofrontal and anterior cingulate neurons. *Nature Neuroscience*, 14(12), 1581-1589. <http://dx.doi.org/10.1038/nn.2961>
- Killeen, P. (2001). The Four Causes of Behavior. *Current Directions In Psychological Science*, 10(4), 136-140. <http://dx.doi.org/10.1111/1467-8721.00134>
- Kim, C., & Blake, R. (2007). Brain activity accompanying perception of implied motion in abstract paintings. *Spatial Vision*, 20(6), 545-560. <http://dx.doi.org/10.1163/156856807782758395>
- Kim, H., Adolphs, R., O'Doherty, J., & Shimojo, S. (2007). Temporal isolation of neural processes underlying face preference decisions. *Proceedings Of The National Academy Of Sciences*, 104(46), 18253-18258. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0703101104>
- Kimbel, W., Johanson, D., & Rak, Y. (1994). The first skull and other new discoveries of Australopithecus afarensis at Hadar, Ethiopia. *Nature*, 368(6470), 449-451. <http://dx.doi.org/10.1038/368449a0>
- Kirk, U. (2008). The Neural Basis of Object-Context Relationships on Aesthetic Judgment. *Plos ONE*, 3(11), e3754. <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0003754>
- Kirk, U., Skov, M., Christensen, M., & Nygaard, N. (2009). Brain correlates of aesthetic expertise: A parametric fMRI study. *Brain And Cognition*, 69(2), 306-315. <http://dx.doi.org/10.1016/j.bandc.2008.08.004>
- Kirk, U., Skov, M., Hulme, O., Christensen, M., & Zeki, S. (2009). Modulation of aesthetic value by semantic context: An fMRI study. *Neuroimage*, 44(3), 1125-1132. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2008.10.009>
- Klauer, K., & Musch, J. (2003). Affective priming: Findings and theories. In K. Klauer & J. Musch, *The psychology of evaluation: Affective processes in cognition and emotion* (pp. 7-49). Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Koch, C., Crick, F., & Morgado Bernal, I. (2005). *La consciencia*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Koelsch, S. & Siebel, W.A. (2005). Towards a neural basis of music perception. *Trends Cog. Sci.* 9, 578-584.

- Koelsch, S., Fritz, T., v. Cramon, D., Müller, K., & Friederici, A. (2006). Investigating emotion with music: An fMRI study. *Human Brain Mapping*, 27(3), 239-250. <http://dx.doi.org/10.1002/hbm.20180>
- Koivisto, M., Mäntylä, T., & Silvanto, J. (2010). The role of early visual cortex (V1/V2) in conscious and unconscious visual perception. *Neuroimage*, 51(2), 828-834. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2010.02.042>
- Kolb, B., Mohamed, A., & Gibb, R., (2010). La búsqueda de los factores que subyacen a la plasticidad cerebral en el cerebro normal y en el dañado. *Revista de Trastornos de la Comunicación*.
- König, R. (2002). *La moda en el proceso de la civilización*. Barcelona: Engloba.
- Konnikova, M. (2013). *¿Cómo pensar como Sherlock Holmes?*. Barcelona: Paidón Iberica.
- Kontson, K. (2015). Corrigendum: Your Brain on Art: Emergent Cortical Dynamics During Aesthetic Experiences. *Frontiers In Human Neuroscience*, 9. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2015.00684>
- Koons, J., & Hüsich, A. (2008). *Jeff Koons*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Kourtzi, Z., & Kanwisher, N. (2000). Activation in Human MT/MST by Static Images with Implied Motion. *Journal Of Cognitive Neuroscience*, 12(1), 48-55. <http://dx.doi.org/10.1162/08989290051137594>
- Kranz, F., & Ishai, A. (2006). Face Perception Is Modulated by Sexual Preference. *Current Biology*, 16(1), 63-68. <http://dx.doi.org/10.1016/j.cub.2005.10.070>
- Krekelberg, B. (2005). Implied Motion From Form in the Human Visual Cortex. *Journal Of Neurophysiology*, 94(6), 4373-4386. <http://dx.doi.org/10.1152/jn.00690.2005>
- Kristeva, J. (2009). *Sēmeiōtikē*. Paris: Éd. du Seuil.
- Kroeber, A. y Kluckhohn, C., (1952). *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*
- Kühn, S., & Gallinat, J. (2012). The neural correlates of subjective pleasantness. *Neuroimage*, 61(1), 289-294. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2012.02.065>
- Kuhn, H.G., Dickinson-Anson, H. & Gage, F.H. (1996). Neurogenesis in the dentate gyrus of the adult rat: Age-related decrease of neuronal progenitor proliferation. *J. Neurosci.* 16, 2027-2033
- Kulka, T. (2011). *El kitsch*. Madrid: Casimiro.

- Kuspit, D. (2003). *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Tres Cantos: Akal.
- Kwon, J., Kim, J., Lee, D., Lee, J., Lee, D., & Kim, M. et al. (2003). Neural correlates of clinical symptoms and cognitive dysfunctions in obsessive-compulsive disorder. *Psychiatry Research: Neuroimaging*, 122(1), 37-47. [http://dx.doi.org/10.1016/s0925-4927\(02\)00104-x](http://dx.doi.org/10.1016/s0925-4927(02)00104-x)
- Kampe, K., Frith, C., Dolan, R., & Frith, U. (2001). Psychology: Reward value of attractiveness and gaze. *Nature*, 413(6856), 589-589. <http://dx.doi.org/10.1038/35098149>
- Kandel, E. (2013). *La era del inconsciente. La exploración del inconsciente en el arte, la mente y el cerebro*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Kandinsky, V. (2003). Punto y línea sobre el plano. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Kawabata, H. (2004). Neural Correlates of Beauty. *Journal Of Neurophysiology*, 91(4), 1699-1705. <http://dx.doi.org/10.1152/jn.00696.2003>
- Kennerley, S., Behrens, T., & Wallis, J. (2011). Double dissociation of value computations in orbitofrontal and anterior cingulate neurons. *Nature Neuroscience*, 14(12), 1581-1589. <http://dx.doi.org/10.1038/nn.2961>
- Killeen, P. (2001). The Four Causes of Behavior. *Current Directions In Psychological Science*, 10(4), 136-140. <http://dx.doi.org/10.1111/1467-8721.00134>
- Kim, C., & Blake, R. (2007). Brain activity accompanying perception of implied motion in abstract paintings. *Spatial Vision*, 20(6), 545-560. <http://dx.doi.org/10.1163/156856807782758395>
- Kim, H., Adolphs, R., O'Doherty, J., & Shimojo, S. (2007). Temporal isolation of neural processes underlying face preference decisions. *Proceedings Of The National Academy Of Sciences*, 104(46), 18253-18258. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0703101104>
- Kimbel, W., Johanson, D., & Rak, Y. (1994). The first skull and other new discoveries of Australopithecus afarensis at Hadar, Ethiopia. *Nature*, 368(6470), 449-451. <http://dx.doi.org/10.1038/368449a0>
- Kirk, U. (2008). The Neural Basis of Object-Context Relationships on Aesthetic Judgment. *Plos ONE*, 3(11), e3754. <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0003754>
- Kirk, U., Skov, M., Christensen, M., & Nygaard, N. (2009). Brain correlates of aesthetic expertise: A parametric fMRI study. *Brain And Cognition*, 69(2), 306-315. <http://dx.doi.org/10.1016/j.bandc.2008.08.004>
- Kirk, U., Skov, M., Hulme, O., Christensen, M., & Zeki, S. (2009). Modulation of aesthetic value by semantic context: An fMRI study. *Neuroimage*, 44(3), 1125-1132. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2008.10.009>
- Klauer, K., & Musch, J. (2003). Affective priming: Findings and theories. In K. Klauer & J. Musch, *The psychology of evaluation: Affective processes in cognition and emotion* (pp. 7-49). Mahwah, NJ: Erlbaum.

- Koch, C., Crick, F., & Morgado Bernal, I. (2005). *La consciencia*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Koelsch, S. & Siebel, W.A. (2005). Towards a neural basis of music perception. *Trends Cog. Sci.* 9, 578-584.
- Koelsch, S., Fritz, T., v. Cramon, D., Müller, K., & Friederici, A. (2006). Investigating emotion with music: An fMRI study. *Human Brain Mapping*, 27(3), 239-250. <http://dx.doi.org/10.1002/hbm.20180>
- Koivisto, M., Mäntylä, T., & Silvanto, J. (2010). The role of early visual cortex (V1/V2) in conscious and unconscious visual perception. *Neuroimage*, 51(2), 828-834. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2010.02.042>
- Kolb, B., Mohamed, A., & Gibb, R., (2010). La búsqueda de los factores que subyacen a la plasticidad cerebral en el cerebro normal y en el dañado. *Revista de Trastornos de la Comunicación*.
- König, R. (2002). *La moda en el proceso de la civilización*. Barcelona: Engloba.
- Konnikova, M. (2013). *¿Cómo pensar como Sherlock Holmes?*. Barcelona: Paidón Iberica.
- Kontson, K. (2015). Corrigendum: Your Brain on Art: Emergent Cortical Dynamics During Aesthetic Experiences. *Frontiers In Human Neuroscience*, 9. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2015.00684>
- Koons, J., & Hüsich, A. (2008). *Jeff Koons*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Kourtzi, Z., & Kanwisher, N. (2000). Activation in Human MT/MST by Static Images with Implied Motion. *Journal Of Cognitive Neuroscience*, 12(1), 48-55. <http://dx.doi.org/10.1162/08989290051137594>
- Kranz, F., & Ishai, A. (2006). Face Perception Is Modulated by Sexual Preference. *Current Biology*, 16(1), 63-68. <http://dx.doi.org/10.1016/j.cub.2005.10.070>
- Krekelberg, B. (2005). Implied Motion From Form in the Human Visual Cortex. *Journal Of Neurophysiology*, 94(6), 4373-4386. <http://dx.doi.org/10.1152/jn.00690.2005>
- Kristeva, J. (2009). *Sēmeiōtikē*. Paris: Éd. du Seuil.
- Kroeber, A. y Kluckhohn, C., (1952). *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*
- Kühn, S., & Gallinat, J. (2012). The neural correlates of subjective pleasantness. *Neuroimage*, 61(1), 289-294. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2012.02.065>

- Kuhn, H.G., Dickinson-Anson, H. & Gage, F.H. (1996). Neurogenesis in the dentate gyrus of the adult rat: Age-related decrease of neuronal progenitor proliferation. *J. Neurosci.* 16, 2027–2033
- Kulka, T. (2011). *El kitsch*. Madrid: Casimiro.
- Kuspit, D. (2003). *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Tres Cantos: Akal.
- Kwon, J., Kim, J., Lee, D., Lee, J., Lee, D., & Kim, M. et al. (2003). Neural correlates of clinical symptoms and cognitive dysfunctions in obsessive–compulsive disorder. *Psychiatry Research: Neuroimaging*, 122(1), 37-47. [http://dx.doi.org/10.1016/s0925-4927\(02\)00104-x](http://dx.doi.org/10.1016/s0925-4927(02)00104-x)
- MacKenzie, M. (2010). *--Isms*. Madrid: Turner.
- Machado, A. B. (2005). *Neuroanatomía funcional*. Atheneu.
- Massey, I. (2009). *The neural imagination. Aesthetic and neuroscientific approaches to the arts*. Austin: University of Texas press.
- Marg, E. (1995). DESCARTES' ERROR: Emotion, Reason, and the Human Brain. *Optometry & Vision Science*, 72(11), 847-848.
- Martín Gordillo, E. (2008). *Cómo triunfar en el mundo del arte*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Martín Prada, J. (2001). *La apropiación posmoderna*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Martindale, C., & Fienberg, S. (1993). The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change. *Journal Of The American Statistical Association*, 88(421), 375. <http://dx.doi.org/10.2307/2290735>
- Martinetti, F.T. (1968). The foundation and manifesto of Futurism. In: H. Chipp, ed., *Theories of modern art: A source book by artists and critics*. Berkeley: University of California Press, pp.284-289.
- Martinez, I., Rosa, M., Arsuaga, J., Jarabo, P., Quam, R., & Lorenzo, C. et al. (2004). Auditory capacities in Middle Pleistocene humans from the Sierra de Atapuerca in Spain. *Proceedings Of The National Academy Of Sciences*, 101(27), 9976-9981. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0403595101>
- Marty, G. (2002). Formación de esquemas en el reconocimiento de estímulos estéticos. *Psicothema*, 14(1), 19-25.
- Marty, G., Munar, E., & Nadal, M. (2005). Familiaridad y evaluación de estímulos estéticos en función de la educación artística. *Psicothema*, 17(2), 338-343.
- Mason, M., Norton, M., Van Horn, J., Wegner, D., Grafton, S., & Macrae, C. (2007). Wandering Minds: The Default Network and Stimulus-Independent Thought. *Science*, 315(5810), 393-395. <http://dx.doi.org/10.1126/science.1131295>

- Massaro, D., Savazzi, F., Di Dio, C., Freedberg, D., Gallese, V., Gilli, G., & Marchetti, A. (2012). When Art Moves the Eyes: A Behavioral and Eye-Tracing Study. *Plos ONE*, 7(5), e37285. <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0037285>
- Maurer, K., & Prvulovic, D. (2004). Paintings of an artist with Alzheimer's disease: visuocognitive deficits during dementia. *Journal Of Neural Transmission*, 111(3), 235-245. <http://dx.doi.org/10.1007/s00702-003-0046-2>
- McBrearty, S., & Brooks, A. (2000). The revolution that wasn't: a new interpretation of the origin of modern human behavior. *Journal Of Human Evolution*, 39(5), 453-563. <http://dx.doi.org/10.1006/jhev.2000.0435>
- McDougall, I., Brown, F., & Fleagle, J. (2005). Stratigraphic placement and age of modern humans from Kibish, Ethiopia. *Nature*, 433(7027), 733-736. <http://dx.doi.org/10.1038/nature03258>
- Mcassey, J., Buckley, C., & Herrero, B. (2011). *Estilismo de moda*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Merriam-Webster's collegiate dictionary & thesaurus*. (2003). United States of America.
- Miall, D. S. (2011). Emotions and the structuring of narrative responses. *Poetics Today*, 32(2), 323-348.
- Miller, B., & Hou, C. (2004). Portraits of Artists. *Archives Of Neurology*, 61(6), 842. <http://dx.doi.org/10.1001/archneur.61.6.842>
- Miall, D. S. (2001). An evolutionary framework for literary reading. In Schram D. & Steen G. *The psychology and sociology of literature*. John Benjamins Publishing Company. pp. 407-420.
- Miall, D. S. (2008) Foregrounding and feeling in response to narrative. *Directions in Empirical Literary Studies: In honor of Willie van Peer*, 5, 89-102.
- Miller, M., Patrick, C., & Levenston, G. (2002). Affective imagery and the startle response: Probing mechanisms of modulation during pleasant scenes, personal experiences, and discrete negative emotions. *Psychophysiology*, 39(4), 519-529. <http://dx.doi.org/10.1017/s0048577202394095>
- Millis, K. (2001). Making meaning brings pleasure: The influence of titles on aesthetic experiences. *Emotion*, 1(3), 320-329. <http://dx.doi.org/10.1037//1528-3542.1.3.320-329>
- Mithen, S., & Aubet, M. J. (1998). *Arqueología de la mente*. Barcelona: Crítica.
- Moles, A. (1975). *La comunicación y los mass media*. Bilbao.
- Moles, A. (1990). *El kitsch*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Molinuevo, J. (1998). *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis.

- Molinuevo, J. (2001). *A qué llamamos arte*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Montague, P., & Berns, G. (2002). Neural Economics and the Biological Substrates of Valuation. *Neuron*, 36(2), 265-284. [http://dx.doi.org/10.1016/S0896-6273\(02\)00974-1](http://dx.doi.org/10.1016/S0896-6273(02)00974-1)
- Moore, A., Clark, B., & Kane, M. (2008). Who Shalt Not Kill? Individual Differences in Working Memory Capacity, Executive Control, and Moral Judgment. *Psychological Science*, 19(6), 549-557. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-9280.2008.02122.x>
- Mora, F. (2014). Ambioima, ¿Diana contra la vejez?. *El Cultural*.
- Mora Galeote, J. J. (2015). La tolerancia de la estética de la recepción o el resultado de una exaptación estética: belkitsch. *Boletín de Arte, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga*. 36. pp. 115-123.
- Mora Teurel, F. (2017). *Dr. Francisco Mora Teruel: NEUROEDUCACIÓN, Congreso de Español de Hueber 2017*. YouTube. Retrieved 19 June 2017, from <https://www.youtube.com/watch?v=MMNQMwVb4SE>
- Mora Teruel, F., & Sanguinetti, A. (2004). Genes, Medio Ambiente y Enfermedad. In J. Ségova de Arana & F. Mora Teruel, *Ochoa y la medicina clínica* (pp. 15-22). Madrid: Farmaindustria. Serie Científica.
- Muggleton, N. (2003). Human Frontal Eye Fields and Visual Search. *Journal Of Neurophysiology*, 89(6), 3340-3343. <http://dx.doi.org/10.1152/jn.01086.2002>
- Munar, E., Nadal, M., Rosselló, J., Flexas, A., Moratti, S., & Maestú, F. et al. (2012). Lateral Orbitofrontal Cortex Involvement in Initial Negative Aesthetic Impression Formation. *Plos ONE*, 7(6), e38152. <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0038152>
- Munar, E., Nadal, M., Castellanos, N., Flexas, A., Maestú, F., Mirasso, C., & Cela-Conde, C. (2012). Aesthetic appreciation: event-related field and time-frequency analyses. *Frontiers In Human Neuroscience*, 5. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2011.00185>
- Munar, E., Nadal, M., Rosselló, J., Flexas, A., Moratti, S., & Maestú, F. et al. (2012). Lateral Orbitofrontal Cortex Involvement in Initial Negative Aesthetic Impression Formation. *Plos ONE*, 7(6), e38152. <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0038152>
- Murphy, S., & Zajonc, R. (1993). Affect, cognition, and awareness: Affective priming with optimal and suboptimal stimulus exposures. *Journal Of Personality And Social Psychology*, 64(5), 723-739. <http://dx.doi.org/10.1037//0022-3514.64.5.723>
- Nadal, M. (2009). Constraining hypotheses on the evolution of art and aesthetic appreciation. In M. Skov & O. Vartanian, *Neuroaesthetics* (pp. 103-129). Amityville, NY: Baywood Publishing Company.
- Nadal, M. (2015). *Neuroaesthetics*. In Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences. Oxford: James D. Wright.

- Nadal, M., & Flexas, A. (2012). Bases biológicas de la creatividad. El enfoque desde la neuroestética. *Creatividad Y Neurociencia Cognitiva*, 83-102.
- Nadal, M., & Pearce, M. (2011). The Copenhagen Neuroaesthetics conference: Prospects and pitfalls for an emerging field. *Brain And Cognition*, 76(1), 172-183. <http://dx.doi.org/10.1016/j.bandc.2011.01.009>
- Nadal, M., Flexas, A., & Cela-Conde, C. (2010). La capacidad para la apreciación estética: una evolución en mosaico. In J. Campos Bueno, O. Juan Ayala, V. Fernández-Armayor Ajo & A. Martín Aragúz, *Neuroestética* (pp. 15-28). Madrid: Saned.
- Nadal, M., Flexas, A., Gálvez, Á., & Cela-Conde, C. (2012). Neuroaesthetics: themes from the past, current issues, and challenges for the future. *Rendiconti Lincei*, 23(3), 247-258. <http://dx.doi.org/10.1007/s12210-012-0185-1>
- Nadal, M., Munar, E., Marty, G., & Cela-Conde, C. (2010). Visual Complexity and Beauty Appreciation: Explaining the Divergence of Results. *Empirical Studies Of The Arts*, 28(2), 173-191. <http://dx.doi.org/10.2190/em.28.2.d>
- Nadal, M., Capó, M., Rosselló, J., Munar, E., & Cela-Conde, C. (2008). Towards a framework for the study of the neural correlates of aesthetic preference. *Spatial Vision*, 21(3), 379-396. <http://dx.doi.org/10.1163/156856808784532653>
- Nakamura, K., Kawashima, R., Nagumo, S., Ito, K., Sugiura, M., & Kato, T. et al. (1998). Neuroanatomical correlates of the assessment of facial attractiveness. *Neuroreport*, 9(4), 753-757. <http://dx.doi.org/10.1097/00001756-199803090-00035>
- Newman, G., & Bloom, P. (2012). Art and authenticity: The importance of originals in judgments of value. *Journal Of Experimental Psychology: General*, 141(3), 558-569. <http://dx.doi.org/10.1037/a0026035>
- Nodine, C., Locher, P., & Krupinski, E. (1993). The Role of Formal Art Training on Perception and Aesthetic Judgment of Art Compositions. *Leonardo*, 26(3), 219. <http://dx.doi.org/10.2307/1575815>
- Noguchi, Y., & Murota, M. (2013). Temporal dynamics of neural activity in an integration of visual and contextual information in an esthetic preference task. *Neuropsychologia*, 51(6), 1077-1084. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2013.03.003>
- Nowak, M., & Highfield, R. (2011). *SuperCooperators: Altruism, evolution, and why we need each other to succeed*. Torino: Codice.
- Nuñez Partido, J. (1998). *Aprendizaje inconsciente. Condicionamiento a estímulos visuales subliminales* (Doctorado). Universidad Pontificia Comillas.
- O'Doherty, J., Winston, J., Critchley, H., Perrett, D., Burt, D., & Dolan, R. (2003). Beauty in a smile: the role of medial orbitofrontal cortex in facial attractiveness. *Neuropsychologia*, 41(2), 147-155. [http://dx.doi.org/10.1016/s0028-3932\(02\)00145-8](http://dx.doi.org/10.1016/s0028-3932(02)00145-8)
- Ohman. (2009). Of snakes and faces: An evolutionary perspective on the psychology of fear. *Scandinavian Journal Of Psychology*, 50(6), 543-552. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-9450.2009.00784.x>

- Okanoya, K. (2004). The Bengalese Finch: A Window on the Behavioral Neurobiology of Birdsong Syntax. *Annals Of The New York Academy Of Sciences*, 1016(1), 724-735. <http://dx.doi.org/10.1196/annals.1298.026>
- Olalquiérga, G. (2007). *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch..* Barcelona: Gustavo Gili, S.L.
- Oldfield, R. (1971). The assessment and analysis of handedness: The Edinburgh inventory. *Neuropsychologia*, 9(1), 97-113. [http://dx.doi.org/10.1016/0028-3932\(71\)90067-4](http://dx.doi.org/10.1016/0028-3932(71)90067-4)
- Ortony, A., Clore, G., & Collins, A. (2011). *Cognitive Structure of Emotions*. Cambridge, GBR: Cambridge University Press.
- Osaka, N., Minamoto, T., Yaoi, K., & Osaka, M. (2012). Neural correlates of delicate sadness. *Neuroreport*, 23(1), 26-29. <http://dx.doi.org/10.1097/wnr.0b013e32834dcccda>
- Pang, C., Nadal, M., Müller-Paul, J., Rosenberg, R., & Klein, C. (2013). Electrophysiological correlates of looking at paintings and its association with art expertise. *Biological Psychology*, 93(1), 246-254. <http://dx.doi.org/10.1016/j.biopsycho.2012.10.013>
- Papagno, C. (2007). *La Arquitectura de los recuerdos*. Barcelona: Paidós.
- Pascual-Leone, A., Amedi, A., Fregni, F., & Merabet, L. (2005). THE PLASTIC HUMAN BRAIN CORTEX. *Annual Review Of Neuroscience*, 28(1), 377-401. <http://dx.doi.org/10.1146/annurev.neuro.27.070203.144216>
- Patterson, K., Nestor, P., & Rogers, T. (2007). Where do you know what you know? The representation of semantic knowledge in the human brain. *Nature Reviews Neuroscience*, 8(12), 976-987. <http://dx.doi.org/10.1038/nrn2277>
- Pavan, A., Cuturi, L., Maniglia, M., Casco, C., & Campana, G. (2011). Implied motion from static photographs influences the perceived position of stationary objects. *Vision Research*, 51(1), 187-194. <http://dx.doi.org/10.1016/j.visres.2010.11.004>
- Pearce, M., Zaidel, D., Vartanian, O., Skov, M., Leder, H., Chatterjee, A., & Nadal, M. (2016). Neuroaesthetics. *Perspectives On Psychological Science*, 11(2), 265-279. <http://dx.doi.org/10.1177/1745691615621274>
- Peelen, M., & Caramazza, A. (2012). Conceptual Object Representations in Human Anterior Temporal Cortex. *Journal Of Neuroscience*, 32(45), 15728-15736. <http://dx.doi.org/10.1523/jneurosci.1953-12.2012>
- Pegors, T., Kable, J., Chatterjee, A., & Epstein, R. (2015). Common and Unique Representations in pFC for Face and Place Attractiveness. *Journal Of Cognitive Neuroscience*, 27(5), 959-973. http://dx.doi.org/10.1162/jocn_a_00777
- Peirce, C., & Kloesel, C. (2015). *Writings of Charles S. Peirce*.

- Peirce, C., Hartshorne, C., & Weiss, P. (1974). *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Mass: Belknap Press.
- Perote Alejandre, A., Martín-Loeches, M., & Abraham, A. (2012). Creatividad y neurociencia cognitiva. *International Marketing & Communication*, (A).
- Peyk, P., Schupp, H., Elbert, T., & Junghöfer, M. (2008). Emotion Processing in the Visual Brain: A MEG Analysis. *Brain Topography*, 20(4), 205-215. <http://dx.doi.org/10.1007/s10548-008-0052-7>
- Pihko, E., Virtanen, A., Saarinen, V., Pannasch, S., Hirvenkari, L., & Tossavainen, T. et al. (2011). Experiencing Art: The Influence of Expertise and Painting Abstraction Level. *Frontiers In Human Neuroscience*, 5. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2011.00094>
- Pitcher, D., Walsh, V., Yovel, G., & Duchaine, B. (2007). TMS Evidence for the Involvement of the Right Occipital Face Area in Early Face Processing. *Current Biology*, 17(18), 1568-1573. <http://dx.doi.org/10.1016/j.cub.2007.07.063>
- Project, P. (1998). *The Essential Peirce*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Proverbio, A., Riva, F., & Zani, A. (2009). Observation of Static Pictures of Dynamic Actions Enhances the Activity of Movement-Related Brain Areas. *Plos ONE*, 4(5), e5389. <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0005389>
- Psicologia2000.Com.* (2017). *Psicologia2000.com*. Retrieved 17 June 2017, from <http://www.psicologia2000.com>
- Quam, R., Arsuaga, J., Bermúdez de Castro, J., Díez, C., Lorenzo, C., & Carretero, M. et al. (2001). Human remains from Valdegoba Cave (Huérmeces, Burgos, Spain). *Journal Of Human Evolution*, 41(5), 385-435. <http://dx.doi.org/10.1006/jhev.2001.0486>
- Quiroga, R., & Pedreira, C. (2011). How Do We See Art: An Eye-Tracker Study. *Frontiers In Human Neuroscience*, 5. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2011.0009>
- Raichle, M., & Snyder, A. (2007). A default mode of brain function: A brief history of an evolving idea. *Neuroimage*, 37(4), 1083-1090. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2007.02.041>
- Räll, D. (2007). Sobre la poética de Hans-Georg Gadamer. In Aguilar Rivero, M & Gonzalez Valerio, M. A. *Gadamer y las Humanidades, Volumen I: Ontología, Lenguaje y Estética*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez, J., Carrillo, J., & Bravo, L. (2009). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.

- Reber, R., Schwarz, N., & 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. http://dx.doi.org/10.1207/s15327957pspr0804_3
- Reber, R., Winkielman, P., & Schwarz, N. (1998). Effects of Perceptual Fluency on Affective Judgments. *Psychological Science*, 9(1), 45-48. <http://dx.doi.org/10.1111/1467-9280.00008>
- Redolar Ripoll, D. (2015). *Neurociencia cognitiva*. Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- Rightmire, G. (1993). *The evolution of Homo Erectus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosas, A., Martínez-Maza, C., Bastir, M., García-Tabernero, A., Lalueza-Fox, C., & Huguet, R. et al. (2006). Paleobiology and comparative morphology of a late Neandertal sample from El Sidron, Asturias, Spain. *Proceedings Of The National Academy Of Sciences*, 103(51), 19266-19271. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0609662104>
- Rose, S. (1997). *Lifelines*. Oxford: Oxford University Press.
- Ross, J., Badcock, D., & Hayes, A. (2000). Coherent global motion in the absence of coherent velocity signals. *Current Biology*, 10(11), 679-682. [http://dx.doi.org/10.1016/s0960-9822\(00\)00524-8](http://dx.doi.org/10.1016/s0960-9822(00)00524-8)
- Rossi, S., Hallett, M., Rossini, P., & Pascual-Leone, A. (2011). Screening questionnaire before TMS: An update. *Clinical Neurophysiology*, 122(8), 1686. <http://dx.doi.org/10.1016/j.clinph.2010.12.037>
- Rotteveel, M., de Groot, P., Geutskens, A., & Phaf, R. (2001). Stronger suboptimal than optimal affective priming?. *Emotion*, 1(4), 348-364. <http://dx.doi.org/10.1037//1528-3542.1.4.348>
- Rugg, M., & Coles, M. (2002). *Electrophysiology of mind*. Oxford [England]: Oxford University Press.
- Ryan, N. (2013). Art and urban renewal: Public and private developments in Las Vegas. *The Marketing Review*, 13(3), 283-295.
- Ryden, M. (2008). *The tree show*. New York: Porterhouse Fine Art Editions.
- Sachs, M., Damasio, A., & Habibi, A. (2015). The pleasures of sad music: a systematic review. *Frontiers In Human Neuroscience*, 9. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2015.00404>
- Sacks, O. (1995). Mind, Brain, and Consciousness: The Neuropsychology of Cognition. In *An Anthropologist on Mars* (pp. 153-187). New York: Alfred A. Knopf.
- Sánchez Casado, A. (1988). *El kitsch español*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.

- Santayana, G. (1896). *The sense of beauty being the outlines of aesthetic theory*. London: A. & Ch. Black.
- Sbriscia-Fioretti, B., Berchio, C., Freedberg, D., Gallese, V., & Umiltà, M. (2013). ERP Modulation during Observation of Abstract Paintings by Franz Kline. *Plos ONE*, 8(10), e75241. <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0075241>
- Schiller, F. (1912). *Humanism philosophical essays*. Londres: Macmillan.
- Schiller, F. (2005). *Studies in humanism*. Londres: Elibron Classics.
- Scott, I., Clark, A., Boothroyd, L., & Penton-Voak, I. (2012). Response to comments on “Do men’s faces really signal heritable immunocompetence?”. *Behavioral Ecology*, 24(3), 596-597. <http://dx.doi.org/10.1093/beheco/ars100>
- Sebastian, L. (2012). Breve Manual De Mnemotecnia. *Madrid: Editorial CCS*.
- Seeley, W. (2013). Art, Meaning, and Perception: A Question of Methods for a Cognitive Neuroscience of Art. *The British Journal Of Aesthetics*, 53(4), 443-460. <http://dx.doi.org/10.1093/aesthj/ayt022>
- Segovia de Arana, J., & Mora Teruel, F. (2004). *Ochoa y la medicina clínica*. Madrid: Farmaindustria. Serie Científica.
- Segre, C. (2001). La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento. *Cuadernos de Filología Italiana*, (8), 11.
- Senior, C., Ward, J., & David, A. (2002). Representational momentum and the brain: An investigation into the functional necessity of V5/MT. *Visual Cognition*, 9(1-2), 81-92. <http://dx.doi.org/10.1080/13506280143000331>
- Senut, B., Pickford, M., Gommery, D., Mein, P., Cheboi, K., & Coppens, Y. (2001). First hominid from the Miocene (Lukeino Formation, Kenya). *Comptes Rendus De L'académie Des Sciences - Series IIA - Earth And Planetary Science*, 332(2), 137-144. [http://dx.doi.org/10.1016/s1251-8050\(01\)01529-4](http://dx.doi.org/10.1016/s1251-8050(01)01529-4)
- Sesgos cognitivos. (2017). *Es.wikipedia.org*. Retrieved 18 June 2017, from https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Sesgos_cognitivos
- Shackelford, T., & Larsen, R. (1999). Facial Attractiveness and Physical Health. *Evolution And Human Behavior*, 20(1), 71-76. [http://dx.doi.org/10.1016/s1090-5138\(98\)00036-1](http://dx.doi.org/10.1016/s1090-5138(98)00036-1)
- Shah, C., Erhard, K., Ortheil, H., Kaza, E., Kessler, C., & Lotze, M. (2011). Neural correlates of creative writing: An fMRI Study. *Human Brain Mapping*, 34(5), 1088-1101. <http://dx.doi.org/10.1002/hbm.21493>
- Sherwood, K. (2012). How a Cerebral Hemorrhage Altered My Art. *Frontiers In Human Neuroscience*, 6. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2012.00055>

- Shimamura, A., & Palmer, S. (2014). *Aesthetic science*. Oxford: Oxford University Press.
- Shusterman, R. (2002). *Estética pragmatista*. Barcelona: Idea Books.
- Silvanto, J. (2005). Double Dissociation of V1 and V5/MT activity in Visual Awareness. *Cerebral Cortex*, 15(11), 1736-1741. <http://dx.doi.org/10.1093/cercor/bhi050>
- Silvanto, J., & Cattaneo, Z. (2010). Transcranial magnetic stimulation reveals the content of visual short-term memory in the visual cortex. *Neuroimage*, 50(4), 1683-1689. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2010.01.021>
- Silveira, S., Fehse, K., Vedder, A., Elvers, K., & Hennig-Fast, K. (2015). Is it the picture or is it the frame? An fMRI study on the neurobiology of framing effects. *Frontiers In Human Neuroscience*, 9. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2015.00528>
- Silvera, E. (2012). *Ambioma. El Universo*.
- Silvia, P. (2009). Looking past pleasure: Anger, confusion, disgust, pride, surprise, and other unusual aesthetic emotions. *Psychology Of Aesthetics, Creativity, And The Arts*, 3(1), 48-51. <http://dx.doi.org/10.1037/a0014632>
- Silvia, P. (2013). Aesthetic meanings and aesthetic emotions: How historical and intentional knowledge expand aesthetic experience. *Behavioral And Brain Sciences*, 36(02), 157-158. <http://dx.doi.org/10.1017/s0140525x12001781>
- Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.
- Stelzer, C., Desmond, S., & Price, J. (1987). Physical attractiveness and sexual activity of college students. *Psychological Reports*, 60(2), 567-573. <http://dx.doi.org/10.2466/pr0.1987.60.2.567>
- Stephen, I., Scott, I., Coetzee, V., Pound, N., Perrett, D., & Penton-Voak, I. (2012). Cross-cultural effects of color, but not morphological masculinity, on perceived attractiveness of men's faces. *Evolution And Human Behavior*, 33(4), 260-267. <http://dx.doi.org/10.1016/j.evolhumbehav.2011.10.003>
- Stringer, C., & Gamble, C. (1993). *In search of the Neanderthals*. London: Thames and Hudson.
- Sweeny, T., Grabowecky, M., Suzuki, S., & Paller, K. (2009). Long-lasting effects of subliminal affective priming from facial expressions. *Consciousness And Cognition*, 18(4), 929-938. <http://dx.doi.org/10.1016/j.concog.2009.07.011>
- Tallis, R. (2008). The limitations of a neurological approach to art. *The Lancet*, 372(9632), 19-20. [http://dx.doi.org/10.1016/s0140-6736\(08\)60975-7](http://dx.doi.org/10.1016/s0140-6736(08)60975-7)
- Tatarkiewicz, W. (1990). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.

- Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de las seis ideas*. Madrid: Tecnos.
- Thakral, P., Moo, L., & Slotnick, S. (2012). A neural mechanism for aesthetic experience. *Neuroreport*, 23(5), 310-313. <http://dx.doi.org/10.1097/wnr.0b013e328351759f>
- Ticini, L., Rachman, L., Pelletier, J., & Dubal, S. (2014). Enhancing aesthetic appreciation by priming canvases with actions that match the artist's painting style. *Frontiers In Human Neuroscience*, 8. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2014.00391>
- Tinbergen, N. (1974). *Curious naturalist*. Harmondsworth: Penguin Education.
- Tinio, P. (2013). From artistic creation to aesthetic reception: The mirror model of art. *Psychology Of Aesthetics, Creativity, And The Arts*, 7(3), 265-275. <http://dx.doi.org/10.1037/a0030872>
- Tobias, P., & Leakey, L. (1991). *The cranium and maxillary dentition of Australopithecus (Zinjanthropus) boisei*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tobias, P., & Olduvai, G. (1991). *The Skulls, Endocasts and Teeth of Homo habilis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tommaso, M., Sardaro, M., & Livrea, P. (2008). Aesthetic value of paintings affects pain thresholds. *Consciousness And Cognition*, 17(4), 1152-1162. <http://dx.doi.org/10.1016/j.concog.2008.07.002>
- Tornero, A. (2011). Negaciones y negatividad en la estética de la recepción. *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, (14), 38-46.
- Trías, E. (1988). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Tsukiura, T., & Cabeza, R. (2010). Shared brain activity for aesthetic and moral judgments: implications for the Beauty-is-Good stereotype. *Social Cognitive And Affective Neuroscience*, 6(1), 138-148. <http://dx.doi.org/10.1093/scan/nsq025>
- Turner, A., & Chamberlain, A. (1989). Speciation, morphological change and the status of African Homo erectus. *Journal Of Human Evolution*, 18(2), 115-130. [http://dx.doi.org/10.1016/0047-2484\(89\)90066-3](http://dx.doi.org/10.1016/0047-2484(89)90066-3)
- Ungerleider, L., & Mishkin, M. (1982). Two cortical visual systems. In D. Ingle, *Analysis of Visual Behavior* (pp. 549-586). Cambridge, MA: MIT Press.
- Urgesi, C., Moro, V., Candidi, M., & Aglioti, S. (2006). Mapping Implied Body Actions in the Human Motor System. *Journal Of Neuroscience*, 26(30), 7942-7949. <http://dx.doi.org/10.1523/jneurosci.1289-06.2006>
- Valéry, P., & Santos, C. (1993). *Estudios filosóficos*. Visor.

- Valis, N. (2010). *La cultura de la crusería: mal gusto, clase y kitsch en la España Moderna*. Boadilla del Monte, Madrid: A. Machado Libros.
- Van Buren, B., Bromberger, B., Potts, D., Miller, B., & Chatterjee, A. (2013). Changes in painting styles of two artists with Alzheimer's disease. *Psychology Of Aesthetics, Creativity, And The Arts*, 7(1), 89-94. <http://dx.doi.org/10.1037/a0029332>
- Van Damme, W. (1996). *Beauty in context*. Leiden: Brill.
- Van Dongen, N., Van Strien, J., & Dijkstra, K. (2016). Implicit emotion regulation in the context of viewing artworks: ERP evidence in response to pleasant and unpleasant pictures. *Brain And Cognition*, 107, 48-54. <http://dx.doi.org/10.1016/j.bandc.2016.06.003>
- Van Praag, H., Schinder, A. F., Christie, B. R., Toni, N., Palmer, T. D., & Gage, F. H. (2002). Functional neurogenesis in the adult hippocampus. *Nature*, 415(6875), 1030-1034.
- Vartanian, O. (2015). Neuroimaging studies of making aesthetic products. In J. Huston, *Neuroimaging studies of making aesthetic products*. (pp. 174-185). Oxford: Oxford University Press.
- Vartanian, O., & Goel, V. (2004). Neuroanatomical correlates of aesthetic preference for paintings. *Neuroreport*, 15(5), 893-897. <http://dx.doi.org/10.1097/00001756-200404090-00032>
- Vartanian, O., & Mandel, D. (2012). Neural bases of judgment and decision making. In M. Dhami, A. Schlottmann & N. Waldmann, *Judgment and Decision Making as a Skill: Learning, Development, and Evolution* (pp. 29-52). Cambridge: Cambridge University Press.
- Vartanian, O., & Skov, M. (2014). Neural correlates of viewing paintings: Evidence from a quantitative meta-analysis of functional magnetic resonance imaging data. *Brain And Cognition*, 87, 52-56. <http://dx.doi.org/10.1016/j.bandc.2014.03.004>
- Vartanian, O., Goel, V., Lam, E., Fisher, M., & Granic, J. (2013). Middle temporal gyrus encodes individual differences in perceived facial attractiveness. *Psychology Of Aesthetics, Creativity, And The Arts*, 7(1), 38-47. <http://dx.doi.org/10.1037/a0031591>
- Vartanian, O., Navarrete, G., Chatterjee, A., Fich, L., Leder, H., & Modrono, C. et al. (2013). Impact of contour on aesthetic judgments and approach-avoidance decisions in architecture. *Proceedings Of The National Academy Of Sciences*, 110(Supplement_2), 10446-10453. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.1301227110>
- Vattese, A. (2002). *Invertir en arte*. [Madrid]: Ediciones Pirámide.
- Vázquez, A. S. (2005). Primera conferencia: Introducción a la Estética de la Recepción. Sus antecedentes y fuentes teóricas.
- Vázquez, A. S. (2005). Segunda conferencia: La Estética de la Recepción (I). El cambio de paradigma (Robert Hans Jaus).
- Vergara, N. (2010). *El ambioma*. Memearte: Teoría del Arte.

- Vessel, E. (2010). Beauty and the beholder: Highly individual taste for abstract, but not real-world images. *Journal Of Vision*, 10(2), 1-14. <http://dx.doi.org/10.1167/10.2.18>
- Vessel, E., Starr, G., & Rubin, N. (2013). Art reaches within: aesthetic experience, the self and the default mode network. *Frontiers In Neuroscience*, 7. <http://dx.doi.org/10.3389/fnins.2013.00258>
- Walker, A., & Leakey, R. (1993). *The Nariokotome Homo erectus skeleton*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Wallace, A. (1871). *Contributions to the Theory of Natural Selection*. New York: Mc Millan and Co.
- Wallis, J., & Kennerley, S. (2011). Contrasting reward signals in the orbitofrontal cortex and anterior cingulate cortex. *Annals Of The New York Academy Of Sciences*, 1239(1), 33-42. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1749-6632.2011.06277.x>
- Wandell, B., Dumoulin, D., & Brewer., A. (2009). *Visual cortex in humans*. In Encyclopedia of Neuroscience. Vol. 10 (pp. 251-257). Oxford: Academic Press.
- Wang, T., Mo, L., Mo, C., Tan, L., Cant, J., Zhong, L., & Cupchik, G. (2014). Is moral beauty different from facial beauty? Evidence from an fMRI study. *Social Cognitive And Affective Neuroscience*, 10(6), 814-823. <http://dx.doi.org/10.1093/scan/nsu123>
- Wang, T., Mo, L., Vartanian, O., Cant, J., & Cupchik, G. (2015). An investigation of the neural substrates of mind wandering induced by viewing traditional Chinese landscape paintings. *Frontiers In Human Neuroscience*, 8. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2014.01018>
- Wang, X., Huang, Y., Ma, Q., & Li, N. (2012). Event-related potential P2 correlates of implicit aesthetic experience. *Neuroreport*, 23(14), 862-866. <http://dx.doi.org/10.1097/wnr.0b013e3283587161>
- Weekes, A. (1992). Students' Self-Image: Representations of Women in "High" Art and Popular Culture. *Woman's Art Journal*, 13(2), 32. <http://dx.doi.org/10.2307/1358151>
- Weiner, K., & Grill-Spector, K. (2011). Neural representations of faces and limbs neighbor in human high-level visual cortex: evidence for a new organization principle. *Psychological Research*, 77(1), 74-97. <http://dx.doi.org/10.1007/s00426-011-0392-x>
- White, T., Suwa, G., & Asfaw, B. (1994). Australopithecus ramidus, a new species of early hominid from Aramis, Ethiopia. *Nature*, 371(6495), 306-312. <http://dx.doi.org/10.1038/371306a0>
- Wiesmann, M., & Ishai, A. (2011). Expertise reduces neural cost but does not modulate repetition suppression. *Cognitive Neuroscience*, 2(1), 57-65. <http://dx.doi.org/10.1080/17588928.2010.525628>
- Winston, J., O'Doherty, J., Kilner, J., Perrett, D., & Dolan, R. (2007). Brain systems for assessing facial attractiveness. *Neuropsychologia*, 45(1), 195-206. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2006.05.009>

- Wong, P., & Root, J. (2003). Dynamic variations in affective priming. *Consciousness And Cognition*, 12(2), 147-168. [http://dx.doi.org/10.1016/s1053-8100\(03\)00007-2](http://dx.doi.org/10.1016/s1053-8100(03)00007-2)
- Wood, B. (1991). *Koobi Fora research project*. Oxford: Clarendon Press.
- Wood, B. (1999). The Human Genus. *Science*, 284(5411), 65-71. <http://dx.doi.org/10.1126/science.284.5411.65>
- Wynne-Edwards, V. (1963). Animal dispersion in relation to social behaviour. *Animal Behaviour*, 11(2-3), 403. [http://dx.doi.org/10.1016/s0003-3472\(63\)80133-5](http://dx.doi.org/10.1016/s0003-3472(63)80133-5)
- Yamazaki, Y., Suzuki, K., Inada, M., Iriki, A., & Okanoya, K. (2011). Sequential learning and rule abstraction in Bengalese finches. *Animal Cognition*, 15(3), 369-377. <http://dx.doi.org/10.1007/s10071-011-0462-x>
- Yue, X., Vessel, E., & Biederman, I. (2007). The neural basis of scene preferences. *Neuroreport*, 18(6), 525-529. <http://dx.doi.org/10.1097/wnr.0b013e328091c1f9>
- Zaidel, D. (2010). Art and brain: insights from neuropsychology, biology and evolution. *Journal Of Anatomy*, 216(2), 177-183. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1469-7580.2009.01099.x>
- Zeki, S. (1999). *Inner vision*. Oxford: Oxford University Press.
- Zeki, S. (2004). The neurology of ambiguity. *Consciousness And Cognition*, 13(1), 173-196. <http://dx.doi.org/10.1016/j.concog.2003.10.003>
- Zeki, S. (2004). The neurology of ambiguity. *Consciousness And Cognition*, 13(1), 173-196. <http://dx.doi.org/10.1016/j.concog.2003.10.003>
- Zeki, S. (2015). Area V5 a microcosm of the visual brain. *Frontiers In Integrative Neuroscience*, 9. <http://dx.doi.org/10.3389/fnint.2015.00021>
- Zeki, S., & Lamb, M. (1994). The neurology of kinetic art. *Brain*, 117(3), 607-636. <http://dx.doi.org/10.1093/brain/117.3.607>
- Zeki, S., & Stutters, J. (2012). A brain-derived metric for preferred kinetic stimuli. *Open Biology*, 2(2), 120001-120001. <http://dx.doi.org/10.1098/rsob.120001>
- Zeki, S., Romaya, J., Benincasa, D., & Atiyah, M. (2014). The experience of mathematical beauty and its neural correlates. *Frontiers In Human Neuroscience*, 8. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2014.00068>
- Zúñiga García, J. F. (2007). ¿ Puede representarse el ser? Gadamer y las artes plásticas. In Aguilar Rivero, M & Gonzalez Valerio, M. A. *Gadamer y las Humanidades, Volumen I: Ontología, Lenguaje y Estética*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Wesley

Anexo: Imágenes Belkitsch en el cine y la televisión

Con el fin de continuar con la normalización y mostrar que realmente el belkitsch nos rodea de forma acusada, adjuntamos una colección de imágenes del mundo del cine y las series, ampliando este imaginario, ampliando esta bi-

biografía de imágenes, este imaginario belkitsch. Con esta normalización esperamos sensibilizar al lector y activar en él un marcador –al estilo de Damasio (1995)- y así lanzarlo a este brillante y impetuoso mundo estético.



Ilustración 174. Dir. Tom Ford. *Un hombre soltero*. (Fotograma) 2009.



Ilustración 175. Dir. Tom Ford. *Un hombre soltero*. (Fotograma) 2009.



Ilustración 176. Dir. Karyn Kusama. *Æon Flux*. (Fotograma) 2005.



Ilustración 177. Dir. Karyn Kusama. *Æon Flux*. (Fotograma) 2005.



Ilustración 178. Dir. Joe Wright. *Anna Karenina*. (Fotograma) 2012.



Ilustración 179. Dir. Joe Wright. *Anna Karenina*. (Fotograma) 2012.



Ilustración 180. Dir. Kenneth Branagh. Asesinato en el Orient Express. (Fotograma) 2017.



Ilustración 181. Dir. Kenneth Branagh. Asesinato en el Orient Express. (Fotograma) 2017.



Ilustración 182. Dir. Tim Burton. Big Fish. (Fotograma) 2003.



Ilustración 183. Dir. Tim Burton. Big Fish. (Fotograma) 2003.



Ilustración 184. Dir. Catherine Hardwicke. Saga Crepúsculo. (Carter promocional francés) 2008-2010.



Ilustración 185. Dir. Catherine Hardwicke. *Saga Crepúsculo*. (fotograma) 2008-2010.



Ilustración 186. Dir. Sharon Maguire. *Bridget Jones's Baby*. (Fotograma) 2016.



Ilustración 187. Dir. Sharon Maguire. *Bridget Jones's Baby*. (Fotograma) 2016.



Ilustración 188. Dir. Jack Plotnick. *Space Station 76*. (Fotograma) 2014.



Ilustración 189. Dir. Jack Plotnick. *Space Station 76*. (Fotograma) 2014.



Ilustración 190. Dir. Tom Ford. *El árbol de la vida*. (Fotograma) 2009.



Ilustración 200. Dir. Tom Ford. *El árbol de la vida*. (Fotograma) 2009.



Ilustración 201. Dir. Darren Aronofsky. *La fuente de la vida*. (Fotograma) 2009.



Ilustración 202. Dir. Darren Aronofsky. *La fuente de la vida*. (Fotograma) 2009.



Il. 203. Dir. Tom Tykwer, Lana & Lilly Wachowski. *El atlas de las nubes*. (Fotograma) 2012.



Il. 204. Dir. Tom Tykwer, Lana & Lilly Wachowski. *El atlas de las nubes*. (Fotograma) 2012.



Ilustración 205. Dir. Darren Aronofsky. *Cisne negro*. (Fotograma) 2010.



Ilustración 206. Dir. Darren Aronofsky. *Cisne negro*. (Fotograma) 2010.



Ilustración 207. Dir. Wes Anderson. *El gran hotel Budapest*. (Fotograma) 2014.



Ilustración 208. Dir. Wes Anderson. *El gran hotel Budapest*. (Fotograma) 2014.

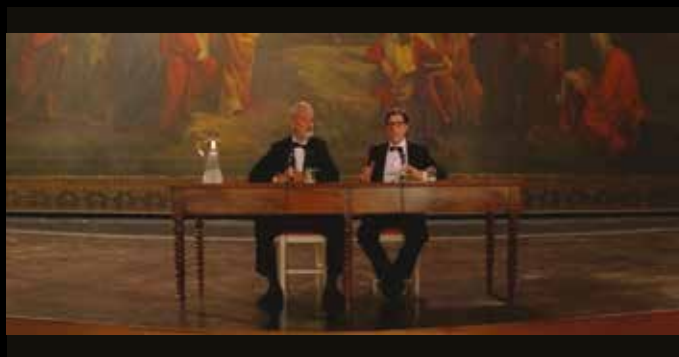


Ilustración 209. Dir. Wes Anderson. *Life Aquatic*. (Fotograma) 2004.



Ilustración 210. Dir. Wes Anderson. *Life Aquatic*. (Fotograma) 2004.



Ilustración 211. Dir. Tarsem Singh. *The Fall. El sueño de Alejandría*. (Fotograma) 2006.



Ilustración 112. Dir. Tarsem Singh. *The Fall. El sueño de Alejandría*. (Fotograma) 2006.



Ilustración213. Dir. Tarsem Singh. *The Fall. El sueño de Alejandría*. (Fotograma) 2006.



Ilustración214. Dir. Tarsem Singh. *The Fall. El sueño de Alejandría*. (Fotograma) 2006.



Ilustración215. Dir. Christopher Nolan. *El truco final (El prestigio)*. (Fotograma) 2006.



Ilustración216. Dir. Christopher Nolan. *El truco final (El prestigio)*. (Fotograma) 2006.



Ilustración217. Dir. Neil Burger. *El Ilusionista*. (Fotograma) 2006.



Ilustración 218. Dir. Neil Burger. *El Ilusionista*. (Fotograma) 2006.



Ilustración 219. Dir. Lars von Trier. *Melancolía*. (Fotograma) 2011.



Ilustración 220. Dir. Lars von Trier. *Melancolía*. (Fotograma) 2011.



Ilustración 221. Dir. Lars von Trier. *Dogville*. (Fotograma) 2003.



Ilustración 222. Dir. Lars von Trier. *Dogville*. (Fotograma) 2003.



Ilustración 223. Dir. Lars von Trier. *Nymphomaniac*. (Fotograma) 2013.



Ilustración 224. Dir. Lars von Trier. *Nymphomaniac*. (Fotograma) 2013.



Ilustración 225. Dir. Christopher Nolan. *El caballero oscuro*. (Fotograma) 2008.



Ilustración 226. Dir. Christopher Nolan. *El caballero oscuro*. (Fotograma) 2008.



Ilustración 227. Dir. Francis Lawrence. *Los juegos del hambre*. (Fotograma) 2006.



Ilustración 228. Dir. Francis Lawrence. *Los juegos del hambre*. (Fotograma) 2006.



Ilustración 229. Dir. Wes Bal. *El corredor del laberinto*. (Fotograma) 2015.



Ilustración 230. Dir. Wes Bal. *El corredor del laberinto*. (Fotograma) 2015.



Il. 231. Prod. Ryan Murphy & Brad Falchuk. Serie: *American Horror Story*. (Fotograma) 2014.



Il. 232. Prod.: Ryan Murphy & Brad Falchuk. *American Horror Story*. (Detalles promoción) 2014.



Il. 233. Prod.: Ryan Murphy & Brad Falchuk. *American Horror Story*. (Fotograma) 2014.



Il. 234. Prod.: Ryan Murphy & Brad Falchuk. *American Horror Story*. (Fotograma) 2014.



Ilustración 235. Dir. Bryan Fuller et al. Serie: *Criando Malvas*. (Fotograma) 2007.



Ilustración 236. Dir. Bryan Fuller et al. Serie: *Criando Malvas*. (Fotograma) 2007.



Ilustración 237. Dir. Uli Edel. Mini-Serie: *Houdini*. (Fotograma) 2014.



Ilustración 238. Dir. Uli Edel. Mini-Serie: *Houdini*. (Fotograma) 2014.



Ilustración 239. Dir. Uli Edel. Mini-Serie: *Houdini*. (Fotograma) 2014.



Ilustración 240. Dir. John Logan et al. Serie: *Penny Dreadful*. (Fotograma) 2014.



Ilustración 241. Dir. John Logan et al. Serie: *Penny Dreadful*. (Fotograma) 2014.



Ilustración 242. Dir. Danny Cannon et al. Serie: *Gotham* (fotograma) 2014.



Ilustración 243. Dir. Danny Cannon et al. Serie: *Gotham* (fotograma) 2014.



Ilustración 244. Dir. J.J. Abrams et al. Serie: *Fringe* (fotograma) 2014.



Ilustración 245. Dir. J.J. Abrams et al. Serie: *Fringe* (fotograma) 2014.



Ilustración 246. Dir. Mark Gatiss & Steven Moffat. Serie: *Sherlock* (fotograma) 2010.



Il. 247. Dir. Mark Gatiss & Steven Moffat. Serie: *Sherlock* (Detalle cartel promocional) 2010.



Ilustración 248. Dir. Howard Deutch et al. *The Lizzie Borden Chronicles*. (Fotograma) 2015.



Ilustración 250. Dir. Jonathan Nolan et al. *Westworld*. (Fotograma) 2016.



Ilustración 251. Dir. Jonathan Nolan et al. *Westworld*. (Fotograma) 2016.



Il. 249. Dir. Howard Deutch et al. *The Lizzie Borden Chronicles*. (Cartel promocional) 2015.



Ilustración 252. Dir. Jonathan Nolan et al. *Westworld*. (Fotograma) 2016.



Ilustración 253. Dir. Brian Fuller. *Hannibal* (Fotograma) 2013-2015.



Ilustración 254. Dir. Brian Fuller. *Hannibal* (Cartel promocional) 2013-2015.



Ilustración 256. Dir. Robert Doherty. *Elementary* (Cartel promocional) 2012.



Ilustración 255. Dir. Brian Fuller. *Hannibal* (Detalle Cartel promocional) 2013-2015.

{CON} TENIDO

{ES} TÉTICO