

Psicología y estética fotográfica

Los inicios de la estética experimental

En 1817 un chico de 16 años procedente de una familia de pastores luteranos llegó a la universidad de Leipzig dispuesto a estudiar medicina. Por aquellos años, la ciudad sajona disfrutaba de una intensa actividad cultural y académica, y en su universidad se gestaban importantes avances en los campos de la filosofía, las matemáticas, la física y la química. Por ello, no resulta extraño que un joven curioso e inteligente pronto se dejase impregnar de ese fervor científico y comenzase a mostrar interés por materias que iban más allá de la carrera elegida. Tampoco sorprende que una vez finalizados sus estudios oficiales renunciase al ejercicio de la medicina por considerarla demasiado especulativa y poco ajustada a sus verdaderos intereses. Así, su pasión por la filosofía, las matemáticas y la física le llevó, después de varias probaturas, a centrarse en una disciplina de mayor solidez como ciencia y a obtener con tan solo 23 años una plaza de profesor de física en dicha universidad. Gustav Theodor Fechner, que es el protagonista de estos hechos, pronto empezó a manifestar una evidente competencia para la investigación y la experimentación científica, lo que unido a su dominio de las matemáticas y su interés filosófico por los fenómenos psíquicos le llevó a la fundación de la psicofísica. En su obra «*Elementos de Psicofísica*» aludía a la necesaria relación o

interdependencia entre los fenómenos físicos y psicológicos. A esta obra siguieron una serie de trabajos experimentales con los que trataba de encontrar la relación entre la magnitud de una estimulación, sobre todo visual, y la intensidad de las sensaciones generadas en el sujeto que las percibía. Incluso llegó a plantear una formulación matemática sobre dicha relación que proponía en qué grado aumentaba la sensación experimentada en la medida en la que lo hacía la intensidad del estímulo percibido. Fechner estaba convencido de que incluso complejos fenómenos psicológicos eran susceptibles de ser estudiados mediante la investigación experimental. Y en ello puso todo su empeño, hasta el punto de quedar medio ciego cuando en el transcurso de uno de sus experimentos observó directamente el sol más tiempo del recomendable.

Este ecléctico personaje tampoco era ajeno al mundo de las artes y las humanidades, ya que su hermano, con quien había convivido una temporada en París, era pintor. También era tío de un escultor, de un pintor y de la pianista y compositora Clara Schumann. Tal vez por ello, considerase que el fenómeno de la apreciación estética era un digno objeto de estudio. Una temática que encajaba a la perfección con sus intereses sobre la relación entre estímulos sensoriales visuales y las emociones que generaban en el observador.

Fechner partía de la consideración de que la estética tradicional, que estudiaba la belleza a partir de reflexiones de carácter filosófico, estaba construida desde arriba con poco o nulo apoyo empírico. Su innovadora propuesta era muy sencilla, frente a una estética filosófica que trata de explicar y justificar las preferencias estéticas individuales a partir de reflexiones y leyes generales sobre lo que debe considerarse bello, planteaba una estética construida desde abajo a partir de datos y observaciones empíricas. Una estética que debía

plantear leyes o tendencias estéticas generales a partir de las preferencias de las personas estudiadas. Para ello, llevó a cabo una serie de experimentos en los que mostraba a los participantes dibujos e imágenes fotográficas de diseños, objetos y obras de arte. Su objetivo era conocer cuáles eran las formas, las proporciones, los colores o las estructuras compositivas, de mayor o menor complejidad, que resultaban más atractivas e interesantes. El hecho de que la fotografía hubiese aparecido recientemente debió de ser conocido por alguien tan curioso y multifacético como el investigador alemán, que se sirvió de ella como una buena herramienta para el desarrollo de sus estudios. Este invento prodigioso le permitió reproducir de forma fidedigna lo que deseaba mostrar a los sujetos que participaban en sus experimentos, ya fueran objetos, esculturas o pinturas.

Más allá de los resultados que obtuvo sobre la importancia estética de algunos aspectos formales, un hallazgo que pasó relativamente desapercibido fue el que expuso en su artículo «*El Principio de Asociación Estética*» (Fechner, 1866). Un trabajo poco conocido y divulgado en el que Fechner, además de señalar la importancia de basar la estética en datos y observaciones, también aludía a que la estética tradicional ponía más énfasis en aspectos estilísticos y formales que en el contenido de las obras de arte, que había sido relativamente ignorado por ella. Para esa estética filosófica, la perfección formal podía considerarse como un elemento clave de cara a la valoración de la belleza en toda obra u objeto. Sin embargo, la comparación entre cómo responden los observadores ante la imagen de una imperfecta naranja frente a la visión de una impecable esfera naranja, de superficie lisa y del mismo tamaño y color, es uno de los ejemplos que sirvieron a Fechner para demostrar que los aspectos formales pierden peso frente a las asociaciones que la naranja es capaz

de generar en la memoria sensitiva y emocional del observador. Así, la fruta puede generarle sensaciones gustativas por sinestesia, o recordarle juegos infantiles entre naranjos. Con este experimento en el que los observadores prefirieron mayoritariamente la naranja imperfecta, puso de relieve que las preferencias estéticas están determinadas en gran parte por la historia de aprendizaje del observador, y no sólo por las propiedades formales del objeto. Es decir, los conocimientos y experiencias vitales de la persona que contempla la obra determinan en gran medida la emoción que le genera y cómo la valora, lo que resalta al papel del observador como un sujeto activo cuya percepción no es esclava de las características formales de los objetos o imágenes.

Sin embargo, no ha sido ese el aspecto más divulgado de la propuesta estética del psicólogo alemán, sino la existencia de cierto consenso entre los observadores con respecto a los rasgos formales preferidos en las imágenes a las que eran expuestos, como el atractivo de las figuras rectangulares o las composiciones basadas en la sección áurea. Es decir, la idea de que cuando un elemento está situado en un punto descentrado con respecto al eje vertical del encuadre su impacto visual es mayor. Una proporción áurea que ha sido considerada como una regla universal por matemáticos, biólogos, artistas o arquitectos tanto por su presencia en la arquitectura clásica como en fenómenos naturales. Aunque, esta pretendida universalidad ha sido cuestionada (ver Cuadro 1).

Los trabajos llevados a cabo por el investigador sajón nos permiten considerarle como el fundador de la estética empirista y el pionero en el uso de métodos científicos mediante imágenes, a veces fotográficas, para el estudio de las preferencias estéticas. Esta es una corriente que se prolonga

hasta nuestros días y que con frecuencia ha situado a la imagen fotográfica como objeto de estudio.

Además, la principal conclusión que se puede sacar de los trabajos llevados a cabo por Fechner es que el placer o displacer generado por la visión de una imagen o un objeto es el resultado de la interacción entre sus características formales o estructurales (color, proporción, complejidad), y un factor asociativo referido a los recuerdos o experiencias que es capaz de elicitar en el observador (Nadal y Ureña, 2021)

Las preferencias estéticas universales

A pesar de las indudables aportaciones de Fechner, no puede decirse que sus trabajos hayan contribuido a resolver la polémica sobre si las preferencias estéticas están determinadas por factores biológicos o culturales. La polémica entre herencia y ambiente como principales determinantes del comportamiento humano ha estado presente, con sus altibajos, a lo largo de toda la historia de la psicología. Y aunque algunas teorías psicológicas han dado más importancia a alguno de ellos, lo más aceptado durante las últimas décadas ha sido la consideración de que nuestros comportamientos son fruto de la interacción entre genes y ambiente, entre la naturaleza humana que nos define como especie y el contexto cultural en el que nos desarrollamos como personas. Pues bien, las preferencias estéticas por determinadas imágenes son un comportamiento humano más que también se encuentra en ese cruce de influencias ambientales y genéticas.

Si preguntamos a un grupo de personas sobre este aspecto, lo más probable es que la mayoría de ellas se decante por considerar que es la cultura el factor más determinante de nuestros gustos o preferencias estéticas. Las modas son pasajeras, y en cada momento histórico se han forjado gustos diferentes que han afectado no sólo al arte, sino también al

diseño. Tal vez se trate de una opinión que refleja el cambio en la tendencia entre los teóricos e historiadores del arte que tuvo lugar a lo largo del siglo pasado. En ese periodo se pasó de las teorías que planteaban una visión fija de la estética a explicaciones de carácter cultural o historicista, que interpretaban el arte en función de contexto cultural en que se gestaba. No en vano, aquellos fueron años en los que predominó una visión psicológica estrictamente ambientalista que consideraba la mente como una tabula rasa, libre de contenidos y capaz de adquirir todas las capacidades que cada cultura pusiera a su disposición. El arte y la estética se acomodaron a esa concepción ambientalista y apoyaron la idea de que los valores estéticos tenían un claro relativismo cultural.

Pero, de forma gradual, la psicología empezó a considerar la posibilidad de que algunos comportamientos humanos tuviesen una predisposición genética y abrió la puerta a planteamientos evolucionistas. Desde este punto de vista, algunos de los intereses, preferencias y comportamientos instintivos e innatos de los seres humanos serían un producto de la selección natural y sexual, y no necesitarían ser aprendidos. Es decir, habrían sido adaptativos por su contribución a la supervivencia de los sujetos que los poseían, quienes los habrían transmitido a su descendencia mediante la herencia genética. Desde esta perspectiva evolucionista no todos los estímulos visuales tienen el mismo valor, y aquellos que han tenido o tienen una importancia funcional para la adaptación del sujeto tendrán asociada una valencia afectiva positiva que nos hará preferirlos.

Quizá uno de los ejemplos más claros al respecto, es la sensación de calma y bienestar que pueden transmitirnos las imágenes fotográficas que nos presentan un paisaje natural con un horizonte amplio y abierto en el que el especta-

dor tiene ante sí un extenso campo visual con ausencia de elementos que pudieran obstaculizar su visión. Esa tranquilidad puede ser la misma que sintieron nuestros ancestros cuando, en tiempo más difíciles, disfrutaron de unos minutos de reposo sin tener a la vista ningún depredador amenazante. Paisajes minimalistas amplios que recuerdan esas sabanas africanas en las que la especie humana dio sus primeros pasos. También generan una sensación parecida las escenas en las que la toma ha sido realizada desde una atalaya que sitúa al espectador en una posición superior que le permite tener a la vista un área extensa de territorio (Mather, 2014).

Hay escenas que también resultan atractivas, como los paisajes con agua, los espacios abiertos y boscosos que ofrecen la posibilidad de esconderse y, sobre todo, aquellos que invitan al observador a entrar en ellos para obtener una información que no está presente directamente porque permanece oculta a la vista del observador. Por ejemplo, un camino que desaparece tras un recodo, o que se adentra en una zona boscosa y que nos sugiere que si entramos en el paisaje para seguir esa senda conoceremos mejor las posibilidades y recursos que nos ofrece el lugar. Sin duda, este tipo de escenas se ajustan muy bien al instinto humano de exploración (Kaplan, 1987). El hecho de que estas preferencias hayan sido observadas en estudios realizados con poblaciones de distintos países y continentes hace muy improbable que reflejen unos estándares transmitidos culturalmente a partir del arte occidental.

Las imágenes con fuerte contraste entre luces y sombras captan poderosamente nuestra atención haciendo que la mirada se dirija sin dudar hacia esas zonas del encuadre en las que el contraste de luminosidad es mayor. Hay bastante evidencia que indica que las imágenes con mucho contraste son

consideradas más atractivas, sobre todo cuando se observan por un breve intervalo temporal, porque el contraste facilita el procesamiento visual y la detección y reconocimiento de las figuras o elementos incluidos en el encuadre. El hecho de que uno de los estímulos que más atrae la atención del bebé desde las primeras semanas sean los ojos de sus figuras parentales, por el fuerte contraste entre el blanco y el color más oscuro del iris, nos sugiere que se trata de un comportamiento instintivo con un evidente valor adaptativo. El intercambio de miradas facilita el establecimiento del vínculo afectivo entre el recién nacido y sus cuidadores a edades muy tempranas, lo que favorece su supervivencia.

Uno de los fotógrafos que más ha utilizado fuertes clarososcuros en fotografías en blanco y negro ha sido el estadounidense Ray K. Metzker, quien eliminaba toda la gama de grises y acentuaba el contraste entre luces y sombras para impregnar sus tomas urbanas de un aire irreal y dramático con un fuerte impacto visual. Resulta difícil olvidar la foto que tomó en Filadelfia en 1963, en la que vemos la figura de un marino con su uniforme blanco iluminado desde atrás y que se adentra en la oscuridad con su petate al hombro.

La preferencia que sentimos por las imágenes con una composición simétrica también es un rasgo presente en los seres humanos desde el nacimiento, como han demostrado algunos estudios llevados a cabo con bebés. Esta preferencia es muy evidente cuando se trata de valorar rostros y cuerpos, ya que nos resultan más atractivas aquellas personas que presentan rasgos físicos más simétricos. Una preferencia que comparten bebés y personas adultas. Esta fascinación por la simetría corporal es un producto de la selección sexual, ya que, a falta de otros indicadores, nuestros ancestros podían considerarla una señal de buena salud. Por ello, tendieron a preferir a parejas sexuales en las que la simetría

sugería mejor calidad genética y mayor potencial reproductivo. También se puede justificar el atractivo de la simetría por la mayor facilidad o fluidez a la hora del procesamiento de imágenes simétricas. La omnipresencia de la simetría tanto en la naturaleza, como en los productos elaborados nos lleva a pensar que estamos ante un principio fundamental de organización del mundo. Si preferimos la simetría en rostros, cuerpos o edificios, cabe esperar que ocurra lo mismo con las imágenes fotográficas. Esto ha sido demostrado por algunos estudios que han encontrado que las composiciones simétricas, sobre todo cuando la simetría es respecto al eje vertical, son preferidas sobre las asimétricas. Probablemente porque, al igual que sucedía con las imágenes con mucho contraste, se procesan más fácilmente.

Cuadro 1: El falso mito de la sección áurea

Entre las reglas de composición más conocidas encontramos la de la sección áurea (golden ratio) y su prima hermana, la regla de los tercios. Es decir, la idea de que cuando un elemento está situado en un punto descentrado con respecto al eje vertical del encuadre su impacto visual es mayor. Esta proporción áurea ha sido considerada como una regla universal independiente de factores sociales o culturales. Es decir, nuestra tendencia a preferir imágenes compuestas de acuerdo con esta proporción áurea, obedecería a un impulso innato grabado en nuestros genes e independiente de nuestra formación artística o de nuestras experiencias visuales. La experimentación en psicología también apuntó en esa misma dirección, al menos la que se había llevado a cabo hasta ahora.

Pues bien, parece que hemos estado instalados en un engaño duradero, al menos eso es lo que parecen indicar los estudios llevados a cabo por investigadores de las universidades de Viena y Westminster (Stieger, Swani, 2015). Estos investigadores se sirvieron del Test de Asociación Implícita (IAT), y la comparación de imágenes artísticas con diversos contenidos y composición que fueron mostradas a sujetos con distinto grado de interés y conocimiento sobre arte. El IAT es una prueba que realiza una evaluación de la preferencia estética relativamente independiente de la deseabilidad social y de la formación artística del sujeto a partir de su reacción instantánea a las imágenes presentadas.

Los resultados de la investigación indicaron que, contrariamente a lo esperado, todos los sujetos mostraron una mayor preferencia por las composiciones en las que el elemento se situaba en una posición centrada frente a aquellas que seguían la regla de la proporción áurea. Ni el interés ni la formación artística influyeron en esta preferencia inmediata por lo simétrico. Sin embargo, cuando en lugar de la respuesta inmediata se tuvo en cuenta una respuesta menos espontánea utilizando una prueba de diferencial semántico, las preferencias a favor de las composiciones centradas tendieron a desaparecer, sobre todo cuando aumentaba la formación artística.

Por lo tanto, este estudio parece cuestionar una de las verdades más asumidas en relación con las preferencias estéticas. Al contrario de lo que se venía pensando hasta ahora, las imágenes compuestas de acuerdo con la proporción dorada no resultan más atractivas para todos los sujetos, y, por supuesto no parece haber ninguna tendencia innata que nos lleve a preferirlas. Más

bien, esa supuesta preferencia, sólo se observa muy ligeramente entre quienes tienen una mayor formación artística, por lo que podría deberse al efecto de la exposición repetida. Es decir, a fuerza de ver imágenes que siguen la regla de los tercios o de la proporción áurea terminan pareciéndonos más atractivas. Ello no quiere decir que cuando se lleva a cabo un análisis más a fondo de la imagen en el que intervienen procesos cognitivos de orden superior, en los que la formación artística juega un papel importante, no aparezca la preferencia por la proporción áurea. Pero se trata de una preferencia con una base cultural muy clara, no de una preferencia universal e innata. Un mito más que se cae.

Las aportaciones de la Psicología de la Gestalt

Si Alemania fue la cuna de la estética experimental, también es en el país germano donde tenemos que situar la gestación y desarrollo de una corriente psicológica que realizó una interesante aportación a la estética y a la lectura de imágenes. Había transcurrido más de medio siglo desde que Fechner publicara «*Elementos de Psicofísica*» y la Primera Guerra Mundial había terminado dejando un país derrotado y en bancarrota. Sin embargo, la instauración de la República de Weimar en 1919 supuso una inyección de optimismo y el inicio de una etapa de renacimiento técnico, científico y cultural. Fue en ese contexto de recuperación anímica y de estrecha relación entre diversas disciplinas científicas y humanísticas en el que tuvo lugar el desarrollo de una corriente psicológica que osaba competir con el predominio absoluto del psicoanálisis y el conductismo.

No obstante, para situar el origen de la Psicología de la Gestalt tendríamos que retroceder hasta 1910, cuando

Max Wertheimer, un joven psicólogo de origen checo que trabajaba en la Universidad de Frankfurt había comenzado a estudiar la percepción del movimiento a partir de una secuencia de imágenes estáticas. En un trabajo publicado en 1912, con el título de «*Estudios experimentales de la percepción del movimiento*», describió la sensación cinética que experimentaba el observador de una sucesión de imágenes fugaces. Más adelante, y con sus colaboradores Kurt Koffka y Wolfgang Köhler, llevó a cabo una serie de experimentos sobre el funcionamiento de la visión que demostraron que la percepción y comprensión de imágenes son procesos emergentes que van más allá del mero registro de los elementos incluidos en ellas. Lejos de ser un receptor pasivo de sensaciones, el observador es un agente activo que organiza la información visual que se le presenta, tratando de reducirla a la estructura más simple posible y prestando atención a las relaciones que se establecen entre los estímulos. Como establece el principio de *Pregnancia*, tendemos a percibir la configuración perceptiva más concisa y estructurada a partir de los estímulos presentes. Por ello, solemos considerar bella e interesante una imagen no por los elementos aislados que incluya sino por el equilibrio en la relación que se pueda establecer entre ellos y que permita configurar una estructura coherente. Cuando ello no es posible, la imagen nos resulta menos interesante, ya que una complejidad excesiva e irreducible puede ser percibida como ruido visual. Lo que no quiere decir que siempre prefiramos imágenes simples, que en muchas ocasiones pueden parecernos aburridas porque no nos plantean ningún reto interpretativo.

En cierta forma, la propuesta de la Gestalt llevaba al terreno de la percepción algunos de los hallazgos que habían tenido lugar en las ciencias físicas y que mostraban que en los campos magnético y eléctrico operaban una serie de

fuerzas que hacían que los elementos que incluían se atrajesen o repeliesen entre sí. A modo de metáfora, Wertheimer y sus colegas planteaban que el campo visual era el escenario en el que tenían lugar una serie de procesos dinámicos similares. Y para definir esos procesos plantearon una serie de leyes que contribuían a la organización estructural de los elementos del campo visual.

Se trata de leyes muy divulgadas por ser de mucho interés para artistas visuales, fotógrafos y fotógrafas, ya que les pueden servir para estructurar mejor sus imágenes. También van a servir de ayuda cuando se trata de hacer una lectura de cualquier fotografía, profundizando más en sus elementos compositivos. A continuación, pasamos a describir las que pueden resultar de más interés.

Ley de la Proximidad

Esta ley alude a que cuánto más cerca se encuentren dos o más elementos, mayor será la probabilidad de que los percibamos como un único objeto o patrón visual. Así, en la medida en que vayan acercándose en el campo visual tenderemos a percibirlos de forma unitaria. Esta proximidad puede tener lugar tanto entre objetos situados en el mismo plano como entre objetos que se sitúan en planos diferentes. Hay que tener en cuenta que la fotografía combina en un único plano bidimensional la realidad tridimensional que nos ofrece nuestra visión binocular. Así, la fotografía proporciona una imagen en la que se acercan y superponen cosas y establece relaciones entre ellas que no existían antes de la toma. Lo que estaba en el fondo de la foto se acerca y yuxtapone a lo que se encuentra en un primer plano para ofrecer en ocasiones una imagen sorprendente.

Los fotógrafos siempre han intuitido este fenómeno y se han divertido jugando con las relaciones entre fondo y figura

para crear juegos visuales interesantes y divertidos. Lee Friedlander, ese gran fotógrafo americano que nos mostró su particular visión de las calles y carreteras de su país, era un maestro en ese arte de combinar diferentes planos para generar imágenes complejas y ambiguas que sorprendiesen al cerebro. Un ejemplo de ello lo encontramos en la instantánea «*Tennessee, 1971*» tomada en Knoxville, en la que la señal de tráfico y la nube crean conjuntamente la estampa de un helado.

Otro buen ejemplo de esa relación entre planos es la fotografía de Chema Madoz titulada «*El placer de fumar*». En esta fotografía vemos el busto de una persona en un plano medio corto con un cigarrillo en la boca. Un cigarro cuyo extremo coincide exactamente con el inicio de una senda o camino que, situado en el plano inmediatamente posterior, serpentea hasta perderse en el horizonte simulando ser el humo que sale del cigarro. Esa coincidencia o trampantojo es quizá el elemento visual más llamativo de la foto. Además, el rostro está desenfocado, ya que el foco está en el plano posterior. También tiene los ojos cerrados. Un recurso técnico que pudiera no tener otro objetivo que el de conseguir que nuestra mirada no quede atrapada en el primer plano y lo trascienda para recorrer esa senda que brota de la punta del cigarrillo hasta perderse en la lejanía brumosa. El hecho de que la figura tenga los ojos cerrados mientras disfruta del placer de fumar, y que la perspectiva aérea cree una franja superior donde el paisaje tiene un cierto aire irreal, incluso onírico, podría contribuir a esa especie de ensoñación placentera en la que parece estar sumido el personaje, y justifica plenamente el título de la fotografía.

Ley del cierre

Se trata de otro de los principios que guían nuestra visión, y establece que la mente busca completar una figura, aunque ésta no exista o esté incompleta (una pelota semioculta tras el tronco de un árbol; o que se superpone al rostro de una persona y nos impide contemplarla). Para demostrar esta ley suele utilizarse el conocido triángulo diseñado por el psicólogo italiano Gaetano Kanisza, que nos muestra tres círculos a los que se ha recortado una cuña colocados de tal manera que el observador ve un triángulo. La mente tiende a dar sentido y completar imágenes a partir de la percepción del estímulo que se le presenta, lo que facilita nuestra comprensión del mundo a partir de una información limitada. En otras ocasiones, lo que se encuentra incompleto no es una figura sino un movimiento que ha sido congelado por la cámara antes de su culminación, como el caso de una pareja que está a punto de abrazarse. La tensión creada tanto por una figura incompleta como por un gesto o movimiento inconcluso resulta interesante para la mente del observador, que trata de completar la escena o anticipar el desenlace. Nuestro ojo y nuestro cerebro huyen de la pereza y disfrutan con ese ejercicio perceptivo-mental.

Una de las fotografías incluida por Robert Frank en su libro «*The Americans*» puede ejemplificar bien este cierre de imágenes incompletas. En esta fotografía icónica, titulada «*Desfile*» y tomada en Hoboken, dos personas se asoman a sendas ventanas sobre las que cuelga una bandera estadounidense que nos impide ver el rostro de una de ellas, mientras que el de la otra aparece oculto en las sombras. Una imagen que bien puede llevarnos a pensar que Frank quiere contarnos algo relativo a la posición del ciudadano norteamericano frente al Estado. Un ciudadano cuya individualidad queda engullida por un Estado representado por la bandera de las