

DE FECHNER A BERLYNE: 100 AÑOS DE ESTÉTICA EXPERIMENTAL

P. CARRERAS

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

El recorrido histórico se enmarca entre dos publicaciones clave de la psicología del arte y de la estética, la de Fechner «*Vorschule der Aesthetik*» en 1876, considerada como la obra que sienta las bases de los primeros trabajos sobre estética experimental, y la de Berlyne «*Studies in the New Experimental Aesthetics*» en 1974. Durante este período la estética experimental constituye un dominio interdisciplinar, que avanza en paralelo con el desarrollo de la psicología general y el de las técnicas psicológicas, y en el que una cooperación con los especialistas de la psicología de la percepción, del desarrollo, de la psicología del lenguaje, de la psicología social, clínica y psiquiátrica se hace imprescindible.

Dada la naturaleza misma del arte y de la estética, es complejo realizar su balance histórico ya que no existe un solo método de aproximación psicológica para su estudio, como no existe un solo objeto de estudio. Tampoco el interés de los investigadores ha sido constante.

Nuestros esfuerzos se dirigen hacia un intento por delimitar históricamente los temas centrales, los métodos empleados para su estudio, las principales características de las diferentes etapas, los países donde se ha desarrollado, así como los autores y las obras más representativas.

ABSTRACT

The historical path is set between two key publications on the psychology of art and aesthetics, Fechner's «*Vorschule der Aesthetik*» in 1876, considered to be the work that lays the foundations for the first studies on experimental aesthetics, and Berlyne's «*Studies in the New Experimental Aesthetics*» in 1974. Throughout this period, experimental aesthetics was an interdisciplinary realm which progressed alongside the development of general psychology and psychological techniques, in which a cooperation with specialists in the psychology of perception, development and language, and social, clinical and psychiatric psychology was essential.

Given the very nature of art and aesthetics, creating a historical balance sheet is a complex matter as there isn't only one method of psychological approach to the study or only one object of study. The researchers' interest has not been constant either.

Our efforts are aimed at trying to historically delimit the core themes, the methods used to study them, the main features of the different stages, the countries where development has occurred, and the most representative authors and works.

«General psychology has much to learn from a study of aesthetic data» (Munro 1951).

El que podría llamarse el primer período de la estética experimental, se desarrolló principalmente durante los años comprendidos entre las publicaciones de dos obras clave de la psicología del arte y de la estética: la obra de Gustav T. Fechner *Vorschule der Aesthetik* publicada en 1876, y considerada por los expertos como la obra que sienta las bases de los primeros trabajos sobre estética experimental, y la obra la de D.E. Berlyne *Studies in the New Experimental Aesthetics* publicada aproximadamente 100 años más tarde, en 1974, y que daría lugar a un nuevo enfoque de la misma.

Durante este período, la estética experimental constituyó un dominio interdisciplinar, que avanzó en paralelo con el desarrollo de la psicología general y el de las técnicas psicológicas, y en el que cooperó con la psicología de la percepción, del desarrollo, del lenguaje, pero también con la psicología social, clínica y psiquiátrica, entre otras.

El balance histórico de la misma no esta exento de dificultades dada la naturaleza misma del arte y de la estética, así como por la imprecisión conceptual de los términos. Al mismo tiempo hay que indicar que no ha existido un solo método de aproximación psicológica para su estudio, como tampoco ha habido un solo objeto de estudio.

El término «*estético*» que deriva del griego y en su origen se refería a las impresiones sensoriales adquirió, a medianos del siglo XVIII, un nuevo significado cuando en Alemania A. Baumgarten identificó el conocimiento sensible con el conocimiento de la belleza, y denominó el estudio del conocimiento de la belleza con el nombre de *estética* (Tatarkiewicz, 1996).

A partir de este momento la estética concierne a las artes, pero no se halla confinada solamente a ellas, ya que de hecho puede argumentarse que muchas de las cosas de la vida cotidiana tienen su lado estético. Para Berlyne (1974) las cuestiones relacionadas con la belleza pertenecen indiscutiblemente al campo de la estética.

La psicología del arte es hija del positivismo. Su nacimiento se debe a la reducción positivista de las ciencias del espíritu a las ciencias de la naturaleza y existe un acuerdo generalizado en que la estética orientada experimentalmente

debe a Fechner el haber establecido sus principios básicos en su obra *Vorschule der Aesthetik*. Estos principios fueron tratados posteriormente en un estudio experimental por Lillian J. Martin (1906). Si bien es verdad que los enfoques de Fechner fueron bastante restrictivos en cuanto a concepción de experimentos de laboratorio, no es menos cierto que establecieron las bases que hicieron de la estética una ciencia experimental, una rama de la psicología.

En los dos volúmenes de su obra, Fechner enuncia una serie de leyes generales y principios de la experiencia artística. Entre ellos podemos citar, a título de ejemplo, el del «*umbral estético*», por encima del cual sólo lo agradable o desagradable puede llamarse como tal. En otro afirma que el placer estético esta sujeto simultáneamente a diversas condiciones que varían según su combinación, etc.

A estos principios Fechner añade la constatación de que siempre y especialmente cuando se trata de arte, nuestro encuentro con los signos externos -como son las imágenes, las palabras o los sonidos- da lugar a un reconocimiento, porque desde siempre los investimos de recuerdos y de impresiones personales, o sea, están ligados a una experiencia anterior.

Lipps (1851-1914) extraería de estas últimas ideas de Fechner el punto de partida para la elaboración de su «*teoría de la empatía*», en la que pretende explicar las respuestas estéticas al arte y otros objetos, mostrando cómo el observador tiende a proyectar su imaginación hacia, o a sentirse él mismo «*dentro*», del objeto exterior. Posteriormente, la «*teoría de la empatía*» es utilizada por Gombrich (1982) para explicar la percepción de la expresión.

La aproximación experimental de Fechner a la estética tenía poco que ver con el arte directamente, así como, con su trasfondo social y evolutivo. Sin embargo, inició una línea de investigación empírica sobre la conducta estética (Munro, 1963). Elaboró estadísticas sobre las preferencias individuales hacia ciertos contornos rectangulares y otras formas simples, obteniendo objetivamente unas curvas de distribución en lugar de intentar la formulación de unas reglas acerca de lo que «*debía*» gustar a las personas. Comparte con Taine el mérito de haber introducido la «*estética desde abajo*», es decir, basada en la observación sensorial, en oposición a la «*estética desde arriba*», derivada de hipótesis metafísicas.

En sus primeros tiempos la llamada «*estética experimental*» o «*estética psicométrica*», término que prefiere Munro (1951) por ser a su parecer más preciso, sigue el ejemplo de Fechner. Se enfatizan los estudios estadísticos de la preferencia estética, especialmente de las clases de forma, y de la proporción y combinación de colores que son considerados más bellos o placenteros por la mayoría de personas. Los objetos, que normalmente se juzgan, son simples figuras geométricas y no obras de arte. Sin embargo, a partir de 1900 se establecen las condiciones necesarias para una estética científica:

En primer lugar una cantidad y variedad de obras de arte son ahora accesibles permitiendo una generalización sobre las artes de la humanidad imposible antes de 1900. Ello incluye, aplicado a las artes visuales, amplios ejemplos de las artes orientales, arcaicas y primitivas.

Por otro lado, las ciencias sociales permiten documentar las obras de arte cultural e históricamente, ayudando a entender las obras no como meras piezas de exhibición de los museos, sino en sus escenarios culturales. La antropología y la etnología mostraron el significado de las artes primitivas y orientales en relación al patrón cultural en el cual ellas fueron producidas.

En tercer lugar fue el desarrollo de la psicología científica la que permite que la estética científica pueda alzarse por sí misma hacia un conocimiento del arte.

En 1916 aparece una nueva corriente que tiende a privilegiar como objetos de estimulación estética un material más complejo. Las representaciones icónicas y, en particular, las obras de arte pictóricas aparecen en numerosas investigaciones sobre el comportamiento estético (Francès, 1985). Lo que interesa básicamente ahora a los psicólogos es el problema del gusto.

Las dimensiones complejas de una obra de arte (forma y situación de las líneas, secuencias rítmicas, variaciones de tono, etc.) son a partir de este momento objeto de medición. Así pues el matemático americano Birkhoff (1933) propone una fórmula básica para la medición de la complejidad de las formas ($M = O/C$), en que la medida estética (M) es la razón entre el orden (O) y la complejidad del estímulo (C). Las tres variables son mensurables y destina gran parte de su obra a definir las, especialmente a la complejidad. No parece que dicha propuesta haya tenido más éxito en estética experimental que la «*sección áurea*» utilizada en los trabajos de Fechner (1876), Lalo (1908) y Thompson (1946).

Después de las dos Guerras Mundiales el liderazgo del estudio de la estética experimental pasó a Francia y a los Estados Unidos. En este último país el tema estaba en un rudimentario estado de desarrollo en comparación con la Alemania de la pre-guerra. Para las Sociedad francesa y la americana el término «*estética*» incluía lo que también se entendía como «*ciencia del arte*», no continuando así un debate que se había establecido anteriormente en Alemania acerca de si «*estética*» y «*ciencia general del arte*» debían considerarse dos cosas diferentes o una misma (Munro 1951).

En Francia la Sociedad que fue creada antes de la segunda Guerra Mundial como «*L'Association pour L'Etude des Arts et les Recherches relatives à la Science de l'Art*», estuvo inactiva durante la guerra, reorganizándose en 1945 con el nombre de «*Société Française d'Esthétique*» y su revista trimestral empezó a publicarse en 1948 con el título de *Revue d'Esthétique*.

Los franceses tenían su propia tradición científica en estética que provenía de Comte, Taine y Véron. Taine, firmemente anclado en el positivismo y máximo exponente de la estética sociológica (Givone, 1990), estableció sus objetivos claramente en su obra «*Filosofía del arte*» publicada en 1881 y que recoge los cursos que impartió en la escuela de Bellas Artes entre 1863 y 1869. Taine escribió que «*el método que trato de seguir y que se está introduciendo en todas las ciencias morales consiste en considerar las obras humanas, y en particular las obras de arte, como hechos y productos de los que hay que determinar sus características y buscar sus cauces, nada más.*»

Paul Valéry y Victor Basch (1937) en sendos discursos preliminares del Segundo Congreso Internacional sobre Estética y Ciencia del Arte señalaron los

caminos en los cuales la estética puede hacer uso de la ayuda científica para tratar de resolver sus propios problemas centrales, tales como la naturaleza y las condiciones del placer estético, y las «leyes» en historia del arte.

Anteriormente Charles Lalo, en su obra *La estética experimental contemporánea* (1908) había ya discutido la metodología de la estética científica, con una revisión de los trabajos alemanes, franceses e ingleses, realizando un análisis psicológico y sociológico.

El 7 de junio de 1965 se celebró en París el Primer Coloquio Internacional sobre Estética Experimental, lo que indica el nivel internacional alcanzado por esta disciplina.

En los Estados Unidos, Munro propuso en 1928 una aproximación a la estética que fuese científica y que pudiese ser ampliamente experimental y empírica, y no limitada solamente a la medida cuantitativa, sino que al mismo tiempo utilizase las aportaciones de la crítica de arte y la filosofía como hipótesis, aunque obteniendo los datos objetivos de dos fuentes principales: el análisis y la historia de la forma en las artes y los estudios psicológicos de la producción, apreciación y enseñanza de las artes. Tuvo que esperarse cuarenta años para que tal proposición fuese una realidad.

En 1941 hubo un aumento del interés por la estética con la creación del «*Journal of Aesthetics*» y la «*American Society for Aesthetics*» el año siguiente, así como un incremento del número de cursos y publicaciones de artículos. Pero los costes de impresión de las publicaciones especializadas, conjuntamente con la presión para estudiar carreras prácticas obstaculizaron su desarrollo (Munro, 1951).

A pesar de estos obstáculos, se desarrolló una cooperación especialmente activa entre los grupos americano y francés, en un momento en que este último restableció su propia Sociedad y empezó a publicar su revista.

En cuanto a la antigua URSS, según Leontiev, Petrov y Sobkin (1992), los estudios empíricos en la psicología del arte y de la estética en la Confederación de Estados Independientes (antigua URSS) tienen una corta historia ya que hace 20 o 30 años todos los intentos de hallar leyes en el arte, o en la percepción del arte, con métodos empíricos fueron tratados como desviaciones de la estética Marxista siendo valorados los métodos cuantitativos como el caballo de Troya de la ciencia burguesa. Los primeros intentos en la era post-staliniana en plantear el problema de los mecanismos psicológicos de la percepción estética fueron realizados en el marco pedagógico a finales de los años '50.

A comienzos de la segunda mitad de siglo Munro (1963) señala un cierto desaliento general en la psicología del arte:

«Después de la Segunda Guerra Mundial se combinaron varios factores que desalentaron los trabajos científicos en el campo de la psicología del arte. Uno de estos fue el efecto adverso de las dos guerras mundiales, que casi barrieron de la escena a los psicólogos, filósofos y estéticos alemanes.»

Otro factor desfavorable fue la creciente insistencia de la psicología norteamericana en los métodos cuantitativos, exactos y conductistas. Ciertas clases de comportamiento humano hacia el arte pueden observarse fácilmente desde

el exterior. Algunos incluso pueden ser producidos experimentalmente, controlados y medidos en un laboratorio. Pero otros no. Algunos de los procesos más importantes de la experiencia artística y estética son subjetivos.

«Lo conseguido por los psicólogos de laboratorio con sus métodos exactos, desde Fechner hasta los años '60, supone unos progresos relativamente pequeños desde el punto de vista de los que tratan directamente con las artes», indica Munro, y sigue diciendo «sus trabajos se ocupan de los aspectos más marginales y superficiales del arte y la experiencia estética... Nunca alcanzan los niveles que artistas y teóricos del arte consideran más importantes para los fenómenos en cuestión».

Así pues, «estas investigaciones tienen indudablemente su valor, pero no cubren todo el campo de estudio ni mucho menos. En vista de lo cual, muchos psicólogos perdieron su interés por los problemas estéticos».

Para Hogg (1975), si los estudios experimentales de la experiencia del arte fueron decepcionantes en la primera mitad de este siglo, ello podría deberse a la pequeñez de las muestras y a los defectos de las técnicas estadísticas, así como al criterio utilizado por los psicólogos para seleccionar el material (como los colores, las formas, etc.). Pero también a la clase de respuestas que consideraban relevantes para sus estudios. Cuando el psicólogo emplea términos como «arte» y «respuesta estética» introduce automáticamente problemas extrapsicológicos acerca de la naturaleza del arte.

LA NUEVA ESTÉTICA EXPERIMENTAL

Como vemos, desde sus inicios la estética experimental, en comparación con otras ramas de la psicología experimental, produjo resultados dispersos y no demasiado esclarecedores. Sin embargo, hubo una revigorización de la estética experimental en los inicios de la década de los '60 y que finaliza con el período de desaliento de la primera mitad del siglo XX. Esta nueva fase, según Berlyne (1974), se caracteriza por algunos nuevos enfoques, nuevas técnicas, nuevos objetivos y nuevas ideas provenientes de varias fuentes. Es por ello que puede hablarse apropiadamente de la nueva estética experimental (Berlyne, 1971, 1972, 1974).

En su obra *Studies in the New Experimental Aesthetics* (1974), indica que una investigación de acuerdo con la nueva estética experimental posee una o más de las siguientes características:

1. se centra en las propiedades colativas de los estímulos. Las propiedades colativas son propiedades «estructurales» o «formales», como las variaciones entre familiar-novedoso, simple-complejo, ambiguo-preciso, estable-variable;
2. se centra en cuestiones motivacionales;
3. estudia tanto la conducta no-verbal como la conducta verbalmente expresada en los juicios;
4. se esfuerza en establecer vínculos entre los fenómenos estéticos y otros fenómenos psicológicos.

Su teoría ha sido expuesta en detalle en *Aesthetics and Psychobiology* (1971) y las ideas de su esquema teórico se centran en que una obra de arte puede ser:

1. analizada en términos de la teoría de la información (Moles, 1975) como un conjunto de niveles, cada uno de los cuales puede transmitir información semántica, expresiva, cultural y sintáctica

2. considerada como un conjunto de símbolos de acuerdo con la concepción de los signos y símbolos desarrollados por el movimiento semiótico (Osgood, 1952)

3. considerada como un patrón de estímulos con propiedades colativas, y posiblemente otras, que le dan un valor hedonístico positivo intrínseco.

De acuerdo con Cupchik y László (1992) una de las críticas que podrían hacerse a Berlyne sería la que no aclararía suficientemente en qué difiere el procesamiento estético del corriente. Sin embargo, Berlyne (1974) indica desde la perspectiva motivacional, que la actividad estética sería intrínsecamente motivada, mientras que la actividad corriente lo sería extrínsecamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Álvarez Villar A. (1974). *Psicología del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Allen, G. (1877). *Physiological Aesthetics*.
- Ball, V.K. (1965). The Aesthetics of Color: A Review of Fifty Years of experimentation. *The Journal of Aesthetics & Criticism*, 23, 441-452.
- Benson, C. (1989). Aesthetics, Development and Cognitive Science. *Irish Journal of Psychology*, 10, 2, 247-260.
- Berlyne, D.E. (1971). *Aesthetics and Psychobiology*. New York: Appleton Century Crofts.
- Berlyne, D.E. (1972). Experimental Aesthetics. En P.C. Dodwell (Ed.), *New Horizons in Psychology* 2. Hammondsworth: Penguin.
- Berlyne, D.E.(Ed). (1974). *Studies in the New Experimental Aesthetics*. Washington: Hemisphere Publishing Corporation.
- Birkhoff, G.D. (1933). *Aesthetic Measure*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Child, I.L. (1969). Esthetics. En G. Lindzey y E. Aronson, (Ed.), *Handbook of Social Psychology*. Reading, Mass. Addison-Wesley.
- Crozier, J.B. (1980). The New Experimental Aesthetics: The Beginning or the End?. *Motivation and Emotion*, 4, 2, 143-148.
- Cupchik, G.C. (1988). The Legacy of Daniel E. Berlyne. *Empirical Studies of the Arts*, 6, 2, 171-186.
- Cupchik, G.C. y Laszlo, J. (1992). *Emerging Visions of the Aesthetics Process*. Cambridge University Press.
- Dominguez Perela, E. (1993). *Conducta estética y sistema cultural. Introducción a la psicología del arte*. Madrid: Complutense.
- Eysenck, H.J. (1940). The General Factor in Aesthetic Judgments. *British Journal of Psychology*, 31, 94-102.

- Eysenck, H.J. (1941a). Type-Factors in Aesthetic Judgments. *British Journal Psychology*, 31, 262-270.
- Eysenck, H.J. (1941b). A Critical and Experimental Study of Color Preferences. *American Journal of Psychology*, 54, 385-394.
- Fechner, G.T. (1876). *Vorschule der Aesthetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Frances, R. (1968). *Psychologie de l'Esthétique*. Paris: UF (col. SUP).
- Frances, R. (1985). *Psicología del arte y de la estética*. Madrid: Akal.
- Galabert, E. (1898). Les fondements de l'esthétique scientifique. *Revue Internationale de Sociologie*, 1-15.
- Givone, S. (1990). *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos.
- Gombrich, E. H. (1982). *The Image and the Eye*. London: Phaidon Press, Inc.
Traducción Castellana: *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Hogg, J. et al. (1975). *Psicología y artes visuales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lalo, C. (1908). *L'esthétique expérimentale contemporaine*. Paris: Alcan.
- Leontiev, D.A.; Petrov, V.M. y Sobkin, V.S. (1992). Empirical Aesthetics in the Former USSR: Selected Topics. En Cupchik, G.C. y László, J. *Emerging Visions of the Aesthetics Process*. Cambridge: University Press.
- Lindauer, M.S. (1973). Toward a liberalization of experimental aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31, 459-465.
- López, A.; Hernández, F. y Barragán, J.M^a. (1997). *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*. Barcelona: Angle.
- Martin, L.J. (1906). An Experimental Study of Fechner's Principles of Aesthetics. *Psychological Review*, 13, 142-219.
- Moles, A. (1975). *Teoría de la información y percepción estética*. Madrid: Jucar.
- Morgan, D.N. (1950). Psychology and Art Today: A Summary and Critique. *The Journal of Aesthetics & Criticism*, 6, 81-96.
- Müller-Freienfels, R. (1923). *The Psychology of Art*. Leipzig: Teuber.
- Munro, T. (1928). *Scientific Method in Aesthetics*. New York.
- Munro, T. (1948). Methods in the Psychology of Art. *The Journal of Aesthetics & Criticism*, 6, 225-235.
- Munro, T. (1951). Aesthetics as Science: Its Development in America. *The Journal of Aesthetics & Criticism*, 9, 161-207.
- Munro, T. (1963). The Psychology of Art: Past, Present, Future. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21, 264-282.
- O'Hare, D. (1981). *Psychology and the Arts*. Sussex: The Harvester Press.
- Osgood, C.E. (1952). The nature and measurement of meaning. *Psychological Bulletin*, 49, 197-237.
- Pickford R.W. (1972). *Psychology & Visual Aesthetics*. Hutchinson.
- Tatarkiewicz, W. (1996). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.
- Thompson, G.S. (1946). The Effect of Chronological Age on Aesthetic Preferences for Rectangles of Different Proportions. *Journal of Experiment Psychology*, 36.
- Valentine, C.W. (1962). *The Experimental Psychology of Beauty*. London and Southampton: The Camelot Press Ltd.
- Valéry, P. y Basch, V. (1937). *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*. Paris.