

Neuroestética aplicada o cómo actúa la Teoría de la mente ligada a la presencia de una posible prosodia artística: *belkitsch*

Applied neuroaesthetics or how the Theory of mind works linked to the presence of a possible artistic prosody: *belkitsch*

JUAN JOSÉ MORA GALEOTE | juanjosemogat@gmail.com
UNIVERSIDAD DE GRANADA | ESPAÑA

Recibido: 26 de octubre de 2018 | Aceptado: 31 de enero de 2019

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/Communiars.2019.i02.04>



Artículo bajo licencia Creative Commons BY-NC-SA

Cómo citar este artículo:

Mora-Galeote, J.J. (2019). Neuroestética aplicada o cómo actúa la Teoría de la mente ligada a la presencia de una posible prosodia artística: *belkitsch*. *Communiars. Revista de Imagen, Artes y Educación Crítica y Social*, 2, 57-72.

Resumen:

Mediante la argumentación interdisciplinar desde puntos de vista de neuroestética y neurociencia cognitiva por una parte, y análisis artístico-estético por otra, con este escrito se busca reforzar la tesis propuesta de un cambio de visión estético. Nos referimos a un *kitsch* histórico –asumido como peyorativo–, que pasa a ser un *kitsch* no peyorativo, evolucionado en su contenido y por ende en su continente, proponiendo como resultado un nuevo término: *belkitsch*. Este resultado estético pasa a asimilarse ya, al mismo nivel que el gran arte o arte culto. Nos apoyamos para esta consecución, en conceptos del campo de la neuropsicología, que extrapolamos y adaptamos al campo de las artes y las experiencias estéticas en general, como son: la teoría de la mente, habituación, sensibilización y prosodia emocional. Usamos estos diversos puntos de vista abogando por la necesidad de una permeabilidad interdisciplinar argumentativa. Por último, aparte de señalar una realidad estética patente, que llamamos *belkitsch*, proponemos también la existencia de una posible prosodia artística desligada de la experiencia estética y derivada de la propia pieza artística.

Palabras Claves:

Belkitsch; habituación; *kitsch*; neuroestética; prosodia artística; sensibilización, teoría de la mente.



Abstract:

The aim of this writing is to reinforce the proposed thesis of an aesthetic change of vision through the interdisciplinary line of argument: On the one hand, from neuroaesthetic and cognitive neuroscience points of view and from an artistic and aesthetic analysis on the other hand. We refer to a historical *kitsch* —first assumed as pejorative— that becomes non-pejorative. It —the *Kitsch*— evolves in its content and therefore in its container. As a result, a new term is proposed: *belkitsch*. This aesthetic result is yet assimilated at the same level as the avant-garde. For this achievement, we base on concepts of neuropsychology such as the theory of mind, habituation, sensitization and emotional prosody, which we extrapolate and adapt to the field of arts and aesthetic experiences in general. We use these diverse points of view to advocate the need for an argumentative interdisciplinary permeability. Finally, apart from pointing out a patent aesthetic reality called *belkitsch*, we also propose the existence of a possible artistic prosody that is detached from the aesthetic experience and stems from the piece of art itself.

Key Words:

Artistic prosody; *Belkitsch*; habituation; *kitsch*; neuroaesthetics; sensitization; theory of mind.

1. Neuroestética y *belkitsch*

Hacia finales de la década de 1980, el neurocientífico Semir Zeki, del University College of London, en Inglaterra, se interesó en el sistema visual de los primates, especialmente el de los humanos. Como en multitud de casos que suceden en el laboratorio, después de encontrar que muchas áreas visuales del cerebro intervienen de manera particular, por ejemplo, procesando el color y el movimiento, comenzó a interesarle cómo reflejaría el cerebro a nivel sináptico la experimentación de la apreciación visual y en general la de la belleza, así como, por contraposición, las imágenes tomadas por no bellas o feas. El término “neuroestética” se usó por primera vez en 1999 cuando Semir Zeki proponía la posibilidad de desarrollar un campo de conocimiento referido a las bases biológicas de la experiencia estética (Zeki, 1999). La propuesta de Zeki consistía en partir del conocimiento de la estructura y funcionamiento del cerebro y deducir cómo deben participar las diversas regiones del cerebro en heterogéneas tareas relacionadas con la creación y la apreciación de objetos artísticos y estéticos, como la pintura surrealista o el arte cinético (Zeki, 2001, 2004; Zeki y Lamb, 1994).

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

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

- Procesos perceptivos (y su integración en la memoria —la experiencia previa siempre es importante—).

- Procesamiento del contenido y significado (en el que intervienen, entre otros, los intereses y el conocimiento del perceptor)
- Procesos emocionales y de toma de decisiones (de los que derivan la emoción estética y el juicio estético, respectivamente) (Oliver, 2013).

El cerebro establece una serie de conexiones neuronales, cuando está ocupado en un nuevo aprendizaje o en una nueva experiencia. Estas vías o circuitos neuronales son construidos como rutas para la comunicación y feedback entre las neuronas. Estos surcos se crean en el cerebro, de forma muy parecida a como se forman los surcos en la nieve cuando se esquía por su superficie. Cuantas más veces pasemos o cuanto más fuerte sea el peso por la emoción asociada a ese aprendizaje, más profundo será el surco. O parafraseando a Mora (2017): sólo se puede aprender aquello que se ama.

Las neuronas se comunican entre sí mediante conexiones llamadas sinapsis y estas vías de comunicación pueden regenerarse a lo largo de toda la vida. Anteriormente se pensaba en la pérdida de neuronas mediante el avance del tiempo. Hoy no se habla ya de muerte de neuronas, sino de disminución de sinapsis neuronal y activación de nuevas sinapsis. Cada vez que se adquieren nuevos conocimientos —a través de esta repetición, ahondando en el surco—, la comunicación o la transmisión sináptica entre las neuronas implicadas se refuerza.

Cuando por ejemplo se aprende algo y se repite de tal manera que se transforma en aprendizaje no declarativo¹, es mucho más difícil borrar este surco y crear uno nuevo. Esto sucede con la asimilación de una estética, en nuestro caso del *kitsch*². El surco es tan profundo en aquellas personas que lo aprendieron como algo peyorativo —en el *kitsch* histórico diferenciado por

¹ O inconsciente.

² Las especulaciones sobre el kitsch han sido continuas desde que, a mediados del siglo XIX, surgió el término —un término cuya procedencia etimológica ha sido, por otro lado, fuente constante de desacuerdo—. Así, intelectuales y teóricos como Hermann Broch, Ludwig Giesz, Theodor Adorno, Gillo Dorfles, Abraham Moles, Norbert Elias, Walter Benjamin, Umberto Eco, Matei Calinescu y, por supuesto, Clement Greenberg, han reflexionado sobre el kitsch, incluyéndolo en general como elemento negativo de sus estéticas.

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

El kitsch greenbergiano era, por tanto, identificable con lo fácilmente consumible. Es más, era el hecho de estar predestinado al consumo fácil (el estar, por así decirlo, predigerido) lo que parecía constituir su razón misma de ser. Y tanto lo era como, simétricamente, en una interdependencia cuyas raíces pretendían anclarse en el desarrollo de la sociedad moderna; el arte de vanguardia encontraba su razón de ser precisamente en alejarse de ello. En la línea peyorativa de Greenberg, pero añadiendo matices diferentes, Dwight Mac-Donald sostuvo que la marca del arte de masas es su impersonalidad, en contraste con la expresividad personal del arte elevado (Mora Galeote, 2015, pp. 113-114).

Como diría el propio Greenberg: “If the avant-garde imitates the processes of art, kitsch, we now see, imitates its effects” (Greenberg, 1986, p. 17). No es necesario recordar la importancia que Greenberg ha tenido en la crítica de arte del siglo XX, del mismo modo que las limitaciones de su posición han sido largamente discutidas, de manera magistral por Thierry de Duve (Kant after Duchamp, Cambridge, Mit Press, 1996, pp. 199-280).

nosotros—, que ahora, cuando se les presentan imágenes, objetos o productos descargados de esta negatividad y lacra, —es decir, *belkitsch*—, les resulta altamente ardua la tarea de generar estos nuevos surcos, estas nuevas sinapsis, esta extinción de conducta. Por otra parte, el público nuevo que carece del aprendizaje cultural de lo negativo asociado a la estética *kitsch*, —desprovisto de estas sinapsis asociadas—, adquieren de base y sin prejuicio alguno nuevos surcos y apreciación positiva, asimilando el *belkitsch* como algo óptimo, gustoso, agradable y apreciado como arte o estética buena y bella.

Lo que buscamos con el paso evolutivo del *kitsch* al *belkitsch* sería, la cada vez más realizable, utopía del “ideal sociocultural en el que los llamados arte superior y arte inferior (y su público) pueden expresarse y ser aceptados a la par, sin jerarquías opresivas, y en el que la diferencia existe sin dominio ni deshonra” (Shusterman, 2002, p. 22).

No es excluyente en la lógica de las partes que componen una pieza artística, que exista un pragmatismo estético y tenga a su vez legitimidad como arte culto, o lo que es lo mismo, situar en el mismo plano de importancia y convivencia artísticos: la función social, el valor estético o el acertado y exitoso silogismo de tres patas: placer, conocimiento y función = experiencia artística. En nuestro caso —la defensa del *belkitsch* como arte apto—, se ha de dejar claro que no se trata de una asunción o acogimiento del arte rehabilitado *kitsch* solamente con suerte de nombre cambiado a *belkitsch*, admitido como arte culto y que rechaza el *kitsch* peyorativo, sino que ha de entenderse como la evolución y no la negación del anterior. Abogamos por la posibilidad de cambio de estrato y evolución, no solo por sí mismo sino también por el contexto, el ambioma³ y, por consiguiente, la epigénesis del *kitsch*.

En el caso práctico-artístico, las obras nos emocionan de una forma u otra apelando al placer, angustia, asco, gusto, belleza, etc., pero hay algo que asociamos como cualidad del *belkitsch*: el ímpetu. ¿Qué es el ímpetu? El ímpetu es un concepto que asociamos al término *belkitsch*. El arte con esta estética está capacitado para contener la energía y eficacia para desempeñar su acción —la acción correcta de la trasmisión estética comentada anteriormente—, esto sería el ímpetu. En relación a este ímpetu, hablaremos a continuación de varios conceptos que van en la misma dirección: como una posible prosodia artística y la capacidad de atribución aplicada al germen artístico.

2. La Teoría de la mente y la prosodia artística ante la aceptación de una reconcepción visual estética: *belkitsch*

El cerebro es, básicamente, una máquina predictiva encaminada a reducir la incertidumbre del entorno. El origen del concepto de ‘teoría de la mente’ se encuentra en los trabajos pioneros de Premack y Woodruff y se refiere a la habilidad para comprender y predecir la conducta de otras

³ AMBIOMA («AMBIOMA (ambiom) (del latín ambiens-ambientis), conjunto de elementos no genéticos, cambiantes, que rodean al individuo y que junto con el genoma conforman el desarrollo y construcción del ser humano o pueden determinar la aparición de una enfermedad») (Mora y Sanguinetti, 2003).

personas, sus conocimientos, sus intenciones, sus emociones y sus creencias. [...] su cerebro ha llevado a cabo una predicción de lo que se va a encontrar. (Redolar, 2013, p. 479)⁴

Esto sucede cuando se habla del llamado *kitsch*, asociado al mal arte. Todo cambiaría si nos explicasen que ese pomo es nuevo —*belkitsch*— aunque esté en la misma puerta. Con las sucesivas explicaciones se entenderá mejor la metáfora.

Hablemos ahora de la prosodia emocional aplicada al arte, pero antes definamos la prosodia:

La prosodia es el componente del lenguaje que mediante la modulación de las pausas, el tono y la intensidad de la voz aporta a cualquier frase o enunciado una figura tonal que le es propia. La prosodia lingüística abarca la acentuación léxica enfática y la expresión de modalidad o de tipo de oración. La prosodia emocional se refiere a las variaciones de entonación que permiten la transmisión de emociones. (Difalcis, San Pedro y Ferreres, 2013)

Iremos ahora señalando paralelismos de la prosodia lingüística en relación a nuestra posible prosodia artística. Algunas cuestiones que podríamos analizar, derivadas de la prosodia lingüística son, por una parte, la duración de una oración —en la prosodia artística sería lo que se tarda en experimentar la pieza artística—; la cantidad de sílabas que forman parte de la entonación —aquí se asemejaría a los elementos visuales que componen la imagen artística y el ritmo o recorrido que haría el ojo⁵ del espectador al “leerla”—; y por último la velocidad del habla —en nuestro caso la eficacia visual y el rápido entendimiento o lo que se tarda en la asimilación del mensaje que envía la pieza artística, una vez experimentada la visualización—. Estos elementos prosódicos no solo son importantes en la propia organización del discurso que se proyecta, sino también en la recepción e interpretación que se realiza del mismo por parte del receptor, consiguiéndose así la correcta trasmisión de las emociones. De la combinación de todos estos factores —entonación, acentuación, ritmo, etc., y las pausas o silencios que en ocasiones enfatizan de forma muy importante el mensaje—, que forman la prosodia, depende la comprensión del discurso por parte del espectador. Nosotros lo aplicamos y le damos de la misma forma importancia, dentro de la prosodia artística.

Sabiendo que la prosodia artística se refiere según la definición anterior, a la eficacia que permite la transmisión de las emociones que contienen el mensaje de una pieza artística —aquí incluimos también el séptimo arte y el maravilloso y cada vez más amplio mundo de las series—, planteamos por lo tanto la aserción, de que sí que se podría hablar de una prosodia artística analizable para saber o dictaminar con unos rasgos tangibles, cuándo es apta una obra, por conseguir transmitir el mensaje, finalidad con la que el autor la ha producido.

⁴ No hay que confundir con empatía. La cualidad de la Teoría de la mente o capacidad de atribución es cuando no existe implicación emocional en el proceso. Se predice la conducta de las otras personas pero no es necesario que exista una impregnación emocional, simplemente un análisis predictivo. Esta cualidad la tienen bien asimilada y desarrollada los psicópatas o sociópatas que saben qué necesita su víctima en cada momento para el llegar a su finalidad ulterior, pueden por ello dañar sin sentir nada negativo al infligir dolor en el otro, ya que no es empatía lo que aplican.

⁵ En neurociencia existen técnicas cada vez más avanzadas donde se puede analizar qué ocurre en nuestro cerebro cuando tenemos diferentes experiencias. Uno de los análisis que se pueden hacer, es el del recorrido del ojo al visualizar una imagen —una obra pictórica por ejemplo— y así saber cuáles son las partes de la imagen que llaman más la atención y en las que se para el ojo mayor tiempo al analizarla.

La prosodia artística se podría definir también como las características de la sonoridad visual que transmite la obra. La correcta entonación emocional del mensaje artístico da lugar a una adecuada experiencia estética. Es una buena pieza artística cuando —nos guste o no la pieza— se consigue transmitir el mensaje, la finalidad emocional para la que crea el artista. La prosodia artística contiene obligatoriamente carga emocional, pero ¿qué obra no la tiene? Matizaríamos aquí que una obra contiene la carga emocional óptima para conseguir su fin.

Entramos ahora en el desglose específico de las características de la prosodia artística, refiriéndonos a los matices, clasificación o gradientes de la correcta ejecución artística. El arte produce unos signos, símbolos y significantes que tienen un ritmo, cromía acentuación, en definitiva un tono emocional que es percibido. De esto se encargaría la prosodia artística, de segregar las características que son correctas de la pieza artística y, por consiguiente, de la emoción que emana, dando como resultado la experiencia estética adecuada. Por lo tanto, toda obra se podría analizar desde este punto de vista, si cumple o no el correcto envío del mensaje artístico-emocional.

Volviendo al *belkitsch*, señalaremos que además de contener generalmente la correcta prosodia artística por sus características formales —ya que proporciona emoción fácilmente asimilable debido a su efectismo estético—, tiene otro factor dentro de ésta, que lo diferencia; estamos hablando del ímpetu, comentado anteriormente.

El ímpetu lo podríamos definir como la pulsión emocional elevada que brota de una experiencia estética, esto se sucede asociado a un bagaje positivo otro término que proponemos, complementario a los bagajes negativo y adaptativo-transformador⁶.

Por lo tanto, la interpretación de la percepción de la pieza artística, daría lugar a una experiencia estética acentuada por el bagaje positivo y todo este paquete multiplicaría la emoción proveniente del ímpetu. Este ímpetu es idiosincrático del *belkitsch*.

El bagaje positivo⁷ se tiene que entender de forma complementaria al bagaje negativo, pero no de forma antagónica ya que ninguno cambia, a diferencia del bagaje adaptativo-transformador, la percepción del espectador. Sin embargo, el bagaje positivo siempre ayudará a la percepción positiva de la pieza y viene directamente asociado al ímpetu de la obra. El bagaje positivo está asociado a una emoción que ayuda a que el mensaje llegue con más intensidad. Realmente se

⁶ A raíz de la tesis PPC (Percepción Penetrada por el Conocimiento, que sostiene «[...] básicamente que lo que vemos está fuertemente determinado por lo que sabemos o esperamos») (Danto, 2005, p. 75), hemos generado dos tipos de bagaje posibles: un bagaje negativo y un bagaje adaptativo-transformador. De acuerdo con un bagaje adaptativo-transformador la opinión cambiará, para bien o para mal. Se dejará penetrar la cultura y se cambiará evolutivamente, de forma positiva o no, el parecer u opinión ante una situación, objeto o concepto. El gusto (necesariamente subjetivo) y la información nueva, objetiva o no, se fusionan, dialogan y generan una postura o estado nuevo de la cuestión. De acuerdo con un bagaje negativo, por el contrario, la opinión no cambiará. No se permitirá la entrada de nueva información, sino que nos quedaremos con la ya conocida, alzándola como verdad absoluta, no teniendo en cuenta más que la información primigenia —verdadera o no— y el sentido subjetivo del gusto. El bagaje negativo no nos permite ampliar el horizonte ante una nueva explicación, concepto o percepción, sino que nos bloqueará en el anterior (Mora-Galeote, 2015, p. 118).

⁷ Es siempre una opinión positiva sobre algo, asociado a una emoción también positiva recordada ante una situación nueva. Esto nos recuerda al primig que se tratará más adelante o al heurístico de halo que también se definirá en las próximas líneas.

desmarca de la dicotomía bagaje negativo y adaptativo-transformador y viene, pues, asociado al grado de emoción que percibimos de la obra.

Cuando se da esta forma positiva de percibir una pieza artística en combinación con el efectismo *belkitsch*, es cuando podemos hablar de ese golpe de ímpetu que trae consigo esta estética. Que el ímpetu sea mayor, depende en parte del recorrido del espectador, ayudando a catalizarlo. Digamos que existe siempre en la obra *belkitsch*, pero tiene un margen de crecimiento que depende del espectador y su bagaje positivo. A diferencia del bagaje negativo que queda estanco y no permite una ampliación, este bagaje positivo puede quedar estanco pero nunca percibirá de forma negativa. Un ejemplo podría ser como cuando nuestro director de cine o nuestro cantante preferido al que seguimos desde hace años, saca una nueva cinta o un nuevo álbum. Es muy difícil que no nos guste —por eso que el bagaje positivo es semejante al negativo en tanto no suele permitir el cambio de visión, y matizamos en que no suele enfrentándolo al negativo que jamás permitirá cambio alguno o permeabilidad de otra postura—. Nuestro bagaje positivo asociado a éste, ayudará a que demos recepción de la pieza de forma positiva.

Todo esto nos ayuda a concretar las características del ímpetu, que podría definirse como la emoción plus que emana la obra. El ímpetu es la emoción extra que proporcionaría alguien que tenga asociado un recuerdo positivo a esa obra. Pero esto lo daría el ímpetu por sí solo. Es la fuerza de una emoción positiva —aunque la obra sea considerada grotesca o fea, puede emocionar de forma positiva porque guste esa experiencia estética, simplemente por estar bien ejecutada y conseguir lo que su productor ha querido—. Un ejemplo de esto sería cuando vamos al cine a ver una película de terror. Nos pude incluso dar asco, pero está bien ejecutada si en este caso consigue asustarnos, sobresaltarnos y por qué no, darnos asco. Eso sí, esta experiencia que estamos llevando a cabo la vivenciamos de esta manera porque es un terror controlado y “seguro” dentro de una comfortable sala de cine y con una agradable compañía a quien apretar la mano si el malo de la película nos da excesivo miedo. Multitud de series has surgido de esta temática grotesca y cada vez más están teniendo mayor éxito y público. Una liberación de adrenalina en un espacio seguro similar a cuando nos montamos en una atracción.

Si tomamos estas asunciones como válidas, ímpetu y prosodia artística, para la nominación de pieza u obra artística correcta, el *belkitsch* lo cumple de forma plausible, por el característico sensacionalismo emocional que se desliga de su evolución del *kitsch* histórico. Este es célebre por proporcionar la emoción ya dada sin una necesidad de ser interpretada o apelar por el esfuerzo interpretativo del espectador. Estaríamos hablando de colocar al *belkitsch* al mismo nivel artístico-estético que al arte culto o gran arte, negando así la distinción entre un arte elevado y otro que no lo es, aunque no olvidemos que defendemos que el *belkitsch* tiene una estética y efectismo concreto y una fácil asimilación emocional, que lo diferencia.

El *belkitsch* es la evolución del *kitsch* o arte popular. No se coloca a la altura del arte culto, negando el arte popular y cayendo en la dicotomía de la definición por la negación del contrario, sino que lo destrona y lo baja así a un nivel igualitario. (Mora-Galeote, 2017, p. 77)

El artista productor del *belkitsch* por su parte, tiene el papel en esta reconcepción, de producir una fácil catalización de la empatía⁸ en el espectador, y la capacidad de atribución o ToM — Teoría de la mente de sus siglas en inglés—, generando así esto que tanto critican los intelectuales de este Arte popular: el fácil alcance o consumo, que desde nuestro punto de vista nada denosta la pieza artística. Los espectadores, aun teniendo estas facilidades de asimilación o reclamo por parte de la otra, no son ni mucho menos pasivos ante la ella⁹. La inaccesibilidad no es parangón u obligatoriedad para llamar arte apto a una pieza artística, es evidente. Si miramos la historia del “arte culto” antes de su fase romántica y modernista, no vemos que la novedad y la dificultad experienciales de la comprensión fueran condiciones necesarias de la legitimidad estética, esto llegará como bien se sabe con un cambio de contexto y el reajuste de la funcionalidad del arte.

La capacidad de atribución, o «teoría de la mente», es una predisposición particularmente desarrollada de la especie humana que permite representarse los estados mentales del otro y atribuir a los otros conocimientos, creencias, emociones; reconocer una diferencia/identidad entre los estados mentales de los otros y los propios. (Changeux, 2010, p. 112)

Hablar de la ToM es hablar del descubrimiento de Rizzolatti (2004, pp. 169-92) con su experimento con chimpancés (1996) donde definió lo que hoy conocemos como neuronas espejo, principal motor en el aprendizaje del lenguaje y el desarrollo de la empatía en los seres humanos. Estas se activan al mismo tiempo durante la realización —propia— y percepción —de otro— de un gesto motor complejo.

Si nos vamos al campo estético, es necesario señalar la importancia, a la hora de percibir expresiones estéticas, de la empatía y la ToM. Esto conecta directamente con cómo nos podemos sentir en relación con la percepción de una pieza estética; la empatía —si nos implicamos emocionalmente— o la ToM —pero sin llegar a implicarnos al mismo nivel que con la empatía— nos ponen en el lugar del artista sin olvidar el factor de nuestro bagaje adaptativo-trasformador y no negativo, para así llegar a un nuevo aprendizaje o conformación de información que asimilaremos reescribiendo así los recuerdos de imágenes anteriores que se rememoren¹⁰ en ese momento. Según Ellen Dissanayake, la creación artística y contemplación estética constituyen en primer grado una relación “empática” —en su *Homo aestheticus* de 2001—. Changeux define por su parte «el arte “como la comunicación simbólica intersubjetiva con contenidos emocionales variables y múltiples”, donde la *empatía* interviene como “diálogo intersubjetivo *entre* las figuras, empatía del espectador *con* las figuras; y entre el *artista* y el *espectador*, que apela a la capacidad de atribución, Teoría de la mente”» (Changeux, 2010, p. 110). Por otra parte, para Theodor Lipps (Aesthetic, 1903) existe una “empatía estética” dada por una “imitación interior” que se sucedería de forma privada en la

⁸ La palabra empathy aparece en 1904 como traducción de *Einfühlung*, creada por Theodor Lipps en 1897 para calificar la “capacidad de identificarse con el otro, de sentir lo que éste siente” (Changeux, 2010, p. 110).

⁹ Como defiende Shusterman (Shusterman, 2002).

¹⁰ Damasio en su obra *El Error de Descartes*, nos explica la diferencia entre imágenes perceptuales —son las que se forman cuando oímos música, percibimos la escritura que leemos, en definitiva imágenes de variadas modalidades sensoriales— e imágenes rememoradas —siendo aquellas que se evocan en relación a un recuerdo; dentro de estas hay que entender también las que se imaginan como planificación de un hecho que haremos en un futuro pero aún no se ha realizado, siendo estas también al ser recordadas, pertenecientes a este grupo de rememoradas— (Damasio, 2014, pp. 147-48).

conciencia “solo para el objeto observado” esto es la “imitación estética”. Asimismo, la asimilación estética de una obra artística sería el resultado “de la capacidad del espectador de proyectar su personalidad en el objeto de contemplación”. Y nosotros señalamos aquí la importancia de la desaparición del bagaje negativo y la presencia del bagaje adaptativo-trasformador para que los posibles traumas, que según Freud serían sucesos que están constantemente no ocurriendo, no interfiriesen en la generación de una correcta interpretación, percepción y asimilación de la pieza artística.

Damos el papel al artista del modelador del imaginario colectivo vertido en un objeto que se transforma en real y es vehículo trasmisor, tocando así al espectador. Se produce una relación donde los prejuicios estético-artísticos cobran relevancia de la misma manera que los prejuicios cuando hablamos con una persona que nos recuerda a un ex o a un enemigo de la infancia. Estaríamos hablando aquí del poder negativo o positivo de los heurísticos¹¹ en psicología —o de nuestro ya comentado bagaje positivo si solo tuviese el sesgo de la emoción asociada positiva—. Estas reglas heurísticas determinan la percepción intuitiva e inmediata de la realidad, los recuerdos y las experiencias almacenadas varían mucho de una persona a otra aunque “las pautas de activación y recuperación son muy similares e influyen en el proceso de pensamiento de una manera previsible y característica” (Konnikova, 2013, p. 50).

Otro argumento a colación para reafirmar las aseveraciones que estamos llevando a cabo, y dentro del campo de la neurociencia cognitiva, sería atender a los tipos de aprendizaje y memoria. Existe la siguiente clasificación de dicho aprendizaje y memoria —usaremos los dos términos indistintamente—. Por una parte, la memoria explícita, declarativa o de recuperación consciente: subdividiéndose en espacial, episódica o autobiográfica —caracterizada por ser personal y contextual— y semántica o de hechos —siendo esta general o independiente del contexto—. Por otra parte, tenemos la memoria implícita, no declarativa o de recuperación

¹¹ “La cuestión es que los prejuicios que albergamos en cualquier momento dado —nuestra manera de ver el mundo— influyen en nuestras decisiones y conclusiones en las evaluaciones que hacemos y en lo que elegimos”. [...] “el fenómeno llamado: «heurística afectiva»: pensamos en función de cómo nos sentimos. Un estado alegre y relajado contribuye a una visión del mundo más abierta y menos prudente”. (Konnikova, 2013, pp. 52-55). Existen varios tipos de heurísticos (Aronson, 2005) según cómo se catalicen, asociados a qué. Heurístico de disponibilidad o accesibilidad —la información que tenemos más a mano es la que usamos como generalidad: si mis amigos se casan con 26 años, que es mi edad, los jóvenes en general contraerán matrimonio con esa edad—. Heurístico de representatividad —similitud con algo anterior—. Heurística de halo —la percepción de un rasgo particular es influida por la percepción de rasgos anteriores en una secuencia de interpretaciones, si nos gusta una persona tendemos a calificarla con cualidades favorables aunque realmente no tengamos información real de ella. El nombre de efecto halo fue acuñado por Edward L. Thorndike; investigadores posteriores han estudiado este efecto y su relación, en especial, con el atractivo físico dada su relevancia en el sistema educativo y en procesos judiciales. Sesgo de falso consenso —las personas tienden a presuponer que sus propias opiniones, creencias, predilecciones, valores y hábitos están entre las más elegidas, apoyadas ampliamente por la mayoría—. Heurístico de ajuste y anclaje —consiste en basar el juicio en un valor inicial, obtenido mediante cualquier procedimiento, incluido el azar, para luego ir ajustándolo a medida que se añade nueva información—, este nos puede recordar a nuestro bagaje adaptativo-trasformador en tanto en cuanto parte de una base y luego es permeable y modificado. Y por último el heurístico de actitud —evaluación de algo como bueno o malo—. Este nos recuerda a la falacia naturalista: el intento de identificar o reducir lo “bueno” a lo que es “natural” se denomina en filosofía “falacia naturalista”. Esto es: se dice que algo es bueno porque es natural. Todas las éticas han incurrido en este tipo de falacia que consiste en justificar la bondad de algo por el mero hecho de considerarlo “natural”. Recuperado de <http://www.almiron.org/otros29.html> (Fecha de consulta: 08/03/17). La heterosexualidad es buena porque es “natural” por lo tanto la homosexualidad es mala. Esto evidentemente es un sofisma soez en toda regla. ¿Y si lo “natural” fuera la homosexualidad?

inconsciente, esta se divide en memoria o aprendizaje no asociativo compuesto por habituación, sensibilización, aprendizaje por imitación —primordial en el aprendizaje del lenguaje— y latente —forma oculta del aprendizaje—; y asociativo donde nos encontramos el condicionamiento operante o instrumental¹² y condicionamiento clásico¹³, procedimental y priming o perceptivo. Dentro del aprendizaje implícito, no declarativo o inconsciente se encuentra el no asociativo, compuesto por habituación y sensibilización, términos que aplicaremos a nuestro argumento extrapolándolos y reubicándolos en un escenario teórico distinto.

La habituación es la reducción de la magnitud de respuesta conductual ante un estímulo. Es el aprendizaje que hace que la persona deje de sobrecogerse cuando oye ruidos intensos con los que ya está familiarizada. Por ejemplo, si suena la sirena de la ambulancia o el timbre de cambio de clase, mientras atendemos y nos quedamos anclados en la silla, inmersos en lo que nos está contando el profesor.

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

Por un lado, la habituación se produce tras la exposición repetida al estímulo y, por otro lado, la sensibilización ocurre tras la aparición única de un estímulo con gran impacto emocional. La duración de ambos es diferente: la habituación puede prolongarse en el tiempo; la sensibilización “normalmente”¹⁴ se limita a un corto período temporal.

Sabiendo esto, y volviendo al tema que nos ocupa planteamos lo siguiente: se podría decir que la habituación¹⁵ a lo *kitsch* —repetición del estímulo— da lugar al *belkitsch* —cuando impera el bagaje adaptativo-transformador—; y que se produce una sensibilización, por otra parte, a lo *kitsch* —peyorativo—, debido a su impacto emocional primario y se sostiene en el tiempo. En este caso de sensibilización, el espectador traería consigo el bagaje negativo. Si le aplicamos el punto de vista del bagaje adaptativo-transformador, llegaremos a concluir con que se podría ver el *kitsch* como una sensibilización sostenida —habiendo superado su lacra de bagaje negativo— que da paso a una habituación —por repetirse el estímulo— prolongada en el tiempo, llegando a anidar en la memoria a largo plazo —de forma incluso inconsciente— y su interiorización posterior, ya sí de forma positiva. Ya sí el *kitsch* histórico daría paso al *belkitsch*, evolucionado.

¹² [...] “el condicionamiento operante puede considerarse como la formación de una relación de predicción entre una respuesta y un estímulo” (Kandel, Schwartz y Jessell, 1998, p. 707).

¹³ [...] “el condicionamiento clásico se define como la formación de una relación de predicción entre dos estímulos (el estímulo condicionado y el estímulo incondicionado).” (Kandel, Schwartz y Jessell, 1998, p. 707).

¹⁴ “Tanto uno como otro, se pueden prolongar en el tiempo durante varios minutos (aprendizaje a corto plazo) e incluso hasta varios días y semanas (aprendizaje a largo plazo)” (Redolar, 2013, p. 416).

¹⁵ Habituación en “positivo”.

Respecto al aprendizaje si sería consciente o inconsciente, hay que tener en cuenta que “al iniciar el aprendizaje de un procedimiento nuevo existe un gran componente explícito, declarativo, pero éste va disminuyendo a medida que se va automatizando el proceso” (Redolar, 2013, p. 421) de modo que si alguien ha aprendido algo y lo ha asimilado será más difícil la extinción de dicha conducta que el aprendizaje de cero de un procedimiento —o asunción estética en nuestro caso— consciente o implícito. “La repetición constante [...] puede transformar la memoria explícita en el tipo implícito” (Kandel, Schwartz, Jessell, 1998, p. 709), como por ejemplo aprender a conducir o mecanografía. Se entienden entonces dos tipos de espectadores de los resultados *belkitsch* y por ello sus diversas opiniones: los que asumieron esta estética como *kitsch* peyorativo e histórico y ahora ven el *belkitsch* como algo también negativo; y por otra parte los que ignoran esa concepción histórica peyorativa y asimilan el *belkitsch* como algo aceptable, nuevo y acorde con un arte adecuado y apto. Probablemente el *kitsch* se adquiriese de forma explícita y episódica, que pasase a ser semántica y luego se sucediese una combinación de habituación negativa inconsciente a estímulos similares y leer de forma inconsciente y automática su estética sin plantearse si ese estímulo había cambiado conceptualmente.

Pasamos ahora al papel del contexto. Tenemos que prestar atención a la memoria de la fuente, clave para ser justos con el análisis de cómo aprendemos¹⁶ —condicionados o no por la circunstancia—. “La memoria de la fuente se refiere a nuestra habilidad para recordar o evocar las características contextuales con las que se presentó una información concreta” (Kandel, 2007, p. 431). Esto nos permite darnos cuenta del cambio de contexto que se ha producido respecto al aprendizaje del *kitsch* histórico y el actual como ya se ha comentado. Así debemos ser sinceros y encontraremos que la comparación dicotómica contrapuesta de la vanguardia —como arte apto y digno— y *kitsch* —como arte no apto o no culto— antes podía tener sentido, ya no.

No es la finalidad de este escrito profundizar exhaustivamente en este campo de la neurociencia cognitiva, pero al menos que quede patente la relevancia que, bajo nuestro punto de vista, tienen los procesos de memoria y aprendizaje —entre ellos los comentados anteriormente y el priming en particular— a la hora de percibir, asimilar, interpretar y entender el arte; y el bagaje previo del sujeto.

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

La percepción del entorno y de los estímulos que lo componen hacen que se genere una huella mnésica de dicho entorno; posteriormente esta huella es activada por estímulos iguales o similares a los procesados, así se recupera la información previa, facilitando el procesamiento

¹⁶ “Somos quienes somos por obra de lo que aprendemos y de lo que recordamos”. (Kandel, 2007, p. 28)

de la información nueva como la de la familiar. Esto ocurre a nivel físico (priming perceptivo) o de significado (priming semántico)¹⁷. (Redolar, 2013, p. 417)

Contando con este priming perceptivo que ayuda al reconocimiento de estímulos iguales presentados anteriormente, planteamos y abogamos por la relevante importancia del reconocimiento del que se sirve el *belkitsch*. El artista David LaChapelle, reinterpretando obras de Sandro Botticelli —y otras muchas estructuras compositivas e interpretaciones de obras clásicas de la historia del arte—, enmarcado dentro del *belkitsch*, se sirve de este priming para que su obra sea reconocida y familiar para con los espectadores. Este principio se mantiene dentro del posible decálogo estético que cumple este *belkitsch*.

3. Consideraciones finales. *Belkitsch*: la extensión del verbo

Continuaremos retomando el argumento disyuntivo de Marx (Changeux, 2010, pp. 87-88) de si el cerebro del artista es el “reflejo” de la sociedad, o en cambio la sociedad se refleja en el cerebro del hombre. Para ilustrar esta reflexión aportaremos el primer ejemplo y nos remitiremos a la obra de Mark Ryden, traída por primera vez a Europa en 2017, al CAC Málaga. ¿Por qué si Ryden lleva desde los años 90 creando una estética muy concreta es ahora, en Europa y desde el 2006 a raíz de publicarse su obra en la revista *Juxtapoz* y popularizarse el término *Lowbrow* o *Surrealismo Pop*¹⁸, que adquiere aceptación? A colación de las palabras de Marx ¿ha llegado el momento en el que se ha atendido a la sociedad —al gusto de la gran parte de la sociedad—, que sufre cambios en un momento de crisis y al igual que en Roma, son atraídos al museo como en su tiempo al circo? ¿El arte culto se ha “acomodado” para llamar al pueblo al museo? ¿O bien, a vista de la culturización a mano de las tecnologías, Internet y expansiva consumición de imágenes que sufrimos en el siglo XXI no es asequible ese cisma, entre arte culto y el que supuestamente no lo es?

Todo está a golpe de clic, si algo no se entiende al ser visto algunos indagarán, pero la facilidad que posee lo raro, el Eros —el sexo— y el Tánatos —la muerte—, en algo figurativo, —distorsionado aunque reconocible—, no la tiene lo abstracto. Conseguido esto, esta llamada de atención, reclamo efectista y elegante *belkitsch*, ya si puede introducirse sin rivalizar con la estética, el concepto, mensaje y significado; una vez atraídos todos como la abeja a la flor. El *belkitsch* recuerda en esencia al *kitsch* pero es capaz de transmitir un significado y lo que es más importante, que el espectador se lo crea, lo viva elegantemente —con ímpetu—, y no se avergüence de reconocer que le gusta —a diferencia del *kitsch* histórico peyorativo—. Es llamativo pero no estruendoso, ligero de ver pero denso de entender, es hedonista y al mismo tiempo eudemonista. El hedonismo se encarga de nuestros sentimientos más inmediatos de felicidad, maximizar el placer y reducir el dolor; el eudemonismo se centra en la felicidad más

¹⁷ Ambos tipos de priming permiten forma memorias tras una única exposición al estímulo lo cual puede generalizarse a otros estímulos similares. Por otra parte al iniciar el aprendizaje de un procedimiento nuevo, existe un gran componente explícito, declarativo, pero éste disminuye a medida que se automatiza el proceso.

¹⁸ Que nosotros concebimos como parte de la subfamilia *belkitsch*, a saber: surrealismo pop, glam, camp, retro y vintage entre otros términos que definen estéticas dentro de las redes *belkitsch*.

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

Continuando con el *belkitsch* seguiremos diciendo que es lo cotidiano de un gusto común, digerible, asimilable, llevado al museo. Es el ejercicio de un embellecimiento —*kitsch*— controlado: el mellizo guapo del *kitsch*, el que es culto pero llama la atención por ser bello; a diferencia del *kitsch* que intentaba ser culto y era atractivo —solo para algunos—; pero al no tener ese acervo cultural no cuajaba en todos, no se le tomaba en serio. El *belkitsch*, sí (es) — con presencia y esencia: con presencia para contentar a todos los que no consumían arte culto y con esencia para contentar a los componentes de las altas esferas del arte, que demandaban esto del *kitsch*—.

En palabras de Francisco Mora Teruel, en su conferencia *Neurocultura o el cambio hacia una nueva cultura* (29 enero 2016): “la emoción es lo que permite anclar aprendizaje y memoria de forma más efectiva”, si una imagen te emociona, genera una predisposición, podemos asimilar su significado más fácilmente¹⁹. Esto no nos dice que un arte sea mejor o peor que otro por atraernos más fácilmente, simplemente son diferentes. ¿Se ha llevado el museo a la calle o se ha atraído la calle al museo con lo que el espectador quiere consumir, acarreado el gusto del espectador al museo? ¿Es hora de que la exclusividad —en una era democratizada—, del dictamen de lo que es arte adecuado y lo que no lo es, teniendo este privilegio solo unos pocos que se sitúan en el *Círculo del arte* —como titula su obra Dickie—, desaparezca? Los agentes del arte tienen que estar al servicio de la sociedad, —¡ojo! que no el artista—, sino ¿qué sentido tiene sesgar la cultura y hacer ver en el museo obras que no reflejan una realidad artística? Respecto al artista, la finalidad de su creación tiene que ser libre, libre en todos los sentidos, puesto que el artista puede elegir libremente producir algo que prevea ser gustado por la sociedad del momento, o producir de forma onanista lo que le guste —o le disguste—, pero que le apetezca hacer y transmitir.

¹⁹ “El papel de nuestras emociones, [...] obviamente no es siempre consciente, [...] por eso podemos ser incapaces de explicar por qué nos comportamos de ciertas formas” (Kolb y Whishaw, 2007, p 557).

Para concluir, cerraremos este artículo con la carta que dedicó Marina Abramovic a Darren Aronofsky después de la mala crítica que sufrió su película *Mother!*²⁰. Y también con la recomendación de su visionado. Recordemos que no nos tiene que gustar una pieza artística para que esté bien ejecutada, hay que dejarse llevar y experimentar con nuestro umbral de tolerancia artístico-emocional.

Estimado Darren,

Leí algunas críticas de mother! Una decía que era lo peor del año, y yo sólo quiero decirte mi opinión: Me conmovió emocionalmente este filme. Los actores que elegiste fueron increíbles y el sonido fue innovador.

A lo largo de mi vida, todas mis primeras obras que hice en los 70 fueron destrozadas cuando salieron. Recibía múltiples críticas negativas, pero ahora esos trabajos son considerados «históricos» e «innovadores».

Tú tuviste el coraje de exponer el lado más oscuro de la naturaleza y del amor incondicional. Cuando no tuviste nada más que dar, arrancaste tu propio corazón. Esta película es compleja en múltiples niveles y creo que, si no es esta generación, la siguiente logrará entenderla.

Una buena obra de arte tiene muchas vidas.

Con amor

*Marina*²¹.

Traemos esta carta a colación, debido a que es un ejemplo del mecanismo de aceptación evolutivo que ha sufrido la estética *kitsch* dando lugar al *belkitsch*. El horizonte de creación donde se produce una obra, el horizonte de expectativa por parte del creador y el horizonte de recepción, se ven fuertemente condicionados por el contexto. No hay que perder la panorámica y sesgar nuestra visión cerrándonos en críticas condicionadas por un bagaje negativo. Dejemos que el bagaje adaptativo-trasformador nos mueva con ímpetu y podamos analizar la prosodia artística de una obra con placer y deleite. Recordemos que las experiencias estéticas en general son las que nos ayudan a que el eudemonismo sea placentero y digno, en nuestro día a día.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aronson, E. (2005). *El animal social*. Madrid: Alianza Editorial.

Changeux, J-P. (2010). *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.

Chatterjee, A. (2004). The neuropsychology of visual artistic production. *Neuropsychologia*, 42(11), 1568-1583.

²⁰ Protozoa Pictures (Productora) y Darren Aronofsky (Director). (2017). *Mother!* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

²¹ Cultura Colectiva (2017). Carta de Marina Abramovic a Darren Aronofsky por su película 'madre!'. Alonso Martínez. Recuperado de <https://bit.ly/2TRwPzW>

- Cultura Colectiva (2017). *Carta de Marina Abramovic a Darren Aronofsky por su película 'madre'*. Recuperado de <https://bit.ly/2TRwPzW>
- Damasio, A. (2014). *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Danto, A.C. (2005). *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Difalcis, M., Sampedro, M.B., y Ferreres, A. (2013). Alteraciones de la prosodia emocional y lingüística por lesiones del hemisferio derecho. En *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología- Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de <https://www.academica.org/000-054/164>
- Dissanayake, E. (2001). *Homo aestheticus: Where art comes from and why*. Washintong D.C.: University of Washington Press.
- Flexas, A. (2013). *Apreciación estética de estímulos abstractos y figurativos: datos conductuales y registros cerebrales* (Tesis doctoral). Universitat de les Illes Balears, Islas Baleares.
- Frazzetto, G. (2014). *Cómo sentimos. Sobre lo que la neurociencia puede y no puede decirnos a cerca de nuestras emociones*. Barcelona: Anagrama.
- Greenberg, C. (1986). «Avant-garde and Kitsch», en J. O'Brian (Ed.). *The Collected Essays and Criticism*, vol. I. (pp. 5-22). Chicago : University of Chicago Press,
- Kandel, E. (2007), *En busca de la memoria: nacimiento de una nueva ciencia de la mente*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.
- Kandel, E., Schwartz. J. y Jessell, T. (1998). *Neurociencia y conducta*. Madrid: Prentice Hall.
- Kolb, B., y Whishaw, I. (2007). *Neuropsicología humana*. Madrid: Editorial Medica Panamericana S.A.
- Konnikova, M. (2013). *¿Cómo pensar como Sherlock Holmes?* Barcelona: Paidón Ibérica.
- Leder, H., Belke, B, Oeberst, A. y Augustin, D. (2004). A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. *British Journal of Psychology*, 95, 489-509.
- Lipps, T., y Carritt, E. F. (1903). *Philosophies of Beauty: From Socrates to Robert Bridges being the Sources of Aesthetic Theory*. Oxford: At the Clarendon Press.
- Macdonald, D. (1957). *A Theory of Mass Culture», Mass Culture: The Popular Arts in America*. Nueva York, NY: Free Press.
- Mora, F. y Sanguinetti, A. M. (2003). Genes, Medio Ambiente y Envejecimiento. En J.M. Segovia de Arana y F. Mora (Coord.). *Clonación y Trasplantes, Eds. Farmaindustria*. (pp. 33-42). Madrid: Serie Científica.

- Mora-Galeote, J. J. (2015). La tolerancia de la estética de la recepción o el resultado de una exaptación estética: *belkitsch*. *Boletín de Arte*, 36, (115-123). Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga.
- Mora-Galeote, J. J. (2017). *Belkitsch: El éxito del kitsch desde el punto de vista de patrones de neuroestética en el arte. Un nuevo contexto, una nueva visión* (Tesis doctoral). Universidad de Granada. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/48331>
- Protozoa Pictures (Productora) y Darren Aronofsky (Director). (2017). *Mother!* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Redolar, R. D. (2013). *Neurociencia Cognitiva*. Barcelona: Editorial Médica Panamericana.
- Rizzolatti, G. y Craighero, L. (2004). The mirror-neuron system. *Annual Review of Neuroscience*, 27, 169-92.
- Shusterman, R. (2002). *Estética Pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*- Barcelona: Idea Books.
- Neurocultura o el camino hacia la nueva cultura, con Francisco Mora. (2019). [Vídeo] En XIII Encuentro Eleusino en El Escorial: "Sophia perennis" Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qCMX9xaU1t8>