

Fabrizio Desideri

Università degli Studi di Firenze

Epigénesis y coherencia del mecanismo estético

Traducido del inglés por Carina Perticone

Universidad Nacional de las Artes

Resumen

¿Podemos definir y explicar apropiadamente a la mente humana como una mente estética? El propósito de este *paper* es el de responder a esta pregunta y a las interrogaciones implícitas relativas a la misma. ¿Cómo entendemos el campo conceptual de lo estético? ¿Qué queremos decir cuando hablamos de una experiencia estética o cuando expresamos un juicio estético? El primer paso consiste en delinear los contornos de “lo estético” como un concepto-*cluster*. Habiendo identificado el núcleo conceptual de lo estético como una síntesis expresiva entre las capas emocionales y cognitivas de la experiencia, intento desarrollar un paradigma teórico en consistencia con éste y, consecuentemente, un mecanismo mental de lo estético. El próximo paso consiste, entonces, en reemplazar el monismo causal implicado por el paradigma adaptacionista, por una pluralidad de factores. En consecuencia, afirmo que en el origen del mecanismo estético hay cuatro factores. Estos factores son: 1) la asimilación mimética de lo real; 2) la “búsqueda” o el placer de la exploración; 3) el placer de ejercer preferencias como un grado de libertad y como una ventaja en la conducta vital; 4) el impulso lúdico (la práctica intraespecífica y cooperativa de aprender a través del ejercicio y la simulación, reforzada por el placer). Todos estos factores son disposiciones enraizadas en el sistema de emociones primarias y representan las precondiciones para la emergencia epigenética del mecanismo estético. De manera conclusiva, este mecanismo es considerado una actividad dinámica del cerebro que integra en un mismo espacio de mutua resonancia y armonización, circuitos neuronales subcorticales y neocorticales: aspectos de la vida mental “impregnados” emocionalmente y aspectos que son específicos del procesamiento cognitivo de la información.

Palabras clave

Mente estética – Mecanismo estético – Emociones primarias – Epigénesis – Armonización

Epigenesis and Coherence of the Aesthetic Mechanism**Abstract**

Can we properly define and explain the human mind an aesthetic mind? The purpose of the paper is to answer this and the related questions that it implies. How do we understand the conceptual field of the aesthetic? What do we mean when we speak about an aesthetic experience or when we express an aesthetic judgement? The first move consists in shaping the outlines of the “aesthetic” as a cluster-concept. Having identified the conceptual core of aesthetic as an expressive synthesis between the emotional and cognitive layers of the experience, I try to develop a theoretical paradigm consistent with it and, consequentially, a mental mechanism of the aesthetic. The next step consists, therefore, in replacing the causal monism involved in the adaptationist paradigm by a plurality of factors. Consequently, I claim that at the origin of the aesthetic mechanism there are four factors. These factors are: 1) the mimetic assimilation of the real; 2) the “seeking” or the pleasure of exploration; 3) the pleasure of exercising preferences as a degree of freedom and an advantage in the conduct of life; 4) the impulse to play (the intra specific and cooperative practice of learning through the exercise and the simulation reinforced by the pleasure). All these factors are dispositions rooted in the system of primary emotions and represent the preconditions for the epigenetic emergence of the aesthetic mechanism. Conclusively, this mechanism is considered a dynamic activity of the brain that integrates into a single space of mutual resonance and harmonization neocortical and subcortical neural circuits: aspects of mental life emotionally attuned and aspects that are specific of cognitive processing of information.

Keywords

Aesthetic Mind – Aesthetic Mechanism – Primary emotions – Epigenesis – Harmonization

Recibido: 12/02/2015. *Aprobado:* 11/03/2016. *Traducido:* 13/05/2016

1. En el debate contemporáneo concerniente a la neurociencia, psicología, ciencias cognitivas, filosofía o antropología, analizar el problema de la mente enfocándose en su carácter emocional o, alternatively, cognitivo y, finalmente, simbólico, es un lugar común. Por tales razones suele hablarse frecuentemente de una mente emocional, cognitiva, o simbólica.

En el contexto de un creciente diálogo ramificado y convergencia de las investigaciones científica y filosófica respecto del problema mente-cuerpo, los filósofos, psicólogos, neurocientíficos, antropólogos y físicos se han enfocado, en años recientes, en la dimensión estética de la mente. *The aesthetic Mind* es el título de un importante libro publicado en 2011 por Oxford University Press y editado por Elisabeth Shellekens y Peter Goldie. Según los editores, la pregunta central directriz del volumen es “cómo [...] puede el trabajo empírico de las ciencias ser integrado con las investigaciones más a priori que han caracterizado tradicionalmente a la filosofía, y viceversa” y, más específicamente, “cuál es exactamente el rol que le corresponde jugar a la filosofía en la comprensión de lo estético y la experiencia estética”. El mismo título (en su versión italiana, por supuesto) iba a ser dado a un libro que publiqué en abril del mismo año y que fue titulado, en vez, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*. Llegado este punto no es necesario explicar cómo el término “percepción reflejada” (una traducción directa del alemán de «die reflektierte Wahrnehmung», tal como la utilizó Kant en el § VII de la *Introducción* a la *Crítica del Juicio*) expresa fundamentalmente la naturaleza estética de la mente. Este artículo debería ayudar a clarificar la cuestión.

Siguiendo esta suposición, la mente humana posee capacidades no sólo de cognición, emoción y desarrollo de símbolos. También es una mente estética. La palabra “humana” no es aquí redundante. En las etapas iniciales de la investigación relacionada con el marco teórico de la Inteligencia Artificial, la meta principal de los investigadores era diseñar e implementar la arquitectura de una mente cognitiva (desprovista de cualquier característica estética) en los circuitos electrónicos de una máquina. Hasta la mente divina sugerida por Kant en la tercera Crítica no es una mente estética en el sentido de obtener placer por la contemplación de objetos de la percepción. Hablando apropiadamente, el intelecto arquetípico de Kant no conoce la diferencia entre percepción, cognición y creación, especialmente porque no conoce la diferencia entre pensamiento e intuición. Podríamos decir que es poético-artístico como cognitivo y cognitivo como poético-artístico. “Lo estético” es, entonces, la típica característica de una mente animal: una mente animal, ni radicalmente artificial ni puramente divina, que es precisamente la humana; “lo estético” es una característica de su funcionamiento y su habilidad para encarar los desafíos del mundo. ¿Hasta qué punto, de todos modos, está estéticamente caracterizado el funcionamiento de nuestra mente? ¿Qué tipo de propiedad es la propiedad estética? ¿Es una propiedad secundaria o constitutiva? Sólo por medio de dar respuesta a estas preguntas podremos explicar qué relación existe entre la dimensión estética de la mente y la dimensión emocional, la cognitiva y la simbólica.

La primera pregunta (precondición de cualquier investigación más a fondo) es, por lo tanto, dar forma a los contornos del núcleo conceptual de lo “estético”. ¿Cómo entendemos el campo conceptual de lo estético? ¿Qué queremos decir cuando hablamos de una experiencia estética o cuando expresamos un juicio desde un punto de vista estético? El primer paso crítico es entender y, quizás decidir si, en estos

casos, empleamos un concepto de “estético/a” definido por fronteras cerradas con una perspicua articulación de sus elementos constitutivos o, si de lo contrario, usamos el término “estético/a” y sus derivativos para referir a un concepto de tipo *cluster* (múltiples elementos agrupados) con límites blandos y flexibles. Creo que deberíamos elegir la segunda alternativa.

Un concepto múltiple es ciertamente más apropiado para abarcar la pluralidad de los fenómenos y actitudes que queremos denominar “estéticos”, sin –por ejemplo– tener que limitar el discurso a la esfera típicamente humana de los hechos estéticos, con su procesión de obras de artes, estilos, metáforas, contenido simbólico y alegórico e interpretaciones. No obstante la aceptación del núcleo de lo estético como un concepto *cluster*, no estamos exonerados de dilucidar algunos de sus rasgos. Los *clusters* tienen formas reconocibles que distinguen su naturaleza múltiple y aparente heterogeneidad y necesitamos clarificar la morfología del concepto en el núcleo de lo estético.

2. Mi primer paso consiste en clarificar a qué denominamos “estético/a”. El análisis conceptual es la primera tarea del filósofo, lo que debería realizar mejor. De todos modos, esto constituye sólo la mitad del trabajo filosófico. Tal como lo sabemos a partir del *Fedro* de Platón, el trabajo filosófico de la *diaeresis* analítica va de la mano de la dialéctica epistémica operando en las hipótesis durante el origen de las diferentes ciencias. En términos de Winfried Sellars, la filosofía no es sólo la casta musa de la claridad, sino también la madre de las hipótesis. Conectada con un análisis y con la mínima pero robusta definición del núcleo conceptual de lo estético está, así, la hipótesis de una secuencia y de una idea vinculada a aquel. La secuencia, a la que yo llamaría “lo paradigmático” o secuencia teórica, contempla entonces una consiguiente relación entre cuatro componentes: 1. El núcleo conceptual de “lo estético”; 2. Los paradigmas que pueden

desarrollarse desde éste; 3. Los modelos de lo estético consistentes con este paradigma. 4. Un mecanismo mental de lo estético.

De este mecanismo se espera que explique la presencia significativa y característica de una actitud estética en algunas especies vivientes; su persistencia a través de las diferentes culturas dentro de la especie humana (desde su emergencia biológica a su transmisión cultural, incluido su sorprendente poder de metamorfosis y expansión). La “idea” es la de un “mecanismo” como el motor o dispositivo que hace posible a la secuencia paradigmática. El mecanismo estético aparece entonces como la sub-estructura que permite una línea de transmisión y una relación de retroalimentación entre los niveles y componentes de la secuencia.

Por “mecanismo” quiero significar aquí la conexión lógica y operacional entre las partes de un sistema que tiene también la propiedad de la reversibilidad. Esta idea está estrictamente vinculada a las relaciones entre el núcleo conceptual de lo estético, los modelos a los que éste último sirve de soporte y el funcionamiento estético de la mente. Dependiendo de cómo definamos al núcleo conceptual de lo estético y al mecanismo coherente con éste, la relación entre la idea de una mente estética y la de una mente consciente (incluyendo a la idea del *yo*) no es contingente, sino necesaria.

3. Tradicionalmente, en la historia de la Estética entendida como disciplina – al menos desde su nacimiento como una disciplina filosófica independiente durante la centuria de 1700s, y en particular con el trabajo de Baumgarten titulado *Aesthetica*– fueron comparadas cuatro principales concepciones de la Estética: 1. Una concepción emotivista (sostenida, por ejemplo, por Hume), según la cual lo relevante y el factor discriminante de cada hecho estético (desde la experiencia inmediata a su articulación bajo la forma de un juicio y a la producción

de gestos, comportamientos o trabajos expresivos) consiste en una emoción o un grupo de emociones en particular. Aquí, el núcleo de lo estético es una retroalimentación emocional. 2. Una concepción cognitivista (ya formulada por la idea de Baumgarten de la estética como “*cognitio sensitiva inferior*”) según la cual lo estético es una forma de conocimiento especial: el reconocimiento evaluativo, quizás emocional y afectivamente connotado, de cualidades y propiedades estéticas que objetos y aspectos del mundo poseen en sí mismos. Aquí el núcleo de lo estético es una evaluación cognitiva: una (manera de) cognición que posee para nosotros un valor particular. 3. Una concepción semántico-intencionalista (ya anticipada en la devaluación de la belleza natural de Hegel y celebrada en la disolución de Gadamer de la Estética en hermenéutica), según la cual las obras de arte expresivas y representativas que incorporan significados intencionales constituyen el verdadero contenido de los hechos estéticos y el verdadero objeto de la Estética. 4. Una concepción expresivista débil (ver, por ejemplo, Herder) que identifica al núcleo de lo estético como un impulso genérico a una actividad expresiva a través de gestos, comportamientos, desempeños performáticos o producciones de artefactos, más allá de su carga simbólica o significado, o su valor artístico. Una filosofía débil de la expresión o la expresividad reemplaza aquí a una concepción de la Estética como una filosofía del arte, defendida por una posición semántico-intencionalista. Siguiendo la primera concepción, la emotivista, la mente estética con sus características específicas no tendría razón para existir. Sería una variante de la mente emocional y la Estética no sería más que un segmento de la psicología. Si asignamos lo estético al horizonte del conocimiento, bien que de una clase especial, la dimensión estética de la mente sería absorbida en un modelo cognitivo. Siguiendo al modelo semántico-intencionalista, deberíamos resignarnos a considerar lo estético como un asunto esencialmente humano, rescindiendo cualquier conexión posible con el sentido estético en otras especies animales. La mente

estética sería entonces otro nombre para la mente simbólica, coincidiendo substancialmente con ésta. El núcleo de lo estético, de esta manera, sería resuelto en un modelo lingüístico-simbólico.

Ninguna de las soluciones ilustradas aquí es, sin embargo, plenamente satisfactoria. Por lo tanto, pienso que el modelo de lo estético más consistente es uno que tiene en cuenta a la Crítica del Juicio de Kant. Este es productivo y coherente con el despliegue fenomenológico de una mente estética que no ignora sus vínculos evolutivos con la estética animal. Kant, aquí, no sólo evita la tradicional oposición entre una concepción emotivista de lo estético y una cognitivista, sino también rompe el punto muerto entre una caracterización puramente naturalista y otra meramente culturalista de la facultad del gusto y más generalmente de lo estético.

La idea de una experiencia estética como el sentimiento de un *Beförderung des Lebens* (Kant 1793: § 23)¹ establece conexiones internas y significativas entre la primera parte de la Crítica, dedicada al juicio estético, y la segunda parte, dedicada al juicio teleológico, cuyo centro es la pregunta sobre la vida y el concepto de organismo. Desarrollando la intuición kantiana, el núcleo conceptual de lo estético puede entonces ser identificado como una conexión activa o vínculo entre emoción y cognición, i.e. como una síntesis expresiva entre las capas cognitivas y emocionales de la experiencia. Una síntesis original que –debemos agregar– tiene dos características: la de una mezcla o (eu)armonización de diferentes redes cerebrales y la de un acuerdo compensador entre el adentro y el afuera, entre el interior de la vida mental y lo exterior del mundo.

¹ Un aspecto cuya relevancia general para el debate sobre la relación entre lo estético y la evolución ha sido correctamente subrayado en Menninghaus 2008 y 2009.

En suma, no deberíamos pasar por alto u olvidar que el foco temático de la Estética no puede referirse sólo a la implicación emocional-afectiva como un estado cualitativo de la mente o exclusivamente a la selección evaluativa de aspectos del mundo y de los objetos. Haciendo honor a su etimología, el foco temático de lo estético implica, en vez, la dinámica cualitativa de un acto perceptivo (de la *aisthesis*): la cualidad perceptiva de la vida como un intercambio continuo entre la unidad sistémica de un organismo y el entorno en que éste vive y evoluciona.

4. En base a esta mínima pero no ambigua definición del núcleo de lo estético como una original y por tanto emergente síntesis de diferentes elementos y factores, podemos dirigirnos a una mejor comprensión de lo que significa una mente estética, sin la necesidad de identificarla con, o anexarla a, una mente emocional, a una cognitiva o a una simbólica. Por medio de esta definición, estamos habilitados a considerar el origen evolutivo de lo estético y la relación entre lo estético específicamente humano y lo estético animal, sin reducirlo a otra cosa. Podemos mantener su irreductible especificidad en términos de un naturalismo crítico, consciente de sus límites y virtudes. El próximo paso implicará, entonces, la necesidad de considerar qué relación es posible y coherente entre el punto inicial de la secuencia paradigmática, los más influyentes modelos estéticos y el mecanismo que define a la mente como estética. Creo que podemos asumir al menos dos posibilidades opuestas:

- a. Entre comienzo, mediados y finales de la secuencia no hay una conexión necesaria o casi coherente;
- b. Entre comienzo, mediados y finales de la secuencia existe una relación necesaria o casi coherente.

En el primer caso, la secuencia no representa una conexión lógica, sino sólo una lineal-temporal. Una interpretación del origen evolutivo de lo estético en términos de selección sexual es consistente con esta solución. De acuerdo a ésta, la inteligibilidad y plausibilidad de la primera emergencia de lo estético puede ser encontrada en el contexto de adaptación. Esta suposición es inapropiada, empero, para comprender los posteriores desarrollos de la génesis evolutiva y de la actitud estética. La razón principal es que no podemos atribuir fácilmente la pluralidad y heterogeneidad de los hechos estéticos al mecanismo de la selección sexual. Si así lo hiciéramos, la consecuencia sería una falta de coherencia entre el núcleo conceptual de lo estético y el mecanismo que explicaría el origen evolutivo de la actitud estética. Incluso en su más elemental forma, la primera emergencia de una actitud estética en el mundo proto-humano debería contener los rasgos del núcleo conceptual de lo estético como una síntesis expresiva entre una gratificación emocional (placer en la percepción sensorial tanto como en agencia) y una discriminación cognitiva de los aspectos del mundo. Junto con estos constituyentes primarios del núcleo básico de lo estético podrían darse también aspectos tales como aquellos relacionados con la selección sexual. Estos aspectos son secundarios, aunque preeminentes para la definición de lo estético. Sin embargo, el paradigma adaptacionista de la Psicología Evolutiva (PE) considera a la conexión entre la selección sexual y el desarrollo de un sentido de la belleza en el animal y por lo tanto en el humano, no como algo secundario o concomitante, sino como una parte esencial del mecanismo.

Según el paradigma de la PE, deberíamos entender el desarrollo posterior de lo estético refiriéndonos a una razón oculta que gobierna la actitud estética desde dentro y en absoluto consistente con la fenomenología común de lo estético. Hay, entonces, una fisura entre el desarrollo de las formas de la actitud estética en el mundo humano y

su origen evolutivo. Atribuir el desarrollo de lo estético al mecanismo sexual da lugar a un amplio rango de acrobacias intelectuales o a la idea de que las más complejas manifestaciones de la actitud estética no son más que subproductos de otras adaptaciones.²

Esta manera de considerar la secuencia paradigmática contrasta con la hipótesis de que hay una consistencia substancial entre el núcleo conceptual de la estética, los varios modelos que han sido desarrollados a partir de este núcleo también en forma de creencias y teorías y, finalmente, el mecanismo que hace posible la transmisión y persistencia de lo estético. Basándonos en esta coherencia también podemos inferir que la secuencia paradigmática posee una estructura circular más que una lineal. La naturaleza circular de la relación entre el núcleo de lo estético y el mecanismo de su transmisión y variación confiere un valor casi trascendental a la secuencia, de acuerdo a la cual no hay huecos entre el origen evolutivo y el posterior desarrollo de lo estético. Para justificar este punto debemos ahora definir más precisamente al mecanismo estético capaz de hacer circular a la secuencia paradigmática y, finalmente, de generar a la secuencia en sí.

En este punto podemos verificar que el mecanismo estético, así definido, puede vencer a la dañada oposición entre algunas alternativas paradigmáticas que han tradicionalmente creado un *impasse* teórico para una configuración válida de lo estético. Me refiero en particular a la oposición entre innatismo y culturalismo (historicismo), entre internalismo y externalismo y, finalmente, entre universalismo y relativismo.

² Véanse, por ejemplo, Buss 1995 y 2005, Kohn y Mithen 1999, Mithen 1996, Currie 2011. La hipótesis del subproducto ha sido defendida en particular por Pinker 1997: 526 ss.

5. Lo que propongo ahora es desarrollar una idea de mecanismo mental consistente con la definición del núcleo conceptual de lo estético, como una expresiva y ventajosa síntesis de las resonancias emocionales y discriminaciones cognitivas inherentes a la dinámica de la percepción. El próximo paso consistirá, entonces, en liberar a este mecanismo del monismo causal implicado en el paradigma adaptacionista. Estaremos en condiciones, de esta manera, de proveer a la secuencia paradigmática de su circularidad requerida, absorbiendo las principales instancias del animado debate sobre lo estético en la consistencia del círculo. Propongo reemplazar el monismo causal por una pluralidad de factores que corresponden precisamente a la caracterización del término “estético/a” como un concepto-*cluster*. Esta pluralidad es en sí misma enumerable. Por eso, incluso si es sólo provisionalmente y con todas las debidas precauciones, afirmo que en el origen del mecanismo estético hay cuatro factores:

- 1) La asimilación mimética de lo real (la expansión del círculo de lo que es familiar);
- 2) El placer de la exploración (la búsqueda, la curiosidad por lo nuevo y el descubrimiento de afinidad);
- 3) El placer de ejercitar preferencias (la habilidad de elegir como un grado de libertad y como una ventaja en la conducta de vida);
- 4) El impulso lúdico (la práctica intraespecífica y cooperativa del aprendizaje a través del ejercicio y la simulación reforzada por el placer)

Cada uno de estos factores tiene un carácter disposicional. Son disposiciones enraizadas en el sistema de emociones primarias³ que se han desarrollado desde los niveles tempranos de la vida mental en la forma

³ Para el sistema de emociones primarias, véanse Panksepp y Biven 2012 y Desideri 2014.

de actitudes con función de recursos operacionales y precognitivos. Cada una es ejercitada y ampliada en el mundo no humano tanto como en el humano, si tener que identificarse con prácticas y actitudes de contenido estético. Estas disposiciones, desarrolladas en el contexto de la mente emocional, representan preferentemente los prerrequisitos o precondiciones para la emergencia de lo estético. Ninguna de ellas es en sí, sin embargo, el factor decisivo. Como mucho, cada uno de estos factores disposicionales pueden aparecer como el elemento característico en algunos contextos. El placer de expresar preferencias se encuentra, por ejemplo, en acción en todos aquellos fenómenos caracterizados por la imbricación del sentido de la belleza y la selección sexual. La asimilación mimética juega un rol en esos eventos proto-estéticos – tan profundamente investigados por Ellen Dissanayake– que moldean la relación madre-hijo (desde hablar como bebé hasta las distintas maneras de hacer sentir especial)⁴. La dimensión expresiva del juego está en el origen de muchas prácticas artísticas performativas, ficcionales y de simulación. Esta búsqueda es evidente en todos los aspectos de la experiencia estética concernientes al deseo de novedad, incluso por medio del cambio de reglas de producción de objetos. Sin embargo, ninguno de estos factores en sí puede caracterizar por completo a lo estético ni puede identificar su mecanismo de generación y transmisión. De acuerdo a lo anterior, podríamos plantear la hipótesis de que la actitud estética y la artística surgen de distintas integraciones de algunas de estas disposiciones con funciones cognitivas superiores típicas de nuestra especie. Por eso podemos suponer que el ejercicio de un sentido estético en la forma de una actitud transcultural típicamente humana emerge de una síntesis de funciones cognitivas superiores (incluyendo la capacidad de procesamiento reflexivo y categorización de *inputs* sensoriales) con el placer de explorar (la disposición número 2) y la

⁴ Véase, por ejemplo, Dissanayake 1998, 2000, 2001 y 2007.

de expresar preferencias (la número 3). De manera similar, podemos imaginar que la actitud artística específica del ser humano resulta de la integración de funciones cognitivas superiores (en particular aquellas del procesamiento reflexivo de información, de concepción y de diseño) y el desarrollo de aptitudes productivas con la disposición de la asimilación mimética (la disposición número 1) y la del juego y prácticas de simulación (la número 4).

Para generar las dos actitudes (la estética y la artística) debería, sin embargo, haber un solo mecanismo estético: una actividad dinámica del cerebro que integre en un único espacio de mutua resonancia y armonización circuitos neurales neo y subcorticales, aspectos de la vida mental emocionalmente sintonizados y aspectos que son específicos del procesamiento cognitivo de la información.

6. Respecto de lo anterior son de gran interés algunos estudios de “meta-análisis” recientes, trabajando con experimentos de neuroimagen. Me refiero en particular a un artículo publicado en el número 58 (2011) de *Neuroimage* por un grupo de investigadores que trabajan en Canadá y Alemania (Steven Brown y otros), titulado “Naturalizing Aesthetics: Brain Areas for Aesthetic Appraisal Across Sensory Modalities”. El interés por este artículo se debe a varios factores. Primero, el modelo de percepción estética no es naif y limitado sólo al circuito entre las experiencias visuales de obras de arte y las respuestas emocionales a éstas. Es apreciable la atención a la intermodulación entre elementos cognitivos y emocionales, apartándose del hecho de que el placer estético no es configurable sólo como una emoción de valor hedónico, sino que también está cercanamente vinculado al objeto del que deriva la experiencia. El resultado es un modelo básico que “implica una interacción entre procesamientos intero y exteroceptivos vía una conectividad recurrente entre la ínsula anterior y la COF” (Brown *et al.* 2012: 256). Un circuito, este, definido por los autores como

un “circuito nuclear para el procesamiento estético”, aunque es “de ninguna manera restringido a procesos estético, pero puede ser relativo a todos los procesos cognitivos que implican visceralidad” (*ibid.*). De acuerdo a los autores, la recurrente conectividad entre la ínsula anterior y la COF” puede mediar las llamadas “emociones homeostáticas”, asignando una valencia relativa a objetos “como una función de estado homeostático actual” (*ibid.*). Otra parte significativa de este circuito es, entonces, la CCA, cuya parte rostral “está recíprocamente conectada tanto con la ínsula anterior y la COF, y es coactivada por ambos en varios experimentos de imágenes” (*ibid.*).

La propuesta de los autores es ir más allá de la dicotomía entre objeto y resultado. Esta propuesta refiere a la investigación de Edmund Roll y es consistente “con estudios neuroanatómicos que muestran que la COF es un tipo de corteza sensorial de nivel superior que recibe *input* de los recorridos sensoriales del “qué”, los implicados en procesamiento de objetos” (*ibid.* y Rolls 2005), mientras la CCA es un área premotora involucrada en predecir y monitorear resultados en relación con intenciones motivacionales (Carter y Veen 2007).

Los autores del mencionado *paper* afirman entonces que la “convergencia polisensorial del procesamiento de recompensa” que sucede en la COF “es más evolucionada al servicio de la precepción de la cualidad de fuentes alimentarias, incluyendo sus características gustativas, olfativas, visuales y texturales (somatosensoriales)” (*ibid.*). Consecuentemente, el mecanismo estético aparece como uno que ha evolucionado cooptando “un sistema ancestral de apreciación de los alimentos” (*ibid.*) para los objetos estéticos. El origen de lo estético sería entonces detectable en una extensión del sentido del gusto. El circuito básico usado para las necesidades homeostáticas, para “la apreciación de objetos apetitivos de importancia biológica” (Brown *et al.* 2012: 257) habría sido cooptada, por necesidades sociales, para

obras de artes tales como canciones y pinturas. Aunque el modelo de los autores deja sin respuesta varias preguntas sobre el origen del arte y limita considerablemente el alcance y complejidad de lo estético, es remarcable su carácter de interacción entre diferentes circuitos y procesos: una síntesis que no puede ser restringida a la esfera de las respuestas emocionales. El aspecto más interesante de su hipótesis es, en conclusión, considerar el procesamiento estético (en nuestros términos, el mecanismo estético) como un proceso apreciativo de objetos percibidos. Un proceso apreciativo que “llega a través de la comparación de la conciencia subjetiva del estado homeostático actual –por ser mediado por la ínsula anterior –y la percepción exteroceptiva de objetos del entorno– al ser mediadas por los recorridos sensoriales que ascienden a l COF” (*ibíd.*).

Tal como fue mostrado en artículos por otros autores⁵, un análisis teóricamente equipado de la experiencia estética y su típico modo de procesar información muestra un patrón denso de experiencia en la que subniveles de procesamiento de información interactúan con niveles de orden superior (simbólicos y sub-simbólicos). Coherentemente con la densidad del patrón de niveles múltiples de la experiencia estética, el mecanismo de su origen es, de tal modo, configurable como un espacio sinérgico de relaciones, resonancias⁶ e integración

⁵ Me refiero aquí, en particular, a Slobodan Marković, quien trabaja en el Laboratorio de Psicología Experimental de la Universidad de Belgrado, cuyo artículo apareció en *i-Perception* (Markovic 2012) *Components of Aesthetic Experience: Aesthetic Fascination, Aesthetic Appraisal and Aesthetic Emotion*. (Componentes de la Experiencia Estética: Fascinación, Apreciación Estética y Emoción Estética). Según Markovic, “la fascinación con un objeto estético (alta excitación y atención) se imbrica y mezcla con “la apreciación de la realidad simbólica de un objeto (alto compromiso cognitivo) y con un “fuerte sentimiento de unidad con el objeto de fascinación estética y apreciación estética” (Marković 2012: 1).

⁶ “Claramente, la red entera responderá en cada punto; irá hacia la ‘resonancia’ y el aparato sensorial por entero será inundado con actividad referente a información

mutua entre diferentes redes neuronales y diferentes áreas del cerebro (diferentes también desde el punto de vista evolutivo). El espacio dinámico⁷ en que trabaja el mecanismo es concebible como un espacio de conciencia, una conciencia⁸ que surge desde el fondo de la vida sensorial y perceptiva y emerge en el contexto de los procesos atencionales caracterizados por una modulación selectiva y aguzada de la actividad perceptual. El factor decisivo es aquí la relación con la realidad exterior a la mente: con un entorno denso no sólo en desafíos y amenazas a la supervivencia, sino también de elementos y aspectos que parecen favorables y hasta más que favorables. Pienso aquí en la mayoría de formas capaces de estimular la integración y armonización de diferentes disposiciones mentales y diferentes actitudes, generando de esta manera expectativas sin precedentes y deseos indeterminados respecto de la realidad. Por esta razón, no podemos identificar al mecanismo estético con una facultad particular o una función específica y, mucho menos, la podemos localizar en una única área del cerebro. Debemos pensar, en cambio, en una mezcla entre diferentes actitudes de naturaleza disposicional. Un dispositivo no-modular que pueda sintetizar estas actitudes de manera original y ventajosa, moviéndose desde atractores o posibilidades ofrecidas por el entorno. El motor interno de esta síntesis es una conexión mutua,

sobre este patrón particular [...] Creo que esto explica por qué el hombre temprano embellecía sus artefactos con ornamentos y mosaicos, y por qué los patrones de tejido complejo son uno de los logros más antiguos en la realización de conceptos matemáticos. Hasta luego a aventurarme a decir que el placer casi físico que experimentamos cuando somos expuestos a ciertos estímulos altamente redundantes no es sólo la raíz de nuestro juicio estético, sino, de hecho es intrínseco en la preestructuralización de nuestro sistema nervioso” (Foerster 1962: 11).

⁷ Para una descripción de una dinámica cerebral consistente con mi modelo de mecanismo estético, véase Vitiello 2010.

⁸ Para la relación entre la amígdala humana y la conciencia cognitiva, véase Phelps 2005.

conveniente y compensatoria del contenido emocional-afectivo de la percepción sensorial (sus resonancias internas) con el discriminativo-evaluativo. Por esta síntesis, los elementos diposicionales implicados (disposición mimética, búsqueda, ejercicio de la preferencia, impulso lúdico) son transformados en momentos de un mecanismo. El aspecto a considerar, en este aspecto, es que la síntesis no se origina y no trabaja puramente al interior de la mente, sino que emerge y es activada por la dinámica de la percepción. Aquí comprendemos el origen de lo estético desde la *aisthesis* como un intercambio recíproco entre interior y exterior, entre mente y mundo o entre organismo y entorno. Una mente estética se origina, entonces, sólo en virtud de este intercambio, en virtud de un “comercio” perceptivo favorable y compensatorio, que tiene efectos en el paisaje interior (la mente) y el paisaje exterior (por el hecho de que el exterior deviene en este contexto un “paisaje”).

En el origen de la mente estética hay un mecanismo que transforma los cuatro factores identificados como mimesis, búsqueda, preferencia y juego en momentos de conexión lógica, operacional y recursiva. La conexión tiene aquí el carácter kantiano de una armonización y, luego, el de un libre juego que se desarrolla siempre en relación a aspectos del mundo-entorno: aspectos (formas, visiones de conjunto, objetos) que parecen casi diseñados para activar la función estética de la mente (como Kant observó en el Tercer momento de la “Analítica de lo Bello”). Una peculiaridad extremadamente significativa de la mente estética es la virtud para revelar que el orden no está solo dentro, sino también fuera.

7. Recordando la tesis de Heinz von Foerster (1981: 121), podríamos argumentar que es precisamente en relación a una mente estética que el entorno-mundo revela la presencia de un orden, no sólo de ruido o información desagregada esperando a ser procesada. La característica más relevante de la mente estética es, así, el acuerdo expresivo entre

interior y exterior. Un acuerdo o armonía que es detectable en diferentes proporciones, dependiendo del peso o relevancia que cada una de las cuatro disposiciones asume dentro del mecanismo estético.

Sin embargo, este acuerdo siempre tiene los caracteres de una síntesis favorable entre la instancia emocional (relativa a la subjetividad de la mente) y la cognitiva (relativa a la objetividad de los objetos o aspectos de la realidad). Este aspecto del acuerdo o armonización expresiva entre interior y exterior nos permite ir más allá de la oposición del punto de vista internalista, que psicologizaría los hechos estéticos, y el externalista, que los reduciría a criterios externos de corrección o a prácticas y comportamientos sociales.

Precisamente por crecer desde el substrato de la experiencia perceptiva (desde la *aisthesis*), el mecanismo estético no puede ser visto como algo innato o genéticamente predispuesto. Por otro lado, no es siquiera concebible que un mecanismo tal derive sólo de contextos socio-históricos o sea transmitido por una tradición cultural. Avalar la tesis culturalista significaría una ruptura radical entre lo estético no humano y lo estético humano. Por estas razones, es preferible, de acuerdo a Changeux y Dehaene⁹, pensar el mecanismo estético como una estabilización epigenética de selecciones neuronales; esto, en la suposición de la plasticidad cerebral y, por lo tanto, del rol decisivo de la experiencia.

El carácter epigenético del mecanismo estético, su naturaleza de síntesis emergente que vuelve por momentos a algunos factores diposicionales independientes unos de otros, hace posible vencer el *impasse* de la alternativa entre internalismo y externalismo, así como entre innatismo e historicismo. Por su naturaleza epigenética, el mecanismo

⁹ Véanse, para este tópico, Changeux 2002 y Dehaene 2007.

por el cual surge una mente estética es concebible como una subestructura operativa capaz de producir esquemas (patrones) que no tienen ni la fluidez de los esquemas emocionales-afectivos ni la articulación en dominios categoriales específicos que caracteriza a los esquemas cognitivos. Comparados con los esquemas afectivos y con los cognitivos, los estéticos son elásticos, multimodales y carentes de un dominio específico. Su diferenciación interna está basada en la relevancia y el rol asumido en ellos, conjunta o separadamente, por cada uno de estos cuatro momentos. Gracias a su diferenciación interna, el mecanismo estético abarca grados de libertad relativa para su funcionamiento y desarrollo. Por causa de esos grados de libertad el modo de funcionamiento o el ritmo de su generación de esquemas operacionales tiene una doble valencia: a. La de un balance sintonizador que promueve una armonización o, usando con cierta libertad los términos de Jean Piaget (1975), una “equilibración” [sic] entre sistemas emocionales y estructuras cognitivas; b. La de una extensión imaginativa de niveles de realidad, creando, a través de tareas y prácticas, nuevos mundos de significación y descubriendo nuevas dimensiones de sentido. Gracias a esta doble valencia, el mecanismo estético se revela a sí mismo como una subestructura con el carácter de subvención subrayando otras dinámicas y procesos. Este modo de funcionamiento mental realiza un doble cruce: primero, el de una mente emocional y una mente cognitiva y luego, el de una mente estética y una mente simbólica. En ambos casos, la naturaleza anticipatoria del mecanismo estético y de su peculiar esquema se revela a sí misma. En tal modo no hay una homología directa entre mente estética y simbólica, sino más bien una relación de afinidad analógica. El mecanismo estético representa la base desde la que la mente simbólica puede desarrollarse. En este caso, el mecanismo subyacente asume el carácter de superveniente.

8. A este respecto, algunas observaciones que Wittgenstein escribió alrededor de 1930 sobre la idea de mecanismo me parecen iluminadoras. Aquí Wittgenstein se enfocó en la significancia formativa (*bildend*) y figurativa (*abbildend*) del mecanismo de la imagen (*Bild*), teniendo en mente, en particular, la peculiar y paradójica naturaleza del mecanismo gramático. En este contexto Wittgenstein se distancia de la concepción del lenguaje como cálculo y argumenta que “el significado de una palabra [está] mostrado en el tiempo [...] como el grado real de libertad en un mecanismo” (Wittgenstein 2005: 115e). El significado de estas observaciones, que están incluidas en *Philosophischen Betrachtungen* y reaparecen en *The Big Typescript* y en *Philosophical Bemerkungen*, está bien expresado por esta proposición: “La gramática le da al lenguaje los grados necesarios de libertad” (Wittgenstein 1975: 74)¹⁰. Este aspecto que Wittgenstein realza es el carácter indeterminante del mecanismo, dado por grados de libertad inherentes a su funcionamiento:

¿Deberé decir que el grado de libertad del mecanismo sólo puede ser revelado a lo largo del tiempo? ¿Pero entonces cómo sé que no puede hacer ciertos movimientos (y que puede hacer algunos que no hizo todavía)? (Wittgenstein 2005: § 37, 5-6)

La respuesta de Wittgenstein es que el mecanismo es relativo a su uso y de alguna manera depende de éste. El mecanismo no puede ser abstraído de su funcionamiento efectivo, ni de aquello a lo que es aplicado, ni del contexto en que esto sucede:

Puede decirse que el mecanismo debe funcionar cuando uno lo usa. [...] Por consiguiente, sin embargo, el grado de libertad

¹⁰ El comentario está incluido en *Philosophische Betrachtungen* (Wittgenstein 2015, V: Ms. 107: 282) en una página de 03.03.1930.

del mecanismo de una construcción gramática debe ser mostrado sólo en el caso de la aplicación. (Wittgenstein 2015, V: Ms. 109)

La consecuencia que se desprende es que (en palabras del mismo Wittgenstein) “la imagen (*Bild*) del mecanismo bien puede ser un signo del grado de libertad” (Wittgenstein 2005: § 37, 5-6). Lo que es cierto para el mecanismo de la gramática sea quizás más cierto para el mecanismo estético. En el caso de este último, los grados de libertad que son constitutivos de su funcionamiento son al menos cuatro:

- 1) Un doble movimiento entre regla y sorpresa: la propensión a renovar no sólo los objetos de su implicación atencional, sino también las reglas o modos en que esta implicación sucede o puede suceder;
- 2) La vaguedad y flexibilidad de los esquemas y reglas producidos por el mecanismo estético: la consecuente capacidad de detectar afinidades entre diferentes contextos;
- 3) El poder expresivo para formar y figurar aspectos y niveles de la realidad;
- 4) El juego constante entre la indeterminación del deseo y la anticipación de nuevas versiones del mundo.

Estas características ciertamente se deben al rol activo que la imaginación juega en el establecimiento del mecanismo estético complementando los cuatro elementos disposicionales descriptos anteriormente, un rol activo que no se limita a la producción de mundos ficcionales. En pocas palabras, el concepto de “lo estético” es más amplio que el concepto de ficción. Por esta razón, su mecanismo es uno performativo, caracterizado por grados externos e internos de libertad (primero que nada relativo a los límites perceptuales de primero y segundo nivel) con el efecto de revelar y posicionar (especialmente a

través del juego entre indeterminismo y anticipación) grados de libertad al interior del tejido de la realidad. Por este aspecto, el mecanismo estético puede ser visto también como la matriz del mecanismo gramático. En términos de Goethe: como la semilla del *symbolische Pflanze* del lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Brown, S., Gao, X., Tisdelle, L., Eickhoff, S. B., Liotti, M.** (2011), “Naturalizing Aesthetics: Brain Areas for Aesthetic Appraisal Across Sensory Modalities”, *Neuroimage*, 58: 250-258.
- Buss, David M.** (1995), *The Evolution Of Desire: Strategies Of Human Mating* (New York: Basic Books).
- Buss, David M.** (2005), *The Handbook of Evolutionary Psychology* (London: Wiley).
- Carter, C.S. y Veen, V. van** (2007), “Anterior Cingulate Cortex and Conflict Detection: An Update of Theory and Data”, *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience* 7(4): 367-379.
- Changeux, Jean.-Pierre** (2002), *L’homme de verité* (Paris: Éditions Odile Jacob).
- Currie, Gregory** (2011), “The Master of the Masek Beds: Handaxes, Art, and the Minds of Early Humans”, en Schellekens, E., Goldie, P., (2011: 9-31).
- Dehaene, Stanislas** (2007), *Les neurones de la lecture*, prefacio de Jean-Pierre. Changeux. (Paris: Éditions Odile Jacob).
- Desideri, Fabrizio** (2011), *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente* (Milán: Raffaello Cortina).
- Desideri, Fabrizio** (2013), “On the Epigenesis of the Aesthetic Mind. The Sense of Beauty from Survival to Supervenience”, *Rivista di Estetica*, 54, 3, LIII: 63-82.
- Desideri, Fabrizio** (2014), “Emoticon. Grana e forma delle emozioni”, en Matteucci, Giovanni, Portera, Mariagrazia, (comps.), *La natura delle emozioni* (Milano: Mimesis) 89-107.

- Dissanayake**, Ellen (1998), *Homo aestheticus. Where Art Comes From and Why* (New York: Free Press).
- Dissanayake**, Ellen (2000), *Art and Intimacy. How the Arts Began* (Seattle: University of Washington Press).
- Dissanayake**, Ellen (2001), "Becoming Homo aestheticus: Sources of Aesthetic Imagination in Mother-Infant Interactions", en Porter Abbott, H. (comp.), *SubStance*, 94/95, Vol. 30, 1/2: *On the Origin of Fictions: Interdisciplinary Perspectives*: 85-103.
- Dissanayake**, Ellen (2007), "In the Beginning: Pleistocene and Infant Aesthetics and 21st Century Education in the Arts", en Liora Bresler, L. (comp.), *International Handbook of Research in Arts Education* (Berlin: Springer) 781-795.
- Foerster**, Heinz von (1962), "Perception of Form in Biological and Man-Made Systems", en Zagorski, E. J. (comp.), *Trans. I.D.E.A. Symp.* (University of Illinois: Urbana) 10-37.
- Foerster**, Heinz von (1983), *Observing Systems, Intersystems Publications* (CA: Seaside).
- Kohn**, Marek y **Mithen**, Steven (1999), "Handaxes: Products of Sexual Selection?", *Antiquity*, 73: 518-526.
- Marković**, Slobodan, (2012), "Components of Aesthetic Experience: Aesthetic Fascination, Aesthetic Appraisal, and Aesthetic Emotion", *i-Perception*, 3: 1-17.
- Menninghaus**, Winfried (2008), "Kunst als 'Beförderung des Lebens' ", en Menninghaus, Winfried (comp.), *Perspektiven transzendentalen und evolutionärer Ästhetik* (München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung).
- Menninghaus**, Winfried, (2009), " 'Ein Gefühl der Beförderung des Lebens'. Kants Reformulierung des Topos lebhafter Vorstellung", en Avanesian Armen, Menninghaus, Winfried, Völker, Jan (comps.), *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit* (Zürich-Berlin, diaphanes) 77-94
- Mithen**, Steven (1996), *The Prehistory of Mind. A Search for the Origins of art, religion and science* (London: Thames and Hudson).
- Panksepp**, Jaak y **Biven**, Lucy (2012), *The Archeology of Mind. Neuroevolutionary Origins of Humans Emotions* (New York London: WW. W. Norton & Company).
- Phelps**, Elizabeth. A. (2005), "The Interaction of Emotion and Cognition: The Relation Between the Human Amygdala and Cognitive Awareness", en Hassin, Ran R., Uleman, James S., Bargh, John A. (comps.), *The New Unconscious* (Oxford: Oxford University Press) 61-76.
- Piaget**, Jean (1975), *L'équilibration des structures cognitives. Problème central du développement* (Paris: Presses Universitaires de France).
- Pinker**, Steven (1997), *How the Mind Works* (New York: Norton).
- Rolls**, Edmund T. (2005), "Taste, Olfactory, and Food Texture Processing in the Brain, and the Control of Food Intake", *Physiology and Behaviour*, 85: 45-56.
- Rolls**, Edmund T. (2011), "The Origins of Aesthetics: A Neurobiological Basis for Affective Feelings and Aesthetics", en Schellekens, E., Goldie, P. (2011: 116-165).
- Schellekens**, Elisabeth y **Goldie**, Peter (2011), comps., *The Aesthetic Mind. Philosophy and Psychology* (Oxford: Oxford University Press).
- Sellars**, Wilfrid (1968), *Science and Metaphysics: Variations on Kantian Themes* (London: Routledge & Kegan Paul).
- Vitiello**, Giuseppe (2010), "Dissipazione e coerenza nella dinamica cerebrale", en Urbani Ulivi, Lucia (comp.), *Strutture di Mondo - Il pensiero sistemico come specchio di una realtà complessa* (Bologna: Il Mulino) 105-126.
- Wittgenstein**, Ludwig (1975), *Philosophical Remarks*, edición de R. Rhees, en Wittgenstein, L., *The Complete Works of Ludwig Wittgenstein* (Oxford: Basil Blackwell).
- Wittgenstein**, Ludwig (2005), *The Big Typescript. TS 213*, edición de C. G. Luckhardt y M. A. E. Aue (Oxford: Blackwell).
- Wittgenstein**, Ludwig (2015), *Bergen Nachlass Edition*, edición al cuidado de Alois Pichler, vol 5 (Bergen University, WAB: <http://www.wittgensteinsource.org>) = [Wiener Ausgabe] *Studien Texte*, vol. 3: *Bemerkungen. Philosophischen Bemerkungen*, edición de Michael Nedo (Wien, NewYork: Springer) 1999.