



TESIS DOCTORAL

2017

KANDINSKY Y MONDRIAN: ¿DOS ESTILOS UNA MISMA EMOCIÓN?
Estudio y significación de las emociones en las primeras vanguardias

ISABEL DE LA CUETARA SAN LUIS
**Máster Universitario en “Métodos y técnicas avanzadas de investigación histórica,
artística y geográfica”**

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
UNIVERSIDAD NACIONAL EDUCACIÓN A DISTANCIA

DIRECTORA GENOVEVA TUSELL GARCÍA
CODIRECTORA ARACELI MACÍA ANTÓN

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
UNIVERSIDAD NACIONAL EDUCACIÓN A DISTANCIA**

**KANDINSKY Y MONDRIAN: ¿DOS ESTILOS UNA MISMA EMOCIÓN?
Estudio y significación de las emociones en las primeras vanguardias**

**ISABEL DE LA CUETARA SAN LUIS
Máster Universitario en “Métodos y técnicas avanzadas de investigación histórica,
artística y geográfica”**

**DIRECTORA GENOVEVA TUSELL GARCÍA
CODIRECTORA ARACELI MACÍA ANTÓN**

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar reconocer a mis directoras, Genoveva Tussel y Araceli Macia, quienes no sólo me han guiado, ayudado y animado en este proyecto académico, sino que, se han embarcado conmigo en esta aventura a través del mundo de la interdisciplinaridad entre dos ramas del saber de las que hemos descubierto que no son tan ajenas entre ellas como cabría esperar. Desde aquí mi reconocimiento a su valentía y mi agradecimiento a la confianza de que han depositado en mí.

Mi agradecimiento más sincero a Pedro Montoro, por su ayuda, que no sólo ha sido de término para diseñar el experimento de esta tesis, sino también por su ánimo y apoyo en los primeros pasos de la idea, su ayuda entonces fue decisiva para que me lanzase a esta aventura.

A la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, en la figura de su Decano Luis Enrique Otero y, en especial, a su Vicedecana Concepción Lópezosa por su inestimable colaboración facilitándonos la participación del alumnado, sin su ayuda no habría podido realizar este trabajo y también por creer en que esta tesis era posible.

A todos aquellos que participaron como “sujetos experimentales”, los alumnos de Historia del Arte de la Universidad Complutense; los amigos y amigas que colaboraron, sin ellos en esta tesis solo habría especulación.

A mis padres, que siempre han estado ahí para ayudar, consolar y animar. A mi padre por inculcarme su sentido de la responsabilidad y el rigor académico, y en especial a mi madre, por su paciencia y consejos metodológicos a lo largo de estos años, sin ellos esta tesis no se habría materializado.

A todos mis amigos que me han apoyado durante estos últimos meses ayudándome con sus ánimos y soportándome sin enfadarse en los días malos.

A todos ellos desde aquí mi reconocimiento y agradecimiento.

En La Laguna a 25 de Mayo de 2017

Isabel de la Cuétara San Luis

INDICE

<u>LISTADO DE ABREVIATURAS.....</u>	<u>1</u>
<u>LISTADO DE FIGURAS Y GRAFICOS.....</u>	<u>2</u>
<u>INTRODUCCION.....</u>	<u>3</u>
<u>I.- LA EXPERIENCIA ESTETICA COMO NEXO DE UNIÓN ENTRE ARTISTA, OBRA Y ESPECTADOR A TRAVÉS DE LA EMOCIÓN.....</u>	<u>10</u>
<u>II.- APORTACIONES DE LA PSICOLOGIA AL ESTUDIO DEL ARTE.</u>	<u>39</u>
<u>II.1.- PRIMERAS TEORÍAS PSICOLÓGICAS RELACIONADAS CON EL ARTE.....</u>	<u>39</u>
<u>II.2 LA ESTETICA EXPERIMENTAL: ESTUDIOS EMPÍRICOS SOBRE ARTE.....</u>	<u>61</u>
<u>II.2.1.- Los inicios de la estética experimental: La psicofísica de Fechner</u>	<u>62</u>
<u>II.2.2.- La nueva estética de Berlyne 1976.....</u>	<u>67</u>
<u>II.2.3.- Técnicas de investigación</u>	<u>71</u>
<u>II.2.4.- Presente de la estética experimental.....</u>	<u>80</u>
<u>II.3.- DESCRIPCIÓN Y ANALISIS DE LAS EMOCIONES.....</u>	<u>83</u>
<u>II.3.1.- Teorías sobre la emoción.....</u>	<u>85</u>
<u>III.- ANALISIS COMPARATIVO DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS DE W. KANDINSKY Y P. MONDRIAN.....</u>	<u>110</u>
<u>III.1.- NOTAS BIOGRÁFICAS DE W. KANDINSKY Y P. MONDRIAN.....</u>	<u>112</u>
<u>W. Kandinsky (1866-1944).....</u>	<u>112</u>
<u>P. Mondrian (1872 – 1944).....</u>	<u>121</u>
<u>III.2.- ANALISIS COMPARATIVO DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS DE W. KANDINSKY Y P. MONDRIAN.....</u>	<u>129</u>
<u>1.- Inicio de una gran época espiritual.....</u>	<u>131</u>
<u>2.- Contenido de la pintura.....</u>	<u>142</u>
<u>3.- Dicotimía interior – exterior</u>	<u>150</u>
<u>4.- Arte monumental o síntesis de las Artes.....</u>	<u>156</u>
<u>5.- Elementos de la pintura.....</u>	<u>163</u>
<u>6.- La emoción en la pintura abstracta</u>	<u>181</u>
<u>IV.- ESTUDIO EMPÍRICO.....</u>	<u>192</u>
<u>Introducción.....</u>	<u>192</u>
<u>Marco teórico-experimental.....</u>	<u>194</u>

<u>Método.....</u>	<u>199</u>
<u>Hipótesis.....</u>	<u>206</u>
<u>Resultados.....</u>	<u>207</u>
<u>V.- CONCLUSIONES.....</u>	<u>220</u>
<u>VI.- BIBLIOGRAFÍA.....</u>	<u>224</u>
<u>ANEXOS.....</u>	<u>233</u>
<u>ANEXO I.....</u>	<u>234</u>
<u>ANEXOII.....</u>	<u>249</u>
<u>ANEXO III.....</u>	<u>261</u>

LISTA DE ABREVIATURAS

FACS: Facial Action Coding System

IAPS: International Affective Picture System

SAM: Self-Assessment Manikin

SCR: Respuesta psicogalvánica

SNA: Sistema Nervoso Central

LISTA DE FIGURAS Y GRAFICOS

FIGURAS:

Fig. 1: Representación de la teoría de “U” invertida

Fig. 2: Representación del círculo cromático de las emociones

Fig. 3: Versiones del Retrato del papa Inocencio X de Velázquez (1650) y F. Bacon

Figura 4: Physiolab

Figura 5: Representación medida SCR

GRAFICOS:

GRAFICO 1: FASE I. INSTRUCCIONES

GRAFICO 2: FASE II. ENTRENAMIENTO

GRAFICO 3: FASE 3. EXPERIMENTO

GRAFICO 4: KANDINSKY: VARIACIÓN MEDIA EN SCR POR SUJETO. GRUPO TOTAL

GRAFICO 5: MONDRIAN: VARIACIÓN MEDIA EN SCR POR SUJETO. GRUPO TOTAL

GRAFICO 6: COMPARACIÓN DE LA SCR MEDIA DE CADA OBRA POR AUTORES

GRAFICO 7: AROSUAL/VALENCIA. GRUPO TOTAL

GRAFICO 8: AROSUAL/VALENCIA. GRUPO NO EXPERTOS

GRAFICO 9: AROSUAL/VALENCIA. GRUPO EXPERTOS

GRAFICO 10: AROUSAL KANDINSKY/MONDRIAN

GRAFICO 11: AROUSAL KANDINSKY/MONDRIAN. GRUPO NO EXPERTOS

GRAFICO 12: AROUSAL KANDINSKY/MONDRIAN. GRUPO EXPERTOS

GRAFICO 13: AROUSAL KANDINSKY. NO EXPERTOS/EXPERTOS

GRAFICO 14: AROUSAL MONDRIAN. NO EXPERTOS/EXPERTOS

GRAFICO 15:VALENCIA KANDINSKY/MONDRIAN. GRUPO TOTAL

GRAFICO 16:VALENCIA KANDINSKY/MONDRIAN. GRUPO NO EXPERTOS

GRAFICO 17:VALENCIA KANDINSKY/MONDRIAN. GRUPO EXPERTOS

INTRODUCCION

El arte es una de las actividades desarrolladas por el ser humano más fascinantes, en la que se unen imaginación, fantasía con capacidades creativas y técnicas, para crear objetos que trascienden la subjetividad de los creadores para llegar a un público formado por infinitas subjetividades ajenas a ellos, tanto temporal como geográficamente. Nos siguen fascinando las pinturas dejadas en las cuevas hace más de 30.000 años, las pirámides construidas hace unos 3.000, la estatuaria griega de hace 2.500 años, la pintura renacentista, o las pulidas obras actuales de Jeff Koons, creaciones todas ellas que nos seducen aunque realmente no comprendamos su significado. Opinamos que este poder de seducción y atracción proviene de la capacidad de conmover, a través de las emociones que suscitan, asunto central que nos proponemos investigar en esta tesis.

Analizar las emociones provocadas por el arte en general, y en todas sus dimensiones, sería una tarea ingente, que no está al alcance de una única investigación, ni de un investigador en solitario, por lo que se hace necesario, por un lado plantear la investigación desde un enfoque multidisciplinar, como es el caso de la presente tesis, que se ha planteado desde la colaboración entre Historia del Arte y Psicología.

Por el otro lado, es necesario también acotar el tema de estudio pues, tanto las emociones, como el arte, abarcan multitud de aspectos de la vida, que ya por separado han desarrollado y desarrollan numerosas propuestas y contrapropuestas, en una continua evolución que nos ayuda a entender y comprender cada vez más al ser humano, su lugar en el mundo y la manera en que se relaciona, tanto con el medio ambiente, como en sociedad.

Esta investigación se centrará en tratar de dilucidar si son realmente emociones lo que sentimos cuando nos enfrentamos a una obra de arte, y de ser así, si las emociones provocadas se pueden calificar como un tipo de emoción característica del arte, es decir si existe una emoción estética o artística, que se produce en el espectador por las características formales de las obras artísticas.

En la actualidad es casi imposible dar una definición de arte debido a la inconmensurable cantidad de obras, acciones, instalaciones, etc., que a día de hoy reciben el epíteto de artístico, lo único que ha permanecido inmutable desde sus inicios en la prehistoria son los componentes necesarios para que exista eso que denominamos *arte*: Un autor o artista creador, una obra (de arte) y un espectador (lector, oyente, etc.) que la disfrute y valore.

Dada la complejidad y la dificultad para definir qué es el arte, qué objetos lo integran, qué función desempeña, incluso su valor, tanto monetario como social o espiritual, en la actualidad se aborda su estudio desde distintas y heterogéneas disciplinas, desde las más obvias como son la Historia del Arte y la Estética (entendida aquí como Filosofía del Arte), hasta otras no tan obvias como la Psicología, que trata de explicar los procesos mentales que operan en el creador y/o el espectador, la Física y la Química, que se ocupan de la composición y las propiedades de la materia así como de las transformaciones que ésta experimenta, conocimientos necesarios para la conservación y restauración de obras de arte, la Economía, sobre todo desde que el arte y sus objetos entraron en la dinámica del sistema de mercado, y en la actualidad desde la Informática, que se ha interesado en las capacidades artísticas y estéticas humanas en sus investigaciones sobre Inteligencia Artificial.

Estas breves anotaciones deben servir para evidenciar que el arte concierne a la vida del hombre en todas sus dimensiones desde que empezó a dejar su impronta en las paredes de las cuevas que habitaba, y como tal se ha investigado desde múltiples puntos de vista y disciplinas científicas, generalmente sin relacionarse unas con otras. A nuestro entender, cuanto más consigamos interrelacionar las tesis desarrolladas por las distintas materias, mayor será nuestro conocimiento del hecho artístico como un todo integral, que es a fin de cuentas el objeto de estudio de la Historia del Arte.

Creemos además, que incluir las emociones dentro del objeto de estudio de la Historia del Arte, podría suponer un acercamiento de nuestra disciplina a las nuevas aproximaciones en el estudio de las Ciencias Sociales, de manera que se supere el concepto que se tiene de la misma como algo *elitista* e *intelectual*, que se ocupa del conocimiento de datos histórico-artísticos, incorporándonos así a las últimas tendencias de estudio de la

actividad humana, que se han enfocado a las implicaciones que las emociones, desde una visión positiva, tienen en todas las dimensiones de la vida de las personas y cuya influencia se advierte en los enfoques de la Educación, la Pedagogía, la Psicología, la Sociología, el Marketing, e incluso la Economía.

Lo que a nuestro entender puede dar a la Historia del Arte, tanto nuevos métodos de estudio y valoración de las obras de arte plásticas, como nuevas argumentaciones y juicios que nos ayuden a comprender y explicar el hecho artístico en todas sus dimensiones, incluido el espectador, que muchas veces se ha visto relegado en favor del estudio de los artistas o de las obras.

En un intento por incorporarnos a estas nuevas tendencias de estudio, y como se ha planteado anteriormente, el propósito de esta investigación, es el de tratar de entender mejor el efecto que producen en el espectador la contemplación de las obras de arte, si dicho efecto es una emoción y, si es una emoción, si son los elementos formales de las obras los que determinan su elicitación, de manera que pueda determinarse si existe una emoción que podamos denominar estética, o artística. Para poder establecer si la emoción que producen las obras de arte se debe a sus elementos formales, se ha optado por estudiar los efectos que suscita en el espectador la pintura abstracta, pues ésta se compone exclusivamente de formas y colores, es decir los elementos formales de la pintura, prescindiendo de la representación de objetos y escenas reales.

Dentro de la pintura abstracta se seleccionaron a Wassily Kandinsky (1866 – 1944) y Piet Mondrian (1872 – 1944), pues ambos evolucionaron desde sus primeras obras representacionales hacia la abstracción, dejando tanto en sus obras pictóricas como en sus escritos, inestimables testimonios del camino que ambos siguieron hacia la abstracción. Además se da la circunstancia de que, aún compartiendo el mismo contexto y manejando en muchas ocasiones conceptos teóricos muy similares, su práctica artística dio lugar a dos estilos pictóricos muy diferentes, como sabemos, Kandinsky desarrolló lo que algunos autores denominan *abstracción lírica*, mientras que Mondrian, evolucionó hacia una *abstracción geométrica*. El análisis en relación a la emoción, de estos dos estilos abstractos tan diferentes, creemos que dará una consistencia teórica para establecer si existe una

emoción estética, ya que si a pesar de ser tan dispares en sus composiciones a base de formas y colores, elicitán una emoción parecida, entendemos que ésta se deberá a su componentes estéticos.

Esta tesis se ha planteado con una visión interdisciplinar, fundamentalmente desde el punto de vista metodológico, dada la relación que creemos existe entre Psicología y Arte. La Psicología del Arte estudia las estructuras y procesos mentales implicados en la creación, la percepción y la comprensión del arte, es decir utiliza el arte como instrumento para su objeto de estudio, los procesos mentales y sus funciones, utilizando para su investigación una metodología desarrollada a lo largo del tiempo para adentrarse en el mundo de lo interior. Esta metodología, experimental y cuantitativa, que permite el análisis de los comportamientos subjetivos, entre los que se encuentran las emociones, creemos que permitirá, en el contexto de la Historia del arte, aplicar procedimientos empíricos de análisis de las emociones relacionadas con el Arte,.

La Historia del Arte, cuyo objeto de estudio es el arte y su evolución histórica a través del conocimiento del artista, de la obra de arte, de los estilos o de la crítica, puede y debe aprovechar los estudios y análisis que aporta la Psicología del Arte como instrumento para entender mejor su objeto de estudio, ampliando de esta manera la comprensión del hecho artístico en todas sus dimensiones, y quizás acercarla a la sociedad actual en el sentido que se ha plantado más arriba, de la misma manera que en su momento se incorporó las aportaciones de la semiótica, que siendo una rama de la lingüística, ha dado pie a nuevos enfoques en el estudio de la Historia del Arte.

La interdisciplinaridad que planteamos además de la metodológica antes comentada, incluye el análisis teórico de la relación que tiene lo estético con lo sensorial y lo sentimental, entendido como proceso interno o subjetivo, que por un lado se encuentra ya en los primeros planteamientos filosóficos de la Estética como disciplina autónoma (Baumgarten), y por otro lado, también en las teorías que en torno al gusto desarrollaron los empiristas ingleses, en las que se relacionan los sentimientos con el gusto, la percepción y la subjetividad. Por tanto entendemos que hay un claro nexo de unión entre Arte y Psicología a través de los componentes estéticos, sobre todo en sus inicios, aunque en un afán de

individualización y autoafirmación, estas disciplinas fueron separándose cada vez más, hasta olvidar las raíces comunes que compartieron al principio, olvido que fue más acusado en la Historia del Arte, sobre todo a partir de la hegemonía de los sistemas formalistas.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de esta tesis es tratar de establecer si la pintura abstracta tiene la capacidad de provocar emociones, apoyándonos en que es así a tenor de las manifestaciones de los propios autores en sus escritos, en los que aportan información sobre sus ideas acerca de la pintura, sus objetivos, y la forma de lograrlos. Uno de esos objetivos manifestados en sus escritos era el de ser capaces de despertar alguna emoción en los espectadores ante la contemplación de sus obras. En base a esta declaración surgió, junto a las consideraciones antes expuestas sobre la interdisciplinariedad y la importancia que todas las materias de las Ciencias Sociales dan a las emociones en la actualidad el planteamiento de esta investigación.

Los objetivos de nuestra investigación son, de una parte estudiar si, tal y como los autores dicen, sus obras suscitan en el observador un cambio en su estado emocional y si existe un paralelismo en el significado que ambos autores dan al concepto de emoción y la clasificación que de ellas hace la Psicología.

Para poder cumplimentar estos objetivos se hace necesario poner a punto una metodología que permita estudiar y valorar las emociones suscitadas por obras pictóricas siguiendo los procedimientos de estudio en el campo de las emociones, validando así un método que posibilite el estudio de obras artísticas desde la perspectiva del observador actual.

Hay que señalar que el estudio empírico planteado aquí, se ha desarrollado desde una metodología innovadora, y desde la completa colaboración entre historiadores del arte y psicólogos, pues en el transcurso de la investigación para la preparación de esta tesis, se detectó, que no había ningún estudio sobre las emociones suscitadas por obras de arte pictórico de artistas reconocidos, tal y como se plantea aquí, por lo que se hizo necesario, adaptar algunos procedimientos metodológicos y de medida de las emociones utilizados

para establecer cualidades emocionales en fotografías, a nuestro objeto de estudio: obras de Kandinsky y Mondrian.

DESARROLLO

La presente tesis se ha estructurado en una primera parte teórica, que ocupa los tres primeros capítulos, y una parte empírica desarrollada en el cuarto capítulo.

El primer capítulo, está dedicado a los desarrollos teóricos sobre la experiencia estética que se produce ante una obra de arte, que entendemos como un proceso integral en el que se aúnan placer, emociones y conocimiento tanto del artista al crear la obra, por un lado, como del espectador al observarla, por el otro, sin olvidar a la obra de arte. De esta manera entendemos que el proceso integral que denominamos experiencia estética, es el nexo de unión entre el artista, la obra de arte y el espectador, y establecemos como primer acercamiento a la definición de una emoción estética, las especulaciones teóricas han analizado el papel de las emociones en la experiencia estética.

El desarrollo histórico de las concepciones acerca de la experiencia estética se estructura en tres momentos: El primero, que hemos denominado *estética precientífica*, abarca desde la Antigüedad clásica hasta el s. XVIII, con los primeros acercamientos teóricos a lo que hoy denominaríamos experiencia estética de los filósofos griegos, en los que aparecen perfiladas dos de las tendencias filosóficas mayoritarias de la cultura occidental, la racionalista y la sensualista o empírica, tendencias que se mantendrán hasta el siglo XVIII, cuando con los desarrollos teóricos, filosóficos y científicos de la Ilustración, se irán desgajando de la Filosofía general, la Estética y la Psicología.

En el segundo epígrafe, se analizarán las teorías sobre la experiencia estética durante la *modernidad* (s. XVIII-XIX) por ser el momento en el que se definen la Estética, la Historia del Arte, y la Psicología, prestando gran atención a los empiristas ingleses por un lado, y a Kant por otro, pues ambos son de capital importancia en el establecimiento de la Estética y la Psicología como disciplinas científicas hasta tal punto que cualquier historia de la Estética, o de la Psicología aluden a ellos como precursores. Dentro de los desarrollos de estas dos corrientes, centraremos nuestro interés en las *teorías del gusto* (apreciación estética) donde,

como veremos, se inicia un proceso de subjetivización de los temas estéticos, proceso que se apoya en el valor de las sensaciones, sentimientos y emociones subjetivas.

Por último se examinarán los desarrollos teóricos del s. XX, exponiendo brevemente el formalismo, la estética analítica, la estética de la recepción, Gombrich, John Dewey, y en último lugar señalaremos algunas teorías de la experiencia estética desarrolladas por la Psicología, pues plantean el tema con una visión global, que hemos juzgado interesante reseñar en este capítulo.

En el segundo capítulo se examinan las aportaciones de la Psicología al estudio de arte, éste se ha dividido en tres epígrafes, el primero se dedica a las primeras teorías psicológicas que se acercaron al estudio del arte: el Psicoanálisis de Freud, la Psicología analítica de Jung, la Teoría de la *Einfühlung*, la Estética experimental, y la Psicología de la Gestalt, para finalizar con un breve comentario sobre la Psicología del Arte como disciplina.

El segundo epígrafe se dedica a los estudios empíricos sobre arte que ha desarrollado la estética experimental, que hemos estructurado en tres etapas. La primera coincide con el nacimiento de la Psicología a finales del. s. XIX y primeras décadas XX, y se centra en el estudio de la percepción de figuras simples los primeros estudios de laboratorio sobre esta temática. La segunda etapa, a partir de los años sesenta del s. XX, momento en el que se asiste a un nuevo interés por el estudio experimental de la estética a partir de los aportes de Berlyne y su *estética psicobiológica*. Y la tercera etapa, desde los años noventa del s. XX y vigente en la actualidad, en la que destaca una gran actividad investigadora al amparo del desarrollo de nuevos dispositivos instrumentales capaces de medir cambios fisiológicos sutiles, los avances en la investigación sobre emociones y las nuevas técnicas de investigación desarrolladas por las neurociencias.

El tercer epígrafe del segundo capítulo se dedica al estudio sobre las emociones en general, en el que se presenta una visión de qué son las emociones desde la perspectiva teórica, haciendo un breve repaso por aquellos planteamientos que definen qué son las emociones, como actúan y cómo se puede verificar su realidad de forma empírica, y en un

último epígrafe presentaremos algunas anotaciones y aportaciones personales al concepto de las emociones estéticas.

Estos dos primeros capítulos constituyen la base teórica sobre la que fundamentemos nuestro trabajo interdisciplinar poniendo de relieve las relaciones entre Estética, Psicología y Arte.

El tercer capítulo se centra en el estudio y análisis comparativo de las teorías artísticas de Kandinsky y Mondrian para comprender tanto su pintura, como sus concepciones teóricas sobre arte y emociones. En él se presenta una breve biografía de ambos autores, para pasar al análisis comparativo de sus teorías artísticas a través del estudio de sus escritos.

El último y cuarto capítulo lo constituye el apartado empírico en el que aplicando una metodología de carácter experimental, se pretende confirmar, por un lado, la capacidad de la pintura abstracta para provocar emociones, una vez evaluada esta capacidad a través de los cambios fisiológicos que provoca la visión de las obras seleccionadas y, por el otro si las emociones elicítadas valoradas a través de sus dimensiones psicológicas concuerdan con las características con las que los autores en estudio las han definido. Los resultados del estudio se presentan y analizan mediante una interpretación teórica que dará lugar a las conclusiones.

I.- LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO NEXO DE UNIÓN ENTRE ARTISTA, OBRA Y ESPECTADOR A TRAVÉS DE LA EMOCIÓN.

Lo que se denomina *experiencia estética* es un concepto difícil de definir, si bien la Filosofía de manera general, la define como un modo de encuentro con objetos y situaciones, bien naturales o creados por el ser humano, que produce en quien lo experimenta un placer, un conjunto de emociones y un tipo de conocimiento. Una experiencia de estas características, según la definición anterior, puede darse tanto ante la naturaleza, como ante objetos artísticos y no artísticos, aquí nos referiremos a la experiencia estética que puede producirse ante las obras de arte.

La experiencia estética producida por el arte abarca numerosas cuestiones y procesos que atañen no sólo al espectador o receptor de la obra de arte, sino que lo relaciona con el propio artista a través de su obra. La complejidad de este concepto deriva de la implicación en él de elementos subjetivos que abarcan desde la personalidad, las experiencias vitales, las emociones o el conocimiento, tanto del espectador al observar la obra, como del artista al crearla, y un elemento objetivo que es la obra de arte.

Por tanto al intentar explicar lo que es una experiencia estética en todas sus dimensiones hay que tener en cuenta dos subjetividades que pueden ser totalmente opuestas, o ser tan distantes como un artista que vivió en el Egipto del Imperio Medio, con un espectador que observa su obra en la actualidad, unos tres mil años después, con dicha obra, como elemento objetivo que de alguna manera los pone en contacto a través de la experiencia estética.

Como se verá en las páginas siguientes, las emociones jugarán un papel muy importante dentro de dichas subjetividades, que estarán presentes en las teorías que entienden la experiencia estética desde una concepción hedonista, basándose en el placer que provocan las obras; o aquellas que tratan de discernir si dicho placer es específico del arte y se diferencia de otros placeres que encontramos ante objetos o experiencias cotidianos; o las que se relacionan con las teorías del gusto, incluso las más teorías más racionalistas, que ponen el acento en la participación de la cognición, cuando se enfrentan a

la experiencia estética terminan aludiendo a la subjetividad del autor, o del espectador, pues es inherente a este proceso.

Por otro lado, entender qué es y en qué consiste la experiencia estética, es fundamental para entender el hecho artístico y su evolución, sobre todo a partir del desarrollo de las vanguardias históricas, momento en que se inicia un proceso de disolución de los límites entre las distintas disciplinas artísticas que llega hasta la actualidad. Desde la transformación de objetos utilitarios en obras artísticas, iniciado por los Ready Mades de Duchamp en las primeras décadas del siglo XX, a propuestas multimediales, instalaciones, performances, hasta el más reciente, net art, omnipresentes en las ferias de arte contemporáneo y galerías, nos enfrentamos ante propuestas que demandan al receptor que participe, interaccione, incluso que se mueva en torno o dentro de la obra, en piezas artísticas en las que el artista utiliza todos los medios a su alcance para hacer vivir una experiencia al público, constituyendo ésta la meta de una parte importante del arte contemporáneo. De manera que existe tanta diversidad de “experiencias estéticas”, como de los objetos que puedan promoverla y de espectadores que la disfruten.

Cabe señalar que, como aprecia Bozal (1996b) en una interesante diferenciación entre cómo se aceptan las teorías científicas y cómo, en el caso de las disciplinas relacionadas con el arte, por su carácter subjetivo, los problemas de la recepción pasan a un primer plano, diferenciándose el contexto de la producción (creación) del de la recepción (percepción), frente a las disciplinas científicas de carácter positivista, en las que productor y receptor quedan en cierta medida marginados o neutralizados ante una teoría o paradigma (estructura objetiva) que meramente es «recibida» de modo diferente según las circunstancias sociales. Lo que pone de relieve que investigar las cuestiones relacionadas con la recepción del arte mediante el mero análisis de la estructura de la obra, sin profundizar en una experiencia estética que la desborda, será imposible (Bozal, 1996b, p. 213).

Se presentará a continuación un breve recorrido histórico en torno a aquellas aportaciones que consideramos relevantes a nuestra investigación, centrándonos en los desarrollos teóricos que han focalizado su interés en la experiencia estética del espectador,

dejando al margen aquellas cuyo interés se centra en la experiencia estética del artista durante el proceso de creación de su obra, pues el objeto de esta tesis es el espectador.

En los escritos griegos se pueden encontrar los primeros acercamientos teóricos a lo que hoy se denominaría experiencia estética. En ellos aparecen perfiladas dos de las tendencias filosóficas mayoritarias de la cultura occidental, la racionalista y la “sensualista” o “empírica”, tendencias que se mantendrán hasta el siglo XVIII, momento en el que con los desarrollos teóricos, filosóficos y científicos de la Ilustración, se irán desgajando de la Filosofía general, la estética y la psicología.

Este breve desarrollo histórico sobre las concepciones de la experiencia estética se estructura en tres momentos, la estética “*precientífica*”, desde la Antigüedad clásica hasta el s. XVIII que referiremos brevemente; la estética en la *modernidad* (s. XVIII-XIX) por ser el momento aludido de nacimiento y definición de la estética, la Historia del Arte, y la Psicología, y por último los desarrollos teóricos del s. XX.

II.1.- LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LA FILOSOFÍA PRECIENTIFICA

Se ha comentado que las reflexiones en torno a la experiencia estética se desarrollan en la Antigüedad clásica como parte integral de las especulaciones en torno al Arte, es este contexto, para los filósofos clásicos el efecto que producen en el receptor las obras de arte generalmente se define como un simple hedonismo entendido como un mero placer en la contemplación de obras bellas.

Así Demócrito escribe que “*los grandes placeres nacen de contemplar las obras hermosas*”, (Estobeo, Ecl. III 3, 46; frg. B 194 Diels), en lo que se entiende como un claro indicativo del inicio la corriente de corte hedonista que se mantiene con diferentes desarrollos en la actualidad; asimismo la frase “*lo hermoso es lo que produce placer por medio del oído y de la vista*”, que proviene de los sofistas, y reproduce Platón en su diálogo *Hippias Mayor*, nos informa que ya los griegos entendían que el arte produce un efecto en el espectador mediante esa capacidad de afectar y estimular los sentimientos. Idea que se ve reforzada por la conocida denuncia de Platón, para quien el arte puede llegar a corromper al hombre, pues el hombre como ser racional debería “*guiarse exclusivamente por la razón*”.

Influyendo sobre los sentimientos, el arte debilita el carácter adormece el celo moral y social del ciudadano” (Tatarkiewicz, 1987, p. 187).

Tatarkiewicz (1987) atribuye a los sofistas, y en particular a Gorgias los primeros intentos de definir el carácter especial de las reacciones que se experimentaban cuando se escuchaba poesía. Entienden que estas reacciones se dan en dos direcciones: La primera, que atribuía el carácter especial de estas experiencias a la ilusión, a la creación de una apariencia que produciría en el espectador los sentimientos que percibiría si observase realmente la escena. La otra que es la de interés aquí, es la que apunta a un choque emocional, en el sentido de que las emociones “violentas y extrañas” que producen la música y la poesía darían lugar a un estado en el que la emoción y la imaginación entrarían en conflicto con la razón.

Posteriormente Aristóteles frente a la condena a la intensificación de las emociones ante el arte que realiza Platón en su República, defenderá que realmente el arte no intensifica las emociones, sino que las descarga o libera, por medio del proceso que denominó la catarsis. (Tatarkiewicz, 2001, pp. 125-127). El concepto de “catarsis” aristotélico queda definido en su “Poética”, como purificación de las pasiones del ánimo mediante las emociones que provoca la contemplación de una tragedia (obra de teatro).

Cabe señalar en este punto que las primeras reflexiones en torno a la emoción, también aparecen en este contexto, considerándose una de las mejores exposiciones sobre las emociones en esta época es la que hace Aristóteles, en su obra “La Retórica”, donde presenta la emoción como toda afección del alma acompañada de placer o de dolor, placer o dolor que serían un aviso de la significación para la propia vida que tiene la situación ante la que sentimos la emoción (afección) (Lumbreras & Palacios, 2006, p. 2). Cabe destacar aquí el concepto de la significación para la propia vida que, como veremos aparece en algunas de las teorías sobre las emociones desarrolladas en el s. XX Darwinismo y Neo-Darwinismo, que defienden las funciones adaptativas, como una de las funciones mas importantes de las emociones y que se verán en el epígrafe dedicado al estudio de las emociones.

Respecto a las teorías aristotélicas en torno a estas cuestiones, cabe destacar finalmente que, según Tatarkiewicz, Aristóteles describe en su "*Ética a Eudemo*" lo que hoy denominamos experiencia estética, donde se pueden encontrar seis rasgos de la sensación que experimentamos ante una obra de arte (Tatarkiewicz, 2001, pp. 351-352) y, que como se irá viendo a lo largo de estas páginas, comparten en mayor o menor medida las distintas teorías que abordaremos.

1. Vivencia de un placer intenso derivado de observar y escuchar
2. Experiencia que produce una "suspensión de la voluntad"
3. Experiencia que tiene varios grados de intensidad
4. Una experiencia característica del hombre (diferente de placeres que puedan sentir otras criaturas)
5. La experiencia se origina en los sentidos, aunque no depende de su agudeza
6. Este tipo de placer se origina en las mismas sensaciones

Así, desde su nacimiento la Filosofía en la Antigüedad clásica se ha preocupado tanto por el problema de la belleza como por el de su percepción y disfrute, y en las figuras de Platón y Aristóteles se van definiendo dos posturas básicas, una objetiva, de carácter idealista encabezada por Platón, que opina que la Belleza como concepto ideal está en el objeto y es necesaria cierta sensibilidad para percibirla, y otra subjetivista que representa Aristóteles, en la que la belleza es subjetiva.

Hasta el s. XVIII, los acercamientos teóricos a la experiencia estética se reducirán prácticamente a la percepción de la belleza desde un punto de vista hedonista, en la que es "bello aquello que nos place", bien poniendo el acento en la existencia de una belleza ideal que se encuentra en el objeto artístico, que desarrollarán las teorías idealistas derivadas de Platón, o bien desde un punto de vista subjetivista derivado de las ideas aristotélicas, que ponen el énfasis en la percepción del espectador.

II.2.- LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LA MODERNIDAD

En el siglo XVIII se inicia en el campo artístico un proceso que globalmente se conoce como autonomía del arte y de la estética, en el que paulatinamente se irán estableciendo la Historia del Arte y la Estética como disciplinas autónomas, momento en el que también se iniciará el proceso de “autonomía” de la Psicología, que abordaremos más adelante en el epígrafe correspondiente. En este contexto, dominado por el empirismo, se va a ir abandonando el estudio del objeto bello que comparte elementos con la idea de belleza objetiva, para preocuparse por el sujeto que las contempla o las produce, emprendiendo así un giro hacia la subjetivización de las cuestiones estéticas. (Bozal, 1996a, pp. 32-33), este proceso de subjetivización se inicia fundamentalmente con los empiristas ingleses.

En la filosofía empirista que se desarrolla en Gran Bretaña durante el s. XVIII destaca la figura de John Locke (1632 – 1704), autor que plantea frente a las tesis innatistas que defienden que se nace con unas ideas preexistentes, que el “alma” al nacer es como una “tabula rasa”, un lienzo en blanco en el que la experiencia es el fundamento y origen de nuestros conocimientos, que se adquieren a partir de la observación de los objetos exteriores a través de la sensación y de las operaciones internas de nuestro espíritu mediante la reflexión, consideraciones que serán también de capital importancia en el nacimiento de la Psicología. Esta tesis plantea la independencia del sentimiento respecto de la razón, así como el valor de la experiencia sensible para adquirir conocimientos, que dará pie a los desarrollos de una estética de corte empirista frente a las racionalistas e idealistas preponderantes hasta ese momento.

La estética empirista, influida por Locke, va a revalorizar el conocimiento sensible y el valor de los sentimientos frente al racionalismo imperante en el continente, dando prioridad al papel de los sentidos, sentimientos y emociones, tanto en el proceso de percepción estética como en los diversos grados de placer asociados a ella. Así, para los empiristas el juicio estético ya no se valida únicamente por el reconocimiento de determinadas características o propiedades presentes en el objeto, si no que se antepone el sentimiento que la percepción del objeto provoca, definiéndose ahora lo “bello” como aquello que proporciona un determinado placer estético, poniendo de relieve algunas nociones básicas

que desarrollará la estética y la crítica contemporánea, como la noción de “gusto”, la experiencia estética y sus categorías. (Bozal, 1996a, pp. 32-37)

Los empiristas ingleses desarrollarán las primeras teorías sobre el gusto como la capacidad de percibir la belleza, una capacidad inmediata y espontánea relacionada con el ámbito de la sensibilidad más que con el de la razón, quedando definido como un sentimiento espontáneo de respuesta a la belleza. Los ingleses Addison, Hume y Burke, serán los representantes más destacados de estas teorías, de las que se verán a continuación algunas de las tesis más interesantes.

Joseph Addison (1672-1719), publica el periódico “*El espectador*” (marzo de 1711 - diciembre de 1712) junto a Richard Steele, en el que se dedicó una serie de artículos a “*Los placeres de la imaginación*”, es interesante señalar aquí cómo se observa ya el cambio hacia la subjetivización del arte en el título de la publicación, que va dirigido y se centra en el espectador o receptor.

Addison, en los artículos mencionados establece la imaginación como una facultad intermedia entre el entendimiento (razón) y la sensibilidad (irracionalidad, emociones, pasiones...), esta facultad intermedia actúa con independencia de los sentidos, y es capaz de asociar distintas imágenes, percibidas en la realidad o no. Según el autor, la percepción de un objeto puede recordarnos toda una escena de imágenes y despertar distintas ideas que dormían en la imaginación, y son esas asociaciones sensitivas, que al mismo tiempo se asocian con otros objetos mentales en nuestra imaginación, las que provocan placer. De ahí que para Addison el gusto es un “*placer de la imaginación*”, además establece una diferencia entre *placeres “primarios”*, como aquellos que están unidos a la vista y derivan de la observación directa de la naturaleza, y los *placeres “secundarios”* provocados por la imaginación mediante asociaciones de imágenes, ideas y sentimientos, que se corresponden los que producen las obras de arte (Addison, 1724, p. 187).

Para Addison existen tres categorías por las que los objetos provocan dichos placeres: la grandeza, la novedad y la belleza, conceptos que derivarán en las categorías románticas de lo sublime y lo pintoresco, además de la belleza. Aquí nos interesa señalar el de la novedad,

pues de ella nos dice Addison: *“todo lo que es nuevo ó singular.- da placer a la imaginación; porque llena el ánimo de una sorpresa agradable; lisonjea su curiosidad”* (Addison, 1724, p. 140).

Hay que reseñar dos elementos de esta cita, primero la sorpresa, que en la actualidad es considerada una emoción (sobre la que hablaremos en el capítulo correspondiente), y cómo se relaciona ésta con la novedad, que será una categoría señalada posteriormente por Berlyne (1960) como una de las “propiedades colativas” capaces de provocar un cambio fisiológico (emoción) en el observador, que se verán con más detalle cuando hablemos de la estética experimental, aquí se quiere señalar cómo Addison, a principios del s. XVIII deja una reflexión sobre la capacidad del arte para producir una emoción bastante concordante con algunas teorías desarrolladas por la Psicología en la actualidad.

Otro de los temas interesantes que analiza Addison son los placeres que pueden provocar la literatura a pesar de describir cosas desagradables, mezquinas o deformes, estos placeres según Addison *“no nace tanto de la descripción de lo terrible como de la reflexión que hacemos sobre nosotros mismos al tiempo de leerla”*, de manera que comparando la situación leída con la que nos encontramos en la realidad (leyendo plácidamente) perdemos el miedo, como si observáramos desde una atalaya en la que el peligro no nos alcanzará, en palabras de Addison: *“miramos en la descripción los objetos terribles con la misma curiosidad y satisfacción con que examinamos un monstruo muerto”* (Addison, 1724, p. 189) Reflexiones muy cercanas a las que en la actualidad se realizan en torno a las “emociones discontinuas” en literatura o cine, como un tipo de emoción estética, sobre lo que hablaremos más adelante (Alcaraz León, 2013).

Hume en su tratado *“Sobre la norma del gusto”* (1757), se muestra como un subjetivista al afirmar que la belleza no se encuentra en los objetos, sino en la mente del que percibe, sin embargo cree que a pesar de la variedad de gustos debe haber unos principios generales, una *“norma del gusto”*, pues deben existir ciertas cualidades en los objetos que por su naturaleza son apropiadas para producir *“deleite o desagrado”*, y dependerá de los *“órganos de los sentidos”* del espectador o lector percibir dichas cualidades gracias a lo que él denomina *“delicadeza del gusto”*, que *“debe ser una cualidad deseable,*

porque es la fuente de los goces más refinados e inocentes de que es susceptible la naturaleza humana" (Hume, Alcorta, & Roca, 1757, p. 49), además establece la capacidad de cultivar el buen gusto mediante la práctica, la comparación y la libertad de prejuicios.

Otro elemento clave para nosotros, es la definición que Hume hace sobre las emociones que puede provocar el arte que Hume define como las "*emociones más refinadas de la mente son de una naturaleza tan tierna y delicada que el menor impedimento exterior las perturba y altera*" por lo que hay que "*escoger con cuidado el tiempo y el lugar apropiados y poner a la imaginación en una situación y disposición adecuadas. Una perfecta serenidad mental, ciertos recuerdos, una atención apropiada al objeto*" (Hume et al., 1757, p. 44), de manera las emociones evocadas por el arte son para Hume leves y fugaces, y se ha de estar en una disposición adecuada para sentirlas.

En "*De la tragedia*", Hume examina el "placer" que puede suscitar en los espectadores las pasiones desagradables y perturbadoras contenidas en las grandes obras trágica. Para este autor la tragedia hace brotar el placer de la perturbación misma pues, "*Objetos del máximo terror y desasosiego agradan en pintura, y agradan más que los objetos más bellos, que parecen calmados e indiferentes. Al afectar y elevar la mente, se excita una gran cantidad de emoción y vehemencia que se transforma toda en placer por la fuerza del movimiento prevalente*" (Hume et al., 1757, pp. 71-72), de manera que encontraríamos placer ante obras que nos turban. . La perturbación actuaría produciendo un alto grado de excitación equiparable a lo que entendemos como una activación orgánica, lo que se puede considerar como un planteamiento cercano a la posterior teoría de James-Lange sobre las emociones, que defiende que es la percepción de cambios en el organismo la que origina una emoción, cuestión sobre la que ahondaremos en el capítulo correspondiente.

El último de los empiristas ingleses que abordaremos aquí es **Edmund Burke** (1727-1797) aunque quizás es más conocido como político e historiador que por su interés en el ámbito de la estética, su obra "*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*" de 1757 marcarán un hito en las definiciones y reflexiones en torno a la categoría de lo sublime (que también tratará Kant).

Ya se ha comentado que para Addison existían tres categorías que podían provocar los “placeres de la imaginación”, la grandeza, la novedad y la belleza. La grandeza en Addison no sólo es una cualidad de tamaño, sino que adquiere connotaciones como magnificencia, inmensidad o infinitud, y es en relación a estas acepciones como se relaciona con el concepto de sublime como “un agradable horror”, quizás la acepción más conocida de la teoría estética del romanticismo.

Si bien el concepto de lo sublime existía desde la Antigüedad clásica entendido como *"una eminencia y excelencia del lenguaje"*, para Burke se relaciona con el terror y *"produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir"* (Burke, 1757, p. 29).

Nos dice Burke sobre el objeto de lo sublime: *"si el dolor y el terror se modifican de tal modo que no son realmente nocivos; si el dolor no conduce a la violencia, y el terror no acarrea la destrucción de la persona, (...) son capaces de producir deleite; no placer, sino una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad con un matiz de terror; que, por su pertenencia a la autoconservación, es una de las pasiones más fuertes de todas. Su objeto es lo sublime"* (Burke, 1757, p. 101) En este pasaje destaca la relación que hace Burke entre el miedo como una emoción que nace del impulso de “autoconservación”, es decir, la supervivencia, adelantándose un siglo a las teorías de la función adaptativa para la supervivencia de las emociones de Darwin, además en el mismo sentido que Aristóteles.

Según lo expuesto hasta el momento, las **teorías del gusto** desarrolladas por los empiristas ingleses tienen en común, que el gusto sería la capacidad de percibir la belleza de manera espontánea, pero se plantearán desde dos puntos de vista, uno objetivo que opina que debe haber cierta universalización en el gusto que hace que haya unanimidad en que ciertos objetos parezcan o sean bellos (Hume) , y otro subjetivo que afirma que es bello lo que nos place, siendo ese sentimiento de placer accesible sólo para el propio sujeto que lo experimenta (Addison y Burke).

Al margen del problema del gusto que abordaron estos tres autores, cabe señalar su preocupación por el placer o deleite que puede surgir en un espectador a partir de “pasiones” desagradables, sobre todo en el ámbito de la literatura, lo que coincide con lo

que algunos autores en la actualidad denominan “emociones discontinuas”, que entienden como emociones propias del arte (sobre todo en obras de arte representacionales).

En el contexto de la ilustración alemana se introduce por primera vez el término “*estética*”, entendido como ciencia del conocimiento sensible, en la obra “*Aesthetia*” de 1850 de Baumgarten. En ella trata de establecer la estética como disciplina filosófica, fundamentando y definiendo un campo teórico nuevo, con el que ofrecer un marco para la comprensión de los principios generales de la experiencia estética y de la producción artística. Al admitir la experiencia estética como un canal válido para la adquisición de un conocimiento exclusivamente sensorial separado de la razón, es decir irracional (oscuro en su lenguaje), también supone una explicación de la naturaleza y posibilidad del conocimiento sensible en general y de todos los saberes que lo presuponen (Sánchez Rodríguez, 2013, p. 12), dando así un objeto de estudio a la estética, el conocimiento sensible.

La importancia de Baumgarten radica en ese intento consciente de establecer la estética como disciplina autónoma, aunque no tanto en su desarrollo teórico, como sí será el caso de Kant, el gran pensador de la Ilustración alemana, considerado por muchos como el filósofo más importante de la era moderna, de su inmensa obra teórica se señalarán los aspectos relacionados con el tema de esta tesis.

Kant dedica cada una de sus críticas a una “*facultad*” del conocimiento, en el que la facultad de juzgar que aborda en la tercera crítica, ocupa un lugar intermedio entre el entendimiento y la razón, las dos facultades rectoras respectivamente en los dominios de la teoría y de la práctica. (Aspiunza, 2011, pp. 156-157). En la “*Crítica del Juicio*” (1790) Kant defenderá una condición activa del sentimiento a la hora de dar forma a la experiencia de lo bello, que desarrollará a través del análisis de juicio del gusto y de la propia belleza.

En esta obra plantea una investigación sobre algunas estructuras de la subjetividad al ocuparse de la capacidad de juzgar y el papel que juegan en ella la percepción, el sentimiento o el juicio, tratando de desvelar si dicha capacidad “*tiene también por sí misma principios a priori; de si éstos son constitutivos o meramente regulativos [...], y de si da a*

priori la regla al sentimiento de placer y displacer [...]” según está escrito en el prefacio de la Crítica del juicio (Aspiunza, 2011, p. 156).

La teoría del gusto de Kant es de carácter dual, en la que separa el *juicio estético* de los sentidos o empírico, y el *juicio reflexionante* o puro. El primero se basaría en el sentimiento de placer estimulado por la reacción fisiológica de la sensación, aquello que nos es grato, concepto que servirá de premisa, como veremos, para la posterior estética experimental; mientras que el juicio estético reflexionante o puro, que se aleja de la impresión de los sentidos para reflexionar desde la colaboración de la imaginación y el entendimiento sobre la forma del objeto, poniendo en actividad nuestro pensamiento, éste sería el juicio estético por antonomasia (Fiz, 1987, pp. 44-46), que además le otorgará un supuesto valor universal y público.

Una “universalidad subjetiva” en el gusto que para Kant se basa en una correspondencia entre la configuración del objeto y la mente humana (posterior *Einfühlung*), y como la mentes humanas son parecidas, es de esperar que los objetos que agraden a una persona, agradarán a otros a pesar de que las causas por las cuales agraden no puedan ser definidos por reglas racionales.(W Tatarkiewicz, 2001, p. 360). A partir de estos conceptos se dará pié también a la teoría de la pura visibilidad de K. Fiedler del s. XIX, y al formalismo del s. XX, que se convertirá en la corriente predominante en los estudios de Historia del Arte (Aspiunza, 2011).

En relación a la experiencia estética, para Kant ésta se basaría en un placer contemplativo, puro, libre y desinteresado, desarrollando así el concepto de “desinterés estético” en relación al juicio estético de los sentidos, este desinterés se entiende como la carencia del interés de satisfacer necesidades materiales, cognitivas o de cualquier otra índole, lo que daría cierta autonomía al juicio estético. Cabe señalar sobre el desinterés kantiano, que también aparece en su ideal de la belleza, como aquello que place sin utilidad ni finalidad concreta, como el placer sin interés. (Fiz, 1987, pp. 45-53).

Como se ha ido viendo en las teorías del gusto desarrolladas en la Ilustración, adquieren cada vez mayor importancia la percepción subjetiva, que implica un análisis de carácter psicológico de la experiencia de la belleza tal y como era definida por los empiristas, abordando entre otros el papel de la fantasía y la imaginación tanto en el proceso creativo como de percepción de obras de arte, o la existencia de una tendencia innata y universal para la percepción de la belleza. Si bien aún se mantienen algunas categorías objetivas como la concepción universalista del placer y el gusto, la concepción armónica y la idea de lo bello y el equilibrio de las formas como perfección.

El idealismo alemán que siguió a Kant, va a poner de nuevo el acento en la obra de arte, sus características objetivas y la capacidad de los artistas de percibirlas y representarlas, desarrollando las teorías del “genio creador” típicas del romanticismo. Los autores más reconocidos son F. Schiller, F. W. von Schelling y W. Hegel. Schiller va a establecer el papel mediador de la estética y el arte como los encargados de reconciliar la razón teórica y la razón práctica (que ya había anunciado Kant); Hegel defenderá la dualidad entre la teoría (la contemplación de la idea) y la praxis (la realización efectiva de la idea), además para Hegel la estética sólo será ciencia cuando seamos capaces de concebirla al margen de los sentimientos que provoca. (Fiz, 1987, pp. 72-75).

Schiller trata de pensar el arte al margen de la subjetividad del lector, lo que implica una vocación de situar en primer término del interés de la estética la objetividad de la obra. La obra se concibe como creación de formas visibles que no están determinadas por la percepción de los fenómenos externos, sino por la imaginación que crea formas en el dominio de lo sensible (Aranda Torres, 2004, p. 20).

Respecto a la experiencia estética, el concepto de obra cerrada y manifestación de lo absoluto durante el romanticismo provocará que la recepción de la obra de arte se entienda como “contemplación” pasiva (Bozal, 1996b, p. 215), así la define Schopenhauer en su obra *“El mundo como voluntad y representación”* (1819) (libro III, caps. 34, 37 y 38), donde argumenta que para experimentar “placer estético” se ha de asumir la actitud de espectador, abandonando la disposición práctica hacia las cosas (desinterés kantiano), y sometiendo los

“poderes de la mente” a la percepción de los objetos, de manera que “toda su conciencia se llena de una representación pictórica del mundo”. (Tatarkiewicz, 2001, p. 361)

Con la irrupción del positivismo en la segunda mitad del s. XIX, y la crisis de los sistemas filosóficos idealistas, se renunciará a los poderes de la imaginación, y se intentará aplicar el método científico a todas las áreas del saber humano, instaurando las “ciencias humanas” como ramas de las ciencias positivas, facilitando la aparición de la psicología experimental, la sociología, la antropología, o la estética experimental.

En el campo del arte esto se tradujo en una vuelta al objeto artístico, y en lo que hace a un objeto artístico adquirir la cualidad de artístico y que lo diferencia de otros objetos realizados por el ser humano. Este planteamiento se hará desde posicionamientos científicistas que culminan en los análisis puramente formales de la obra de arte, que determinan una interpretación inmanentista de la obra que excluye el papel del receptor. (Bozal, 1996b, p. 216)

II.3. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN EL S.XX

El siglo XX, está caracterizado por la culminación del proceso de “autonomía del arte”, el desarrollo de multitud de teorías filosóficas, estéticas, artísticas, psicológicas, y la aparición y desarrollo de las sucesivas vanguardias, por lo que se ha optado por señalar aquellas teorías y corrientes más interesantes para nuestra investigación, obviando otras a pesar de ser igual de importantes en el devenir histórico artístico, como pueden ser la fenomenología, o la semiología, ya que no se relacionan con el objeto de esta tesis.

Para las denominaciones de las corrientes estéticas y los autores pertenecientes a cada una de ellas se seguirá a BOZAL et al (1996) “*Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. 2*”. Ed. Visor. Madrid, de las que nos centraremos en el formalismo, la estética analítica, la estética de la recepción, Gombrich, John Dewey, y las últimas teorías de la experiencia estética desarrolladas por la psicología. Las teorías de la empatía (Einfühlung), según las cuales el sujeto atribuye al objeto estético cualidades que no se encuentran en el objeto en sí mismo (Vischer, Lipps, Fechner), se verán capítulo dedicado

a las aportaciones de la psicología al estudio del arte ya que por su afiliación se considera que pertenecen a ese ámbito de estudio.

FORMALISMO

Las teorías formalistas, dentro del proceso ya aludido de la “autonomía del arte” y el establecimiento de la historia del arte como disciplina científica, buscaban desarrollar la historia “interna” del arte, cuyo objeto de estudio sería el desarrollo de la forma, considerada como lo específicamente artístico (Bozal, 1996b, pp. 255-256) , relegando la forma al contenido, y serán fundamentales en la génesis de las vanguardias

El Formalismo no se concreta en una única escuela historiográfica, sino que se desarrollarán a partir de sus ideas una serie de métodos, de concepciones del arte y su historia, que tienen en común el tratar de delimitar criterios puramente artísticos, por lo que su objeto de estudio es el desarrollo de la forma, considerada como lo específicamente artístico, en sus diferentes manifestaciones (Bozal, 1996b, p. 256), centrándose en el objeto artístico con independencia de la función social que cumpla y de la experiencia que provoque, sea emotiva, ética o cognitiva, placentera o no.

El Formalismo no se concreta en una única escuela historiográfica. De las ideas formalistas surgen una serie de métodos, de concepciones del arte y su historia, que tienen en común el tratar de delimitar criterios puramente artísticos. (...) Su objeto de estudio es el desarrollo de la forma, considerada como lo específicamente artístico, en sus diferentes manifestaciones” (Bozal, 1996b, p. 256)

El Formalismo ha contribuido de manera fundamental al desarrollo de la historia del arte tal como hoy la conocemos y siendo asumidos sus principios por la practica totalidad de la critica con mayores o menores matizaciones, pues sus ideas coincidían en buena medida con los que guiaron la practica artística de la Vanguardia, pues el formalismo teórico y la práctica vanguardista coincidirán en concebir la autonomía artística en términos de autonomía formal. (Bozal, 1996b, p. 257)

Konrad Fiedler (1841 – 1895) es el autor cuya obra inaugura la tradición formalista en teoría e historia del arte dedicando todo su esfuerzo a promover la creación de una historiografía científica del arte y a fundamentarla en una teoría del conocimiento. Las ideas de Fiedler fueron divulgadas, a la vez que modificadas, por los artistas y teóricos Adolf Hildebrand y Hans von Marees. Prácticamente contemporánea es la obra de Heinrich Wölfflin y Alois Riegl que sirve de nexo entre estos autores y otros contemporáneos como Ernst Gombrich (Bozal, 1996b, p. 256),

Fiedler centra su investigación en el momento productivo de la actividad artística y trata de definir la autonomía de la obra desde dos puntos de vista, por un lado, es autónoma porque se emancipa de los efectos que provoca y por ello no es objeto de una estética sino una filosofía del arte, y por el otro, es autónoma porque su objeto no es la realización de ningún contenido. La experiencia de placer ante la belleza no es para él específicamente artística, sino que puede darse en la contemplación de la naturaleza (Bozal, 1996b, p. 269), razón por la cual rechazaba por inadecuada para la comprensión teórica del arte la perspectiva del juicio de gusto y de la “contemplación estética”. En la línea de Kant, separa el juicio estético, que se expresa en el gusto y está relacionado con la sensibilidad y el juicio artístico que se manifiesta en el intelecto y está relacionado con el conocimiento, tratando así de demostrar que el arte es un fenómeno intelectual, y no exclusivamente manifestación sensual, objeto de placer estético, de esta forma el placer que produce una obra de arte estaría al mismo nivel que el placer que conlleva todo conocimiento. (Nicolás, 2008, pp. 288-289)

Partiendo de estos presupuestos Fiedler desarrolla su “*Teoría de la pura visibilidad*” cuya máxima puede resumirse en que las artes plásticas no ofrecen las cosas como son sino cómo se las ve, pues sólo en la creación artística es posible una representación estrictamente visual o sensible (no conceptual) del mundo. Así el arte se basa en el desarrollo de la experiencia perceptiva, independientemente del contenido literario que pueda representar, y es capaz de expresar un nuevo aspecto de la realidad a través de la elaboración formal, gracias a lo que él denominó la “*visión productiva del artista*”

Riegl (1858 – 1905) considera que la actividad artística es en toda época y lugar la realización de una «voluntad artística» (*Kunstwollen*), concepto que desarrolla en su obra “*Problemas de estilo: Fundamentos para una historia de la ornamentación*” de 1893 como una especie de tendencia colectiva a partir de la cual se van creando los diversos estilos a lo largo de la historia. Así el principio del arte es siempre el mismo, y por tanto universal: la voluntad artística que se expresa de distintos modos, pues cada estilo, técnica, o género, expresa de un modo peculiar dicha voluntad artística entendida como una forma peculiar de ver el mundo.(Bozal, 1996b, p. 262), concepto que asumirá y desarrollará Kandinsky en su “principio de necesidad interior”, que teoriza sobre todo en su obra teórica “*De lo espiritual en el arte*” que analizaremos más adelante.

Según Podro, la voluntad artística para Riegl tiene tres acepciones, en primer lugar como “intencionalidad” artística que puede cambiar de propósito y manifestarse de distintas maneras en diferentes periodos. En segundo lugar, como la fuente del “desarrollo continuo y lineal de la historia del arte”, y por último, se aplica a un estilo o género o a una obra de arte particular”, como aquello que las especifica frente a otras (Podro, 1984, p. 97). Kandinsky también señalará tres elementos en su principio de necesidad interior aunque no se corresponderán con los de Riegl.

En consonancia con el Formalismo el valor del pensamiento de Riegl consiste en buscar principios internos a la actividad artística convirtiendo la “voluntad artística” en *a priori*. Sin embargo, en sus últimas obras *El arte industrial tardorromano* (1901) y *El origen del arte barroco en Roma*. (publicado en 1907 tras su muerte) tendrá en consideración la realidad histórica en la que surgieron. (Bozal, 1996b, p. 264)

Es interesante señalar que los análisis formalistas de las artes visuales de Riegl condujeron al descubrimiento de principios de percepción visual muy similares a los principios de la posterior Gestalt, así en sus estudios sobre el arte industrial tardorromano (1901) encontró el siguiente principio visual: la figura y el fondo tienden a intercambiarse cuando los ornamentos de animales y plantas se formalizan en patrones abstractos (van Campen, 1997, p. 135)

Heinrich Wölfflin (1867-1945) también trata de encontrar los principios de interpretación de la obra de arte en particular y de la historia en general, sin embargo no dudará en afirmar la naturaleza psicológica de estos principios, pues son internos a la creación artística, en una carta en 1886 escribe «*Es esencial que el conocimiento histórico sistemático se entienda como una interpretación psicológica del desarrollo*»¹, así el formalismo de Wölfflin esta matizado por las ideas de Burckhardt sobre la historia cultural, concebida como el análisis del cambio en el sentimiento y la percepción del mundo, sin embargo a pesar de admitir ciertos elementos psicológicos mantendrá que son las categorías visuales las que determinan la producción y la interpretación de las obras, porque son éstas las que determinan y conforman el modo mismo de la representación. (Bozal, 1996b, pp. 264-266)

En *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* (1915) Wölfflin defiende que el elemento principal de un estilo artístico es la configuración artística u óptica de la forma, es decir el modo de representación como tal, y tiene tres componentes que son condicionantes: el individual (estilo personal o del artista); el nacional y el de época.

En sus estudios sobre la composición formal de las fachadas Wölfflin dedujo que, dado que el cuerpo humano es regular, simétrico, proporcional y armonioso, el observador percibirá empáticamente formas regulares, simétricas, proporcionales y armoniosas, principios visuales que son muy similares a las formulaciones psicológicas de la Gestalt sobre las preferencias perceptivas para patrones regulares, simétricos y bien formados.(van Campen, 1997, p. 136) y lo relacionan con las teorías de la *Enföhlung* que veremos en el capítulo dedicado a las aportaciones de la Psicología al estudio del Arte

Bernard Berenson en sus estudios sobre el Renacimiento, desarrolla el concepto de “elementos decorativos”, lo que hoy entendemos por cualidades formales (forma, color, movimiento, composición espacial), frente a los elementos “ilustrativos” que tienen que ver con el tema, la descripción y la narración. Aquí destacaremos los elementos “decorativos”, que para Berenson son capaces de provocar ciertas “sensaciones imaginarias” como un medio para “intensificar la vida” (Bozal, 1996b, p. 276). Con esta definición de las formas

1 Citado en Podro, M (1984), p. 99

decorativas como estimulantes psicofisiológicos, en una interpretación desde supuestos psicólogos de las categorías formales, Berenson se aleja del formalismo estricto para acercarse más a las teorías de la *Einfühlung*, igual que le ocurrió a Wölfflin.

En Gran Bretaña sobresalen dos críticos de arte Roger Fry (1866-1934) y Clive Bell (1881-1964), quienes fueron capaces utilizar los fundamentos de la estética formalista para entender y valorar con criterios más objetivos el arte moderno y contemporáneo, mediante su labor crítica.

Roger Fry (1866-1964) aplicará métodos formalistas para la crítica de vanguardia, sus ideas se enuncian (al menos las que nos interesan) en *“Un ensayo sobre estética”* (1909), y *“La visión del artista”* (1919). Este autor divide la actividad intelectual del arte en dos aspectos: el instintivo y el imaginativo, la actividad instintiva está regida por el espíritu práctico, mientras que la imaginativa estaría liberada de las exigencias prácticas y se expresa por medio del arte, que es además (el arte) el ámbito de la “inteligibilidad de las emociones”, convirtiéndolas en fines en sí mismos desligadas de la acción y la responsabilidad (la actividad intelectual).

Para la actividad imaginativa establece dos modos de asimilación del mundo: La visión estética, que sería la simple aprehensión formal de la realidad y del arte, es pasiva y puede ser ejercida por todos, y la visión creativa, que parte de la visión estética tornada en actividad, reelaborando la apariencia de la realidad, realizada por los artistas en el proceso creativo (Fiedler). De manera que el rasgo característico del arte es la creación formal de una imagen que es resultado de una percepción distinta a la que domina la vida real, por medio de la actividad imaginativa, libre de fines prácticos y morales, donde adquiere un valor emocional mediante un sistema de relaciones entre los distintos valores formales capaces de producir un efecto sobre el espectador. Fry desarrolla cinco elementos plásticos (valores formales): línea, masa, espacio, luz, sombra y color, que son los que estimulan nuestra constitución fisiológica por medio de la retina suscitando emociones plásticas. (Lizarraga, 2014)

Clive Bell (1881-1964) desarrolla su teoría de la “forma significativa”, o “significante” (significant form) en su obra “Art” de 1914. Busca definir las condiciones necesarias para que un objeto reciba el epíteto de “artístico”, separándolo de la forma descriptiva, (aquella que imita la apariencia del objeto representado), y lo va a encontrar en lo que denominó la “forma significativa”, constituida por las líneas, y colores combinadas de una manera tal que despiertan en el espectador emociones estéticas, siendo esta emoción el elemento que diferencia un objeto de arte de otro que no lo sea, en palabras de Bell: *«E1 punto de partida para todos los sistemas de estética debe ser la experiencia personal de una emoción peculiar. Los objetos que provocan esta emoción los llamamos obras de arte»*. (Bozal, 1996b, p. 287)

Clement Greenberg (1909-1994), crítico norteamericano, y firme defensor de la pintura abstracta norteamericana muy influyente entre los años 40 y 60 del s. XX. Influenciado por Bell y Fry, caracteriza la experiencia artística, en la línea de la tradición kantiana como contemplativa, desinteresada y libre de componentes intelectuales, que se revela inmediatamente en su totalidad gracia a la unidad formal de la obra de arte (Díaz Soto, 2007, pp. 163-164).

La experiencia de la unidad formal de la obra de arte se produciría mediante las cualidades sensibles, las formas y recursos plásticos, que provocan en el espectador un intraducible “efecto emotivo”, propio de la experiencia artística y diferenciado de las emociones “corrientes” del mundo real, y que además tendrían cierta universalidad (Díaz Soto, 2011, p. 168)

“Al serles denegadas por la Ilustración todas las tareas que podían llevar a cabo seriamente, parecía que estaban abocadas al puro y simple entretenimiento y, en tanto que tal, a una labor como la religión, útil por sus valores terapéuticos. Las artes sólo podrían evitar esa equiparación por abajo si conseguían demostrar que deparaban un tipo de experiencia valiosa por sí misma, que no podía obtenerse mediante otra actividad” (Greenberg, 2006, p. 112)

Con esta breve reseña sobre el formalismo y algunos de sus teóricos más conocidos, se quiere resaltar cómo los formalistas que inicialmente buscaban una explicación de la obra

de arte en elementos únicamente internos a ella, alejándose de toda explicación subjetivista o psicologista, terminarán por preocuparse también del problema de la recepción de la obra de arte y sus componente emotivos, pues son inherentes al hecho artístico, lo que pone de relieve también el tema emocional en tanto que, en Psicología en esa época, no existe una clara diferenciación entre motivación y emoción.

ESTÉTICA ANALÍTICA

En el s. XX, se asiste a un cambio de paradigma en la filosofía que influirá en las Ciencias Sociales y en el Arte, que algunos autores denominarán “giro lingüístico”, basado en la concepción del lenguaje de los lingüistas Humboldt y Sapir, en la que el lenguaje deja de ser un medio con el que nos comunicamos (la mera expresión de los pensamientos o ideas), sino que serían las palabras y su sintaxis las que conforman y determinan los conceptos.

Para Carreño será Wittgenstein quien iniciará el giro lingüístico de la filosofía, ya que para él muchos de los problemas filosóficos surgen no tanto de la reflexión filosófica en sí, como de la forma de expresarla y del uso del lenguaje, sobre todo en disquisiciones de carácter metafísico en las que muchas conceptualizaciones de los términos son equívocas, conduciendo muchas veces a oscurecer mas que aclarar los problemas que pretendían resolver, los estetas de esta corriente analítica defenderán un lenguaje más claro y se enfrentarán a la estética idealista centrandó sus críticas en Benedetto Croce y R. G. Collingwood.

De esta manera se pasa a dar preeminencia al significado (representación mental) sobre la referencia (objeto real al que se laude), este giro lingüístico en teoría del arte supondrá un rechazo a estéticas idealistas y el inicio de la estética analítica² que entre otros asuntos entiende el arte como una forma de representación y/o comunicación de la realidad, y el estudio del modo de significar de las obras de arte sería el núcleo de la estética analítica, aunque se darán notables diferencias entre los distintos autores que abordan estos temas, como M. Beardsley, N. Goodman o R. Wollheim, entre otros.

2 BOZAL, V (1996), Capítulo sobre la “estética analítica” a cargo de Francisca Pérez Carreño, pp. 92-105

Si bien el interés de los analíticos no será tanto el estudio de los discursos sobre arte, sino que entenderán la actividad artística como una actividad lingüística, en la que las obras de arte son formas de representación y comunicación de la realidad.

Para algunos autores analíticos la experiencia estética no es propiamente cognitiva, asumiendo el lugar común de que la ciencia se ocupa del conocimiento y busca la verdad, mientras que la poesía y el arte en general no pretenden sino expresar emociones y provocarlas en el receptor. Otros en cambio criticarán lo que denominaron la “falacia intencional”, según la cual el significado de la obra de arte coincidiría con la intención del autor, de manera que interpretar la obra sería descubrir la intención original del artista; y la “falacia efectiva”, en la que la obra de arte expresaría el sentimiento de su autor y causaría en su receptor el mismo sentimiento, lo que da una idea de la diversidad de opiniones.

Destacaremos brevemente la de Beardsley, para quien proporcionar conocimiento no es el interés principal de la obra de arte (tesis de Goodman), sino el provocar una experiencia estética del mundo. Una obra de arte es, para Beardsley, un «objeto artístico» con independencia de las intenciones del autor (falacia intencional) y de las afecciones que provoque en el receptor, un objeto que reúne las características de “completud, unidad y distanciamiento” cualidades inmanentes a la obra misma

Wollheim desarrollará una teoría del significado de la pintura en la que el reconocimiento de la intención del autor, no se basa en una convención o un código (como ocurre en lenguaje) sino en la experimentación de determinados estados por parte del receptor en su obra *“La pintura como arte”* de 1997. La experiencia causada por la obra de arte depende causalmente de sus propiedades representacionales y expresivas, tanto como de las físicas, diferenciando representación y expresión de las imágenes artísticas. Para este autor la obra tiene un significado sólo si en ella se puede percibir lo que el artista pretendía. Siendo la intención del artista los deseos, pensamientos, creencias, experiencias, emociones y sentimientos que le hacen pintar como lo hace. (Bozal, 1996b, pp. 99-102)

Para Nelson Goodman (1906-1998) el arte proporciona conocimiento, y su estudio formaría parte de una teoría general del conocimiento. Para este autor la dicotomía entre

emocional y cognitivo no tiene lugar en una teoría del lenguaje artístico, pues la experiencia que proporciona el arte no es expresiva o formal en contraposición a la cognitiva, sino una forma adecuada para el conocimiento del mundo como la ciencia, así arte y ciencia son ámbitos de la experiencia humana general, lo que lo se relaciona con el pragmatista John Dewey, sobre el que hablaremos más adelante, quien también considera que lo estético y lo intelectual no están disociados.

De su obra nos centraremos en *Los lenguajes del arte* (1968), donde, al margen de la teoría de los distintos sistemas de simbolización de cada una de las artes y su análisis, desarrolla la teoría de la experiencia sensible ligada a los procesos mentales, poniendo en pie de igualdad lo sensitivo y lo intelectual, la práctica y la teoría, la ciencia y el arte. Así el arte y la ciencia son esenciales en el aprendizaje como sistemas simbólicos que nos ayudan a comprender el mundo a través de la experiencia.

La diferencia los sistemas simbólicos de arte y ciencia se encuentra en las distintas funciones que desempeñan, en las ciencias importan la verdad, la denotación, la explicación y la predicción, mientras que en el arte interesan la metáfora, la ejemplificación y la expresión, siendo el sentimiento un elemento fundamental de la obra de arte y de la experiencia estética, que se diferencia en la función que cumple en la vida ordinaria.

Para Goodman en la obra de arte las emociones funcionan cognoscitivamente, ya que para evaluar y entender la obra de arte e integrarla al resto de nuestra experiencia del mundo, debemos discriminar y relacionar las emociones que ésta nos provoca. (Belén, 2009, pp. 28-34) , tesis que sobre la que volveremos en el epígrafe dedicado a las emociones estéticas.

“ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN”³

En los años sesenta del s. XX se produce el agotamiento del modelo formalista, así como el final de la experimentación vanguardista que convierte a las obras en su día

3 Bozal, V (1996) *la recepción de la obra de arte*, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (p. 213 - 228)

polémicas, en «clásicos de la modernidad del siglo XX», así como el fin del concepto de la obra de arte cerrada entendida como «unidad adecuada de contenido y forma» según la formulación hegeliana que propiciaba un análisis inmanente, y coincidiendo con estos procesos se constituye académicamente una “estética de la recepción” (Bozal, 1996b, p. 218)

Si bien la estética de la recepción se centra sobre todo en teoría literaria y la recepción del lector, es interesante analizar algunos de sus aspectos como la distinción del contexto de la producción, que originará el *artefacto material*, y el de la recepción que dará lugar al *objeto estético*, de manera que será la acción del receptor la que llega a constituir el objeto estético.(Bozal, 1996b, pp. 216-220)

De los autores de la estética analítica se destacará a Roman Ingarden, que en su obra “*Experiencia, Obra, valor*” en 1966 intenta demostrar que la experiencia estética tiene un desarrollo en el tiempo y pasa por una serie de estados, primero el espectador siente una “emoción inicial”, que le lleva a centrar su conciencia en el objeto que le hizo sentir dicha emoción (2ª etapa), y comienza una “aprehensión concentrada” del objeto, en esta tercera etapa puede finalizar la experiencia estética, sin embargo el espectador puede responder emocionalmente al objeto mediante la aprehensión de la tercera etapa, en lo que constituiría una cuarta.(Tatarkiewicz, 2001, pp. 374-375).

De esta manera desarrolla una teoría pluralista, en la que al establecer una secuencia temporal para la experiencia estética, cada etapa en el transcurso de la experiencia estética se basa en una teoría distinta, así unifica las teorías emocionales (1ª y 4ª etapa), cognitivas o intelectuales (2ª y 3ª etapa), asimismo unifica las de la postura activa (1ª, 3ª y 4ª), y pasiva (2ª) del espectador. Es interesante señalar que este desarrollo mediante etapas tiene su correlato en algunas de las teorías sobre emociones que relacionan los estados emocionales con las evaluaciones cognitivas (aprehensión concentrada) del estímulo que establece la Psicología.

En este breve recorrido histórico sobre las distintas conceptualizaciones que se han desarrollado en torno a la experiencia estética en el que se ha querido poner de relieve la importancia y la atención que algunos de los más importantes filósofos y estetas han

otorgado a las las emociones, creo que merecen una atención especial por un lado Ernst Gombrich, tanto por su importancia teórica como por su manera de utilizar en la Psicología en sus estudios de arte, y John Dewey, que dedicará al tema de la experiencia estética su obra “*El arte como experiencia*” publicada en 1934, que intenta superar la dicotomía típica de la estética occidental que separa arte culto/arte popular; razón/emoción.

ERNST GOMBRICH

E. Gombrich (1909 – 2001), es uno de los historiadores y teóricos del arte más prolíficos del s. XX que destaca por estudiar el arte desde muchos y diversos campos, centrándose como él mismo ha mencionado en varias entrevistas en el estudio de la imagen (pinturas y dibujos), su elaboración, las distintas funciones que han adquirido encada época, su impacto visual en el observador, su evolución y transformación en el tiempo y su historia. (Montes Serrano, 2002, p. 11)

Como se ha señalado, cobra importancia en el contexto de esta tesis por su interés por la Psicología, éste se inicia con su temprana colaboración con su mentor y amigo Ernst Kris (psicoanalista e historiador del arte), quien le orienta hacia el estudio de la psicología para encontrar una explicación válida y científica para el estudio de la obra de arte, como así lo demuestran varias de sus obras entre las que destacan “*Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*” (1960), “*Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*” (1966), “*El Sentido de Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*” (1979), “*Art and Psychology in Vienna Fifty Years Ago*” (1984). De su vasta producción nos interesa aquí señalar sus ideas contenidas en “*Cuatro teorías sobre la expresión artística*” (1980), conferencia que pronunció en Abril de 1980 la Japan Foundation , pues se centra en “la relación entre el arte y las emociones” donde declaró que se aventuraba a presentar su propia interpretación sobre la expresión artística, (Gombrich, 2002)

En opinión de Gombrich, en la historia de la estética de occidente se pueden distinguir tres teorías distintas sobre las relación entre el arte y las emociones, siendo la cuarta su propia interpretación, también nos advierte el autor que las diversas teorías que

distingue y describe brevemente casi nunca han llegado a formularse de manera aislada, y que con frecuencia se han combinado de diferentes maneras.

Para describir las tres teorías de la expresión, Gombrich recurre a la teoría de la comunicación, utilizando los términos *“síntoma, señal y símbolo”* para categorizar cada una de las teorías, donde síntoma sería la manifestación del estado anímico; señal, los signos capaces de despertar emociones y símbolo las representaciones o descripciones de los estados emotivos (Gombrich, 2002, p. 12), hay que señalar que en la aplicación de estos conceptos a las teorías de expresión no se desarrollan en ese orden.

De tal manera que en la teoría de la expresión de la de Antigüedad clásica, será la función *“señal”* la que jugó el papel más importante en las primeras discusiones sobre el arte, entendiendo señal como la posibilidad de despertar emociones a través de signos visuales o acústicos, pues las teorías de Platón y Aristóteles se centran en los efectos que puede producir la música y el teatro en los receptores. Hay que recordar aquí la prohibición de las artes en la *“República”* de Platón, o el concepto de catarsis aristotélico, a las que hemos aludido al principio de este capítulo.

Gombrich denomina esta teoría *“mágico-religiosa”*, como forma de aludir a los elixires y encantamientos capaces de producir efectos en las emociones resaltando de *“esta primera teoría del poder del arte sobre las emociones”* que no se trata de una teoría del arte de los artistas, pues en ellas lo importante es la efectividad de sus creaciones, no sus creadores.

La segunda sería la teoría artística del Renacimiento, que abarcaría hasta el s. XVIII, en la que es la capacidad de las artes para reflejar o retratar las emociones para así inducirlas en el espectador, lo que ocupa el centro del interés. A esta teoría le correspondería la función simbólica o dramática, pues se *“incita al artista a estudiar las expresión de las emociones con el fin de imitarlas convincentemente”*, citando como ejemplos los tratados de Leonardo da Vinci y el teatro de Shakespeare.

En esta línea, aunque no lo nombre cabría citar, pues se ajusta perfectamente a lo que Gombrich trata de explicar, la conferencia sobre la expresión de las pasiones dadas por Charles Le Brun quien fue primer pintor al rey Luis XIV de Francia, en 1668 ante la Academia centrada en la representación pictórica de las pasiones, en la que trata de establecer un catálogo de las pasiones, definir las morfológicamente y explicar cómo se deben dibujar, cuyo contenido serviría de modelo para toda la escuela clasicista francesa de los siglos XVII y XVIII, y que fue citada a su vez por Darwin en su *“La expresión de las emociones en hombres y animales”* (1872) (Bellés, 2009), como veremos en el epígrafe dedicado a las teorías sobre la emoción.

La tercera teoría que define Gombrich es la del Romanticismo, momento en que para el autor se produce un cambio en las reflexiones en el arte, el artista se convierte en el centro del mundo del arte, se inicia en esta el tópico del artista romántico, atormentado, que se diferencia del resto de los mortales por la intensidad de sus sentimientos, y por su capacidad para expresarlos en obras que transmiten sus emociones. Lo que para Gombrich sería la expresión como un síntoma de las emociones, entendiéndose aquí la expresión en el arte como una comunicación de emociones: la transmisión de sentimientos entre un hombre y otro.

Tras la presentación de estas tres teorías, y antes de presentar la suya, Gombrich destaca algunas de las críticas más comunes a estas teorías, así cree que la teoría del arte como comunicación es del todo irrelevante para servir de ayuda a los historiadores y críticos de arte; la teoría del arte como transmisión de los sentimientos del artista, a pesar de que la obra de arte está íntimamente ligada al artista, es falso que a través de dicha obra se pueda conocer al artista; y por último, la obra de arte como resultado de un determinado estado emotivo también la ve insuficiente, pues implica pensar en un artista con el mismo estado emotivo durante el proceso de creación de su obra, que puede llegar a ser de años.

Estas críticas sirven de justificación para formular su teoría que denomina *“Teoría centrípeta de la expresión artística”*, en oposición a las que él considera teorías *“centrífugas”* en las que la emoción se origina en el interior y se manifiesta hacia el exterior. Gombrich utiliza la teoría de James-Lange, típica de las teorías de las emociones y sobre la que se

hablará en el capítulo correspondiente, aquí sólo se dirá de manera muy resumida que defiende que es la percepción de cambios en el organismo (rubor, aceleración del pulso...) la que origina la emoción, y no al revés.

En la teoría de la expresión de Gombrich, esto significa que el autor de una obra de arte, es en primera instancia también su primer receptor, y por tanto el primero que percibe el efecto que suscita la obra, en un proceso creativo de tanteo y experimentación entre la obra, el autor y su medio, por lo que creo que es más adecuado para esta teoría la denominación de "*Teoría del feedback*", que da el propio Gombrich en el mismo texto, pues según sus propias palabras "*En cada estado del proceso creativo el artista debe ser su primer público y su primer crítico. Tanteará y explorará su medio artístico, observando cómo le afectan las distintas combinaciones de formas, de colores o de tonos musicales*", proceso creativo que se asemeja a las descripciones que realiza Kandinsky sobre su propio trabajo, sobre todo en la descripción de su obra "Composición VI" (Wassily Kandinsky, 2002, pp. 133-137), y como atestiguan los numerosos bocetos que realizaba para sus composiciones.

JOHN DEWEY

John Dewey (1859-01952) filósofo, pedagogo y psicólogo norteamericano, del que comentaremos de su vasta actividad y producción intelectual, sus posicionamientos sobre el arte.

En "*El arte como experiencia*" parte de una noción de experiencia en general, que define como el resultado de la interacción de la "criatura viviente" con el ambiente que le rodea, que será plena y capaz de instaurar una armonía interna cuando de algún modo se llega a un acuerdo con el ambiente a través de una participación y comunicación consciente con el mismo.

A partir de este enunciado, Dewey pretende "*recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida*", ya que para él las obras de arte son "*celebraciones de las cosas de la experiencia ordinaria*" e "*idealizan las cualidades que se encuentran en la experiencia común*". Lo estético será entonces, una cualidad "*que redondea una experiencia hasta completarla y darle unidad en términos emocionales*", de manera que

pueden darse experiencias estéticas fuera del ámbito estrictamente artístico, como puede ser ante la naturaleza (Dewey, 2008, pp. 11-13).

Al relacionar estético con emocional, tanto en el plano artístico como en el de la realidad, trata de reunificar arte y vida, ahora bien, para que una obra sea artística, nos dice el autor, ha de ser estética, que en el contexto del arte, significaría *“hecha para ser gozada en la percepción receptiva”* (DEWEY: 2008,p 55), donde el concepto “estética” queda relacionado con el acto de percibir, y el de “arte” al de hacer. De manera que arte y estética, aunque diferentes, se fusionan en una sola situación: la experiencia estética

Para Dewey el arte es capaz de unir los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viviente (cualquier ser vivo), mediante la intervención de la conciencia (propia del ser humano) que añade regulación, poder de selección y redistribución, en lo que para el autor es *“la más grande conquista de la historia de la humanidad”* (Dewey, 2008, p. 29)

Respecto a las emociones, por un lado, las analiza desde el punto de vista de la experiencia en general, afirmando que si bien una experiencia es emocional, no hay en ella cosas separadas llamadas emociones, pues éstas están unidas a acontecimientos y objetos en su movimiento (Dewey, 2008, p. 49), en consonancia de su idea de que la naturaleza está conformada por una cantidad infinita de experiencias en un continuo fluir. Por el otro las relaciona la belleza, término que considera eminentemente emocional que expresa una emoción característica ante cualquier objeto, que define como *“una admiración próxima al culto”*, sin embargo con las sucesivas reflexiones filosóficas en torno a la belleza, el *“rpto emocional”* queda delimitado a dos significados, el de encanto sensual y el de manifestación de una armoniosa proporción de las partes. (Dewey, 2008, p. 146)

Ahora bien para percibir estéticamente una obra de arte se hacen necesarios canales precisos listos para la respuesta, como una sensibilidad innata, un aprendizaje mediante la experiencia, o una educación estética reglada, así para que una obra pueda ser expresiva para un perceptor, se deben fundir de manera equilibrada los significados y valores extraídos

de experiencias anteriores con las cualidades presentes en la obra de arte (Dewey, 2008, pp. 111-112)

ÚLTIMAS TEORÍAS DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DESARROLLADAS POR LA PSICOLOGÍA

Por último se señalarán los últimos desarrollos sobre la experiencia estética que ha dado la Psicología, aunque se hablará más extensamente de ellos en el capítulo dedicado a las relaciones entre Arte y Psicología, es interesante aquí tratar brevemente aquellas que tratan de establecer una teoría general de la experiencia estética, como proceso que posee cuatro cualidades: el interés, los pensamientos, las emociones y la apreciación estética. (Palmer, Schloss, & Sammartino, 2013, p. 95)

Arthur P. Shimmamura, que obtuvo una beca de la Fundación John Simon Guggenheim Memorial presenta una teoría de carácter general en la que considera que una obra de arte influye en tres funciones mentales primarias: la sensación, el conocimiento y la emoción. Cada una de estas funciones se relaciona con distintos enfoques filosóficos, así las teorías clasicistas que defienden el arte como mimesis, así como las formalistas enfatizan la sensación, o percepción. Aquellas que buscan unos presupuestos de carácter objetivo y conceptuales enfatizan el conocimiento; y las que apuntan al espectador abriendo la puerta a la subjetividad enfatizan la emoción.

Para este psicólogo la preponderancia de los estudios en ciencias estéticas se ha dirigido hacia los aspectos sensoriales o perceptivos de la estética, como acabamos de ver, además señala que recientemente, la investigación ha considerado formas en que las obras de arte impulsan respuestas emocionales, sin embargo considera que el conocimiento juega un papel tan importante en nuestras experiencias estéticas como la sensación y la emoción, como han demostrado diversos estudios sobre preferencia estética que establecen diferencias entre aquellos que tienen cierto grado de conocimiento en arte.

A partir de estas consideraciones, Shimmamura desarrolla su teoría que denomina “I-SKE”, con la que, por un lado relaciona la intención del artista de producir una obra de arte para la apreciación estética (I); y por otro hace referencia los tres componentes mentales presentes en distinta medida en el observador, la respuesta sensorial perceptiva (S), el

conocimiento (K) y la emoción (E), dando lugar a una teoría más general de la “experiencia estética”, en la que pone de relieve la importancia del conocimiento para la misma (Shimamura, 2012, pp. 23-25).

Leder presenta, junto a otros investigadores de la universidad de Berlín y de Austria en 2004, un modelo que propone una serie de etapas que participan en la experiencia estética con las que intenta analizar y sintetizar diversos aspectos de la apreciación del arte, especialmente del arte moderno. Dicha teoría parte de la idea de que una experiencia estética es un proceso cognitivo (consciente) acompañado de estados afectivos que continuamente se van retroalimentando, con las distintas valoraciones que se desarrollan a lo largo del proceso, de manera que resulta una emoción “estética”. (Leder, Belke, Oeberst, & Augustin, 2004).

Estos investigadores ponen de manifiesto que antes de que se inicie la experiencia estética, se requiere una pre-clasificación de un objeto como arte, que puede estar relacionada por las características del contexto, como la aparición de un objeto en una exposición de arte, en un museo o en una galería de arte, lo que es un fuerte indicio contextual para clasificar un objeto como arte.

Una vez que el observador resuelve que se encuentra ante un objeto de arte se iniciaría el proceso que daría lugar a la experiencia estética, esta preclasificación de cinco etapas que ocurrirían en el siguiente orden: (a) un análisis perceptual, que responde a factores de estímulo, tales como complejidad, simetría, color, contraste y organización; (b) una clasificación implícita, en la que se integra la información perceptiva en la información relacionada almacenada en la memoria concerniente a la familiaridad, prototipos y convenciones; (c) una clasificación explícita de la obra de arte, en la que se integran la experiencia y los conocimientos del perceptor, ésta sería una clasificación deliberada que puede ser verbalizada, y estaría relacionada con el contenido y el estilo de objeto; (d) "dominio" cognitivo y evaluación, si la clasificación de la etapa anterior revela una comprensión satisfactoria, presumiblemente proporcionaría experiencias cognitivas auto-gratificantes.

Y finalmente, la quinta etapa (e) el procesamiento afectivo y emocional, éste sería transversal a las etapas anteriores que son cognitivas, según los investigadores el resultado de cada etapa de procesamiento puede aumentar o disminuir el estado afectivo, en un desarrollo continuo de cambios en el estado afectivo, así el éxito continuo en el dominio cognitivo daría lugar a cambios positivos del "estado afectivo", que conducen a un estado de placer o satisfacción.(Leder et al., 2004; Palmer et al., 2013, p. 100)

Un elemento importante de esta teoría es que distingue la emoción estética de los juicios estéticos, pues para estos autores la emoción estética depende del éxito subjetivo del procesamiento de la información descrito anteriormente, que generalmente se califica como placer o felicidad, pero también puede ser negativa en el caso de un procesamiento insatisfactorio. Así espectadores experimentados o con conocimientos pueden enjuiciar una obra como pobre o que no es de su gusto, pero puede experimentar una emoción positiva durante el proceso que le condujo a esa conclusión.

Según lo expuesto a lo largo de estas páginas, la experiencia estética o artística ante una obra de arte es un proceso inherente al arte, se da en dos sentidos, hay una experiencia estética que va del artista a la obra, y otra que va de la obra al espectador o receptor, y en ella juega un papel determinante las emociones, pues incluso las teorías más objetivas que hemos visto desde Platón al formalismo, finalmente han tenido que hacer referencia a ellas, pues sin este tipo de experiencias emocionales ante los objetos artísticos, nos encontraríamos ante objetos etnográficos, o simples documentos de épocas pasadas.

Quizás es en este aspecto tan huido y difícil de explicar donde reside el valor y la importancia del arte a lo largo de la historia, pues tanto cada individuo, como cada generación que observa una obra y tiene una experiencia estética produce una nueva actualización de la obra que aumenta su valor y significación.

II.- APORTACIONES DE LA PSICOLOGIA AL ESTUDIO DEL ARTE.

En el epígrafe anterior se vio una breve exposición histórica de los conceptos que desde la estética se han desarrollado en torno a la “experiencia estética” que puso de relieve cómo ésta era considerada como un elemento fundamental en el disfrute e interés por parte del observador del arte, que junto al artista creador, y la propia obra artística, forman parte del hecho artístico, pues como se ha resaltado, sin un público que valore y participe de dicha experiencia estética, es casi seguro que no habría existido eso que llamamos “Arte” en todas sus dimensiones.

En el desarrollo de las reflexiones teóricas vistas acerca de la experiencia estética llevados a cabo por filósofos y estetas siempre han estado presentes conceptos que atañen a la subjetividad del individuo, pues es evidente que este tipo de experiencias se tienen de una forma subjetiva, por ello se hace necesario, en el contexto de esta tesis y para una mejor comprensión de los conceptos que se irán desarrollando a lo largo de la misma, hacer una revisión histórica de las relaciones entre la Psicología, como ciencia que estudia la “subjetividad”, y el Arte, que en mi opinión y aunque desde la historia del arte en muchas ocasiones se han obviado dichas relaciones en favor de los sistemas formalistas del arte, creo que es un aspecto fundamental para entender la complejidad del hecho artístico en su sentido más amplio. Por ello a lo largo de las siguientes páginas se realizará un breve recorrido de dichas relaciones entre Psicología y arte.

II.1.- PRIMERAS TEORÍAS PSICOLÓGICAS RELACIONADAS CON EL ARTE

El estudio de la Psicología en su más antigua acepción, entendida como estudio del alma humana, existe desde que la humanidad comenzó a hacer filosofía y ciencia en la Antigüedad clásica, así las primeras reflexiones psicológicas, igual que las artísticas y las científicas corrieron a cargo de filósofos, e igual que ocurre con el reconocimiento de la estética como disciplina autónoma, la Psicología se irá desgajando de la Filosofía en el contexto de la Ilustración y el proceso de sistematización y desarrollo de las ciencias iniciado en los s. XVI- XVII, en el que destacan autores como Descartes, Newton o Galileo.

El estudio puramente metafísico o filosófico de lo que en la actualidad entendemos como Psicología, se irá acercando poco a poco a la búsqueda de una síntesis general o filosófica con la mirada puesta en estudios particulares de tipo empírico al albur del desarrollo de las distintas corrientes filosóficas que se desarrollaron en el s. XVIII, como el antropocentrismo, el racionalismo, el empirismo, el materialismo, que hicieron que se fueran separando las “*ciencias del espíritu*” que iban desarrollando sus propias metodologías, de las “*ciencias naturales*” cuya metodología de fue haciendo exclusivamente empírica y experimental. Así, en el siglo XVIII la Psicología se va a ir apartando cada vez más de la metafísica filosófica, y apoyándose en el racionalismo y empirismo imperante, postula desde una base más científica, no aceptar nada que no proceda de la experiencia sensible.

En este proceso tuvieron gran importancia los empiristas ingleses, a algunos de los cuales ya aludimos en el capítulo anterior en relación a la estética empirista, en este capítulo dedicado a la Psicología se quiere citar a otros filósofos empiristas a los que ya no les interesa tanto la esencia del alma, como sus manifestaciones y su conocimiento a través de la experiencia (Francis Bacon), y la experiencia sensible (Thomas Hobbes), un hito fundamental será la distinción entre experiencia interna (reflexión) y experiencia externa (sensación) realizada por John Locke.

En el marco de la Ilustración alemana de carácter idealista, también se ejercerá gran influencia en el nacimiento de la psicología científica, destacando autores como Leibniz, Wolff, Baumgarten y Kant. Estos autores iniciaran el reconocimiento progresivo y la reivindicación de un conocimiento específicamente sensible como un tipo singular de conocimiento.

Wolff y Baumgarten profundizan en la vía (abierto por Leibniz) en la que se reconocerá la experiencia del sentimiento como expresión subjetiva de la perfectibilidad del conocimiento humano (Sánchez Rodríguez, 2013, p. 2). Baumgarten incluso dedicará una parte a la Psicología empírica en su obra “*Metaphysica*” (1739), obra que inspirará la “*Antropología*” (1798) de Kant donde analiza la naturaleza de los poderes cognitivos, los sentimientos de placer y displacer, los afectos, las pasiones y el carácter, conceptos que Kant

usará para negar la posibilidad de una ciencia empírica de los procesos conscientes, es decir de una Psicología empírica.

En estas líneas, no se pretende realizar un análisis exhaustivo del nacimiento de la Psicología, sino destacar la relación de ésta con los problemas estéticos, y destacar cómo algunos autores tan importantes para la estética y la historia del arte, como son los empiristas ingleses, Baumgarten o Kant, de de los que ya hablamos en el epígrafe anterior en relación a sus ideas sobre la “experiencia estética”, fueron decisivos en el nacimiento como disciplinas científicas tanto de la Estética como de la Psicología.

Se observa así que debido a la indudable relación de lo estético con lo sensible, entendido como proceso interno o subjetivo, que por un lado se encuentra en los primeros planteamientos filosóficos de la Estética como disciplina autónoma (Baumgarten), y por otro lado en las teorías que en torno al gusto desarrollaron los empiristas ingleses, en las que relacionaron el gusto con los sentimientos, la percepción y la subjetividad, hay un claro nexo de unión entre Arte y Psicología a través de los componentes estéticos y sus efectos. En esta tesis se dejará al margen otro de los grandes temas de gran interés tanto para el Arte como para la Psicología, como es la figura del artista y su capacidad creativa, que centrará muchas reflexiones e investigaciones de ambas disciplinas a lo largo de sus respectivos desarrollos, que aquí sólo se mencionará en aquellos momentos en que se considere oportuno en relación al tema de esta investigación, la capacidad de obras de arte de elicitar emociones en el espectador.

Del interés de la Psicología por estudiar la subjetividad humana en todas sus dimensiones, y siendo el arte una de las actividades humanas más complejas en el que participan numerosos elementos subjetivos, se va a desarrollar la Psicología del Arte, con la intención de estudiar de forma científica dichos elementos subjetivos que participan en el arte, no sin pocos obstáculos, pues las exigencias de cientificidad de la psicología muchas veces entran en conflicto con aquellos aspectos del arte que se escapan a un estudio y explicación racional de base científica⁴.

4 Sobre este tema ver González Rey, Fernando Luis; (2008). Psicología y arte: razones teóricas y epistemológicas de un desencuentro. *Tesis Psicológica*, Noviembre, 140-159.

A pesar de sus detractores, no han faltado quienes han defendido esta relación entre Psicología y Arte, destacando el primer intento de Lev Vygotsky de sistematizar una psicología del arte, en su su tesis doctoral, escrita en la década de los treinta (publicada a finales de los sesenta) titulada "Psicología del Arte", o Schuster y Beisl que en su obra *"Psicología del arte: cómo influyen las obras de arte"* (1982), consideran que *"los objetos de arte son la huella que deja la conducta humana, de manera que la verificación de estas formas de conducta y sus fundamentos internos son los objetos de estudio de una psicología del arte, que debe abordarse desde métodos científicos de la investigación experimental"*. (Schuster & Beisl, 1982, p. 16)

En este punto quisiera señalar, al margen de los evidentes nexos en común, que al menos para mí, apoyan las relaciones entre Psicología y Arte que se acaban de esbozar, se debería fomentar la interdisciplinariedad entre Psicología e Historia del Arte, pues si la Psicología del Arte estudia cómo funciona la mente humana en relación a las obras de arte, así como los mecanismos internos (mentales) de creación y percepción, es decir utiliza el arte como instrumento para su objeto de estudio, que es la mente y el cerebro humanos, la Historia del Arte, cuyo objeto de estudio es el arte y su evolución histórica a través del conocimiento del artista, de la obra de arte, de los estilos, de la crítica..., puede aprovechar los estudios y análisis de la Psicología del Arte como instrumento para su objeto de estudio, ampliando de esta manera la comprensión del hecho artístico en todas sus dimensiones, y quizás acercarla a la sociedad, superando el concepto que generalmente se tiene de la Historia del Arte como conocimiento de datos histórico-artísticos, de a misma manera que en su momento se asumió la importancia del estudio de la semiótica, que siendo una rama de la lingüística, ha dado pie e nuevos enfoque en el estudio de la Historia del Arte.

Si como dice G. Marty (2000), la Psicología del Arte está mucho más relacionada, con los procesos mentales de los sujetos que con los objetos materiales implicados en el arte (Marty, 2000, p. 68), la Historia del Arte podría intentar establecer la relación de dichos procesos mentales que estudia la psicología con las obras de arte, pues por lo general la historia del arte analiza las múltiples variables que rodean al arte.

Por ejemplo, para realizar un buen análisis de una obra de arte, se deben analizar los materiales y la técnica (presentes en el objeto artístico); la relación de dicha obra con la producción total del artista (lo que nos lleva a introducirnos aunque sea de una manera muy tangencial en la psicología del artista), y por supuesto el contexto histórico y social en el que fue creada la obra. En algunos análisis más pormenorizados también se llegan a estudiar las reacciones de la crítica y público (cuando se cuentan con los documentos), por poner un ejemplo paradigmático muy conocido por los historiadores del arte, el nombre de la corriente fauvista (fauve significa fiera en francés) nace del comentario despectivo del crítico Louis Vauxcelles, quien dijo al salir de una exposición con obras en ese momento rompedoras con la tradición pictórica academicista, que había encontrado a “*Donatello entre las fieras*”. En otros estudios típicos de la historia del arte como son las monografías sobre un artista, también se adentran o al menos lo intentan en la psicología del mismo. Todos estos estudios y análisis aquí señalados podrían enriquecerse con aportaciones provenientes de la Psicología del Arte.

El arte como actividad humana en la que excepto el objeto realizado (obra de arte), operan diversos mecanismos psicológicos como la creatividad, la imaginación, la percepción, o la emoción interesó a los primeros investigadores de la psicología, lo que supuso que a lo largo del s. XIX irían apareciendo trabajos en torno al arte y al gusto estético.

De manera que a finales del s. XIX, cuando la psicología toma carta de naturaleza como disciplina científica aparecerán varias de las líneas de investigación claves en la psicología del arte que se describirán someramente aquí con el fin de reforzar lo que se ha comentado, que la psicología desde sus orígenes se interesó y bastante por el arte, si bien, debido a las dificultades metodológicas y otros asuntos estos temas se fueron abandonando, (A. L. González García, 1994; González Rey, 2008; Marty, 2000) para retomarse de nuevo, como veremos en la segunda mitad del s. XX. Las líneas de investigación que abordaremos son, el Psicoanálisis de Freud, la Psicología analítica de Jung, la Teoría de la Einfühlung, la Estética experimental, y la Psicología de la Gestalt, para finalizar con un breve comentario sobre la Psicología del Arte como disciplina.

PSICOANÁLISIS DE FREUD

Una de las primeras escuelas psicológicas fue la del psicoanálisis de Freud, que como sabemos tuvo mucha influencia en el nacimiento del dadaísmo y surrealismo, aquí no queremos entrar a valorar esto, si no cómo se afronta el estudio del arte desde una perspectiva psicoanalítica, para ello recurriremos a su fundador Freud.

EL fundador del psicoanálisis trata de aplicar su método psicoanalítico al estudio de algunas obras de arte, para defender su teoría de que en ellas se pueden encontrar rasgos psíquicos de sus creadores, con esta convicción escribe “*El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*” (1907); “*Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*” (1910); “*El Moisés de Miguel Ángel*” (1914); “*Un recuerdo infantil de Goethe en «Poesía y Verdad»*” (1917); “*Dostoievsky y el parricidio*” (1928). De estas obras nos centraremos en las que versan sobre Leonardo y Miguel Ángel, por ser las que se centran en artes plásticas (pintura y escultura) sin entrar a valorar ni a describir las teorías que desarrolla, pues sobre eso hay numerosos escritos, tanto criticándolas, cómo apoyándolas, se citarán los elementos a mi juicio más interesantes.

En primer lugar, hay señalar que en estos estudios utiliza dos metodologías distintas, en el estudio sobre Leonardo, Freud desarrolla una “*psicobiografía*” a partir de un pasaje sobre uno de sus primeros recuerdos de su niñez narrado en el *Codex Atlanticus*, en él narra que un ave «*le abrió la boca con su cola y le golpeó con ella repetidamente entre los labios*», a partir de este pasaje Freud realiza una interpretación de la obra *La virgen con el niño y santa Ana* de Leonardo (h. 1510-1513, Museo del Louvre) en la que busca desentrañar las motivaciones del subconsciente del artista vinculándolas con su homosexualidad y un posible complejo de Edipo. (Pazos-López, 2014, p. 130)

Para “*El Moisés*” de Miguel Ángel Freud va a utilizar una metodología más afín a las seguidas en Historia del Arte, revisando diversos estudios de estetas e historiadores del arte y realizando una exhaustiva observación sobre la obra (acude durante tres semanas a S. Pietro in Vincoli) para finalmente plantear su teoría.

En este caso para el desarrollo de dicha teoría se centra en pequeños detalles de la obra como la mano derecha, la barba y la colocación de las tablas, y a partir de dicho análisis trata de rebatir la tesis tradicional que interpreta que Miguel Ángel trata de representar el movimiento en potencia, justo antes de levantarse y tirar las tablas al ver a su pueblo adorando el becerro de oro. Freud defiende que el artista, en realidad quería plasmar el control de la ira que le produjo la infidelidad de su pueblo, en palabras de Freud: *“la enorme masa corporal y la prodigiosa musculatura de la estatua son tan solo un medio somático de expresión del más alto rendimiento psíquico posible a un hombre, del vencimiento de las propias pasiones en beneficio de una misión a la que se ha consagrado”*. De esta manera, lo que las tesis tradicionales han interpretado como una manifestación de la emoción de la ira, Freud se refiere a la contención de dicha emoción, lo que concuerda con su planteamiento de la represión de los impulsos a la que estamos sometidos por las normas sociales (superyó en la terminología freudiana)

Finalmente, destacar su obra *“Malestar en la cultura”* de 1930, donde a parte de sus teorías sobre el “Ello”, el “Yo”, el “superyó” y las pulsiones sexuales y agresivas, presenta una visión más centrada en el espectador frente a la del autor que hemos visto en el párrafo anterior, haciendo una aportación al significado del arte y por qué producen efecto en nosotros las obras de arte.

Según Freud, el arte sería una de las vías para desviar los impulsos, por un lado, porque posibilita la satisfacción de los impulsos sexuales o agresivos en el ámbito de la fantasía, de manera que el deseo o impulso no se satisfaría en la realidad, si no en la representación, esto sería desde el punto de vista del espectador. Desde el punto de vista del artista, durante el proceso creativo se produce lo que Freud denomina sublimación, como una desviación del deseo de satisfacción de los impulsos hacia fines socialmente aceptables, otras vías para desviar dichos impulsos serían la religión y la ciencia (Schuster & Beisl, 1982, pp. 63-66) de manera que para Freud el arte sería un medio de atenuación de los impulsos sexuales o agresivos, bien al satisfacerlos por medio de la fantasía ante una obra de arte, o bien por desviarlos durante el proceso creativo.

Cabe destacar también a uno de los seguidores de Freud, el historiador del arte y psicoanalista Ernst Kris (1900-1957), amigo y mentor de Gombrich, que trata de establecer nexos de unión entre los estudios del psicoanálisis aplicados al arte y de la psicología de la percepción. De su obra teórica destacaremos su *“Psychoanalytic Explorations in Art”* (1952) en la que desarrolla la idea de que la contemplación activa de una obra de arte por parte del público completa el significado que el artista le otorgó en su creación. Así los artistas utilizan la actividad consciente para dar forma a su material inconsciente, mientras que el espectador, realiza el proceso inverso: percibe la obra de arte conscientemente y posteriormente la interioriza de manera inconsciente, en lo que sería un nivel superior de comunicación.

PSICOLOGÍA ANALÍTICA

De la Psicología analítica de Jung, aparte de sus numerosas teorías y aportaciones a la psicología general, lo más interesante en el contexto de la relación entre psicología y arte es el desarrollo del concepto del *“inconsciente colectivo”*, que define como un sustrato común a los seres humanos de todos los tiempos y lugares del mundo como parte de la psique que conserva y transmite la herencia psicológica común de la humanidad, y el de *“arquetipo”* como formas simbólicas comunes a todos los hombres (Pazos-López, 2014, p. 130); o símbolos con energía propia capaces de unificar lo inconsciente con lo consciente (León del Río, 2009, p. 39).

Estos arquetipos pueden expresar los instintos en un sentido biológico, así como elementos de carácter espiritual, es decir serían aquellas imágenes oníricas y fantásticas que representan motivos universales pertenecientes a religiones, mitos, leyendas, etc, que se repiten en las distintas culturas, ejemplos de este tipo de imágenes pueden ser, el nacimiento, la muerte, el padre, la madre, el árbol de la vida, el renacer, el ciclo de la vida, etc. Me parece interesante traer esto a colación porque, a pesar de no ser específicamente el tema de la tesis, creo que da una base sobre la que trabajar en el estudio de las emociones en el arte representativo, ¿podrían estar las emociones despertadas por el arte representativo relacionadas con estos arquetipos que todos llevamos de alguna manera en el

inconsciente? Así como una explicación a la aparición de estos temas a lo largo de la historia del arte en distintas civilizaciones, muchas veces basados en sus respectivas religiones.

EINFUHLUNG

A finales del s. XIX surge, a la vez que la propuesta de Fechner que veremos a continuación, la teoría de la “*Einfühlung*” término traducido como “proyección sentimental”, “empatía” o “simpatía”, esta teoría trata de relacionar la experiencia de los sentimientos y emociones con la expresión y la percepción artística (Pazos-López, 2014, p. 133), coincidiendo con los postulados de las teorías formalistas que como se ha visto, se centrarán en el estudio del desarrollo de la forma, considerada como lo específicamente artístico, relegando el contenido a la forma, pues en la teoría formalista solo mediante la forma se estimula la conciencia y el cuerpo del espectador, y únicamente en la forma reside el valor comunicativo y la significación del arte (Lizarraga, 2014, p. 41).

Los principales teóricos de la *Einfühlung* que se tratarán aquí son los filósofos Friedrich T. Vischer, su hijo Robert Vischer y el psicólogo, además de filósofo Theodor Lipps.

Friedrich T. Vischer (1807-1887) en *Estética o ciencia de lo bello* (1857), sin utilizar aún el término *einfühlung*, empieza a perfilar la idea de que la percepción es un “*proceso de identificación simbólica con las vivencias emotivas personales.*”, y será su hijo Robert Vischer (1847- 1933) quien posteriormente acuñará el término “*Einfühlung*” aplicándolo al campo de la percepción al incluirlo en su tesis doctoral “*Sobre el sentimiento óptico de la forma*” (1873), para R. Vischer la reacción ante los estímulos artísticos estaría condicionada por los sentimientos y emociones del espectador (y el artista), que los incorpora al proceso perceptivo (y creativo) mediante un proceso psíquico de proyección sentimental sobre el objeto o estímulo (Pazos-López, 2014, p. 133).

Th. Lipps (1851 – 1914) tomará el concepto de la *einfühlung* del campo de la estética y lo desarrollará en el ámbito de la psicología, donde tendrá una enorme repercusión. Lipps llega a distinguir cinco tipos de empatía según los objetos que la suscitan: una empatía general perceptiva; una empatía de estado de ánimo; una empatía perceptiva condicionada; una empatía suscitada por la apariencia sensible de los otros sujetos; y una empatía estética.

La “empatía estética” sería aquella que experimentamos ante un objeto de arte, y sobre el cual proyectaríamos nuestros sentimientos, emociones, vivencias, y sentiríamos placer si encontramos ciertas coincidencias entre el objeto y nuestra proyección, pues van en la línea de nuestro propio ser lo que nos produciría placer, y lo consideraríamos bello, es lo que Lipps denomina “empatía positiva”, mientras que si no encontramos ningún tipo de afinidad en la proyección en el objeto, causaría una repulsa interna, lo que denomina “empatía negativa” y encontraríamos el objeto feo. (Pazos-López, 2014, pp. 134-35)

Esta teoría, que fue desarrollada en el campo de la psicología como se acaba de ver, la recogerá el historiador del arte William Worringer (1881 – 1965) en su obra *“Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie”* (1908) traducida al español como *“Abstracción y naturaleza: una contribución a la psicología de los estilos”*, en la que sintetiza y concilia conceptos de ramas distintas cómo la filosofía, la estética o la psicología para desarrollar su psicología de los estilos.

Worringer entiende la evolución del arte a partir de los cambios en el «sentimiento artístico originario», término que deriva del concepto acuñado por Riegl de “voluntad artística”, entendido como germen de la creación artística en cada periodo y artista (Nicolás, 2008, p. 288) , (que por otro lado también recogerá Kandinsky para su “necesidad interior” que se verá más adelante). A grandes rasgos, la teoría de los estilos de Worringer, considera el arte dividido en dos momentos cíclicos que se repiten a lo largo de la historia y que vendrían determinados por la «voluntad artística» ya mencionada que desarrollaría dos tendencias básicas, por un lado el *“afán de einfülung”* que se desarrollaría en culturas más racionales, en las que el hombre tiene un concepto del cosmos y de sí mismo optimista, pues vive en armonía con la naturaleza, por ello encontraría la belleza en lo orgánico, y buscará formas que se parezcan a su entorno desarrollando un arte naturalista, como el de los pueblos del clasicismo mediterráneo, el Renacimiento o Neoclasicismo.

La otra tendencia básica de la voluntad artística sería el *“afán de abstracción”* que dominaría en las culturas más espirituales, caracterizadas por desarrollarse en un entorno hostil al que el hombre ha de enfrentarse y le provoca tensión, por ello produciría un arte abstracto basado en formas no orgánicas estilizadas, geométricas y abstractas (hostiles el

entorno a su modo de ver) como reflejo de dicha tensión. Serían los pueblos alejados de la estética clásica mediterránea, como los nórdicos o los primitivos, los que estarían caracterizados por ese “afán de abstracción”, de esta manera llega a relacionar entre sí estilos, tan alejados temporalmente y tan dispares, como el arte medieval tardío alemán y el expresionismo alemán del siglo XX ya que ambos, según él, coincidirían en la actitud psicológica vital de rechazo frente al cosmos (Nicolás, 2008, p. 8; Pazos-López, 2014, pp. 132-134).

El estilo de una determinada época queda determinado para Worringer por una confluencia de la voluntad artística, la proyección sentimental y la visión del mundo del momento (Encina & Leyra, 2002; Nicolás, 2008). Si bien ésta no es la única aportación a la historia del arte de Worringer, y se puede estar de acuerdo o no con su teoría de los estilos, la quería traer aquí a colación, como un ejemplo de cómo las investigaciones y desarrollos de la psicología pueden aportar nuevos enfoques a la historia del arte.

Además cabe destacar en este punto, por un lado la relación que realiza Worringer entre época espiritual y abstracción, que como veremos aparecerá en la teoría artística que desarrollan tanto Kandinsky como Mondrian, así como una carta de Franz Marc a Kandinsky en la que le recomendaba la lectura de *“Abstracción y naturaleza”*, lo que atestigua que, aunque no es seguro que Kandinsky leyera esta obra al menos la conocía. También cabe destacar que la primera exposición fuera de Munich del grupo *“Der blaue reiter”*, encabezado por Kandinsky y Marc, fue en el Club Gereon en Colonia, dirigido por Emmy Woriringer, hermana de este autor. De todo ello se hablará en el capítulo correspondiente al estudio de Kandinsky y Mondrian.

ESTÉTICA EXPERIMENTAL

“Vorschule der Aesthetik” publicada en 1876 por Gustav Theodor Fechner se considera la obra fundacional de la estética experimental, si bien sus primeros experimentos se limitaron al estudio de las preferencias por ciertas formas geométricas desde un enfoque básicamente hedonista, en el que el criterio de preferencia era el placer (agradable) o el displacer (desagradable). Fechner a partir de sus experimentos elaboró una serie de

estadísticas sobre preferencias individuales hacia formas simples. A pesar del excesivo reduccionismo de estos primeros pasos, Fechner estableció ya a finales del s. XIX las bases metodológicas de la estética experimental, y enuncia una serie de leyes generales y principios de la experiencia estética.

De todo esto hablaremos más ampliamente más adelante, pues al presentarse en esta tesis un estudio empírico sobre las emociones elicítadas por las obras de Kandinsky y Mondrian, cuya metodología está basada en algunos de los desarrollos de esta disciplina se dedicará el siguiente epígrafe a su desarrollo y al análisis de sus distintas metodologías.

PSICOLOGÍA DE LA GESTALT

Es imprescindible en este breve recorrido en torno a la relación entre la psicología y el arte hacer mención a la corriente conocida como la Psicología de la Gestalt, o Psicología de la forma que se desarrolló en las primeras décadas del S.XX, los psicólogos de la Gestalt trasladaron el enfoque de la psicología experimental de la percepción sobre los estudios introspectivos de la sensación fisiológica, a los análisis formales de las formas pictóricas abstractas, con el objetivo de revelar los principios básicos de la experiencia visual, por lo que tienen relación con las teorías formalistas ya aludidas.

La Psicología de la Gestalt fue iniciada por Wertheimer, Koffka y Köhler, psicólogos que se interesaron por el proceso de percepción humana y trataron de superar la teoría dominante durante los siglos XVIII y XIX denominada teoría empirista o asociacionista de la percepción. Esta teoría asociacionista, basada en el pensamiento aristotélico, opinaba que la percepción es un proceso pasivo, resultado de la recepción y acumulación de impresiones producidas por el mundo circundante, siendo estas impresiones el punto de partida de la actividad mental o psíquica, las que nos informarían del mundo físico y sus transformaciones, gracias a una serie de procesos de asociación e integración de las impresiones recibidas por medio de los sentidos (Oviedo, 2004, p. 90). Es decir, primero recibimos una serie de sensaciones o impresiones en contacto con el medio, que posteriormente mediante una serie de procesos mentales organizamos para darle un significado.

Frente a este concepto de la percepción, la Gestalt va a considerar la percepción como un proceso mental activo fundamental, de cuyo correcto funcionamiento va a depender el resto de actividades psicológicas como el aprendizaje, o la memoria.

La percepción para los gestálticos no es una copia idéntica del entorno como una mera reproducción, sino un proceso de elaboración activo encargado de generar una representación mental, es decir que el ojo se parece más a un dispositivo de procesamiento de datos, que a una cámara fotográfica (Schuster & Beisl, 1982, p. 24) Al contrario de la teoría anteriormente expuesta, la percepción no es la suma de unidades elementales que mentalmente reconstruimos mediante asociaciones o integraciones, sino que los datos de la experiencia se organizarían de manera automática en el proceso mismo de la percepción del mundo exterior, defendiendo que la mente posee ciertas estructuras o categorías de manera innata a las que se someten los datos obtenidos mediante la experiencia (Oviedo, 2004; Pazos-López, 2014)

Sobre la creación artística, en línea con los desarrollos formalistas, la Gestalt resalta el valor de la estructura formal por encima de los significados sentimentales que puede despertar la obra de arte en el espectador, así la representación artística (en cuanto a imitación de un modelo o a plasmación de realidades) no es entendida como un acto de reproducción, sino como una creación nueva que equivale a lo representado, en tanto que se ajusta a su forma. Para la escuela de la Gestalt el arte es la elaboración de la realidad y de la propia experiencia del público a partir de la configuración mediante formas artísticas.

A partir de estos conceptos los psicólogos de la Gestalt desarrollaron una serie de leyes perceptivas generales y particulares que tratan de explicar cómo organiza el cerebro los diversos estímulos que recibe como totalidades, leyes que junto al formalismo estético fueron de gran importancia para el nacimiento de la abstracción pictórica, y serán fundamentales para el diseño gráfico y su evolución. De estas leyes se destacarán algunas que por su importancia o por su relación con el arte y los autores objeto de esta investigación.

La primera ley general de la Gestalt es la denominada *“ley de la figura y fondo”* que establece que una imagen percibida consta de dos componentes: la figura, que aparece nítida y estructurada en primer plano, y el fondo en las zonas circundantes de la figura, que se ve difuso y en segundo plano, de manera que en una imagen no puede existir figura sin un fondo Sin embargo existen imágenes en las que esta relación no está clara, quedando a cargo del sujeto perceptor extraer la figura del fondo, el ejemplo típico de este tipo de imágenes son las llamadas *“imágenes reversibles”* como la *“copa de Rubin”* creada por el psicólogo de ese nombre para explicar este fenómeno perceptivo y su implicación en ciertas ilusiones ópticas. (Marty, 1999; Oviedo, 2004; Schuster & Beisl, 1982). Es interesante señalar cómo este efecto se puede observar en algunas obras basadas en *“imágenes dobles”* de Dalí como *“Busto invisible de Voltaire”* o *“Las tres edades”*.

A parte de esta ley general el propio Rubin estableció otras reglas perceptuales del fenómeno de la figura-fondo, como la de que la figura percibida parece estar un poco delante del fondo, sugiriendo profundidad entre la figura y el fondo. Cuando analicemos la teoría artística de Mondrian, se verá cómo el artista busca en sus composiciones anular este efecto perceptivo de figura-fondo para establecer una equivalencia de ambos factores, pues en la búsqueda de la *“pintura pura”* que realizan los artistas de De Stijl aspiran a la bidimensionalidad absoluta del cuadro, evitando a toda costa la ilusión (o percepción) de profundidad (Crego, 1997, pp. 143-144; van Campen, 1997, p. 134), pues ésta sería un elemento ajeno a la pintura (la profundidad). En este caso, aunque no se ha encontrado soporte documental de que Mondrian y sus compañeros de De Stijl conocieran las teorías de la Gestalt, es interesante señalar cómo esta teoría psicológica ayuda en la comprensión de una de las bases teóricas de Mondrian y el Neoplasticismo.

Otra de las leyes generales que se señalará es la *“ley de la buena forma”*, según los psicólogos de la Gestalt el cerebro prefiere las formas integradas, completas y estables, de manera que en el proceso de percepción, se tratará de encontrar la estructura más sencilla, regular y simétrica posible, así cuanto mayor sea la sencillez, la regularidad y la simetría, *“mejor”* será la forma y más fácilmente la percibiremos, conforme a esta premisa definirán la *“ley de la buena forma”*, según la cual se tiende a mejorar y definir las formas confusas o

poco reconocibles, este perfeccionamiento de la forma, lo que implica “rellenar los espacios, acentuar la simetría, acercar la forma a la de un objeto conocido, aumentar la regularidad y evitar la disociación de los elementos de la figura” (Schuster & Beisl, 1982, p. 31)

Estas serían las dos leyes generales de la Gestalt, que explicarían cómo percibimos las formas de manera general, que tienen que ver con otra serie de leyes particulares, entre las que se encuentran la “ley de proximidad” que establece que los elementos más próximos unos de otros tienden a percibirse como una unidad y formar una figura; la “ley de semejanza” parecida a la anterior, pero estableciendo que lo que nos hace ver los elementos como una unidad formando una figura es la semejanza, bien sea una semejanza de color, de forma, de tamaño, etc.; la “ley de cierre o de forma completa”, que establece que las formas completas y cerradas forman una figura más fácilmente, por lo que tendemos a cerrar y completar las formas percibidas, aunque no lo estén, y por último la “ley de la experiencia” según la cual las estructuras ya conocidas tienden con facilidad a ser vistas como una figura (Schuster & Beisl, 1982, pp. 25-28). Estas leyes y otras aquí no descritas son ampliamente utilizadas sobre todo en el diseño gráfico y la publicidad.

Uno de los autores más prolíficos del círculo de la Gestalt, y de gran relevancia en la psicología del arte es Rudlof Arnheim (1904-2007), por otro lado también un autor reconocido en Historia del arte, publicó entre otros ensayos *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador* (1954); *Hacia una psicología del arte: Arte y entropía. Ensayo sobre el desorden y el orden* (1966); *El pensamiento visual* (1969).

En *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador* (1954) desarrolla diez conceptos visuales fundamentales inspirados en las teorías de la Gestalt que ejemplifica a lo largo del libro con ejemplos de la historia del arte, estos diez conceptos visuales son: equilibrio, figura, forma, desarrollo, espacio, luz, color, movimiento, dinámica y expresión, cuyo entendimiento según el autor ayudan a una mejor comprensión de la obra de arte, pero como nos advierte en la introducción, antes de analizar dichos conceptos y en línea con el concepto de percepción gestáltica, primero se deba visualizar como un todo para intentar aprehender la composición total, de manera que sin perder de vista la “estructura del todo” podamos entender y comprender los conceptos visuales ya citados, y seamos capaces de

apreciar toda la riqueza de la obra y “percibirla correctamente” (Arnheim, 1997, p. 21). Cabe resaltar que los diez conceptos mencionados han estado siempre muy presentes en toda la literatura artística, sobre todo en las teorías y críticas de arte formalista.

La “complejidad dinámica” es una de las ideas que desarrolla en *Hacia una psicología del arte: Arte y entropía. Ensayo sobre el desorden y el orden* (1966), donde señala que la investigación gestáltica ha confirmado el efecto placentero de la armonía, simetría, orden, equilibrio, etc, bases de la teoría clásica del arte, pero que “el organismo no tiende tan sólo hacia el equilibrio, sino más bien hacia un máximo de riqueza dinámica en una forma bien equilibrada” (Marty, 1999, p. 19), un concepto muy cercano al del “*equilibrio dinámico*” que desarrolla Mondrian en sus escritos desde los años veinte, y cuyas obras son un claro ejemplo como se verá cuando analicemos cuáles son para este artista los elementos de la pintura.

En “*El pensamiento visual*” (1969) Arnheim desarrolla la idea de que el lenguaje es útil para denominar, clasificar, identificar y comunicar aquello que ha sido captado por los sentidos y procesado por la mente, sin embargo es insuficiente para describir algunos aspectos del mundo como algunas cualidades de la obra de arte, que a veces no somos capaces de expresar con palabras (Pazos-López, 2014, p. 135) (el lenguaje también se nos presenta insuficiente para describir emociones). Siguiendo la teoría de la percepción activa de la Gestalt, Arnheim defiende que percepción y pensamiento no son elementos contrapuestos, sino interdependientes, por lo tanto percibir implica pensar en lo que denomina “*pensamiento visual*”, de manera que ver o percibir el arte supone una actividad cognitiva, en línea con los desarrollos de la psicología cognitiva.

Es pertinente también señalar los contactos que hubo entre algunos teóricos de la Psicología de la Gestalt y la Bauhaus, si bien se hablará de esta escuela más extensamente posteriormente ya que uno de sus más conocidos profesores fue Kandinsky, junto a otros artistas que destacaron por su oposición a las actitudes esteticistas decimonónicas, volcándose en la modernidad y en la abstracción formal de los años veinte como Lionel Feininger, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg o Kasimir Malevich.

En 1927, por ejemplo, el citado Rudolf Arnheim visitó la Bauhaus de Dessau, publicando un artículo en *“Die Weltbühne”* elogiando el diseño de su edificio. En 1929, Köhler declinó una invitación de la Bauhaus a dar conferencias debido a un conflicto de programación, por lo que su estudiante Karl Duncker habló en su lugar, encontrándose entre el público el pintor Paul Klee, que había ya conocido las investigaciones de Wertheimer 1925. Y en el invierno de 1930-1931 a petición del consejo estudiantil de la Bauhaus se dieron una serie de conferencias sobre teoría gestáltica por el conde Karlfried von Dürckheim, psicólogo visitante de la Universidad de Leipzig a las que asistió Kandinsky. (Behrens, 1998, p. 300; Boudewijnse, 2012, p. 82)

A parte de las interacciones señaladas entre los miembros de los dos grupos, los artistas de la Bauhaus también estudiaron la literatura teórica de la Gestalt, así Walter Gropius y otros hicieron declaraciones de las que se desprende que conocían los principios de la Gestalt y la literatura de la Gestalt de su tiempo, y según afirma Paul Overy, en *“Kandinsky: The Language of the Eye”*(1970) Kandinsky mencionó frecuentemente a los teóricos de la Gestalt en sus conferencias de la Bauhaus, aunque haciendo hincapié en que éstos simplemente confirmaron sus hallazgos anteriores. (Boudewijnse, 2012, p. 82 y 89).

No se pretende aquí discernir si la teoría de la Gestalt influyó en Kandinsky o viceversa, o si estas ideas eran parte de un contexto cultural más amplio, sino poner de relieve la relación existente entre las teorías psicológicas de la Gestalt y la pintura de Kandinsky, en base a las fuentes consultadas.

Hasta aquí se ha intentado establecer las relaciones existentes entre las primeras teorías psicológicas y el arte, haciendo especial hincapié en cómo dichas teorías pueden ayudar en el estudio de la historia del arte y la comprensión del hecho artístico. Sin embargo a pesar de lo escrito, hay una crítica general de los psicólogos que actualmente centran sus estudios en torno al arte, que no existe aún una Psicología del arte consolidada, como se ha apuntado al inicio de este epígrafe esto se debe fundamentalmente a dificultades metodológicas, y a los paradigmas psicológicos dominantes basados en el positivismo y empirismo que, por su propia naturaleza no podían desentrañar algunos de los problemas

estéticos y artísticos más interesantes, como el gusto, la creatividad, o las emociones, que quedan fuera de la esfera de los hechos comprobables empíricamente.

Esta incapacidad de comprobación empírica de los procesos que implican la creación, percepción, o preferencia artísticos produjo un progresivo abandono de los temas artísticos por parte de la Psicología, hasta que se comenzó a recuperar en torno a los años ochenta del s. XX y no ha parado de crecer desde entonces, como atestigua la cantidad de publicaciones acerca del tema o la implantación de la asignatura “psicología del arte” en algunas facultades.

PSICOLOGÍA DEL ARTE COMO DISCIPLINA. VIGOTSKY (1896-1934)

Al margen de lo dicho anteriormente sobre la pérdida de interés de la Psicología por el arte, hay que señalar que sí han habido intentos de establecer una *Psicología del Arte* entre los que destaca tanto por su carácter pionero como por su intento sistematizador desde una perspectiva psicológica diferente de presentar un modelo teórico nuevo para una Psicología del arte es Lev Vygotsky (1896-1934) y su “*Psicología del Arte*” presentado como tesis doctoral en los años treinta, aunque no fue publicada hasta los setenta. Si bien Vygotsky es más conocido en Psicología por haber reivindicado el estudio de la conciencia, como elemento cuyos componentes básicos son tanto la inteligencia como la afectividad, rechazando la oposición clásica entre conciencia (mente) y cuerpo, centra sus investigaciones en el desarrollo genético y sociocultural del pensamiento. Su “*Psicología del arte*”, representaría una obra “juvenil” (su tesis doctoral) sobre las emociones y sus determinantes socioculturales (Páez, Adrian, Vergara, & Igartua, 1991, pp. 21-22) cuyo desarrollo estaría enmarcado en sus propuestas acerca de la conciencia y de las funciones psicológicas superiores posteriores.

“*Psicología del arte*”, está estructurada en cuatro partes: en la primera traza los principales problemas de la materia; en la segunda realiza una labor crítica de los estudios sobre arte desarrollados hasta ese momento desde la perspectiva gestáltica, la formalista y la psicoanalítica; en la tercera parte analiza la reacción estética de los géneros literarios de la fábula, la narración y el teatro, para finalmente, en la última y cuarta parte, hacer su

propuesta de lo que debe ser la Psicología de arte. Haciendo en todo el texto especial énfasis en las emociones, la imaginación y la fantasía, que se analizará en el epígrafe correspondiente a las emociones estéticas/artísticas, sin entrar a analizar el resto de la obra, sólo se apuntarán algunos temas interesantes que desarrolla.

La fórmula general propuesta por él está claramente expresada en su máxima: *“el arte es una técnica social del sentimiento”*, concepción que encaja con la teoría que posteriormente desarrollaría acerca de los símbolos como “transformadores” de los impulsos naturales humanos. Para Vygotsky será mediante lo que denominó la “reacción estética” ante el arte, entendido como sistema de símbolos, cómo adquieren la capacidad de transformar los sentimientos originales humanos (Marty, 1997, p. 59)

Vygotsky, critica los dos tipos de acercamientos al arte por parte de la psicología. Por un lado el que trata la psique del creador como algo que aflora en la obra y busca desentrañar la psicología del artista a partir de su obra artística, pues debido a la *“falta de conocimiento acerca de las leyes que rigen la expresión de la psique del artista en su obra”*, se da lugar a conjeturas difícilmente comprobables (en alusión a los estudios de carácter psicoanalíticos); por el otro, los estudios sobre la psicología del receptor, así como los análisis de sus emociones. La crítica general a estas dos corrientes es que ambos procesos el de la creatividad y el de la reacción estética, son eminentemente inconscientes, que para los psicológicos de aquella época (años 23-30 del s. XX) no podía convertirse en objeto de investigación científica, al tratarse de un proceso que no “reconocemos”, del que no somos “conscientes” (Vygotsky, 2006, pp. 45-46).

Para presentar su método, Vygotsky establece que la obra de arte para el psicólogo *“es un sistema de estímulos organizados consciente e intencionadamente de modo que exciten una reacción estética. Al analizar la estructura de los estímulos, reconstruimos la estructura de la reacción”*, poniendo como base de su método *“objetivo-analítico”* de la psicología del arte, la obra de arte (Vygotsky, 2006, p. 47).

Otros conceptos interesantes de Vygotsky son que el arte lo conforman tanto la habilidad técnica de crear, como la capacidad de expresar una visión particular del mundo en

relación con el contexto social del artista, de manera que la creación artística es fruto del diálogo del artista creador con su entorno cultural, personal y social, cuyo deseo fundamental es el de crear una obra que genere emociones o sensaciones en los espectadores, lo que convierte el acto creativo en una experiencia estética, comunicativa y social, por lo que *“el arte es una técnica social del sentimiento”*.

En el desarrollo mental y la evolución de la persona, tiene gran importancia la educación artística para el autor, idea que retoma en el ensayo *La imaginación y el arte en la infancia* (1930), donde investiga los límites entre imaginación y realidad poniéndolos en relación a los mecanismos creativos de la infancia y la adolescencia” (Pazos-López, 2014, p. 136).

Ya se ha señalado que Vygotsky fue pionero en el esfuerzo por establecer una metodología y un objeto claro de estudio de una “Psicología del arte” como campo independiente y, aunque han habido otros en la misma línea, entre los que cabe destacar a la española Gisèle Marty (Marty, 1997, 1999, 2000), los temas en torno a la psicología del arte aún se abordan desde distintas ópticas y metodologías investigando temas concretos, entre los que se destacarán aquí algunos por su interés para la historia del arte, y por su posible apertura de perspectivas para la misma.

Uno de los temas que mayor interés han suscitado en los psicólogos interesados en el arte ha sido el fenómeno de la creatividad, que se ha tratado desde diversas perspectivas, algunas tratan la creatividad como una característica general del ser humano, otras como un fenómeno excepcional y tratan de encontrar las características de personalidad que poseería un “genio-creador”, y por último, una “tercera vía”, que mantiene una postura intermedia en la que los genios excepcionales utilizan los procesos de pensamientos normales de una forma particular, por lo que el pertenecer a la especie humana sería una condición necesaria, pero no suficiente. Este tema es tan complejo y tiene tantas líneas de investigación que podrían ser de interés en la historia del arte, sobre todo para el estudio monográfico de autores, que es imposible resumir aquí, por lo que se dejará simplemente así planteado⁵.

5 Sobre este tema: Marty, G (1999): La creatividad: un fenómeno complejo. En Marty, G, *Psicología del Arte*. pp. 181 – 210. Madrid: Ediciones Pirámide.

Dentro del estudio de la creatividad se imbrican los realizados en torno al desarrollo de la capacidad estética en los niños, pues el impulso de dibujar en los niños parece una verdadera necesidad expresiva, y la forma sistemática en cómo realizan las representaciones indica tendencias de aspectos universales (Marty, 1999, p. 159). Respecto al desarrollo y evolución de la capacidad estética, la teoría más admitida es la propuesta por Vigoroux en 1992, en la que establece una periodificación en la adquisición de las capacidades estéticas o artísticas en tres etapas, a través del estudio de los dibujos realizados por niños: antes de los tres años se realiza una asignación azarosa de símbolos tales como manchas de color, trazos, etc. Entre los tres y los seis años, establece lo que denomina la “edad de oro” creativa, caracterizada por una producción rica de un “realismo intelectual” según una lógica interna que no tiene en cuenta el mundo físico, y por tanto altamente imaginativa, y finalmente, a partir de los siete años esta “edad de oro” entraría en declive, pues se comienza a intentar seguir reglas exteriores, generalmente a través de la escolarización (Marty, 1999, pp. 163-164). Esta teoría tiene su interés ya que tendría su reflejo en el campo de la historia del arte, cuando en el ámbito de las primeras vanguardias muchos artistas comenzaron a valorar los dibujos de los niños precisamente por ser más libres, alejados de las normas académicas.

Otra vertiente de las investigaciones con niños interesante es la que se relaciona con la importancia de la educación artística para el desarrollo humano, pues la formación artística también ayuda a facilitar su proceso de maduración personal, estimulando áreas como la creatividad, el pensamiento flexible, la toma de decisiones, la fluidez comunicativa o la resolución de problemas (Pazos-López, 2014, p. 138).

La teoría sobre las “inteligencias múltiples” planteada por Gardner en 1983, diferencia entre inteligencia lingüística, musical, lógico-matemática, espacial, kinestésica (del movimiento del cuerpo) y personal, en las que los aspectos artísticos aparecen en casi todas ellas (Marty, 1999, pp. 161-162) , a parte de la obviedad de la música, se puede relacionar la literatura con las habilidades lingüísticas, la capacidad espacial con el dibujo, la pintura, la arquitectura o la escultura, el movimiento del cuerpo con la danza, y aunque quizás es más difícil ver la relación de capacidades lógica-matemática con el arte, hay que señalar las

proporciones matemáticas en todo el arte griego, o las reflexiones sobre la “proporción áurea” en estética.

Si bien estas dos últimas teorías no tienen tanto que ver con el campo de estudio de la historia del arte, sí ponen de manifiesto la importancia del arte en el desarrollo del ser humano, lo que no está de más recordar en el contexto actual de “crisis de las humanidades”.

Otros investigadores se han interesado por la filogénesis del arte, es decir, por su origen, que relacionan con el desarrollo de las capacidades cognitivas del homo sapiens, que son de gran interés para el Arte primitivo o la Arqueología

A lo largo de este epígrafe se ha pretendido dar una visión general, por un lado de las relaciones entre Psicología y Arte, y por el otro de la posibilidad que los desarrollos de la Psicología de aportar elementos de interés y abrir nuevas posibilidades para el estudio de Historia del Arte.

II.2 LA ESTÉTICA EXPERIMENTAL: ESTUDIOS EMPÍRICOS SOBRE ARTE

La obra *“Vorschule der Aesthetik”* (1876) de Gustav Theodor Fechner está considerada como la obra fundacional de la estética experimental, como se ha comentado, que nace desde los inicios de la psicología experimental y se desarrollándose paralelamente a sus avances. De la evolución de esta rama de la psicología destacan tres momentos, el nacimiento de la mano de la psicofísica, su época de desarrollo de la mano de la estética de Berlyne en el s. XX y el momento presente.

El primero coincide con el nacimiento de la Psicología a finales del. s. XIX y primeras décadas XX, marcado por los trabajos de Fechner, que centrará en el estudio de la percepción de figuras simples sus primeros estudios de laboratorio.

Como veremos hay un primer e importante momento de desarrollo, que sufre una importante desaceleración y, el estudio del arte y de las emociones como áreas de investigación científica languidecen durante gran parte del siglo pasado, debido al énfasis puesto por la Psicología en el estudio del comportamiento observable, bajo el paradigma dominante de la Psicología conductista, que consideraba inaceptable todo aquello que tuviera que ver con la experiencia interna, por no ser conductas observables. Esta actitud de la psicología académica conducirá a un abandono de la investigación sobre estética, puesto que su objeto de estudio, las sensaciones o las preferencias sensoriales frente a estímulos externos son procesos internos no observables. En un proceso que, a nuestro parecer guarda cierto paralelismo con el desarrollo de las teorías formalistas en la historia del arte analizadas en el capítulo anterior, que en su esfuerzo por establecer la una “ciencia del arte” autónoma, se centrará en el estudio del objeto artístico (elemento observable) con independencia de la función social que cumpla o la experiencia que provoque (elementos no observables).

La segunda etapa se desarrollará en los años sesenta del s. XX, momento en el que se asiste a un un nuevo interés por el estudio experimental de la estética a partir de los aportes de Berlyne y su programa de investigación conocido como “estética psicobiológica”, cuyo objetivo era enunciar las leyes hedónicas que permitieran explicar la preferencia de las

personas frente a diversos tipos estímulos, programa que rige muchos de los objetivos de la investigación hasta la actualidad.

Finalmente se puede hablar de una tercera etapa, que iniciándose en los años noventa del s. XX sigue vigente en la actualidad, en esta etapa destaca una gran actividad investigadora al amparo del desarrollo de dispositivos instrumentales capaces de medir cambios fisiológicos sutiles, de los avances en la investigación sobre emociones y de las nuevas técnicas de investigación desarrolladas por las neurociencias, que ha dado lugar a la aparición de la llamada neurociencia afectiva o neuropsicología de las emociones, que se centra en el análisis y localización del sustrato biológico de las emociones.

En este epígrafe nos centraremos en presentar las teorías e investigaciones más interesantes de la estética experimental, a través de las tres etapas mencionadas, dejando para el siguiente apartado las correspondientes a la emoción.

II.2.1.- Los inicios de la estética experimental: La psicofísica de Fechner

Ya se ha comentado que la psicología desde su nacimiento como disciplina científica se interesó por los problemas del arte y de la estética, asimismo dado el carácter positivista y experimental con el que irrumpe como ciencia en el s. XIX, dicho interés por el arte se adaptará a las exigencias del método experimental, por lo que se plantea el estudio de criterios y juicios estéticos con las exigencias y características de esta forma de proceder propias de las ciencias empíricas.

G. Th. Fechner, es también considerado el padre de la psicofísica por sus estudios experimentales centrados en el análisis de la sensación y la percepción, objeto de estudio de la psicofísica que se define como *“la ciencia que estudia la relación del organismo (especialmente el humano) con su medio físico concreto y los juicios que forma el hombre acerca de estas percepciones”* y trata de establecer relaciones cuantitativas entre los estímulos (*input sensorial*) y la magnitud de la reacción del organismo afectado (*output*) (Mankeliunas, 1980).

Para investigar estas relaciones entre el estímulo y la reacción (input/output) Fechner desarrolló una metodología basada en procedimientos experimentales y estadísticos conocidos como “*métodos psicofísicos clásicos*” que permitirían obtener una aproximación estadística tanto del *umbral absoluto*, entendido como los límites mínimos y máximos de la magnitud en los que podemos percibir el estímulo, como pueden ser el volumen mínimo escuchar un sonido, o luz y/o distancia para ver un objeto, etc; como del *umbral diferencial*, en el que se calcula la cantidad mínima en que debe variar la magnitud de un estímulo para que se note dicha variación, es decir cuánto tiene que aumentar el volumen de un sonido para percibir dicho aumento, el tamaño, o el peso de un objeto, etc., publicando sus resultados su obra “*Elementos de Psicofísica*” (1860), en la que formula una ecuación matemática para cuantificar la relación entre la estimulación física y la sensación asociada⁶.

Fechner utilizará este modelo de la percepción y sensación en sus posteriores trabajos en el campo de la estética experimental, en los que pretendía estudiar mediante el mismo procedimiento lo que denominó las “preferencias estéticas”. Básicamente el método señalado aplicado en el ámbito de la estética consistió en ver qué objeto eligen las personas al seleccionar entre varios, basándose en una característica definida previamente (tamaño, color, forma). Sobre la base de los resultados estadísticos de las selecciones realizadas por los individuos, elaboró una serie leyes y principios sobre la expresión estética como el *principio del umbral estético*, según el cual un estímulo debe alcanzar cierto grado de intensidad para producir placer o displacer, o el de *reconocimiento*, según el cual la percepción de los objetos está ligada a la experiencia anterior del sujeto, que recoge y publica en su obra mencionada “*Worschule der Aesthetis*” de 1876.

Estos estudios fueron muy limitados, ya que para poder convertir la experiencia estética en parámetros medibles experimentalmente, estableciendo una doble reducción en los aspectos investigados. De una parte redujo la respuesta a un simple hedonismo (principio de placer/displacer) pidiendo a los participantes que escogieran entre diferentes figuras aquella que más les agradase entre una serie de alternativas. A la vista de la fluctuación de

6 $S = K \cdot \log_e E + C$ (siendo S=sensación; E= Estímulo; K= Constante de Weber que es diferente para cada modalidad sensorial.)

las respuestas dadas por las diferentes personas los resultados sólo permitieron aproximaciones estadísticas (no pueden aportarse valores fijos y constantes) de ahí que fueran una serie de estadísticas sobre preferencias individuales. Este tipo de resultados nos permitirían afirmar qué es “lo que gusta a las personas” sobre la base de la observación sensorial y no “lo que debe gustar” que sería el gusto impuesto desde la filosofía “lo que tiene que gustar”. (Carreras Barceló, 1998; Marty, 1999),

La segunda reducción corresponde al objeto estético empleado como estímulo que quedó limitado a figuras simples mediante las cuales se pretendía estudiar algunos elementos formales como forma, proporción, equilibrio, color. Se debe reseñar aquí que este proceder experimental se vio mejorado en los años veinte del s. XX con la aparición de una corriente de investigación que comienza a utilizar obras de arte pictórico en investigaciones sobre comportamientos estéticos, que se centraron en el problema del gusto o preferencia (Carreras Barceló, 1998, p. 328), que comentaremos al hablar de los estudios sobre la complejidad.

Cabe destacar de estos primeros acercamientos experimentales al análisis de las preferencias estéticas, el estudio realizado por Fechner sobre la relación proporcional conocida como “proporción áurea”, que desde la Antigüedad clásica fue tomada como modelo de armonía y belleza por artistas de todas las épocas, encenrándose en la literatura artística bajo los nombres “divina proporción” o “sección áurea”, que se presentarán a continuación como ejemplo de cómo se desarrollaban estos primeros estudios

Para este estudio llevó a cabo un experimento consistente en que las personas deberán elegir entre unos rectángulos de distintas proporciones aquellos que consideraban más armoniosos, los resultados de los ensayos indicaron que los rectángulos que presentaban la proporción áurea eran los seleccionados como “favoritos”. Sin embargo, posteriormente se realizaron distintos estudios centrados en la preferencia estética por la proporción áurea, con resultados dispares de los que una síntesis razonable de este campo de investigación es que aunque muchas personas prefieren las formas cuyas dimensiones se acercan a la proporción áurea, estas preferencias pueden variar y varían entre observadores y contextos. (Palmer et al., 2013, p. 91)

Es importante dejar constancia de la importancia de Fechner al introducir un procedimiento de cuantificación (cuestión esencial para la aplicación del método experimental) en el ámbito del estudio de las preferencias para analizar las vivencias subjetivas que produce la obra de arte, cuestión en lo que están de acuerdo tanto los seguidores como los detractores de Fechner al reconocer que, a pesar del excesivo reduccionismo mencionado, sentó las bases para el desarrollo de una metodología con la que realizar estudios empíricos sobre la experiencia estética (Marty, 1999, pp. 42-44).

Siguiendo la estela de los estudios de Fechner, los primeros pasos de la estética experimental se centrarán en análisis estadísticos sobre la preferencia estética de formas geométricas, proporciones, combinación de colores, etc que serían valoradas como bellas o placenteras por la mayoría de los participantes. (Carreras Barceló, 1998, p. 327).

Algunos estudios, de esta primera época de la estética experimental, entre finales del s. XIX y primeras décadas del s. XX (Pierce, 1894; Puffer, 1903), se centran en el estudio de equilibrio entre elementos, realizando experimentos con líneas y puntos que los sujetos debían colocar en un espacio dado, por ejemplo, partiendo de una línea fija de cierta longitud, anchura y color particulares, se pidió a los observadores que ajustaran la posición de una línea de prueba (con una determinada longitud, ancho, y color) para crear un conjunto equilibrado (Frances, 2005, p. 42; Palmer et al., 2013, p. 93). La finalidad de estos estudios era comprobar si, dependiendo de que los diferentes elementos de una composición se encuentren en equilibrio o no entre sí, los sujetos tienen una sensación de agrado o disgusto

Otra línea de investigación que se puede considerar dentro de los inicios de la estética experimental, aunque de menor desarrollo aborda el valor emocional y afectivo de líneas y formas, entre estos trabajos destacan las investigaciones los realizados por Lundholm (1921)⁷, y Poffenberg y Barrows (1924)⁸. El primero pidió a los participantes (8 sujetos) que

7 LUNDHOLM, H. (1921): "The affective tone of lines: experimental researches". *The Psychological Review* (1921), 28, pp. 43-60.

8 POFFENBERGER, A. T. y BROWS, B. E. (1924): "The feeling value of lines". *The Journal of Applied Psychology*, 1924,8, pp. 187-205

traczasen líneas que expresen las cualidades emocionales dadas en una lista (triste, alegre, tranquilo, agitado...), el segundo, realizado a 500 sujetos a los que se les mostraron dieciocho líneas de distintos tipos (curvas y quebradas en las que el número de curvas o ángulos variaba por línea), que tenían de relacionar con alguno de los adjetivos de una lista aportada por los investigadores (triste, tranquilo, alegre, suave, áspero, grave), conectando las líneas con los sentimientos.

En ambos experimentos, con algunas diferencias, las líneas curvas se relacionaron con adjetivos como tristeza o tranquilidad, mientras que las líneas rectas quebradas, con agitación, fuerza, poder. Por otro lado las líneas de dirección ascendente se relacionaron con energía, cólera, poder, mientras que las descendentes con debilidad.

Hay que reseñar aquí que Kandinsky en sus cursos de la Bauhaus, realizó como prácticas para los alumnos asistentes con una finalidad pedagógica, ejercicios cuya metodología recuerda a la empleada en los experimentos señalados, de los que presentaremos a continuación un ejemplo. Se puede leer en el libro editado con los cursos de la Bauhaus de Kandinsky en su clase del 26 de enero de 1926 (Wassily Kandinsky, 1983, p. 85):

“Durante la clase se compondrán aglomeraciones:

1.- Triángulo con cuadrado y círculo

2.- Cuadrado con triángulo y círculo

3.- Círculo con triángulo y cuadrado

acento=agresión; acento= calma; acento = interiorización

Cada uno de estos tres ejercicios puede hacerse sobre un P.O⁹ que sería

1.- Triángulo

2.- Cuadrado

3.- Círculo

uniendo o dispersando las tensiones aunque subordinándolas a la sonoridad principal

Precisar las intenciones en una hoja

9 P.O: abreviatura de Kandinsky para “plano original”

Se puede observar en esta cita cómo Kandinsky insta a sus alumnos a establecer relaciones de agresión, calma o “interiorización” en una composición usando distintas formas geométricas (Círculo, triángulo y cuadrado), que a su vez se relacionarían con un fondo (P.O) también de distintas formas. Destaca la instrucción “*precisar las intenciones en una hoja*”, lo que indica la pretensión de tratar de comprobar “empíricamente” en una clase posterior la consecución de dicha intención.

En general los resultados de la estética experimental iniciada por Fechner fueron dispersos y no muy esclarecedores debido a que estos trabajos realmente trataban aspectos muy simplificados y superficiales del arte y la experiencia artística. En la segunda mitad del s. XX se producirá un cambio de orientación en la estética experimental que tratará de solventar algunos de los problemas detectados, planteando nuevos enfoques, técnicas y objetivos, se trata de lo que Berlyne denominó la “nueva estética experimental”.

II.2.2.- La nueva estética de Berlyne 1976

De la mano de Berlyne y otros investigadores, en los años 60 del s. XX se produjo un nuevo interés por el estudio experimental en torno a las cuestiones de estética. Se pueden destacar como hitos: la fundación en 1965, en el primer congreso internacional de París de la *International Association of Empirical Aesthetics* por Daniel Berlyne (Universidad de Toronto, Canadá), Robert Francès (Universidad de París, Francia), Carmelo Genovese (Università di Bologna, Italia) y Albert Wellek (Johann-Gutenberg- Universität Mainz, Alemania), cuyo órgano de prensa “*Empirical Studies of the Arts*” comienza a publicarse en 1983, así como el auge de la investigación con el incremento de estudios en publicaciones sobre psicología general y experimental, que abordan desde distintos puntos de vista y metodologías experimentales los variados y diversos elementos que intervienen en la experiencia estética.

Berlyne está considerado como un teórico del estudio de la motivación que incluyó en sus planteamientos una gran diversidad de temas cuyo fin era dar una explicación del comportamiento humano y animal, para lo que tratará cuestiones sobre el arousal¹⁰, la

10 Activación general fisiológica y psicológica del organismo, que varía en un continuo que va desde el sueño profundo hasta la excitación intensa. (Gould y Krane, 1992. p. 120)

atención o el humor, sin olvidar la estética experimental, cuestión por la que lo tratamos aquí.

Su teoría de la “*motivación colativa*” expuesta en 1960 en su libro *Conflict; Arousal and Curiosity*, se centra en los efectos hedónicos producidos por las variaciones en el nivel de arousal inducidas por la exposición a estímulos que difieren en atributos tales como la novedad, la complejidad, la sorpresa y la congruencia /incongruencia. Estos atributos (dimensiones) los denomina “*dimensiones colativas*”, en el sentido de que sus efectos están unidos a operaciones mentales que suponen la comparación del estímulo actual, es decir en el momento que se percibe, con las experiencias del pasado y la evaluación de la discrepancia entre el estímulo y las expectativas.(Berlyne, 1974, p. 5)

Desde el año 60, Berlyne aplica su modelo de la motivación colativa al fenómeno estético, y publica en 1971 “*Aesthetics and psychobiology*”, obra que para muchos estudiosos es una de las más relevantes de la Psicología del arte, y en 1976 “*Studies in the new experimental aesthetics*”, texto en el que se recogen todos los experimentos que Berlyne y sus colaboradores llevaron a cabo en torno al estudio experimental de la aplicación de la teoría de la motivación colativa a la teoría estética, centrándose en elementos como el color o la forma, de los que hablaremos más adelante cuando analicemos las técnicas de investigación. Las aportaciones más importantes de Berlyne a la “nueva estética experimental” son el establecer la diferencia entre el estímulo estético como tal y los efectos que produce el estar expuesto él y el análisis de las relaciones, por una parte entre la obra de arte y los recursos del artista, y por la otra las variables colativas de la obra y las fluctuaciones en el arousal que produce en el observador.

Centrándonos en el estudio de la obra de arte, Berlyne propone tres acercamientos para su análisis: En términos de la teoría de la información, ya que entiende que ésta transmite información semántica, expresiva, cultural y sintáctica al espectador; Desde un perspectiva semiótica, en tanto que puede ser considerada un conjunto de símbolos y estudiada según los parámetros de dicha disciplina; y finalmente desde la Psicología de la motivación, como un patrón de estímulos con propiedades colativas, que le dan un valor

hedonístico positivo intrínseco (Carreras Barceló, 1998, p. 331), siendo esta última la de interés para esta investigación.

En la citada obra *The New Experimental Aesthetics* (1974) presenta el estudio de las propiedades colativas del estímulo y cómo éstas modifican el arousal¹¹, estudiando tanto la conducta verbal como la no verbal en las respuestas estéticas de los sujetos a estímulos contruidos para las investigaciones, y tratando de establecer las relaciones entre los fenómenos estéticos y los psicológicos.

Con estas nuevas líneas de investigación Berlyne pretendía superar las críticas a la estética experimental fechneriana. Sin embargo, su teoría recibió algunas críticas que le achacaban que realmente no aclaraba la diferencia entre un procesamiento estético de uno no estético, a estas críticas que Berlyne respondió que la actividad estética provoca una motivación de tipo intrínseco (una automotivación), mientras que el procesamiento no estético da lugar a motivación extrínseca (Carreras Barceló, 1998, pp. 330-331). Es decir el procesamiento estético es interior y depende del propio sujeto, en otras palabras, es la clase de motivación que aparece cuando hacemos algo que disfrutamos, cuando la tarea en sí misma (observar un objeto artístico) es la recompensa, lo que se conoce como “motivación intrínseca”, mientras que la motivación extrínseca, dominante en los procesamientos no estéticos, es aquella que es ajena a la actividad que se está realizando.

De la influyentes teorías de Berlyne, hay que destacar dos conceptos que ya han aparecido al presentar su teoría de la motivación colativa: las “*propiedades colativas*”, y el “*arousal*”. Berlyne utilizó estos dos conceptos para hacer predicciones sobre las respuestas emocionales en el arte, asumiendo que las variables colativas son características estructurales de la obra de arte, de manera que las pinturas, la música, la literatura o las películas pueden describirse en función de la complejidad, la novedad, la incertidumbre y el conflicto, particularmente cuando se considera que estas variables representan cualidades abstractas de la información (Silvia, 2005, p. 2).

11 Entendido como energía activadora que se relaciona con los aspectos motivacionales

Para Berlyne la respuesta estética se basa en una concepción psicobiológica, y toma de las teorías de las emociones, que se verán más adelante, la noción de “*arousal*”, asumiendo que el placer es una cuestión del grado de excitación o activación del espectador mientras observa una imagen, siendo ese grado de excitación el “*arousal*”, el que provoca ciertos cambios fisiológicos en el espectador, como la conductancia de la piel (sudor), o cambios en el ritmo cardíaco (Palmer et al., 2013, p. 97; Silvia, 2005, p. 2), modificaciones fisiológicas que se pueden medir experimentalmente, estableciendo así unos parámetros en el efecto que producen las obras de arte en términos de variables “medibles”. Dichas alteraciones en el arousal se producirían por el efecto que las “propiedades colativas” presentes en el objeto provocan en el organismo, planteando una teoría objetivista, en la que la capacidad de provocar una emoción está en el objeto, lo que remite a las teorías clásicas de la belleza objetiva.

Las “*propiedades colativas*” quedan definidas como “*propiedades estructurales del objeto percibido que son capaces de modificar el nivel de vigilancia [arousal]*” (Frances, 2005, p. 43; Marty, 1999, p. 49) de manera que cada propiedad colativa tiene la capacidad de afectar la intensidad de la excitación, éstas propiedades para Berlyne son la complejidad, entendida como variedad de componentes del estímulo; la novedad, que serían características nuevas del estímulo o que fueron previamente desapercibidas; la incongruencia, o grado en el que un estímulo no se ajusta a su contexto; y la sorpresa, cuando no se confirman las expectativas del sujeto. Más adelante, cuando se analicen las diferentes teorías de las emociones aparecerán de nuevo estas nociones.

Según lo anteriormente argumentado, en la “nueva estética experimental” de Berlyne las preferencias estéticas se enmarcan en términos de cómo las propiedades de las obras artísticas afectan a los sistemas de excitación del espectador (entendido como arousal), siendo la complejidad y la novedad las dos categorías de propiedades colativas que se estudian sistemáticamente. Berlyne, además establece que las preferencias estéticas en el arte deben seguir un patrón de “U” invertida (Figura 1), en el que los estímulos se mueven de neutro a positivo cuando el potencial de excitación aumenta, pero cambian de positivo a

negativo después de que el potencial de excitación pasa un punto de inflexión óptimo, o se vuelve demasiado alto (Palmer et al., 2013, p. 97; Silvia, 2005, p. 3).

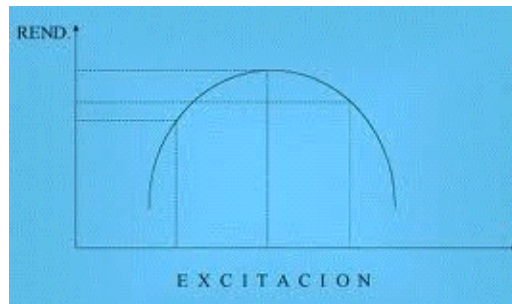


Fig. 1: Representación de la teoría de “U” invertida

Un gran número de resultados experimentales confirman la influencia de la complejidad y la novedad en la preferencia estática y el interés perceptivo, sin embargo la hipótesis del agrado estético con una curva en forma de “U” invertida respecto a la complejidad no queda siempre confirmada. (Frances, 2005, pp. 46-47)

II.2.3.- Técnicas de investigación

Hasta aquí hemos expuesto los dos momentos que sentaron las bases de la estética experimental, a continuación se describirán someramente, las metodologías usadas en las investigaciones, y los aspectos más estudiados, haciendo hincapié en aquellos de mayor relevancia para este tesis.

Dada la complejidad de lo que generalmente se conoce como experiencia estética, como se ha visto en el primer capítulo de esta tesis, los estudios empíricos sobre el tema por lo general, se han centrado en determinar las preferencias estéticas relativas a cierto conjunto de presentaciones visuales entre una población determinada, utilizándose como medida que expresa la preferencia o bien técnicas subjetivas basadas en juicios expresados por los sujetos, o bien técnicas objetivas, en las que se observan algunos índices psicofisiológicos cuyo uso en investigación ha sido posible gracias a los enormes avances de los instrumentos que evalúan estas características habidos en las últimas décadas.

Las técnicas subjetivas más utilizadas son tres: dos de ellas conocidas como *pruebas de alternativa de elección forzada*, en la primera, se presentan dos estímulos

simultáneamente y los observadores indican cuál de los dos “les gusta más” (prefieren estéticamente), tomándose como medida global de su preferencia relativa la probabilidad de elegir cada estímulo sobre los demás. En la segunda, los estímulos se presentan simultáneamente, y el observador debe clasificarlos por orden de preferencia, tomándose como medida de preferencia relativa el promedio (media) del orden de clasificación para cada estímulo. (Palmer et al., 2013, pp. 82-83)

La tercera técnica subjetiva, es el *diferencial semántico de Osgood* (Osgood, Suci, & Tannenbaum, 1957), que consiste en proponer al sujeto una lista de adjetivos que ha de relacionar con los conceptos que se pretenden valorar. Los adjetivos se presentan en forma bipolar, mediando entre ambos extremos una serie de valores intermedios, por ejemplo se presenta el par “fuerte/débil”, separados por una regla graduada en la que el sujeto debe marcar dónde ubica el concepto en relación con ambos polos numéricos. En este tipo de escalas se presenta un único estímulo de cada vez y el observador ha de calificarlo en una escala dada. El test utilizado en esta tesis para la evaluación emocional de las obras de Kandinsky y Mondrian, se fundamenta en este tipo de escala, si bien no se ajusta exactamente a ella ya que las respuestas se adaptan a una escala pictórica y no semántica, como veremos en su momento

A parte de estas tres técnicas subjetivos de medición, que son las empleadas habitualmente, hay otra que es interesante citar aquí, pues como se ha mencionado anteriormente, Kandinsky realizó ejercicios en sus cursos de la Bauhaus parecidos, se trata de las tareas de producción y de ajuste, en las que se requiere que los observadores elaboren con unos materiales dados la posibilidad que más estéticamente se ajuste al concepto que se estudia (equilibrio, proporción, combinación de colores), como el ya mencionado de Lundholm de 1921.

En las técnicas objetivas de medición, el participante simplemente observa el estímulo mientras el instrumental (dispositivo) mide automáticamente los cambios fisiológicos del sujeto. Éstas técnicas se basan en la toma de medidas correspondientes a señales electro-fisiológicas, que se clasifican en relación a los sistemas a los que afectan para

poder determinar los diferentes tipos de respuestas que se presentan y que están bajo el control del Sistema Nervioso Autónomo (SNA).

El SNA, es el encargado de mantener la el equilibrio interno (homeostasis) que se ve alterado cuando se percibe un estímulo externo que cambia las condiciones internas o externas, cuando esto ocurre el SNA se activa y actúa regulando la frecuencia cardíaca, la actividad electrodérmica, la pupilar o la temperatura corporal según sea la alteración, hasta devolverla a su línea base, o equilibrio (Buela-Casal, Sierra, Pelachano, & Arjona, 1997). Es importante recordar que en estética experimental, actualmente se entiende la respuesta como el conjunto de cambios que experimenta el observador/participante ante un objeto de arte.

Para realizar mediciones de estas actividades electro-fisiológicas existen diferentes dispositivos cuya finalidad es recoger las variaciones que se producen en dichas actividades (eléctrica, rítmica etc.) que se manifiestan en la activación o inhibición del Sistema Nervioso Autónomo. La utilización de estos instrumentos de medida garantizan que miden lo que se quiere medir (Huertas, Montero, & Alonso Tapiá, 2006), con lo que disminuyen los problemas relativos a la fiabilidad y validez de la medida. Presentaremos un breve resumen de las medidas que, según la literatura revisada, son utilizadas en el ámbito de la estética experimental y de las que, la actividad eléctrica de la piel, será empleada en la investigación empírica que se presenta en esta tesis.

AED: registro de la actividad eléctrica de la piel. Se ponen electrodos en las yemas de los dedos para medir la conductancia de la piel mediante la acción de las glándulas sudoríparas.

AGG: Electrogastrografía, se colocan electrodos en el abdomen que reflejan la actividad eléctrica gástrica.

Termómetro: Utilizado para medir la temperatura

ECG: Electrocardiografía, mide el ritmo cardíaco, se colocan electrodos a diferentes partes del cuerpo y estos transforman las señales eléctricas provenientes del corazón en variaciones de ondas posibles de imprimir.

Técnicas pupilográficas: usadas para obtener información del ojo, se aplican técnicas fotográficas de infrarrojos.

De las técnicas aquí señaladas, en concreto la medición de conductancia de la piel, combinada con la mencionada escala de valoración son las dos utilizadas en el apartado experimental de esta tesis.

Uno de los mayores inconvenientes de estas metodologías, y en general de la estética experimental, presente desde sus inicios con Fechner, es que para poder establecer elementos que puedan ser medidos, se ha optado por estudiar diversos aspectos de las teorías estéticas por separado, como pueden ser los colores, la orientación de las líneas, formas geométricas, etc. y no de la obra considerada en su conjunto.

Siguiendo a Palmer, Schloss, Sammartino (2012) en "*Visual Aesthetics and Human Preference*", a continuación se realizará una revisión de dos de los elementos formales de la pintura más estudiados, como son el color y las líneas, aunque las investigaciones que se verán no se corresponden exactamente con el estudio de las emociones, objeto principal de esta tesis, creemos que es interesante aquí poner de relieve cómo se han estudiado empíricamente dichos elementos formales en relación al arte.

El color

En primer lugar hay que destacar las investigaciones en torno al color, quizás el elemento pictórico más estudiado tanto como fenómeno físico, químico, o perceptivo, dentro del procesamiento de la información sensorial, siendo ésta línea la que nos interesa aquí, y que se puede retrotraer a la "*Teoría de los colores*" (1810) de Goethe en la que se encuentran algunas de las primeras descripciones de las sombras coloreadas, la refracción, o el contraste simultáneo de color y establece algunos valores emocionales a los colores. Desde entonces el color ha sido y es un tema de gran interés tanto en la teoría como en la práctica de la pintura.

Otra de las teorías de los colores que no se puede olvidar citar en un estudio de estas características dada su influencia en el Impresionismo y el Puntillismo, se debe a un químico, se trata de "*Los principios de armonía y contraste de los colores*" (1839) de Chevreul, donde

expone el concepto de “contraste simultáneo” de colores según el cual «dos colores adyacentes, cuando son vistos por el ojo, aparecerán tan diferentes como sea posible», por ejemplo la yuxtaposición del verde (formado por la mezcla del azul y amarillo) y rojo (el tercer primario no presente en la mezcla que origina el verde) da más brillo al conjunto, mientras que al poner colores no complementarios juntos, como son el amarillo y el verde da como resultado un conjunto contaminado (el amarillo se torna violeta). Ejemplos de estudios sobre combinaciones son los llevados a cabo por Granger GW en 1955, o más recientemente por Schloss K.B y Palmer S. E en 2011 (Granger, 1955b, 1955a; Schloss & Palmer, 2011)

En cuanto a la relación entre los colores y emoción citaremos las investigaciones llevadas a cabo por Terwogt & Hoeksma en 1995, en las pretende relacionar las preferencias por los colores manifestadas por grupos de participantes de diferentes edades (incluye niños) y las emociones. Los resultados que obtiene indican que la emoción menos deseable (triste) se asocia con tonos “más preferidos” (azul) , mientras que la emoción más deseable (feliz) se asocia con tonos menos preferidos (amarillo). (Terwogt & Hoeksma, 1995)

O la investigación de L.C Ou y colaboradores en 2004 que midieron emociones en torno al color a través de valoraciones subjetivas y trataron de usar esas valoraciones para predecir preferencias de color. Sus resultados mostraron, a través de la técnica del análisis factorial que hay tres dimensiones que predicen las preferencias de color: activo-pasivo, ligero-pesado, y frío-caliente, prefiriéndose colores activos, ligeros y frescos a pasivos, pesados y cálidos, si bien no entraron en cómo las emociones asociadas al color se presentan o por qué predicen unas preferencias mejor que otras (Ou, Luo, Woodcock, & Wright, 2004).

Líneas

En cuanto a las líneas cabe destacar una serie de investigaciones sobre la preferencia en la orientación de las líneas (horizontales y verticales u oblicuas), pues entronca con la férrea defensa de las líneas horizontales y verticales frente a las diagonales de Mondrian, en

el marco de la polémica con el “*Elementarismo*” de Van Doesburg ¹², que introduce composiciones a base de líneas diagonales, provocando.

Latto et al (2000) se examinó el efecto sobre el atractivo estético de la orientación de las pinturas de Mondrian, presentándose ocho pinturas originales de Mondrian, de las que cuatro eran de formato cuadrado y cuatro de formato romboidal, estas pinturas se presentaron en ocho orientaciones diferentes y se calificaron según su atractivo estético en una escala de 7 puntos. Los resultados pusieron de relieve que los observadores generalmente prefieren las líneas horizontales y verticales a las oblicuas, además, los sujetos mostraron mayor preferencia por la orientación original, seguramente porque la rotación cambia el equilibrio, así como la orientación de las líneas de los componentes (Latto, Brain, & Kelly, 2000). Lo que a nuestro modo de ver, demuestra la genialidad de Mondrian, y su capacidad de creación de obras con carácter universal.

Esta preferencia por las líneas horizontales y verticales se ha explicado porque la estimulación visual a la que las personas están expuestas (naturaleza perspectiva) tiende a tener más líneas horizontales y verticales que oblicuas, estos resultados proporcionarían evidencia adicional de que las personas prefieren imágenes que reflejan las propiedades de la estructura espacial que perciben de su entorno (Palmer et al., 2013, p. 91), más adelante se verá una afirmación parecida en Mondrian al establecer que las relaciones entre las líneas horizontales y verticales son las que “dominan toda la naturaleza”.

Cabe destacar el estudio de Palmer y Guidi, que pretendía probar las propuestas de Arnheim sobre la estructura del marco rectangular expuestas por Arnheim, en *Arte y Percepción Visual* (1974) y *El poder del centro* (1988) sobre la ubicación de los elementos en el marco rectangular, indicaron que un círculo en el centro del marco siempre obtuvo valores medios más altos en tareas de clasificación disminuyendo con la distancia desde el centro, las siguientes calificaciones más altas se corresponden con las ubicaciones efectuadas a lo

12 Sobre el elementarismo y la polémica con Mondrian: “Una poética dinámica: el elementarismo”, en CREGO, C: (1997) *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl*. Akal Eds., Madrid

largo de los ejes de simetría vertical y horizontal, con aumentos menores a lo largo de las bisectrices de ángulo en cada esquina del marco, pero notablemente no a lo largo de la diagonal que atraviesa el centro (Palmer & Guidi, 2011). En este caso, los resultados remiten a las teorías de Kandinsky en relación a lo que él llamó el “*plano básico*” (marco rectangular) expresada en “*Punto y línea sobre plano*” (1921), como veremos más adelante cuando abordemos la teoría artística de Kandinsky.

A partir de los años 90 del s. XX la investigación en el campo de la Estética Experimental recobra un importante impulso. El material de análisis deja de ser algo tan elemental como líneas y puntos de los trabajos de la época anterior para pasar a emplear obras de arte y fotografías, podemos destacar en el contexto de esta investigación, el estudio realizado en 2005 sobre el equilibrio espacial en las “tríadas” de color de Piet Mondrian. En esta investigación se comparó el equilibrio percibido en las pinturas abstractas originales de Piet Mondrian con unas variantes en los que los colores habían sido intercambiados, los participantes juzgaron que los originales eran más equilibrados que las variantes de color. (Locher, Overbeeke, & Stappers, 2005). Demostrando de nuevo la capacidad no sólo creativa de Mondrian sino como creador de imágenes que poseen cierta universalidad.

Otra línea de investigación empírica se centra en determinar si existe un factor general de apreciación estética como elemento del gusto, tratando de medir la competencia estética. En torno a los años cuarenta, época en que se inicia el desarrollo y uso masivo de tests, se elaboraron una serie de cuestionarios generalmente enfocados al ámbito de la personalidad, la inteligencia y las aptitudes, y dentro del ámbito que nos ocupa, desarrollaron tests que buscaban medir la aptitud de los individuos para emitir un juicio estético. Se tratan de test en los que las respuestas se consideran verdaderas o falsas en relación a un valor estético determinado por expertos, es decir, por personas reconocidamente cualificadas (Bulley, 1951; Bulley & Burt, 1933). Los investigadores que desarrollaron esta línea, consideran la belleza como algo inherente al objeto, que puede ser percibida por cualquiera que posea cierta sensibilidad estética (de nuevo nos encontramos ante la teoría clásica de la belleza objetiva), entre ellos, Meier (Meier & Seashore, 1929)

desarrolla una medida objetiva del talento artístico definido por un factor general relativo a la capacidad artística y un conjunto de factores (rasgos) relativos al equilibrio, ritmo, armonía, etc.

En consonancia con las teorías que tratan de explicar la apreciación estética a través de un factor general, el matemático Birkhoff, propone en 1932 un modelo para determinar objetivamente el valor estético de un objeto mediante una ley matemática enunciada como: $M = O/C$, donde la medida estética (M) (valor estético de un objeto) se define por el cociente entre orden (O) y complejidad C de tal forma que, el orden (unidad, armonía) incrementa el valor del objeto estético mientras que la complejidad lo disminuye. Para elaborar el modelo Birkhoff trata de definir los grados complejidad y armonía que definen la obra de arte. La complejidad mide el número de elementos que componen una imagen, mientras que el orden analiza la regularidad de esos elementos.

A la vista de las divergencias encontradas entre los resultados predichos con el modelo de Birkhoff, Eysenk en 1940 desarrolla uno nuevo y define la medida estética o belleza (medida de la apreciación estética) como el resultado directo del producto del orden por la complejidad ($M = O * C$). (Schuster & Beisl, 1982, p. 51). Ambos modelos, el de Birkhoff y el de Eysenk son útiles, el primero predice bien cuando las personas que prefieren obras sencillas y ordenadas, mientras que el segundo predice mejor al apreciación cuando la persona prefiere obras complejas.

Sin embargo numerosas investigaciones contradicen las tesis universalistas sobre el carácter general de apreciación estética que presuponen un carácter innato a la sensibilidad estética, poniendo de relieve la importancia de los factores adquiridos. Para probar esta hipótesis se ha acudido a la observación del comportamiento estético de los niños y la constatación de una evolución genética del gusto, estudiando, entre otras cosas, las variaciones de juicio y/o gusto con la edad, o los efectos del aprendizaje cultural en la apreciación estética. (Frances, 2005, p. 71), además de los efectos de la personalidad, las diferencias sexuales o las diferencias entre expertos y legos, no habiéndose encontrado hasta el momento una posición teórica única.

Desde las últimas décadas del siglo XX se ha producido de nuevo un auge en la investigación siguiendo las líneas aquí esbozadas bien sobre percepción, sobre juicios artísticos, o sobre los distintos factores o procesos que tienen lugar durante una experiencia estética, mientras que la emoción que pueda evocar el arte, quedó reducida a un simple valor “hedónico” de placer o displacer.

Sin embargo ya en las primeras décadas del presente siglo, se produce un auge en el interés de la Psicología general por la “emoción”, y su importancia en la vida humana, en este contexto aparecen numerosas investigaciones sobre emociones estéticas, centradas fundamentalmente en las evocadas por la música. También se investiga sobre las elicidadas por imágenes, no tanto desde la perspectiva de su calidad artística, como por la capacidad de provocar emociones, para su posterior utilización en investigaciones particulares sobre emoción desde la neurociencia, el marketing, o incluso la informática en sus últimos desarrollos de la Inteligencia Artificial.

Para finalizar presentamos, a modo de resumen de las diferentes propuestas sobre la de apreciación estética vistas a lo largo de las páginas anteriores el modelo que asumimos en esta tesis y que es el propuesto por Leder et al. (2004). Pues nos parece el más completo, ya que por un lado, recoge gran parte de la investigación desarrollada en este ámbito desde los años 60 y, por otro, es el que mejor se ajusta a los intereses de nuestro trabajo al adjudicar en su formulación un papel destacado a las emociones en el proceso de la apreciación del arte. Ya que entendemos que la apreciación del arte es un proceso perceptivo, emocional y cognitivo.

El modelo que asumimos incluye cuatro fases y apuntan también una serie de variables que afectan tanto al juicio como a las emociones suscitadas por una obra de arte.

Primera fase: Perceptiva, comienza una vez que un objeto ha sido clasificado como artístico. La evidencia empírica disponible, como hemos visto, señala una serie de características relacionadas con las preferencias estéticas, tales como el contraste, la claridad o enfoque, la complejidad media, la simetría, ciertos colores, el orden y el agrupamiento.

Segunda fase: Proceso de comparación con la experiencia previa a través de la memoria implícita (proceso no consciente) para hacer una valoración de preferencia. Son dos las características relacionadas en esta etapa con las preferencias estéticas; familiaridad, cuanto más familiar resulta lo que vemos, mejor lo valoramos, si bien, y teniendo en cuenta los resultados empíricos de los modelos de Birkhoff y Eysenk, esta valoración está mediada por la complejidad de forma, de manera que lo novedoso puede resultarnos tanto o más atractivo que lo familiar, siempre y cuando no nos resulte demasiado complejo. “Prototipicalidad”, que hace referencia a en qué medida la obra puede resultar representativa de una clase de objetos.

Tercera fase: La clasificación explícita de la obra, en función de contenido y estilo, en la que lógicamente influye el conocimiento y formación artística. El objetivo es reducir la ambigüedad y es un paso intermedio y previo al procesamiento cognitivo.

Cuarta fase: Proceso cognitivo, supone una prolongación de la anterior, y se refiere a la comprensión del significado de la obra, que conlleva una activación del circuito cerebral del placer, vivida de forma placentera. La formación artística facilita este proceso, al igual que la información que pueda acompañar a la obra. Incluso un solo título añadido a una fotografía puede hacer más fácil su comprensión y garantizar el disfrute estético.

Quinta fase: Los resultados de las etapas anteriores llevarán al sujeto a un juicio y una emoción estética. Al fin y al cabo, eso es lo que el artista pretendió con su obra, generar una emoción o estado de ánimo. Aunque en realidad, las emociones habrán estado presentes a lo largo de todo el proceso. Incluso el estado de ánimo inicial parece influir en todas las etapas

II.2.4.- Presente de la estética experimental.

Para finalizar este breve repaso a la investigación en el ámbito de la Estética experimental se hará referencia a aquellos aspectos más relevantes de la actualidad, pues gracias a la mejora en la instrumentación de uso científico (muchas veces proveniente del campo de la medicina) se ha contribuido la aparición de nuevas líneas de investigación en este campo centrados en la relación entre el arte y el cerebro, donde destaca el

neurobiólogo Semir Zeki con la publicación de sus obras *Inner Vision: An Exoploration of Art and the Brain* de 1999, publicada en español en 2005, y *Splendors and Miseries of the Brain: Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness* de 2008 también traducida al español y que recogen el estado de la cuestión.

En este contexto han aparecido diversos estudios entre los que destacan los que utilizan la neuroimagen (localizaciones cerebrales de las funciones psíquicas) como son las investigaciones de Zeki sobre la invariancia perceptual y la formación de imágenes prototipo facilitadores del recuerdo (Zeki, 2005). Los estudios de Cela-Conde dirigidos a determinar los correlatos neurales diferenciales entre la percepción de estímulos visuales apreciados por el espectador como bellos o no bellos (Cela-Conde et al., 2004); Los de Kawabata & Zeki sobre la actividad cerebral asociada a la presentación de estímulos pictóricos cuando se comparan pares de estímulos del tipo: retrato/no retrato; paisaje/no paisaje; bodegón/no bodegón y abstracto/ no abstracto (Kawabata & Zeki, 2004); o los de Vartanian & Goel, sobre el estudio de los correlatos neuroanatómicos de la preferencia estética por las pintura representativas y abstractas usando fMRI (Vartanian & Goel, 2004). Si bien estos estudios se encuentran aún en una fase muy incipiente, se han querido citar aquí pues podrán en un futuro ayudarnos a tener una mayor comprensión del hecho artístico en todas sus dimensiones, abriendo nuevas perspectivas de estudio y análisis en la Historia del Arte.

Por último hay que señalar el proyecto “ eMotion: Mapping Museum”¹³ desarrollado por la Universidad de Ciencias Aplicadas y Artes Noroeste de Suiza FHNW en el Museo de Arte St.Gallen de Suiza, entre el 5 de junio y el 16 de agosto de 2009, pues refuerza la idea defendida en esta tesis del interés y la conveniencia de la interdisciplinariedad entre Psicología y Arte.

La finalidad de este proyecto según se informa en su página web es aportar información para la comprensión de los factores que determinan la interacción entre la experiencia del visitante y el museo no sólo como lugar físico sino como un conjunto de estímulos, centrándose en factores como la arquitectura del museo, los objetos de arte, la instalación curatorial y cómo afectan en el comportamiento de los visitantes, todos ellos

¹³ <http://www.mapping-museum-experience.com/>

elementos que atañen a cuestiones de recepción de arte, pedagogía del arte, gestión de museos y modos de investigación y colaboración interdisciplinaria.

Los visitantes que querían participar en el proyecto, recibieron un *dataglove* (guante) a la entrada de la exposición que incluía varios sensores de señalización y medición. El guante (dispositivo a través del cual se recogen los datos) permitió la medición precisa de la trayectoria de cada individuo a través del museo, velocidad, y tiempo pasado delante de cada cuadro (objeto), además de la medida de variables fisiológicas como la frecuencia cardíaca y la conductancia de la piel.

Estos datos de carácter cuantitativo se validan con datos cualitativos obtenidos a través de las opiniones de los participantes, lo que permitirá una interpretación más completa e informada (los resultados aún no están disponibles). Se trata de un estudio interdisciplinario que podría conducir a una comprensión holística de la interacción entre el artista, la obra y el receptor, incluyendo la relación del objeto de arte con el observador, así como entre el observador y su contexto social, su experiencia, expectativas y otras variables sociales y psicológicas.

II.3.- DESCRIPCIÓN Y ANALISIS DE LAS EMOCIONES

En los capítulos anteriores se ha puesto de manifiesto cómo desde la Antigüedad clásica las teorías que han abordado la experiencia estética han tenido en cuenta el papel de las emociones en sus desarrollos; Se han revisado las relaciones entre Psicología y Arte y la manera de afrontar las investigaciones que la Psicología ha desarrollado acerca de los distintos aspectos y procesos que toman parte en la experiencia estética. En este epígrafe se presentará una visión general de qué son las emociones desde la perspectiva teórica, haciendo un breve repaso por aquellos planteamientos que definen qué son las emociones, cómo actúan y cómo se puede probar su realidad de forma empírica.

Como primer acercamiento para definir qué es una emoción acudiremos a la RAE, donde en la primera acepción del término emoción se define como la *“alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática”*. Como veremos a lo largo de las páginas siguientes estas características con las que la RAE define la emoción aparecen, si bien con otra terminología, como elementos claves para comprender qué son y cómo operan las emociones desde la perspectiva de la Psicología. Así, la referencia a la *“alteración del ánimo intensa y pasajera”* en Psicología se interpreta como *“episodio puntual”*, donde la RAE dice *“agradable o penosa”* la Psicología dirá que *“presenta una valencia o carácter hedónico”* positivo si es *“agradable”*, y negativo si es *“penoso”* y decir que *“va acompañada de cierta conmoción somática”* que en Psicología lo describen como que da lugar a cambios fisiológicos.

En los últimos 30 años la investigación psicológica de las emociones ha experimentado una importante evolución en cuanto a sus planteamientos tanto teóricos como en los empíricos, relacionados con su medida, sin embargo, no se ha logrado aún una definición unívoca de este fenómeno, pues no existe consenso entre los investigadores sobre lo que es una emoción, aunque sí parece haber cierto acuerdo en que existen cuatro elementos que se consideran esenciales para que se produzca una emoción

Uno es la presencia de cambios fisiológicos (aumento de ritmo cardíaco, cambios en la conductancia de la piel, erizamiento del vello, microexpresiones faciales, etc). La

“tendencia a la acción” o afrontamiento, entendido como la actividad (cognitiva y/o conductual) que el individuo pone en marcha con el fin de enfrentarse a una determinada situación, es decir el conjunto de acciones dirigidas a dar respuesta al estímulo (agresión, evitación, curiosidad...). El tercer elemento se asocia a la experiencia subjetiva, es decir cómo se siente la persona, y el último, es el proceso cognitivo que determina la interpretación que la persona hace de la situación, es decir, el sistema de análisis y procesamiento de información para interpretar el estímulo. Aunque como hemos comentado, haya cierto consenso en estos cuatro elementos, no lo hay en cuanto al grado en el que cada uno ellos participa en las emociones (Fernández-Abascal, Rodríguez, Sánchez, Díaz, & Sánchez, 2010, pp. 19-20) ni tampoco en la validez que la observación de estos elementos tiene para su estudio y discriminación.

La variedad de teorías y aproximaciones al estudio de la emoción a la que hemos aludido, se debe a que la Psicología se ha acercado al análisis de la emoción desde distintas posiciones teóricas condicionadas por los paradigmas dominantes en el desarrollo de la Psicología general. Señala Abascal (2010) que en un trabajo de Kleinginna y Kleinginna (1981) se recopilan más de cien definiciones de emoción en función de los aspectos que se tomen como más relevantes (afectivos, cognitivos); la función que desempeñen (adaptativa o disruptiva), u otros aspectos como los motivacionales, psicofisiológicos, etc... por lo que se llega a la conclusión del carácter multidimensional de la emoción, que se manifiesta en lo conductual, en lo fisiológico y en lo cognitivo. (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 40).

Así pues, desde la perspectiva psicológica y cómo una segunda aproximación al concepto de emoción, siguiendo a Fernández-Abascal (2010) las emociones podrían ser definidas como *“un proceso que implica una serie de condiciones desencadenantes (estímulos relevantes), la existencia de experiencias subjetivas o sentimientos (interpretación subjetiva), diversos niveles de procesamiento cognitivo (procesos valorativos), cambios fisiológicos (activación), patrones expresivos y de comunicación (expresión emocional), que tiene unos efectos motivadores (movilización para la acción) y una finalidad: que es la adaptación a un entorno en continuo cambio”* (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 40)

II.3.1.- Teorías sobre la emoción.

Desde la Antigüedad clásica hasta el s. XVIII en el contexto del racionalismo de los grandes sistemas filosóficos del pensamiento occidental, que en el primer capítulo englobamos bajo la denominación de filosofía precientífica, se puede decir que en líneas generales, las emociones quedaron relegadas a un segundo plano por considerarse una facultad inferior (primitiva, animal, irracional) frente a la razón, considerada ésta como el elemento humano por excelencia, que debía someter las “pasiones” o “afectos”, en lo que se ha denominado metáfora del amo y el esclavo, en la que la razón controla los impulsos emocionales y armoniza la relación razón/pasión.

Con los empiristas ingleses, de los que ya hablamos y que, como vimos inician la defensa del conocimiento sensible y del valor de los sentimientos, comienza a resquebrajarse esta concepción según la cual el comportamiento humano está condicionado por su facultad de razonar y no por los *impulsos irracionales internos*. No hay que olvidar que el empirismo inglés basa el origen del conocimiento en la experiencia, la cual, tiene dos fuentes de información una externa y otra interna. La fuente externa son los sentidos que informan de la realidad exterior al sujeto y la fuente interna es la información que el sujeto tiene de lo que ocurre en su "interior": emociones, sentimientos, deseos, pasiones, etc.

Se presentarán a continuación algunas de las teorías psicológicas sobre la emoción más relevantes, señalando las relaciones que puedan tener con el arte, y con la pintura en particular, bien desde el punto de vista teórico, o bien por desde el punto de vista empírico, indicando algunas investigaciones de interés para la presente investigación.

La presentación de las teorías de la emoción se he estructurado en dos categorías, la primera recoge aquellas que se centran en los componentes de la emoción y en su funcionamiento (aspectos vinculados a la fisiología, su expresividad y la neurología) y la segunda, las teorías que consideran que es la actividad mental lo que determina la emoción, en la que incluiremos aquellas que se centran los aspectos dimensionales.

III.2.1. Teorías relativas a los componentes y procesos de las emociones

Teorías Evolucionistas o expresivas

Será la obra de Darwin “*La expresión de las emociones en hombres y animales*” (1872) la que dará un vuelco en el enfoque y estudio de las emociones al establecer una función adaptativa para la supervivencia tanto en humanos como animales, pues en sus investigaciones encontró que algunas emociones se manifiestan en situaciones similares y de forma semejante en hombres y animales, lo que le llevó a definir las como: universales, determinadas genéticamente y que responden a un mecanismo, las expresiones faciales¹⁴.

Esta concepción supuso un incremento en el interés por la emoción, llegando su influencia hasta la actualidad a través de las líneas de investigación denominadas “neodarwinistas”, que se desarrollaron en los años 70-80 del s. XX. Los neodarwinistas destacan la primacía de las emociones sobre la cognición y sostienen que las emociones son reacciones automáticas y adaptativas necesarias para la supervivencia, heredadas filogenéticamente y desarrolladas ontológicamente, universales (presentes en todas las especies) y que tienen formas de expresión faciales y motoras características y universales.

El desarrollo posterior de estas ideas ha aportado nuevas consideraciones y explicaciones referidas a las proposiciones teóricas propuestas por Darwin, entre las que destacaremos la teoría del *feedback facial*, según la cual las expresiones faciales pueden influir lo mismo que reflejar estados emocionales por medio de la participación del sistema nervioso en la reacción emocional, introduciendo la intervención de lo cognitivo en las emociones, elemento que no era considerado por los seguidores del darwinismo hasta ese momento. (Izard, 1977, 1994a, 1994b).

Esta aproximación plantea que ante una situación emocional surge una expresión emocional determinada (especialmente facial) de carácter innato y universal que informa al individuo de que han ocurrido cambios mediante la activación del S.N.A. (Sistema nervioso

¹⁴ Darwin en su texto describe de forma muy concisa expresiones de humanos y animales sin embargo, apenas hace referencia a las emociones, limitándose a asumir la lista de emociones expuesta por Le Brun en la conferencia que impartió en 1668 sobre la representación pictórica de las pasiones (Bellés, 2009)

autónomo), esta información sobre los cambios producidos es reenviada al S.N.C. (Sistema nervioso central) y en él se reconoce como la expresión de un estado de ánimo; es en ese momento cuando podemos decir que el sujeto experimenta un estado afectivo, siendo la expresión facial la que determina la cualidad de la experiencia emocional (alegre, triste). Cuestión que es especialmente relevante en relación con las funciones adaptativas, ya que a través de la interpretación que realizamos de las expresiones faciales de los otros individuos reconocemos el estado emocional de quien tenemos enfrente, ayudándonos a establecer las conductas adecuadas para establecer relaciones sociales.

Ésta caracterización de las emociones sirve para establecer la existencia de dos tipos, las que se denominan básicas o discretas, que son universales, primitivas, independientes de la cultura, que tienen una expresión facial propia, activan el organismo y el cerebro de forma específica y preparan al cuerpo para la acción (Ekman, 1993) y las secundarias que se caracterizan por ser combinaciones de las primeras. La investigación en este contexto se ha centrado en dos cuestiones, por un lado el estudio de cuántas son las emociones discretas o básicas, que varían desde las seis que ya proponía Descartes en 1649, o más recientemente Rusell en 1994, a ocho como plantea en 1980 Plutchik, y por otro en cómo se combinan las emociones discretas para formar las secundarias.

Sobre la formación de las emociones secundarias como combinación de las primarias comentaremos el modelo de Plutchik (Plutchik, 1980) no sólo por ser el más elaborado sino también por su estrecha relación con el sistema cromático que es especialmente interesante desde la perspectiva de los estudios en estética experimental. Su planteamiento comienza por incrementar el número de emociones básicas de seis a ocho, como acabamos de mencionar, y establece una analogía cromática (ya empleada por Goethe, precursor de la Psicología del color y del que hablamos en el capítulo sobre la experiencia estética), estableciendo un paralelismo entre el color y la emoción, de manera que, igual que la mezcla de colores primarios da lugar a los secundarios cada emoción básica ocuparía un lugar en el círculo cromático y las combinaciones indicadas en dicho círculo forman las emociones secundarias, por ejemplo, optimismo= alegría + anticipación; amor= confianza + alegría; sumisión= miedo + confianza. (Figura 2)

EMOCIONES SECUNDARIAS	EMOCIONES PRIMARIAS	OPUESTA SECUNDARIAS
Optimismo	Alegría+Anticipación	Decepción
Amor	Confianza+Alegría	Remordimiento
Sumisión	Miedo+Confianza	Desprecio
Susto	Sorpresa+Miedo	Alevosía
Decepción	Tristeza+Sorpresa	Optimismo
Remordimiento	Aversión+Tristeza	Amor
Desprecio	Ira+Aversión	Sumisión
Alevosía	Anticipación+Ira	Susto

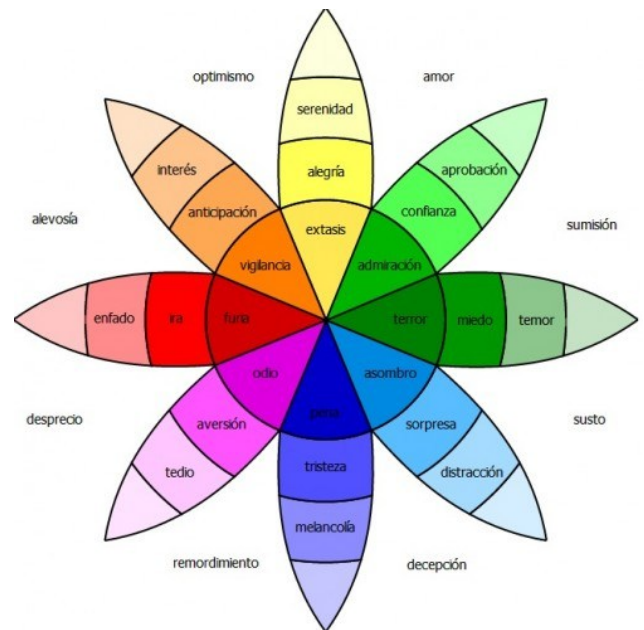


Fig. 2: Representación del círculo cromático de las emociones

Para determinar el número de emociones discretas, se han realizado estudios sobre expresiones faciales en los que se muestra a los sujetos de diversos países y culturas fotos de caras que presentan distintas expresiones faciales preguntándoles qué emoción reflejan, dando por lo general respuestas similares al evaluar las imágenes. Estos resultados se interpretan como una confirmación de la hipótesis de la existencia de patrones innatos de respuesta emocional y de la existencia de las emociones básicas idénticas en todo el género humano y de carácter universal.

En este campo destacan los trabajos de Ekman que en relación con el estudio del lenguaje no verbal y las microexpresiones desarrolla el “Facial Action Coding System” (FACS), como un sistema de codificación facial que trata de establecer un estándar común con el que clasificar sistemáticamente la expresión física de emociones (Ekman, 1989, 1993; Ekman & Rosenberg, 1997). Este sistema se ha utilizado en un interesante trabajo de Fernández-Dols, Carrera y Casado quienes desarrollan su propio sistema denominado FEP (Facial Expression

Program) para el reconocimiento de emociones a partir del FACS (Russell & Fernández-Dols, 1997) aplicándolo para analizar las expresiones emocionales en pinturas del Museo del Prado de entre el s. XIV y el XIX. Este trabajo tiene un doble interés para esta investigación, por un lado es un buen ejemplo de la aplicación de una teoría psicológica sobre las emociones al estudio de la pintura y, por el otro, resultó especialmente orientativo en la concepción de esta tesis.

Para el citado trabajo se seleccionaron 135 obras pintadas entre los ss. XIV y XIX del Museo del Prado que representaban temas con carga emocional y en los que eran visibles los rostros de las figuras humanas. Las obras seleccionadas fueron evaluadas según el contenido emocional y la expresión facial por tres jueces (dos expertos en el uso del sistema FACS y uno en arte). Los resultados de la clasificación de los expertos indicaron que 75 de las obras (56% de las evaluadas) mostraban expresiones neutras; las 60 restantes (44%) fueron clasificadas como emoción vinculada a la acción reflejada en la pintura (según los estándares actuales), 25 de las pinturas se categorizaron como retratando una situación de felicidad o alegría, 15 como una situación de tristeza, 14 correspondientes a una situación de miedo y 6 como situación de ira.

De las 60 obras que representaban una emoción en la escena, sólo 6 presentaban en los rostros de las figuras, configuraciones faciales que concuerden con expresiones prototípicas de la emoción. Estas obras son: *“Las tentaciones de San Antonio”* de Patinir (s. XVI); cuatro obras del S. XVII: *“La Fragua de Vulcano”* de Velázquez, *“Saturno devorando a un hijo”* de Rubens, *“La Caída de los Gigantes”* de Jordaens, *“El Soldado Alegre”* de Teniers, que mostraban expresiones prototípicas de sorpresa, y el *“Triunfo de Baco”* de Velázquez, que presentaba una sorpresa espontánea (o de Duchenne) (Fernández-Dols, Carrera, & Casado, 2002)

Este estudio, en opinión de los autores y en la nuestra, es una muestra de lo que la Historia del Arte puede aportar a la Psicología como ejemplo de estudio disciplinar, en palabras de los autores: *“ Los artistas no han acudido a las expresiones prototípicas del FEP porque la emoción en la pintura no consiste en pintar una expresión específica, sino un patrón de movimientos en el cual ningún gesto aislado tiene un significado particular fuera*

de su contexto y secuencia (...) las expresiones neutras pueden servir como representaciones de secuencias particulares de conducta facial. Por ejemplo, el pintor escoge un rostro neutral como punto de partida para todas las futuras acciones que encuadrará en el contexto particular. Muchas de las sonrisas de las obras del Prado son exhibidas como modelos vulgares, borrachos, locos, niños. Sonreír no estaba unido, como en la actualidad, a la felicidad sino a la simpleza”.

En este caso habría una mayor aportación de la Historia del Arte a la Psicología en relación al enfoque neodarwinista sobre la correspondencia entre la expresión facial y las emociones, pues a nuestro entender da ciertas pautas para valorar la consistencia teórica de la universalidad y causalidad de la teoría de la expresión facial. Este estudio sobre la pintura del Prado indicaría que la expresión facial no se produce de forma aislada, sino que está influenciada por el contexto, por tanto, no habría una relación directa entre la expresión y la emoción, como pretenden los neodarwinianos, sino que hay otros procesos que median entre los cuales está indudablemente el entorno exterior y el procesamiento interior.

Teorías Psicofisiológicas: James (1884) y Lange (1885).

Otra de las teorías sobre las que se fundamentan los posteriores desarrollos en los estudios sobre la emoción surge también a finales del s. XIX, es la conocida como “*Teoría de James-Lange*”, denominada así por los nombres de los autores que la propusieron de forma independiente en 1884.

Esta teoría defiende que la emoción no desencadena la actividad fisiológica, sino que es la percepción de los cambios que se producen en el organismo como consecuencia de la actividad fisiológica la que origina la emoción, de manera que según esta propuesta la emoción es una consecuencia de los cambios fisiológicos no un antecedente, es decir, los hechos que ocurren en el ambiente producen un patrón específico de cambios corporales, el cerebro los identifica como pertenecientes a una emoción particular y, cuando esto ocurre se produce la experiencia de dicha emoción (Alzina, 2009, p. 42; Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 27-31), sobre esta teoría es interesante comentar que fue en la que se inspiró Gombrich, como vimos, en la formulación de su teoría centrípeta de la expresión artística.

En relación con el presente trabajo, hay que señalar que en el planteamiento empírico que se desarrollará y explicará en el capítulo correspondiente, asumimos esta concepción teórica en dos sentidos, aunque con algunas salvedades.

Por un lado, y como se expondrá en su momento, para comprobar si las obras seleccionadas (los estímulos) elicitaban emociones, asumimos que la medida psicofisiológica es una garantía de que así ocurre y, por otro entendemos que, como James afirma, hay dos tipos de emociones las que denominamos simplemente emociones (ira, miedo, etc.) y otras, que serían emociones elaboradas (delicadas en términos de James) que entiende como estados afectivos, en los que los cambios orgánicos son más débiles, correspondiéndose con los sentimientos morales, intelectuales y estéticos (siendo estos últimos los de nuestro interés y a los que dedicaremos un último apartado en este capítulo).

Otro elemento importante de la teoría de James-Lange es que cada reacción emocional se puede identificar por un patrón fisiológico diferenciado, principio del que derivan algunas teorías psicofisiológicas posteriores, dedicando su investigación a determinar la especificidad o la generalidad de las respuestas autonómicas empleando medidas de ritmo cardíaco, respiratorias y electrodermales, obteniendo resultados contradictorios que apoyan unas veces la especificidad y otras la generalidad.

En esta línea de investigación, aparece el trabajo de Ax en 1953 sobre la diferencia fisiológica entre el miedo y la ira en seres humanos que supuso un importante giro en la investigación y en los métodos de estudio de las respuestas fisiológicas. En este trabajo se inducen emociones de miedo y de ira a los sujetos, tomándose simultáneamente siete medidas psicofisiológicas (tasa cardíaca; electrocardiograma; tasa respiratoria; temperatura facial; temperatura de la mano; conductancia de la piel; y potencial muscular integrado). Sus resultados indicaron dos patrones de respuesta diferentes, las correspondientes al miedo presentan un perfil definido por mayores valores en los índices correspondientes a conductancia de la piel; ritmo respiratorio; mientras que el perfil de la ira presentaba mayores valores en presión sanguínea diastólica, potenciales musculares, número de respuestas de conductancia de la piel y una marcada disminución del ritmo cardíaco (Ax, 1953). A partir de este trabajo, el planteamiento psicofisiológico ha dado lugar a un gran

número de investigaciones que llegan hasta la actualidad, en las cuales, el objetivo principal es intentar aclarar cuáles son los patrones psicofisiológicos característicos de las diferentes emociones a través de diferentes procedimientos(Alcaraz, 1993) ¹⁵.

Teorías neurológicas: Cannon (1927) y Bard (1938).

La teoría de Cannon introduce nuevos aspectos en las teorías psicofisiológicas, como los mecanismos cerebrales implicados en el proceso emocional y mantiene la inespecificidad de las reacciones fisiológicas, frente a la consideración de la especificidad postulada por James (a cada emoción el corresponde un patrón determinado de respuestas fisiológicas) que acabamos de ver, por lo que también se consideran dentro de las teorías psicofisiológicas, pues las reacciones fisiológicas siguen siendo el núcleo de explicación del proceso emocional.

Para el planteamiento de su teoría parte de dos premisas, por un lado que las reacciones fisiológicas asociadas a las emociones se pueden producir sin que ello suponga que se siente una emoción, como puede ser un aumento de ritmo cardíaco por practicar deporte, y por el otro que las emociones se sienten al mismo tiempo que las reacciones fisiológicas, lo que contradice la afirmación de James sobre la reacción fisiológica como un antecedente necesario de la emoción.

Esta teoría plantea que los estímulos emocionales tienen dos efectos excitatorios independientes que provocan tanto el sentimiento de la emoción en el cerebro, como la expresión de la emoción en los sistemas nerviosos (autónomo y somático), de manera que tanto la emoción como la reacción ante un estímulo son simultáneas.

Una de las grandes aportaciones de esta concepción es el funcionamiento a nivel cerebral, planteando que en distintas áreas de cerebro se producen diversos procesos que conducirían a la experiencia consciente de la emoción y a la activación fisiológica. En concreto, sugiere que las emociones ocurren cuando el tálamo¹⁶ procesa la información sensorial seleccionando aquella que es relevante y envía, de forma simultánea, un mensaje

15 Una revisión exhaustiva de la literatura en esta cuestión puede verse en Alcaraz, M. (1993). Especificidad vs. Generalidad de las respuestas autonómicas en las emociones. *Psicothema*, 5(2), 255-264

al cerebro, en concreto a la corteza¹⁷ (donde se produce la experiencia consciente de la emoción) y al hipotálamo¹⁸ y al SNA (donde se da la activación fisiológica).

Bard (discípulo de Cannon) desarrollará una serie de investigaciones centradas en las funciones del sistema nervioso, especialmente en cómo el cerebro media en el control de las emociones dando mayor consistencia empírica a esta teoría (de ahí que a esta propuesta de le denomine “Teoría de Cannon-Bard”) (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 27-31).

Teorías de la activación (arousal)

A mediados del s. XX surgen las teorías de la activación o arousal, de las que ya se comentó algo en el epígrafe anterior, aquí se analizarán con un poco más de profundidad, pues se tratará de medir este proceso en la parte empírica de esta tesis.

Según estas teorías, la emoción se manifiesta por un estado fisiológico de activación, cuya misión es aportar la energía necesaria para una conducta. Dicha conducta se entiende como un continuum desde la mínima activación (sueño) a la máxima activación emocional, en el caso de sentir miedo, por ejemplo, la activación sería alta para movilizar la energía necesaria para huir. El interés de estas teorías radica en establecer los cambios fisiológicos como indicadores de la intensidad de las emociones, lo que permite utilizar un parámetro medible de manera automática en análisis y estudios de la emoción (Alzina, 2009, pp. 41-42; Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 31-33), como ya se comentó, Berlyne utilizó este concepto en sus estudios sobre la experiencia estética y su relación con las propiedades colativas de los estímulos.

Teoría de los dos factores (Schachter-Singer, 1962).

Schachter y Singer consideran que las emociones son el producto de la evaluación cognitiva que el sujeto realiza de un acontecimiento y de las respuestas fisiológicas. Es decir,

16 Parte del encéfalo situada en la base del cerebro cuya misión es recibir los estímulos sensoriales externos

17 Área del cerebro donde tienen lugar los procesos complejos de pensamiento

18 Estructura cerebral con un papel determinante en la regulación de los estados de ánimo, la temperatura corporal, del sueño, los impulsos sexuales, el hambre y la sed.

para estos autores hay un proceso cognitivo de evaluación del suceso que nos informa de la cualidad de la emoción (tristeza, alegría, ira etc.), y un proceso fisiológico de identificación al percibir lo que está pasando en nuestro cuerpo, es decir notamos un cambio que se corresponde con el arousal, que se identifica con la intensidad de la emoción.

Este planteamiento se deriva de un experimento en el que inyectaron adrenalina a varios sujetos (sustancia que activa el SNA y es capaz de provocar de forma artificial la activación fisiológica) y a otros suero inocuo (grupo de control), a ambos grupos se les sometió a situaciones agradables, desagradables o emocionalmente neutras. Los resultados indicaron que el mismo patrón fisiológico inducido de forma artificial puede dar lugar a uno u otro estado emocional subjetivo diferente dependiendo del significado atribuido a los cambios fisiológicos según el entorno. (Schachter & Singer, 1962).

Este planteamiento junto con los postulados generales de la Psicología cognitiva, dominantes en la segunda mitad del siglo XX, dará lugar al desarrollo de las teorías cognitivas de la emoción, algunos de cuyos aspectos siguen vigentes en la actualidad¹⁹.

III.2.2.- Teorías basadas en los aspectos dimensionales y de medida

Teorías cognitivas

En la actualidad no se discute la naturaleza compuesta de las emociones, destacando el papel esencial de la cognición para determinar la cualidad (tristeza, alegría, enfado...) y cantidad (muy triste, ligeramente alegre, colérico...) de la respuesta emocional. En los desarrollos del enfoque cognitivo en el estudio de la emoción se asume el término cognitivo como un procesamiento activo (consciente o inconsciente) de la información externa o interna, no como percepción consciente que es otra acepción de cognitivo, pues algunos procesos implicados en la son automáticos, no conscientes.

19 De hecho la teoría de Schachter y Singer se puede considerar de tránsito entre aquellas cuyo núcleo central es el estudio de los componentes y procesos de las emociones y las que se clasifican como cognitivas.

El estudio de los procesos cognitivos que tienen lugar en la emoción ha adquirido dos vías de investigación, una que apela a algún tipo de actividad cognitiva que interpreta la activación fisiológica (arousal) que acabamos de ver en la teoría de los dos factores de Schachter y Singer. La otra, la teoría de Lazarus, defiende que la actividad cognitiva desencadenante de las emociones es la evaluación (appraisal) de los acontecimientos externos según su relevancia personal, considerándose las implicaciones para el propio bienestar o el logro de metas personales como los elementos determinantes en la mayoría de las emociones.

Las teorías de la evaluación cognitiva (*appraisal*) comienzan a desarrollarse cuando se reconoció que las emociones no son meramente estados de excitación elevada (Duffy, 1934). La hipótesis central de éstas proposiciones teóricas es que son las evaluaciones de los acontecimientos o estímulos la causa de la experiencia emocional, no los acontecimientos mismos, ni la interpretación cognitiva de la activación fisiológica (arousal).

Richard Lazarus, considerado como uno de los más importantes ponentes de la teoría de la apreciación o evaluación cognitiva (*appraisal*), también conocida como *teoría cognitiva-motivacional-relacional de la emoción* (Scherer, Schorr, Johnstone, & Lazarus, 2001), parte de la idea de que las emociones surgen cuando juzgamos que una situación tiene significado personal, es decir lo consideramos beneficioso o perjudicial para nuestro bienestar actual y para nuestros objetivos futuros, de manera que nuestras emociones son el resultado, no de la situación objetiva en la que nos encontramos, sino de nuestra evaluación de la situación en relación a nuestras necesidades, deseos y recursos.

Distingue dos niveles de evaluación cognitiva: Una evaluación primaria, que se corresponde con la valoración en relación a si lo que está pasando es relevante para nuestro bienestar personal; y una evaluación secundaria, en la que determinamos nuestras opciones y recursos, relativo a cómo podríamos manejar el problema, indicando, además, que cada emoción se caracteriza por disponer de su propio tipo de evaluación, su propia tendencia a la acción y su propia expresión.

Este conjunto de teorías entiende que para que se produzca una emoción, es necesario tanto la activación fisiológica (arousal), como la valoración de dicha activación y del contexto en que se produce. Al poner el énfasis en la valoración que se hace sobre la situación o estímulo, explican por un lado la variabilidad de las emociones de un mismo sujeto ante un mismo estímulo en momentos diferentes, pues la misma situación se puede valorar de manera diferente dando lugar a una emoción distinta, así como del mismo estímulo en personas distintas, ya que podrían hacer una valoración diferente de la misma situación.

Respecto a la investigación en torno al Arte hay que resaltar que esta concepción ha dado bastantes frutos. Bajo el supuesto de que las emociones surgen desde valoraciones subjetivas de los acontecimientos o estímulos, ante un objeto artístico, primero se evalúa lo nuevo, desconocido, incierto, complejo o incoherente (arousal) (propiedades semejantes a las variables colactivas de Berlyne) y la segunda valoración se refiere a la capacidad de entender (procesamiento cognitivo) lo nuevo, desconocido, complejo, identificada en la primera evaluación. En este contexto merecen especial mención el trabajo de Silvia *Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cognition and Emotion* de 2005, donde se presenta, además de la comparación con la estética experimental de Berlyne, un interesante resumen de los principios de las teorías del appraisal (Silvia, 2005).

Este breve recorrido, sin la intención de ser exhaustivo pretende poner de relieve las teorías más importantes para entender qué es una emoción, y cómo la ha explicado la Psicología, con la intención de que nos ayuden a estudiar su capacidad explicativa en relación al hecho artístico. En el apartado siguiente intentaremos explicar en qué consiste y como se desarrolla el proceso emocional ya que, desde nuestra visión este es, dentro de las cuestiones que se plantean en emoción, el aspecto que nos aportará más información para delimitar el concepto de emoción estética.

II.3 El proceso emocional

En el proceso emocional, según las últimas teorías sobre emociones, intervienen una serie de componentes y procesos:

En primer lugar se produce una percepción de cambios internos (recuerdos, imaginación) y/o externos (un estímulo), estos cambios desencadenarían un proceso de evaluación valorativa, en el que se discrimina lo que tiene relevancia emocional de lo que no, y da un grado de intensidad según el resultado de la valoración. Como consecuencia de esta valoración se activa la respuesta emocional, que se compone de: experiencia subjetiva, expresión corporal, tendencia a la acción o afrontamiento, y cambios fisiológicos, que se traducen en las manifestaciones externas de la emoción (expresiones faciales, autoinformes...), vemos cómo en este planteamiento de la respuesta emocional, se integran los distintos procesos que han desarrollado los estudios de la emoción, que queda así definida como "*multidimensional*", carácter al que aludimos al inicio de este capítulo.

Antes de producirse estas manifestaciones o respuestas, los resultados de la percepción pasan un filtro basado en el aprendizaje y la cultura, considerado como el responsable del control emocional mediante inhibición, exacerbación o distorsión de la respuesta emocional (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 94-116). Ésta sucesión de percepciones, filtros, respuestas, sería a grandes rasgos lo que constituye el proceso que da lugar a lo que entendemos por una emoción en general.

A pesar de que existen diferentes propuestas acerca del sistema de valoración que configura el proceso emocional, la mayoría de las propuestas coinciden en algunos puntos (Rosenmann & Smith, 2001) de los que aquí se destacarán dos, por referirse a cómo diferenciar el tipo de emoción que se elicitaba en función del patrón de valoración. En las distintas teorías sobre la valoración cada respuesta emocional aparece según un patrón distinto del sistema de análisis que dan lugar a distintas emociones, incluso una combinación distinta de las mismas valoraciones, daría lugar a una emoción diferente. El otro punto en común, interesante para este trabajo es que las situaciones a las que se les asigna el mismo patrón de valoración, evocarían la misma emoción (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 96), de

manera que si se consigue establecer un patrón de valoración específico ante los estímulos artísticos, se podría establecer una emoción estética como un tipo de emoción.

A continuación se desarrollará un poco más los elementos del proceso de valoración²⁰, claves a nuestro entender para defender que hay una emoción estética en relación a las artes plásticas como veremos en el siguiente epígrafe.

En primer lugar hay una *evaluación de la situación*, que comprende una primera valoración ante una situación o estímulo es la **novedad**, en palabras de Fernández-Abascal, *“una situación nueva reclama nuestra atención y moviliza recursos para determinar si la actividad habitual puede mantenerse o, por contra, es necesario una acción por nuestra parte para adaptarse a esta nueva situación, para lo cual motiva la búsqueda de información apropiada en el ambiente o en la memoria”*, una segunda valoración es la del **agrado intrínseco** del estímulo, mediante criterios innatos, es decir se produce de una manera automática, en términos de placer/displacer o gusto. (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 98)

Posteriormente hay una *valoración de la situación*, que se componen a su vez de distintas evaluaciones: la **significación** de la situación para las metas importantes o para las necesidades de la persona; la **relevancia motivacional**, que alude a los compromisos personales, y al grado en que la situación es relevante para la persona; la **congruencia motivacional** que valora si la situación es consistente o inconsistente con los deseos de la persona, y el **potencial de afrontamiento**, que valora la capacidad para ajustarse a la situación modificando la interpretación de la misma, los deseos, o las propias creencias. Aunque existen otros elementos que se valoran ante una situación o estímulo, aquí se han señalado los más interesantes para intentar establecer la existencia de una emoción estética.

II.4 Funciones de las emociones

Hay un acuerdo entre los investigadores en que las emociones son útiles y beneficiosas para el ser humano gracias a las funciones que desempeñan: la adaptativa, la social, y la motivacional.

²⁰ Siguiendo a Fernández-Abascal et al: 2010, pp. 94-117, donde explica estos procesos en general para todas las emociones.

La **función adaptativa**, como papel fundamental en la adaptación del organismo al medio fue puesta de relevancia en primer lugar por Darwin, se relaciona fundamentalmente con las emociones primarias o discretas, que serían asco, miedo, ira, tristeza, que en general tendrían poco que ver con nuestro estudio, por lo que nos detendremos en la sorpresa y la alegría, cuyas funciones adaptativas serían la exploración y la afiliación, pues a nuestro entender sí pueden relacionarse con lo que sentimos ante el arte.

La función adaptativa de la sorpresa sería la exploración, que facilita la aparición de la reacción emocional adecuada ante una situación novedosa y promueve conductas de exploración, curiosidad e interés (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 81).

La función de afiliación de la alegría, incrementa la capacidad para disfrutar de diferentes aspectos de la vida, dotar a la persona de sensaciones de vigorosidad, competencia, trascendencia y libertad, o favorecer los procesos cognitivos de aprendizaje y memoria, aumentando la curiosidad y la flexibilidad mental (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 81-82). Características que de alguna u otra manera siempre se han relacionado con el arte, especialmente la de despertar la capacidad de disfrutar de la vida, y la importancia de la educación artística.

Las emociones también cumplen una importante **función social**, cuyo cometido es facilitar las interacciones sociales, controlar la conducta de los demás, permitir la comunicación de estados afectivos o promover conductas prosociales (Alzina, 2009, pp. 70-71; Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 82-83), es decir prestan una estimable ayuda para la vida en sociedad de la especie humana. La función social de las emociones se establece mediante la expresión de las mismas, a través de distintos sistemas de comunicación: la comunicación verbal y no verbal y la comunicación artística.

Respecto a la comunicación artística citada como medio de expresión de emociones, hay que llamar la atención sobre los estilos de carácter expresionista, cuya característica es precisamente la proyección de un estado de ánimo (generalmente de tono hedónico negativo) mediante formas distorsionadas y colores vibrantes, que enfatizan la carga emocional. Más adelante veremos cómo Kandinsky en 1912, coincidiendo con las

experimentaciones que le llevarán hacia la pintura abstracta, fue fundador del grupo expresionista *Der blaue reiter*. Se ha querido señalar esto aquí como refuerzo de nuestra idea de que la intención de Kandinsky era elicitarse emociones con sus obras, sobre lo que volveremos en el capítulo correspondiente.

Respecto a la función de control de conductas o promoción de conductas prosociales, cabría señalar cómo los momentos en los que el arte ha tenido un carácter funcional y pedagógico, como el arte medieval, se usó para el control de las conductas, o cómo en otros momentos, en las que los artistas se sirvieron de su arte para la denuncia social o de protesta (Series de grabados de Los Caprichos y los desastres de la Guerra de Goya; Realismo social del s. XIX, o ya en los s. XX y XXI, obras de protesta social) se buscaba promover conductas sociales.

En cuanto a la **función motivacional** de las emociones, se refiere a la movilización hacia la acción, este tipo de función adquiere distintos aspectos, por un lado una conducta motivada produce una reacción emocional, y por otro una emoción posibilita la aparición de conductas motivadas, generalmente se establecen dos grandes ejes motivacionales para las emociones: la evitación (aversión) y la aproximación (atracción) (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 83-84), aunque como veremos, existen otros tipos de comportamientos que se motivan por las emociones.

II.5 Tipos de emociones

Antes de detenernos en las emociones estéticas, se señalarán los tipos de emociones que establece la Psicología según el enfoque que han llevado a cabo para su estudio: el estudio de las emociones discretas o específicas y el estudio dimensional.

El estudio de las emociones discretas o específicas, parte de la base de que algunas emociones consideradas primarias, tienen características distintivas, como una expresión facial concreta, un tipo de afrontamiento (como la huida para el miedo), o un procesamiento cognitivo propio. Sobre esta cuestión existen diversas propuestas, sin que se haya llegado a un consenso general, aquí se señalará, de nuevo siguiendo a Fernández-Abascal et al (2010)

la más conocida y de mayor trascendencia, que se propone a partir de las teorías de Darwin y los neodarwinistas, la división entre emociones primarias y secundarias.

Las primarias, comparten ciertas características como ser primitivas y universales, se corresponden con una función adaptativa, presentan una expresión facial característica y una disposición típica de afrontamiento. Aunque como hemos visto su número varía según los autores, generalmente se aceptan como emociones primarias las ya mencionadas en referencia a la función adaptativa: sorpresa, asco, miedo, alegría, tristeza, e ira.

Las secundarias serían aquellas que son fruto de la socialización, y el desarrollo de las capacidades cognitivas, por lo que dependerán del contexto cultural en que se desarrolle la persona así como de su historia personal, y no tienen porqué presentarse en estado puro, pudiendo ser mezcla de otras, como los celos que son mezcla de ira, tristeza y miedo, pertenecen a esta categoría, a parte de los celos mencionados, la vergüenza, el orgullo, la culpa, la arrogancia (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 90-93), y a nuestro entender las emociones estéticas.

Dada la dificultad y la falta de consenso en el establecimiento de las emociones primarias y secundarias (que aunque no se haya reflejado aquí, existe), otros autores van a acudir a una serie de dimensiones generales con las que definir un mapa de todas las emociones posibles, a partir del cual se proporciona un esquema para delimitar similitudes y diferencias. Parece que hay cierto acuerdo en las dimensiones que delimitan el campo afectivo:

La *valencia afectiva*, como una sensación que va de agradable a desagradable (placer/displacer), y permite distinguir entre emociones positivas y negativas en función de su valor hedónico.

La *activación*, sobre la que ya se ha hablado, va de la calma total al entusiasmo, ésta dimensión discrimina las emociones en función de la intensidad de los cambios fisiológicos,

Por último la *dimensión de control*, en la que el sujeto o bien controla la situación, o bien es controlado por la misma.

Éste es el enfoque de estudio por el que se ha optado en esta tesis para el estudio empírico, por lo que volveremos sobre las dimensiones en el apartado correspondiente.

II.4.- EMOCIONES ESTÉTICAS/ARTÍSTICAS

La psiquiatra y experta en Historia del Arte italiana Graziella Magherini a quien se le debe la descripción del Síndrome de Stendhal escribe: *“Los efectos del arte sobre su receptor pueden ser muy intensos. La definición del Síndrome de Stendhal plantea una experiencia estética extrema frente a una obra de arte. El Síndrome de Stendhal describe un cuadro de síntomas psicósomáticos, que incluye un elevado ritmo cardíaco, vértigo, confusión y alucinaciones, que un individuo puede experimentar al ser expuesto a una dosis elevada de belleza artística. Son las sensaciones que Stendhal describió al adentrarse y contemplar la Basílica de la Santa Croce de Florencia que alberga las tumbas de Miguel Ángel y de Galileo y los frescos de Giotto. La obra de arte retorna al individuo emociones vividas en el pasado”*.(Magherini, 1990, p. 155)

Desde el punto de vista teórico-filosófico, que vimos en el primer epígrafe, el psicológico, apoyado por algunos datos empíricos como se ha visto a lo largo del presente capítulo, y hasta las experiencias personales, como las relatadas por Stendhal, las obras de arte, en su concepción más amplia (artes plásticas, música, literatura, cine...) provocan emociones, ahora bien el problema es determinar si existe una emoción específica que pueda denominarse estética o artística.

La emoción estética se ha definido como una *emoción característica de las obras de arte o la belleza*, definición un poco vaga, y que en nuestra opinión tampoco resuelve el problema de si existe una emoción específicamente estética o artística, pues de los dos estímulos o desencadenantes que plantea esta definición para que se produzca la emoción estética realmente no implican que sea una emoción característica y distintiva.

Si atendemos a que son las obras de arte las que elicitán la emoción estética, y dejando a un lado la problemática de definir qué es una obra de arte, hay que señalar que una obra de arte de carácter representacional como la literatura, el cine o las obras pictóricas no abstractas pueden elicitán emociones que corresponderían a las llamadas primarias o

discretas, (ira, alegría, miedo, etc) desencadenadas más por la escena que se representa que por sus elementos artísticos, luego el estímulo de la emoción no sería propiamente estético o artístico, si no la escena que representa, que a pesar de ser ficticia, la emoción que despierta se vive como “real”.

Vygotsky del que ya hemos hablado en relación a sus aportaciones a la Psicología del arte, en su obra *Psicología del arte* (1971) defiende la existencia de dos clases de emociones, una causada por el tema, (no estética) y otra generada por la forma (estética) (Vygotsky, 2006, pp. 54-57). En esta línea se pronuncia también N. Goodman cuando opina que en las obras basadas en la teoría de la representación como copia, serían *un mal sustituto de la realidad*, en lo que denomina *emociones simuladas*, y establece en *Los lenguajes del arte*, que debemos discriminar y relacionar las emociones que el arte nos provoca, fusionándolo así en el resto de nuestra experiencia del mundo (Goodman, 1976). Por tanto, la sola condición de encontrarnos ante una obra de arte ante la que sentimos una emoción, no es garantía de que dicha emoción sea estética.

Respecto a lo comentado sobre las emociones elicítadas por obras de arte representacional, cabe destacar que las discusiones e investigaciones, sobre todo desde la Filosofía, se han centrado en si las emociones sentidas son “reales”, es decir si lo que se siente es una emoción real de ira, alegría, tristeza, etc, pues la situación que la provoca no es real, siendo esa condición, darse ante un hecho no real, ficticio, lo que caracterizaría a la emoción estética, lo que se encuadraría dentro de las emociones simuladas de Goodman.

Creemos que esta discusión es improductiva, por un lado plantear que la emoción no es real por no darse ante una situación de la realidad perceptiva es falso, pues debido al carácter interior y subjetivo de la misma, la emoción que sentimos es real al darse todas las condiciones que establece Fernández- Absacal, en la definición que asumimos al principio de este capítulo: *“un proceso que implica una serie de condiciones desencadenantes (estímulos relevantes), la existencia de experiencias subjetivas o sentimientos (interpretación subjetiva), diversos niveles de procesamiento cognitivo (procesos valorativos), cambios fisiológicos (activación), patrones expresivos y de comunicación (expresión emocional), que tiene unos*

efectos motivadores (movilización para la acción) y una finalidad: que es la adaptación a un entorno en continuo cambio”.

Otro planteamiento que ha tenido mayor desarrollo que el anterior sobre las emociones estéticas ante obras de carácter representacional, es el de la “discontinuidad” de las emociones (Alcaraz León, 2013), o “estetización” de las emociones (Maillard, 2000), conceptos bajo los cuales se ha estudiado por qué sentimos placer ante situaciones que, de darse en la realidad producirían un desagrado absoluto (miedo o ira), siendo esta característica la que definiría una emoción estética.

Tampoco estamos de acuerdo con esta caracterización, por un lado porque dejaría fuera las emociones ante obras de arte no representacional (pintura y escultura abstractas, arquitectura o música), y por el otro, porque, como se ha comentado, entendemos que serían emociones discretas o primarias, en todo caso, y siguiendo la denominación de Maillard, serían emociones “estetizadas”, es decir, sentiríamos un miedo (emoción discreta), que por un proceso de estetización (creación artística), sería placentero.

Volviendo a la definición de la emoción estética como una *emoción característica de las obras de arte o la belleza*, una emoción de la belleza no implica necesariamente que sea ante un objeto artístico, puede ser por la belleza de un paisaje natural, un rostro, un cuerpo, o cualquier objeto no artístico, pero bello.

Incluso, si se intentan unir ambos estímulos dados en la definición anteriormente expuesta, es decir, *una emoción ante una obra de arte bella*, nos encontraríamos ante el eterno problema del arte y de la estética de definir la belleza y una obra de arte bella, además que una obra de arte que no cumpliera los cánones determinados para la belleza también puede conmover y provocar emociones.

Así pues, nos encontramos ante un concepto, el de emoción estética o artística que a pesar de su obviedad, no es fácil de definir ni de establecer, a continuación se tratará de realizar un breve resumen de lo que puede ser una emoción estética a partir de todo lo expuesto hasta ahora.

Emoción estética o artística:

Respecto a la diferenciación entre emociones discretas o primarias y secundarias, parece claro que una emoción estética sería una emoción secundaria, pues no cumple las condiciones establecidas para una emoción primaria, mientras que las secundarias, recordemos que se caracterizan por ser una mezcla de las primarias y que no tienen porqué ser universales, es decir pueden variar dependiendo de la cultura en la que se desarrolle la persona y su propia historia personal (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 93).

Si tomamos una lista de 6 emociones: Sorpresa, asco, miedo, alegría, tristeza, ira, una emoción estética puede ser una mezcla de distintas emociones, así si tiene tono hedónico positivo, puede ser una mezcla de sorpresa + alegría, en cambio, si su tono hedónico es negativo, puede estar compuesta por sorpresa + tristeza, sorpresa + asco, sorpresa + miedo o sorpresa + asco + miedo. La intensidad variará en función de la sensibilidad de la persona, su grado de conocimiento, o incluso su estado emocional previo, pues las emociones secundarias no son universales.

Se ha visto también que se considera que las emociones cumplen distintas funciones que las hacen valiosas para la vida humana, de las tres funciones que cumplen las emociones, la estética, que aquí nos ocupa cumpliría funciones sociales, aquellas que facilitan las interacciones sociales, pues el arte puede potenciar la capacidad de comunicar emociones o promover conductas prosociales (ésto se ha demostrado en terapias basadas en arte), también cumpliría funciones motivacionales que se desarrollan en los distintos estadios del proceso emocional que analizaremos más adelante.

Respecto las teorías psicofisiológicas de la emoción, ya comentamos que en este trabajo asumimos que el arte es capaz de provocar ciertos cambios fisiológicos, y de hecho utilizaremos la medición de dichos cambios como aval de que se produce una emoción ante las obras seleccionadas, si bien serán más de menor intensidad y sutiles que los cambios ante una situación de pánico, o ira, en la línea de la diferenciación que realiza James entre emociones, y emociones elaboradas o discretas

Por último, en este repaso sobre las teorías de la emoción en general y sus correspondencias con las emociones elicítadas por el arte, analizaremos el proceso emocional anteriormente descrito en relación a los objetos artísticos, pues si como hemos manifestado según Rosenmann & Smith (2001) en las distintas teorías sobre la valoración (appraisal) se coincide en que las emociones se caracterizarían por un patrón distinto del sistema de análisis, que darían lugar a distintas emociones y que las situaciones a las que se les asigna el mismo patrón de valoración, evocarían la misma emoción, si se identifica dicho patrón se podría definir una emoción estética característica.

Aunque esta cuestión sobrepasa los límites de esta tesis, pues el objeto de estudio que nos hemos planteado es más restringido, creemos que es de interés establecer cómo podría desarrollarse el patrón de valoración en un proceso emocional en relación al arte, dejando para posteriores investigaciones un desarrollo más exhaustivo sobre la cuestión.

Por supuesto, será un objeto artístico (pintura, escultura) el elemento desencadenante o estímulo que origina la evaluación y valoración emocional, que estaría enfocada a cumplir las funciones adaptativas, sociales y motivacionales que hemos establecido anteriormente para las emociones estéticas. Nos detendremos un poco en los procesos de evaluación y valoración que ya hemos definido más arriba relacionándolos con posibles situaciones en las que se daría una emoción estética.

Sobre la primera valoración a la que aludimos, la **novedad**, que ante el estímulo motiva la búsqueda de información apropiada en el ambiente o en la memoria, al enfrentarnos a una obra novedosa, que no conocemos, movilizáramos los recursos para adaptarnos a ella (y comprenderla, o valorarla) buscando la información adecuada en el ambiente (si es una exposición en las cartelas con la información sobre la obra), o en la memoria, especialmente aquellos que tienen algún tipo de conocimiento artístico, mientras que la valoración de **agrado intrínseco** se daría mediante criterios innatos de una manera automática, en términos de placer/displacer o “gusto”.

La valoración de la **significación** del estímulo, que como comentamos, se refiere a la importancia, bien para las metas personales o necesidades de la persona, en nuestro caso,

aunque quizás no sea una meta de carácter vital, podría ser el tener la oportunidad de ver las pirámides para un amante de la historia del Egipto faraónico; o admirar alguna obra maestra en vivo. También se puede valorar si cumple las expectativas, por ejemplo al ir a una exposición, en la que se piensa ver una obra conocida y ésta desilusiona, o en esa misma exposición se descubren obras no conocidas que encantan. En este tipo de valoración, creo que por un lado puede tener relevancia el poseer conocimientos artísticos, pero no es imprescindible, lo que sí sería necesario es al menos tener interés por el arte y cierta sensibilidad.

Estas características aquí esbozadas siguen sin resolver el problema de si existe una emoción singular para los objetos artísticos, de manera que lo característico y distintivo para una emoción estética o artística, habría que buscarlo en el estímulo, es decir en el objeto artístico.

En este punto, hay que aludir a los formalistas y su defensa de los elementos formales característicos del arte (aunque su intención no era establecer su capacidad emotiva sino más bien al contrario, buscaban elementos objetivos de definición del arte), pues entendemos que son estos elementos formales del estímulo los que deberían elicitar la emoción estética o artística, ya que también se encuentran en obras de carácter representacional.

En este sentido, no es lo mismo una crónica periodística sobre un hecho aunque sea dramático, que una novela o película sobre ese mismo hecho al que, mediante los elementos formales de cada género se dramatiza, dándole mucho mayor valor emocional, en este tipo de obras entendemos que habría una doble carga emocional, el hecho en sí dramático (real o ficticio) y los elementos formales de cada género artístico, en la línea de lo aludido de Vygotsky, que establecía dos tipos de emociones.

Por ejemplo para una novela hay recursos expresivos como narración en primera persona, selección de términos emocionales, metáforas, elipsis, aliteraciones, etc; En el cine la iluminación, fotografía, encuadres de la cámara, banda sonora, etc., en pintura, el uso de

los colores, deformación de las figuras, contrastes, etc, son los recursos expresivos con los que cuenta el artista para dotar de mayor carga emocional su obra.

Un ejemplo muy ilustrativo del uso de elementos formales pictóricos para dotar de carga emocional un obra en pintura, es comparar el Retrato del papa Inocencio X, de Velázquez (1650, Galería Doria Pamphili), con la versión realizada por Francis Bacon a mediados del s. XX, que se reproducen aquí (Figura 3). Al comparar ambos cuadros vemos cómo un retrato de gran calidad estética y artística realizado por uno de los grandes maestros de la pintura como es Velázquez, que en sí no tiene mucha carga emocional, al ser revisado y versionado por F. Bacon sin cambiar en lo sustancial la composición, modificando los colores e introduciendo una serie de elementos formales como líneas amarillas que parecen encerrar al personaje, unas líneas verticales que difuminan la figura, y cambiando la expresión del rostro, el efecto es totalmente distinto.



Fig. 3: Versiones del Retrato del papa Inocencio X de Velázquez (1650) y F. Bacon

Si asumimos, como hemos expuesto, que la emoción estética se produciría a partir de los elementos formales, en las obras pictóricas abstractas construidas exclusivamente por éstos, al margen de la dificultad de la comprensión de la obra que esto pueda ocasionar, la

emoción que puedan elicitar debería ser exclusivamente estética, lo que se relaciona con algunos experimentos sobre color y emoción, o las propiedades emocionales de las líneas, a los que hemos aludido, que dan apoyo empírico a las propiedades emocionales de los elementos formales como color, línea, forma, composición, etc.

Ya que, como hemos expuesto en la Introducción de este trabajo, el propósito de esta investigación, es el de tratar de entender mejor el efecto que producen en nosotros las obras de arte, si dicho efecto es una emoción y, si ésta se produce por los elementos formales de las obras, de manera que, como acabamos de exponer, se pueda determinar si existe una emoción que se pueda denominar estética o artística, se seleccionaron dos de los autores que iniciaron la pintura abstracta y que además dejaron numerosos escritos en los que explicaron y defendieron su paso a la abstracción.

Creemos que el análisis en profundidad de sus escritos nos permitirá conocer sus teorías artísticas, incluyendo sus ideas sobre las emociones, como veremos en el siguiente capítulo, y por por lado, el estudio experimental, que planteamos en el último capítulo, en el que tratamos de constatar si los espectadores sienten emoción ante sus obras, nos ayudarán a esclarecer las cuestiones planteadas aquí, sobre la emoción estética.

III.- ANALISIS COMPARATIVO DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS DE W. KANDINSKY Y P. MONDRIAN

El desarrollo de los epígrafes anteriores ha puesto de manifiesto la importancia que siempre ha tenido la emoción en el arte en general, en el capítulo sobre la “experiencia estética”, se ha analizado el desarrollo de dicho concepto y cómo la mayoría de los filósofos y estetas más reconocidos han entendido la experiencia estética como un elemento esencial para el disfrute del arte, que establece un nexo de unión entre el artista y el espectador a través de la obra de arte, a la que pocas veces se ha negado la capacidad de conmover al espectador.

También se ha analizado las relaciones entre la Psicología y el Arte, existentes éstas desde el nacimiento de la propia Psicología, pues dentro del campo de estudio de la Psicología, la creatividad, como uno de los más procesos mentales más complejos de la mente humana, pronto despertó el interés de los primeros psicólogos. Más relacionado con el tema de esta tesis son los estudios de los procesos de la percepción por parte de la psicología, también de gran complejidad, pues éstos marcan nuestra relación con el mundo que nos rodea, y por tanto, nuestra relación con las obras de arte, dependerá de nuestra percepción de ellas.

El estudio de los procesos de percepción comenzó a desarrollarse experimentalmente por parte de los psicólogos, ya a finales del s. XIX, generando una metodología experimental que fue desembocando en lo que se llama “estética experimental”, ésta fue extendiendo su interés desde los procesos perceptivos, pasando de la preferencia estética por formas geométricas simples, hasta ampliarse al estudio de la emoción.

Uno de los debates en torno a la emoción y el arte, llevado a cabo fundamentalmente por filósofos, psicólogos y actualmente neurocientíficos, ha sido el de si la emoción provocada por el arte es verdadera, pues se siente emoción ante una obra “no real” y no ante un acontecimiento real, otro de los debates centrales ha sido en torno a si lo que se siente es una emoción específica que responde exclusivamente al arte y sus elementos constitutivos, diferenciada de una sensación placentera al disfrutar de algo que gusta (un

helado, un perfume...) es en este debate en el que se quiere participar desde esta tesis, aportando un nuevo punto de vista, como es el análisis de dichos elementos constitutivos del arte, a partir de los escritos de los artistas, y el análisis de sus obras, ya que un estudio de estas características de todo el arte sería demasiado extenso para una tesis, se ha decidido centrar el estudio en dos de los pioneros de la pintura abstracta, Kandinsky y Mondrian, pues en el camino que emprendieron hacia la abstracción pictórica, partieron del análisis de los elementos constitutivos de la pintura, para poder desembarazarse de la tradición mimética de representación de la realidad, y renovar la pintura desarrollando un nuevo lenguaje basado en los medios propios y exclusivos de la pintura: líneas, colores, planos, composición, etc. Por otro lado, al prescindir de la representación de la realidad, se citan “interferencias” con otras emociones no artísticas, que se podrían evocar al reconocer una escena de excesivo dramatismo como puede ser el “Saturno devorando a sus hijos” de Goya.

Los capítulos que siguen se dedicarán al estudio en profundidad de los autores seleccionados para comprender tanto su estilo como los objetivos que buscaban al desarrollar su pintura abstracta, entre los que destacan como se verá, el de ser capaces de despertar alguna emoción en los espectadores, tema principal de esta tesis, se analizará también qué tipo de emociones, cómo y en base a qué presupuestos teóricos pensaban provocar dichas emociones.

III.1.- NOTAS BIOGRÁFICAS DE W. KANDINSKY Y P. MONDRIAN

Antes de proceder al análisis de las teorías artísticas desarrolladas por Kandinsky y Mondrian a través de sus escritos se hace necesario realizar un breve recorrido por las biografías de ambos, que ayude a comprender su camino emprendido hacia la abstracción, que desembocó en dos estilos pictóricos totalmente diferentes.

W. Kandinsky (1866-1944)

1866 – 1896: INFANCIA Y JUVENTUD MOSCÚ

Wassily Kandinsky nace en 1866 en el seno de una familia de clase media alta, su padre era comerciante de té que fue nombrado director de una fábrica de té en Odessa en 1871, donde se traslada con su familia, donde Knadinsky toma clases de violonchelo y piano, siendo éste su primer acercamiento a la música y las artes. Tras la separación de sus padres, Kandinsky quedará al cargo de su padre y su tía, a quien recuerda con cariño en su obra autobiográfica *“Mirada retrospectiva”*, pues ella le contaba cuentos tradicionales rusos y alemanes que despertaron en él un mundo de fantasía, caballeros y aventuras que más tarde plasmará en sus primeros cuadros de Munich.

En 1886 regresa a Moscú para estudiar Derecho y Economía en la Universidad donde se licencia en 1892, y obtiene una plaza de profesor asociado en el departamento de Derecho de dicha universidad, iniciado lo que parecía una prometedora carrera académica, ese mismo año contrae matrimonio con su prima Anna Chimyakina, de estos años dice Kandinsky en *“Mirada retrospectiva”* que no fueron años que pasaron en vano, pues le ayudaron a ir formando la *“facultad para comprender las interrelaciones abstractas”* (Düchting, 1999, p. 9) Si bien esto fue en el campo del derecho, la economía y la etnografía, le ayudará posteriormente a entender las asociaciones abstractas en pintura.

Unos años más tarde, en 1896 decide abandonar la carrera académica ya iniciada con bastante éxito y trasladarse a Munich para comenzar una nueva carrera artística de dudosos futuro, según el propio Kandinsky en el texto autobiográfico mencionado serán tres acontecimientos los que le empujarán hacia el cambio radical de dirección en su vida: la

contemplación de un cuadro de Monet, la representación de una obra de Wagner, y la división del átomo.

Sobre uno de los cuadros de la serie *“El Almiar”* de Monet que pudo ver en una exposición de los impresionistas franceses durante el último año de estudios en Moscú escribe: *“Por el catálogo me enteré de que se trataba de una parva. **No conseguí en modo alguno reconocerla.** Y no reconocerla me resultó penoso (...) sentía confusamente que en el cuadro faltaba el objeto. **Y hube de advertir con asombro y turbación que no solamente emocionaba y cautivaba, sino que además dejaba impresa en la conciencia una marca indeleble.**”*(Wassily Kandinsky, 2002, p. 102), destacando cómo, a pesar de no reconocer el objeto representado en la obra, ésta le emocionó.

Más adelante en la misma obra autobiográfica, narra cómo con ocasión de una representación de la ópera de Wagner *“Lohengrin”* en el Teatro imperial ruso Kandinsky *“**Mentalmente veía todos mis colores; los tenía ante mis ojos. Líneas salvajes, casi dementes se dibujaban frente a mí. (...) se me manifestó claramente muy claramente que el arte en general poseía una fuerza mucho mayor de lo que me había parecido al principio y que, por otra parte, la pintura podía desplegar las mismas fuerzas que la música**”* (Wassily Kandinsky, 2002, p. 103), cabe destacar aquí lo que parece una percepción sinestésica, en la que al escuchar la música Kandinsky “ve” colores y líneas, si bien el tema de la sinestesia es un asunto controvertido, en el que no se ponen de acuerdo los investigadores sobre el tema en general, y en Kandinsky se ha tratado generalmente de manera tangencial, en el contexto de esta investigación tiene interés por la estrecha relación que en Kandinsky tienen la música y la pintura que, como manifiesta, comparten las mismas fuerzas y la capacidad de conmover al espectador, más adelante al analizar la síntesis de las artes, se verá cómo a partir de ese nexo común definirá su idea de arte monumental.

Por último, habla de un acontecimiento científico acaecido en 1896 que le conmocionó sobremanera y le ayudó a decidirse a buscar las fuerzas que compartirían la música y la pintura vistas en la anterior cita, *“Fue la división del átomo. En mi alma, la desintegración del átomo era lo mismo que la desintegración el mundo entero”* (Wassily

Kandinsky, 2002, p. 103), sobre la significación y consecuencias de este hecho se hablará más extensamente más adelante.

1896 – 1911: MUNICH

Tras las experiencias relatadas, Kandinsky decide en 1896, a la edad de treinta años, dedicarse a la pintura trasladándose junto a su mujer a Munich, como ya ha comentado. Munich en esa época estaba considerada una ciudad de gran dinamismo artístico y cultural. En 1892 se había fundado la “Secesión de Múnich” que buscaba romper con el encorsetado ambiente de las exposiciones académicas y oficiales, y en la que participaban artistas de distintas corrientes que incluían entre otras un historicismo de carácter académico, el Impresionismo, o el simbolismo. En ese mismo año también se funda la revista artística “*Jugend*”, a través de la cual adquirió gran popularidad el “*jugendstil*” (modernismo) en Múnich, caracterizado por un ornamento decorativo desprovisto de lo figurativo y marcado por la línea ondulante.

Destaca en este ambiente el escándalo que desató August Endell con sus diseños para la remodelación del estudio Elvira en el año 1896-97, además en su ensayo de 1896 “*En torno a la belleza, una paráfrasis sobre las exposiciones de arte en Múnich*” se podía leer “*no hay un error mayor que creer que la representación detallada de la naturaleza es arte*”, en un claro ataque al naturalismo imperante y a la sociedad artística de Múnich. (Becks-Malorny, 2003, p. 11; Düchting, 1999, p. 13), se citan estos hechos aquí para subrayar el ambiente muniqués a la llegada de Kandinsky, en el que comenzaba a apreciarse el desarrollo de cierta abstracción, si bien aún muy relacionada con el decorativismo.

A su llegada a Múnich, estudia durante dos años (1896 – 1898) dibujo del desnudo en el estudio del yugoslavo Anton Azbe, donde sus compañeros le llaman “colorista” o “paisajista”, según relata en su biografía. En 1898 trata de entrar en la academia de Franz Von Stuck, uno de los fundadores de la Secesión, aunque fue rechazado en un primer momento, al año siguiente es admitido y permanece allí durante un año. Stuck alaba sus dibujos por su expresividad, pero no le gustan sus “*extravagancias cromáticas*” y le aconseja trabajar en blanco y negro para estudiar sólo la forma. (Becks-Malorny, 2003, p. 15) Así, desde los

primeros años de dedicación a la práctica pictórica Kandinsky destaca por su capacidad colorista, siendo el color un elemento central, no sólo en su pintura sino en sus preocupaciones teóricas.

En 1901, Kandinsky y algunos compañeros de la clase de Stuck crean la asociación de artistas "Phalanx" (Falange), que pretendía realizar exposiciones de arte avanzado al margen de las salas académicas, aunque se disolverá en 1904 tras organizar doce exposiciones sin mucho éxito. En esta asociación Kandinsky desarrolla sus primeras experiencias como organizador de exposiciones y su primera actividad como docente de arte en la escuela fundada por dicha asociación. Será en las clases de esta escuela donde conocerá a Gabriele Münter, una pintora con quien entablará una relación que durará hasta 1914, cuando tras el estallido de la guerra, y tras una breve estancia en Suiza, Kandinsky decide volver a su Rusia natal, y Gabrielle vuelve a Múnich.

Durante los años 1904, en el que se separa de su esposa Anna Chimyakina y 1908 Kandinsky y Münter realizan varios viajes por capitales europeas pintando y participando en distintas exposiciones entre las que destaca su participación en el Salón de Otoño de París de 1904 (donde lo hará anualmente hasta 1910), entre estos viajes pasarán estancias largas en Múnich, Berlín y Murnau, donde finalmente Gabrielle comprará una casa en 1909.

Durante estos años los trabajos de Kandinsky serán obras al temple o al óleo de fondo negro y colores brillantes con una técnica cercana al puntillismo inspirados en las antiguas canciones populares y los cuentos rusos que le contaba su tía. También ocuparán un lugar importante en su producción de esta época las xilografías, técnica que requiere un alto grado de abstracción de la forma y que obliga al artista a reducir sus medios expresivos a figuras planas condensadas en lo esencial. (Becks-Malorny, 2003, pp. 15-18)

Una vez establecidos en Murnau, aunque sin abandonar completamente Munich, Kandinsky deja atrás un periodo de problemas artísticos, conflictos personales, e incluso fases depresivas, y comienza una época de trabajo y experimentación tranquila y productiva, que supone un nuevo comienzo personal y artístico para Kandinsky, destaca en esta época su trabajo "*Sonidos*", que son una serie de textos líricos en prosa acompañados de xilografías

(cercaos a “poemas dadaístas”) y piezas de teatro abstractas (Becks-Malorny, 2003, p. 24), como uno de sus primeros ensayos de arte monumental.

En lo que se refiere a su obra pictórica, y acorde con esta etapa de experimentación y búsqueda, inicia una progresiva disolución de las formas, de manera que comienzan a verse zonas del cuadro en las que las formas reconocibles van desapareciendo para convertirse en manchas de color en unos paisajes coloristas, y “cuadros en los que los motivos y objetos parecen enigmáticos y simbólicos”, algunos de esos motivos ya habían aparecido en sus obras anteriores cómo los jinetes, la silueta de una ciudad, o una montaña. (Becks-Malorny, 2003, pp. 28-34)

En 1911 nace el grupo “*Der blaue reiter*” (“El jinete azul”) con la intención de agrupar distintas corrientes artísticas que estaban desarrollando un nuevo arte, muestras de arte “popular” europeo y no europeo, y otras actividades creativas afines, con las que pretendían dar una visión lo más amplia posible de la renovación del arte que se estaba produciendo. La primera actividad del grupo fue una exposición en la que se pudieron ver junto a las obras de Kandinsky, otras de F. Marc, R. Delaunay, H. Rousseau; A. Schönberg, A. Macke, G. Münter, los hermanos Bourliouk, J. B. Niestle, en el prefacio del catálogo escribe Kandinsky: “*En esta pequeña exposición no intentamos propagar una forma precisa y especial. Sino que a través de la diversidad de formas representadas, pretendemos mostrar con qué variedad toma forma el deseo interior del artista*” (Becks-Malorny, 2003, p. 77), más tarde, cuando ésta sale de gira, el primer sitio fue el Club Gereon en Colonia, dirigido por Emmy Woriringer, hermana de William Worringer. (Becks-Malorny, 2003, p. 94), autor de “*Abstracción y empatía*”, sobre la que ya hemos hablado.

Entre las actividades desarrolladas por “*Der blaue reiter*” destaca la publicación de un almanaque con el mismo nombre, considerado como un hito fundamental en el desarrollo del expresionismo alemán. En el almanaque se dio voz a los artistas para que éstos explicaran la transformación del arte que estaban llevando a cabo, en él se publican artículos de Kandinsky, F. Marc, Schoenbreg, Macke y otros, sobre música, pintura, teatro, etc; y una serie de imágenes que ponían de relieve su intención de dar a conocer el arte nuevo y sus relaciones con artes del pasado y de otros lugares ajenos a la tradición occidental, así, junto a

las imágenes de cuadros de los integrantes del grupo, se podía observar pintura china, xilografías góticas, máscaras africanas, dibujos infantiles, esculturas precolombinas, pinturas bávaras sobre vidrio, telas, miniaturas medievales, Picasso, Van Gogh, Rousseau, Cézanne, Gauguin.

Kandinsky escribe en la introducción del almanaque: *“Si el lector de este libro es capaz de deshacerse momentáneamente de sus deseos, de sus pensamientos y de sus sentimientos, y después hojear el libro, pasando de una imagen votiva a un Delaunay, y luego de un Cézanne a un grabado popular ruso, de una máscara a un Picasso, de una pintura sobre vidrio a un Kubin, etc., etc., entonces su alma experimentará muchas vibraciones y penetrará en el campo del arte.”*, poniendo de relieve como medio para *“penetrar”* en el arte las *“vibraciones del alma”*, concepto que aparece en los escritos de Kandinsky que, si bien no define, desde mi punto de vista puede asimilarse a una emoción.

En el citado almanaque Kandinsky participa con tres textos largos: *“Sobre la cuestión de la forma”*; *“Sobre la composición escénica”*, y una composición escénica que había escrito tres años antes, titulada *“Sonoridad amarilla”*, en los dos últimos textos Kandinsky desarrolla su concepción de la síntesis de las artes, o arte monumental, desde un punto de vista teórico en *“Sobre la composición escénica”*, y un ejemplo práctico en su *“Sonoridad amarilla”*. Además en estos años publica algunos textos en la revista *“Der Sturm”* el texto *“De la comprensión del arte”* en octubre de 1912, y *“La pintura como arte puro”* en septiembre de 1913.

1914 – 1921: RUSIA

Con el estallido de la I Guerra Mundial, Kandinsky tras pasar unos meses en Suiza y separarse de G. Münter vuelve a Moscú, ciudad con la que no había perdido el contacto, pues durante los años vividos en Alemania, había estado escribiendo en revistas especializadas en arte o participado en exposiciones en Moscú. A su vez, artistas rusos como los hermanos Burljuk, K. Malevich, Natalia Goncharova o Michael Larionov, participaron en las dos exposiciones de *“Der blaue Reiter”*. Sin embargo, a pesar de estos contactos el traslado de Múnich a Moscú no fue fácil para Kandinsky, que entra en un periodo de depresión y

desesperación, durante los dos primeros años de su vida en Moscú, hasta que conoce a la joven rusa Nina von Andreevsky, con quien se casa en febrero de 1917. (Düchting, 1999, pp. 37-39)

Entre 1918 y 1921 Kandinsky tomará parte en el proceso político cultural que se inicia en Rusia tras la Revolución, trabaja en distintas administraciones del estado, realizando diversas tareas como la reforma de los museos, la organización y dirección del “Instituto de Moscú para la cultura artística” donde desarrolla su programa de estudios, y donde se estableció un laboratorio de psicología experimental. Trabajaban aquí historiadores del arte, artistas, físicos, psicólogos y fisiólogos, sin embargo debido a disputas internas, decide abandonarla y se traslada a la Academia rusa de ciencias artísticas, donde trata de llevar a cabo un programa de estudios para el departamento fisiopsicológico recién creado. (Moisset, 2013, p. 15). Destacando la investigación de la psicología perceptiva y la teoría de los colores, así como sus relaciones, como tema central de su didáctica del arte en los institutos de arte rusos, que posteriormente continuará en la Bauhaus. (Düchting, 1999, p. 58) Siendo este interés de Kandinsky por los temas perceptivos y psicológicos de gran interés para esta tesis, pues pone de relevancia lo que se pretende defender aquí, la relación entre psicología y arte, y la posibilidad de utilizar los desarrollos teóricos de la psicología para el estudio y comprensión del hecho artístico.

La producción artística de Kandinsky en estos años destaca por su heterogeneidad, volviendo en ocasiones a un universo de carácter más figurativo (Moscú I, 1916), mientras que en sus obras abstractas se va notando cierta geometrización y racionalización, fruto de sus contactos con la vanguardia rusa (suprematista) así como de los análisis formales que había ensayado en los proyectos pedagógicos rusos, que continuará y profundizará en la Bauhaus, como veremos más adelante.

- 1922- 1933: BAUHAUS

Cuando en el otoño de 1921 Kandinsky recibe la invitación de Walter Gropius para trabajar como profesor en la novedosa escuela de la Bauhaus, éste se propone de nuevo abandonar su Rusia natal para volver a Alemania, cansado de la continua oposición de la

vanguardia rusa por un lado y por el otro, debido al establecimiento en 1921 de la “nueva política económica” rusa que, entre otros asuntos trataba de poner el arte al servicio de la propaganda estatal.

La Bauhaus Estatal de Weimar había sido fundada en 1919 por el arquitecto Walter Gropius como una fusión de la Escuela Superior de Artes Plásticas y la Escuela de Artes Industriales, ya en su manifiesto fundacional establecía: “*Formemos una nueva corporación de artesanos, sin ninguna arrogancia divisoria que levante un muro de orgullo entre artesanos y artistas. Nosotros, planeamos y construimos juntos la estructura del futuro que convertirá todo en una creación única: arquitectura, pintura y escultura...*” (Düchting, 1999, p. 66), para ello Gropius llamó a los artistas modernos más destacados.

En 1922 llega Kandinsky a Weimar para hacerse cargo del taller de pintura mural e impartir un curso sobre la forma, lo que le dio la oportunidad de retomar y desarrollar sus ideas didácticas, centrándose sobre todo en el estudio analítico de los elementos pictóricos esenciales aislados, para lo que utilizó parcialmente el programa creado para el Instituto de Moscú de la Cultura Artística, y algunos nuevos conocimientos y ejercicios desarrollados por la Gestalt. (Düchting, 1999, p. 66), sobre los que ya se habló.

En 1925 la Bauhaus se traslada a Dessau, donde vive sus años dorados, bajo la dirección de Gropius se construyó el edificio con el que se pretendía dar las mejores condiciones para el trabajo pedagógico que llevaban a cabo y las casas para los maestros, ambos magníficos ejemplos del movimiento moderno de arquitectura. En 1932 se cierra la escuela de Dessau y el arquitecto Mies Van der Rohe trata de mantenerla como escuela privada en Berlín. Sin embargo, con el ascenso al poder del partido nazi cierra definitivamente sus puertas en 1933, año en el que Kandinsky decide de nuevo abandonar Alemania para instalarse en París. De su actividad pedagógica en la Bauhaus, nació su segunda gran obra teórica “*Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*” y en palabras del autor, la continuación orgánica de “*De lo espiritual en el arte*”.

En estos años, a pesar de que la actividad pedagógica le sustrae gran parte de sus energías y tiempo, realiza gran cantidad de obras, unos 259 óleos y 300 acuarelas (Becks-Malorny, 2003, p. 157), que destacan por una geometrización cada vez mayor de las formas y la atenuación de los colores en composiciones no tan abigarradas.

- 1933 – 1944: ULTIMOS AÑOS EN PARÍS

Kandinsky decide trasladarse a París en 1933 pues la revista parisina “*Cahiers d`Art*” Christian Zervos, le había dedicado algunos artículos, y donde el propio Kandinsky había escrito algunos textos, además en 1929 y 1930 se habían organizado sendas exposiciones individuales con aguadas, acuarelas y cuadros de pequeño formato, que habían tenido un relativo éxito de ventas, lo que le indujo a pensar que sería bien recibido en París y que podría vivir de su arte, si bien en realidad no fue así, a pesar de ser ya un pintor reconocido, el ambiente cultural de París en los años 30 no era muy propicio para el arte abstracto, pues las galerías se decantaban por el cubismo y el surrealismo.(Düchting, 1999, pp. 79-80)

A pesar de las dificultades y frustraciones que le suponen no ser reconocido como deseaba, sus ganas de trabajar no se vieron influenciadas por ello, y convierte la habitación más amplia del piso en el que vive junto a su esposa Nina en Neuilly-sur-Seine (cerca de París) en un estudio en el que inicia la nueva y última transformación de su lenguaje pictórico, manteniendo algunos elementos de la Bauhaus, aunque combinándolos de una manera distinta.

Destaca en sus cuadros de estos años la introducción unas formas “biomórficas”, que parecen inspiradas en animales marinos invertebrados, o microorganismos observados por el microscopio.

P. Mondrian (1872 – 1944)

PRIMEROS AÑOS: 1872 - 1911

Piet Mondrian nace en el seno de una familia de profundas creencias calvinistas, en Amrsterfoort (Holanda), donde su padre era maestro. Sus primeros contactos con el arte corrieron a cargo de su tío, un pintor de la Escuela de la Haya de relativo éxito gracias a sus pinturas de típicos paisajes holandeses (Crego, 1997, p. 20). En 1892, con 20 años ingresa en la “Rijksacademie” de Amsterdam, donde estudia pintura y dibujo, en esta primera etapa de formación Mondrian realiza fundamentalmente una pintura de paisaje, en un estilo cercano al impresionismo de la Escuela de la Haya dominante en aquellos años en el ambiente holandés (Crego, 1997, p. 22; Deicher, 2004, p. 12)

Cuando en 1905 visita una exposición retrospectiva de Van Gogh en Amsterdam, Mondrian queda impresionado por su uso del color y de la pincelada (Deicher, 2004, p. 15), él mismo lo relata *“Cuando por primera vez vi el trabajo de los impresionistas, Van Gogh, Van Dongen y los Fauves, los admiré. Pero tenía que buscar el camino verdadero solo.”* (Mondrian, 1961, p. 27)

En 1908 se traslada a la ciudad costera de **Domburg**, y comienza a experimentar con el uso de colores primarios en obras como *“Molino a la luz del sol”* (1908); *“Amarilis”* (1910); *“Iglesia de Domburg”* (1911), en las que destaca la fuerza de los colores utilizados, esencialmente el azul y el rojo, en unas formas que aún siendo naturalistas, las simplifica eliminando detalles. Mención aparte merece el tríptico *“Evolución”* (1910-11), en la se deja notar cierto simbolismo relacionado con su reciente ingreso en la sociedad teosófica, si bien la influencia de esta sociedad es un tema aún en discusión, no parece que en su obra posterior se dejase arrastrar por dicho simbolismo, ya que su interés se centrará en la búsqueda de formas objetivas y abstractas.

En estos años en Domburg, comienza sus **series sobre árboles** y dunas, obras esenciales en la evolución de Mondrian hacia la geometrización de las formas. En sus estudios sobre árboles, se puede observar la progresiva depuración de las líneas que los conforman, si bien aún no se centra en el uso de líneas rectas, vemos que usa líneas que

tienden hacia la vertical para el tronco y cruces de líneas para las ramas, también se puede observar una tendencia hacia composiciones de carácter centrípeto, reforzado por la propia forma de las copas de los árboles, de manera que se ve una intrincada red de líneas concentradas en el centro con una forma ovalada que van perdiendo densidad hacia las esquinas, centrándose en la depuración de las formas en detrimento del color.

En su serie de cuadros sobre **dunas** que comienza a partir de 1909, Mondrian se inspira en el paisaje costero de Domburg, que destaca por sus largas playas de arena rubia. Estas obras destacan por un colorido mucho más vibrante que las de los árboles, enfatizando la fuerte horizontalidad, acorde con el motivo, que ocupa toda la superficie del lienzo, en composiciones compactas que emanan un efecto de tranquilidad y estabilidad.

PARÍS: 1911-1914

Entre 1911 y 1914 Mondrian vive en París, donde conoce el cubismo de primera mano, y aparece en su obra cierta geometrización de las formas naturales, como se puede ver en sus versiones de *"Naturaleza muerta con jengibre*, como apunta Apollinaire, en su crónica sobre la exposición de *Les Independents* de 1913 se trata de un cubismo más abstracto, *"Mondrian, aunque parte de los cubistas, en absoluto los imita. Parece haber sufrido sobre todo, la influencia de Picasso, pero su personalidad sigue entera. Sus árboles y su retrato de mujer revelan su carácter cerebral sensible. Este cubismo sigue un camino diferente del que parecen tomar Braque y Picasso..."* (Crego, 1997, p. 30)

Lo narra Mondrian en su texto autobiográfico: *"Durante este temerario período de experimentación, fui por primera vez a París. Fue alrededor de 1910, cuando el cubismo estaba en sus principios. Admiré a Matisse, a Van Dongen y a otros Fauves, pero inmediatamente me sentí atraído por los cubistas, especialmente por Picasso y Léger. De todos los abstraccionistas (Kandinsky y los futuristas) sentí que sólo los cubistas habían descubierto el camino correcto; Y, durante un tiempo, estuve muy influenciado por ellos".* (Mondrian, 1961, p. 28)

Durante estos años de experimentación con las formas y líneas, sigue realizando sus pinturas de árboles en las que continúa con la paulatina simplificación de elementos hasta llegar a representarlos por un red de líneas negras, cada vez más tendentes hacia una composición ortogonal, además y en consonancia con la influencia cubista, reduce su paleta de color, abandonando por un breve momento la evolución iniciada en el color. También mantiene las composiciones de carácter centrípeto, en las que concentra las partes esenciales en el centro del lienzo, de forma que las esquinas pierden importancia y peso en la composición, acercándose a una morfología oval, que investigará más adelante (Jaffé, 1956, p. 42), en sus composiciones ovals de 1913 – 1914, a base de líneas horizontales y verticales que se entrecruzan, formando pequeñas cruces en una disposición rítmica, son las composiciones que algunos historiadores denominan “Composiciones + -”

HOLANDA: 1914 - 1919

En 1914 vuelve a Holanda para visitar a su padre que había caído enfermo, durante esta visita, que iba a ser en un principio fugaz le sorprende el estallido de la I Guerra Mundial, razón por la que decide alargar su estancia hasta el final de la misma, si bien la guerra trastocó sus planes, no interfirió en el constante y lógico desarrollo de su arte. En un primer momento se instaló de nuevo en el pueblo costero de Domburg, donde retoma algunos temas de corte paisajista, sobre todo el mar y en menor medida las torres de iglesia, que desde un concepto cada vez más abstracto, los representa como una red de pequeñas líneas horizontales y verticales que se van entrecruzando y distribuyendo uniformemente por toda la superficie del cuadro, en los que únicamente los títulos dan la idea del objeto natural del que partió para realizar el cuadro.

Entre 1915 y 1916 pasa unos meses en **Laren**, donde conoce a Van Der Leek, y Van Doesburg, momento en que comienza a gestarse el grupo y la revista “*De Stijl*”, gracias sobre todo a los esfuerzos y el empeño de Van Doesburg, como se puede observar con la lectura de las distintas cartas que intercambié con Van Doesburg, donde le insta a poner por escrito sus ideas acerca del arte, como dice Jaffé “ *La nueva tendencia en la obra de Mondrian no sólo coincide con el nacimiento de 'De Stijl', sino que ambos hechos son en realidad idénticos. Debemos considerar este evento como un momento de cortocircuito espiritual entre varias*

personas, cuyo resultado fue una completa reorientación de su arte y su investigación [de Mondrian]" (Jaffé, 1956, p. 44).

Durante su estancia en Laren, también conoce a Schoenmaekers, matemático y filósofo teosofista, que en esos años publicó *"La nueva imagen del mundo"* (1915) y *"Principios de matemática plástica"* (1916), tanto los escritos como el propio Schoenmaeker, ejercieron cierta influencia en Mondrian y sus compañeros de De Stijl, si bien se discute el grado y alcance de la misma, así Jaffe (1956) defiende, que quizás no fueron tanto las obras escritas de Schoenmaekers las que influyeron en Mondrian, sino más bien sus frecuentes reuniones en Laren en las que también participaban Van der Leek y Van Doesburg, donde tenían largas y animadas discusiones. (Jaffé, 1956, p. 56) mientras que Crego (1997) defiende que las similitudes de términos y conceptos que comparten algunos miembros de De Stijl y el teósofo Schoenmaeker se deben más al contexto cultural e histórico en el que convivieron. (Crego, 1997, p. 102), otros encuentran una influencia incuestionable de la teosofía en los trabajos neoplásticos de Mondrian (Blotkamp, 2001)²¹.

En estos años Mondrian se centra en la reflexión teórica más que en la actividad pictórica, pues aún no le satisfacía la solución casi abstracta a la que había llegado. Será su contacto en Laren con Bart Van der Leek, futuro miembro del grupo De Stijl, quien estaba experimentando con una pintura a base de el uso exclusivo de planos geométricos de colores primarios, sin matices ni marca personal, el que le dé un nuevo impulso a Mondrian para establecer definitivamente su estilo. (Crego, 1997, p. 35)

De nuevo Mondrian en su texto autobiográfico: *"Permanecí allí durante toda la guerra, continuando mi trabajo de abstracción en una serie de fachadas de iglesias, árboles, casas, etc. Pero sentí que todavía trabajaba como impresionista y seguía expresando sentimientos particulares, no pura realidad. Aunque era completamente consciente de que nunca podríamos ser absolutamente "objetivos", sentí que uno puede volverse cada vez menos subjetivo, hasta que lo subjetivo ya no predomine en su trabajo. Más y más excluía de mi pintura todas las líneas curvas, hasta que finalmente mis composiciones consistían sólo en*

21 Sobre este tema BRIS-MARINO, P (2014): The influence of Theosophy on Mondrian's neoplastic work. *Arte, Individuo y Sociedad* 26(3), p.489-504

líneas verticales y horizontales que formaban cruces, cada una separada de la otra. Observando el mar, el cielo y las estrellas, busqué indicar su función plástica a través de una multiplicidad de verticales cruzadas y horizontales²² (Jaffé, 1956, p. 43)

De estos contactos establecidos en Laren entre Mondrian, Van Doesburg y Van de Leek, y el empeño de Van Doesburg nacerá el grupo *De Stijl* (El estilo), que desarrollará el lenguaje neoplástico.

De Stijl 1917 – 1925

Los artistas que Van Doesburg aglutinó en *De Stijl*, compartían en un principio una serie de ideas en torno al arte plástico moderno y crearon un nuevo movimiento artístico que Mondrian denominó “*Neoplasticismo*”. Este movimiento aspiraba a la universalidad, planteada desde bases filosóficas que derivan de concepciones neoplatónicas, algunas de las cuales fueron recogidas por los teósofos, en especial el matemático Schoenmaekers, cierto idealismo de Hegel, y una carga utópica de fe en el futuro.(Crego, 1997; Stangos, 1997).

La búsqueda de universalidad que se ha mencionado se va a basar, por un lado, en la eliminación de la individualidad del artista para crear un “arte objetivo”, y por otro en la depuración (o abstracción) de las particularidades de las formas naturales hasta llegar a los componentes plásticos esenciales y universales, que encontraron en la línea recta (horizontal y vertical), el ángulo recto, el plano cuadrangular que surge de los dos elementos anteriores, y los colores primarios, buscando establecer una composición armónica basada en la relación equilibrada entre los distintos elementos mencionados, con los que pretendían representar la “estructura básica del universo”

Mondrian fue como se ha mencionado, uno de los miembros fundadores del grupo, participó activamente en la revista del mismo nombre donde publicó numerosos artículos, entre los que destacan por la carga teórica que conllevan los doce artículos publicados en los primeros doce números de la revista entre 1917 - 1918, y recopilados bajo el título “*La nueva imagen en la pintura*”,y el dialogo entre un aficionado a la pintura, un pintor naturalista y un

22 Mondriaan, Essays, p. 13. Traducción mía

pintor abstracto-realista publicado en doce entregas en la revista 1919-1920, editado en español con el título *“Realidad natural y realidad abstracta”*.

En *“La nueva imagen en la pintura”* desarrolla la fundamentación teórica del grupo *“De Stijl”*, tanto en lo que a la práctica artística se refiere, como su visión sobre la vida y el universo, y la relación de ambos con el arte, en el segundo, utiliza un diálogo entre un aficionado a la pintura, un pintor naturalista y un pintor abstracto, para defender la pintura abstracta y su relación con la realidad.

En estos primeros años del grupo, las pinturas de 1917 de Mondrian, Van Doesburg y Van der Leek muestran composiciones parecidas, basadas en rectángulos de colores primarios sin contorno que se relacionan entre sí como *“flotando”* sobre un fondo blanco. (Jaffé, 1956, p. 15) Si bien, Mondrian pronto retomará la red de líneas negras, creando una malla de formas rectangulares y colores puros, aunque aún no reducidos a los primarios

Cuando, en 1918 acaba la I Guerra Mundial y se restablecen las comunicaciones en Europa, el grupo por fin puede hacer realidad su vocación internacional, defendida desde su primer manifiesto. El primero en salir de Holanda será Mondrian que regresa a París en 1919, además aparece en la revista, una nueva sección en la que se informa sobre acontecimientos artísticos internacionales, y un año después Van Doesburg inicia una gira por Bélgica y Alemania para difundir las ideas del grupo por Europa. Por otro lado, en 1920 Mondrian ya instalado en París publica *“Le Neo-Plasticisme”*, un pequeño texto donde condensa las ideas estéticas y filosóficas de *“De Stijl”* (Crego, 1997, p. 65; Jaffé, 1956, pp. 18-19)

PARIS: 1919- 1938

De vuelta en París al terminar la I Guerra Mundial, comienza a desarrollar su estilo maduro, a base de gruesas líneas negras que dividen el lienzo en rectángulos de distintos tamaños y colores, en una composición rítmica, usando ya predominantemente los primarios, y a partir de 1921 aparecen los planos blancos (vacío) combinados con los colores primarios. De esta manera Mondrian en 1921, había llegado a sus características composiciones que irá perfeccionando y purificando en los siguientes años en su búsqueda

de equilibrio y armonía, sin añadir nuevos elementos. (Deicher, 2004, pp. 59-60; Jaffé, 1956, p. 19)

En sus obras de los años 30 irá simplificando aún más los elementos aunque manteniendo la composición básica, va dejando un mayor espacio vacío (blanco) y disminuyendo el tamaño de los planos de color, a cambio de dicha simplificación, introduce una mayor complejidad lineal, al pintar las líneas negras dobles, que imprimen un nuevo ritmo armónico de mayor dinamismo en sus composiciones, buscando el “equilibrio dinámico”, sobre el que se hablará más adelante.

En 1925 Mondrian abandona el grupo, por diferencias con Van Doesburg, que desarrolla su “elementarismo”²³ en él Van Doesburg aboga por el uso de líneas diagonales para dar mayor dinamismo, en el transcurso de la polémica sobre la diagonal, Mondrian, realiza sus cuadros en formato romboidal, de manera que al colgarlos en ángulo, la composición sigue basándose en el equilibrio horizontal – vertical. (Crego, 1997, p. 131)

LONDRES- NUEVA YORK: 1938 - 1944

Con el avance de las tropas nazis Mondrian decide trasladarse a Londres en 1938, y dos años más tarde, cuando Hitler inicia los bombardeos sobre el Reino Unido, se trasladará a Nueva York, la gran metrópolis por excelencia, el lugar donde la vida moderna impregna todo el ambiente, los rascacielos, las grandes calles rectilíneas que se cortan en ángulos rectos, luces de neón, música jazz, todo ello produjo en Mondrian una gran impresión, y su pintura “rejuvenece”, iniciando un nuevo desarrollo.

En sus obras realizadas en Nueva York mantiene sus composiciones ortogonales y el uso de los colores primarios y el blanco, mientras que el negro, va desapareciendo, pues sustituye las líneas negras por líneas de colores primarios, para ello en la preparación de los cuadros se apoya en el uso de cintas adhesivas de colores, que al entrecruzarse unas sobre otras producen un nuevo dinamismo en la estructura ortogonal, como se puede ver en sus

23 Sobre el elementarismo y la polémica con Mondrian: “una poética dinámica: el elementarismo”, en CREGO. 1997

obras tituladas “New York City”, acentuando así lo que Mondrian denominaba el “equilibrio dinámico”.

“Debemos insistir en la importancia de discernir dos clases de equilibrio: 1. equilibrio estático y 2. equilibrio dinámico. El primero mantiene la unidad individual de formas particulares, individuales o en pluralidad. El segundo es la unificación de formas o elementos de formas a través de la oposición continua. El primero es limitación, el segundo es extensión. Inevitablemente el equilibrio dinámico destruye el equilibrio estático. La oposición requiere la separación de formas, planos y líneas.”²⁴ (Mondrian, 1961, p. 44)

Éste equilibrio dinámico se acentúa aún más en sus últimas obras tituladas “Broadway Boogie-Woogie”, y “Victory Boogie-Woogie”, cuyos títulos remiten a un estilo musical en boga en esos años en EEUU, que era un estilo de blues rápido yailable interpretado al piano, basado en melodías repetitivas en contrapunto y un ritmo sincopado, que Mondrian encontró análogo a su propósito en la pintura, en sus propias palabras: *“Consideré la intencionalidad del auténtico woogie-boogie como idéntica a la mía en pintura: destrucción de la melodía, lo que equivale a la destrucción de medios puros, esto es, ritmo dinámico”²⁵* (Chipp, Selz, & Taylor, 1995, p. 390)

Para lograr esa sensación de ritmo dinámico, en estas obras Mondrian rompe las bandas lisas de colores utilizadas anteriormente, que ahora son fundamentalmente amarillas, introduciendo pequeños bloques de color azul, rojo y gris, por otro lado, los planos de color monocromáticos anteriores, ahora también combinan colores primarios y gris, todo ello introduce un nuevo ritmo en su obra, una especie de vibración óptica, que parecen remitir, tanto a los ritmos rápidos del Woogie-boogie, como al plano de la ciudad, el movimiento del tráfico o las luces eléctricas parpadeantes

24 Mondrian (1943) *Un nuevo realismo*

25 Tomado de “Eleven Europeans in America”, *Bulletin of the Museum of Modern Art* (Nueva York), XII, 4 y 5. 1946

III.2.- ANALISIS COMPARATIVO DE LAS TEORÍAS ARTÍSTICAS DE W. KANDINSKY Y P. MONDRIAN

Para comprender en profundidad la pintura de Kandinsky y Mondrian, a parte de las breves notas biográficas que se acaban de esbozar, se hace necesario acudir a sus escritos teóricos en los que ellos mismos explicaron por qué fueron desprendiéndose de la representación mimética para lanzarse a la aventura de la abstracción, aún siendo conscientes del rechazo que provocarían en crítica y público.

Kandinsky escribe dos obras teóricas de gran calado: La primera, *“De lo espiritual en el arte”*²⁶, se publicará por primera vez en septiembre de 1911 tras dos intentos infructuosos, y la segunda, *“Punto y línea sobre plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos”*²⁷, en la que desarrolla gran parte de las teorías que Kandinsky enseñaba en sus cursos de la Bauhaus, se publica en 1926 y constituye en palabras del autor, la continuación orgánica de *“De lo espiritual en el arte”*. Otra obra de gran interés, aunque no posea el carácter teórico de las anteriores, es una autobiografía, publicada en español con el título *“Mirada retrospectiva”*²⁸.

A parte de estas obras, publicará numerosos artículos en distintas revistas como el almanaque de *“Der Blaue Reiter”*, sobre los que ya hemos hablado. Otras revistas en las que colaboró son *“Der Sturm”*, las francesas *“Cahiers d’art”*, *“XX^e siècle”*, *“Abstraction-crétation: Art non-figuratif”*; *“Cercle et carré”*²⁹, cabe destacar que en éstas dos últimas también colaboró Mondrian. En todos ellos Kandinsky nos lega su manera de entender el arte y la pintura, y en todos ellos destaca un concepto que repite desde su primera gran obra teórica: La necesidad interior, que desarrollaremos más adelante.

26 La versión utilizada aquí es la traducción de Elisabeth Palma de la editorial Premia, edición de 1989

27 La versión utilizada aquí es la traducción de Roberto Echavarren de la editorial Paidós, edición de 2003.

28 La versión utilizada aquí es la traducción de Alcira Nélica, de la editorial Emecé, edición de 2002

29 Éstos se encuentran recogidos en distintas obras recopilatorias de textos de artistas

El caso de Mondrian es distinto, pues al desarrollar su primera pintura abstracta en el seno del grupo *De stijl* redacta diversos artículos en la revista homónima entre 1917 y 1918, titulados en su conjunto “*La nueva imagen de la pintura*”³⁰, y el dialogo entre un aficionado a la pintura, un pintor naturalista y un pintor abstracto-realista publicado en doce entregas en la revista *De stijl* entre 1919 y 1920, publicado en español con el título “*Realidad natural y realidad abstracta*”³¹, ya instalado en París publica “*Le Neo-Plasticisme*”, un pequeño texto donde condensa las ideas estéticas y filosóficas de *De Stijl*, y diversos artículos en otras revistas como “*Internationale Revue i 10*”, y al igual que Kandinsky en “*Cahiers d`art*”, “*Abstraction-création: Art non-figuratif*”; “*Cercle et carré*”³², revistas que defendían el arte abstracto. En todos ellos Mondrian desarrolla su idea del contenido de la pintura como la representación de una belleza universal, a partir de una composición armoniosa y equilibrada, que busca plasmar la estructura básica y el equilibrio de la naturaleza que subyace en la realidad perceptiva.

Como se verá a continuación, Kandinsky y Mondrian a pesar de compartir el mismo contexto y manejar en muchas ocasiones conceptos teóricos muy similares, su práctica artística dio lugar a dos estilos pictóricos muy diferentes con los que ambos tratan de representar y producir emociones en el espectador a partir de formas abstractas, aspectos que, tanto sus semejanzas como sus diferencias, trataremos de desentrañar en la páginas siguientes.

Para el desarrollo de este epígrafe que constituye la parte fundamental de la presente tesis, se ha optado por un análisis comparativo de los conceptos más importantes planteados por Kandinsky y Mondrian en sus escritos, de manera que ayuden en la comprensión tanto de su pintura como la relación de ésta con las emociones. Para ello se analizará el contexto histórico en el que ambos vivieron y que entendieron como un proceso de fin de ciclo y entrada a una “gran época espiritual”.

30 La versión utilizada aquí es la traducción de Alice Peels, de la editorial del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, edición de 1983

31 La versión utilizada aquí es la traducción de Rafael Santo, de la editorial Barral editores, edición de 1973

32 Éstos se encuentran recogidos en distintas obras recopilatorias de textos de artistas

También se analizará qué es lo que pretendían plasmar, es decir, el contenido de la pintura, pues al abandonar la representación naturalista, una creencia común era que la pintura abstracta no tenía contenido, como se verá esto no es cierto, ya que si bien en su pintura desaparecen los objetos de la realidad exterior, aparecerán en ésta elementos pertenecientes a la esfera de “lo interior”, elementos que atañen a “lo espiritual”, la consciencia, la mente, los sentimientos, o la emoción. Una vez establecido que el contenido de la pintura de ambos remite al interior del ser humano, se analizará la dicotomía entre interior y exterior, y en la “síntesis de las artes”, cómo entendían que se podría constituir un “arte monumental” en el que participarían todas las artes.

En estos primeros puntos se expone lo que podría llamarse una “teoría general de la pintura”, mientras que en los últimos se analizarán los elementos de la pintura, entendidos éstos cómo los medios expresivos propios de la pintura como línea, color, plano, composición etc., y en último lugar, se analizará lo que entienden Kandinsky y Mondrian por emoción, y cómo tratan tanto de representarla, como de provocarla en el espectador.

Para intentar ser lo más fieles posible a los pensamientos y teorías de ambos autores se ha intentado ir en la medida de lo posible a las fuentes originales (sus traducciones al español) y se citan textualmente, también para mantener dicha fidelidad se ha optado por dejar algunas de dichas citas completas, a pesar de su longitud, evitando la utilización de cortes (marcados por paréntesis y puntos suspensivos) con la intención de mantener el contexto en el que fueron escritas, resaltándose en negrita los conceptos sobre los que se quiere llamar la atención.

1.- Inicio de una gran época espiritual.

Tradicionalmente se considera la acuarela de Kandinsky “*Sin título*”, también llamada “*Primera acuarela abstracta*” (1910), que se conserva en el Centro Georges Pompidou como la primera obra abstracta, sin embargo hay que tener en cuenta que el nacimiento de la pintura abstracta no se debe a una especie de “iluminación” repentina de ningún artista en particular, pues en los años en que Kandinsky realiza dicha acuarela, continúa haciendo pintura figurativa, y artistas como Kupka o Delaunay también se estaban acercando a composiciones abstractas. Por tanto hay que inscribir el origen de la pintura abstracta en un

debate cultural y estético que afecta a un momento histórico que tiene lugar en un ámbito mucho más amplio que el estrictamente pictórico. En este epígrafe se revisará dicho contexto, pues se hace necesario para entender tanto la aparición de la abstracción en el ámbito de las primeras vanguardias, como para una mejor comprensión de los conceptos teóricos y pictóricos que manejan Kandinsky y Mondrian, así como la conexión que realizan entre sus obras y las emociones.

La vida de ambos autores transcurre en la Europa de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, una época intensa, marcada por cambios económicos, políticos, sociales, científicos y, como no podía ser de otra manera, estéticos y artísticos, a este contexto de cambios que alteraron la vida cotidiana, hay que añadir las dos guerras mundiales, hechos disruptivos en la Historia que afectarán a todos los ámbitos de la existencia europea.

Este capítulo se centrará en los hechos, a nuestro juicio más relevantes que influirán en el desarrollo de la aparición de la pintura abstracta: por un lado el gran empuje y progreso de la ciencia y la tecnología, que traerá consigo toda una serie de descubrimientos e invenciones que trastocarán hasta los cimientos la forma de vida occidental; y por el otro lo que se ha denominado en filosofía el “giro lingüístico”, cuyo desarrollo traerá como consecuencia, entre otras, la concepción del arte como lenguaje. Estos hechos traerán consigo, como se tratará de demostrar, la idea de que se estaba viviendo un fin de ciclo histórico marcado por el materialismo, y se estaba entrando en una nueva época “espiritual”, tanto en Kandinsky como en Mondrian.

Con el desarrollo de lo que historiográficamente se conoce como **Segunda Revolución Industrial** que se inicia en los años 70 del s. XIX y durará hasta el estallido de la 1ª Guerra Mundial en 1914, van a aparecer nuevas fuentes de energía, como el petróleo que propiciará el desarrollo de una revolución de los transportes, con la aparición de la automoción y la aviación; nuevos sectores de producción industriales como la industria química, con lo que habrá un apogeo en fabricación de colorantes sintéticos, explosivos, abonos, medicamentos, fibras artificiales como el nylon, el caucho, etc. La siderurgia desarrollará nuevos materiales que afectarán a los métodos de construcción, facilitando lo que se conoce como la arquitectura de hierro y cristal y la aparición de los rascacielos, símbolos aún hoy de la

capacidad técnica del ser humano. Con estos progresos, las industrias alimentarias también tendrán su transformación con la aparición de latas de conserva esterilizadas (1875), frigoríficos industriales (1878), cocinas de gas, etc, con las implicaciones que una mejora en la alimentación tiene sobre la salud y el aumento de la esperanza de vida.

Todas estas industrias necesitarán una mayor cantidad de capital, por lo que para mantener su crecimiento y progreso se tendió a la concentración de capitales y a la fusión empresarial, apareciendo organizaciones como el cártel, el trust o el holding. Otra consecuencia del desarrollo industrial fue la necesidad de cantidades ingentes de materias primas, por un lado y el control de nuevos mercados donde vender los excedentes industriales por el otro, iniciándose con ello una “primera globalización”. Además la complejidad del entramado empresarial y de los procesos de producción pusieron de manifiesto en esta segunda fase de la industrialización la necesidad de nuevos sistemas organizativos, desarrollándose el taylorismo y la producción en cadena (fordismo)

Al haber simplificado el complejo proceso de la Segunda Revolución Industrial, a una simple enumeración de los hitos más importantes, puede parecer que la transformación fue lineal y optimista en todo momento, y no fue así. En 1873 se produjo lo que se conoce como el pánico de 1873 (o crisis económica de 1873), que supuso el inicio de una depresión económica de alcance global, conocida como la Gran Depresión de 1873, que perduró hasta el año 1879. Esta crisis y posterior depresión ponía de relieve las contradicciones del sistema basado en el racionalismo, el cientificismo y el positivismo, apareciendo en algunos círculos intelectuales un auge de las teorías de corte idealistas y espiritualistas.

Esta breve enumeración de los elementos que se desarrollaron durante la Segunda Revolución Industrial, pretende poner de relieve el inmenso cambio que se produjo en la vida humana en apenas unos cuarenta años, si bien es cierto que los cambios no se sintieron por igual en todos los países, lo que se quiere constatar es que hubo un alteración radical de la “realidad” cotidiana del ser humano.

A dicha alteración de la realidad cotidiana, hay que añadir los **desarrollos en el campo de la física teórica**, con descubrimientos como el de los rayos x; la descomposición

del átomo; las dos teorías de la relatividad de Einstein (1905 y 1915); la hipótesis de los cuantos de Max Planck, etc, todos estos nuevos descubrimientos, implican un cambio de paradigma en la forma de entender el mundo y el universo, al que no fueron ajenos los artistas.

El descubrimiento del electrón (Thomson, 1896) y con ello la división del átomo, partícula que durante siglos estuvo considerada como la más pequeña e indivisible de la materia (las primeras teorías atomistas datan de la Antigüedad griega) suponía una transgresión de todo lo que había sido considerado sólido y estable por la tradición científica hasta ese momento, el propio Kandinsky hace alusión a este hecho en sus memorias: *“Fue la división del átomo. En mi alma, la desintegración del átomo era lo mismo que la desintegración del mundo entero. De pronto caían los muros más sólidos. Todo resultaba inseguro, vacilante, blando”* (Wassily Kandinsky, 2002, p. 103) Max Planck introduce el concepto de cuanto (quantum) en una conferencia en Berlín en 1900 y en las hipótesis que desarrolla a partir de este concepto no sólo contradice la física teórica aceptada hasta entonces, sino que sientan las bases de una nueva física: la física cuántica.

La **teoría de la relatividad** de Einstein (1905 y 1915), cuyo supuesto básico es que la localización de los objetos, tanto en el tiempo como en el espacio, son relativos al estado de movimiento del observador, lo que implica negar la existencia de un tiempo y un espacio absoluto y estable, e introduce el concepto del “espacio-tiempo” como una cuarta dimensión, que abría la puerta para anular uno de los elementos básicos de la pintura, la creación de un espacio tridimensional. A pesar del carácter científico de la cuarta dimensión, éste trascendió su ámbito exclusivamente científico, ya que “abrió un campo de experiencias posibles para las corrientes espiritistas y ocultistas”.

Hay que destacar aquí, cómo el concepto de la cuarta dimensión también produjo gran impacto e interés en pintores cubistas, futuristas, y el propio Van Doseburg (compañero de Mondrian en De Stijl), si bien, cada uno, debido por un lado al acercamiento del tema por obras mayormente de difusión, quizás no muy rigurosas, y por otro, a la dificultad de los conceptos desarrollados, enfocaron la problemática de la cuarta dimensión desde distintos puntos de vista y en función de sus intereses. (Crego, 1997, pp. 202-206) , con ésto se quiere

señalar cómo algo tan distante de la práctica artística como la Física puede influir en el devenir del desarrollo artístico.

Mondrian por su parte, consciente del panorama siempre cambiante que introducían estos nuevos descubrimientos y teorías, va a defender su concepto idealista de corte neoplatónico de una realidad eterna, objetiva que subyace bajo la cambiante y fugaz realidad, y escribe en 1937 “ *Hoy estamos cansados de los dogmas del pasado y de verdades aceptadas pero sucesivamente arrojadas por la borda. **Se comprende más y más la relatividad de todo lo existente, y por ello se tiende a rechazar la idea de las leyes fijas, de una sola verdad. Lo cual es muy comprensible, pero no lleva a una visión profunda. Pues hay leyes “hechas”, leyes “descubiertas”, pero también leyes que son siempre verdad. Están más o menos ocultas tras la realidad que nos rodea, y no cambian***³³” (Chipp et al., 1995, p. 379)

En la misma línea escribe en 1942 “*Estoy convencido que la humanidad, después de siglos de cultura, puede acelerar su progreso, a través de la adquisición de una visión más auténtica de la realidad. **El arte plástico revela lo que la ciencia ha descubierto: que el tiempo y la visión subjetiva empañan la realidad***³⁴” (Mondrian, 1961, p. 31)

Todos estos factores aquí esbozados: los grandes avances tecnológicos y sus invenciones por un lado, y los descubrimientos científicos por el otro, no sólo significaron un cambio radical en la vida “material” cotidiana, sino en todos los marcos de referencia para el entendimiento y conocimiento del mundo y del cosmos, en una palabra de la “realidad” por lo que, para algunos artistas, entre ellos Kandinsky y Mondrian, deja de tener sentido una pintura imitativa de la realidad, pues ésta, tal y cómo se entendía, estaba siendo radicalmente transformada a todos los niveles.

También en el campo filosófico hubo un cambio de paradigma, en los primeros años del s. XX se produjo lo que posteriormente se llamó “**giro lingüístico**”³⁵, expresión que surge en los años sesenta del s. XX, y que trata de aunar algo que no es homogéneo ni propio de un

33 Mondrian (1937) Arte plástico y arte plástico puro. En Martin, Nocholson y Gabo, *Circle* Faber y Faber, 1937. pp. 41-56

34 Mondrian (1942) *Hacia la verdadera visión de la realidad*

solo movimiento contemporáneo, sino un cambio en la manera de reflexionar en la Filosofía del s. XX. En este cambio de modelo, el lenguaje deja de ser el medio con el que el sujeto habla del mundo, para ser mediador necesario y condición de cualquier experiencia y conocimiento, dando preeminencia al significado sobre la referencia, de manera que el lenguaje constituye la realidad, en una posición contraria a la intuición y a gran parte de la tradición filosófica occidental.

Es decir, el lenguaje se libera de su función meramente denotativa de conceptos “pensados” en la mente humana (razón), para pasar a tener un carácter generativo de conocimientos, y pasa a ocupar el lugar que la Filosofía occidental le había dado tradicionalmente a la “razón”, se trata de un complejo fenómeno que arranca a finales del s. XIX con Nietzsche y Heidegger, y aúna filosofía y lenguaje. Filósofos representativos de este fenómeno son, a parte de los citados Nietzsche y Heidegger, Wittgenstein, Austin, Derrida, y Habermas

De este amplio e intrincado fenómeno aquí nos interesa resaltar cómo se tradujo en el campo de la estética y del arte en una preocupación por los “problemas del lenguaje” artístico, concretamente, en el caso que ocupa esta tesis, el lenguaje pictórico. En el cual los elementos básicos, que hasta entonces eran concebidos meramente como “aspectos formales”, es decir, el dibujo, color, plano, forma,, ritmo, composición, etc, con los que el artista componía una representación mimética de una escena en un cuadro, van a cobrar un nuevo sentido, el de replantear la propia representación pictórica, liberándose la forma y sus elementos constitutivos de su función meramente representativa de la realidad, para constituir por sí mismos una imagen pictórica, en la línea del giro lingüístico mencionado.

Este proceso de liberación de las funciones representativas de la forma se inicia en las primeras vanguardias del s. XX, que si bien aún eran “imitativas” y representaban objetos, escenas o figuras de la realidad perceptiva, producen una primera voladura de las funciones referenciales. Así en el Fauvismo comienza el predominio de los valores no-referenciales del color frente al color local tradicional, o el proceso de deconstrucción del sistema espacial

35 Sobre la relación entre arte y lenguaje: BOZAL (1996): Arte contemporáneo y lenguaje. En AAVV, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 2 p (15-25). Madrid, Visor

tridimensional que inicia el Cubismo (con el que además pretendían representar la cuarta dimensión), así como la disolución de la forma y la figura reconocible de objetos, que culmina en la pintura abstracta.(Fiz, 1987, p. 230)

Este fenómeno del giro lingüístico, dio un fuerte empuje a otro que se había iniciado en el s. XVIII y que dura hasta el s. XX, el de la autonomía del arte y de la estética, sobre el que ya hemos hablado, proceso en el que el arte se aleja de la religión, o de la representación del poder para ser fiel reflejo de la voluntad del artista, centrándose más en las cualidades sensibles de la obra que en su significado religioso, político, etc. En el s. XX, con las nuevas concepciones desarrolladas con el citado giro lingüístico, el concepto de autonomía del arte, va a desarrollarse para superar el subjetivismo inicial, atribuyendo al ejercicio de las artes aptitudes para una interpretación independiente, autosuficiente o soberana del mundo visual, sin subordinarse a otras formas de conocimiento o de validación de la realidad (del Barrio, 2011), sobre todo con la escuela formalista que trata de delimitar criterios puramente artísticos, centrándose en el estudio de la forma considerada como lo específicamente artístico.³⁶ Así, a principios del s. XX en el ámbito de la vanguardia artística, el arte se va configurando como una disciplina independiente, cuyas creaciones dependen de la libertad del artista y que posee su propio lenguaje basado en sus elementos configuradores.

Se puede ver, según lo brevemente aquí esbozado, que en los últimos años del s. XIX, y principios del XX (hasta la I Guerra Mundial, 1914), se estaba viviendo en Europa unos años de enormes cambios a todos los niveles, desde la vida “material” cotidiana, con todos los nuevos bienes materiales desarrollados por la ciencia y la técnica, la visión del mundo según la ciencia natural y la física, o la forma de abordar los grandes temas filosóficos y estéticos.

Todo ello reforzaba la idea en algunos círculos intelectuales, de estar viviendo un tiempo que implicaba el fin de un ciclo y el nacimiento de otro, que se caracterizaría por el rechazo de la vía racional y la búsqueda de un nuevo camino espiritual, que hiciera superar las contradicciones propias del sistema y encaminase a la humanidad hacia una “**gran época**

³⁶ Sobre este tema PEREZ CARREÑO, F: El Formalismo y la autonomía del arte, En AAVV, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 2 p (255-258). Madrid, Visor

espiritual". Este es el caso de los dos autores que se examinan en esta tesis, aunque se suele aludir a la influencia de la teosofía en ambos, creemos que, aún habiendo cierta influencia de los escritos tesóficos, no es el único factor, pues cómo se ha explicado, todo el contexto reforzaba en ellos esa idea de la gran época espiritual.

Esta idea del inicio de una gran época espiritual frente al materialismo, subyace en toda la obra teórica de Kandinsky, en *"De lo espiritual en el arte"* (1910) escribe en una clara alusión a los adelantos técnicos e industriales antes señalados, que en opinión de Kandinsky sólo sirven al cuerpo, al componente material del ser humano, quedando desatendidos los espirituales:

*"En **aquellas épocas mudas y ciegas**, los hombres dan una valoración excesiva al éxito exterior, **se interesan únicamente en los bienes materiales y festejan como una gran proeza el desarrollo tecnológico que sólo sirve y sólo servirá al cuerpo**. Las fuerzas puramente espirituales son desestimadas o simplemente ignoradas."* (W. Kandinsky, 1979, pp. 17-18)

Unas páginas más adelante, alude también a lo antes expresado sobre la conmoción que había sufrido la vida occidental en todas sus dimensiones, aludiendo a la religión, la ciencia y la moral que habían sido sacudidas, lo que a su juicio deriva en un giro hacia sí mismo del hombre, hacia la subjetividad:

*"Cuando **la religión, la ciencia y la moral** (esta última gracias a la obra demoleadora de Nietzsche) **se ven zarandeadas y sus bases externas amenazan con derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la dirige hacia sí mismo.**"*(W. Kandinsky, 1979, p. 28)

Si los adelantos técnicos e industriales, que sólo se habían ocupado del cuerpo (elemento externo), y las bases teóricas, éticas y religiosas sobre las que se construía las normas para la vida en sociedad (entendida como vida exterior) se estaban diluyendo, al ser humano sólo le quedaba emprender el camino hacia lo opuesto a lo exterior, lo interior. Camino que para Kandinsky se estaba iniciando en su época y que llevaría a la máxima felicidad:

“El camino en el que nos movemos actualmente y que constituye la mayor felicidad de nuestra época, es el del despojo de lo externo para oponerle su contrario: la necesidad interior”. (W. Kandinsky, 1979, p. 63)

“Hoy vivimos una libertad que sólo es posible en los comienzos de una gran época”(W. Kandinsky, 1979, p. 100)

“Finalmente, pienso que este espíritu de la pintura está en relación orgánica directa con la ya iniciada construcción de un nuevo reino espiritual, pues este espíritu es el alma de la época de la gran espiritualidad” (W. Kandinsky, 1979, p. 119)

Queda bastante claro en estas citas el sentimiento de Kandinsky acerca de la entrada en una nueva época espiritual, siendo lo que define una época como “gran época” su empeño en alcanzar lo espiritual, entendido como antítesis de lo “material”. Esa gran época espiritual se verá reflejada en el arte por la multiplicidad de formas, nacidas de la necesidad interior y la libertad, teniendo así su correlato en una nueva forma de arte.

En *“Sobre la cuestión de la forma”* (1912) escribe de nuevo sobre la gran época espiritual y cómo se verá reflejada en el arte en la diversidad de tendencias y grupos artísticos como ocurre en el arte de su tiempo, lo que le sirve para afirmar que esa época estaba comenzando:

“Es evidente que, cuanto más grande sea la época, es decir cuanto mayor (cuantitativa y cualitativamente) sea el empeño en alcanzar lo espiritual, tanto más ricas en número serán las formas, por un lado, y tanto mayores serán las tendencias colectivas (movimientos de grupos) observables.

Estas características de una gran época espiritual (la que fue profetizada y que hoy se manifiesta en uno de sus primeros estadios iniciales) son las que vemos en el arte actual.”

En *“La pintura como arte puro”*, artículo publicado en la revista *“Der Sturm”* en septiembre de 1913, desarrolla la idea de que la pintura, igual que ocurre en la evolución que se está dando en la sociedad hacia una época espiritual, mediante un paralelismo entre abstracción en la pintura y espiritualización en la sociedad, entendiendo ambos procesos como una purificación de las exigencias prácticas o materiales. En palabras de Kandinsky: una

“depuración (o espiritualización) de las necesidades prácticas (o corporales)”. Así, establece la evolución de la pintura en tres estadios en los que paulatinamente se iría desprendiendo de las formas naturales: En la primera etapa se inscribiría la pintura representacional hasta el s. XIX, en la segunda las primeras vanguardias aún naturalistas como el impresionismo, neoimpresionismo, expresionismo, etc, y en la última, por supuesto la pintura abstracta :

“- Primer periodo, origen: deseo práctico de fijar lo corporal efímero.

- Segundo periodo, evolución: la separación paulatina de esta finalidad práctica y el predominio progresivo del elemento espiritual.

- Tercer periodo, objetivo: el logro del grado superior del arte puro; en él están separados completamente los residuos excesivos del deseo práctico. Habla en el lenguaje artístico de espíritu a espíritu y es un reino de esencia pictórico-espiritual. (A. González García, Calvo Serraller, & Marchán Fiz, 1979, p. 101)

Mondrian, también deja constancia en sus escritos de su conceptualización de la nueva época espiritual, aunque para este autor lo espiritual, tiene dos acepciones, una que se relaciona con lo universal, en consonancia con su credo idealista, y otra más cercana a Kandinsky, relacionada con lo interior, con lo espiritual, aunque en Mondrian, también es parte de lo universal como iremos viendo.

*“Por lo tanto, **este período debe ser considerado como el gran punto de inflexión en el que la humanidad ya no tiende del individuo al universal, sino del universal al individuo**”. De Stijl, I, nº 11, sept 1918 p. 128 (Jaffé, 1956, p. 116)*

*“Con vistas a la evolución cósmica, podemos decir: **el hombre se desarrolla hoy en la dirección opuesta, lejos de la materia y hacia el espíritu (...)** Para entender la **evolución del arte desde lo natural a lo abstracto**, debemos entender que la evolución del hombre continúa en esas circunstancias físicas como un proceso de interiorización” De Stijl, II, nº 11, sept. 1918 , p. 123 (Jaffé, 1956, p. 65)*

De la conjunción de los elementos aquí esbozados y de la mano de dos grandes creadores como son Kandinsky y Mondrian, entre otros, nacerá la pintura abstracta, cuya principal característica es la ausencia de formas naturales reconocibles, como un “arte

nuevo” que responde a las necesidades de una sociedad nueva, cuyos marcos referenciales han sufrido un cambio radical.

A pesar de las grandes diferencias existentes en sus obras pictóricas, ambos autores van a coincidir en algunos puntos como se irá viendo, fruto de compartir el mismo contexto histórico y cultural esbozado aquí brevemente, con el que se quería resaltar el ambiente de grandes cambios que ambos compartieron, y que identificaron con la entrada a una “*gran época espiritual*” en un un contexto de rechazo al materialismo y cientificismo.

Evidentemente, más allá de los puntos en los que coincidían, diferirán en otros tantos, fruto de sus propias personalidades, creencias, y de sus trayectorias vitales. Como se vio en las páginas dedicadas a su biografía, Kandinsky estuvo presente en las zonas de conflicto de la Europa de la primera mitad del s. XX, cuando estalla la I Guerra Mundial se encontraba en Alemania, país que tomó parte muy activa en la contienda, por lo que decide volver a su Rusia natal, donde en 1918 se produce la Revolución Rusa, se encontraba trabajando en la Bauhaus en Berlín, que con el ascenso al poder del partido nazi cierra definitivamente sus puertas en 1933, año en el que Kandinsky, decide de nuevo abandonar Alemania e instalarse en París, donde permaneció incluso en los años de la ocupación hasta su muerte en 1944.

Mondrian en cambio cuando estalla la I Guerra Mundial había ido a visitar a su familia en Holanda, país que permaneció neutral y allí se quedo durante la guerra, y una vez terminada regresó a París y en 1938, dos años antes de la ocupación se traslada a Londres y de allí a Nueva York. creemos que estas circunstancias, a pesar de que tengan más en común a nivel teórico y filosófico, de lo que parece si observamos sus obras pictóricas, no es de extrañar que se enfrentaran al mundo desde dos ópticas totalmente distintas, Kandinsky apelará a la interioridad, pues la vida exterior sólo le depara penurias y destrucción, mientras que Mondrian, apelará desde una óptica más optimista e idealista a la armonía y equilibrio universal, objetivo que aún cree posible, pues cabe suponer que no presencié las miserias humanas que acompañan a cualquier guerra.

2.- Contenido de la pintura

Como se ha comentado, la incomprensión por parte del público de la pintura abstracta, tanto en la época de su nacimiento como actualmente, parte del no reconocimiento de la realidad natural perceptiva en las obras, por lo que los artistas comienzan a escribir acerca de su arte para hacerlo más comprensible al público, tratando de explicar qué es lo que pretenden representar en sus lienzos, en los que los espectadores ya no se encontraban referencias al mundo natural.

Como se puso de relevancia en el epígrafe anterior, la realidad exterior se encontraba en un momento de “redefinición”, por lo que algunos artistas, entre los que se encuentran Kandinsky y Mondrian, se alejaron de la representación de dicha realidad exterior, tratando de representar “otra” realidad. Kandinsky pondrá el acento en la “necesidad interior” del artista, en su “espíritu”, en consonancia con su concepción de la “gran época espiritual” que acabamos de ver. Mondrian, aunque coincidía con Kandinsky que se estaba viviendo un momento de fin de ciclo e inicio de una nueva época espiritual, en cambio lo hará en la búsqueda de la “armonía universal”, que en línea con filosofías neoplatónicas e idealistas, constituiría una “realidad superior”, así como una belleza objetiva, superior a la de la naturaleza, basada en el equilibrio de contrarios.

Kandinsky insiste en que el contenido de la pintura es el elemento interno, y que la forma artística es la delimitación exterior del contenido interior, dicho así parece sencillo de entender siempre y cuando no se intente definir qué es ese interior a lo que se refiere, pues se trata de un concepto inmaterial difícil de definir de manera objetiva, ya que la interioridad del ser humano es un concepto subjetivo en sí mismo, todos lo tenemos, lo sentimos, pero no podemos “mostrarlo” en la realidad perceptiva. Por ello, si se quiere profundizar algo más en el tema del contenido de la pintura, se hace imprescindible hablar del “**principio de necesidad interior**” cuando hablamos de la teoría artística de Kandinsky.

Este principio de necesidad interior, es el concepto central de la teoría artística de Kandinsky, aparece en su primer escrito “*De lo espiritual en el arte*” (1911) y sigue apareciendo en el resto de su obra teórica. Se trata de un concepto complejo que apela a

ideas de carácter trascendental de la interioridad humana, donde caben conceptualizaciones como la consciencia, los sentimientos, las emociones, la mente, etc, todos ellos elementos difíciles de definir y acotar de manera objetiva, a esta dificultad a la hora de definir este concepto se añade que al analizar los textos de Kandinsky, se observa que va adquiriendo distintas acepciones, que trataremos de desentrañar aquí.

Un primer acercamiento a este complicado concepto de Kandinsky, es que la necesidad interior ha de guiar toda creación artística, ha de regir todos los elementos que el artista utilice en sus obras, y debe ser la base y fuente de inspiración del artista, de manera que cualquier obra que nazca de dicho principio es válida y bella, acercándose al concepto de “voluntad artística” de Riegl visto en el epígrafe dedicado a la experiencia estética. Por otro lado, aunque Kandinsky sea un defensor del arte nuevo y las formas abstractas, admite en base a este principio aquéllas obras que no han prescindido de las formas naturales, no abstractas.

En “*De lo espiritual en el arte*” se encuentra la primera definición de este principio que según el autor, está compuesto por tres elementos (“*necesidades místicas*” en el lenguaje de Kandinsky), que el artista debe expresar en la obra de una manera sincera y acorde con su vida interior. (W. Kandinsky, 1979, p. 58)

Los dos primeros elementos son de carácter “subjetivo” y temporal: son el “*elemento de la personalidad*” del artista, aquello que le es propio al artista y ha de expresar; y el “*elemento estilo*”, que estaría constituido por “*el lenguaje de la época más el lenguaje del país*”, éstos dos elementos están determinados por circunstancias de tiempo, lugar y personalidad del artista, que crean en cada época una serie de formas que pese a sus grades diferencias comparten un “sonido interior” común a todas ellas.

El tercer y último elemento es el más importante y “*principal del arte*”, se trataría del único elemento objetivo, se encuentra ajeno al espacio y al tiempo, y sería lo “*puro y eternamente artístico*” que da la “*vida eterna al arte*”, este último elemento objetivo, sería el responsable de que seamos capaces de valorar desde el arte egipcio al moderno abstracto. Del arte egipcio ahora apreciaríamos este último elemento objetivo, ya que por el paso del

tiempo y la lejanía geográfica, hemos perdido el contacto con los dos primeros elementos subjetivos, la personalidad y el estilo.

En una buena obra de arte, deben estar presentes e imbricados los tres elementos de tal manera que además creen una unidad en la obra, ahora bien, su calidad y valoración en el futuro, va a depender de las proporciones en que se encuentren los tres elementos, de forma que cuanto mayor sea la intervención de los dos primeros, serán más comprensibles y valorados en su propia época, pues *“más fácil le será acceder al alma de sus coetáneos”*, mientras que la preeminencia del tercer elemento, hará que esa obra al estar más alejada del “sonido interior” de la época, no encontrará comprensión en su momento si no más adelante en el futuro.

En *“Sobre la cuestión de la forma”* (1912) ahonda un poco más en estos conceptos centrándose en su relación con la forma artística, así explica la evolución del arte en función al tercer elemento descrito anteriormente, pues *“La ineludible voluntad de expresión de lo objetivo es la fuerza que llamamos necesidad interior y que hoy reclama una forma general y mañana otra distinta.”* (...) *“En resumen: el producto de la necesidad interior y, como consecuencia, la evolución del arte, son una expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo.”* , siendo lo eterno-objetivo la forma abstracta y lo temporal-subjetivo la forma natural, mimética.

Se ha visto que la “necesidad interior”, estaría compuesta por tres “necesidades místicas”, de las que la más importante es la expresión de lo objetivo e intemporal, pero tiene otra acepción que se relaciona más con lo que sería la “inspiración artística”. De nuevo en *“ Sobre la cuestión de la forma”* (1912), escribe *“La forma es la expresión exterior del contenido interior.”*, y más adelante *“Como la forma sólo es una expresión del contenido y el contenido es distinto en los distintos artistas, así pues es evidente que al mismo tiempo puedan existir muchas formas distintas igual de buenas.”*, siempre que sean expresión del contenido interior.

Dos años más tarde en *“Pintura como arte puro”* (1914) , vuelve a escribir sobre el tema **“El elemento interno, creado por la vibración anímica, es el contenido de la obra. Sin contenido no puede existir obra alguna. (...) La elección de la forma por consiguiente, está determinada por la necesidad interior, que es esencialmente la única ley invariable del arte”**(...) **De este modo una obra bella es una unión regulada de los dos elementos: el interno y el externo”** (A. González García et al., 1979, p. 102)

Según lo visto aquí, la necesidad interior sería, una “fuerza” que impele al artista a expresar su “contenido interior”, que se puede entender como la emoción del artista, vibración, intuición, mente, inspiración.., en dicha “fuerza” hay tres necesidades, dos subjetivas (personalidad y estilo de la época), y una objetiva (lo intemporal).

Dicho de otra manera, el contenido interior que el artista siente que ha de representar (elemento inmaterial) en una obra, será el contenido de la pintura, que necesita de una forma exterior para materializarse en la obra de arte, y dicha forma exterior a su vez estará determinada por la necesidad interior, de manera que la necesidad interior, estaría implicada en el inicio y el final del “acto creativo”.

Para Mondrian, quien como se ha visto en su breve biografía tenía afinidad por las ideas teosóficas y por las corrientes de carácter neoplatónico e idealista, el contenido de la pintura se podría denominar el “principio” de **armonía universal**, pues buscaba la representación de la armonía universal, basada ésta en un equilibrio dinámico por oposición de contrarios equivalentes que conforman una unidad.

Esta unidad de lo universal, para el autor se encuentra “velada” por lo que no es visible en la realidad que percibimos, si bien se puede llegar a experimentar mediante la contemplación de la naturaleza, gracias a la cual el observador puede percatarse de que más allá de los objetos particulares que forman la realidad existe “algo” en común a todas ellas que las hace ser partícipes de dicha unidad, a la que pertenece el propio observador.

En una carta a Van Doesburg, durante sus primeros contactos antes de que cristalizara el grupo *De Stijl*, cuando Mondrian trabajaba en sus composiciones ovals de líneas entrecruzadas, aunque aún sin formar planos rectangulares (aquellas que algunos autores las

llaman “Composiciones +-”), escribe: **“Siempre me limito a expresar lo universal, es decir, lo eterno (lo más cercano al espíritu), y lo hago en las más simples de las formas exteriores, para poder expresar el significado interior lo más ligeramente velado posible”** (Jaffé, 1956, p. 12) donde relaciona lo universal eterno con el “significado interior”, tesis que se acerca a lo ya visto sobre la tercera “necesidad mística” de la necesidad interior de Kandinsky.

En el primer número la revista De Stijl en 1917, como “Introducción” a su *“Nueva imagen de la pintura”* Mondrian describe cómo la realidad perceptiva oculta la unidad universal, que se desvelará gracias a la contemplación, pues la mente también es parte de esa unidad y armonía.

“La relación equilibrada es la representación más pura de lo universal, de la armonía y de la unidad que constituyen características de la mente.

Entonces, si centramos nuestra atención en esa relación equilibrada, seremos capaces de ver la unidad de las cosas naturales. Sin embargo, esta unidad aparece cubierta por un velo. (...)

Si gracias a la contemplación comprendemos que la existencia de cualquier cosa se nos define estéticamente por las relaciones de la equivalencia, ello es posible porque la idea de la unidad existe potencialmente en nuestra consciencia. Pues ésta es un ejemplo particular de la consciencia universal, que es una sola” (Chipp et al., 1995, pp. 347-348)

En el nº 8 de la misma revista, bajo el epígrafe *“De lo natural a lo abstracto, es decir de lo indefinido a lo definido (I)”* describe la unidad universal como una “fuerza” que unifica todo el universo en una unidad armónica, que Jaffé en su *“De Stijl 1917-1931. The Dutch Contribution to Modern Art”* (1956) relaciona con la energía tal y como había sido descubierta y descrita por la Física (Jaffé, 1956, p. 116), a la que aludimos anteriormente:

“La observación pura nos hace ver la unidad original como la fuerza permanente en todas las cosas. Nos hace darnos cuenta, que es esta fuerza que todas las cosas tienen en común. (...) ha sido denominada por Aristóteles como «sustancia», como la cosa por sí misma, como la que existe por sí misma, independiente de los accidentes

como tamaño, forma, propiedades que sólo forman el exterior,” (De Stijl, I,nº 8, 1918 p. 88) (Jaffé, 1956, p. 113)

En 1923, escribe profundizando en su idea de lo universal, y cómo el hombre es capaz de percibirlo al ser él mismo parte del universo:

*"Para el nuevo hombre de hoy, **el universo no es una idea vaga, sino una realidad viva, que se expresa plásticamente de una manera visual y audible. Consciente de la imposibilidad de expresar «la esencia interior de las cosas existentes», como esta esencia interior es pura abstracción, más allá de toda posibilidad de representación plástica, el hombre percibe lo universal en su apariencia dentro del individuo. La falsa convicción de ser capaz de expresar la esencia de las cosas existentes mediante la representación plástica ha obligado a la pintura al simbolismo y al romanticismo, a una pasión por la "descripción". (...)** De Stijl, VI nº 1, 1923, p. 2/3(Jaffé, 1956, p. 117),*

Es interesante señalar aquí, a parte de lo mencionado sobre lo universal, cómo Mondrian habla de *expresar la esencia interior de los cosas*, que es abstracta, en términos parecidos a los que acabamos de ver en Kandinsky.

Un poco más adelante, en el mismo texto resume las bases del Neoplasticismo como *expresión* de la realidad absoluta, en base a su concepción de lo universal como unidad de contrarios equilibrada, que hemos visto:

*“El Neoplasticismo exige una realidad que exprese los objetos en su totalidad y como unidad, como dualidad equilibrada y neutralizada. Esto excluye cualquier apariencia de realidad palpable y cualquier expresión en la que el individuo prevalezca. Los objetos y cosas son llevados a un medio universal de expresión plástica, que expresa las cosas sin tener la pretensión de representarlas. **Esta nueva realidad está en la pintura, en una composición de colores y no colores, en la música en una composición de tonos y sonidos definidos”.** De Stijl, VI nº 1, 1923, p. 2/3. (Jaffé, 1956, p. 117)*

El progreso de la búsqueda de lo universal, de la realidad absoluta, que se encuentra más allá de los objetos que percibimos, queda adecuadamente ilustrado por una cita de los cuadernos de Mondrian, publicada por su amigo, el escritor M. Seuphor: “*Lo que nos cautiva al principio no nos sostiene después. Si uno ha amado la superficie de las cosas durante mucho tiempo, uno finalmente buscará algo más. Este "más", sin embargo, ya está presente en la superficie de la que uno quiere ir más allá. **A través de la superficie se ve el lado interior de las cosas, es como consideramos la superficie, que la imagen interior toma forma en nuestras almas. Esta es la imagen que debemos representar. Porque la superficie natural de las cosas es hermosa, pero la imitación de esta superficie es inerte. Las cosas nos dan todo, su representación no nos puede dar nada***”(Seuphor 1952, *Magazine of Art*, p. 217) (Jaffé, 1956, p. 112)

Del análisis de las citas anteriores señalaremos como punto en común la búsqueda de *objetividad y universalidad*. Se ha visto que de las “*tres necesidades místicas*” de las que brota la *necesidad interior*, Kandinsky establece como la más importante, la tercera, que describe: “3.—**El artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que es propio del arte en general** (elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cualquier nación y época y que, **como elemento principal del arte, es ajeno al espacio y al tiempo**)”. (W. Kandinsky, 1979, p. 58) asimismo en “*Sobre la cuestión de la forma*” la evolución del arte es para Kandinsky la “**expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo**”, es decir, en la forma artística va adquiriendo mayor importancia lo *eterno-objetivo* (formas abstractas) frente a lo *temporal-subjetivo* (formas naturalistas). También se vio cómo Mondrian habla de “*la esencia interior de las cosas existentes*”, esencia que es abstracta y no se puede representar mediante las formas naturales. De manera que ambos entienden que el contenido de la pintura es objetivo y abstracto, y se encuentra a un nivel superior de la realidad perceptiva, dicho contenido, una vez encontrado y representado desarrollaría un arte comprensible para todos en todas las épocas.

Ahora bien, si de alguna manera ambos buscaban un lenguaje universal abstracto capaz de representar el *interior* o *esencia de la realidad*, cómo es que llegaron a estilos tan

distintos. Una posible explicación puede venir de las concepciones de *universal* en ambos autores, que provienen de bases teóricas y filosóficas diferentes.

Se ha hecho notar por distintos autores y también en este trabajo, el conocimiento y la posible influencia en Kandinsky de obras como *Abstraktion und Einfühlung* («*Abstracción y naturaleza* », Munich, 1908) de Worringer, de la que se habló cuando analizamos las relaciones entre psicología y arte, o *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (Leipzig, 1902) de Van de Velde, así como el pensamiento de E. Husserl (que ya ha publicado los dos volúmenes de sus Investigaciones lógicas, 1900-1901) o T. Lipps (que también ha publicado en 1903- 1906 los dos volúmenes de su Estética y en 1907 el primer volumen de sus Investigaciones psicológicas) (Bozal, 1996b, p. 251), lo que sugiere variedad de intereses intelectuales, entre los que cabe destacar, por su relación con esta investigación a Worringer y T. Lipps, por su carga psicológica, y la subjetividad de la fenomenología de Husserl. En el caso del concepto de *necesidad interior*, por otro lado se relaciona, como se ha mencionado, con el de la *voluntad artística* desarrollado por Riegl, historiador del arte de la escuela formalista, para quien el principio del arte es siempre el mismo, y por tanto universal, una voluntad artística que se expresa de distintos modos (Bozal, 1996b, p. 262).

Por lo anteriormente comentado, entendemos que el concepto de *universal* en Kandinsky, tiene una gran carga de subjetividad, pues se encuentra en el *interior* del ser humano, siendo ese interior común en todas las *almas*, y por tanto universal, así en “*La pintura como arte puro*” de 1914, publicado en *Der Sturm* nº 178-179, en 1914³⁷, escribe: “*El elemento interno, es la emoción del alma del artista. Esta emoción tiene la capacidad de provocar otra emoción, en el fondo similar, en el alma del espectador*” (A. González García et al., 1979, p. 101)

Mientras que el concepto de *universal* en Mondrian, como se ha hecho notar, se acerca a la esfera de las filosofías de concepción neoplatónicas e idealistas, según las cuales la verdadera realidad universal se encuentra más allá de las apariencias cambiantes, que “*tras el paso del tiempo y las coordenadas espaciales es inamovible y eterna*” (Crego, 1997,

37 Reproducido en GONZALEZ GARCIA et al. (1979): *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945* Madrid. Turner. pp.

p. 197) también “defiende el uso de la geometría apelando a la creencia neoplatónica de que el universo estaba gobernado por leyes matemáticas” (Crego, 1997, p. 144) , que se relaciona también con la filosofía del Dr. Schoenmaekers.

Otro elemento importante que los separa tanto en la teoría como en la práctica es la manera que ambos establecen para llegar a percibir y representar dicha universalidad. Por un lado Kandinsky remite como se ha visto al interior del artista, su “alma”, concepto relacionado con términos como afectividad, emotividad o sensibilidad, donde el artista suficientemente dotado de intuición encontrará aquellas formas que una vez plasmadas en el lienzo serán capaces de transmitir al espectador ese *elemento de lo pura y eternamente* artístico y universal.

Mientras que Mondrian cree que la unidad de lo universal, se encuentra oculta en la realidad aparente y en nuestra consciencia, y se puede llegar a percibir mediante la contemplación profunda de la realidad, hasta que abstrayendo o eliminando aquello que los objetos que percibimos tienen de accidental, temporal, o individual, salga a la luz aquello que tienen en común, es decir la *unidad universal*. Resumiendo, Kandinsky aboga por una búsqueda interior y Mondrian por una búsqueda desde lo exterior.

3.- Dicotomía interior – exterior

En los conceptos anteriormente descritos gravita otro de los puntos importantes en las teorías artísticas de Kandinsky y Mondrian: la dicotomía interior – exterior, que remite a la clásica mente – cuerpo, subjetivo – objetivo, etc.

Encontramos que esta dualidad subyace en toda la obra de Kandinsky, en su crítica al materialismo (exterior) frente a lo espiritual (interior), o en su concepto de necesidad interior, en el que como vimos antepone lo objetivo, universal (interior) en el arte, al tiempo y lugar entendidos como fuerzas exteriores.

En “*Sobre la cuestión de la forma*”, defiende que “**la forma es la expresión exterior del contenido interior**”, siendo la forma la “*delimitación exterior*”, y el contenido lo interior, dando absoluta prevalencia a lo interior sobre lo exterior. Lo interior, de nuevo remite a

conceptos como el alma, o el espíritu que como se ha comentado anteriormente viene a hacer referencia a lo que hoy se entendería como afectividad, emotividad o sensibilidad.

En la introducción de *“Punto y línea sobre plano”*, antes de iniciar el análisis de los elementos señala que **“Todos los fenómenos se pueden experimentar de dos modos. Estos dos modos no son arbitrarios, sino que van ligados al fenómeno y están *determinados por la naturaleza del mismo o por dos de sus propiedades: exterioridad-interioridad.*”**(V. Kandinsky, 2003, p. 15).

De manera que el concepto de lo interior, en Kandinsky, no sólo remite a a la interioridad del ser humano, como ya se ha comentado, sino también al *efecto psicológico* que producen los elementos de la pintura, que denomina *“sonido interior”*, así cuando analiza los elementos pictóricos en la teoría del color que desarrolla en *“De lo espiritual en el arte”*, separa el efecto físico de los colores (exterior) del efecto psicológico (sonido interior). En el análisis de los elementos del diseño y el dibujo en *“Punto y línea sobre el plano”*, también hace hincapié en la forma exterior, que sería lo que observamos en el soporte pictórico, lo visible, y el *sonido interior*, invisible, que sólo aquellos artistas dotados con la suficiente intuición son capaces de percibir y representar en su obra mediante su forma exterior, y los espectadores provistos de la suficiente sensibilidad serán capaces de captar.

También hemos visto cómo Mondrian habla de *«la esencia interior de las cosas existentes»*, y que *“A través de la superficie se ve el lado interior de las cosas”*, pero en Mondrian esta dualidad adquiere otras connotaciones que van más allá de establecer la diferencia entre interior y exterior, y abogar decididamente por la primacía de lo interior sobre lo exterior como hace Kandinsky, pues para Mondrian las leyes del universo que quiere representar, se basan en la unión equilibrada y armónica de contrarios, tesis que asume, por un lado de los teósofos, y por otro de Hegel, a través del filósofo holandés Leiden Bolland. (Crego, 1997, p. 101 y 107) por lo que en la dicotomía interior-exterior, defiende la búsqueda de equilibrio entre ambos.

Refiriéndose al rectángulo como unión de horizontal y vertical, Mondrian escribe *“Esta relación de posición es la más equilibrada, ya que expresa la relación de un*

*extremo con el otro en absoluta armonía, comprendiendo todas las demás relaciones. Cuando vemos estos dos extremos como una **manifestación del interior y del exterior**, nos damos cuenta del hecho de que **en el neoplasticismo no se ha roto el vínculo entre espíritu y vida**, veremos que el neoplasticismo no es negación de la vida plena; **Encontramos que el dualismo de la mente y la materia se concilia en el neoplasticismo.**” (Mondrian. De Stijl, V, p. 185.) (Jaffé, 1956, p. 60)*

Mondrian no sólo defiende la conciliación de la dualidad interior – exterior en una unidad de contrarios en perfecto equilibrio, sino que ésta se extiende a otras dualidades, como lo objetivo-universal (interior) frente a lo subjetivo-particular (exterior) en este caso utiliza esta dicotomía para defender, junto a sus compañeros de *De Stijl*, la idea de una pintura que trascienda lo particular prescindiendo de lo individual y arbitrario (exterior), de ahí su defensa de formas geométricas cuadrangulares, que él denomina “neutras”, y una ejecución pictórica en la que no se perciba la mano del artista, como se puede leer en el primer prefacio del grupo De Stijl, publicado en el primer número de la revista homónima en 1917: **“Cuando los artistas de las diversas artes plásticas hayan comprendido que deben hablar un lenguaje universal, ya no se aferrarán a su propia individualidad. Servirán al principio general más allá de una individualidad restrictiva”** (Micheli, 1994, p. 414)

Si bien, en el artículo que escribe en ese mismo número, parece que matiza esas palabras, quizás por su particular necesidad de equilibrio, se puede leer en dicho artículo:

*“En términos de la composición, **el nuevo plasticismo es dualístico**. Gracias a la exacta reconstrucción de las relaciones cósmicas, **es una expresión directa de lo universal**; gracias a su ritmo, **gracias a la realidad material de la forma plástica, manifiesta la subjetividad del artista individual**.*

Y así, despliega ante nosotros un mundo completo de belleza universal sin por ello renunciar al elemento humano” (Chipp et al., 1995, p. 348),

Manteniendo las relaciones cósmicas en las líneas horizontales y verticales y el plano rectangular como expresión de lo universal, establece el número de rectángulos, sus colores,

relaciones y ritmo que forman la composición como la expresión individual del artista, siendo grandes ejemplos las obras del propio Mondrian.

Veinte años más tarde con el grupo *De Stijl* disuelto, escribe en la obra colectiva *“Circle: International Survey of Constructivist Art”* publicado por los artistas Ben Nicholson y Naum Gabo y el arquitecto Leslie Martin, (en el que participaron numerosos artistas de la vanguardia, incluido Kandinsky), el artículo *“Arte plástico y arte plástico puro”*, donde sigue opinando lo mismo acerca de la subjetividad: *“Puesto que **el arte es en esencia universal, su expresión no puede apoyarse en una visión subjetiva. Nuestras capacidades humanas no nos permiten llegar a una visión perfectamente objetiva, pero ello no significa que la expresión plástica del arte se base en una concepción subjetiva.**”* (Chipp et al., 1995, p. 377), de manera que, aún existe cierta subjetividad en las obras neoplásticas a pesar de los esfuerzos por acceder a la esencia de lo universal, pero por incapacidad de las facultades humanas, no porque se parta de la subjetividad para la creación artística, como defiende Kandinsky.

Otra pareja de contrarios que también responde esta categoría de la dualidad interior-exterior, será la de “espíritu – naturaleza”, en la que, como entiende Kandinsky, el espíritu es lo interior y la naturaleza o realidad perceptiva, lo exterior, dualidad que en los escritos de Mondrian adquiere distintas connotaciones. Por un lado en la línea de las filosofías idealistas, si el arte es expresión del espíritu, siendo éste un “ente” abstracto, su expresión ha de ser abstracta, y participará del equilibrio de la naturaleza universal, en la medida en que la abstracción representada contiene en sí las leyes de la armonía universal, es decir la naturaleza se encuentra contenida en el espíritu, al ser éste abstracción de aquélla.

Por otro lado, esta oposición de contrarios sirve para hacer hincapié en un elemento básico de la pintura neoplástica, su relación con la vida “moderna”, y más concretamente con la “metrópoli”. Para Mondrian y sus compañeros del grupo *De Stijl*, la evolución de la humanidad ha sido el alejamiento progresivo del medio natural hacia un medio en el que la naturaleza ha sido reordenada y encauzada por el espíritu humano, por tanto la metrópoli representa la mayor manifestación del triunfo del espíritu “racional” sobre la naturaleza, esta

idea se encuentra ya en las primeras palabras de su primer artículo de la revista *De Stijl* en 1917: **"El hombre cultivado de nuestros días se va apartando gradualmente de las cosas naturales, y su vida se hace más y más abstracta"** (Chipp et al., 1995, p. 345)

En el nº 11 de la misma revista, continua desarrollando esta idea: **"El artista verdaderamente moderno considera la metrópoli como una encarnación de la vida abstracta; Está más cerca de ella que de la naturaleza, le dará una emoción de belleza. Porque en la metrópoli, la naturaleza ya ha sido enderezada y regulada por el espíritu humano. Las proporciones y el ritmo de planos y líneas, le significarán más que la caprichosidad de la naturaleza. En la metrópoli, la belleza se expresa más matemáticamente; Por lo tanto, es el lugar donde debe desarrollarse el futuro temperamento matemáticamente artístico, el lugar de donde debe surgir el nuevo estilo "** (De Stijl, I, nº 11, p. 132 , 1917) (Jaffé, 1956, pp. 72-73) de manera que el hombre moderno entenderá mejor la pintura abstracta al vivir en la metrópoli, donde ya no hay referencia a la naturaleza, y sus calles, manzanas, edificios están contruidos todos mediante ejes ortogonales, es decir a base de horizontales y verticales, que la acercan a la pintura neoplástica..

Y diez años después no la ha abandonado **"Él [hombre moderno] seleccionará su propio entorno y lo creará. Por lo tanto, no lamentará la falta de naturaleza, como lo hacen las masas, que se han visto obligados a abandonarla (.....). Construirá ciudades, higiénicas y hermosas por un equilibrado contraste de edificios, construcciones y espacios vacíos. Entonces será tan feliz en el interior como en el exterior."** (Mondrian, i 10, l. 1, 1927, p. 12/13) (Jaffé, 1956, p. 157)

En los conceptos vistos aquí, Kandinsky y Mondrian de nuevo coinciden en que existe una dicotomía entre lo interior (espíritu, mente), y lo exterior (materia) que la pintura debe representar y expresar con sus propios medios, pero aunque partan de premisas muy similares, diferirán en la forma de enfrentarse a ella, así Kandinsky defiende la preeminencia de lo interior sobre lo exterior, mientras que Mondrian abogará por el equilibrio de contrarios.

Además también diferirán en lo que entienden cada uno por interior y exterior, mientras que para Kandinsky lo interior se entiende como subjetividad del individuo, o bien entiende el *sonido interior* de los elementos que hemos interpretado como su efecto psicológico, y el exterior será la realidad perceptiva, en una diferenciación cercana a los presupuestos psicológicos, Mondrian entiende el interior y exterior, junto a otras dicotomías y dualismos, como partes de un todo universal en equilibrio.

4.- Arte monumental o síntesis de las Artes

Como último punto de lo que hemos denominado al inicio de este epígrafe “teoría general del arte”, tras analizar el contexto de cambio de ciclo hacia una época espiritual, el contenido de la pintura como elemento fundamental de la obra de Kandinsky y Mondrian, y la dicotomía interior-exterior, se verá el arte monumental o síntesis de las artes como creación de la *gran obra de arte*.

La noción de *arte monumental o síntesis de las artes*, parte del concepto alemán “*Gesamtkunstwerk*”, cuya traducción más literal es *obra de arte total*, atribuida tradicionalmente al compositor romántico Richard Wagner, que podría definirse de una manera muy somera como una obra de arte en la que se integra música, teatro y artes visuales, que el propio compositor trató de materializar en sus óperas.

Los fundamentos teóricos de este concepto se pueden encontrar en la filosofía idealista alemana de principios del s. XIX que abogaba por una *utopía estética*, en la que se otorga al arte un papel mediador capaz de restablecer la armonía interior del hombre entre la razón y la sensibilidad a través de la creación de un entorno estético o artístico que sirve a un propósito superior, el de mejorar la sociedad. Esta filosofía de crear un arte capaz de mejorar la sociedad impregna algunos de los movimientos de finales del s. XIX y principios del XX, como el *Arts and crafts* o el Modernismo, también preocupó a arquitectos del s. XX como Le Corbusier o Mies van der Rohe, cabe destacar que en los casos mencionados y a diferencia de la concepción original de Wagner, esta unión de las artes se centra en la creación de un espacio arquitectónico armónico en el que se diseñaba desde la arquitectura hasta los muebles, pasando por la decoración y los objetos de uso, en lo que será el germen del futuro diseño industrial.

En esta breve introducción sobre el concepto a tratar en este epígrafe, ya se encuentran los elementos básicos que analizaremos a continuación en los autores de esta investigación, por un lado el componente idealista, pues la síntesis de las artes por la que abogan ambos sirve a un propósito superior, de nuevo la necesidad interior de Kandinsky y la armonía universal de Mondrian, y por otro lado, los distintos lenguajes que utilizarán en su

obra de arte total, veremos cómo la concepción de Kandinsky va a estar más cerca de la wagneriana de unión de artes plásticas, música, poesía, etc, mientras que la de Mondrian, estará en relación con la arquitectura, que en unión con las artes plásticas crearían un entorno de equilibrio armónico para la vida de la sociedad moderna en la metrópoli.

Kandinsky en *“De lo espiritual en el arte”* (1910), ya habla de la *composición escénica* como la *primera obra de arte monumental*, en la que participaría pintura, música y danza (W. Kandinsky, 1979, p. 98), hay que recordar que de los tres textos que publica en el almanaque *“Der Blaue Reiter”* (1912) como ya se ha mencionado, dos tratan sobre ello, una composición escénica que había escrito años antes, titulada *“Sonoridad amarilla”*, y un texto a modo de introducción de la misma bajo el título *“Sobre la composición escénica”*. Por otro lado en dicho almanaque se publican ensayos sobre música, pintura, color, teatro, y como una declaración de intenciones Kandinsky escribe en el prefacio del catálogo de la exposición de *Der blaue Reiter*: *“En esta pequeña exposición no intentamos propagar una forma precisa y especial. Sino que a través de la diversidad de formas representadas, pretendemos mostrar con qué variedad toma forma el deseo interior del artista”* esto da una idea de la importancia que desde el inicio de su carrera tiene para Kandinsky la idea de la síntesis de las artes, pues aunque las distintas artes utilicen medios expresivos distintos comparten el mismo origen: la necesidad interior.

“Aunque las diferencias exteriores entre los fenómenos, como entre las plantas, los hagan parecer tan distintos que sus afinidades interiores queden ocultas, y aun cuando tales fenómenos se presenten al espectador de una manera confusa, pueden sin embargo, en base a su necesidad interior, ser reducidos a una misma raíz”. (V. Kandinsky, 2003, pp. 41-42)

Este interés por la síntesis de las artes no lo abandonará, y en su texto de 1938 *“Arte concreto”* sigue ahondando en el tema y lo describe de una manera más sencilla y clara:

***“Todas las artes brotan de la misma y única raíz.
Como consecuencia, todas las artes son idénticas.***

Pero el hecho misterioso y precioso es que los “frutos” nacidos del mismo tronco son diferentes.

La diversidad se manifiesta gracias a los medios utilizados por cada arte específico, los medios de expresión.

Es muy sencillo a primera vista. La música se expresa por medio de los sonidos; la pintura por medio de los colores, etc. algo aceptado por todos.

Mas la diferencia no termina aquí. La música, por ejemplo, organiza sus medios (los sonidos) en el tiempo, y la pintura los suyos (los colores) en una superficie (...)

*Puesto que las enigmáticas pero precisas **leyes de la composición son las mismas en todas las artes, eliminan sus diferencias** ” (Chipp et al., 1995, pp. 372-373)*

Queda claro aquí que para Kandinsky todas las artes brotan de la misma raíz, la necesidad interior y además comparten las mismas leyes de composición, estos puntos en común son suficientes para anular las diferencias existentes entre ellas debidas a los distintos medios de expresión de cada una de las artes.

Por otro lado, la creación de una obra de arte monumental, al utilizar distintos medios expresivos para representar el mismo sonido interior de una manera simultánea, producirá un aumento del efecto del mismo, acrecentando así la experiencia estética: **“En el arte monumental un mismo sonido interior puede ser expresado por distintas artes en el mismo instante; cada una, además de contribuir al efecto global, expresará el suyo propio, dando una mayor fuerza y riqueza al sonido interior general”** (W. Kandinsky, 1979, p. 79 y 81) en lo que se podría entender como un *aumento del arousal* , este efecto descrito por Kandinsky, en la actualidad se utiliza ampliamente en el cine, en el que no sólo la historia, sino la fotografía, y especialmente la banda sonora, muchas veces nos hace sentir distintas emociones, así reímos, lloramos o cerramos los ojos (como síntoma de aversión)

Al margen de lo anterior, hay que señalar aquí la afinidad que para Kandinsky tienen la música y la pintura, de hecho su primer contacto con el arte fueron las clases de violonchelo y piano que tomó durante su niñez en Odessa, además como ya se señaló, él mismo narra en sus memorias, cómo en la representación de la ópera de Wagner “Lohengrin” *“Mentalmente veía todos los colores; los tenía ante mis ojos(...) se me*

*manifestó claramente muy claramente que el arte en general poseía una fuerza mucho mayor de lo que me había parecido al principio y que, por otra parte, la pintura podía desplegar las mismas fuerzas que la música” (Wassily Kandinsky, 2002, p. 103). También cabe destacar en este punto su amistad y colaboración con músicos, como Thomas von Hartmann, o Arnold Schoenberg, de quien era una admirador, sobre todo de su música atonal y con quien mantuvo una larga amistad como atestiguan sus cartas publicadas en el libro *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario* (Schoenberg, Kandinsky, & Hahl-Koch, 1987).*

Además de todo lo expuesto cabe señalar que en sus obras teóricas, el sonido interior de los elementos de la pintura es siempre un sonido musical, así por ejemplo el amarillo suena como *el tono alto de una trompeta* (W. Kandinsky, 1979, p. 42), el azul claro como una *flauta*, y el oscuro como un *violonchelo*, (W. Kandinsky, 1979, p. 70), o en relación a la composición pictórica, de nuevo en analogía con la composición musical, aparecen términos como *armonías en disonancia o consonancia, bajo continuo, o contrapunto*.

Incluso para Kandinsky la música es el arte más abstracto del que la pintura debe aprender cómo ésta ha utilizado sus propios medios (abstractos) para expresar su mundo interior.

“El artista, cuyo objetivo no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, sino que lo que pretende es expresar su mundo interior, ve con envidia cómo hoy este objetivo se alcanza naturalmente y sin dificultad en la música, el arte más abstracto. Es lógico que se vuelva hacia ella e intente encontrar medios expresivos paralelos en su arte. Este es el origen, en la pintura actual, de la búsqueda del ritmo y la construcción matemática y abstracta, del valor dado a la repetición del color y a la dinamización de éste, etc.

(...) un arte puede aprender de otro el modo en que se sirve de sus medios para después, a su vez, utilizar los suyos de la misma forma; esto es, según el principio que le sea propio exclusivamente.” (W. Kandinsky, 1979, p. 38)

Por último, señalar que Kandinsky entre la música y la pintura, no sólo encuentra la afinidad espiritual, que compartirían todas las artes, sino también cree que hay una similitud física: *“Las vibraciones del aire (sonido) y de la luz (color) constituyen sin duda la base de esta afinidad física.*

Pero no es la única base. Hay otra más: la base psicológica. Un problema de espíritu” (Chipp et al., 1995, p. 373). Si bien, en este trabajo se ha dejado el tema de la relación entre música y pintura al margen para centrarnos en las emociones en la pintura abstracta, se ha querido dejar aquí constancia de dicha relación.

La búsqueda de un arte monumental en Mondrian parte de sus dos premisas básicas: la universalidad y su visión utópica. La concepción universalista de Mondrian en la que universo y naturaleza comparten una armonía universal, basada en una única ley universal: la del equilibrio dinámico de relaciones, éste será también el contenido o esencia de todas las artes, lo que posibilitaba la unión de las artes para crear una gran obra monumental, así lo deja patente en su primer escrito en el primer número de *“De stijl”*: ***“Aunque cada tipo de arte utiliza sus propios medios de expresión, todos ellos, como consecuencia del progresivo cultivo de la mente, tienden a representar relaciones equilibradas cada vez más exactas. La relación equilibrada es la representación más pura de lo universal, de la armonía y de la unidad que constituyen características inherentes de la mente”***(Chipp et al., 1995, p. 347)

Mientras que en su visión utópica de una nueva sociedad basada (igual que el universo y la naturaleza) en relaciones de equilibrio y armonía, el arte monumental será la expresión más perfecta de lo universal y creará un nuevo entorno para la nueva sociedad ***“La visión plástica pura debe edificar una nueva sociedad, del mismo modo que, en arte, ha edificado una Nueva Plástica. Será una sociedad fundada en la dualidad equivalente de lo material y de lo espiritual, una sociedad construida por relaciones equilibradas”*** (Mondrian, 1973, p. 49)

Si la función del arte monumental, como hemos visto, es crear ese entorno en el que se desarrollará la nueva sociedad, éste nacerá, fundamentalmente de la síntesis de

arquitectura, artes plásticas y artes aplicadas. Si anteriormente se ha destacado la relación de Kandinsky con la música, aquí hay que señalar la pertenencia de Mondrian al grupo *De Stijl*, en el que participaron varios arquitectos como J. J. P. Oud, G. Rietveld, o C. V. Estertén, entre otros, (aunque fue otro pintor del grupo, Van Doesburg, quien más colaboró con algunos arquitectos), o los arquitectos que fueron directores de la Bauhaus Gropius, Meyer y van der Rohe, por lo que al margen de sus propias convicciones mencionadas, no es de extrañar que su concepción de la síntesis de las artes se volviese hacia la arquitectura, incluso Mondrian en su estudio de París intentó llevar a cabo su idea de un entorno neoplástico. **"En la actualidad, el neoplasticismo manifiesta en la pintura, lo que un día nos rodeará en forma de arquitectura y escultura"** (De Stijl, III, p. 18) (Jaffé, 1956, pp. 139-140)

Aunque se ha señalado la relación de Mondrian con arquitectos, es interesante apuntar que también tuvo gran interés por la música, aunque no tiene una relación tan estrecha como Kandinsky, sí se deduce el gusto e interés por ella en algunos de sus artículos, como los publicados en 1921 "Los Bruiters futuristas y lo nuevo en la música"³⁸ y "El Neoplasticismo y su realización en la música"³⁹, y en 1927 "El jazz y el Neoplasticismo"⁴⁰, así como del uso de nombres de estilos de música en algunos títulos de sus obras, como "fox trot", o sus últimos lienzos titulados "Woogie-boogie", declarándose admirador y defensor de la música moderna, sobre todo el jazz, con un ritmo rápido y sincopado (Kandinsky atonal), y sus bailes en línea recta (frente a otros como el waltz que se baila en curvas), pues para Mondrian "el jazz y el neoplasticismo se muestran como expresiones de una vida nueva" ("El jazz y el Neoplasticismo", p 421) (Crego, 1997, p. 191).

Este punto, es uno de los que quizás presenta mayores diferencias en las concepciones de ambos, no sólo porque abogan por síntesis de artes diferentes, sino porque parten de concepciones distintas. Vimos que para Kandinsky, la base para poder crear un "arte monumental" es que todas las artes comparten la misma raíz, es decir, parten del mismo "espíritu", mientras que Mondrian, fiel a sus postulados idealistas, no es tanto que las

38 De Stijl, IV, 8 1921, pp. 117-118

39 De Stijl IV, 9 1921, pp. 132-133

40 Internationale Revue i10 1, Nº 12 Amsterdam, 1927, pp. 421-427

distintas disciplinas artísticas “compartan” el mismo origen, como que “reflejan”, o “forman parte” de las mismas leyes de la armonía universal. Además, Kandinsky buscaba crear una obra de arte monumental, en la línea wagneriana, que produjera un mayor efecto en el espectador gracias a la suma de los sonidos interiores de las distintas artes implicadas, Mondrian, en cambio pretendía la creación de un entorno armónico total, en el que el hombre moderno viviría en perfecto equilibrio.

5.- Elementos de la pintura

En los epígrafes anteriores se ha analizado según los escritos de los autores en estudio el contenido de la pintura, y vimos que de alguna manera ambos coincidían en que buscaban la representación del *espíritu*, bien entendido como algo interior en el ser humano, o en palabras de Kandinsky, el *alma*, que más allá de posibles connotaciones religiosas, se puede relacionar con nuestra emotividad o afectividad, que nos une a toda la especie humana, mientras que Mondrian entendía desde una óptica idealista el espíritu como algo *superior*, que lo abarca todo, y del que todas las cosas son partícipes y de alguna manera su reflejo. En ambos casos, el contenido de la pintura, tanto en Kandinsky como en Mondrian, es algo no perceptible en el mundo sensorial, invisible, no se trata de un objeto real que se pueda representar mediante la imitación o mimesis.

Si bien la representación de conceptos y principios no visibles no es algo nuevo en la pintura anterior, pues para representar este tipo de conceptos se había acudido a la alegoría o al simbolismo siempre desde parámetros realistas (miméticos), mediante la creación de imágenes reconocibles a las que se añadían nuevos significados de carácter simbólico, la novedad estriba aquí en el uso de formas no reconocibles.

En las primeras vanguardias ya se había operado un cambio, desde el impresionismo, el neoimpresionismo y pintores como Cezanne, Van Gogh o Matisse, desde finales del s. XIX se habían ido rompiendo tabúes respecto a la importancia de la mimesis o el parecido con la realidad en las obras pictóricas, centrando los esfuerzos modernizadores más en los elementos formales que en el contenido, buscando lo que la obra de arte tiene de específico independientemente de cualquier factor exógeno a ella dentro del contexto del desarrollo de la autonomía del arte al que ya se ha aludido.

La pintura abstracta en sus inicios va a desarrollar un nuevo lenguaje pictórico a partir de las experiencias previas, que ha de servir para la representación de un nuevo contenido de carácter abstracto (el *espíritu*), que responda a los retos que presenta la nueva época para la sociedad, y por tanto para el arte.

Tanto Kandinsky como Mondrian, realizarán en sus escritos análisis de los elementos de la pintura, sus significaciones y su idoneidad para sus objetivos en el campo pictórico. Kandinsky desarrollará una teoría de los colores en *“De lo espiritual en el arte”* en la que se deja sentir un sustrato místico, que algunos autores relacionan con cierta influencia de la teosofía (Bozal, 1996b, p. 250), y en su obra *“Punto y línea sobre el plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos”*, que según el propio autor es la continuación orgánica del primero, analiza los elementos que aparecen en el título del libro, como componentes primarios para la creación de formas, en el que se perciben sus años de profesor en la Bauhaus, al realizar su análisis buscando una mayor objetividad científica y pedagogía.

Mondrian, en cambio entiende la problemática de la pintura no tanto como un problema de formas sino de establecimiento de relaciones, de hecho, según él mismo explica en sus escritos, en la evolución de su pintura en busca de la unidad armónica de contrarios equivalentes llegó a los planos rectangulares de colores que todos conocemos, no dibujando rectángulos, sino por entrecruzar las líneas rectas opuestas (horizontal y vertical): *“Era evidente que los rectángulos, como todas las formas particulares, se obstruyen a sí mismos y deben neutralizarse a través de la composición. De hecho, los rectángulos nunca son un objetivo en sí mismos, sino una consecuencia lógica de sus líneas determinantes, que son continuas en el espacio; Aparecen espontáneamente a través del cruce de líneas horizontales y verticales. Por otra parte, cuando los rectángulos se usan solos sin otras formas, nunca aparecen como formas particulares, porque es el contraste con otras formas que ocasiona una distinción particular. Más tarde, con el fin de abolir la manifestación de los planos como rectángulos, reduje mi color y acentué las líneas limitantes, cruzándolas una sobre la otra. Así, los planos no sólo fueron cortados y abolidos, sino que su relación se hizo más activa”* (Essays, p.13) (Jaffé, 1956, p. 49)

La **teoría del color** de Kandinsky se encuentra en *“De lo espiritual en el arte”* (1911) (W. Kandinsky, 1979, pp. 40-46) donde analiza los efectos del color sobre el espectador desde dos puntos de vista, lo que él denomina un *efecto físico*, que entiende como una impresión superficial que se desvanece con la desaparición del estímulo, y el *efecto psicológico*, que se da en un nivel de sensibilidad superior, y que trae consigo una conmoción emocional, quizás

dada por algún tipo de asociación, como puede ser el color rojo con el fuego o con la sangre, o el azul con el agua o el cielo. Para Kandinsky *“el color tiene una fuerza enorme pero poco estudiada, y que puede influir sobre el cuerpo humano en tanto que organismo físico”* (W. Kandinsky, 1979, p. 44), por tanto tiene una influencia directa sobre el alma humana, y si el artista al manipular colores tiene la capacidad de hacer vibrar el alma humana, debe hacerlo adecuadamente, conforme al *principio de necesidad interior*.

En el análisis del color que realiza empieza por la distinción clásica de la tendencia hacia el calor o el frío de los colores, que vendría determinada por su inclinación hacia el amarillo, siendo éste el color típicamente cálido, o hacia el azul como color frío por excelencia. El otro aspecto determinante del color es la claridad (cuando se añade blanco), y la oscuridad (con la adición de negro). Así cada color tiene cuatro tonos clave: Cálido-claro: tendencia al amarillo + blanco; Cálido-oscuro: tendencia al amarillo + negro; Frío-claro: tendencia hacia el azul + blanco; Frío-oscuro: tendencia hacia el azul + negro

La tendencia hacia el calor o el frío produce dos tipos de movimiento, uno horizontal, en el que los colores cálidos se acercan hacia el espectador, mientras que los colores fríos se alejan, y otro movimiento de carácter circular, para el amarillo establece un movimiento excéntrico que *irradia fuerza* y desde su centro se aproxima al espectador e *incide sobre la vista*, y para el azul un movimiento concéntrico, que lo aleja del espectador y absorbe la vista. Ésta característica de calidez-frialdad de los colores constituye lo que él llama la **“primera gran antinomia”**.

Cabe señalar aquí el escrito del teósofo Schoenmaekers, del que hemos hablado por su relación con Mondrian, en su obra (1915) *“La nueva visión del mundo”* se puede leer: *“Los tres colores principales son esencialmente amarillo, azul y rojo. Son los únicos colores existentes (.....). Amarillo es el movimiento del rayo (.....). El azul es el color de contraste al amarillo (.....). Como un color, el azul es el firmamento, es la línea, la horizontalidad. El rojo es el apareamiento de amarillo y azul (.....). El amarillo 'irradia', el azul 'retrocede' y el rojo 'flota'.”* (Schoenmaekers, *Het nieuwe Wereldbeeld*, 1915 p. 224) (Jaffé, 1956, p. 60) expresándose de una manera semejante a Kandinsky.

La tendencia hacia la claridad u oscuridad, añadiendo blanco o negro, también produce un fenómeno de alejamiento y acercamiento del espectador, pero de una manera estática, pues el blanco y el negro para Kandinsky son colores átonos, que no tienen fuerza activa, ambos son el silencio, pero el blanco es el silencio de la *nada primigenia*, que mantiene la posibilidad del nacimiento, es el color de la alegría pura, la pureza inmaculada, junto al que cualquier color palidece. En cambio el silencio del negro, es el silencio eterno, el de la muerte, junto al que cualquier color vibra. Ésta sería la **segunda antinomia**.

Los movimientos opuestos de dos colores tienden a anularse. Los colores resultantes conservarán las fuerzas dinámicas de los que provienen, así el gris, compuesto de blanco y negro, que como ya se comentó son colores sin fuerza activa será un color sin vida, mientras que el verde absoluto, formado por dos colores muy activos azul y amarillo en la misma proporción, mantendrá un dinamismo potencial que se desatará según se añada más de un color o del otro. (Henry, 2008, p. 96)

La **“tercera antinomia”** la constituyen el verde y el rojo. El verde absoluto que surge de la mezcla del amarillo y azul, al anular los movimientos de dichos colores, sería un color pasivo y sereno que alivia y calma, pero puede llegar a aburrir, aunque mantiene un movimiento en potencia que aparece al aumentar la cantidad de amarillo (acercamiento) o azul (alejamiento). El rojo es quizás el color más versátil según las características que Kandinsky le atribuye, pues es un color ilimitado y cálido, de gran potencia y que posee movimiento en sí mismo, puede parecer cálido o frío sin perder su tono fundamental, así habla del rojo saturno, como un cálido claro con una fuerza semejante al amarillo; del rojo cinabrio, como un rojo medio con una *fuerza centrada en sí misma e invencible*; o del barniz de grana, como un rojo frío que puede adquirir profundidad al disminuir su tono activo.

La **cuarta y última antinomia** la constituyen el naranja y el violeta, colores que tienen un equilibrio estable, se forman al mezclar el amarillo (elemento activo) con el rojo, por tanto sería un color activo, fuerte; y al mezclar un elemento pasivo (azul) aparece el violeta como un color frío.

La segunda gran obra teórica de Kandinsky está dedicada a los *elementos gráficos*, ya en la introducción de *“Punto y línea sobre plano”* (1926) deja claro de qué trata el libro:

“Este libro trata de los elementos básicos utilizados en la etapa más primaria de toda obra pictórica, sin los cuales ésta no se podría ni siquiera iniciar, y que constituyen además la base del arte gráfico, independiente de la pintura.” (V. Kandinsky, 2003, p. 18) y dichos elementos son como dice el propio título: el punto, la línea, y el plano básico. Más adelante aclara:

“El concepto de elemento se puede entender de dos maneras: como concepto interno o como externo.

Exteriormente, cada forma del dibujo o la pintura constituye un elemento.

Interiormente, no es la forma sino la tensión en ella existente lo que caracteriza o constituye el elemento.

Y de hecho, no son las formas exteriores las que materializan el contenido de una obra artística, sino las fuerzas vivas inherentes a la forma, o sea las tensiones” (V. Kandinsky, 2003, p. 28)

De nuevo aparece la dualidad interior – exterior, en la que el exterior, como hemos apuntado, es la forma que vemos en el lienzo, y el interior que en el epígrafe correspondiente al análisis de esta dicotomía, hemos definido como el efecto psicológico que produce la forma, presenta una nueva connotación, el de las *fuerzas inherentes* o *tensiones*, que en este caso estudia Kandinsky en relación al gesto, o movimiento que realiza el artista para generar los distintos elementos a partir del punto, componente gráfico con el que Kandinsky inicia su análisis

Kandinsky arranca su reflexión con el punto (V. Kandinsky, 2003, pp. 21-48) como el elemento más pequeño y a partir del cual se genera la línea, primero desde el punto de vista gramatical, cuya función práctica es ser un elemento que indica silencio, para pasar a su análisis como elemento pictórico: ***“El punto procede del choque del instrumento con la superficie material, con la base. La base puede ser de papel, madera, tela, estuco, metal, etcétera. La herramienta puede ser lápiz, punzón, pincel, pluma, aguja, etc. Mediante el choque la base queda fecundada.”*** (V. Kandinsky, 2003, p. 24), éste puede variar de tamaño

y de forma en función de su borde exterior, *“el borde es fluctuante y las posibilidades formales del punto son ilimitadas”* (V. Kandinsky, 2003, p. 26), es un elemento *“replegado sobre sí mismo”*, de tensión concéntrica, estable e inmóvil, ***“El punto se instala sobre la superficie y se afirma indefinidamente. De tal modo representa la afirmación interna más permanente y más escueta, que surge con brevedad, firmeza y rapidez.”*** (V. Kandinsky, 2003, p. 27).

Vemos cómo, el punto adquiere una serie de cualidades a partir de la fuerza que lo genera: el choque, desprovisto de movimiento, con el soporte pictórico, que rompe la inmaculada superficie hasta ese momento, es por ello que es la *afirmación interna* más permanente, mientras que las propiedades concéntrica, estable e inmóvil que le atribuye vienen dadas de la ausencia de movimiento.

La línea (V. Kandinsky, 2003, pp. 49-102) es para Kandinsky un elemento derivado o secundario, antítesis absoluta del punto, pues: ***“Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto. Hemos dado un salto de lo estático a lo dinámico”***. (V. Kandinsky, 2003, p. 49), así pues, para que surja una línea es necesario que una *fuerza exterior* (la mano del artista), imprima movimiento al punto inicial y lo desplace en alguna dirección, este movimiento posee dos elementos la *tensión* y la *dirección*: ***“La «tensión» es la fuerza presente en el interior del elemento, que aporta tan sólo una parte del «movimiento» activo; la otra parte está constituida por la «dirección», que a su vez está determinada también por el «movimiento». Los elementos en la pintura son las huellas materiales del movimiento”*** (V. Kandinsky, 2003, p. 50)

Partiendo de estos conceptos, Kandinsky analiza los tipos de rectas según el número de fuerzas que las crean a partir del punto. Una sola fuerza crea la línea recta, dos fuerzas, que se ejercen de manera alterna, primero una y después otra, crean una línea quebrada, y si las dos fuerzas se ejercen de manera simultánea se crea una línea curva.

La **línea recta** se crea aplicando una *fuerza única* en una sola dirección que *“tiende a prolongarse indefinidamente”* y *“que en su tensión constituye la forma más simple de la infinita posibilidad de movimiento”* (V. Kandinsky, 2003, p. 49), según la dirección del

movimiento, aparecen tres tipos de líneas, cada una con sus propiedades, su *tono* interior, y sus *paralelos* interiores que son la correspondencia con colores:

La horizontal corresponde con *“el plano sobre el cual el hombre se yergue o se desplaza. La horizontal es por tanto la base protectora, fría, susceptible de ser continuada en distintas direcciones sobre el plano.”*, mientras que *“El perfecto opuesto de esta línea es la vertical, que forma con ella ángulo recto; la altura se opone a la chatedad, el calor sustituye al frío: es lo contrario en un sentido tanto externo como interno”* (V. Kandinsky, 2003, p. 51).

En este punto salta a la vista de nuevo los puntos en común entre Kandinsky y Mondrian, del que ya hemos comentado cómo para él la armonía universal se encuentra en la relación de las líneas rectas horizontales y verticales, entendidas estas como contrarias, quizás influidos por el matemático y teósofo, Schoenmaekers que en su obra *“La nueva imagen del mundo”* (1915) según recoge Stangos, (1997) se puede leer, *“los dos extremos absolutos fundamentales que conforman nuestro planeta son: la línea de fuerza horizontal, es decir, la trayectoria de la tierra al rededor del sol, y el movimiento vertical y profundamente espacial de los rayos que tienen su origen en el centro del sol”*(Stangos, 1997, p. 122) si bien la posible influencia de la teosofía en ambos autores es un tema en discusión, como hemos apuntado, es innegable el paralelismo entre las concepciones de las líneas horizontales y verticales en los tres. Por otro lado señalar que esta concepción tiene su eco también en algunos estudios psicológicos que ya hemos mencionado, que argumentan que dado que la estimulación visual a la que las personas están expuestas en la naturaleza también tiende a tener más líneas horizontales y verticales que oblicuas, las personas prefieren imágenes que reflejan las propiedades de la estructura espacial que perciben de su entorno, en el que por lo general se encuentran más líneas horizontales y verticales que diagonales. (Palmer et al., 2013, p. 91)

“El tercer tipo de recta es la diagonal, que, esquemáticamente, se separa en ángulos iguales de las anteriores. Su tendencia hacia ambas es equivalente, lo cual determina su tono interior: - reunión equivalente de frío y calidez. O sea, la forma más limpia del movimiento infinito y templado” (V. Kandinsky, 2003, p. 51), es decir las diagonales que forman ángulos de 45º, pues *“Las restantes rectas son sólo desviaciones mayores o*

menores de las diagonales. Las diferentes tendencias hacia el frío o la calidez determinan su tonalidad o sonidos interiores” (V. Kandinsky, 2003, p. 52)

Cuando, en vez de una fuerza se ejercen dos, se crean las líneas quebradas o curvas, estas líneas poseen mayor dramatismo **“todo el campo de las rectas es lírico, lo que se explica por la acción de una fuerza exterior única. Lo dramático implica, además del sonido del deslizamiento (...), el estrépito del choque, por lo cual son necesarias por lo menos dos fuerzas de distinto carácter.”**(V. Kandinsky, 2003, p. 58), donde lo dramático se puede interpretar como más emocional, frente a lo lírico, entendido como agradable, sin tensiones extremas, o dramáticas. Así establece una propiedad fría y lírica para las líneas rectas al actuar sobre ellas una única fuerza, mientras que al aumentar el número de fuerzas crea un efecto dramático, de mayor fuerza emocional

En las líneas *quebradas o angulares*, dos fuerzas actúan por separado de manera alterna, creando un ángulo, en el punto de encuentro o *choque* entre las dos fuerzas. Las propiedades y diferencias de las distintas líneas quebradas van a depender de los ángulos que formen:

“De los tres ángulos típicos, el más objetivo es el ángulo recto, que es también el más frío. Divide el plano cuadrado exactamente en cuatro partes.

El ángulo con mayor tensión es el agudo y también el más cálido. Fracciona el plano exactamente en ocho partes.

La ampliación del ángulo recto produce la disminución de la tensión hacia adelante, aumentando en cambio la tendencia a conquistar el plano.

(...)

De modo que a estas tres formas corresponden tres sonidos diversos:

a) lo frío y controlado, [ángulo recto]

b) lo agudo y sumamente activo, y [ángulo agudo]

c) lo torpe, débil y pasivo. [ángulo obtuso]”(V. Kandinsky, 2003, pp. 62-63)

Según éstas características atribuidas a cada uno de los ángulos de las líneas quebradas, Kandinsky establece una correlación entre los colores y las formas geométricas

formadas por los distintos ángulos, sus conocidos cuadrados rojos, triángulos amarillos y círculos azules.

*“Lo frío-cálido del cuadrado y su naturaleza evidentemente planiforme, señalarán inmediatamente **hacia el rojo**, color que representa un intermedio entre amarillo y azul y lleva en sí las cualidades de frío-calidez (...)*

*ángulo de 60° (...) formarán un **triángulo equilátero** con 3 ángulos agudos activos que indicarán hacia el **amarillo**.*

*la **pasividad del ángulo obtuso**, la casi inexistente tensión hacia adelante, le da a este ángulo una tenue coloración **azul**.”* (V. Kandinsky, 2003, pp. 63-64)

El resto de ángulos serían *ángulos libres*, cuyas características dependerán de su tendencia hacia uno u otro tipo de ángulo. Éstas serían las líneas quebradas simples, que pueden complicarse añadiendo a éstas nuevas *fuerzas* que cambian la direccionalidad y crean nuevos ángulos, en lo que Kandinsky denomina una *línea poligonal*. (V. Kandinsky, 2003, p. 69)

Mientras que en las líneas curvas, las fuerzas actúan de manera simultánea. *“se trata de una recta que ha sido desviada de su camino a través de una presión lateral constante: cuanto mayor es la presión, más cerrada es la curvatura de la recta y mayor el desplazamiento hacia afuera y finalmente la cualidad de cerrarse a sí misma.”* hasta que crea un círculo, que es *“el plano más inestable y más estable al mismo tiempo”* (V. Kandinsky, 2003, pp. 71-72). Asimismo la línea curva también se puede complicar, creando una ondulada que puede estar formada por arcos de círculo geométrico, o segmentos libres, o diferentes combinaciones de ambos. (V. Kandinsky, 2003, p. 76)

En este breve repaso sobre las descripciones y cualidades de las líneas que realiza Kandinsky, sobresalen dos cuestiones interesantes para el propósito de esta tesis. Por un lado, la relación entre los elementos gráficos analizados con el gesto del creador al producirlos, lo que de nuevo nos conduce al sujeto, pues son los movimientos que realiza con su mano los que generan las formas, y por el otro cómo dichos gestos se traducen en tensiones y fuerzas que dramatizan los elementos.

Después de analizar los elementos gráficos básicos, el punto y la línea, Kandinsky pasa a estudiar el **plano básico** (V. Kandinsky, 2003, pp. 103-132), que define como *“la superficie material llamada a recibir el contenido de la obra.”*, es decir, el soporte de la obra pictórica, generalmente de forma cuadrangular, formado por dos líneas horizontales y dos verticales, por lo que las primeras cualidades del plano básico vendrán dadas por las características que anteriormente había establecido para dichas líneas.

El plano cuadrado es para Kandinsky la forma más objetiva, pues al ser las líneas del mismo tamaño, la tendencia al frío (horizontal) y al calor (vertical) se anulan, en los planos rectangulares, en cambio, dependerá de la preponderancia de la verticalidad u horizontalidad, de forma que la selección de uno u otro formato ya crea una atmósfera más o menos fría en la obra, así un rectángulo horizontal (más ancho que alto) tiene un *sonido primario* de reposo frío, y uno más alto que ancho, de *reposo cálido* lo que para Kandinsky *“Pone a nuestra disposición, por cierto, muchas posibilidades de composición: una agrupación, por ejemplo, de tensiones activas hacia lo alto sobre un PB⁴¹ frío (formato ancho), dramatizará más o menos la composición, puesto que la inhibición ejerce una contrafuerza especial.”* (V. Kandinsky, 2003, p. 103)

A parte de esta primera característica de tendencia al frío o al calor general derivada de las líneas que forman el plano, cada uno de los cuatro lados del plano tendrá un *segundo sonido* que relaciona con distintas *cualidades afectivas* (Henry, 2008, pp. 80-81), conocer estas cualidades tendrán importancia para la composición de la obra, pues el sonido interior de las formas o *planos mínimos individuales* se verá matizado en función de su colocación en el plano básico.

Para Kandinsky la zona superior del plano básico *“evoca la imagen de una mayor soltura, una sensación de ligereza, de liberación y finalmente la libertad misma”*, la zona inferior, en cambio *“produce efectos totalmente contrarios: condensación, pesadez, ligazón”* (V. Kandinsky, 2003, p. 105), estos conceptos parecen relacionarse con la realidad perceptiva, pues las características de la zona superior del plano básico pueden señalar al cielo, mientras que las de la zona inferior al suelo.

41 PB: abreviatura de plano básico que usa Kandinsky en *“Punto y línea sobre plano”*

La importancia de conocer estas propiedades es fundamental para lograr los efectos deseados mediante la composición y la correcta colocación de las distintas formas, que poseen sus propios sonidos y cualidades en el plano básico, pues pueden variar: **“Las propiedades de las horizontales superior e inferior, que juntas forman la bisonancia del más extremo antagonismo, pueden ser aún fortalecidas con propósitos de «dramatización» mediante cierta concentración de las formas pesadas abajo y de las ligeras arriba. La presión de las tensiones en ambas direcciones resulta así notablemente fortalecida.**

Al contrario, para neutralizar parcialmente dichas propiedades, se puede utilizar el procedimiento opuesto: colocar las formas pesadas arriba y las ligeras abajo. O bien, cuando se quiere modificar la dirección de las tensiones, éstas se pueden dirigir de arriba a abajo o viceversa. De este modo se produce también un equilibrio relativo.” (V. Kandinsky, 2003, p. 106)

Para los lados derecho e izquierdo del plano establece los mismos atributos que arriba y abajo, aunque más débiles, de manera que **“La «izquierda» del PB despierta la idea de una mayor soltura, la sensación de ligereza, liberación y, finalmente, libertad. Las propiedades del «arriba» se repiten completamente” y “Del mismo modo que la «izquierda» del PB está internamente ligada con el «arriba», la «derecha» es la continuación del «abajo»: continuación del mismo debilitamiento”** (V. Kandinsky, 2003, pp. 107-108)

Otro factor a tener en cuenta para una composición adecuada y equilibrada es la distancia del centro del plano básico, dónde el sonido es lírico y se dramatiza con el alejamiento hacia los límites, sin embargo, si llega al borde, la tensión desaparece, **“la cercanía al borde del PB aumenta el sonido «dramático» de la construcción y, al contrario, la mayor distancia del borde, el acercamiento al centro de todas las formas de la construcción, les presta un sonido «lírico»”**(V. Kandinsky, 2003, p. 123)

Cabe destacar aquí, por un lado la hipótesis de Arnheim (1988) sobre el centro de la obra pictórica como el punto más equilibrado y estable, pues equilibrado y estable para Kandinsky son cualidades de lo lírico, por lo que ambas teorías defienden lo mismo. Por el

otro lado, el estudio mencionado en el epígrafe sobre la estética experimental, que trató de comprobar dicha hipótesis de Arnhem, cuyos resultados fueron consistentes con dicha teoría, ya que entre un total de 77 localizaciones de un punto en un plano rectangular, la ubicada en el centro fue que obtuvo las calificaciones más altas (Palmer & Guidi, 2011).

Para analizar la definición y propiedades de la **forma**, hay que volver a *“De lo espiritual en el arte”* (1911), donde se describe la forma. Ésta, igual que el resto de los elementos pictóricos, tiene dos aspectos, uno exterior, la delimitación externa, que puede ser orgánica (tomada de la naturaleza) o abstracta, y otro interior, el contenido interno (que sería más claro en las formas orgánicas que en las abstractas), **“aun cuando sea completamente abstracta y se reduzca a una forma geométrica, posee en sí misma su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades identificables a ella.”**, que tiene *“una substancia subjetiva en una envoltura objetiva.”* (W. Kandinsky, 1979, p. 48). Más adelante, en el mismo texto, lo establece de forma más clara: **“La forma, en sentido estricto, no es más que la delimitación de una superficie por otra. Esta es una definición superficial, pero todo lo superficial encierra necesariamente un elemento interno más o menos manifiesto. Toda forma tiene pues un contenido interno, del cual es expresión. Esta es su caracterización interna”** (W. Kandinsky, 1979, p. 49)

Establece la relación entre color y forma, a partir del elemento interno o espiritual, de manera que los colores pueden ser realzados o mitigados según la forma, en un proceso similar al visto con la ubicación en el plano, **“los colores agudos poseerán una mayor resonancia cualitativa en formas agudas (por ejemplo, el amarillo en un triángulo). Los colores que tienden a la profundidad, son resaltados por las formas redondas (por ejemplo, el azul por un círculo).** Está claro que la disonancia entre forma y color no es necesariamente disarmónica sino que, por el contrario, abre una nueva posibilidad de armonía”. (W. Kandinsky, 1979, p. 48), de manera que una disonancia entre forma y color abriría una nueva posibilidad de armonía, con una variedad de combinaciones infinitas, siempre que se siga el *principio de necesidad interior*.

El artículo publicado en el almanaque *“Der blaue Reiter”* en 1912, *“Sobre la cuestión de la forma”*, está dedicado tal como indica el título a la forma pictórica, en el que defiende

que la forma es relativa, y su validez depende de si surge de una necesidad interior, pues lo importante de la forma no es su delimitación exterior, sino su contenido interior (espíritu):

*“Y por lo tanto **la forma misma es igualmente relativa**. Así también se debe valorar y concebir la forma. **Uno tiene que enfrentarse a una obra de manera que la forma actúe sobre el alma**. Y, a través de la forma, el contenido (espíritu, sonido interior). Si no, se eleva lo relativo hasta lo absoluto”*

*“Y, por lo tanto, como conclusión, se debe puntualizar: **lo más importante en la cuestión de la forma no es si es personal, nacional o si tiene estilo, si corresponde o no al movimiento principal de los contemporáneos, si está emparentada con otras muchas o pocas formas o no, si se encuentra totalmente aislada o no, etc., etc., sino si ha surgido de la necesidad interior o no.**” (p.3-4)*

Respecto a la **composición** pictórica y su relación con las formas, Kandinsky plantea dos niveles: el primero es el de la composición general del cuadro, y el segundo la relación de ésta con las formas.

Lo que Kandinsky denomina composición general del cuadro, es lo que entendemos normalmente por composición, a la que las formas tanto orgánicas como abstractas están subordinadas, y pueden ser modificadas para que encajen en dicha composición general. En la composición pictórica tradicionalmente predomina el elemento abstracto, vemos como generalmente los elementos principales de un cuadro encajan en formas geométricas (son clásicas las composiciones pictóricas triangulares, ovales, romboides....) *“que hasta hoy se ocultaba tímidamente”*. El segundo nivel de la composición consiste en la relación de los distintos elementos que componen un cuadro entre sí, y con la composición general.

“La composición puramente pictórica se plantea dos problemas concernientes a la forma :

1° La composición general del cuadro.

2° La creación de las diversas formas, que se interrelacionan en distintas combinaciones subordinadas a la composición general.”(W. Kandinsky, 1979, p. 51)

En *“Punto y línea sobre plano”*, define de nuevo su concepto de composición como la organización a la que quedan subordinados los elementos pictóricos:

“Mi concepto de «composición» es el siguiente:

la composición es la subordinación interiormente funcional,

a) de los elementos aislados y

b) de la construcción.

a la finalidad pictórica completa” (V. Kandinsky, 2003, p. 32)

Mediante la composición se pueden desplegar recursos que aumentan el efecto emotivo (dramatización) del cuadro como la ubicación de los elementos en el plano, que ya hemos visto, el ritmo, o la repetición. *“La repetición es un medio poderoso para aumentar la conmoción interior y, simultáneamente, un medio para obtener el ritmo primitivo; este ritmo es, a su vez, un medio para la obtención de la armonía primitiva en todo arte.”* (V. Kandinsky, 2003, p. 33)

Se ha visto cómo Kandinsky analiza los distintos elementos pictóricos desde una óptica, a su entender científica, que desde parámetros objetivos explicase el efecto sobre el espectador, el color, mediante sus efectos de movimiento de acercamiento o alejamiento del espectador, y su sonido interior, y los elementos gráficos, a partir del movimiento de la mano al generarlos que imprime tensiones y fuerzas en dichos elementos, creando sus sonido interior.

El carácter emocional de cada elemento se encuentra en el acercamiento hacia la cualidad de frío, que Kandinsky interpreta como lírico, en el sentido de grato, agradable, moderado, que se contrapone a lo dramático, de mayor carga emocional, cualidad que corresponde a los elementos cálidos.

Esta definición de elementos fríos y cálidos se entiende bien en los colores, pues se trata de una descripción clásica en la teoría de los colores, en la que los tonos que tienden hacia el azul son fríos, por tanto *líricos* o con carga emocional tenue, y los colores que tienden hacia el amarillo son cálidos, *dramáticos* para Kandinsky, lo que aumenta su carga emocional.

En el caso de las líneas, ésta cualidad es más difícil de percibir, pues no estamos acostumbrados al uso de esta terminología para las líneas, ocurre como en los colores, vimos que para Kandinsky horizontales son frías y las verticales cálidas, por tanto una composición con en la que predomine la vertical sería lírica, calmada, sosegada, mientras que una basada en verticales será más excitante, las oblicuas y diagonales tenderán hacia una u otra cualidad en función de su aproximación a la horizontal, o la vertical. Las líneas curvas o quebradas son más dramáticas que las rectas, por el uso de distintas fuerzas y movimientos para generarla.

Respecto a la ubicación de estos elementos en el soporte, el punto más frío y estable será el centro y se dramatizará hacia los extremos, manteniendo cierto tono lírico en los ejes vertical y horizontal y adquiriendo mayor tono emocional en los ejes verticales.

Para Kandinsky conocer estas características de los elementos es esencial para que el pintor logre dar la forma correcta a su necesidad interior, y que además sea percibida por el espectador, pues aunque muchas de sus observaciones aún son de carácter intuitivo, el propio Kandinsky cree que son lo suficientemente objetivas como para ser reglas generales, de hecho, en una de las notas a pie de página señala que *“Además de las traducciones intuitivas deberían realizarse en este sentido experimentos planificados de laboratorio”* (V. Kandinsky, 2003, p. 59), entendiéndolo que sus observaciones intuitivas serán confirmadas en experimentos de laboratorio.

Si hemos visto en Kandinsky los elementos de la pintura diferenciados, en Mondrian realizar un análisis de la misma naturaleza se hace más difícil, tanto por su propia concepción de la práctica pictórica que hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, como por sus distintas trayectorias vitales ya señaladas. Hay que recordar aquí, que al margen de la dedicación a la pintura, Kandinsky también dedicó gran parte de su tiempo a la docencia desde su primera época en Múnich, lo que le ayudará a dar un enfoque más pedagógico a sus escritos, facilitando por ello el análisis diferenciado de los elementos, no hay que olvidar que su obra *“Punto y línea sobre plano”* nace de sus cursos impartidos en la Bauhaus.

Para Mondrian, los elementos esenciales de la pintura con los que representar la armonía universal, que como se ha visto es el objetivo último de su pintura, son las líneas

rectas que se cruzan en ángulo recto formando rectángulos, y los colores primarios, pues en esos tres elementos, entiende que se encierran todas las leyes que rigen las relaciones que subyacen en la realidad, no hay que olvidar que Mondrian había llegado a la abstracción a partir del cubismo, lo que implica que ya partía de una simplificación de los objetos basada en la geometrización de las formas, vemos que ya en su primer escrito teórico en la revista *De Stijl*⁴² lo expresa así:

*“Esta **nueva idea plástica** ignorará los detalles particulares del aspecto exterior, es decir, la forma natural y el color. Por el contrario, **debe hallar su expresión en la abstracción de la forma y del color, o sea en la línea recta y en el color primario claramente definido**”, y más adelante el mismo texto escribe “Encontramos que en la naturaleza todas las relaciones se hallan dominadas por otra única y primordial, definida por dos extremos . **El plasticismo abstracto representa esta relación primordial de una manera precisa gracias a las dos posiciones que forman el ángulo recto. Esta relación posicional es la más equilibrada de todas, pues expresa con perfecta armonía la conexión entre dos extremos, al tiempo que incluye todas las demás relaciones**” (Chipp et al., 1995, pp. 346-347)*

En *Realidad natural y realidad abstracta*, el pintor abstracto le dice al aficionado a la pintura en relación a un paisaje que les inspiró reposo *“El **reposo de este paisaje se halla, en efecto, plásticamente fundado en la posición del ángulo recto. Sobre todo ahora, llegada ya la noche: los detalles se han borrado, todo se ha vuelto plano. De este modo el paisaje nos revela con fuerza la relación de ángulo recto. A nuestros ojos ya no se presenta otra cosa que la línea del horizonte y la luna. A esta última se debe que de un modo abstracto, veamos la vertical; así la relación primordial aparece ante nosotros**”* (Mondrian, 1973, pp. 16-17)

42 Publicado en *De stijl* I, 1919, con el título “La nueva imagen de la pintura”. Reproducido en CHIPP, 1995, pp. 345-348

Cabe recordar aquí la cita del teósofo, Schoenmaekers mencionada más arriba que pone en relación la horizontal y la vertical con el movimiento de la Tierra alrededor del sol, y con la dirección de los rayos del sol sobre la Tierra respectivamente, así como los estudios psicológicos que señalan a la preferencia por imágenes que reflejan las propiedades de la estructura espacial que percibimos en nuestro entorno.

Sobre las formas y las líneas, Mondrian opina *“Pero suele olvidarse que distintas formas o líneas alcanzan siempre – en la forma – diferentes grados en la evolución del arte plástico. Comenzando por las formas naturales y acabando por las más abstractas, su expresión se hace más profunda. Gradualmente, la forma y la línea ganan en tensión. Por ello la línea recta es una expresión más fuerte y más profunda que la curva.”* (Chipp et al., 1995, p. 382)

Pero no es sólo a través de las formas como se logra la expresión de la armonía universal, éstas son solamente los componentes con los que construir dicha armonía, hay que encontrar la disposición adecuada en el lienzo de los elementos señalados para obtener una obra armónica y unitaria, es decir, será con la composición pictórica como que exprese la armonía y unidad universal, así como la *emoción de la belleza universal*.

También las leyes de la composición se encuentran *ocultas en la naturaleza*, y se accede a ellas por medio de la contemplación, de las que la más importante es la *ley del equilibrio dinámico*, capaz de crear un *ritmo de relaciones mutuas* entre contrarios equivalentes, opuesto al equilibrio estático.

El equilibrio estático, está en la relación de posición rectangular, base de su pintura neoplástica, que a su vez es la más estable (en lo que coincide con Kandinsky), para destruir dicho equilibrio estático y añadir dinamismo, las relaciones de dimensión han de ser variadas ⁴³. (Chipp et al., 1995, pp. 381-382), no sólo los tamaños, sino también los colores y las posiciones de los distintos planos rectangulares añadirán dinamismo al equilibrio. Otro elemento clave en ese equilibrio dinámico será la posición de los rectángulos, en la que juega

43 Mondrian. 1937, Arte plástico y arte plástico puro. Circle.

un papel fundamental la asimetría, pues una composición simétrica siempre creará un equilibrio estático.

Se comentó cuando analizamos brevemente la Psicología de la Gestalt que Mondrian y los componentes del grupo *De Stijl* debatieron sobre el **problema del fondo - figura**, en su búsqueda de una pintura pura basada en sus propios elementos y alejada de la representación de la realidad. La pintura debía *mostrarse a sí misma en su realidad bidimensional*, eliminando la perspectiva y cualquier efecto espacial, de manera que ningún elemento del cuadro sobresaliese del fondo como una figura.

Para lograr este efecto, Mondrian comenzó a experimentar con el sistema de red, en el que dividía la superficie del lienzo con líneas negras verticales y horizontales formando una cuadrícula y rellenando de color los distintos rectángulos que se formaban, de esta manera “la composición y la superficie se identificaban, eliminando cualquier posible fondo no activado, y (...) los planos y las líneas adquirirían el mismo valor, con lo que se anulaba cualquier posible efecto de profundidad”.(Crego, 1997, pp. 143-144)

El propio Mondrian lo narra en sus ensayos: ***“El arte tiene que determinar el espacio, así como la forma y crear la equivalencia de estos dos factores.***

Estos principios fueron desarrollados en mi trabajo. En mis primeras pinturas, el espacio todavía era un fondo. Comencé a determinar formas: las verticales y las horizontales, se convirtieron en rectángulos. Todavía aparecieron como formas separadas contra un fondo; su color era aún impuro⁴⁴” (Mondrian, 1961, p. 29)

Estas composiciones solucionaban el problema de la eliminación del espacio tridimensional, pero no el del equilibrio estático que analizamos anteriormente, por lo que irá desprendiéndose del sistema de cuadrícula paulatinamente, primero jugando con los tamaños de los planos rectangulares en sus obras de los años 20, en las que aún se intuye la cuadrícula, hasta llegar a sus más conocidas composiciones de los años 30 en las que el sistema de red está disuelto, sin que por ello aparezca de nuevo un espacio tridimensional.

44 Mondrian (1942): *Hacia la verdadera visión de la realidad*

En lo aquí expuesto, de nuevo se observa un punto en común. Ambos creen que las líneas rectas horizontales y verticales y el ángulo recto que forman, es el elemento más objetivo, si bien, para Mondrian son las únicas formas válidas para expresar la relación armónica de contrarios, en lo que se muestra implacable, como demuestra su polémica en torno a las líneas diagonales introducidas en las composiciones elementaristas de Van Doesburg, que fue uno de los motivos por los que deja el grupo De Stijl, mientras que para Kandinsky todas las formas son válidas siempre y cuando respondan al principio de necesidad interior.

Por otro lado, se diferencian totalmente en los elementos que cada uno analizan, y la forma de analizarlos, destacando los esfuerzos de Kandinsky por tratar de establecer un análisis más pedagógico y ordenado como hemos señalado.

6.- La emoción en la pintura abstracta

Todos los conceptos estudiados hasta ahora, son a nuestro entender imprescindibles tanto para entender y analizar las pinturas de Kandinsky y Mondrian, como para comprender el concepto de emoción que quieren expresar y elicitarse en los espectadores.

A lo largo de los epígrafes anteriores se ha podido observar que ambos maestros tienen muchos elementos en común, y otros que les diferencian, así hemos visto que comparten algunas bases teórico filosóficas, como son cierto idealismo, espiritualismo, y algunas nociones de carácter teosófico. Además, ambos entienden que en su época el público no es capaz aún de sentir dichas emociones por estar demasiado imbuidos en el materialismo, y emplazan al futuro, cuando el público perteneciente ya a esa gran época espiritual que creen que se estaba iniciando (epígrafe 2) sería capaz de sentir y percibir dichas emociones.

En este apartado pretendemos relacionar los conceptos analizados con las emociones. Hemos defendido que para los dos pintores el contenido de la pintura abstracta, según sus escritos es objetivo y universal, y que se encuentra a un nivel superior de la realidad perceptiva, sin embargo para Kandinsky lo objetivo y universal se encuentra en la necesidad interior del artista, concepto que remite a la interioridad subjetiva, donde residen las emociones. Para Mondrian, en cambio la objetividad y universalidad de la pintura remite a la unidad universal, que es en esencia equilibrada y armónica, aunque no tenga una relación tan directa con las emociones en Kandinsky, apuntando al equilibrio entre razón-emoción o una emoción equilibrada, como manera de restaurar la estabilidad interior del ser humano.

Vimos también que coinciden en que existe una dicotomía interior-exterior que la pintura debe representar y expresar con sus propios medios, y de manera análoga al concepto anterior, se diferencian, en que Kandinsky defiende la preeminencia de la necesidad interior sobre lo exterior, en este caso, la forma material. Mientras que Mondrian abogará por el equilibrio de contrarios, en el que lo exterior (objetivo y universal) corresponde a la relación rectangular y el interior (subjetivo) se encuentra en la composición

pictórica (número de rectángulos, colores, ritmo). Igual que ocurre con el contenido de la pintura, la relación de Kandinsky con las emociones es más clara por su concepto de necesidad interior, la de Mondrian, que de nuevo remite al equilibrio, es más difusa, aunque seguimos defendiendo que este equilibrio no significa ausencia de emoción, sino una ponderación de la misma.

Lo mismo ocurre con la síntesis de las artes y la creación de un arte monumental, en la que, como vimos, Kandinsky entendía una obra de arte monumental, podía producir un mayor efecto en el espectador gracias a la suma de los *sonidos interiores* de las distintas artes implicadas, es decir, produciría una mayor conmoción emocional en el espectador, que ante una obra de arte total integrada por distintas disciplinas artísticas, percibe una suma de los valores emocionales aportados por cada disciplina.

Mondrian, en cambio pretendía la creación de un entorno armónico total, en el que el hombre viviría en perfecto equilibrio, que de nuevo defendemos que puede interpretarse como equilibrio emocional.

En el último epígrafe visto, Kandinsky define los elementos de la pintura como elementos fríos o cálidos, donde la cualidad de frío es sinónimo de *lírico*, entendido como una carga emocional es de carácter leve, atribuyendo a lo cálido efectos de *dramatización*, en el sentido de que actúan incrementando la carga emocional, Mondrian, por su parte, remite de nuevo a la utilización de los elementos pictóricos para a la búsqueda de equilibrio.

Según estas últimas caracterizaciones de los elementos de la pintura, y siguiendo las definiciones de Kandinsky, podríamos decir que nuestra tesis defiende que la pintura de Mondrian es de carácter lírico, que no exenta de emoción, y la de Kandinsky de carácter dramático, de mayor carga emocional.

A la vista de lo expuesto, y en relación a las emociones, tema central de esta tesis, se puede decir que las diferencias entre ambos autores se basan en un idealismo utópico de carácter universalista mucho más acentuado en Mondrian, cuya base es la búsqueda de equilibrio, mientras que las concepciones de Kandinsky, aunque sin abandonar del todo cierto espiritualismo, se acerca a nociones más individualistas, debido en nuestra opinión, a

su interés por la Psicología de la época, sobre todo la Getsalt, como hemos ido poniendo de manifiesto a lo largo de las páginas anteriores.

Al margen de los elementos anteriores que hemos definido como parte de las teorías artísticas de Kandinsky y Mondrian, y que hemos visto se relacionan con la emoción, dejaron también en sus escritos algunas descripciones sobre lo que ellos entendían que era la emoción estética.

Kandinsky, desde esa concepción más individualista, que acabamos de citar, cree que el artista que realiza una obra a partir de su *necesidad interior*, será capaz de hacer sentir en el espectador una *vibración análoga* a la que el propio artista sintió cuando estaba creándola, teoría que se acerca a los postulados de la *Einfuhlung*. Esta idea la encontramos en “*La pintura como arte puro*” (1914) cuando escribe acerca del elemento interno y externo de una obra de arte: “***El elemento interno, tomado aisladamente, es la emoción del alma del artista. Esta emoción tiene la capacidad de provocar otra emoción, en el fondo similar, en el alma del espectador***” (A. González García et al., 1979, p. 101).

Mondrian, en cambio con su idea de la vida y el arte de carácter universal e idealista, cree que el fin del arte es la creación de una *belleza universal*, que hará sentir en el espectador una *emoción universal*, en esta línea escribe en 1917 “*El verdadero artista moderno sabe de lo abstracto que hay en una emoción causada belleza; sabe del hecho que la emoción causada por la belleza es cósmica, universal*” (Chipp et al., 1995, p. 346)

A nuestro entender, según las citas anteriores, Kandinsky se acerca a un concepto de emoción más cercano a lo que entiende la Psicología, como elemento interno, mientras que Mondrian, trata de establecer un tipo de emoción (secundaria) específica para el arte una *emoción estética* universal causada por la belleza.

Ahondaremos a continuación un poco más en sus respectivos conceptos de las emociones que participan en el arte.

Kandinsky, en la introducción de *“De lo espiritual en el arte”* (1910) ya establece sus ideas básicas sobre las emociones que puede despertar una obra de arte, que básicamente serán análogas a las del artista, aunque en su época sólo algunas personas serían capaces de sentirlo: *“Los sentimientos más burdos, como el miedo, la alegría, la tristeza, etc., que podrían usarse en esta etapa de tentación como contenido del arte, atraerán poco al artista. Este buscará despertar sentimientos más sutiles que en la actualidad no tienen nombre. El artista tiene una vida compleja, sutil, y la obra surgida de él originará necesariamente, en el público capaz de sentirlas, emociones tan matizadas que nuestras palabras no las podrán manifestar. El espectador es hoy incapaz, salvo en excepciones, de tales vibraciones. Desea hallar en la obra de arte una simple imitación de la naturaleza que le sirva para algún fin práctico (el retrato en su significado corriente, etc.), o una imitación de la naturaleza que traiga consigo cierta interpretación (pintura impresionista), o finalmente, estados de ánimo disfrazados de formas naturales (lo que se llama emoción). Todas estas formas de ser auténticamente artísticas, cumplen una finalidad y son (también en el primer caso) alimento espiritual, especialmente en el caso tercero, en el que el espectador encuentra una relación con su alma. Naturalmente, tal relación (o resonancia) no se queda en la superficie: el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y modificar el estado de ánimo del espectador.”* (W. Kandinsky, 1979, pp. 9-10)

Es interesante aquí traer una nota al pie que hace Kandinsky en el mismo texto *“las expresiones como triste, alegre, etc., son bastante toscas y sólo tienen valor de guía para unas vibraciones emocionales más sutiles e incorpóreas”*.(W. Kandinsky, 1979, p. 128)

En las citas anteriores es interesante la diferenciación, que por otra parte, también realizan los psicólogos entre sentimiento, emoción y estado de ánimo, vemos cómo aparecen los nombres de algunas emociones primarias (miedo, alegría, tristeza) que define como *burdas* para oponerlas a las del artista, que define como *sutiles*, en una contraposición que recuerda la diferenciación entre emociones primarias y secundarias, poniendo de relieve además que las emociones elicítadas por el arte, no llegan a ser tan intensas como las que se dan ante una situación real, aunque más interesante es la afirmación de que la obra de arte puede cambiar el estado de ánimo del espectador.

En “*Sobre la composición escénica*”. (Introducción a la obra teatral “El sonido amarillo”, publicada en “*Der blaue reiter*”. Munich. 1912 (Schoenberg et al., 1987, pp. 115-117) escribe:

“Esta última meta (entendimiento) se logra en el alma humana a través de delicadísimas vibraciones de la misma. Pero estas delicadísimas vibraciones, que son idénticas en la meta final, encierran en sí diferentes movimientos internos que las diferencian entre sí.

El proceso espiritual (vibración), indefinible pero certero, significa la meta de cada medio de arte individualmente.

Un determinado complejo de vibraciones – la meta de una obra.

El pulimento del alma, producido por la suma de complejos – la meta del arte.

El medio bien escogido por el artista es su vibración de espíritu materializada, al sentirse obligado a encontrar una expresión para ella.

Si este medio es correcto, provocará una vibración casi idéntica en el alma del espectador.

*Esto es inevitable. Sólo que **esta segunda vibración es complicada. Puede ser, primero, fuerte o débil, lo que depende del grado de desarrollo del receptor y también de las influencias del momento** (espíritu absorbido). En segundo lugar, esta vibración del espíritu del receptor hará vibrar análogamente otras cuerdas de su alma. Significa el estímulo de la «fantasía del receptor» que «elaborará la obra» desde ese momento en sí mismo. Aquellas cuerdas del alma que vibran con mas frecuencia, sonarán casi siempre cuando se toquen cuerdas distintas. Y a veces tan fuertemente que superarán el sonido original: hay personas a las que una música «alegre» las hace llorar y viceversa ” (Schoenberg et al., 1987, pp. 115-116)*

En esta cita se desprende, a nuestro entender, el carácter más *psicologista* que defendemos en Kandinsky. El concepto *vibración del alma* puede interpretarse como *emoción*, pues si algo caracteriza una emoción, es la dificultad de definirla (como dice en el texto), a pesar de que todos la sentimos, y que la percibimos en nuestro interior como una especie de vibración, identificando ese interior con el “alma” como hace Kandinsky, el corazón o el pecho. Por otro lado, enfatiza de nuevo la dificultad de sentir por parte del

espectador esa emoción, y lo relaciona con el grado de desarrollo y sensibilidad del propio receptor.

Por otro lado establece el entendimiento a través de las emociones (vibraciones) como la meta del arte, adelantándose casi cincuenta años a la propuesta de N. Goodman, sobre el funcionamiento cognoscitivo de las emociones en el arte.

Sobre el *sentimiento* como mediador entre la *emoción* del artista y la obra, es de nuevo la vibración el nexo que relaciona el artista con la obra, y ésta con el espectador, identificando la vibración con la emoción como hemos defendido anteriormente.

“Tanto en cuanto el alma esté unida con el cuerpo sólo podrá recibir vibraciones a través de la mediación del sentimiento. El sentimiento, por tanto, es un puente de lo inmaterial a lo material (artista) y de lo material a lo inmaterial (espectador)

Emoción-sentimiento-obra-sentimiento-emoción

El elemento interno de la obra es su contenido. Así debe existir la vibración anímica. Si esto no sucede, no puede surgir obra alguna. Es decir, sólo puede darse una apariencia.

El elemento interno, creado por la vibración anímica, es el contenido de la obra. Sin contenido no puede existir obra alguna.

Para que el contenido, que en un primer momento vive «abstractamente» se convierta en una obra, el segundo elemento – el externo – debe estar al servicio de la materialización ”

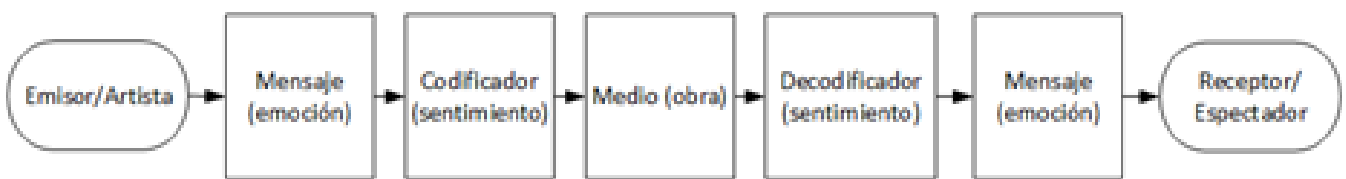
En *La pintura como arte puro*, (1914) “*Der Sturm*” IV, 178-179. (A. González García et al., 1979, p. 102)

En este punto acudiremos a algunas nociones básicas de la teoría de la comunicación⁴⁵, pues en este trabajo defendemos que la intención de los artistas en estudio es comunicar una emoción y así provocarla en el espectador. Según esta analogía con la teoría de la comunicación, podemos decir que nuestro estudio se centra en la correcta recepción del mensaje por el receptor, que entendemos que se produjo si el espectador

45 Como vimos que ya hizo Gombrich.

siente emoción ante la obra. Por otro lado, cabe recordar de nuevo aquí, que una de las características de las emociones es su comunicabilidad.

En relación a la cita anterior, y como hemos comentado utilizando los conceptos de la teoría de la comunicación y los manejados por Kandinsky, la emoción del artista (*vibración*) es el mensaje (*contenido de la pintura*), que se comunica mediante su materialización en una obra de arte, convirtiéndose así la obra en el medio de comunicación, y el *sentimiento* en el agente codificador y decodificador del mensaje. Usando el esquema anterior de Kandinsky, el proceso de comunicación de emociones mediante el arte quedaría así:



Respecto a Mondrian, y su concepto de la emoción que puede causar el arte, ya se ha comentado que es de carácter universal, relacionado con la belleza universal, que quedó patente en la cita ya aludida: ***“El verdadero artista moderno sabe de lo abstracto que hay en una emoción causada belleza; sabe del hecho que la emoción causada por la belleza es cósmica, universal. Este reconocimiento consciente tiene como corolario un plasticismo abstracto, pues el ser humano se adhiere sólo a lo que es universal.”*** (Chipp et al., 1995, p. 346)

En el diálogo que escribe entre un aficionado a la pintura, un pintor naturalista y un pintor *abstracto-realista*, cuando los tres personajes se encuentran ante un paisaje que alaban todos por su belleza, el pintor aficionado se sorprende y pregunta al pintor abstracto si también le conmueve la naturaleza, a lo que éste contesta:

“...cuando consideramos los orígenes de la obra de arte: la emoción de lo bello. ¿No era. La emoción que acabamos de experimentar, la misma para los tres, al menos en lo principal? ¿Recuerda usted nuestras exclamaciones ante el paisaje? Y [el aficionado] insistió en su belleza, usted mismo [el pintor naturalista] en la tonalidad,

mientras que a mí lo que me impresionó fue el reposo que se manifiesta en la belleza, el color, las tonalidades...” (Mondrian, 1973, p. 10)

Según la explicación que da este pintor abstracto ficticio, para Mondrian la emoción de lo bello es lo que tienen en común las distintas concepciones de la belleza, y por tanto universal, aunque se ponga el acento en distintos los distintos componentes, cabe destacar también cómo al pintor abstracto-realista, lo que le impresionó fue el *reposo que se manifiesta en la belleza, el color, las tonalidades*, pues conecta con lo que hemos definido anteriormente, usando el lenguaje de Kandinsky como *lírico*, o de carga emocional baja, aquí podría interpretarse como una emoción pausada, reposada.

Cabe resaltar algunos aspectos que se pueden encontrar a lo largo de su escrito “*Arte plástico y arte plástico puro*” de 1937 donde ahonda en estas cuestiones:

*“Así vemos en toda **obra de arte figurativo el deseo de representar la belleza objetivamente, sólo por medio de la forma y del color, en unas relaciones equilibradas**, y al propio tiempo el intento de expresar lo que esas formas, colores y relaciones provocan en nosotros. Intento que necesariamente **conduce a una expresión individual que oculta la representación pura de la belleza**. Sin embargo, **esos dos elementos opuestos (universal – individual) son indispensables si la obra ha de despertar alguna emoción**”.* (Chipp et al., 1995, p. 375)., por tanto para Mondrian *“Es preciso crear tan objetivamente como ello sea posible una representación de formas y relaciones. Tal obra nunca puede estar vacía, porque **la oposición entre sus elementos constructivos y la ejecución produce una clase de emoción**”* (Chipp et al., 1995, p. 376)

En esta cita, Mondrian define la belleza universal objetiva, en la línea que ya hemos ido viendo en las páginas anteriores, como relaciones equilibradas de formas y colores, elementos que también se encuentran en el arte figurativo, por tanto, no cabe duda de su universalidad al encontrarse tanto en arte figurativo como abstracto, defendiendo que es el equilibrio y la oposición de contrarios (en equilibrio) lo que produce *una clase* de emoción.

En el mismo texto, se puede leer:

*“ para el arte puro el tema nunca puede ser un valor añadido; **la línea, el color y sus relaciones con los que deben «hacer intervenir todo el registro sensorial e inteligente de la vida interior...»**, no el tema. Tanto en el arte abstracto como en el naturalista, el color se manifiesta a sí mismo «de acuerdo con la forma que lo determina», y **en todo arte la tarea del artista consiste en hacer formas y colores vivos, capaces de provocar una emoción.**”(Chipp et al., 1995, p. 385)*

Igual que hicimos con Kandinsky cuando defendimos que sus *vibraciones del alma* se podían considerar como una descripción de emoción, aquí haremos un ejercicio de interpretación, sobre el significado de *vida interior* en esta cita. Por un lado, indica que está compuesto por dos clases de registro, el *sensorial* y el *inteligente*, el registro inteligente está claro que se puede relacionar con el concepto clásico de razón, o el más actual y psicológico de cognición.

En cuanto el registro sensorial, no se nos presenta tan claro, pues puede referirse a la percepción de los sentidos, o si se opone a la cognición, puede referirse a la emoción, aunque quizás sea un concepto general para referirse a los ámbitos de carácter sensible, tanto desde el punto de vista de los sentidos como de los sentimientos, y remite a la clásica dicotomía razón/emoción. En todo caso, lo que nos interesa resaltar aquí es la concepción de vida interior (consciencia) como suma de lo sensorial e inteligente (razón y emoción) que intervienen como una unidad en la interpretación del arte, en un sentido que se acerca a las teorías del appraisal que hemos visto.

Otro elemento de gran interés en el contexto de este trabajo es la declaración explícita de que la tarea del artista es provocar emociones por medio de las formas y los colores de sus obras, en *“El verdadero contenido del Arte”* (1941) deja una definición clara y concisa de lo que evoca una emoción estética.

“ Un estudio del arte plástico nos muestra cómo éste establece un equilibrio dinámico por medio de un ritmo de formas, líneas y colores, en una manera que evoca la emoción estética”(Mondrian, 1961, p. 75)

Mondrian, en sus últimos escritos como *“Un nuevo realismo”* (1943) sigue manteniendo su idea de la emoción universal de la belleza:

“La representación objetiva evoca una emoción universal, indescriptible y por lo tanto constante (...) No obstante, una obra de arte no es el producto exclusivo de la percepción o la construcción. La emoción estética es un factor en arte. Ambas la expresión plástica y la manera en que un trabajo es ejecutado, constituyen ese “algo” que evoca nuestra emoción y lo convierte en “arte”. Debemos insistir sin embargo, que el arte se expresa a través de la emoción universal y no es una expresión de emoción individual. Es una expresión estética de la realidad y de los hombres captada por una percepción universal” (Mondrian, 1961, p. 41)

Al ser un texto de madurez, aunque siga manteniendo la misma idea de la emoción universal, no una individual o subjetiva, y aparecen algunos aspectos interesantes, como la descripción de *indescriptible* y *constante* de la emoción universal, además aparece el término emoción estética, como aquello que, por un lado convierte un objeto en arte, y por otro, se evoca tanto por la expresión plástica, como por la manera en que está ejecutada.

Para Mondrian, una copia de la Naturaleza, por muy fidedigna que sea nunca tendrá la fuerza de la propia naturaleza, por lo que no podrá evocar la misma emoción.

“El arte nunca ha sido una copia de la naturaleza, pues tal copia nunca hubiera tenido fuerza suficiente para evocar la emoción humana. La belleza viviente de la naturaleza no puede copiarse: sólo puede expresarse.”⁴⁶ (Mondrian, 1961, p. 69)

Por último, presentaremos una recapitulación previa a las tesis que se desarrollarán en el estudio empírico, con la finalidad de mostrar los conceptos claves que se relacionan con los planteamientos del tema de estudio, las emociones de Kandinsky y Mondrian y el planteamiento experimental de esta investigación.

46 Mondrian: *“El arte del pasado y el arte moderno”*

Como se ha defendido, la concepción de Kandinsky, se basa en la subjetividad, hemos visto cómo su concepto de la necesidad interior remite a ella, cuando analizamos las observaciones de Kandinsky en torno al punto y las líneas, observamos que, por un lado, los relaciona con el gesto de la mano del creador al generar dichos elementos, lo que establece una relación directa entre la expresividad del gesto (subjetivo) del artista y el resultado pictórico y, por el otro, cómo relaciona esos gestos con las tensiones y fuerzas que se perciben en la obra.

Mondrian, busca una expresión de equilibrio, universal y objetiva, en la que la mano del artista no sea perceptible. Así, vimos que Mondrian trató de definir una emoción estética universal objetiva, mientras las referencias que Kandinsky hace sobre las emociones, casi siempre están vinculadas a la subjetividad.

También llamamos la atención sobre la concepción de *vibración del alma* de Kandinsky, y defendimos que se podría interpretar por un lado como una emoción, y por otro cómo el *arousal* de las teorías psicológicas sobre la emoción, mientras que Mondrian pretendía *hacer intervenir todo el registro sensorial e inteligente de la vida interior*, introduciendo la cognición en la percepción del arte abstracto, como ocurre en las últimas teorías desarrolladas sobre las emociones, como la del *appraisal*.

Estas breves notas sirven para reforzar la definición tradicional de la abstracción de Kandinsky como expresionista, entendido como expresión de sentimientos, de hecho como vimos en el apartado biográfico, su camino hacia la abstracción se inició desde el grupo expresionista *Der Blaue Reiter*, en cambio la definición de la abstracción de Mondrian como geométrica, a parte de obvia, creemos que no se ajusta tan bien a su pintura, como la de expresionista para Kandinsky.

A nuestro entender sería más exacto hablar, como hemos expuesto más arriba de una abstracción dramática, por su mayor carga emocional, o expresionista en Kandinsky, y una abstracción lírica en Mondrian (aunque esta definición tradicionalmente se ha dado a la abstracción de Kandinsky), pues como hemos establecido, y trataremos de comprobar en el

siguiente capítulo, su abstracción a pesar de su rigor geométrico, no estaría exenta de emoción, aunque sería más tenue que la de Kandinsky.

IV.- ESTUDIO EMPÍRICO

Introducción

Este capítulo corresponde al estudio experimental planteado, tal y como defendimos en la introducción de esta tesis, desde el enfoque interdisciplinar que se propone la presente investigación. Por un lado, desde la perspectiva de la Historia del Arte, en el capítulo anterior se realizó un análisis en profundidad de los escritos de Kandinsky y Mondrian, para establecer sus teorías artísticas, centrándonos en cuestiones relacionadas con la emoción: si realmente buscaban provocar algún tipo de emoción con sus obras, cómo procuraban hacerlo, y qué recursos plásticos utilizaron para lograr su objetivo.

Por el otro lado, una vez confirmados y definidos los puntos anteriores, al menos desde el punto de vista teórico y según las opiniones de ambos autores, en este capítulo se plantea el estudio empírico con el que trataremos de comprobar si se confirman las hipótesis planteadas a partir del análisis de los escritos de Kandinsky y Mondrian.

Para el desarrollo del planteamiento experimental de este capítulo, se ha acudido a metodologías desarrolladas por la Psicología, intentando en la medida de lo posible, asumir las exigencias metodológicas de carácter positivista y empirista, propias de un trabajo de esas características. Por lo que este capítulo se ha estructurado siguiendo las normativas metodológicas de los estudios experimentales empleadas en Psicología, gracias a la inestimable ayuda y consejos de profesores del departamento de Metodología de las Ciencias del Comportamiento de Psicología de la UNED.

La Psicología⁴⁷, como hemos visto en páginas anteriores, desde su nacimiento ha procurado fundamentar sus aportaciones y teorías mediante una rigurosa metodología de base empirista, por otro lado, la Psicología, al intentar adentrarse en el mundo de la interioridad, o subjetividad humana, que es su objeto de estudio, ha desarrollado una metodología de carácter positivista para estudiar comportamientos subjetivos, entre los que

47 Y en general las Ciencias Sociales.

se encuentran las emociones, lo que nos da pie a tratar de comprender el hecho artístico, desde una perspectiva poco estudiada, la del observador

Estudiar el tema de las emociones, como hemos visto es una cuestión que tiene sus ventajas y sus inconvenientes. Sus ventajas radican en que nos situamos en un tema de total actualidad y en pleno desarrollo, con una importante historia dentro de la Psicología y con un brillante futuro gracias a las nuevas tecnologías que pueden facilitar su investigación. Sus inconvenientes se encuentran en el mismo argumento que plantea sus ventajas, es decir, en su actualidad y vertiginoso desarrollo, que lleva a que, como los propios psicólogos reconocen, el estudio de las emociones se encuentre aún lejos de una postura unificada que aporte una definición de qué son y una teoría de cómo funcionan.

A nuestro entender, y a la vista del análisis teórico presentado en las páginas precedentes, lo relevante para la Historia del Arte es establecer lo que hemos denominado como emociones estéticas ya que, son aquellas capaces de explicar los sentimientos que la contemplación de la obra en su conjunto suscita en las personas. No se trata, únicamente de analizar las sensaciones que el color o la forma despiertan que, como hemos visto, la Estética Experimental y la Psicología estudian desde la perspectiva del proceso perceptivo, y a los que también los enfoques formalistas del estudio de la Historia del Arte orientaron su interés, separando forma y color del contenido de la obra de arte, en su afán por establecer una disciplina autónoma del arte, olvidando componentes tan importantes como el contexto histórico, social o filosófico, y por supuesto al espectador, ya que para lo formalistas éstos eran elementos exógenos al arte, por lo que no cabía su estudio y análisis en una *ciencia del arte* autónoma, aunque como vimos pronto abandonaron las posturas más radicales, pues entendieron que únicamente el estudio de los elementos formales no era suficiente para la comprensión del arte y su evolución.

En nuestro análisis, que como hemos comentado, se centra en el receptor, queremos estudiar emociones, sensaciones o estados afectivos que puedan presentarse ante la contemplación de una obra de arte, entendiendo que dichos procesos se despiertan a partir de la visión de la obra entendida como Gestalt, en el sentido de visión completa y no de análisis de las partes, ya que defendemos que la emoción estética es el complejo de

sensaciones que se produce a través del procesamiento (inconsciente o consciente) de la información contenida en el objeto de arte y que es capaz de cambiar, en sentido positivo o negativo, nuestro equilibrio personal.

A lo largo de las páginas siguientes haremos una breve revisión de los aspectos relativos a la medida de las emociones, para después presentar el diseño de nuestra investigación, los materiales empleados, el procedimiento seguido y por último, el análisis de los datos obtenidos.

Marco teórico-experimental

En el epígrafe dedicado al estudio de la emociones hemos expuesto aquellas teorías que más han influenciado en las conceptualizaciones actuales de la emoción, en algunas de ellas se destacó aquellas investigaciones especialmente relevantes, y se comentó brevemente algunos de los procedimientos de medida empleados, sin embargo no se explicó la forma de medir las emociones para proceder a presentarlo en este momento, pues estimamos que es el que corresponde.

La teoría sobre la que se sustenta la mayor cantidad de la investigación empírica en el ámbito de las emociones corresponde a la mencionada de Peter J. Lang (Lang, 1977, 1979), basada en tres sistemas de respuesta en los que se manifiestan las emociones: el cognitivo; el experiencial-subjetivo, que produce la respuesta fisiológica y el motor o conductual-expresivo.

El sistema de respuesta cognitivo, es la parte de la respuesta emocional que se refiere a la valoración subjetiva, mediante un proceso cognitivo, que puede ser consciente o inconsciente, que se hace ante un acontecimiento.

El sistema de respuesta fisiológico, es la parte de la respuesta, generalmente involuntaria, que produce el sistema nervioso (SN) y cuya función es la de generar los cambios fisiológicos necesarios para adaptar al organismo a la situación novedosa.

El sistema de respuesta conductual, corresponde a la externalización de la respuesta emocional, tanto en la comunicación con nuestro entorno, como en la movilización

fisiológica que acelera la respuesta emocional, es decir los signos externos como pueden ser las expresiones faciales, el llanto, o la huida.

Conocer estos tres componentes nos ayuda a identificar y a describir las emociones, ya que según el tipo de emoción, cada uno de los sistemas de respuesta tendrá mayor peso dependiendo tanto de la persona como de la situación. Según algunos autores (Cano-Vindel, 1997; Lawyer & Smitherman, 2004) muchas de las diferencias entre las distintas teorías de la emoción que hemos visto en el epígrafe correspondiente, estriban en que en cada caso se otorga mayor peso a uno u otro de esos elementos, cuestión que, junto con otros factores, afecta a la diversidad teórica que hemos comentado en su momento.

La teoría propuesta por Lang, conocida como *teoría dimensional de la emociones*, se construye sobre la base de los tres componentes de respuesta antes comentados. Se inspira en la propuesta de Wundt según la cual los sentimientos se componen de tres dimensiones: agrado desagrado; tensión-relajación y excitación-calma. Una vez fijado que estas tres dimensiones determinan las emociones, se desarrolla una gran actividad investigadora basada en la premisa “*todas las reacciones emocionales comparten estas tres dimensiones: valencia (placer-displacer), arousal o intensidad (excitación-tranquilidad)*”(Bradley & Lang, 1994; Diener, Smith, & Fujita, 1995; Watson & Tellegen, 1985; Zajonc, 1980) y *control (continuidad o interrupción de la secuencia conductual)*”, aunque existe menos evidencia para esta última (Fontaine, Scherer, Roesch, & Ellsworth, 2007; Lang et al., 1998).

Es decir que las emociones pueden ser agradables o desagradables, según su valencia, alcanzar diferentes grados de intensidad, en función de la activación que produzcan, y provocar pérdida de control sobre la experiencia.

La valencia se define como el nivel de agrado o rechazo que produce un estímulo, se trata de una dimensión continua que va de menos a más, en cuyo extremo inferior se sitúan aquellos estímulos que valoramos (consciente o inconscientemente) como desagradables y que nos ponen a la defensiva, mientras que en el otro extremo se sitúan aquellos estímulos que valoramos como agradables y nos hacen comunicativos. Los diferentes estados emocionales los valoramos de menos a más a lo largo de estos dos polos, por ejemplo la

tristeza estaría en el extremo más negativo, mientras que la alegría estaría en el extremo más positivo.

La activación o arousal, es la intensidad con que se produce la emoción (Duffy, 1972). Se trata de una reacción del organismo que aparece ante cualquier estímulo que cambia nuestro equilibrio interno, por tanto tiene mucha relación con las alteraciones que se producen a nivel fisiológico. Al igual que la valencia se mueve en un continuo que va desde el extremo de máxima relajación al de máxima activación. Por ejemplo tendríamos una activación máxima, cuando se produce miedo, cuya valencia es negativa, y también se puede dar una activación alta, con la alegría, cuya valencia es positiva. Por el contrario con la tristeza, cuya valencia es negativa, tendremos una activación baja.

El control, es una dimensión cognitiva, y se refiere a cómo el sujeto es capaz de manejar situaciones a las que hacer frente, si bien con las dos dimensiones anteriores casi todas las emociones básicas quedarían definidas y ubicadas (Zajonc, 1980), hay algunas que necesitan una matización, que se hace a través del concepto de control. Por ejemplo, ante un catástrofe, en que la situación *supera a los sujetos*, se da lugar a un sentimiento de impotencia. Diversos estudios desde el modelo de Lang demuestran que hay una relación positiva entre valencia y control, a mayor valencia mayor control. (Cacioppo & Berntson, 1994; Cacioppo & Gardner, 1999)

Intentar aprehender la gradación de estas dimensiones para poder valorar el grado de placer-displacer o de tranquilidad- agitación que las personas sienten, es difícil ya que se trata de que la persona dé una información interna de carácter introspectivo, lo que implica un alto grado de subjetividad. Para resolver este problema la Psicología ha desarrollado diferentes cuestionarios que se elaboran siguiendo unos procedimientos que garantizan su validez y efectividad, y que permiten apresar la información buscada de forma estandarizada, entre los que se encuentran para el caso de las emociones el Cuestionario de Emociones Discretas (CED) (Megías, Mateos, Ribaudi, & Fernández-Abascal, 2011), que se trata de una versión adaptada del Post Film Questionnaire y la Affect Grid (Russell, Weiss, & Mendelsohn, 1989) o el Self-Assessment Manikin (en adelante SAM) que es el que se emplea en este trabajo.

Para medir las tres dimensiones de las emociones que acabamos de explicar brevemente, se emplea *International Affective Picture System*⁴⁸ (en adelante IAPS) desarrollado en el Center for the Study of Emotion and Attention del profesor Lang en la Universidad de Florida. El objetivo del IAPS consiste en construir un banco de imágenes calibradas en las tres dimensiones que definen la emoción (valencia; arousal y dominancia) para su utilización en la investigación experimental y que además dan lugar a efectos que son medibles y fiables en los tres sistemas de respuesta (cognitiva; fisiológica y conductual).

Se empleó una adaptación de este método para nuestro estudio, pues como veremos, por un lado, presenta una alta validez para la medición de emociones, y por el otro, al utilizar imágenes fotográficas, nos ofrece la ocasión para trabajar con obras de arte pictóricas, en tanto que imágenes bidimensionales como estímulos para la elicitación de emociones a pesar de sus evidentes diferencias.

El IAPS es un conjunto, que está disponible internacionalmente, de 1196 fotografías en color que elicitaban emociones, en el que se incluyen 20 categorías semánticas y emocionales (animales, caras, paisajes, cuerpos mutilados, comida, armas, objetos caseros, escenas eróticas etc., que ofrecen un amplio abanico de posibilidades para inducir cualquier tipo de emoción) con 60 fotografías por categoría. La validez del IAPS como instrumento efectivo para la inducción de emociones está garantizada no sólo por los diferentes análisis psicométricos que se han realizado sobre él (Greenwald, Cook, & Lang, 1989; Lang, Greenwald, Bradley, & Hamm, 1993), sino también por la alta correlación que presenta con las respuestas psicofisiológicas (Bradley & Lang, 2007). Este sistema se ha utilizado en casi todo el mundo, con adaptaciones y puntuaciones normativas para población norteamericana, española (Moltó et al., 1999; Vila et al., 2001), belga, brasileña, chilena,

48 Sistema Internacional de Imágenes Afectivas. Desarrollan también el IADS conjunto de estímulos acústicos; el ANEW conjunto de textos en inglés. Todos ellos destinados a la producción de diferentes conjuntos normativos de estímulos de distintas modalidades para el estudio. Además del Self-Assessment Manikin (SAM) tests no verbal empleado para medir la reacción afectiva de las personas (se usa normalmente asociados a los estímulos del IAPS. <http://csea.phhp.ufl.edu/index.html>

alemana e india. Adaptaciones que han sido realizadas siguiendo de forma muy meticulosa la similitud metodológica y procedimental para garantizar la fiabilidad en la comparación de resultados.

El IAPS se fundamenta en que las imágenes actúan, como estímulos, de la misma forma que si estuviésemos en presencia de los objetos reales o los acontecimientos a que se refieren, lo que según sus creadores, su visión dará lugar a la misma o similar activación emocional produciéndose la expresión facial y la activación fisiológica de manera similar al patrón que tiene lugar ante los estímulos verdaderos en situaciones reales.

Basándonos en estos presupuestos y teniendo presente que podemos considerar que un cuadro es, en el sentido de sus características físicas como hemos señalado, una imagen similar a una fotografía, sería posible aplicar el mismo procedimiento que se emplea en el IAPS para nuestro objeto de estudio. Hay que señalar que, a pesar de la amplitud de contenidos ya comentada, no contiene fotografías (estímulos calibrados) que recojan objetos artísticos en general y concretamente no tiene, entre sus contenidos, imágenes correspondientes a obras de pintura abstracta.

En la revisión bibliográfica efectuada para el planteamiento de esta parte de la tesis debemos decir que en general, salvo algunas excepciones que comentaremos ahora, la pintura abstracta apenas se ha empleado como estímulo elicitor en el estudio de la emoción, y en ningún caso desde la perspectiva que aquí se presenta, sí hay algunas investigaciones en las que se utilizan este tipo de obras combinadas con otras, en trabajos de Estática Experimental, ya reseñadas en el epígrafe dedicado a dicha materia.

Uno de los primeros trabajos que hace referencia el uso de pinturas abstractas es el de Osborne & Farley (1970) en el que se estudian las relaciones entre las preferencias estéticas y la complejidad visual en el arte abstracto, empleando en su material de estímulo obras de Kandinsky, Mondrian, Nicolson y Miró (aunque no menciona exactamente qué obras se emplearon). Los trabajos sobre apreciación estética del grupo de la Universidad de las Islas Baleares "Evolución Cognición Humana" dirigidos por la doctora Gisèle Marty, emplean la categoría "*láminas de estímulo abstractos*" pero no especifica ni obras ni autores.

Los estudios de Lengger, Fischmeister, Leder, & Bauer (2007), relativos al estudio de los correlatos neuroanatómicos funcionales de la experiencia estética usando potenciales corticales lentos (SCPs), en los que también se emplean imágenes de pintura representacionales (semiabstract) y pinturas abstractas de los ss. XX y XXI, o los de Machajdik & Hanbury (2010), con expertos en Arte en el que se estudian qué rasgos específicos de las imágenes son considerados por los especialistas, como las expresiones emocionales. El trabajo de Hernández Belver (1988) en el que en uno de los grupos de estímulos hay entre otras, una obra de Kandinsky y otra de Mondrian. Finalmente comentar la investigación Campos-Bueno, DeJuan-Ayala, Montoya, & Birbaumer (2015) en la que, a través de la plataforma de comunicación de la Universidad Complutense se ha desarrollado una experiencia, que además de la pintura estudia fragmentos musicales, similar a la nuestra en relación a la parte dedicada al estudio de la dimensionalidad de las emociones.

Método

En el presente trabajo participaron un total de 92 personas de las cuales 45 eran estudiantes de los dos últimos cursos del Grado de Historia del Arte, o de Master y Doctorado de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, que constituyen el grupo que denominamos expertos, los otros 47 eran personas de diferentes especialidades no relacionadas con el arte. Se eliminaron 5 sujetos del grupo de expertos y 7 de los no expertos por razones experimentales que se expondrían en su momento. El grupo quedó constituido finalmente por 80 participantes⁴⁹. La edad del grupo considerado en su conjunto es de 26,2 años de media y desviación típica 7,7 (máximo 54 y mínimo 18) siendo un 43,75 varones y 56,5 mujeres; en el grupo de expertos la media de edad es 23 y desviación típica de 4 (máximo 20 y máximo 38) con un 42,5 % de varones y un 57,5 % mujeres; en el grupo de los no expertos la media es 28 y desviación típica 9,5 el máximo 18 y el mínimo 65) 45 % varones y 55 % mujeres.

49 La determinación del tamaño de muestra necesario para una comparación entre grupos (que es lo que interesa en este trabajo) se calculó atendiendo a criterios de tamaño del efecto (pequeño 0,3) y potencia de . 80. Estos requerimientos suponen un tamaño de grupos mínimo de 35 sujetos, de ahí que se recogieran más de los necesarios estrictamente para poder eliminar aquellos que presentasen algún problema durante la experiencia (abandono, problemas con los equipos etc.)

Material

1.- Estímulos

Los estímulos utilizados fueron un total de 28 diapositivas, de las cuales 12 corresponden a obras de Kandinsky y 12 a obras de Mondrian, las otras 4 constituyeron los estímulos de prueba. En el Anexo I se pueden consultar las imágenes empleadas en la investigación, así como la escala de preferencias enviada a los expertos para la selección de las obras.

Para la selección de estas 28 imágenes se barajaron dos criterios: el primero es el la disponibilidad pública de las imágenes, para ello se acudió al sitio web Wikiart.org⁵⁰, cuya política de derechos de autor se rige por el Derecho europeo, según el cual una obra pasa a dominio público cuando han transcurrido 70 años desde la muerte del autor. De las obras que aparecían como de dominio público en la página web citada, se seleccionaron aquellas que consideramos por un lado representativas de los autores, y por otro, aquellas que según lo investigado en el transcurso del desarrollo de esta tesis, presentaran componentes como complejidad, novedad, contraste de colores, etc., capaces de elicitar emociones.

El segundo criterio se empleó con la finalidad de confirmar que las imágenes seleccionadas eran representativas de los autores, no por ser las más conocidas sino porque abarcan un rango suficientemente característico de la obra de cada autor. Para comprobar este criterio se pidió a cinco especialistas (profesores de Historia del Arte de la UNED) que ordenaran, según su opinión, por grado de representatividad las 12 obras que habíamos obtenido en internet y que a nuestro juicio cumplían las exigencias de la investigación.

Se les hicieron llegar (en un archivo de PowerPoint por correo electrónico, con las instrucciones para responder) las obras correspondientes a 5 pintores: Kandinsky; Mondrian; Van Doesburg; Rothko y Tápies (la escala y las instrucciones pueden consultarse en el ANEXO II). La razón de que se valoraran 5 autores y no sólo los dos de nuestro interés radica en intentar evitar la monotonía y evitar el efecto de deseabilidad. Para confirmar que las imágenes seleccionadas cubrían un rango suficientemente característico se realizó el cálculo

⁵⁰ <https://www.wikiart.org/>

del índice de concordancia entre los 5 expertos. Los resultados indican que el grado de representatividad presenta gran variabilidad, es decir nos encontramos con una falta de unanimidad en la ordenación, de esta forma creemos que hemos conseguido garantizar que las 12 obras seleccionadas constituyen una representación suficiente de la obra de cada autor.⁵¹

Los estímulos de ensayo se seleccionaron porque se conocían sus valores de valencia y arousal del trabajo de Campos-Bueno et al (2015) información que nos permite valorar el funcionamiento de nuestro diseño de presentación de los estímulos. Dichos estímulos son:

- *The Scream*, Edvard Munch 1893.
- *Lena in interior*. Theo van Doesburg , 1917
- *Full Fathom Five*, Pollock
- *Triond*, Vassarely, 1973

2.- Self-Assessment Manikin (SAM)

El Self-Assessment Manikin (SAM) es un test estandarizado que evalúa las tres dimensiones: valencia, arousal y dominancia, se trata de una medida pictográfica, que normalmente se emplea en formato de lápiz y papel pero, a los efectos de este trabajo, al estar implicada la medida psicofisiológica, la hemos implementado en el tren estimular a través del software E-PRIME⁵². El test consta de tres series de figuras humanoides, en las que cada una de ellas representa una de las dimensiones de la emoción y están graduadas en términos de intensidad. El anexo II contiene el test así como la autorización de los autores para su utilización en esta tesis.

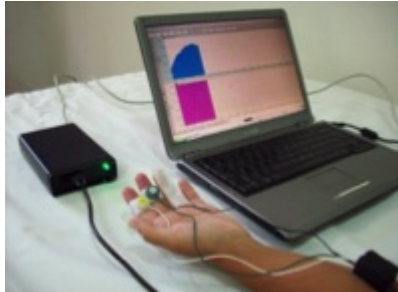
3.- Medida de la conductancia de la piel

51 Somos conscientes de que 12 obras son pocas y seguro que alguna relevante se habrá quedado fuera, pero las exigencias del diseño hacen que no podamos trabajar con más de 12 obras como se aclarará cuando expliquemos aspectos como el tiempo de duración del experimento.

52Conjunto de aplicaciones para diseñar, generar experimentos a través del ordenador para el estudio de comportamientos. <https://www.software-shop.com/producto/e-prime>

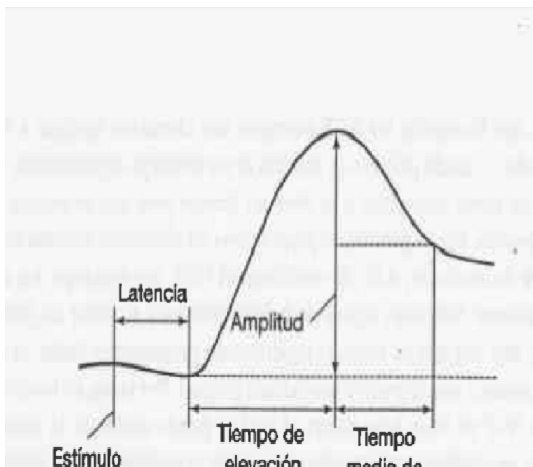
Para la medida de la conductancia de la piel se empleó el *Physiolab*, concretamente el módulo de medida de la conductancia, o respuesta psicogalvánica.

Figura 4: Physiolab



Como se puede ver en la imagen se trata de dos electrodos simples que se colocan en los dedos anular e índice o corazón (indistintamente) de la mano no dominante. Estos electrodos van conectados al módulo de medida que a su vez va conectado a un ordenador donde se almacenan los datos, tanto numéricos como gráficos.

Figura 5: Representación medida SCR



La figura 5 muestra una representación de la medida en la que se puede observar los distintos elementos que componen esta respuesta, siendo, de acuerdo con los objetivos de nuestro trabajo la amplitud el valor que nos interesa. La unidad de medida utilizada se denomina microsiemens μS (millonésima parte del siemens, que corresponde a la inversa de la resistencia eléctrica $1/R$, donde R es la resistencia). En nuestro estudio se emplea como medida el valor de la amplitud.

En relación con nuestras hipótesis, hay que destacar que recientes estudios han demostrado que la conductancia de la piel (medida a través del sudor en las manos) es mayor a medida que aumentan los niveles de activación, sin mantener relación con la dimensión de valencia emocional. Es decir, cuando los estímulos que eliciten la emoción son agradables y por tanto relajan o calman (ej., paisajes) o por el contrario cuando eliciten

emociones desagradables pero que no nos perturben (ej., víboras) el sudor en las palmas de las manos es casi imperceptible. En cambio si los estímulos son agradables (ej. desnudos) o desagradables (ej. malformaciones) pero dan lugar a una gran activación (arousal), entonces se producirán grandes cantidades de sudor como una señal de miedo o nerviosismo (Bradley, 2000).

4.- Diseño

Se conectó con la Facultad de Historia del Arte de la Universidad Complutense para solicitar su colaboración en la investigación en relación con la búsqueda participantes para el grupo que hemos calificado como expertos⁵³, el muestreo fue incidental, el segundo grupo (no expertos) se seleccionó mediante muestreo en bola de nieve, en ambos casos se cuidó la proporcionalidad entre mujeres y hombres. Todos los participantes evaluaban cada uno de los cuadros que componían la serie de estímulos. Las variables dependientes fueron la media de la conductancia y las evaluaciones afectivas obtenidas a través del SAM en las tres dimensiones: arousal, valencia y control.

5.- Procedimiento

Se siguieron todas las recomendaciones del procedimiento sugeridas por Lang y cols. (1999), fundamentalmente en los aspectos relevantes del experimento: el tiempo de exposición de los estímulos, la aleatorización de la presentación tanto de los cuadros como de las escalas que evalúan cada dimensión, luminosidad, ruido, etc. Para la proyección de las diapositivas se empleó una pantalla Marca: LG Modelo: 28MT47T-PZ cuyas características técnicas son; resolución 1366 x 768 píxeles Contraste 5000: 1; Brillo (cd/m²) 250; Tiempo de respuesta (ms) 5; Tiempo de respuesta (ms) 200. La pantalla va conectada a un ordenador portátil que se encargaba de controlar todos los parámetros de definición de la serie de estímulos.

53 Dejar constancia aquí de la inestimable colaboración que nos han prestado que además de la corrección académica estuvo presidida por una gran amabilidad y simpatía.

Las sesiones se desarrollaron o bien en un espacio específico puesto a disposición por la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense o bien la Facultad de Psicología de la UNED. En ambos casos se procuró silencio (hubo que eliminar 5 sujetos del grupo de expertos y a 7 del de no expertos porque en el momento de la sesión se produjo mucho ruido), condiciones de luminosidad similares y se fijó la misma distancia entre la pantalla y el sujeto experimental.

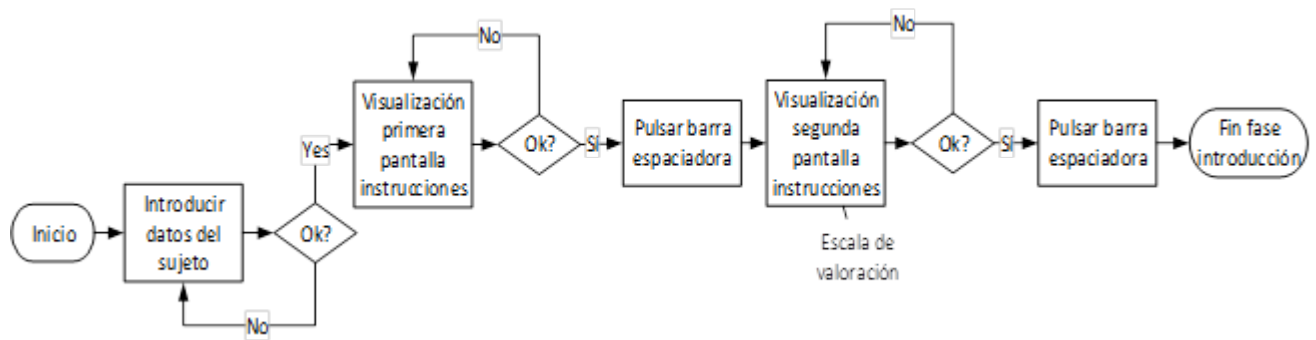
Al inicio de la sección se recibía al participante, agradeciéndole su participación y se le ofrecía una breve explicación de en qué consistía la experiencia y se le solicitaba la firma del consentimiento informado (Ver anexo II). Una vez recibido e informado, se colocaban los electrodos de medida de la respuesta psicogalvánica, y tras un corto período de tiempo (2, 3 minutos) para que el sujeto se sentara y se pusiera cómodo, comenzaba la sesión. Finalizada la sesión, se agradecía de nuevo su colaboración y se le preguntaba si quería aportar algún comentario a la experiencia.

Secuencia del ensayo: La secuencia programadas con E-PRIME

Cada sesión consta de tres fases que se realizaron a través del software E-PRIME, que nos permitió montar el tren estimular adecuado para cada etapa, como se verá a continuación, y sincronizar cada cambio de fase con el módulo del Physiolab con el que se midió la conductancia de la piel, o respuesta psicogalvánica.

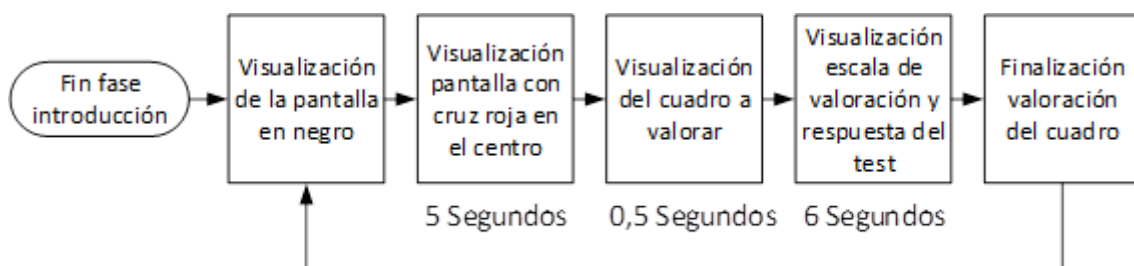
Primera fase, instrucciones. En primer lugar aparece una pantalla para la introducción de los datos (sesión, número de sujeto; sexo, edad y dominancia manual); a continuación se mostraban las instrucciones, que ocupan dos pantallas sin limitación del tiempo de permanencia en ellas y donde para pasar de una a otra o para finalizar se presionaba la barra espaciadora. Esta secuencia aparece en el Gráfico 1.

GRÁFICO 1: FASE I. INSTRUCCIONES



Segunda fase, entrenamiento. Esta fase se realiza para que el sujeto se habitúe al funcionamiento del ensayo, a modo de prueba, antes de proceder a la recogida de datos. Comienza con una pantalla en negro durante 5 segundos, después, durante 0.5 segundos una cruz roja aparece en el centro de la pantalla para que el participante fije la vista. A continuación aparece el estímulo que el sujeto debe evaluar (estímulos de prueba), permaneciendo visible 6 segundos (tiempo de exposición recomendado en todos los trabajos que utilizan el IAPS). Tras el estímulo aparecen (aleatorizadas) los pictogramas de la escala de respuesta. Las respuesta a las escalas se hacen cliqueando con el ratón sobre el la figura (o entre las figuras) que se corresponde con la valoración que adjudica. Una vez cliqueada la última respuesta se vuelve a la pantalla en negro y comienza el proceso para el segundo estímulo y así sucesivamente hasta finalizar la fase de prueba con el cuarto estímulo.

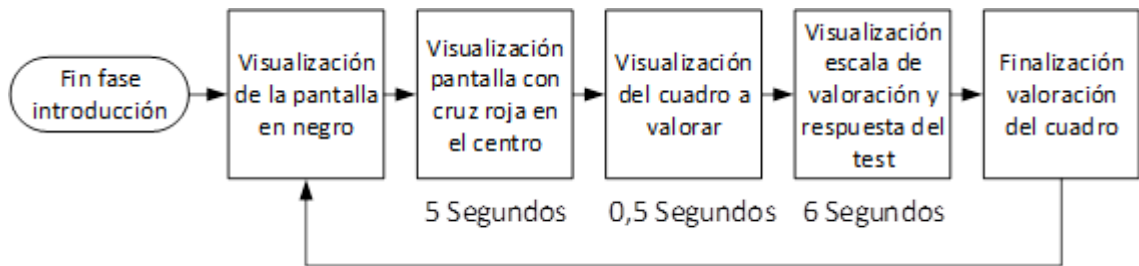
GRAFICO 2: FASE II. ENTRENAMIENTO



Tercera Fase, experimento: Esta fase se plantea igual que la anterior, pero con los estímulos seleccionados. Una primera pantalla en negro durante 5 segundos, después, durante 0.5 segundos la cruz roja en el centro para que el participante fije la vista. A continuación aparece el estímulo que el sujeto debe evaluar permaneciendo visible 6

segundos, seguido de la aparición de la secuencia aleatorizada de respuestas al SAM. Cliqueada la última respuesta se vuelve la pantalla en negro y comienza el proceso para el segundo estímulo y así sucesivamente hasta el estímulo 24. Finalizada las respuesta de estímulos 24 aparece una pantalla que indica que la experiencia ha finalizado. El Gráfico 3 muestra el diagrama de proceso de la segunda Fase del experimento.

GRAFICO 3: FASE 3. EXPERIMENTO.



Las respuestas y los tiempos de respuesta correspondientes son grabados en un fichero de datos en el que además consta la edad, el género, la dominancia manual, sesión, número de sujeto y secuencia aleatoria que le corresponde en la presentación de estímulos y respuestas.

Paralelamente, y desde el principio, el sujeto está conectado al módulo correspondiente del Physiolab que es puesto en funcionamiento por el experimentador al comenzar el primer ensayo de prueba, cuando al finalizar los 4 ensayos, el sujeto pulsa la barra espaciadora (para comenzar el experimento), el ordenador emite una señal acústica que indica al experimentador que se inicia la sesión real (no la de ensayo) y al aparecer la cruz roja de aviso, el contador de la reactancia se pone a 0 y comienza a grabar los datos.

Hipótesis

Dada la interdisciplinaridad con que se plantea esta tesis, en este capítulo que propone una metodología de carácter empírico para el estudio de las emociones evocadas por el arte, y siguiendo como se ha mencionando, las exigencias metodológicas de carácter positivista y empirista de un estudio experimental, se hace necesario establecer algunas hipótesis, que si bien no se corresponden con el tema principal de las emociones estéticas,

creemos que pueden ser de interés en futuros estudios para aquellos investigadores interesados en estudiar las emociones evocadas por el arte.

Primera: Determinar, mediante la medida de la conductancia de la piel, si los estímulos, seleccionados por los expertos como representativos del conjunto de las obras de Kandinsky y Mondrian producen en las personas un cambio en su situación homeostática indicativa de que se ha producido una emoción.

Segunda: Hacer un estudio de las emociones elicítadas por las obras utilizadas como estímulos en esta investigación empleando para ello un procedimiento similar al utilizado en los estudios de IAPS.

Tercera: Estudiar si los resultados en términos de clasificación dimensional de las emociones elicítadas son iguales entre personas con formación en arte (expertos) y aquellos que no tienen este tipo de formación.

Estas hipótesis fundamentarían la capacidad de la pintura abstracta para evocar emociones según la metodología y definiciones desarrolladas por la Psicología y con el rigor empírico propio de esta disciplina. Las emociones estéticas, tema central de esta tesis, en cambio, al ser un tipo de emoción aún no definida ni en sus sistemas de respuesta (cognitivo, fisiológico y conductual), ni en sus dimensiones (valencia, arousal y dominancia), nos movemos en un terreno de mayor especulación en el análisis de los resultados, por lo que se tratará en las conclusiones.

Resultados

Estudio de la respuesta psicogalvánica (SCR)

En primer lugar, se comentarán brevemente los resultados estadísticos y después se presentarán los resultados mediante gráficos con sus respectivas aclaraciones. En el Anexo III relativo a cálculos estadísticos y tablas se pueden consultar los resultados numéricos. Hay que advertir que para estos análisis se perdieron 14 participantes cuyos datos eran erráticos y se eliminaron de los análisis, quedando la muestra para este estudio compuesta por un

total de 66 participantes de los cuales 26 eran no expertos (40 %) y 40 expertos (60%), y 33 hombres (50%) y 33 mujeres (50%).

Antes de comentar los gráficos es conveniente hacer una aclaración relativa a los efectos de la situación experimental en la medida de la respuesta psicogalvánica. Cuando una persona está en una situación no habitual puede ocurrir que su línea base se vea influenciada por un cierto efecto estresante debido a lo inusual de la situación. En estos casos, y dada la forma de calcular las puntuaciones en SCR, cuando el valor es negativo, es decir cuando está por debajo de la media de la línea base, nos indica que el sujeto ha bajado su nivel de estrés inicial, lo que nosotros interpretamos como que el estímulo (obra pictórica) ha actuado elicitando una emoción positiva al sujeto por lo que ha disminuido su nivel de estrés inicial, cuando la puntuación es positiva, es decir está por encima de la media de la línea base, indica que el estrés inicial se ha incrementado, lo que interpretamos como que la visión del cuadro ha alterado más al sujeto. A nuestros efectos, el signo es indiferente ya que sólo estamos interesados en saber si se ha producido o no un cambio indicativo de la activación de una emoción.

Se reseñarán a continuación aquellos resultados de las medidas de la respuesta psicogalvánica, que creemos importantes, mediante la interpretación de los datos numéricos representados gráficamente, pues dan una visión global de los resultados que nos parece más intuitiva e ilustrativa para su interpretación.

GRÁFICO 4

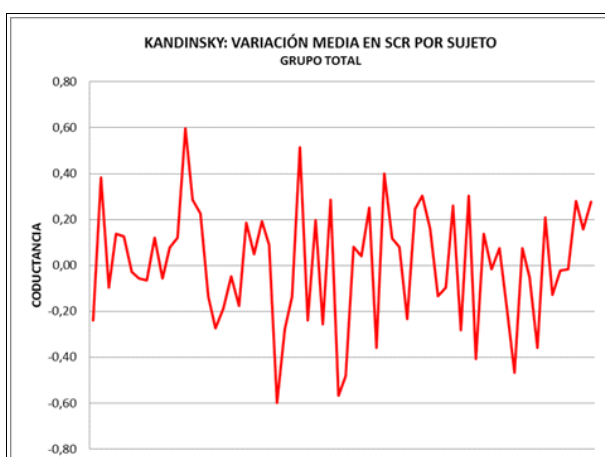
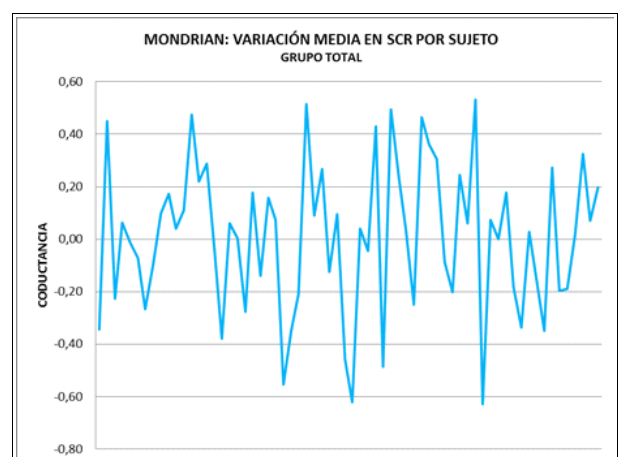


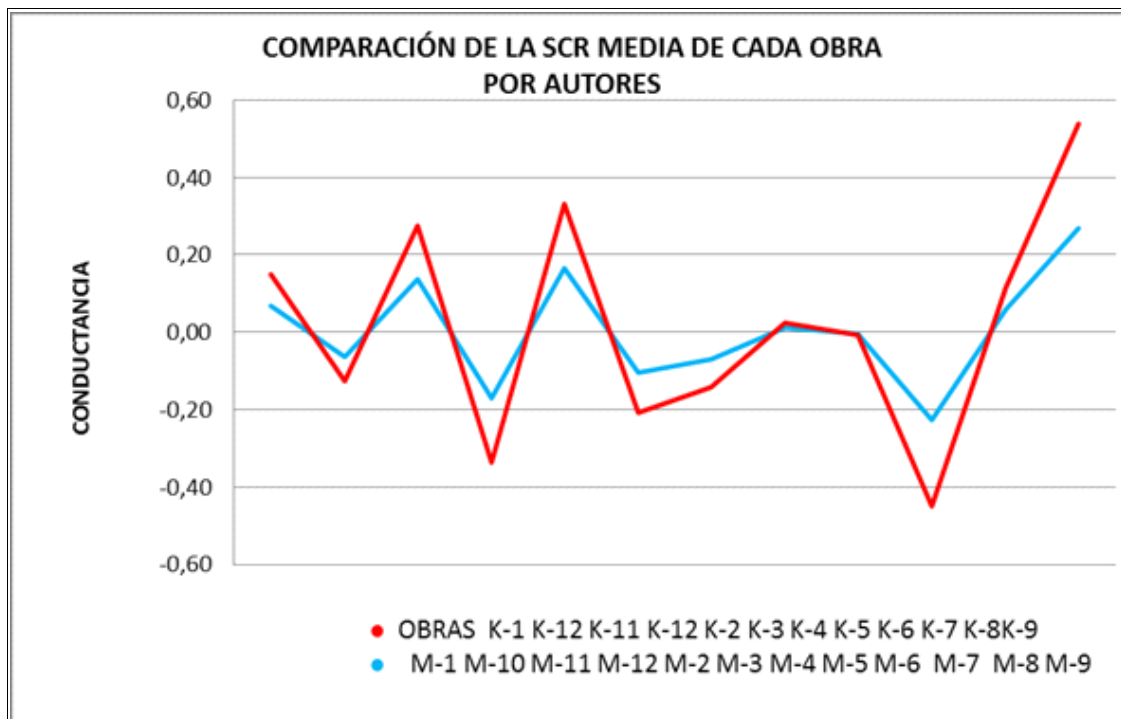
GRÁFICO 5



Cada pico de los gráficos 4 y 5 representa la media de los valores en SRC correspondiente a cada sujeto, calculados según se describe en el ANEXO III. Como puede observarse en ningún caso el valor medio de la SRC fue cero, aunque en Mondrian algunos valores están muy cercanos. Esto que indica que en ambos casos se han producido cambios de estado en los sujetos como consecuencia del visionado de las imágenes, lo cual según la teoría de James expuesta en el eógrafe dedicado a las emociones, es indicativo de que se ha producido una emoción, ya que ha tenido lugar un cambio fisiológico reflejado en la modificación de la conductancia de la piel o respuesta psicogalvánica.

A tenor de estos resultados y en la línea de la diferenciación emociones de James, nuestros resultados son indicativos de que se trata de una emoción elaborada ya que hay un cambio en SRC, aunque no muy acusado, siendo las emociones primarias las que presentan altos niveles de SRC. Lo que confirma la hipótesis primera de nuestra propuesta de estudio, que las obras seleccionadas como estímulos producen un cambio en su situación homeostática indicativa de que se ha producido una emoción.

GRÁFICO 6



En el gráfico 6 se pueden comparar los valores medios en SCR entre Kandinsky (línea roja) y Mondrian (línea azul), destacando que se observa un comportamiento bastante similar presentando las mismas tendencias aunque, con valores numéricos diferentes. Por otro lado, hacer notar que, como se advierte claramente los picos que corresponden a las obras de Kandinsky son más acusados en todas las obras, excepto en dos, lo que indica que la visión de las obras de este autor producen una mayor alteración en la conductancia de la piel, es decir que ha provocado un mayor impacto, mientras que la visión de las obras de Mondrian, causan una impresión de carácter más leve, en línea a lo expuesto sobre la diferenciación de la pintura abstracta de Kandinsky como *dramática*, y la de Mondrian como *lírica*., en la que quisimos resaltar que, pese a las acusaciones de la excesiva frialdad geométrica de Mondrian, había una emoción, aunque más leve, a la que denominamos lírica, que este gráfico refleja.

Como resumen de este apartado dedicado al estudio de la respuesta psicogalvánica y en relación con las hipótesis que nos habíamos planteado sobre el comportamiento de los participantes podemos decir, que la visión de las obras tanto de Kandinsky como de Mondrian seleccionadas para este estudio han producido un cambio en el equilibrio homeostático que indica, según la teoría motivacional de Lang que se ha producido una emoción.

Además es importante reseñar aquí que en nuestro planteamiento la SRC es una medida indicativa de estado emocional (en el sentido de arousal) y no de la cualidad emocional, que en las medidas psicofisiológicas se corresponde con la tasa cardíaca, como señalan Rusalova, Izard, & Simonov, (1975)

RESULTADOS SAM

A continuación presentaremos un estudio descriptivo a través de gráficos con el objeto de presentar las consideraciones cualitativas derivadas del experimento realizado, correspondientes al estudio dimensional, que se corresponde con la utilización en el test, en el que los sujetos marcaron en la escala pictográfica los valores que adjudicaban, en una escala del 1 al 9, a cada una de las dimensiones: valencia, arousal y dominancia.

Hay que señalar que analizaremos aquí únicamente las dimensiones de arousal y valencia, pues el análisis de la dominancia, según las últimas investigaciones no aporta información relevante, aunque se mantiene en el test del SAM para no modificar las condiciones de aplicación⁵⁴.

En cuanto a los resultados estadísticos señalar que para la variable arousal se presentan diferencias significativas entre los grupos de no expertos y expertos en:

Arousal (Tabla 10. ANEXO III):

- Kandinsky en las obras K-5 (*Diciembre. Black Lines*) y K-7(*Óvalo rojo*)
- Mondrian en M-11 (*New York City I*); M-12 (*Broadway Boogie Woogie*); M-5(*Composition with Red, Yellow and Blue*); M-7(*Composition with yellow patch*).

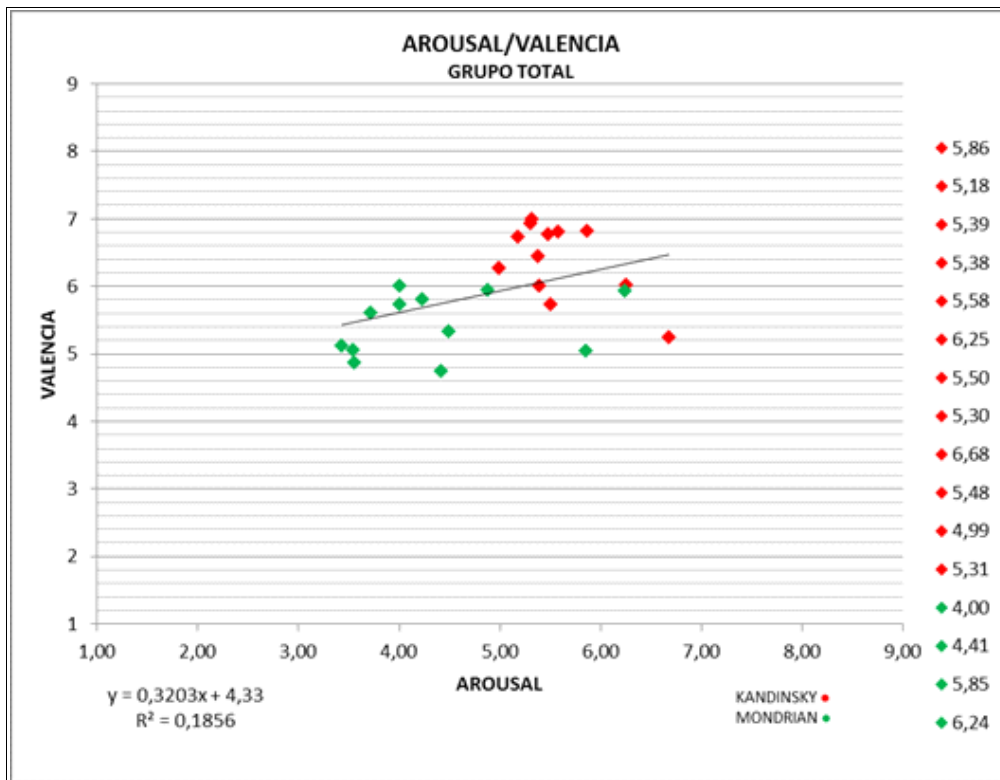
Valencia (Tabla 12. ANEXO III):

- Kandinsky K-5 (*Diciembre. Black Lines*); K-6 (*Composición VII*)
- Mondrian M-5 (*Composition with Red, Yellow and Blue*).

Los gráficos corresponden a la representación de las dos dimensiones estudiadas arousal y valencia afectiva. Las tablas 7 a 19 (ANEXO III) recogen los valores de las medias y desviaciones típicas de las evaluaciones en las tres dimensiones evaluadas con el SAM (activación, valencia afectiva y dominancia) para cada una de las obras empeladas en el estudio, para el total de sujetos y par los grupos considerados (no expertos/expertos y varones/ mujeres) así como los correspondientes resúmenes estadísticos que iremos comentando a lo largo de estas páginas a través de gráficos.

54 Los resultados estadísticos de la variable de dominancia se encentran en el ANEXO III.

GRAFICO 7: AROSUAL/VALENCIA. GRUPO TOTAL



En el gráfico 7 se presentan relacionadas las puntuaciones de arousal y valencia de cada estímulo, en lo que podría denominarse un *mapa emocional* de las obras seleccionadas, definido por el eje vertical (valencia), y el horizontal (arousal). Si tomamos el valor cinco como neutro (o cero), el cuadrante superior derecho, en el que se ubican todas las obras de Kandinsky y dos de Mondrian, corresponde a valores altos de valencia y activación, es decir sensaciones intensas y positivas, al cuadrante superior izquierdo, en el que se ubican el resto de obras de Mondrian corresponde con una valencia positiva, pero una baja activación, en lo que se interpreta como sensaciones positivas, pero de baja intensidad. Los cuadrantes inferiores indican valores bajos de valencia, o sensaciones negativas, no agradables, que serán más intensas cuanto más a la derecha, y de menor intensidad hacia la izquierda.

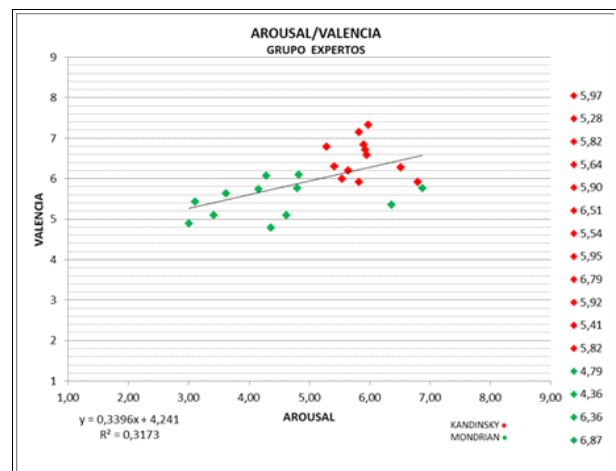
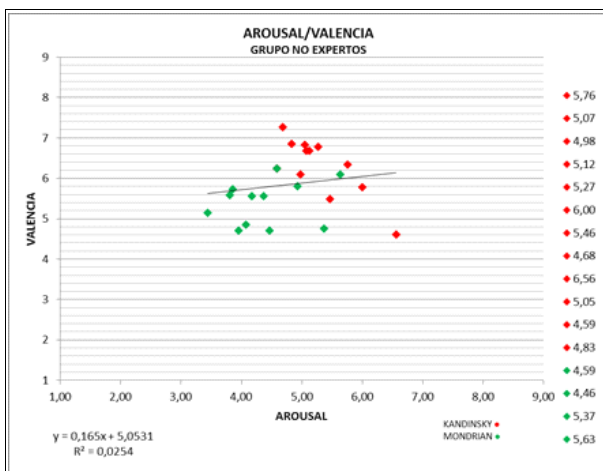
Si consideramos el agrupamiento encontrado en el espacio bidimensional definido por la activación y la valencia afectiva vemos que los cuadros de Kandinsky ocupan una posición muy similar situándose todas en el cuarto cuadrante (superior derecho), en lo que serían sensaciones medianamente intensas y positivas. Por otro lado si consideramos, como

hemos comentado, el valor 5 de las escalas como posición neutra, se aprecia que activación y valencia, en las obras de Kandinsky, están relacionadas de forma positiva (se tienden a incrementar los valores a la vez), mientras que en las obras de Mondrian esta tendencia indica que la activación baja (hacia la calma) parece ir unida a valencia afectiva media-alta. Además el hecho de estar situadas en ese cuadrante y que casi todos los valores en valencia sea de 2,5 (o menos) y 6,29 o superior en arousal, límites en los que Lang establece que una fotografía induce un estado emocional desagradable, indica que ninguna de las obras seleccionadas en nuestro estudio despierta una emoción desagradable.

En el mismo sentido se consideran placenteras, siguiendo a Lang, aquellas fotografías cuyos valores de valencia son de 7,36 o mayores y de 5,95 o mayor en arousal, en este grupo se sitúan gran parte de las obras de Kandinsky y en menor medida las de Mondrian. Además las obras de Kandinsky presentan un mayor agrupamiento mientras que las de Mondrian presentan mayor variación no presentándose una pauta tan clara de asociación.

GRÁFICO 8: GRUPO NO EXPERTOS

GRÁFICO 9: GRUPO EXPERTOS



Si comparamos el grupo de no expertos con el de expertos podemos ver que la variabilidad que presentan las obras de Mondrian en el grupo de no expertos es mucho más acusada. De hecho el grupo de no expertos indica, en 5 de las obras de Mondrian una clasificación en términos de medianamente desagradables y poco placenteras, cuestión que tan sólo se presenta en una de las obras de Kandinsky.

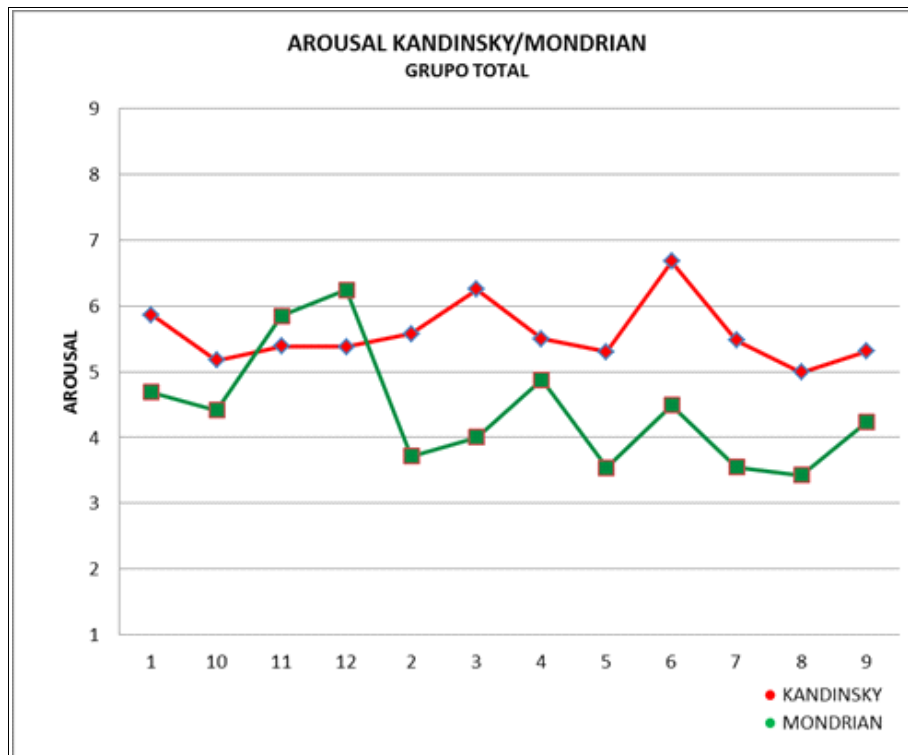
El comportamiento más uniforme del grupo de expertos llegando incluso a mostrar una importante relación entre las puntuaciones de arousal y valencia ($R^2 = 0,34$, es decir un 34% de varianza explicada, esto es que valencia y arousal tienen en común un 34%, frente al 2% del grupo de no expertos o el 18% del grupo conjunto). Esta cuestión pone claramente de relieve el comportamiento diferenciado entre los dos grupos, de acuerdo con otros estudios como los de Gisele Marty (si bien centrados en otros aspectos), indicativo de que el tener conocimientos previos es un factor diferenciador a tener presente cuando se realizan estudios en estética experimental. Lo cual confirma nuestra hipótesis tercera.

Estudio del comportamiento en las dimensiones del arousal y Valencia en Kandinsky y Mondrian.

El último estudio gráfico se refiere a la comparación por autores del comportamiento emocional analizado a través de las dimensiones de arousal y valencia afectiva de las obras analizadas en esta investigación pertenecientes a cada uno de los autores. Los gráficos 10, 11 y 12, se refieren a la dimensión de arousal, dimensión que está relacionada con las medidas de SCR., y que sirve para validar los resultados de la percepción autoconsciente que hace el sujeto de su propia activación, entendiendo que si la medida realizada directamente por el *Physiolab* indica un cambio homeostático, el sujeto lo percibirá como tal indicando un mayor nivel de arousal. Como señalamos en el análisis des SCR, en general, salvo algunas excepciones, las obras de Kandinsky causaron un mayor impacto, patrón que se repite en los resultados del

SAM.

GRAFICO 10: AROUSAL KANIDNSKY/MONDRIAN



Es evidente el similar comportamiento de las obras de ambos autores a excepción de los valores medios correspondiendo los más altos a las obras de Kandinsky, salvo en las obras 11 y 12 de Mondrian (M-11-New York City; M-12-Broadway Boogie Woogie).

GRAFICO 11

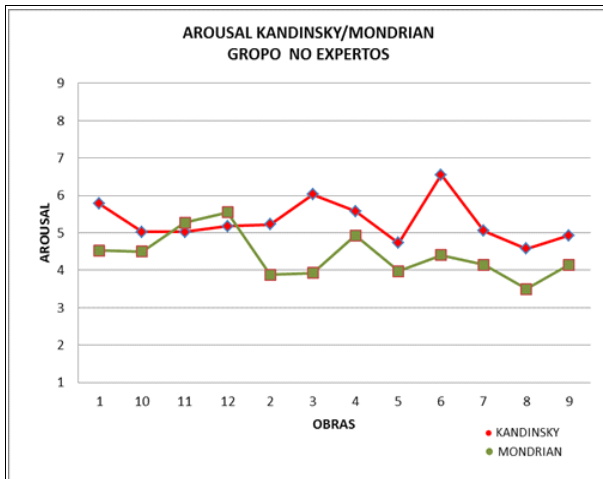


GRAFICO 12

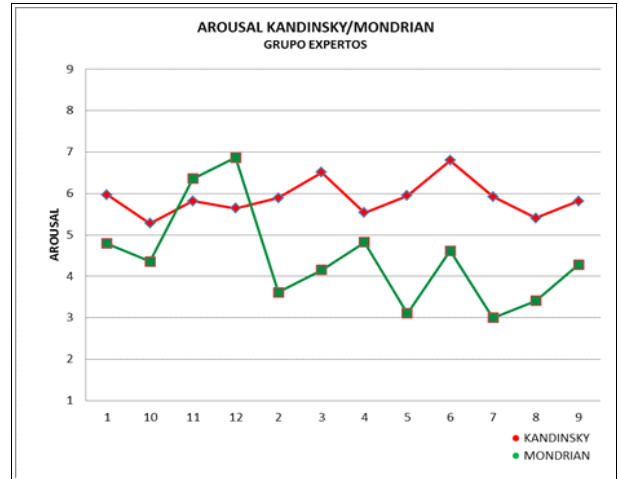


GRAFICO 13

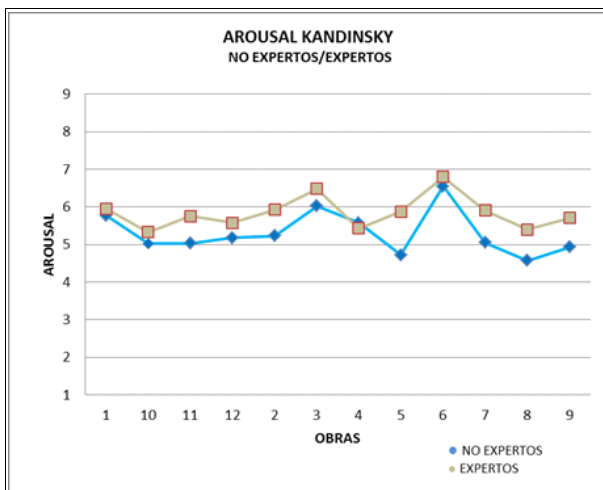
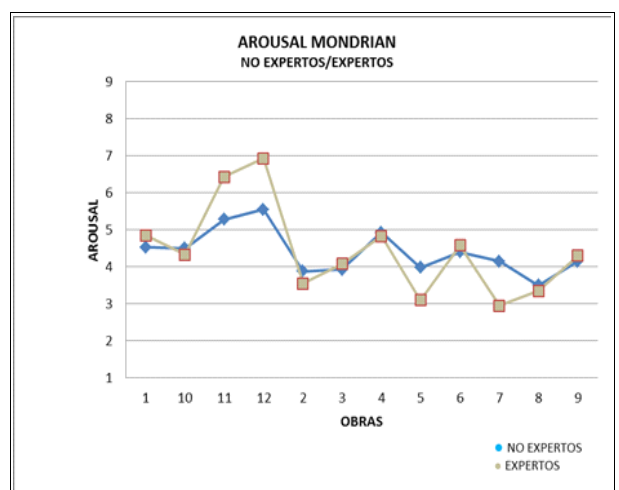


GRAFICO 14



El comportamiento que vimos en el grupo total se replica con las mismas pautas en el grupo de expertos, en el que se observa un patrón similar en las obras de los dos autores, siendo más altos los valores adjudicados a las obras de Kandinsky, excepto en las obras 11 y

12 de Mondrian (M-11-New York City; M-12-*Broadway Boogie Woogie*). Mientras que en el de no expertos la pauta no es tan uniforme presentados una mayor variación. Lo anterior debe interpretarse en el sentido de que en general resultan más “activadoras” las obras de Kandinsky que las de Mondrian, tendencia que se mantiene para el grupo de expertos presentando el de no expertos una mayor variación que, sin ser radical, indica sensibilidades diferentes en uno y otro grupo.

Sin embargo, cabe destacar que a pesar de las diferencias señaladas, ambos grupos coinciden en las obras de ambos autores que consideraron de mayor arousal, es decir que les afectaron más las mismas obras: K-3 (*Composición-VI*), K-6 (*Composición VII*) , y M-11 (*New York City I*) M-12 (*Broadway Boogie Woogie*).

En el caso de Kandinsky estas dos obras son de las denominadas por el autor *Composiciones* , que según sus palabras eran aquellas obras de mayor elaboración y trabajo previo, por otro lado, son obras de su etapa aún expresionista, carente de la geometrización que introdujo en sus obras tras su estancia en Moscú, y su paso por la Bauhaus. Ambas tienen una composición abigarrada en la que destaca el dinamismo y un horror vacui, en el que la tela está completamente ocupada por formas y colores, sin embargo, se diferencian en el uso de los colores, más fríos en K-3 (*Composición VI*). Las obras de Mondrian señaladas como más “activadoras” por ambos grupos, son dos de sus obras finales, cuando se traslada a Nueva York e imprime nuevo ritmo a sus composiciones, sustituyendo sus clásicas líneas negras por líneas amarillas, en este caso además destaca, la mayor complicación del entramado de dichas líneas.

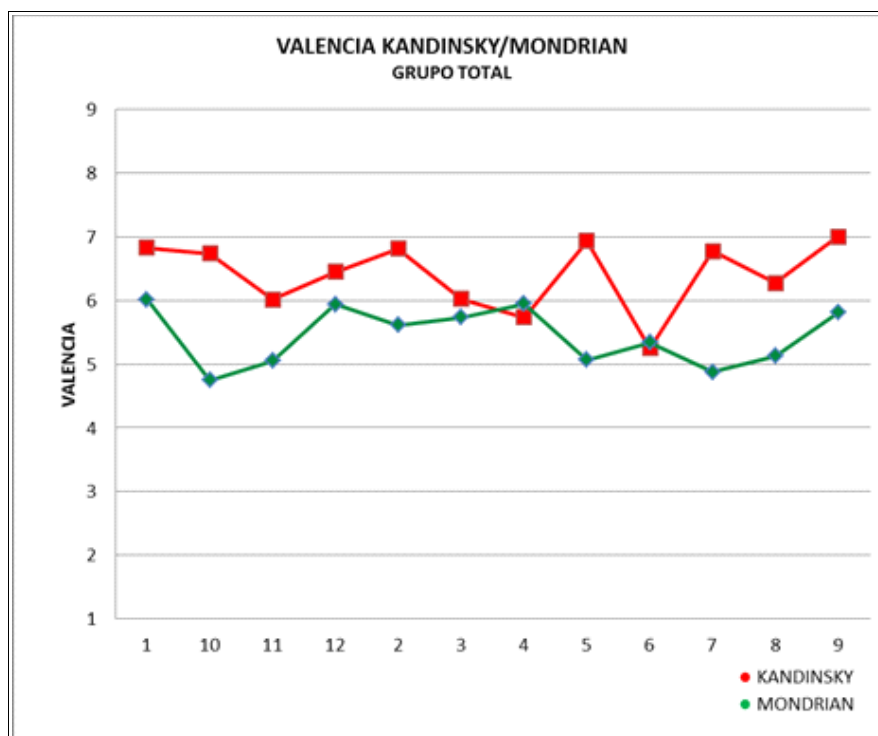
Creemos que es destacable cómo ambos grupos señalaron las mismas obras como las que le produjeron una mayor activación (aunque menor en los no expertos), y que en ambos casos, las obras señaladas son, de las seleccionadas de cada autor, las que en general, en cada uno de los autores, presentan unas composiciones más elaboradas y complejas, y con mayor ritmo y movimiento, lo que podría relacionarse con la teoría expuesta de Berlyne del efecto de la complejidad. Por otro lado señalar que, si bien el tener conocimientos sobre arte, parece influir en una mayor sensibilidad, ya que por lo general dieron valores de

activación más altos a todas la obras, no parece afectar en las cualidades formales que producen la activación.

ESTUDIO GRÁFICIO DE LA VALENCIA ENTRE AUTORES

De forma similar al análisis realizado para el estudio del arousal presentamos a continuación el correspondiente a la valencia.

GRÁFICO 15



De forma similar a lo que vimos en los resultados del arousal, la valencia en general, es mayor en las obras de Kandinsky en el grupo total, presentándose menos variación en el grupo expertos y, también al igual que ocurre con la variable del arousal, el comportamiento de los no expertos es más errático (menos pautado). Lo anterior se debe interpretar en términos de que la pintura de Kandinsky (al menos en las obras analizadas en esta investigación) presentan una valencia afectiva mayor (es decir resultan más agradables)

que las de Mondrian⁵⁵, si bien parece que esta apreciación esta matizada por el hecho de haber recibido formación universitaria especializada en Historia del Arte.

Sin embargo, para esta variable, de las obras de Kandinsky antes señaladas por su alto nivel de arousal K-6 (*Composición VII*), es la que tiene la valencia más baja debido, como veremos en los gráficos 16 y 17, a la puntuación asignada por los no expertos, siendo K-9 (*Algunos círculos*) y K-5 (*Diciembre. Black Lines*) las que obtuvieron la valencia más positiva. Sobre estas dos obras de Kandinsky, cabe resaltar que son las únicas de las presentadas cuya composición está organizada en torno a formas circulares, sobre todo K-9, que como hemos señalado es la que tiene la valencia afectiva mayor, cuya estructura es una serie de círculos de distintos tamaños, sobre fondo oscuro, predominando los tonos fríos.

En las obras de Mondrian, en cambio la que se señaló por su alto nivel de arousal M-12-*Broadway Boogie Woogie*, obtuvo la segunda mayor puntuación en valencia, siendo M-1 (*Composition in Color A*) la de valencia más alta.

GRÁFICO 16

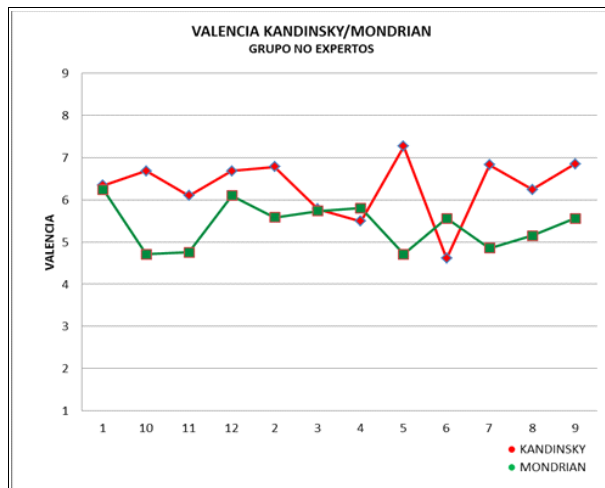
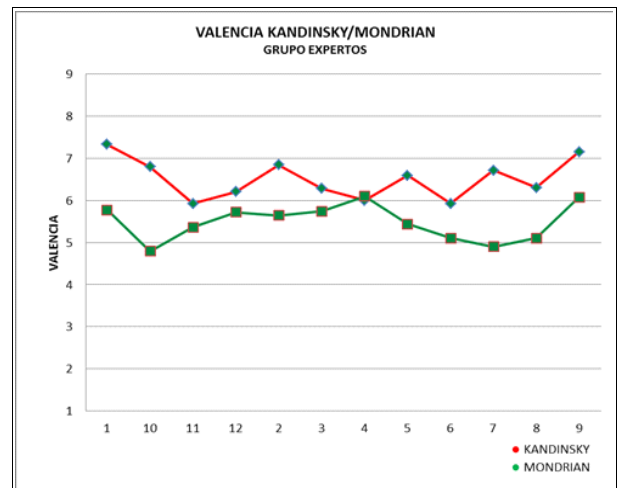


GRÁFICO 17



55 Recordar que según los autores del IAPS se considera que una fotografía de su banco se considera que una imagen es “no agradable cuando el valor de la valencia está en 2,05 y 6,19” en arousal y placentera cuando la valencia alcanza valores de 7,36 y 5,95 de arousal.

En el gráfico 16 se presenta las valencias de ambos autores asignadas por el grupo de no expertos, en el que se observa como acabamos de señalar que la obra K-6 de Kandinsky tiene la valencia más baja, a pesar de tener una puntuación alta en arousal. Por otro lado, si se compara con el gráfico 15, en el que se observan los resultados del grupos de expertos, se puede ver el comportamiento más errático antes señalado.

En las páginas anteriores hemos expuesto los resultados obtenidos en el experimento diseñado para estudiar sí la pintura abstracta elicitaba emociones. Hemos visto que no sólo se da el hecho de la elicitación sino que, además, los elementos que componen el cuadros, tal y como afirma la estética experimental, actúan de forma diferencial dotando a cada obra de características específicas que son percibidas como distintas por los observadores.

Antes de finalizar este epígrafe dedicado al análisis de nuestros resultados queremos transcribir algunas de las opiniones que los participantes en el experimento, de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense que constituyeron el grupo de expertos, nos comentaron al finalizar su participación.

En general todos se mostraron muy motivados e interesados en la experiencia considerándola especialmente relevante el que se planteasen estudios en los que la Historia del Arte fuese el objeto de análisis de la Psicología y más de que las emociones, tema de gran actualidad, fueran el principal motivo de esta investigación, ya que todos consideran que la pintura, sea abstracta o representativa, siempre da lugar a sensaciones que, con mayor o menor duración, cambian su situación personal. Su interés queda patente en el hecho de insistir en que acudamos a la Facultad a exponer el trabajo y los resultados, compromiso que hemos asumido para el próximo curso.

Algunos (alumnos de doctorado) nos plantearon si al tratarse de una situación muy artificial aspectos como, el tamaño, la perspectiva o la sensación de estar “encerrado” podrían afectar a los resultados. Cuestiones que nos han parecido muy interesantes a valorar en el diseño de investigaciones en este ámbito.

Se mostraron bastante críticos con el SAM por diferentes razones. Para alguno resulta especialmente obsoleto (antiguo) ya que las figuras que representan las dimensiones son bastante “ridículas”. La dimensión denominada “dominancia” se considera que es poco clara, no se entiende e incluso produce confusión (lo cual coincide en cierta forma con la literatura especializada en la que, dada su alta relación con el arousal, se prescinde de su análisis).

En cuanto al experimento en sí manifestaron que el hecho de estar con los electrodos, una vez acostumbrados, no le supuso ningún problema de incomodidad, nerviosismo, etc. La experiencia no resulto larga, siendo todos los tiempos suficientes, si bien la aparición de la cruz de fijación consideran que es innecesaria.

En general la experiencia fue valorada positivamente.

V.- CONCLUSIONES

En primer lugar, se presentarán las conclusiones específicas correspondientes a la metodología experimental que hemos empleado relacionadas con las hipótesis que, siguiendo la estructura de presentación de los trabajos experimentales, se plantearon en el capítulo anterior.

Según los resultados cuantitativos obtenidos, se puede decir que las obras abstractas de Kandinsky y Mondrian producen cambios en el equilibrio interno de las personas, que entendemos como indicativos de que generan emociones, y que los cambios se producen tanto en personas con conocimientos de arte como sin ellos.

La aplicación de la metodología IAPS es aplicable, como queda demostrado en este trabajo, en el ámbito de la pintura abstracta, y puede aportar interesantes informaciones sobre la recepción en el público de este tipo de obras. Una de las aplicaciones importantes que se derivan de esta cuestión es que es posible crear un banco de obras pictóricas calibradas, similar a IAPS, para la elicitación de emociones y que pueda ser empleado en los estudios de Psicología del Arte aportando mayor validez, que redundará en una mejor comprensión del hecho artístico.

En lo que se refiere a los autores aquí estudiados está claro que, tal y como se indica en el título de este trabajo, parece que la pintura de Kandinsky y Mondrian producen emociones en los espectadores, si bien estas emociones o emoción son ligeramente diferentes cuando se estudian de forma comparativa. De manera que, apoyándonos en nuestros resultados gráficos podemos decir que las obras de Kandinsky (al menos las aquí estudiadas) resultan agradables y placenteras (hedonistas) en mayor grado que las de Mondrian, las cuales presentan niveles más bajos de agradabilidad y placer.

Las obras de ambos se mantienen en rangos medios de ambas dimensiones (Arousal 3-7; valencia 5-7), lo que concuerda con lo establecido por James sobre las emociones elaboradas (delicadas en términos de James) que se corresponderían con los sentimientos morales, intelectuales y estéticos.

Relacionado con lo anterior, cabe destacar que nuestro análisis sugiere que tanto Kandinsky como Mondrian consiguieron en sus obras materializar algunos aspectos de los que definían en sus teorías artísticas. En Kandinsky, esas vibraciones del alma, que en el desarrollo teórico hemos equiparado con emociones, pues las respuestas al SAM en relación a la dimensión de activación, se encuentran en un rango medio-alto (entre 5 y 7), es decir, medianamente excitantes, y Mondrian, el equilibrio, con unos valores de activación medio-bajo (entre 3 y 5), entendidos como poco excitantes. Aspecto que remite a Wolheim, para quien, como hemos señalado, la obra tiene un significado sólo si en ella se puede percibir lo que el artista pretendía.

Sin embargo, el estudio experimental no sirvió para determinar otras cuestiones, como si la vibración sentida por el espectador era análoga a la que sintió Kandinsky cuando creó las obras presentadas, o si el la sensación de equilibrio de Mondrian se debía a la belleza universal de relaciones equilibradas, lo que no es de extrañar ya que, son cuestiones que a pesar de estar en los escritos, son difíciles de definir y comprender en su sentido último, más allá del campo teórico general, y por tanto aún imposibles de comprobar.

Respecto a la definición de una emoción estética, tal y como la planteamos, los resultados obtenidos parecen indicar que sí se puede hablar de una emoción de este tipo pues, por un lado, como se ha señalado han habido cambios en el equilibrio interno de los participantes ante el visionado en las obras, indicativos de que ha habido una emoción. Por el otro, dichos cambios parecen responder a la percepción, no sólo de los elementos pictóricos en sí, sino a la percepción en su conjunto, en el que juega un papel relevante las relaciones entre los propios elementos pictóricos a través de la composición, y el color.

Aunque somos conscientes de que este único trabajo no es suficiente para afirmar que existe una emoción estética definida con entidad propia, sí es cierto que es un primer paso en este sentido que debe motivar más investigación para corroborar nuestros hallazgos y contribuir a su delimitación y definición.

Aunque ha sido arduo, el planteamiento del uso de metodologías y teorías psicológicas, en combinación con las propias de Historia del Arte, para el estudio de

Kandinsky y Mondrian, ha servido, en nuestra opinión para profundizar tanto en sus estilos por separado, como en conjunto.

Si atendemos a los autores por separado, se ha puesto de relieve el interés de Kandinsky por la psicología de la época, sobre todo por la Gestalt, lo que unido a su trayectoria vital (presente en todos los países que tuvieron conflictos de la primera mitad del s. XX), y sus concepciones filosófico-teóricas, explican su pintura de carácter expresionista, a base de formas libres, que se relacionan a veces en conflicto unas con otras, otras veces con mayor armonía, cuestiones que creemos se han visto reflejadas en nuestro planteamiento experimental.

Mondrian, se interesó más por la *vida moderna*, el hombre moderno, que gracias a la técnica y la tecnología, había construido las grandes metrópolis y los grandes avances que hacían la vida cotidiana más fácil, su trayectoria vital fue tranquila, a pesar de vivir en la época de los grandes conflictos (no estuvo presente en ninguno de los países en los momentos de conflicto), y sus concepciones filosófico-teóricas, explican su abstracción geométrica, en la que todo está en orden y equilibrio, aunque no exenta de emoción, como se le ha acusado en algunas ocasiones, como hemos visto en los resultados del planteamiento experimental. Quizás ésta sea la aportación teórica más novedosa para la Historia del Arte, que las pinturas de Mondrian despiertan emoción, aunque débil, y lo hace en personas tanto con conocimientos de arte, como sin ellos.

El estudio comparativo de Kandinsky y Mondrian reveló que, a pesar de tener dos estilos pictóricos tan diferentes, tenían mucho más en común, en lo que a concepciones teóricas se refiere, de lo que se suele admitir, fruto seguramente de los que los alemanes denominan *Zeitgeist*, que significa el conjunto de la cultura y el clima intelectual, en referencia a una determinada época, o las características genéricas de un período de tiempo, que las distintas subjetividades de cada uno dieron como resultado los dos estilos contrapuestos.

Respecto a la significación de las emociones en las vanguardias artísticas, como se anota en el título, y en el arte en general, creemos que queda patente, no sólo en el

desarrollo experimental, sino también en el cuerpo teórico presentado a lo largo de los primeros capítulos, que han puesto de relieve la importancia y la atención que algunos de los más importantes filósofos y estetas han otorgado a las emociones cuando han tratado cuestiones en torno a la experiencia estética.

Según todo lo expuesto a lo largo de este trabajo, y a tenor de los resultados del experimental, creemos que la introducción de las emociones en el campo de estudio de la Historia del Arte, abre una nueva línea de investigación en la que incorporar nuevos métodos de estudio, valoración, e interpretación que nos ayuden a comprender y explicar el hecho artístico en todas sus dimensiones. Además integrar las emociones en nuestro campo de estudio pondría a la Historia del Arte en línea con las últimas tendencias de investigación de las Ciencias Sociales, que han puesto de relieve que los procesos emocionales son esenciales en la vida, no sólo en sus aspectos más irracionales, sino también en los aspectos cognoscitivos, reconociendo el papel de las emociones en la obtención de conocimiento. Lo anterior nos lleva a señalar la importancia que a nuestro entender tiene la interdisciplinariedad entre las distintas Ciencias Sociales para adquirir un mayor conocimiento y entendimiento del ser humano en su todas sus dimensiones.

Quizás es precisamente el carácter emocional del arte, aspecto tan huidizo y difícil de explicar y estudiar, al que hemos dedicado esta investigación, donde reside el valor y la importancia del Arte a lo largo de la Historia, pues tanto cada individuo, como cada generación que observa una obra y tiene una experiencia estética produce una nueva actualización de la obra que aumenta su valor y significación.

VI.- BIBLIOGRAFÍA

- Addison, J. (1724). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* (1991.^a ed.). Visor.
- Alcaraz León, M. J. (2013). *Una Explicación De La Discontinuidad De Las Emociones Ante El Arte Y La Realidad O Por Qué Simpatizar Con El Malo No Es Tan Malo Después De Todo*. Murcia: Fundación Séneca.
- Alcaraz, M. (1993). Especificidad vs. Generalidad de las respuestas autonómicas en las emociones. *Psicothema*, 5(2), 255-264.
- Alzina, R. B. (2009). *Psicopedagogía de las emociones*. Editorial Síntesis, S.A.
- Aranda Torres, C. (2004). *Introducción a la estética contemporánea*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- Arnheim, R. (1997). *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. (M. L. B. Fernández-Campoamor, Trad.). Madrid: Alianza.
- Aspiunza, J. (2011). La experiencia estética, por ej., en Kant, a la luz de las teorías neurológicas de A. Damasio. Presentado en Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, 2011, Cartagena.
- Ax, A. F. (1953). The physiological differentiation between fear and anger in humans. *Psychosomatic medicine*, 15(5), 433-442.
- Becks-Malorny, U. (2003). *Vasili Kandinsky, 1866-1944: en camino hacia la abstracción*. Taschen.
- Behrens, R. R. (1998). Art, design and Gestalt theory. *Leonardo*, 299-303.
- Belén, P. S. (2009). Acerca de la reflexión de Nelson Goodman en torno al vínculo entre el arte y el conocimiento y de su importancia en las investigaciones de Howard Gardner. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte; núm. 16 (2009); 18-41 Revista Ensayos: Historia y teoría del arte; núm. 16 (2009); 18-41*, 19-41.
- Bellés, X. (2009). Las emociones clasificadas: Darwin i Le Brun. *Mètode: Anuario*, (2009), 214-219.
- Berlyne, D. E. (1974). The new experimental aesthetics. En *Studies in the new experimental aesthetics: steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation* (pp. 1-25). Washington, D.C.: Hemisphere Publishing Corp.

- Blotkamp, C. (2001). *Mondrian: The Art of Destruction*. Reaktion Books.
- Boudewijnse, G.-J. (2012). Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence. Discussion. *Gestalt Theory*, 34(1), 81-98.
- Bozal, V. (1996a). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. 1* (Vol. 1). Madrid: Visor.
- Bozal, V. (1996b). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. 2* (Vol. 2). Madrid: Visor.
- Bradley, M. . (2000). Emotion and motivation. En J. T. Cacioppo, L. G. Tassinari, & G. G. Berntson (Eds.), *Handbook of Psychophysiology* (pp. 602-642). Cambridge University Press.
- Bradley, M. ., & Lang, P. J. (2007). Emotion and motivation. En J. T. Cacioppo, L. G. Tassinari, & G. G. Berntson (Eds.), *Handbook of Psychophysiology* (3 edition, pp. 581–607). New York: Cambridge University Press.
- Bradley, M. M., & Lang, P. J. (1994). Measuring emotion: the Self-Assessment Manikin and the Semantic Differential. *Journal of Behavior Therapy and Experimental Psychiatry*, 25(1), 49-59.
- Buela-Casal, G., Sierra, J. C., Pelachano, V., & Arjona, P. (1997). *Manual de evaluación psicológica: Fundamentos, técnicas y aplicaciones* (Edición: 1). Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Bulley, M. H. (1951). *Arts and Everyman: A Basis for Appreciation, Forming a General Introduction to the Study of Art of All Types, Ages and Countries*. Batsford.
- Bulley, M. H., & Burt, C. . L. (1933). *Have you good taste?: A guide to the appreciation of the lesser arts*. Methuen & co., ltd.
- Burke, E. (1757). *Indagacion filosofica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Cacioppo, J. T., & Berntson, G. G. (1994). Relationship between attitudes and evaluative space: A critical review, with emphasis on the separability of positive and negative substrates. *Psychological Bulletin*, 115(3), 401. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.115.3.401>

- Cacioppo, J. T., & Gardner, W. L. (1999). Emotion. *Annual Review of Psychology*, *50*, 191-214. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.50.1.191>
- Campos-Bueno, J. J., DeJuan-Ayala, O., Montoya, P., & Birbaumer, N. (2015). Emotional Dimensions of Music and Painting and their Interaction. *The Spanish Journal of Psychology*, *18*. <https://doi.org/10.1017/sjp.2015.53>
- Cano-Vindel, A. (1997). Modelos explicativos de la emoción. En E. . Fernandez-Abascal (Ed.), *Psicología general : motivacion y emocion* (pp. 127-161). Madrid: RAMON ARECES.
- Carreras Barceló, P. (1998). De Fechner a Berlyne: 100 Años de Estética Experimental. *Revista de historia de la psicología*, *19*(2), 323-332.
- Cela-Conde, C. J., Marty, G., Maestú, F., Ortiz, T., Munar, E., Fernández, A., ... Quesney, F. (2004). Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, *101*(16), 6321-6325. <https://doi.org/10.1073/pnas.0401427101>
- Chipp, H. B., Selz, P. H., & Taylor, J. C. (1995). *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.
- Crego, C. (1997). *El espejo del orden* (Edición: 1). Madrid; España: Ediciones Akal.
- Deicher, S. (2004). *Piet Mondrian: 1872-1944; Structures in Space*. TASCHEN America Llc.
- del Barrio, J. C. (2011). Una revisión a la interpretación de la Pintura Moderna de Greenberg a través de los textos de la Vanguardia. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, (22-23). Recuperado a partir de <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/1433>
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Grupo Planeta (GBS).
- Díaz Soto, D. (2007). Modernismo, forma, emoción y valor artístico: claves de la teoría de la modernidad artística de Clement Greenberg. *Bajo Palabra*, *0*(2), 159-166.
- Díaz Soto, D. (2011). Una cuestión de semántica. Greenberg, Fried y la expresión emotiva en artes plásticas. Presentado en Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, 2011, Cartagena.
- Diener, E., Smith, H., & Fujita, F. (1995). The personality structure of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, *69*(1), 130-141. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.69.1.130>

- Düchting, H. (1999). *Wassily Kandinsky (1866-1944): Una revolución pictórica*. Taschen.
- Duffy, D. E. (1934). Emotion: an example of the need for reorientation in psychology. *Psychological Review*, 41(2), 184-198.
- Duffy, D. E. (1972). Moiré Gauging of In-Plane Displacement Using Double Aperture Imaging. *Applied Optics*, 11(8), 1778-1781. <https://doi.org/10.1364/AO.11.001778>
- Ekman, P. (1989). The Argument and Evidence about Universals in Facial Expression of Emotion. En H. L. Wagner & A. S. R. Manstead (Eds.), *Handbook of Social Psychophysiology* (pp. 143-164). Chichester ; New York: John Wiley & Sons Ltd.
- Ekman, P. (1993). Facial expression and emotion. *American Psychologist*, 48(4), 384-392. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.48.4.384>
- Ekman, P., & Rosenberg, E. L. (1997). *What the Face Reveals: Basic and Applied Studies of Spontaneous Expression Using the Facial Action Coding System (FACS)*. Oxford University Press.
- Encina, J. de la, & Leyra, A. M. (2002). *Worringer*. Editorial Complutense.
- Fernández-Abascal, E. G., Rodríguez, B. G., Sánchez, M. P. J., Díaz, M. D. M., & Sánchez, F. J. D. (2010). *Psicología de la emoción* (4.ª ed.). Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Fernández-Dols, J. M., Carrera, C., & Casado, C. (2002). The meaning of expression: Views from art and other sources. En L. Anolli, R. Ciceri, & G. Riva (Eds.), *Say Not to Say: New Perspectives on Miscommunication* (pp. 117-132). Amsterdam: IOS Press.
- Fiz, S. M. (1987). *La estética en la cultura moderna: de la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Alianza.
- Fontaine, J. R. J., Scherer, K. R., Roesch, E. B., & Ellsworth, P. C. (2007). The world of emotions is not two-dimensional. *Psychological Science*, 18(12), 1050-1057. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2007.02024.x>
- Frances, R. (2005). *Psicología del arte y la estética* (1979.ª ed.). Ediciones AKAL.
- Gombrich, E. H. (2002). Cuatro teorías sobre la expresión artística. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, (7), 11–24.
- González García, A., Calvo Serraller, F., & Marchán Fiz, S. (Eds.). (1979). *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Madrid: Ediciones Turner, Fundación F. Orbezo.

- González García, A. L. (1994). Las anomalías metodológicas de las Psicologías del arte y de la estética como problema para la Historia de la Psicología. *Revista de historia de la psicología*, 15(3), 451-460.
- González Rey, F. L. (2008). Psicología y arte: razones teóricas y epistemológicas de un desencuentro. Recuperado 28 de junio de 2016, a partir de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=139012667013>
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos* (2010.^a ed.). Barcelona: Paidós.
- Granger, G. W. (1955a). The Prediction of Preference for Color Combinations. *The Journal of General Psychology*, 52(2), 213-222. <https://doi.org/10.1080/00221309.1955.9920240>
- Granger, G. W. (1955b). The prediction of preference for color harmny. *The Journal of General Psychology*, 52(1), 21-35. <https://doi.org/10.1080/00221309.1955.9918340>
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos* (Félix Fanés). Madrid: Siruela.
- Greenwald, M. K., Cook, E. W., & Lang, P. J. (1989). Affective judgment and psychophysiological response: Dimensional covariation in the evaluation of pictorial stimuli. *Journal of Psychophysiology*, 3, 51-64.
- Henry, M. (2008). *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Siruela.
- Hernández Belver, M. (1988). Estudio comparativo de los criterios estéticos y juicio artístico en los alumnos de Bellas Artes. *Arte, individuo y sociedad*, (1), 43.
- Huertas, J. A., Montero, I., & Alonso Tapia, J. (2006). Procedimientos de evaluación de la motivación humana. En *Motivación: querer aprender* (pp. 181-210). Buenos Aires: Aique.
- Hume, D., Alcorta, M. T. B., & Roca, J. G. (1757). *La norma del gusto y otros ensayos*. Universitat de València.
- Izard, C. E. (1977). *Human Emotions* (1977 edition). New York: Plenum Press.
- Izard, C. E. (1994a). Cognition is one of four types of emotion-activating systems. En P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The Nature of Emotion: Fundamental Questions* (1 edition, pp. 203-207). New York: Oxford University Press.
- Izard, C. E. (1994b). Innate and universal facial expressions: evidence from developmental and cross-cultural research. *Psychological Bulletin*, 115(2), 288-299.
- Jaffé, H. L. C. (1956). *De Stijl 1917-1931. The Dutch Contribution to Modern Art*. Amsterdam.

- Kandinsky, V. (2003). *Punto y línea sobre el plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. (R. Echavarren, Trad.). Argentina: Ediciones Paidós.
- Kandinsky, W. (1979). *De lo espiritual en el arte*. (E. Palma, Trad.) (1989.^a ed.). México, D.F.: Premiá.
- Kandinsky, W. (1983). *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza.
- Kandinsky, W. (2002). *Mirada retrospectiva*. (A. Nélida Bixio, Trad.). Barcelona: Emecé Editores.
- Kawabata, H., & Zeki, S. (2004). Neural correlates of beauty. *Journal of Neurophysiology*, *91*(4), 1699-1705. <https://doi.org/10.1152/jn.00696.2003>
- Lang, P. J. (1977). The application of psychophysiological methods to the study of psychotherapy and behavior modification. En A. E. Bergin & S. L. Garfield (Eds.), *Handbook of Psychotherapy and Behavior Change* (pp. 75-125). New York: John Wiley & Sons Inc.
- Lang, P. J. (1979). A Bio-Informational Theory of Emotional Imagery. *Psychophysiology*, *16*(6), 495-512. <https://doi.org/10.1111/j.1469-8986.1979.tb01511.x>
- Lang, P. J., Bradley, M. M., Fitzsimmons, J. R., Cuthbert, B. N., Scott, J. D., Moulder, B., & Nangia, V. (1998). Emotional arousal and activation of the visual cortex: an fMRI analysis. *Psychophysiology*, *35*(2), 199-210.
- Lang, P. J., Greenwald, M. K., Bradley, M. M., & Hamm, A. O. (1993). Looking at pictures: affective, facial, visceral, and behavioral reactions. *Psychophysiology*, *30*(3), 261-273.
- Latto, R., Brain, D., & Kelly, B. (2000). An Oblique Effect in Aesthetics: Homage to Mondrian (1872–1944). *Perception*, *29*(8), 981-987. <https://doi.org/10.1068/p2352>
- Lawyer, S. R., & Smitherman, T. A. (2004). Trends in Anxiety Assessment. *Journal of Psychopathology and Behavioral Assessment*, *26*(2), 101-106. <https://doi.org/10.1023/B:JOBA.0000013657.06067.1f>
- Leder, H., Belke, B., Oeberst, A., & Augustin, D. (2004). A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. *British journal of psychology*, *95*(4), 489–508.
- Lengger, P. G., Fischmeister, F. P. S., Leder, H., & Bauer, H. (2007). Functional neuroanatomy of the perception of modern art: A DC-EEG study on the influence of stylistic information

- on aesthetic experience. *Brain Research*, 1158, 93-102. <https://doi.org/10.1016/j.brainres.2007.05.001>
- León del Río, M. B. (2009). Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C. J. Jung. *Arte, Individuo y Sociedad*, 21, 37-50. <https://doi.org/>
- Lizarraga, P. (2014). De Kant a Fry: del formalismo trascendental al figurativo. *Pensamiento y Cultura*, 17(2).
- Locher, P., Overbeeke, K., & Stappers, P. J. (2005). Spatial balance of color triads in the abstract art of Piet Mondrian. *Perception*, 34(2), 169-189. <https://doi.org/10.1068/p5033>
- Lumbreras, C. C., & Palacios, R. C. (2006). Un breve recorrido por la concepción de las emociones en la filosofía occidental. *A Parte Rei: revista de filosofía*, (47), 15.
- Machajdik, J., & Hanbury, A. (2010). Affective image classification using features inspired by psychology and art theory. En *Proceedings of the 18th ACM international conference on Multimedia* (pp. 83–92). ACM. Recuperado a partir de <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=1873965>
- Magherini, G. (1990). *El síndrome de Stendhal*. Espasa Calpe.
- Maillard, C. (2000). Emociones estéticas. *Thémata: Revista de filosofía*, (25), 49-53.
- Mankeliunas, M. (1980). Historia de la psicología en Colombia y su ubicación como ciencia. En *La psicología ¿ciencia social?* Bogotá: Universidad Javeriana.
- Marty, G. (1997). Hacia la Psicología del Arte. *Psicothema*, 9(Número 1), 57-68.
- Marty, G. (1999). *Psicología del arte* (Edición: edición). Madrid: Pirámide.
- Marty, G. (2000). Los problemas de la Psicología del Arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, (12), 61. <https://doi.org/>
- Megías, C. F., Mateos, J. C. P., Ribaudi, J. S., & Fernández-Abascal, E. G. (2011). Validación española de una batería de películas para inducir emociones. *Psicothema*, 23(4), 778–785.
- Meier, N. C., & Seashore, C. E. (1929). *The Meier-Seashore art judgment test*. Oxford, England: Bur. Educ. Res. & Service, Univ. Io.
- Micheli, M. de. (1994). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. (Á. S.-G. Martínez, Trad.) (Edición: edición). Madrid: Alianza.
- Moisset, I. (2013). O Paradigma do Laboratório: Experiências Pioneiras da Bauhaus.

- Moltó, J., Montañés, S., Gil, R. P., Cabedo, P. S., Verchili, M. C. P., Irún, M. P. T., ... Castellar, J. V. (1999). Un método para el estudio experimental de las emociones: el International Affective Picture System (IAPS). Adaptación española. *Revista de psicología general y aplicada: Revista de la Federación Española de Asociaciones de Psicología*, 52(1), 55-87.
- Mondrian, P. (1961). *Arte plástico y arte plástico puro*. Buenos Aires: Editorial Victor Leru S.R.L.
- Mondrian, P. (1973). *Realidad natural y realidad abstracta*. (R. Santos, Trad.). Barcelona: Barral Editores.
- Montes Serrano, C. (2002). Reflexiones sobre Arte e Ilusión. La psicología de la representación en E.H. Gombrich. En *E.H. Gombrich: in memoriam: actas del I Congreso Internacional «E.H. Gombrich (Viena 1909-Londres 2001): Teoría e Historia del Arte»* (pp. 11-46). Pamplona.
- Nicolás, S. M. (2008). El «afán de abstracción» en la creación artística según Wilhelm Worringer. Prólogo para estudiantes. *Imafronte*, 0(19-20), 285-304.
- Osborne, J. W., & Farley, F. H. (1970). The relationship between aesthetic preference and visual complexity in abstract art. *Psychonomic Science*, 19(2), 69-70. <https://doi.org/10.3758/BF03337424>
- Osgood, C. E., Suci, G. J., & Tannenbaum, P. H. (1957). *The Measurement of Meaning*. University of Illinois Press.
- Ou, L.-C., Luo, M. R., Woodcock, A., & Wright, A. (2004). A study of colour emotion and colour preference. Part III: Colour preference modeling. *Color Research & Application*, 29(5), 381-389. <https://doi.org/10.1002/col.20047>
- Oviedo, G. L. (2004). La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt. *Revista de estudios sociales*, (18), 89-98.
- Páez, D., Adrian, J. A., Vergara, A., & Igartua, J. J. (1991). Arte y emoción: perspectivas vygotskianas en psicología social de las emociones. *ResearchGate*, 12(1), 21-32.
- Palmer, S. E., & Guidi, S. (2011). Mapping the perceptual structure of rectangles through goodness-of-fit ratings. *Perception*, 40(12), 1428-1446. <https://doi.org/10.1068/p7021>

- Palmer, S. E., Schloss, K. B., & Sammartino, J. (2013). Visual aesthetics and human preference. *Annual Review of Psychology*, *64*, 77-107. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-120710-100504>
- Pazos-López, Á. (2014). Mente, cultura y teoría: aproximaciones a la psicología del arte. *Acción Psicológica*, *11*(2), 127-140. <https://doi.org/10.5944/ap.11.2.14214>
- Pierce, E. (1894). Aesthetics of simple forms I: symmetry. *Psychol. Rev.*, *1*, 483-495.
- Plutchik, R. (1980). *Emotion: A Psychoevolutionary Synthesis*. New York: Harper & Row.
- Podro, M. (1984). *The Critical Historians of Art* (Edición: Reprint). New Haven: Yale University Press.
- Puffer, E. D. (1903). Studies in symmetry. *Psychol. Rev., Monogr. Suppl.* *4*:, 467–539.
- Rosenmann, I. J., & Smith, C. A. (2001). Relational meaning and discrete emotions. En K. R. Scherer, A. Schorr, & T. Johnstone (Eds.), *Appraisal Processes in Emotion: Theory, Methods, Research* (1 edition, pp. 3-19). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Rusalova, M. N., Izard, C. E., & Simonov, P. . (1975). Comparative analysis of mimical and autonomic components of man's emotional state. *Aviation, Space, and Environmental Medicine*, *46*(9), 1132-1134.
- Russell, J. A., & Fernández-Dols, J. M. (1997). *The Psychology of Facial Expression*. Cambridge University Press.
- Russell, J. A., Weiss, A., & Mendelsohn, G. A. (1989). Affect Grid: A single-item scale of pleasure and arousal. *Journal of Personality and Social Psychology*, *57*(3), 493-502. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.57.3.493>
- Sánchez Rodríguez, M. (2013). La teoría de los tipos de representación en Leibniz y sus principales influencias en la estética y la lógica de la Ilustración alemana. *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, (Vol. 32), 271-295. <https://doi.org/10.4000/cultura.2073>
- Schachter, S., & Singer, J. E. (1962). Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state. *Psychological Review*, *69*, 379-399.
- Scherer, K. R., Schorr, A., Johnstone, T., & Lazarus, R. S. (Eds.). (2001). Relational meaning and discrete emotions. En *Appraisal Processes in Emotion: Theory, Methods, Research* (1 edition, pp. 37-67). Oxford, New York: Oxford University Press.

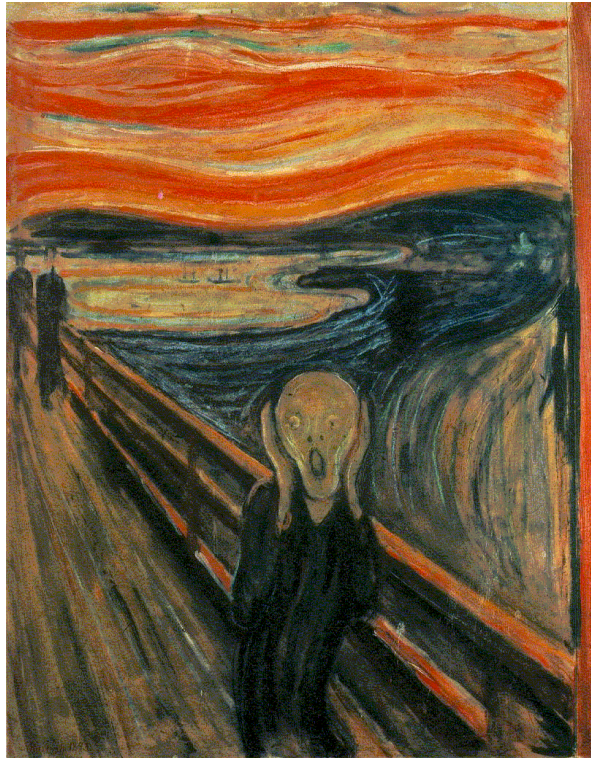
- Schloss, K. B., & Palmer, S. E. (2011). Aesthetic response to color combinations: preference, harmony, and similarity. *Attention, Perception, & Psychophysics*, 73(2), 551-571. <https://doi.org/10.3758/s13414-010-0027-0>
- Schoenberg, A., Kandinsky, W., & Hahl-Koch, J. (1987). *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schuster, M., & Beisl, H. (1982). *Psicología del arte: cómo influyen las obras de arte*. Blume.
- Shimamura, A. P. (2012). Toward a science of aesthetics. En *Aesthetic science: Connecting minds, brains, and experience* (pp. 3–28).
- Silvia, P. J. (2005). Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cognition and Emotion. *Review of General Psychology*, 9(4), 342-357. <https://doi.org/10.1037/1089-2680.9.4.342>
- Stangos, N. (1997). *Conceptos de arte moderno*. (J. S. Blanco, Trad.) (Edición: edición). Madrid: Alianza.
- Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética I: La estética antigua*. Ediciones AKAL.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (1987 1ª: 1997 6ª). Madrid: Tecnos.
- Terwogt, M. M., & Hoeksma, J. B. (1995). Colors and emotions: preferences and combinations. *The Journal of General Psychology*, 122(1), 5-17. <https://doi.org/10.1080/00221309.1995.9921217>
- van Campen, C. (1997). Early Abstract Art and Experimental Gestalt Psychology. *Leonardo*, 30(2), 133. <https://doi.org/10.2307/1576424>
- Vartanian, O., & Goel, V. (2004). Neuroanatomical correlates of aesthetic preference for paintings. *Neuroreport*, 15(5), 893-897.
- Vila, J., Sánchez, M., Ramírez, I., Fernández, M. C., Cobos, P., Rodríguez, S., ... Moltó, J. (2001). El Sistema Internacional de Imágenes Afectivas (IAPS): Adaptación Española. Segunda parte. *Revista de psicología general y aplicada: Revista de la Federación Española de Asociaciones de Psicología*, 54(4), 635-657.
- Vygotsky, L. (2006). *Psicología del arte*. Grupo Planeta (GBS).
- Watson, D., & Tellegen, A. (1985). Toward a consensual structure of mood. *Psychological Bulletin*, 98(2), 219-235.

- Zajonc, R. B. (1980). Feeling and thinking: Preferences need no inferences. *American Psychologist*, 35(2), 151-175. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.35.2.151>
- Zeki, S. (2005). *Visión interior: Una investigación sobre el arte y el cerebro*. (A. B. Chamorro, Trad.) (Edición: 1). Boadilla del Monte, Madrid: A. Machado Libros S. A.

ANEXOS

ANEXO I

OBRAS UTILIZADAS EN EL ENTRENAMIENTO



El grito: Edvard Munch, 1893



Full Fathom Five Jackson Pollock.

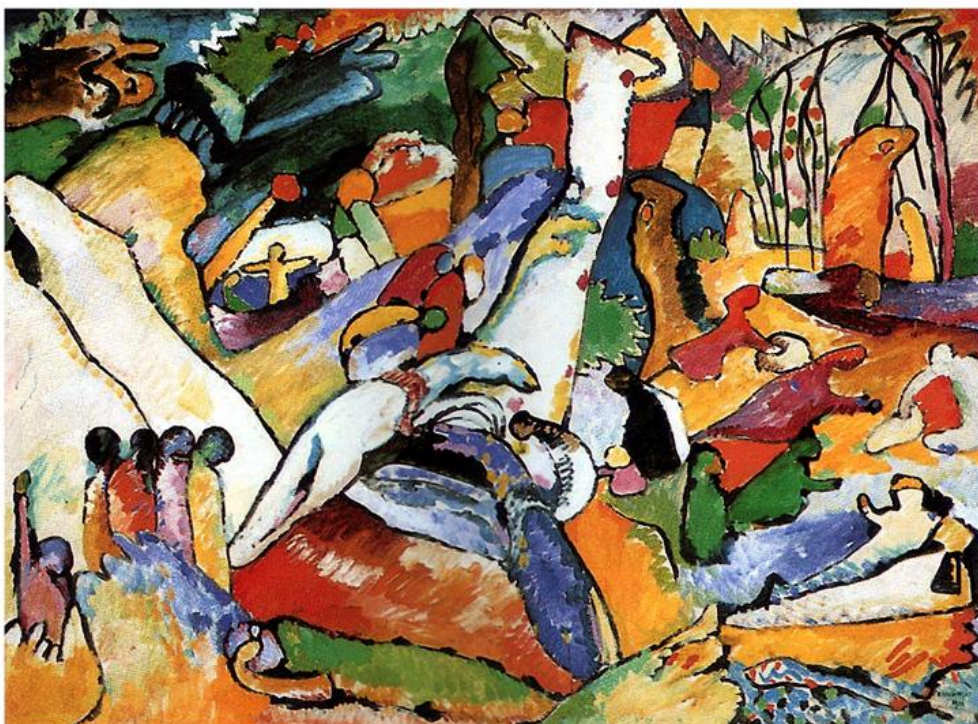


Lena in interior. Theo van Doesburg 1917.



Vassarely, *Triond* 1973

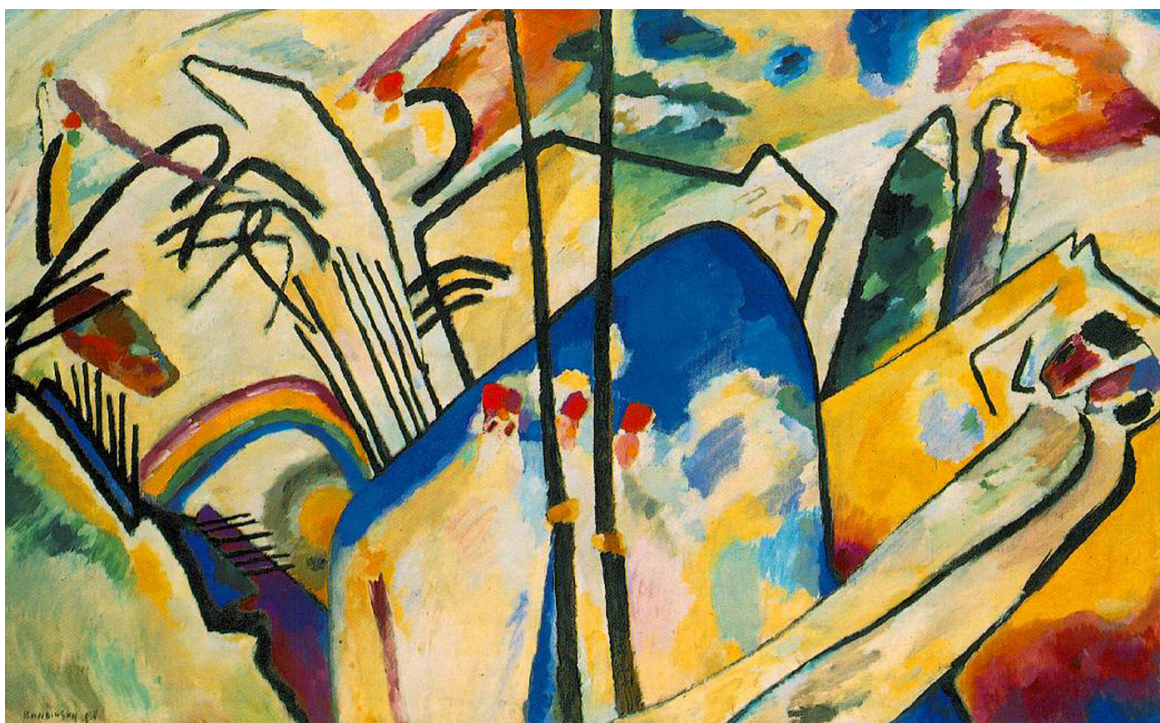
OBRAS DE KANDINSKI UTILIZADAS COMO ESTIMULOS



K1.- 1910 - Estudio para "Composición II"

Óleo/lienzo. 130,5 x 97,5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA

Foto: Wikiart. Dominio público



K2.- 1911 – Composición IV

Óleo sobre lienzo. 159,5 cm x 250,5 cm Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf

Foto: wikipedia



K3.- 1913 composición-VI

Óleo sobre lienzo, 195.0 x 300.0 cm Hermitage Museum, St.Petersburg

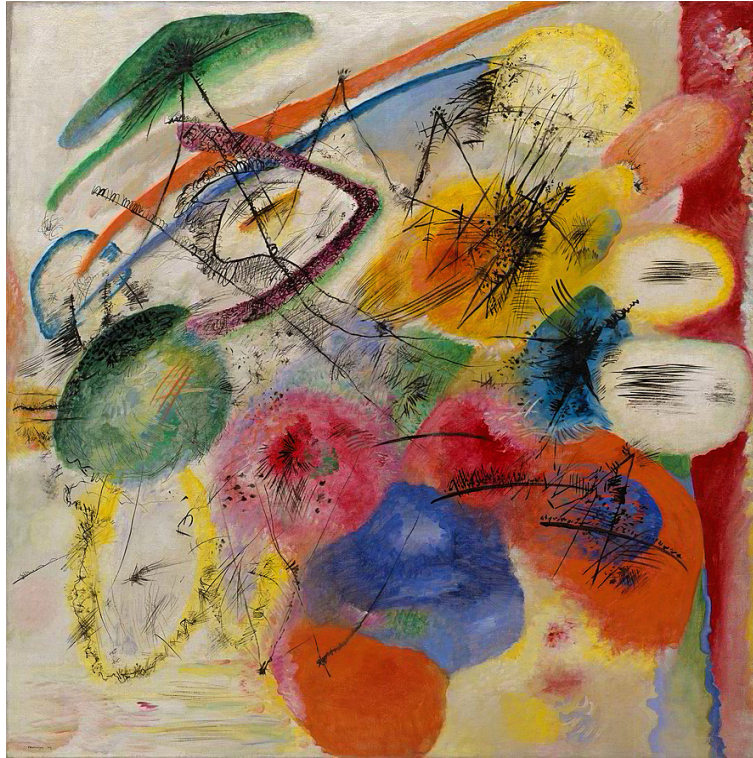
Foto: Wikiart.org. Public domain



K4.- 1913 pintura con borde blanco.

Óleo/lienzo. 140.3 x 200.3 cm . Guggenheim N. Y

Foto: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris



K5.- 1913. Diciembre. Black Lines (Schwarze Linien)

Óleo sobre lienzo, 129.4 x 131.1 cm. . Solomon R. Guggenheim Museum, New York Solomon R. Guggenheim Founding Collection



Foto: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris (web museo)

K6.- 1913 - Composición VII

Oleo/lienzo. 300 x 200 cm. The State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia



Foto: Wikiart.org. Public domain

K7.- 1920- Óvalo rojo

Oleo /lienzo. 71,5 x 71,5 cm . Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA

Foto: Wikiart. Dominio público



K8.- 1924 Blue Painting

Óleo sobre lienzo, montado en cartón .50.6 x 49.5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA

Foto: © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris



K9.- 1926 – Algunos círculos

Óleo/lienzo. 140 x 140 cm Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA

Foto: Wikiart. Dominio público



K10.- 1936 Composición IX

Óleo/Lienzo. 195 x 113,5 cm . Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris,

Foto: Wikiart. Dominio público



K11.- 1936- Curva dominante.

Óleo/lienzo. 194,3 x 129,3 cm Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA

Foto: Wikiart. Dominio público

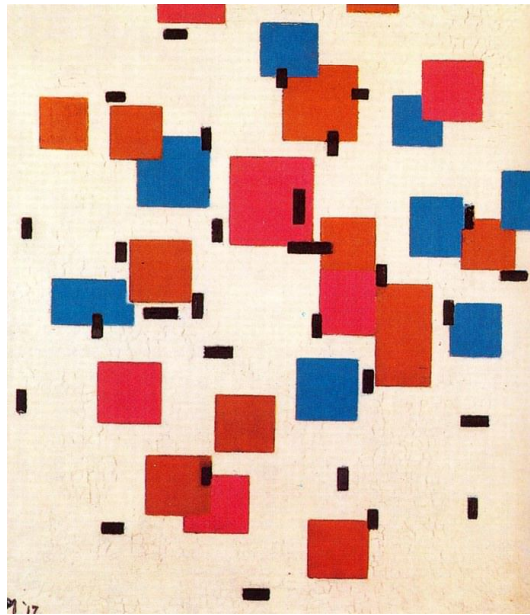


K12.- 1939 – Composición X

Óleo/lienzo. 195 x 130 cm . Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany

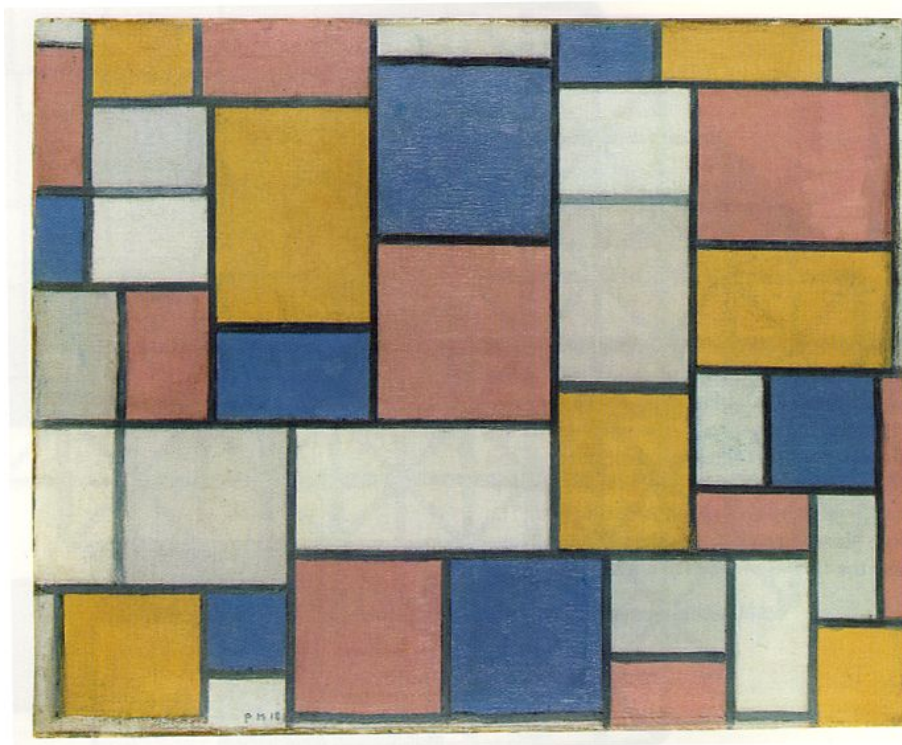
Foto: Wikiart. Dominio público

OBRAS DE MONDRIAN UTILIZADAS COMO ESTIMULOS



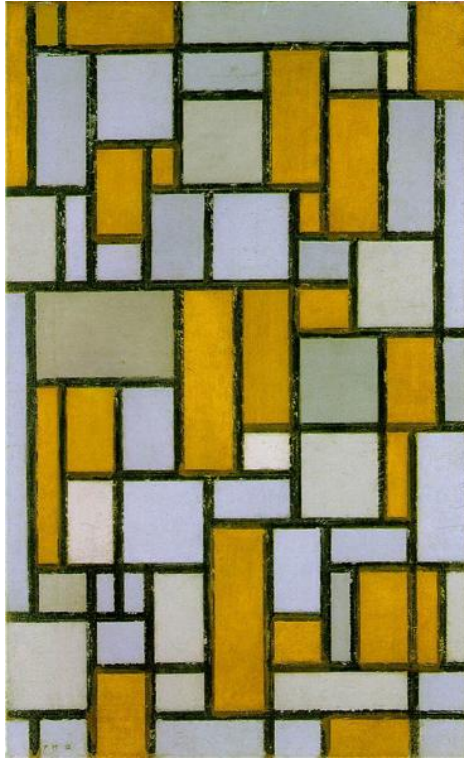
M1.- 1917. Composition in Color A.

Óleo/lienzo. 50 x 44 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, the Netherlands
Public domain

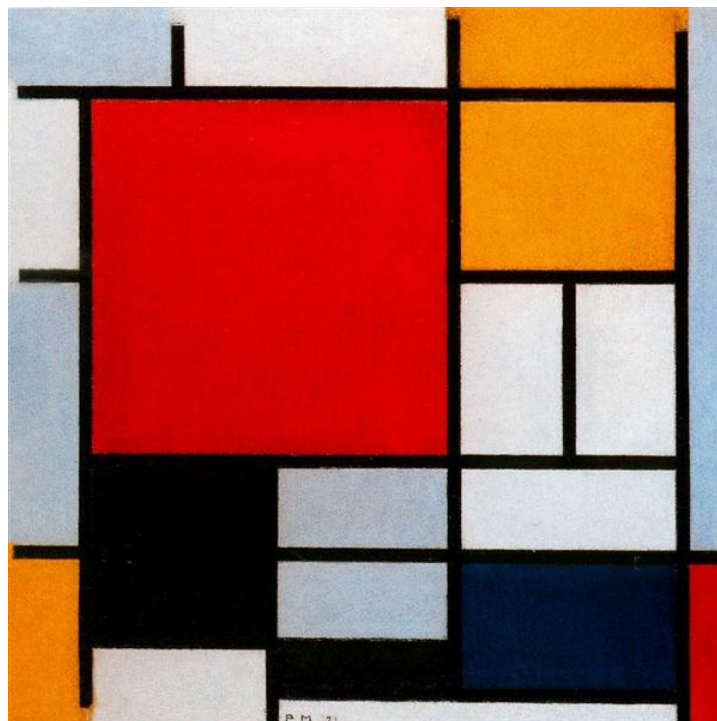


M2.- 1918. Composition with color planes and gray lines

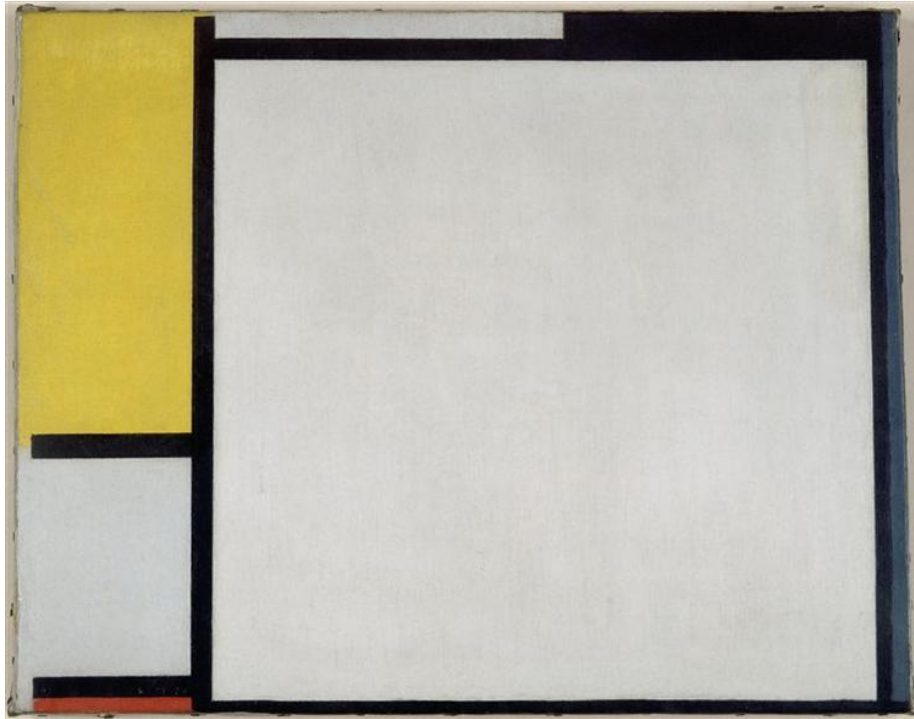
óleo/lienzo. 49 x 60,5 cm . Colección privada.



M3.- 1918. Composition with Gray and Light Brown
Óleo/lienzo. 49.9 x 80.2 cm. Museum of Fine Arts, Houston, Texas
Public domain

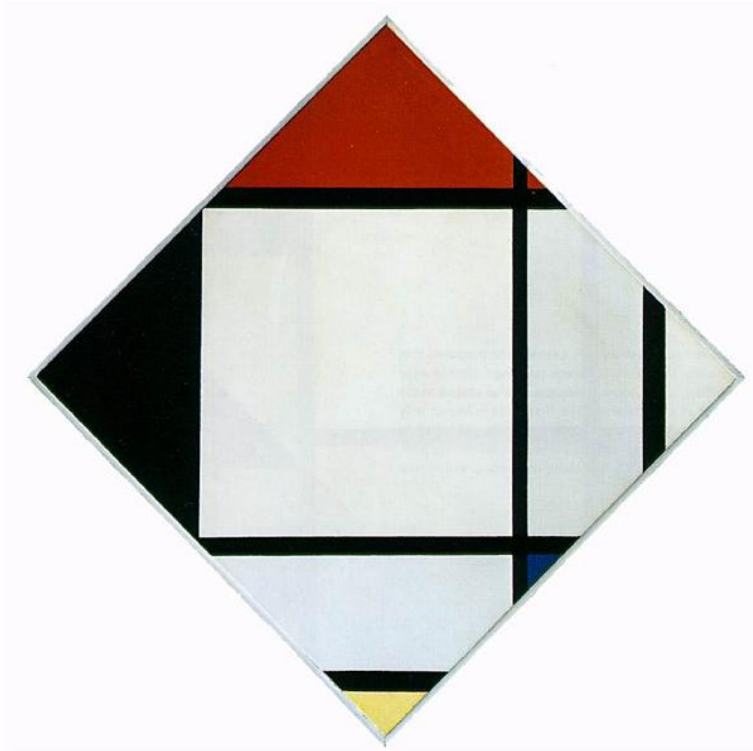


M4.- 1921. Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray and Blue
Óleo/lienzo. 95.7 x 95.1 cm. Gemeentemuseum, The Hague
Foto Wikipedia. Public domain



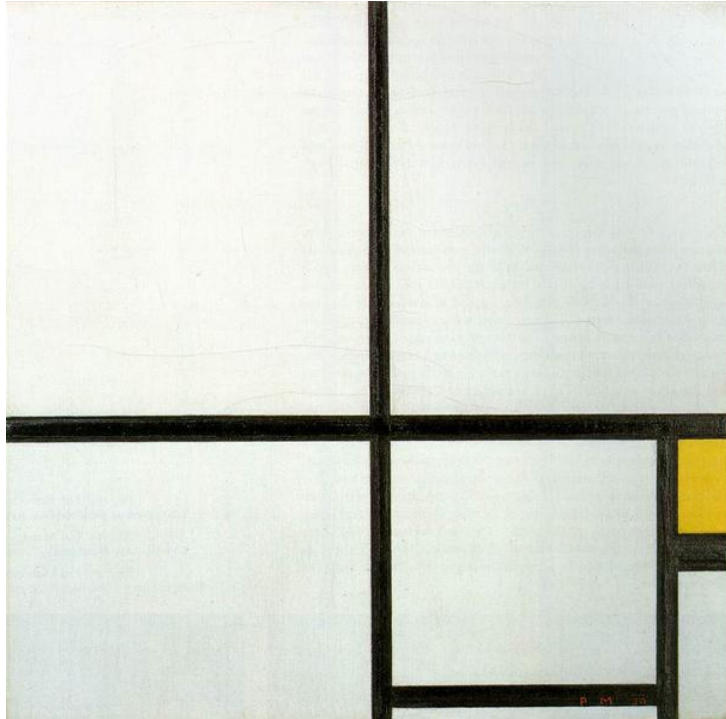
M5.- 1922. Composition with Red, Yellow and Blue

óleo/lienzo. 19 x 16.5 cm. Musée Granet, Aix-en-Provence, France
Foto: Wikiart. Public domain



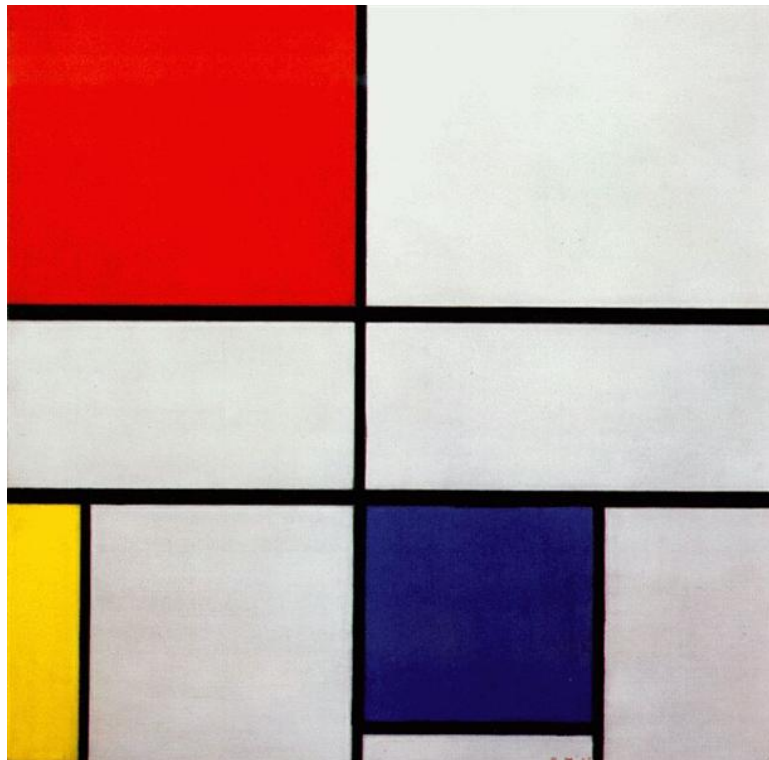
M6.- 1925. Lozenge Composition with Red, Black, Blue and Yellow

Óleo/lienzo. 77 x 77 cm. Colección privada
Wikiart. Public domain.



M7.- 1930. Composition with yellow patch

óleo/lienzo. 46.5 x 46 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany
Wikiart. Public domain



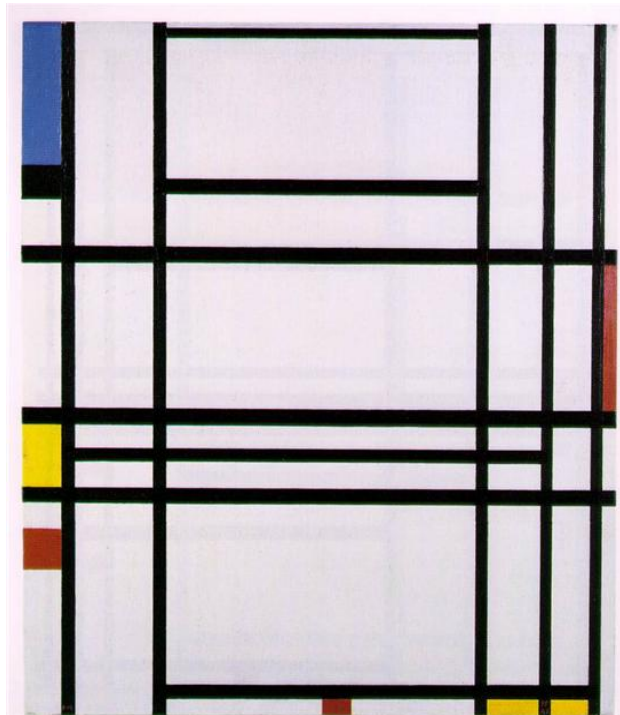
M8.- 1935. Composition C (No. III) with Red, Yellow and Blue

óleo/lienzo. 52.2 x 56 cm. Colección privada.
Wikiart. Public domain.



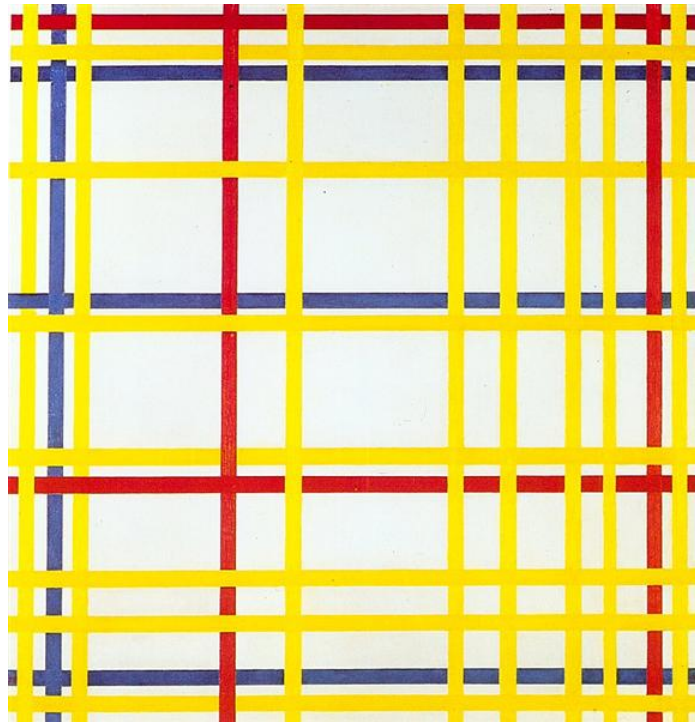
M9.- 1914. composition with oval in color planes II

oleo/lienzo. 113 × 84.5 cm . Gemeentemuseum den Haag, Hague, Netherlands
©2014 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International



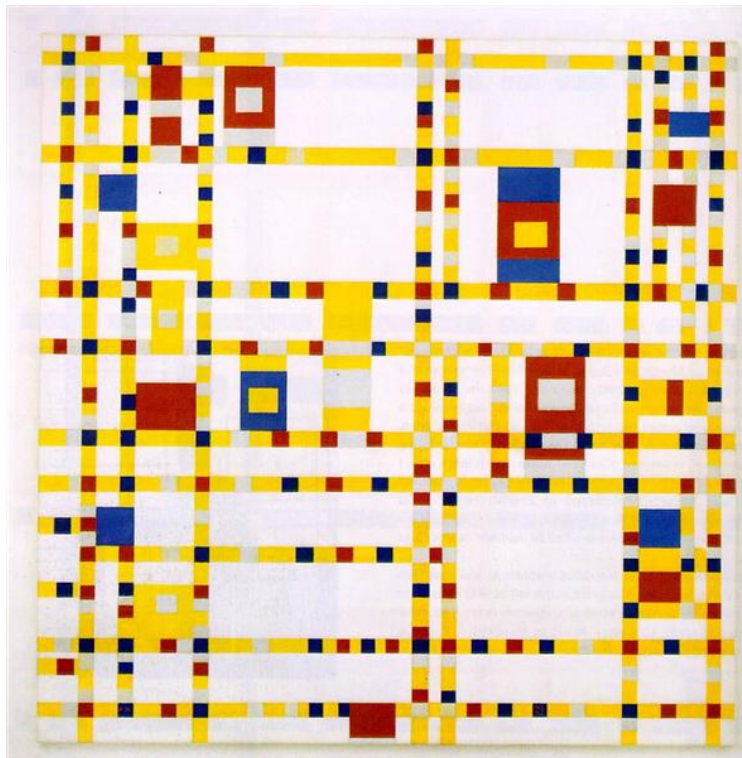
M10.- 1939-42. Composition No.10

óleo/lienzo. 73 x 79.5 cm. Colección privada
Wikiart. Public domain.



M11.- 1942. New York City I

oleo/lienzo. 114.2 x 119.3 cm Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, wikiart. Public domain.



M12.- 1942-43. Broadway Boogie Woogie

oleo/lienzo. 127 x 127 cm . Museum of Modern Art, New York, USA
Wikiart. Dominio público.

ANEXO II

RELACIÓN DE DOCUMENTOS

- 1.- MODELO ENCUESTA EXPERTOS
- 2.- CERTIFICACIÓN COMISIÓN DE BIOÉTICA DE LA UNED
- 3.- PERMISO UTILIZACIÓN DEL SAM
- 4.- CONSENTIMIENTO INFORMADO
- 5.- INSTRUCCIONES EXPERIMENTO

DOCUMENTO 1 ENCUESTA EXPERTOS

En el Departamento de Arte de la UNED, en colaboración con el departamento de Metodología de las Ciencias del Comportamiento también de la UNED, estamos desarrollando, bajo mi dirección y la de la Dra. Maciá, una investigación conducente a la elaboración de una tesis doctoral sobre Pintura Abstracta y Emociones.

Actualmente estamos diseñando un estudio que nos permita analizar si, las emociones que pretendían plasmar en su obra, según los testimonios escritos dejados por el autor, son consistentes con las emociones que elicitaban en el espectador.

Para poder poner a prueba esta hipótesis necesitamos seleccionar algunas obras que resulten lo suficientemente representativas de los autores seleccionados. Los criterios de selección han sido: de los autores que hubiesen dejado por escrito la “intencionalidad emocional de su obra” y las obras han sido seleccionadas, inicialmente, por el criterio de disponibilidad de las imágenes. En este momento necesitamos, sobre esta primera selección, establecer un orden de representatividad de estas obras.

Solicitamos tu colaboración como experto que agradecemos muy sinceramente.

A continuación exponemos un ejemplo de la tarea que solicitamos:

POR FAVOR, ORDENA SIGUIENDO TU CRITERIO DE REPRESENTATIVIDAD (SIENDO 1 LA MÁS REPRESENTATIVA 12 LA MENOS) PARA CADA UNO DE LOS AUTORES SUS SIGUIENTES OBRAS:

EJEMPLO:

Edvard Munch

	Nombre del cuadro	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
E1	El Grito (1893)		X										
E2	Puberty (1895)										X		
E3	The Sum (1909)							X					

A partir de la página siguiente comienza la prueba

Muchas gracias por la colaboración.

Genoveva Tusell

Escala de ordenación: ORDEN DE REPRESENTATIVIDAD

1 MÁS REPRESENTATIVO

12 MENOS REPRESENTATIVO

W. KANDINSKY

	Nombre del cuadro	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
K1	Estudio para composición II (1910)												
K2	Composición IV (1911)												
K3	Composición VI (1913)												
K4	Pintura con borde blanco (1913)												
K5	Black Lines (Schwarze Linien) (1913)												
K6	Composición VII (1913)												
K7	Óvalo rojo (1920)												
K8	Pintura azul (Blue Painting) (1924)												
K9	Algunos círculos (1926)												
K10	Composición IX (1936)												
K11	Curva dominante (1936)												
K12	Composición X (1939)												

P. MONDRIAN

	Nombre del cuadro	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
M1	Composition in Color A. (1917)												
M2	Composition with color planes and gray lines (1918)												
M3	Composition with Gray and Light Brown. (1918)												
M4	Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray and Blue (1921)												
M5	Composition with Red, Yellow and Blue. (1922)												
M6	Lozenge Composition with Red, Black, Blue and Yellow (1925)												
M7	Composition with yellow patch (1930)												
M8	Composition C (No.III) (1935)												
M9	Vertical Composition with Blue and White (1936)												
M10	Composition No.10 (1939-42)												

M11	New York City I (1942)												
M12	Broadway Boogie Woogie (1942-43)												

TH. VAN DOESBURG

	Nombre del cuadro	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
V1	Mouvement héroïque. (1916)												
V2	Esfera (1916)												
V3	Composition VII (the three graces). (1917)												
V4	Lena in interior. (1918)												
V5	Composition VIII (The Cow). (1918)												
V6	Variation on Composition XIII. (1918)												
V7	Composition in Dissonances. (1919)												
V8	Composition XX (1920)												
V9	Peinture pure. (1920)												
V10	Composición XXI. (1923)												
V11	Counter-composition XV. (1925)												
V12	Counter-composition XIII. (1925-1926)												

M. ROTHKO

	Nombre del cuadro	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
R1	Si título (1945)												
R2	Archaic Idol. (1945)												
R3	Mutiforma. (1948)												
R4	No.5/No.24 (1948)												
R5	Nº 9 (1948)												
R6	Nº 19 (1949)												
R7	Untitled (Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red) (1949)												
R8	Red and Pink on Pink (1953)												
R9	Black on Maroon (1958)												
R10	Four Darks in Red. (1958)												
R11	Untitled (Blue Divided by Blue) (1966)												
R12	Untitled (Gray, Gray on Red) (1968)												

M. TÀPIES

	Nombre del cuadro	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
T1	El crit. Groc i violeta (El grito. Amarillo y violeta). (1953)												
T2	Color terroso sobre fondo amarillento. (1954)												
T3	Pintura (1955)												
T4	Superposition de matière grise (Superposición de materia gris) (1961)												
T5	Blanco y rosa (1964)												
T6	Blau amb quatre barres roges (Azul con cuatro barras rojas) (1966)												
T7	Deux taches sur blanc (Dos manchas sobre blanco) (1967)												
T8	Arco azul (1974)												
T9	Gran marró i fusta (Gran marrón y madera). (1975)												
T10	Empremtes sobre cartró (Improntas sobre cartón) (1978)												
T11	Blau i dues creus (Azul y dos cruces) (1980)												
T12	Cartel anunciador de Europalia 85 (1985)												

DOCUMENTO II. CERTIFICACIÓN COMISIÓN DE BIOÉTICA DE LA UNED

DON EMILIO AMBROSIO FLORES, COORDINADOR DEL PROGRAMA DE DOCTORADO EN PSICOLOGÍA DE LA FACULTAD DE PSICOLOGÍA Y MIEMBRO DE LA COMISIÓN DE BIOÉTICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED)

CERTIFICA:

*Que la Tesis Doctoral que **D^a. Isabel de la Cuétara San Luis**, titulada "Kandinsky y Mondrian: ¿ Dos estilos, una misma emoción?" tiene como objetivo esencial entender mejor la capacidad de la pintura abstracta para despertar emociones empleando para la valoración de las mismas, además de las propias manifestaciones escritas de ambos pintores, una aproximación experimental similar a la utilizada para desarrollar y validar el Sistema de Evaluación de Imágenes Afectivas (International Affective Picture System, IAPS), complementada por juicios evaluativos medidos por el instrumento psicológico Self-Assessment Manikin (SAM) y por mediciones psicofisiológicas no intrusivas.*

Que el desarrollo metodológico de dicha tesis doctoral no tiene implicaciones éticas, dado que se han empleado las propias obras pictóricas de los autores como estímulos elicitadores de las emociones, siendo conocido que no hay en dichas obras temas de alto contenido emocional aversivo, y la medida psicofisiológica de la respuesta galvánica de la piel, como posible correlato fisiológico de la emoción, no causa ninguna alteración ni daño en dicho sistema sensorial.

Y para que así conste, a todos los efectos oportunos, se expide el presente certificado en Madrid a 9 de Mayo de dos mil diecisiete.

Fdo.: D. Emilio Ambrosio Flores
Coordinador del Programa
de Doctorado en "Psicología" de la UNED y
Miembro del Comité de Bioética de la UNED.

DOCUMENTO 3: PERMISO DE UTILIZACIÓN DEL SAM

Dear Colleague:

Thank you for your interest in the SAM. Please find attached:

- Three SAM scales in .jpg format..
- Instructions to be used when administering the SAM.
- A manuscript discussing the SAM measurement.

We provide the SAM solely for use in academic, not-for-profit research at recognized educational institutions..

Please be sure to use the citations, and the copyright information below when publishing.

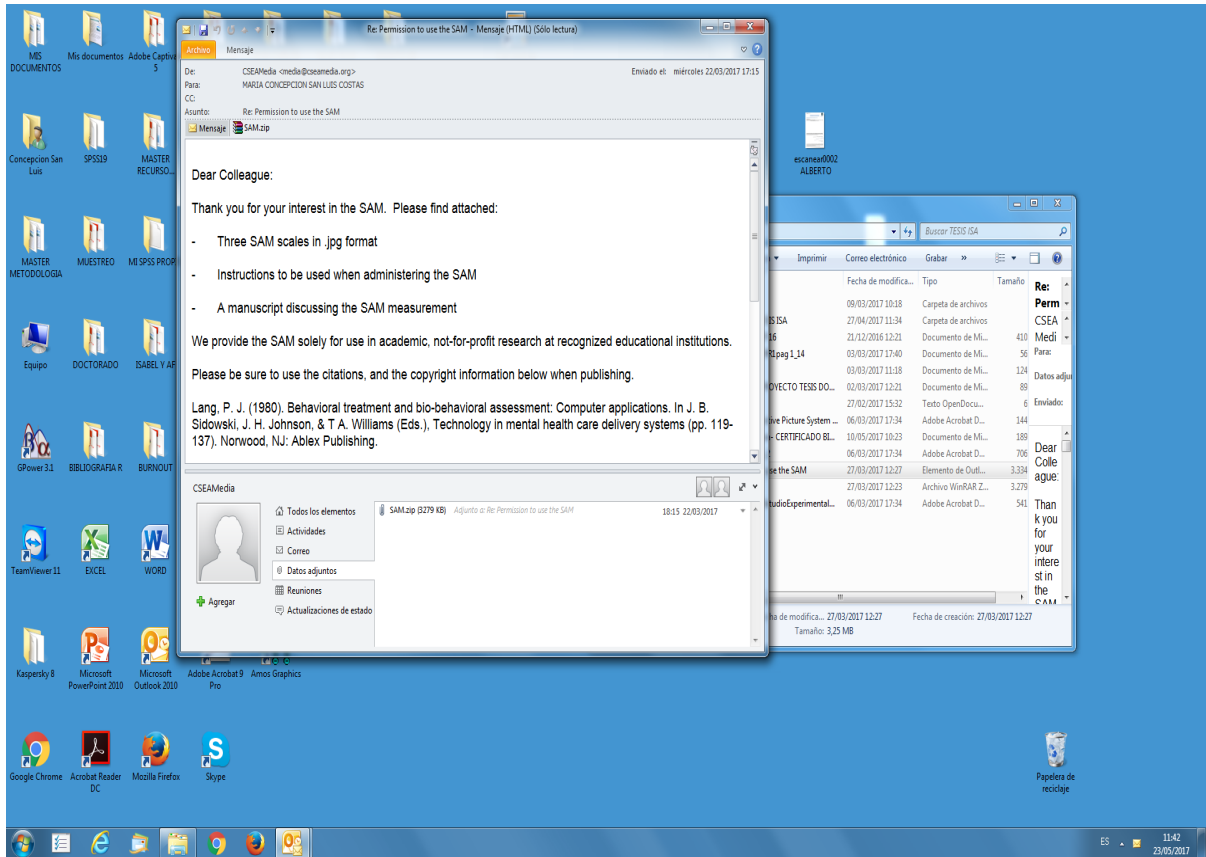
Lang, P. J. (1980). Behavioral treatment and bio-behavioralassessment: Computer applications. In J. B. Sidowski, J. H. Johnson, & T A. Williams (Eds.), *Technology in mental health care delivery systems* (pp. 119-137). Norwood, NJ: Ablex Publishing.

Bradley, M. M., & Lang, P. J. (1994). Measuring emotion: The Self-Assessment Manikin and the Semantic Differential. *Journal of Behavioral Therapy and Experimental Psychiatry*, 25(1), 49-59.

SELF ASSESSMENT MANIKIN © Peter J. Lang 1994

Best of luck on your research with these materials,

CSEA Media



DOCUMENTO 4: CONSENTIMIENTO INFORMADO

Nº

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Informe sobre la investigación: Buenos días, gracias por participar en esta investigación que constituye parte de una Tesis Doctoral desarrollada en la UNED en los Departamentos de Historia del Arte y Metodología de las Ciencias de Comportamiento y cuyo objetivo es conocer las reacciones afectivas de las personas ante un conjunto de imágenes correspondientes a algunas obras pictóricas.

La tarea, en la que solicitamos que participe, consiste en valorar cada una de imágenes que se presentan en términos de “cómo le hacen sentirse personalmente”.

La valoración se ajusta a un test de uso común en este tipo de investigaciones.

Además de las respuestas al test se tomarán medidas de la conductancia de la piel mediante un dispositivo denominado BIOPAC MP150

La sesión no durará más de 30 minutos.

Entiendo que conservo el derecho retirarme en cualquier momento en que lo considere oportuno, sin ningún tipo de consecuencias para mí.

Se me ha garantizado la confidencialidad conforme a lo previsto en la ley de protección de datos.

Con la firma del presente documento consiento en mi participación.

Nombre	DNI	Firma

DOCUMENTO 5: INSTRUCCIONES EXPERIMENTO

Buenos días, gracias por participar en esta experiencia cuyo objetivo es conocer las reacciones afectivas de las personas ante un conjunto de imágenes correspondientes a distintos pintores de las vanguardias.

Durante aproximadamente 20 minutos te presentaremos en la pantalla de una en una las imágenes de algunos cuadros de pintores vanguardistas.

Deberás clasificar cada una de ellas en términos de “cómo te hacen sentir personalmente”.

NO HAY RESPUESTAS CORRECTAS O INCORRECTAS, simplemente hay que responder con la mayor sinceridad.

La presentación de cada imagen sigue la siguiente secuencia:

En primer lugar aparecerá la pantalla en negro durante 5 segundos (indica el tránsito entre imágenes).

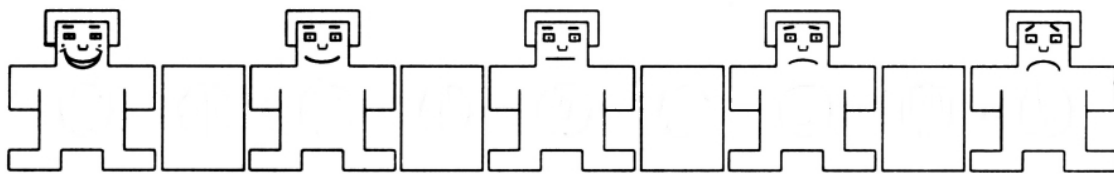
A continuación, durante medio segundo, aparecerá en la pantalla una cruz roja para que fijas la vista.

Inmediatamente aparecerá la imagen que debes evaluar durante 6 segundos. POR FAVOR MIRALA DURANTE TODO EL TIEMPO PROCURANDO NO DISTRAERTE.

Para esta evaluación disponemos de un test gráfico que aparecerá en la pantalla durante 15 segundos después de la imagen que hay evaluar.

Deberás marcar con el ratón el número que mejor representa tu sensación respecto a la dimensión que valora.

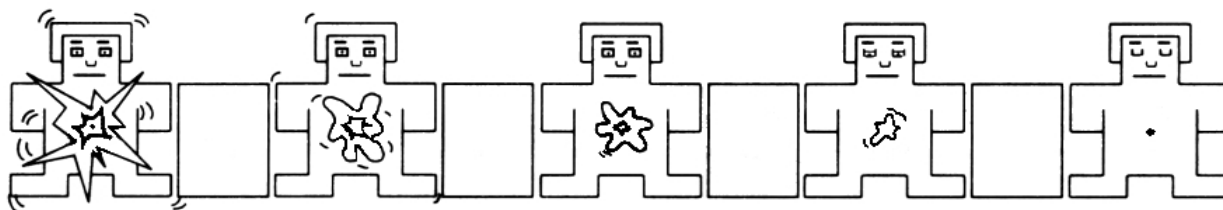
FELICIDAD (VALENCIA): Se refiere a si el sentimiento producido ha sido atractivo o aversivo. El 1 corresponde a Muy atractivo (agradable): la figura aparece sonriente) y el 9 a muy aversivo (desagradable): la figura aparece con gesto apenado), el 5 representa la situación neutral (ni agradable ni desagradable).



1	2	3	4	5	6	7	8	9
---	---	---	---	---	---	---	---	---

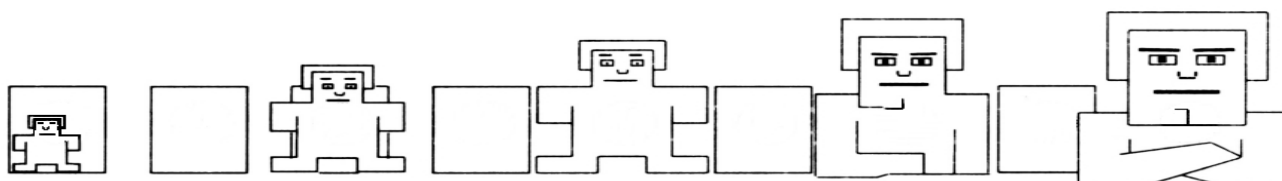
ACTIVACIÓN (AROUSAL): Cuando la sensación percibida es de alerta (nerviosismo, inquietud), o por el contrario de relajación (calma, tranquilidad). El 1 corresponde a muy activado: la figura aparece

temblorosa y como explotando y el 9 a muy calmado (la figura tranquila con los ojos cerrados). El 5 representa la situación neutra equilibrio.



1	2	3	4	5	6	7	8	9
---	---	---	---	---	---	---	---	---

CONTROL: Se refiere a si la imagen produce sentimientos de dominio, poder, mando o por el contrario de intimidación, desamparo. El 1 corresponde a muy intimidado, desamparado, la figura aparece muy pequeña. El 9 corresponde a muy dominante, poderosos se representa mediante una figura muy grande. El 5 representa neutra y la figura lo representa mediante un tamaño mediano.



1	2	3	4	5	6	7	8	9
---	---	---	---	---	---	---	---	---

Por favor intenta estar relajado y presta atención únicamente a las imágenes que aparecen en la pantalla y a los sentimientos que te evocan.

ANEXO III

RELACIÓN DE CONTENIDO

1.- CÁLCULO DE LOS VALORES DE LA RESPUESTA PSICOGALVÁNICA SCR.

- FIGURA 1: CARACTERÍSTICAS DE LA SRC

2.- REGISTROS DE LA RESPUESTA SCR

- FIGURA 2: REGISTROS DE LA RESPUESTA SCR (no expertos)
- FIGURA 3: REGISTROS DE LA RESPUESTA SCR (expertos)

3.- TABLAS ESTADÍSTICAS Y GRÁFICOS

- TABLA 1: DISTRIBUCIÓN DE LA MUESTRA INICIAL POR GÉNERO y GRUPO
- TABLA 2: DISTRIBUCIÓN DE LA MUESTRA RESULTANTE PARA SCR POR GÉNERO y GRUPO
- TABLA 3: ESTADÍSTICOS DESCRIPTIVOS RESPUESTA SCR OBRAS DE KANDINSKY
- TABLA 4: ESTADÍSTICOS DESCRIPTIVOS RESPUESTA SCR OBRAS DE MONDRIAN
- TABLA 5: VALORES MEDIOS EN AROUSAL
- TABLA 6: KANDINSKY
- TABLA 7: MONDRIAN
- TABLA 8: ESTUDIO DE DIFERENCIAS ENTRE NO EXPERTOS Y EXPERTOS (PRUEBA DE T)
- TABLA 9. VALORES MEDIOS EN VALENCIA AFECTIVA
- TABLA 10: KANDINSKY
- TABLA 11: MONDRIAN
- TABLA 12: ESTUDIO DE DIFERENCIAS ENTRE NO EXPERTOS Y EXPERTOS (PRUEBA DE T)
- TABLA 13. VALORES MEDIOS EN DOMINANCIA
- TABLA 14: KANDINSKY
- TABLA 15: MONDRIAN
- TABLA 16: ESTUDIO DE DIFERENCIAS ENTRE NO EXPERTOS Y EXPERTOS (PRUEBA DE T)

1.- CÁLCULO DE LOS VALORES DE LA RESPUESTA PSICOGALVÁNICA SCR.

Los registros de la respuesta psicogalvánica (en adelante SCR) toda vez que las señales son recogidas y procesadas en el Physiolab (ofrece una opción que devuelve ficheros en EXCELL) deben ser elaboradas teniendo presente el valor de la línea base del sujeto. La línea base es el valor de la conductancia en el momento en el que la persona está tranquila y no hay nada que, esperamos, altere su situación, es decir se halla en una situación de homeostasis (equilibrio interno). Estas medidas previas, como las posteriores, son registros de señales eléctricas que, el software implementado en el Physiolab, traduce a números (es una transformación de una señal analógica en digital y a partir de ahí en un valor numérico), por lo tanto lo que realmente se obtiene como medida es una transformación que se materializa en una serie de números a lo largo del tiempo en el que sujeto tiene conectados los electrodos. A los efectos de la medida el investigador (según las exigencias y características de su investigación, estímulos, etc.) determina el periodo de grabación del registro así, en nuestro caso hemos grabado los registros de cada sujeto por segundo a lo largo del tiempo total de duración de la sesión (tiempo medio 12 minutos).

Para asignar la puntuación final a cada estímulo se procedió

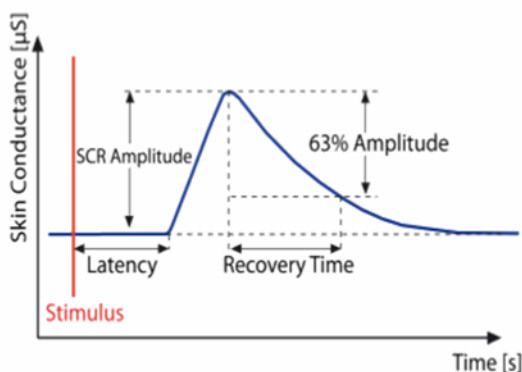


Figure 1: Ideal Skin Conductance Response (SCR) with typically computed features.

Línea base: Se calcularon para cada segundo los estadísticos de las series numéricas de la SCR obtenidas a través del Physiolab. Se tomó el máximo entre los máximos de dichas series numéricas y como desviación típica la media de las desviaciones de las 5 series. Estos datos son los que definen la línea base y sobre ellos se la amplitud de respuesta (altura máxima de la curva).

Para cada estímulo se procedió de la misma forma (determinación del máximo de la SRC), para cada uno los 6 segundos que permanecían en la pantalla u añadimos 3 segundos más por si había algún retardo en la reacción (estos valores son los utilizados habitualmente). Las puntuaciones así obtenidas se transformaron a puntuaciones z (normalización) respecto a los parámetros de la línea base antes definidos.

Con este procedimiento se obtuvo la matriz de puntuaciones SCR con al hemos trabajado finalmente. Hay que indicar que en este proceso se han perdido 14 sujetos ya sus registros presentaron problemas (perdida de datos; respuestas muy alteradas por efecto del ruido ambiental, etc.) quedando la muestra constituida, para esta parte del estudio tal y como aparece en la tabla 2.

2.- EJEMPLOS DE REGISTROS DE LA RESPUESTA SCR

Las figuras 2 y 3 son ejemplos de los registros de la respuesta SCR

Figura 2: NO EXPERTO

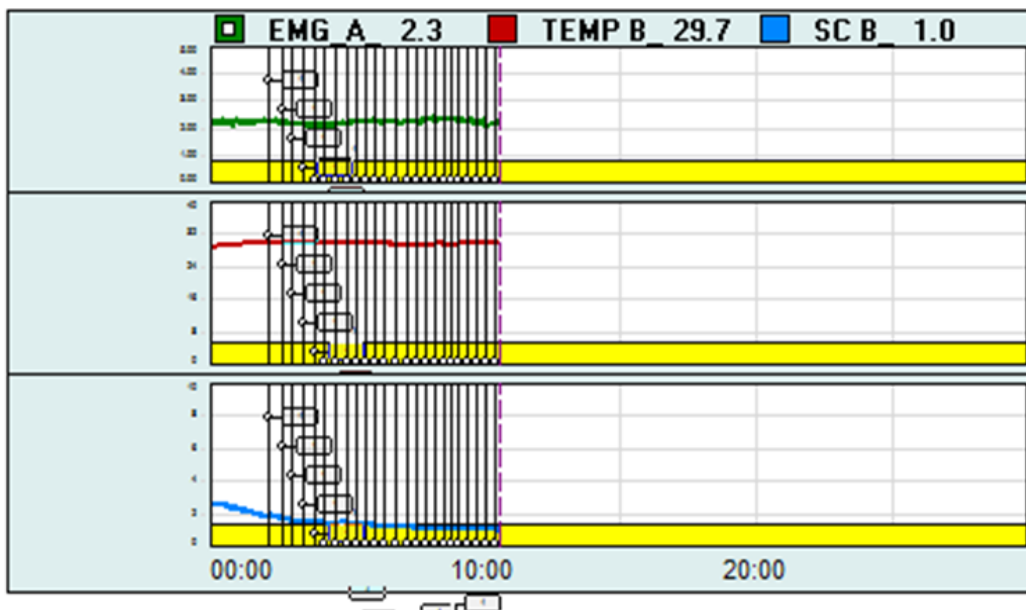
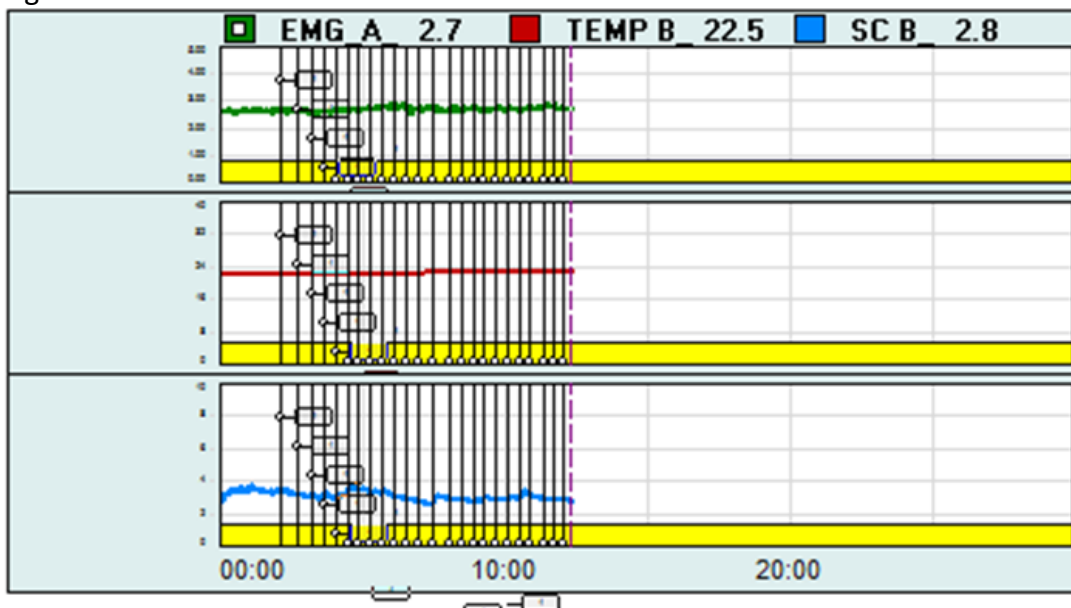


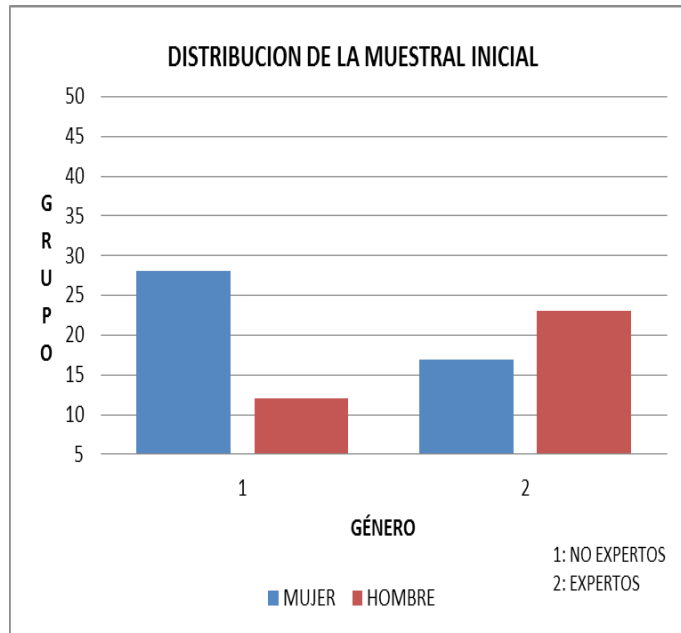
Figura 3: EXPERTO



3.- TABLAS ESTADÍSTICAS Y GRÁFICOS

TABLA 1: DISTRIBUCIÓN DE LA MUETRA INICIAL POR GÉNERO y GRUPO

TABLA 1	GÉNERO	GRUPO	
		1	2
	1	28	17
	2	12	23
	Total	40	40



ESTUDIO DE LA RESPUESTA SPICOGALVÁNICA

TABLA 2: DISTRIBUCIÓN DE LA MUETRA RESULTANTE PARA SCR POR GÉNERO y GRUPO

TABLA 1	GÉNERO	GRUPO	
		1	2
	1	13	20
	2	13	20
	Total	26	40

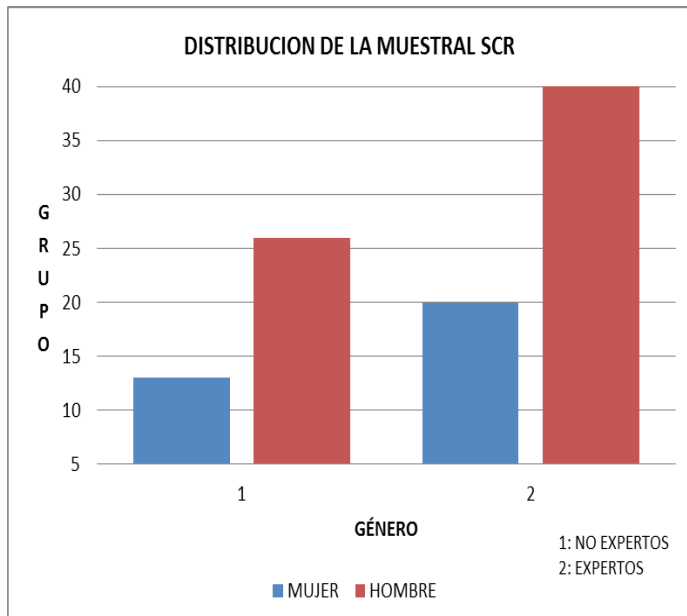


TABLA 3: ESTADISTICOS DESCRIPTIVOS RESPUESTA SCR OBRAS DE KANDISNKY

	K-1	K-10	K-11	K-12	K-2	K-3	K-4	K-5	K-6	K-7	K-8	K-9
Media	-0,10	-0,11	0,02	-0,09	0,15	-0,09	0,16	-0,07	-0,15	-0,05	0,12	0,07
Desv. típ.	1,03	1,02	1,08	0,97	1,01	0,98	1,00	1,18	1,00	0,96	0,95	1,03
Rango	5,24	5,32	5,42	3,95	4,40	4,75	4,61	5,44	4,75	4,00	4,22	5,63
Mínimo	-2,97	-2,38	-2,84	-2,20	-1,83	-2,51	-2,00	-3,13	-2,55	-1,72	-1,98	-3,46
Máximo	2,27	2,94	2,58	1,75	2,57	2,24	2,61	2,31	2,20	2,28	2,24	2,17

TABLA 4: ESTADISTICOS DESCRIPTIVOS RESPUESTA SCR OBRAS DE MONDRIAN

	M-1	M-10	M-11	M-1	M-2	M-3	M-4	M-5	M-6	M-7	M-8	M-9
Media	-0,06	0,14	-0,17	0,17	-0,10	-0,07	0,01	0,00	-0,23	0,06	0,27	0,08
Desv. típ.	1,17	0,97	1,02	0,80	1,02	0,90	1,03	0,86	0,92	1,06	1,07	1,02
Rango	5,26	4,70	5,01	3,23	4,18	4,34	4,23	4,23	4,79	4,44	4,66	5,04
Mínimo	-2,97	-2,04	-2,20	-1,59	-1,82	-2,09	-2,16	-1,86	-2,94	-2,20	-2,40	-1,87
Máximo	2,29	2,66	2,81	1,64	2,36	2,25	2,07	2,37	1,85	2,24	2,26	3,17

ESTUDIO DEL SAM

TABLA 5. VALORES MEDIOS EN AROUSAL

	GRUPO TOTAL			GRUPO NO EXPER.		GRUPO EXPER.	
		MEDIA	SD	MEDIA	SD	MEDIA	SD
ESTUDIO PARA COMPOSICIONII	K-1	5,86	2,25	5,76	2,29	5,97	2,23
COMPOSICION IX	K-10	5,18	2,31	5,07	2,54	5,28	2,09
CURVA DOMINANTE	K-11	5,39	2,24	4,98	2,13	5,82	2,29
COMPOSICION X	K-12	5,38	2,42	5,12	2,59	5,64	2,25
COMPOSICION IV	K-2	5,58	2,29	5,27	2,46	5,90	2,11
COMPOSICION VI	K-3	6,25	2,17	6,00	2,01	6,51	2,31
PINTURA CON BORDE BLANCO	K-4	5,50	2,28	5,46	2,23	5,54	2,36
DICIEMBRE	K-5	5,30	2,45	4,68	2,05	5,95	2,65
COMPOSICION VII	K-6	6,68	2,02	6,56	2,18	6,79	1,88
OVALO ROJO	K-7	5,48	2,29	5,05	2,11	5,92	2,40
BLUE PAINTING	K-8	4,99	2,34	4,59	2,29	5,41	2,34
ALGUNOS CIRCULOS	K-9	5,31	2,89	4,83	2,81	5,82	2,92
COMPOSITIONIN COLOR A	M-1	4,69	2,33	4,59	2,26	4,79	2,42
COMPOSITION NUM 10	M-10	4,41	2,40	4,46	2,52	4,36	2,31
NEWYORK CITY I	M-11	5,85	2,54	5,37	2,60	6,36	2,42
BROADWAY BOOGIE	M-12	6,24	2,26	5,63	1,92	6,87	2,42
COMPOSITION WITH COLOR PLANESAND GRAY LINES	M-2	3,71	2,21	3,80	2,30	3,62	2,14
COMPOSITION WITH GRAY AND LIGH TBROW	M-3	4,00	2,14	3,85	2,40	4,15	1,88
COMPOSITION WITH LARGE RED PLANE BLACK GRAY AND BLUE	M-4	4,88	2,56	4,93	2,82	4,82	2,32
COMPOSITION WTHRED YELLOW AND BLUE	M-5	3,54	2,29	3,95	2,07	3,10	2,44

LOZENGE COMPOSITION WITH RED	M-6	4,49	2,53	4,37	2,51	4,62	2,57
COMPOSITIO NWITH YELLOW PATCH	M-7	3,55	2,31	4,07	1,99	3,00	2,48
COMPOSITION NUM III	M-8	3,43	2,05	3,44	1,86	3,41	2,25
COMPOSITION WITH OVAL IN COLOR PLANES II	M-9	4,23	1,92	4,17	2,13	4,28	1,72

ESTADÍSTICO AROUSAL

TABLA 6: KANDINSKY

	K-1	K-10	K-11	K.12	K-2	K-3	K-4	K-5	K-6	K-7	K-8	K-9
Media	5,86	5,18	5,39	5,38	5,58	6,25	5,50	5,30	6,68	5,48	4,99	5,31
Desv. típ.	2,25	2,31	2,24	2,42	2,29	2,17	2,28	2,45	2,02	2,29	2,34	2,89
Rango	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00
Mínimo	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00
Máximo	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00

TABLA 7: MONDRIAN

	M-1	M-10	M-11	M-12	M-2	M-3	M-4	M-5	M-6	M-7	M-8	M-9
Media	4,69	4,41	5,85	6,24	3,71	4,00	4,88	3,54	4,49	3,55	3,43	4,23
Desv. típ.	2,33	2,40	2,54	2,26	2,21	2,14	2,56	2,29	2,53	2,31	2,05	1,92
Rango	8,00	8,00	8,00	8,00	7,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	7,00	8,00
Mínimo	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00
Máximo	9,00	9,00	9,00	9,00	8,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	8,00	9,00

TABLA 8: ESTUDIO DE DIFERENCIAS ENTRE NO EXPERTOS Y EXPERTOS (PRUEBA DE T)

	t	gl	Sig.	Diferencia	Error típico
K-1	-0,35	78,00	0,73	-0,18	0,51
K-10	-0,58	78,00	0,57	-0,30	0,52
K-11	-1,46	78,00	0,15	-0,73	0,50
K.12	-0,74	78,00	0,46	-0,40	0,54
K-2	-1,37	78,00	0,17	-0,70	0,51

K-3	-0,93	78,00	0,36	-0,45	0,49
K-4	0,29	78,00	0,77	0,15	0,51
K-5	-2,15	78,00	0,04	-1,15*	0,53
K-6	-0,55	78,00	0,58	-0,25	0,45
K-7	-1,68	78,00	0,10	-0,85	0,51
K-8	-1,59	78,00	0,12	-0,83	0,52
K-9	-1,20	78,00	0,23	-0,78	0,65
M-1	-0,62	78,00	0,54	-0,33	0,52
M-10	0,32	78,00	0,75	0,18	0,54
M-11	-2,07	78,00	0,04	-1,15*	0,56
M-12	-2,84	78,00	0,01	-1,38*	0,48
M-2	0,66	78,00	0,51	0,33	0,50
M-3	-0,31	78,00	0,76	-0,15	0,48
M-4	0,17	78,00	0,86	0,10	0,58
M-5	1,73	78,00	0,09	0,88	0,51
M-6	-0,31	78,00	0,76	-0,18	0,57
M-7	2,40	78,00	0,02	1,20	0,50
M-8	0,33	78,00	0,75	0,15	0,46
M-9	-0,35	78,00	0,73	-0,15	0,43

TABLA 9. VALORES MEDIOS EN VALENCIA AFECTIVA

	GRUPO TOTAL			GRUPO NO EXPER.		GRUPO EXPER.	
		MEDIA	SD	MEDIA	SD	MEDIA	SD
ESTUDIO PARA COMPOSICIONII	K-1	6,83	1,86	6,34	2,01	7,33	1,56
COMPOSICION IX	K-10	6,74	1,93	6,68	2,03	6,79	1,84
CURVA DOMINANTE	K-11	6,01	1,71	6,10	1,58	5,92	1,86
COMPOSICION X	K-12	6,45	1,83	6,68	1,65	6,21	2,00
COMPOSICION IV	K-2	6,81	1,73	6,78	1,54	6,85	1,93
COMPOSICION VI	K-3	6,03	2,09	5,78	1,96	6,28	2,21
PINTURA CON BORDE BLANCO	K-4	5,74	2,21	5,49	2,20	6,00	2,21
DICIEMBRE	K-5	6,94	1,69	7,27	1,69	6,59	1,63
COMPOSICION VII	K-6	5,25	2,24	4,61	1,88	5,92	2,41
OVALO ROJO	K-7	6,78	1,79	6,83	1,66	6,72	1,95
BLUE PAINTING	K-8	6,28	1,77	6,24	1,64	6,31	1,92

ALGUNOS CIRCULOS	K-9	7,00	2,01	6,85	1,96	7,15	2,07
COMPOSITIONIN COLOR A	M-1	6,01	1,73	6,24	1,74	5,77	1,71
COMPOSITION NUM 10	M-10	4,75	1,62	4,71	1,42	4,79	1,82
NEWYORK CITY I	M-11	5,05	2,11	4,76	1,87	5,36	2,32
BROADWAY BOOGIE	M-12	5,94	2,01	6,10	1,73	5,77	2,29
COMPOSITION WITH COLOR PLANESAND GRAY LINES	M-2	5,61	1,63	5,59	1,73	5,64	1,53
COMPOSITION WITH GRAY AND LIGH TBROW	M-3	5,74	1,52	5,73	1,40	5,74	1,67
COMPOSITION WITH LARGE RED PLANE BLACK GRAY AND BLUE	M-4	5,95	1,92	5,80	1,98	6,10	1,86
COMPOSITION WTHRED YELLOW AND BLUE	M-5	5,06	1,73	4,71	1,36	5,44	2,00
LOZENGE COMPOSITION WITH RED	M-6	5,34	1,51	5,56	1,53	5,10	1,47
COMPOSITIO NWITH YELLOW PATCH	M-7	4,88	1,66	4,85	1,81	4,90	1,50
COMPOSITION NUM III	M-8	5,13	1,73	5,15	1,73	5,10	1,76
COMPOSITION WITH OVAL IN COLOR PLANES II	M-9	5,81	1,82	5,56	1,82	6,08	1,81

RESUMEN ESTADÍSTICO (VALENCIA AFECTIVA)

TABLA 10: KANDINSKY

	K-1	K-10	K-11	K-12	K-2	K-3	K-4	K-5	K-6	K-7	K-8	K-9
Media	6,83	6,74	6,01	6,45	6,81	6,03	5,74	6,94	5,25	6,78	6,28	7,00
Desv. típ.	1,86	1,93	1,71	1,83	1,73	2,09	2,21	1,69	2,24	1,79	1,77	2,01
Rango	8,00	8,00	8,00	8,00	6,00	8,00	8,00	7,00	8,00	8,00	8,00	8,00
Mínimo	1,00	1,00	1,00	1,00	3,00	1,00	1,00	2,00	1,00	1,00	1,00	1,00
Máximo	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00

TABLA 11: MONDRIAN

	M-1	M-10	M-11	M.12	M-2	M-3	M-4	M-5	M-6	M-7	M-8	M-9
Media	6,01	4,75	5,05	5,94	5,61	5,74	5,95	5,06	5,34	4,88	5,13	5,81
Desv. típ.	1,73	1,62	2,11	2,01	1,63	1,52	1,92	1,73	1,51	1,66	1,73	1,82
Rango	8,00	8,00	8,00	8,00	7,00	6,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	6,00
Mínimo	1,00	1,00	1,00	1,00	2,00	3,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	3,00
Máximo	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00

TABLA 12: ESTUDIO DE DIFERENCIAS ENTRE NO EXPERTOS Y EXPERTOS (PRUEBA DE T)

	t	gl	Sig.	Diferencia	Error típico
K-12	1,10	78,00	0,28	0,45	0,41
K-2	-0,19	78,00	0,85	-0,07	0,39
K-3	-1,18	78,00	0,24	-0,55	0,47
K-4	-0,96	78,00	0,34	-0,48	0,49
K-5	2,10	78,00	0,04*	0,78	0,37
K-6	-2,47	78,00	0,02*	-1,20	0,49
K-7	0,25	78,00	0,80	0,10	0,40
K-8	-0,25	78,00	0,80	-0,10	0,40
K-9	-0,44	78,00	0,66	-0,20	0,45
M-1	1,10	78,00	0,28	0,43	0,39
M-10	-0,27	78,00	0,78	-0,10	0,36
M-11	-1,50	78,00	0,14	-0,70	0,47
M.12	0,83	78,00	0,41	0,38	0,45
M-2	-0,07	78,00	0,95	-0,03	0,37
M-3	-0,22	78,00	0,83	-0,08	0,34
M-4	-0,58	78,00	0,56	-0,25	0,43
M-5	-1,90	78,00	0,04*	-0,73	0,38
M-6	1,11	78,00	0,27	0,38	0,34
M-7	-0,13	78,00	0,89	-0,05	0,37
M-8	0,13	78,00	0,90	0,05	0,39
M-9	-1,42	78,00	0,16	-0,57	0,40

TABLA 13. VALORES MEDIOS EN DOMINANCIAS

	GRUPO TOTAL			GRUPO NO EXP.		GRUPO EXPE	
		MEDIA	SD	MEDIA	SD	MEDIA	SD
ESTUDIO PARA COMPOSICIONII	K-1	4,73	1,99	4,54	1,99	4,92	2,30
COMPOSICION IX	K-10	5,16	1,88	5,44	1,88	4,87	2,13
CURVA DOMINANTE	K-11	5,13	2,02	5,15	2,02	5,10	2,09

COMPOSICION X	K-12	5,25	2,25	5,78	2,25	4,69	2,30
COMPOSICION IV	K-2	5,43	1,72	5,49	1,72	5,36	2,27
COMPOSICION VI	K-3	4,96	1,96	5,24	1,96	4,67	2,07
PINTURA CON BORDE BLANCO	K-4	4,65	2,27	4,83	2,27	4,46	2,06
DICIEMBRE	K-5	4,98	2,14	5,15	2,14	4,79	2,07
COMPOSICION VII	K-6	4,71	2,23	4,83	2,23	4,59	2,27
OVALO ROJO	K-7	5,20	1,79	5,49	1,79	4,90	1,87
BLUE PAINTING	K-8	5,03	2,08	5,22	2,08	4,82	2,33
ALGUNOS CIRCULOS	K-9	5,31	2,59	5,59	2,59	5,03	2,70
COMPOSITIONIN COLOR A	M-1	4,86	1,54	5,22	1,54	4,49	2,13
COMPOSITION NUM 10	M-10	4,55	1,89	4,66	1,89	4,44	2,16
NEWYORK CITY I	M-11	5,03	1,96	5,34	1,96	4,69	2,53
BROADWAY BOOGIE	M-12	5,28	2,06	5,49	2,06	5,05	2,39
COMPOSITION WITH COLOR PLANESAND GRAY LINES	M-2	5,08	2,05	5,39	2,05	4,74	2,10
COMPOSITION WITH GRAY AND LIGH TBROW	M-3	4,88	1,77	4,78	1,77	4,97	2,39
COMPOSITION WITH LARGE RED PLANE BLACK GRAY AND BLUE	M-4	5,10	2,23	5,37	2,23	4,82	2,21
COMPOSITION WTHRED YELOW AND BLUE	M-5	5,01	2,69	4,80	2,69	5,23	2,45
LOZENGE COMPOSITION WITH RED	M-6	4,73	2,32	4,73	2,32	4,72	2,10
COMPOSITIO NWITH YELLOW PATCH	M-7	4,58	2,79	4,90	2,79	4,23	2,43
COMPOSITION NUM III	M-8	5,11	2,57	5,07	2,57	5,15	2,07
COMPOSITION WITH OVAL IN COLOR PLANES II	M-9	4,61	1,91	4,71	1,91	4,51	1,62

Estadísticos

RESUMEN ESTADÍSTICO (DOMINANCIA)

TABLA 14: KANDINSKY

	K-1	k-10	K-11	K-12	K-2	K-3	K-4	K-5	K-6	K-7	K-8	K-9
Media	4,73	5,16	5,13	5,25	5,43	4,96	4,65	4,98	4,71	5,20	5,03	5,31
Desv. típ.	2,14	2,02	2,04	2,32	1,99	2,02	2,16	2,10	2,24	1,84	2,20	2,64
Rango	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00
Mínimo	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00
Máximo	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00

TABLA 15: MONDRIAN

	M-1	M-10	M-11	M-12	M-2	M-3	M-4	M-5	M-6	M-7	M-8	M-9
Media	4,86	4,55	5,03	5,28	5,08	4,88	5,10	5,01	4,73	4,58	5,11	4,61
Desv. típ.	1,87	2,02	2,26	2,23	2,09	2,08	2,23	2,57	2,20	2,63	2,33	1,77
Rango	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00
Mínimo	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00
Máximo	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00	9,00

TABLA 16: ESTUDIO DE DIFERENCIAS ENTRE NO EXPERTOS Y EXPERTOS (PRUEBA DE T)

	t	gl	sig.	diferencia	error típico
K-1	-0,83	78,00	0,41	-0,40	0,48
K-10	1,05	78,00	0,29	0,48	0,45
K-11	0,11	78,00	0,91	0,05	0,46
K-12	1,96	78,00	0,05*	1,00	0,51
K-2	0,33	78,00	0,74	0,15	0,45
K-3	1,28	78,00	0,21	0,58	0,45
K-4	0,72	78,00	0,47	0,35	0,49
K-5	0,74	78,00	0,46	0,35	0,47
K-6	0,45	78,00	0,66	0,23	0,50
K-7	1,47	78,00	0,15	0,60	0,41
K-8	0,81	78,00	0,42	0,40	0,49
K-9	0,80	78,00	0,42	0,48	0,59
M-1	1,75	78,00	0,08	0,73	0,41
M-10	0,66	78,00	0,51	0,30	0,45
M-11	1,09	78,00	0,28	0,55	0,51
M-12	0,90	78,00	0,37	0,45	0,50
M-2	1,40	78,00	0,16	0,65	0,46
M-3	-0,43	78,00	0,67	-0,20	0,47
M-4	0,90	78,00	0,37	0,45	0,50
M-5	-0,74	78,00	0,46	-0,43	0,58
M-6	0,00	78,00	1,00	0,00	0,50
M-7	1,11	78,00	0,27	0,65	0,59
M-8	-0,14	78,00	0,89	-0,08	0,52
M-9	0,44	78,00	0,66	0,18	0,40

