

Indagaciones acerca de neuroestética (II)¹

HUGO R. MANCUSO

Como afirmamos en la precedente nota editorial, el diálogo entre las neurociencias y el arte ha sido objeto de numerosas reflexiones y debates durante los últimos años² y reseñamos, brevemente, algunos de los estudios fundacionales, desarrollados casi exclusivamente por neurólogos³ y neurocientíficos desde una perspectiva eminentemente experimental. Sin contradecir lo afirmado y desde el punto de vista de los seculares estudios estéticos, resulta indudable que esas investigaciones conllevan notables criticidades, debidas a supuestos de sentido común subyacentes a las mismas y no suficientemente explicitadas ni criticadas. En particular tres conceptos de ambigua definición y que hoy día resultan inquietantes a la teoría estética:

- 1) «arte»: ¿Es lo mismo «arte» que «objeto estético»? ¿O «arte» y «artesanía»? ¿Cuándo hablamos de «arte» nos referimos a las «visuales» exclusivamente o incluimos también a la «literatura», a la «música» y a las «artes escénicas»?
- 2) «artista»: ¿De qué artista hablamos? ¿Del artista genio? ¿Del pintor renacentista, sostenido por generosos y potentísimos mecenas o del pintor mártir de fines del '800? ¿O del hippie psicodélico? ¿O de los gremios colectivos y anónimos del Medio Evo? ¿O del sacerdote embalsamador del Antiguo Egipto que decoraba con exvotos las tumbas del Valle de los Reyes? El etcétera resulta ilimitado.
- 3) «belleza»: ¿Cuál es su definición? ¿Se refiere a un concepto metafísico de idea de lo bello o a un goce sensual? ¿La belleza es humana o natural? ¿Física o mental? En este caso el largo etcétera roza el infinito.

No pretendemos disminuir la relevancia experimental de visualizar qué zonas del cerebro se activan cuando un sujeto vive ciertas experiencias tales como la amorosa, la religiosa o la artística ni la observación «en vivo y en directo» de la correlación entre la creación artística y la activación del sistema nervioso central. Sin embargo es imperativo abrir el campo de reflexión y, sobre todo, no omitir la problematización de supuestos teóricos que filtran sendas epistemologías no siempre evidentes.

Por ello, si bien compartimos la perspectiva metodológica de Lamberto Maffei, de considerar el estudio de los mecanismos cerebrales como un recurso invalorable para el abordaje del estudio de la obra de arte, análogo al contexto histórico y cultural del artista [23] así como de señalar la interacción de un complejo *network* cerebral en el placer estético, también deberíamos tomar un mínimo de distancia de la supuesta demostración de que *el cerebro humano poseería un concepto o esquema abstracto de belleza* (sic) que no se derivaría de la empiria sino que se proyecta en sus percepciones más allá de los condicionamientos

¹ La presente es la segunda de una serie de notas dedicadas a una reflexión en torno a la relación entre las neurociencias y la estética tanto como disciplina teórica cuanto práctica artística concreta.

² Véase: Lamb & Zeki [20: 607], Maffei & Fiorentini [24]; Cappelletto [4]. Nótese que Mathew Lamb y Semir Zeki partieron de lo que entendieron como un *credo-manifesto* [sic] of *physiological facts* límite que condicionará decididamente la investigación posterior en ciertos aspectos como los señalados. Véase también Eibl-Eibesfeldt [9].

³ Recuérdese la milenaria disputa entre «realistas vs. nominalistas»; entre «racionalistas vs. empiristas» y más recientemente entre «idealistas vs. materialistas». Únicos intentos de síntesis fueron el empiriocriticismo y el pragmatismo del cual surgen las teorías semióticas contemporáneas de la recepción estética (ya no solo «artística»).

culturales y sociales [19] mediante mecanismos que serían ni más ni menos que innatos. Indudablemente la cuestión es por lo menos discutible.

Asimismo se podría plantear otra observación de tipo estrictamente metodológico, no menos relevante, que manifiesta cierta arbitrariedad y debilidad teórica de las recientes investigaciones neuroestéticas:

¿Por qué afrontar las razones de un posible dialogo de la neuroestética con la estética psicológica y fenomenológica y no, por ejemplo, con la hermenéutica de ascendencia heideggeriano-gadameriana o con la crítica de Frankfurt o con la idealista crociana? [36: 147].⁴

Es decir, las neurociencias adoptaron acriticamente un marco teórico parcial, sino superado, que convierte a sus investigaciones en un juego inactual con lo que se relativizan sus eventuales contrastaciones. Para Pinotti, sin embargo, este recorte podría justificarse operativamente por motivos genealógicos y temáticos ya que la mayoría de los autores que se inscriben en esta perspectiva⁵ [10, 30, 17, 45] son herederos de la constelación de temas y problemas planteados oportunamente por la psicología del arte de fines del siglo XIX y principios del siglo XX [49, 40, 38] inspirándose a su vez en la fenomenología general de Edmund Husserl y en la estética fenomenológica de sus discípulos directos: Moritz Geiger [13] y Waldemar Conrad [5]⁶ y en la estética psicológica interesada en la recepción y la fruición de la obra de arte —Fechner [11], Vischer [46], Volkelt [47]; Lipps [22]— para quienes la estética no es ni más ni menos que una «disciplina de la psicología aplicada».

En este punto se impone una observación fundamental: parecería que tanto los fenomenólogos como los psico-estetas no discuten mínimamente que el objeto de reflexión sea exclusivamente el «arte» sin ulterior problematización, entendido como un objeto auto-evidente lo cual, seguramente, no sería aceptado in toto por casi ningún artista contemporáneo, pero tampoco ni por la estética crociana ni por la Escuela de Frankfurt. Por otra parte, si leemos con un mínimo de atención crítica a los fenomenólogos, comprenderemos que gran parte de sus hipótesis se derivan acriticamente de los estudios de la psicofisiología positivista de Helmholtz, Fechner y Wundt [cfr. 37] en contexto estesiológico como reflexión sobre la *aisthesis* y sobre las condiciones de posibilidad de nuestra experiencia sensible como mutación materialista de la estética trascendental kantiana: «La fisiología reconoce las cualidades sensoriales como pura forma de la intuición» [15: 601].

Esta afirmación muestra claramente el giro metodológico de profunda raigambre positivista de esta corriente de pensamiento de la que se deriva la neuroestética actual: la ciencia (experimental o positiva), su razón de ser, su imperativo categórico es ni más ni menos que contrastar experimentalmente las hipótesis de los pensadores «filosóficos» e incluso «metafísicos», fusionando la ciencia y la filosofía en una nueva y más eficaz «filosofía científica» como auguraba Hans Reichenbach [39].

⁴ Esta traducción, así como las sucesivas, son propias salvo eventual indicación en contrario. Véase también Pinotti [35].

⁵ Un desarrollo paralelo podría individualizarse en la llamada neuroética [18] y más genéricamente la neurofilosofía [43]. Por moda, pose o convicción epistemológica, parecería que según una tendencia creciente, estas disciplinas no podrían ser investigadas sino en el contexto de la ciencia positiva. En nuestra opinión, este estado de cosas no se debe a una elección metodológica sino que sirve como pretexto para ciertas justificaciones ideológicas. De todas formas, el tema, a pesar de su innegable relevancia, excede los límites de esta sede.

⁶ En esta línea se deben mencionar a Merleau-Ponty [31, 32, 33]; Maldiney [26, 27]; Marks [28, 29]; Banfi [3]; Paci [34]. Véase también Drüe [7].

Pero además existe otra dimensión no menos relevante: la organización del cuerpo es trascendental respecto a la experiencia del mundo sensible, mundo en el cual se encuentran entre otros, esos particularísimos objetos sensibles que son las obras de arte. Este cruce entre teoría del arte y estética (entendido como estesiología y no como disquisición meramente abstracta) es evidente en la obra de los discípulos de Helmholtz y Wundt que se inscriben en la llamada *Kunstwissenschaft* [ciencia del arte] tales como Hildebrand [16]; Scrivano [42]; Wölfflin [48]; Fiedler [12]. El supuesto básico de esta constelación de autores es la imposibilidad de escindir la cuestión artística de la sensibilidad estética natural:

Toda configuración artística que el hombre pueda llegar a necesitar requiere siempre un sustrato sensible derivado del patrimonio hereditario común [universal] de la madre Natura [41: 15].

Es decir, la «*aisthesis*» es la receptividad del sistema nervioso a los estímulos externos y al que le debemos todas nuestras sensaciones y en consecuencia nuestras experiencias vividas [41].

Entre el extremo de la naturalización absoluta de la estética [41, 16] y la mayor parte de la neurociencia contemporánea como Lamb & Zeki [20]; Maffei & Fiorentini [24]; Cappelletto [4] y la culturalización total de la misma (como en la antropología posmoderna y en la teorización de los artistas contemporáneos de su misma práctica) es innegable que se encuentra una amplia gama de variaciones de un modelo epistemológico más eficaz para dar cuenta del fenómeno. Como muestra ya la *Raumästhetik* [estética del espacio] resultaría estéril negar el rol determinante de los mecanismos perceptivos en el fenómeno artístico [21, 22: 224-292] dado el entrecruzamiento inescindible entre arte y *aisthesis*.⁷

Por su parte, discutiendo simultáneamente tanto la psicofisiología cuanto la *Gestalt*, fenomenólogos como Maurice Merleau-Ponty (para la pintura) y Erwin Straus (para la danza) [44] siguiendo los lineamientos de la estética husserliana entendida como estesiología, *i.e.* una teoría de las condiciones de posibilidad de la experiencia sensible, temporal y espacial [6] fundan una aproximación novedosa que plantea una síntesis teórica entre el naturalismo y el culturalismo estéticos. Esta perspectiva es teorizada sistemáticamente por Henri Maldiney [25, 27] aplicándola a la comprensión de la pintura de Cézanne enunciando el principio del «ritmo estésico» como clave interpretativa central del fenómeno artístico: «El arte es la verdad de lo sensible porque el ritmo es la verdad de la *aisthesis*» [27: 153].

Una concepción cuasi-fenomenológica análoga si bien no idéntica, se encuentra en la obra de Banfi [3], para quien si bien la *aisthesis* no es determinante *per se* (por su temprana historicización) es natural (o sea es una condición de posibilidad radical) con lo que se plantea una variación infinitamente más dinámica de la relación naturaleza-cultura, de innegable inspiración viquiana.

Entiéndase bien, que lo que aquí se plantea *no* es un sincretismo pacificador entre algunas —¡no todas!— de las teorías estéticas sino que, por el contrario, lo que se pretende mostrar es que el marco teórico y el estado de la cuestión es infinitamente más complejo de lo que ingenuamente supone o al menos expone la neuroestética.

⁷ Esta perspectiva vale tanto para la estética psicológica estricta como para las corrientes gestaltistas. Véase el ensayo fundacional de Christian von Ehrenfels [8] sobre la *qualitas o momentum figurale*, o gestáltico. En esta línea se ubica también la psicología del arte figurativa de Rudolf Arnheim en especial en su monumental *Art and Visual Perception y Visual Thinking* [1, 2] y también la psicología del montaje cinematográfico y de la percepción visual de Gibson [14].

Más aún, ni epistemológica ni metodológicamente se agota la discusión estética en general y artística en particular sólo en la estética fenomenológica; psicofisiológica, gestaltista o en la *Kunstwissenschaft*. Más allá del aire de familia, estas perspectivas dan cuenta de sólo una parte del estado del arte, el cual no puede ser ignorado por la «novedosa» neuroestética so pena de convertirse en una práctica diletante de un grupo de médicos y biólogos con inquietudes artísticas y filosóficas.

No obstante, esto no niega tampoco la pertinencia y la relevancia de la joven disciplina la cual, a pesar de sus limitantes supuestos epistemológicos y de sus hábitos de investigación, produjo notables contribuciones que deben ser enriquecidas a la luz de la puesta en evidencia de la complejidad del objeto.

Es de destacar un punto irrefutable: las investigaciones que se engloban bajo el término de neuroestética se presentan como la última frontera de una *intentio* secular que se remonta a las reflexiones de Platón en materia: hurgar y entender la caja negra que es el cerebro y el sistema nervioso central, como modelización contrastable de la *nous* o del *anima* a fin de responder a antiquísimas interrogaciones: ¿Qué sucede cuando contemplamos una obra de arte? ¿Y qué cuando somos sus productores? ¿Qué ocurre a nuestros cuerpos sensibles y conscientes cuando interactuamos con esos objetos que se dieron en llamar «obras de arte»?

La principal contribución, hasta el presente, de los planteos de la neuroestética fue el subrayar la dimensión material y particularmente corporal del fenómeno estético en general y artístico en particular, muchas veces omitida por los planteos espiritualistas e intelectualistas de siglos anteriores. Pero en esta virtud radica también su debilidad y el innegable riesgo de caer en vagas opiniones sensistas o realistas ingenuas. A partir de las principales contribuciones neurofisiológicas y de los mapeos obtenidos por las nuevas tecnologías de *brain imaging* de lo que ocurre en un cerebro *in vivo* en el momento del acto estético, la neuroestética —merced a una complejización de su marco teórico— podrá dar cuenta, gracias a una hermenéutica superadora, de las implicaciones anatómicas de nuestra experiencia del arte y de cómo sentimos y vivimos los valores estéticos.

Referencias

1. Arnheim R. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press; 1954.
2. Arnheim R. *Visual Thinking*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press; 1969.
3. Banfi A. *Vita dell'arte*, Milano: Minuziano; 1947.
4. Cappelletto C. *L'arte del cervello*. Roma-Bari: Laterza; 2009.
5. Conrad W. *L'oggetto estetico*. Bologna: Clueb; 2007 [1908-1909].
6. Costa V. *L'estetica trascendentale fenomenologica. Sensibilità e razionalità nella filosofia di Edmund Husserl*. Milano: Vita e Pensiero; 1999.
7. Drüe H. *Die psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich*. In: Mai E, Waetzoldt S, Wolandt G, editors. *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*. Berlin: Mann; 1983. p. 323-451.
8. Ehrenfels Ch von. *Über Gestaltqualitäten*. In: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*. Lugar editorial; 1890. p. 249-92.
9. Eibl-Eibesfeldt I. *The Biological Foundation of Aesthetics*. In: Rentschler I, Herzberger B & Epstein D, editors. *Beauty and the Brain*. Basel: Birkhäuser, 1988, p. 29-68.
10. Elbs O. *Neuro-aesthetics: mapological foundations and application*. München: M-Press; 2005.
11. Fechner GT. *Zur experimentellen Aesthetik*. Leipzig: Hirzel; 1871.
12. Fiedler K. *Scritti sull'arte figurativa* [Pinotti A, Scrivano F, editores]. Palermo: Aesthetica edizioni; 2006.

13. Geiger M. Zugänge zur Ästhetik: Leipzig: Der Neue Geist; 1928.
14. Gibson JJ. Un approccio ecologico alla percezione visiva.. Bologna: Il Mulino; 1999. [1979].
15. Helmholtz H von. I fatti nella percezione. In: Cappelletti V, editor. Opere di Hermann von Helmholtz. Torino: Utet; 1967 [1878].
16. Hildebrand A von. Il problema della Forma nell'arte figurativa. Palermo: Aesthetica edizioni; 2001 [1983].
17. Hogan PC. Cognitive Science, Literature and the Arts: A Guide for Humanities. New York: Routledge; 2003.
18. Illes J, editor. Neuroethics: defining the issues in theory, practice, and policy. Oxford: Oxford University Press; 2006.
19. Ishizu T, Zeki S. Toward A Brain-Based Theory of Beauty. PLoS.ONE. 2011; 6 (7): e21852. doi:10.1371/journal.pone.0021852.
20. Lamb M, Zeki S. The neurology of kinetic art. Brain. 1994; 117: 607-36. DOI: 10.1093/brain/117.3.607
21. Lipps T. Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen. Leipzig: J.A. Barth; 1897.
22. Lipps T. Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Hamburg-Leipzig: L. Voss; 1903.
23. Maffei L, Fiorentini A. Arte e cervello. Bologna: Zanichelli; 2008.
24. Maffei L, Fiorentini A. Arte e Cervello. Bologna: Zanichelli; 1995.
25. Maldiney H. Lo svelamento della dimensione estetica nella fenomenologia di Erwin Straus. In: Straus E, Maldiney H. L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia. Milano: Mimesis; 2005. p. 101-20 [1966].
26. Maldiney H. L'Esthétique des rythmes. Lausanne: L'Age d'Homme; 1967.
27. Maldiney H. Cézanne e Sainte-Victoire. Pittura e verità. In: Straus E, Maldiney H. L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia, ed. a cura di A. Pinotti, Milano, Mimesis; 2005. p.87-100 [1990].
28. Marks LU. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham-London: Duke University Press; 2000.
29. Marks LU. Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media, Minneapolis-London: University of Minnesota Press; 2002.
30. Martindale C. Recent Trends in the Psychological Study of Aesthetics, Creativity, and the Arts. Empirical Studies of the Arts. 2007; 25 (2): 121-41. DOI: 10.2190/B637-1041-2635-16NN
31. Merleau-Ponty M. Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard; 1945.
32. Merleau-Ponty M. Le cinéma et la nouvelle psychologie. Les Temps modernes.1947; 26: 61-75.
33. Merleau-Ponty M. L'œil et l'esprit. Art de France. 1961; I: 3-93.
34. Paci E. Esistenza ed immagine. Milano: Tarantola; 1947.
35. Pinotti A. Estetica ed empatia. Milano: Guerini; 1997.
36. Pinotti A. Neuroestetica, estetica psicologica, estetica fenomenologica: le ragioni di un dialogo. Rivista di Estetica. 2008; 37: 147-68.
37. Poggi S. I sistemi dell'esperienza. Psicologia, logica e teoria della scienza da Kant a Wundt. Bologna: Il Mulino; 1977.
38. Poli R, Scaramuzza G, editores. Phenomenological Aesthetics. Axiomathes. Quaderni del Centro Studi per la Filosofia Mitteleuropea. 1998; 9 (1-2): 33-53.
39. Reichenbach H. The Rise of Scientific Philosophy. Berkeley: University of California Press; 1951.
40. Scaramuzza G. Le origini dell'estetica fenomenologica. Padova: Antenore; 1976.
41. Schmarsow A. Gemeinschaft der Sinnesgebiete im schöpferischen Akt. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1930; 24: 1-15.
42. Scrivano F. Lo spazio e le forme. Basi teoriche del vedere contemporaneo. Firenze: Alinea; 1996.
43. Smith Churchland P. Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind/Brain. Cambridge (Ma): MIT Press; 1986.
44. Straus E. Le forme della spazialità. Il loro significato per la motricità e per la percezione. In Straus E, Maldiney H. L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia. Milano: Mimesis; 2005, p. 35-68 [1930].
45. Turner M, editor. The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity. Oxford: Oxford University Press; 2006.
46. Vischer FT. Simbolo e forma. Torino: Nino Aragno; 2003 [1887].
47. Volkelt J. System der Ästhetik. München: C.H. Beck Verlag; 1905.
48. Wölfflin H. Psicologia dell'architettura. Venezia: Cluva; 1985 [1886].
49. Ziegenfuss W. Die phänomenologische Ästhetik nach Grundsätzen und bisherigen Ergebnissen kritisch dargestellt. Leipzig: R. Noske Verlag; 1927.