



**“LAS TENDENCIAS TEÓRICAS EN INVESTIGACIÓN SOBRE JUICIO  
ESTÉTICO Y EMOCIONES ENTRE EL 2010 Y 2020”**

**TRABAJO DE GRADO**

**PARA OPTAR POR EL TÍTULO PROFESIONAL DE PSICÓLOGO**

*Presenta:*

**Santiago Arboleda Arias**

*Tutor: Jesús Goenaga Peña, Magister en Psicología*

**Universidad de Antioquia  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas  
Departamento de Psicología**

**Medellín  
2020**

*A mi familia que siempre ha respetado mi libertad*

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	4
RESUMEN.....	4
ABSTRACT.....	4
DEFINICIONES GENERALES.....	5
NEUROBIOLOGÍA DEL JUICIO ESTÉTICO.....	8
MODELOS TEÓRICOS DEL JUICIO ESTÉTICO Y LAS EMOCIONES.....	9
CONCLUSIONES.....	11
REFERENCIAS .....	12

## **INTRODUCCIÓN**

La estética es un concepto fundamental para la civilización occidental. Desde el nacimiento de los pueblos, el ser humano se ha preocupado por la característica de belleza en los objetos, construcciones, sonidos, espacios, cuerpos, modas. El juicio por el cual se adjudica dicha característica ha sido estudiado por la filosofía y el arte durante siglos; actualmente las ciencias cognitivas participan del estudio, rastreando la implicación que tienen los procesos mentales en este. Las nuevas herramientas tecnológicas permiten el análisis del procesamiento cerebral ante estímulos que pueden ser valorados como bellos o feos, y una parte importante de la reacción está mediada por las emociones.

En la presente revisión documental se discutirán las tendencias teóricas en ciencias cognitivas sobre juicio estético y emociones entre el 2010 y el 2020. Se hará una descripción simple de las teorías que explican el juicio estético y relacionan las emociones, de manera que se aborde lo último que se ha investigado sobre estas variables; teniendo en cuenta que no se evidencia un estudio anterior que revise el vínculo entre estas variables y ponga en discusión los postulados teóricos presentados en los últimos diez años. El lector encontrará dos apartados en este artículo: la definición de los conceptos de emoción, emociones estéticas y juicio estético; además de una descripción breve de las teorías que vinculan el juicio estético y las emociones en los últimos diez años.

## **RESUMEN**

La presente investigación recoge los modelos teóricos que vinculan el juicio estético con las emociones y que fueron publicados entre los años 2010 y 2020. Se abordaron estas variables desde la filosofía, las neurociencias y la psicología del arte.

## **ABSTRACT**

The present research collects the theoretical models that link aesthetic judgment with emotions and that were published between 2010 and 2020. These variables were approached from philosophy, neurosciences and psychology of art.

## DEFINICIONES GENERALES

En nuestra cotidianidad experimentamos emociones que surgen como resultado de un evento o situación; estas, hacen parte de nuestro desarrollo evolutivo y buscan ayudarnos a la adaptación. Desde diferentes áreas se han definido, pero para nuestro interés tendremos en cuenta una proveniente de las ciencias biológicas. La emoción se define como aquella reacción conductual y subjetiva producida por información proveniente del exterior o interior (de la memoria) de la persona; se acompaña de fenómenos neurovegetativos. En esta reacción participa el sistema límbico que es parte importante del cerebro, relacionado con la elaboración de las conductas emocionales (Mora & Sanguinetti, 2004).

Una vez comprendidas las emociones, se encuentran en las investigaciones las denominadas “emociones estéticas” refiriéndose a aquellas que se experimentan ante las obras de arte o la belleza (Bisquerra & Punset, 2015). El arte tiene por objetivo suscitar emociones: expresarlas, comunicarlas, activarlas, experimentarlas, compartirlas, etc. Según Bisquerra y Punset (2015), es posible experimentar una emoción estética al leer una obra literaria, al ir al teatro, al contemplar una obra arquitectónica, una escultura, una sinfonía, una canción; igual que al bailar, ver una película de cine, ver una función de ballet clásico. Es decir, que ante cualquier obra de arte podemos experimentar emociones estéticas.

Para Maillard (2000) toda emoción, en efecto, es susceptible de “estetizarse” como consecuencia de la transformación a la que la someten los factores de representación. Dice que “la representación abre una distancia -a la que puede denominarse propiamente ‘estética’- que le permite al espectador recibir y empatizar con cualquier tipo de emoción sin verse implicado directamente en la situación que la provoca” (p.50). De esta manera, cualquier emoción, incluso la más dolorosa puede experimentarse con el placer que caracteriza la recepción dramática.

Además, Maillard (2000), propone que toda emoción estetizada es placentera. Para el autor, en conseguir este placer consiste el arte de la representación. La emoción pasa a ser, en este caso, el principal elemento con el que el artista ha de jugar. Un juego en el que el espectador es invitado a participar. El placer que hallamos en el juego es placer de la representación propiamente dicho, placer estético, por supuesto. Pero es fácil confundir esta satisfacción con la naturaleza satisfactoria. “No hace falta que la risa se estetice para ser placentera, ni tampoco el sentimiento amoroso, ni el heroico. Son sentimientos placenteros de por sí. Esto hace que cuando se ‘estetizan’ por efecto de la representación, sean doblemente placenteros” (Maillard, 2000, p. 50).

Cuando, refiriéndonos a una obra, decimos “me ha llegado”, ¿qué es lo que nos ha llegado?, o dicho de otro modo, ¿qué es lo que nos ha emocionado, el tema o su representación? A esta pregunta se nos podría replicar con esta otra: una vez representado el tema, ¿no son acaso lo mismo el tema y la representación? Es evidente que la obra es lo que presenta tal como lo presenta. Sólo la obra es capaz de decir lo

que dice, y esto es porque cómo lo dice es lo que la obra dice. Pero aquello de lo que trata al margen de cómo lo trata es otra cosa. Y es por ello que una obra puede desagradarnos profundamente en lo que tiene de moral y agradarnos a pesar de ello. Entrarán en colisión dos sentimientos, y probablemente uno de ellos el más fuerte, contagiará al otra de tal manera que el juicio que emitamos será unívoco: o será moral o será estético. (Maillard, 2000, p. 52)

El concepto de emociones estéticas, será fundamental para esta investigación, pues será un puente entre el término emoción y juicio estético; esto, debido a una emoción es susceptible de “estetizarse” (Maillard, 2000) y juega un rol fundamental durante el juicio estético. Tal término vincula entonces tanto lo emocional como lo estético.

Para comprender el significado del término estética, el diccionario de la Real Academia Española ofrece varios significados, los más precisos son: Disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte; Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico; Armonía y apariencia agradable a los sentidos desde el punto de vista de la belleza (RAE, 2001). Esta disciplina aparece muy pronto en la historia de la filosofía. Pero es Immanuel Kant quien en el siglo XVIII postula en su libro *Crítica del juicio*, el concepto de “juicio de gusto estético”. Este autor es clave para nuestra investigación, ya que es el primero en la línea filosófica que propone con severidad la implicación que tienen las emociones en el juicio estético que se realiza ante la obra. Es desde la obra de Kant que se empieza a realizar la elaboración como tal del término, y son sus aportes, o sus críticas, las que aportaron al desarrollo de lo que hoy conocemos como “juicio estético”.

En contraste al modelo filosófico, actualmente Silenzi (2009) dice que “El juicio de gusto estético tiene lugar cuando la representación es referida, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino mediante la imaginación al sujeto individual y al sentimiento de placer o de dolor generado por dicha representación”. Así, el juicio de gusto no es un juicio lógico o de conocimiento, ya que la base de este último es objetiva, mientras que el fundamento del juicio estético sería subjetivo (según Kant, no puede ser más que subjetivo). Toda relación de las representaciones es objetiva, pero no cuando se relacionan con el juicio de placer en el cual el sujeto percibe de qué modo es afectado por la representación. El sujeto es consciente de la representación y de la sensación correspondiente que ésta genera, "considerar con la facultad de conocer un edificio regular, conforme a un fin [...] es algo completamente distinto de tener la conciencia de esa representación unida a la sensación de satisfacción" (Kant, 1977, p.58). Es más, el sujeto cobra conciencia de la representación por el sentimiento de placer o dolor que la misma genera (Silenzi, 2009).

Asimismo, Pareyson (1988), en su libro *conversaciones de estéticas*, define el juicio estético como una consideración dinámica con la que lector toma el valor artístico de la obra, considerando lo importante para disfrutar de ella y al mismo tiempo poderla interpretar, esto consiste en la comparación entre la obra hecha (*formata*) y la obra por hacer (*formans*): la obra como es y obra como ella misma quería ser. Gilson afirma que las dos notas características del

juicio estético son el dogmatismo y la fluidez, y las explica en función del carácter personal y único de la experiencia estética, que es absoluta y celosa de su singularidad y, precisamente por esto, no puede pretender universalizarse. En este punto es necesario distinguir entre la experiencia estética, el juicio y la interpretación. Las características descritas por Gilson corresponden más a la interpretación del juicio. La interpretación es siempre personal, lo que significa que para el intérprete es la objetividad misma (esto es lo que Gilson llama dogmatismo), sin que por esto el intérprete renuncie a la consciencia de la multiplicidad de las interpretaciones posibles (esto es lo que Gilson llama fluidez). Pero el juicio es y debe ser único, porque participa de la unicidad de la obra misma, y sus características son la objetividad y la universalidad (Pareyson, 1988, p.103).

Este autor (L. Pareyson) menciona el término: “experiencia estética”, un concepto introducido por Jauss y otros en el debate contemporáneo para establecer una especificidad de lo estético en un panorama polarizado por dos posiciones extremas. Por un lado, estarían lo que podríamos denominar hiperestéticas, que niegan una racionalidad específica del comportamiento estético en nombre de un concepto integral de verdad y conocimiento formulado a partir del paradigma del arte. No puede existir una lógica especial del juicio estético, porque la experiencia es un modo privilegiado -si no *el* modo- del conocimiento (Jauss, 2002).

La multiplicidad de las experiencias estéticas no aparece, pues, incompatible con la contraposición entre belleza y fealdad. En la experiencia estética y en la actividad del crítico y del lector, Gilson no es capaz de distinguirlo o de separar la interpretación y el juicio. Pero son éstas, precisamente, las dos funciones que constituyen la actividad de un lector, y es necesario distinguirlas cuidadosamente. Si la interpretación se caracteriza por su multiplicidad, tanto por el carácter siempre personal como por la inagotabilidad de la obra, el juicio, por el contrario, es como se ha visto, único y universal; es más, puede conservar su unicidad y universalidad a través de la multiplicidad de las interpretaciones, porque el juicio es connatural y consustancial a la obra en sí misma, no *a pesar* de la variedad de los puntos de vista, sino precisamente *a través* de tal variedad; y, si no hay contradicción entre la obra, menos aún la habrá entre la multiplicidad de las interpretaciones y la unicidad del juicio. (Pareyson, 1988, p. 101)

Por lo anterior entonces, no es difícil darse cuenta de que la idea de una multiplicidad de juicios es no menos contradictoria que la idea de la unicidad de interpretaciones. Lo que ofrece una ocasión para señalar la multiplicidad de interpretaciones constata la riqueza inagotable de la experiencia estética pero no su relatividad. Pareyson (1988) deja claro que “el relativismo consiste en multiplicar el juicio, mientras que los cambios históricos y la variabilidad del gusto multiplican sólo la interpretación” (p. 101).

Para el presente estudio, se tendrán en cuenta las definiciones más claras que se han llevado a cabo sobre el juicio estético. Por ser un tema teorizado principalmente desde la filosofía, puede resultar engorroso su sintetización, pero todo aquello que haga referencia al concepto servirá. Parte del trabajo durante la investigación será darle forma a una definición más puntual del

concepto, utilizando los textos existentes, de modo que sea más fácil la descripción de la vinculación con la variable emoción.

A continuación, se hará una breve presentación de cómo las neurociencias explican el juicio estético desde su correlato biológico; en este apartado se evidenciará el compromiso de las emociones en dicho juicio. Más adelante, se expondrán las teorías que durante los últimos años han abordado el juicio estético y que dentro de sus planteamientos son vinculadas las emociones.

## **NEUROBIOLOGÍA DEL JUICIO ESTÉTICO**

Los estudios de neuroimagen han sido fundamentales para el análisis del funcionamiento cerebral de estímulos que suscitan una activación emocional y cognitiva, dando paso a procesos complejos, como el juicio estético.

Uno de los primeros teóricos de esta área que intenta explicar el juicio estético y vincula las emociones, fue el neurólogo Ramachandran, quien sostiene que la solución del problema estético fundamental radica en una mejor comprensión de las conexiones entre los centros visuales en el cerebro, las estructuras límbicas y la lógica interna (Citado por Xenakis, 2014). Es importante este aporte, ya que postula el componente emocional en el proceso para el juicio estético. Específicamente, consideran que “la imagen produce una activación límbica (emocional), que en su mayoría no es consciente (Ramachandran & Hirstein, 1999, p.32)”.

Por otro lado, encontramos que la propuesta más reciente que abarca el juicio estético y nombra su vinculación con las emociones, es la de la disciplina denominada neuroestética. Esta se basa e informa desde áreas tradicionales de la neurociencia cognitiva, incluida la percepción, la emoción, la semántica, la atención y la toma de decisiones. La disciplina se encuentra en un punto de inflexión histórico y está a punto de ingresar a la corriente principal de la investigación científica (Chatterjee & Vartanian, 2014)

Investigaciones de Chatterjee y Vartanian (2014), proponen una triada estética de sistemas: sensorial-motor, emoción-valoración, y circuito de significado de conocimientos. El cerebro visual segrega elementos visuales como luminancia, color y movimiento, así como objetos de orden superior: como caras, cuerpos y paisajes. Los encuentros estéticos involucran estos sistemas sensoriales. Por ejemplo, mirar las pinturas dinámicas de Van Gogh evoca un sentido subjetivo de movimiento y activa áreas de movimiento visual. Los retratos activan el área de la cara en el giro fusiforme (FFA) y pinturas de paisajes activan el lugar del área en la circunvolución parahipocampal (PPA). Sorpresivamente, más allá de clasificar elementos visuales, estas áreas sensoriales también pueden estar involucradas en su evaluación. Las caras bellas activan la cara fusiforme y las áreas adyacentes. Con caras, algunos estudios demuestran que la actividad neuronal en las áreas visuales aumenta con la belleza de las imágenes del arte.

El problema de cuánto y de qué tipo de evaluación ocurre en lo sensorial, es una investigación aún activa.

El placer que la gente obtiene al mirar objetos bellos automáticamente activa el circuito de recompensa general. Por ejemplo, caras atractivas activan el giro fusiforme y partes del estriado ventral, incluso cuando la gente no piensa explícitamente en el atractivo de las caras las áreas orbito y medial de la corteza frotal, el tracto ventral, el cingulado anterior y la ínsula, responden a imágenes visuales bellas; mientras que la corteza orbito frontal medial y la corteza cingulada adyacente, responden a diferentes fuentes de placer, incluida la música y los espacios arquitectónicos (Chatterjee & Vartanian, 2014)

## **MODELOS TEÓRICOS DEL JUICIO ESTÉTICO Y LAS EMOCIONES**

### **Modelo de Xenakis et al.**

Uno de los modelos teóricos recientes, se publicó en el artículo *The functional role of emotions in aesthetic judgment* llevada a cabo por Xenakis, I., Arnellos, A. y Darzentas, J., quienes en el 2012 sugirieron dos procesos, el Subsistema de Variables Cognitivas (CVS), que es fundamental para el logro de la función de aprendizaje heurístico, y el Subsistema de Evaluación Estética (AAS) que afecta principalmente a la obtención de significados emocionales estéticos. Estos dos subsistemas (CVS y AAS) están conectados de forma organizada y afectan la disposición de acción del agente autónomo. Más específicamente, consideraron el resultado emocional de estos dos subsistemas como una indicación funcional que fortalece o debilita la anticipación para la resolución de la incertidumbre dinámica que emerge en la interacción particular. Una investigación más reciente exploró ese correlato cerebral del juicio estético y emociones estéticas, pero hizo énfasis en la apreciación de productos diseñados. Sus conclusiones fueron:

(a) la belleza normativa y la belleza subjetiva involucraron a la corteza cingulada anterior izquierda (ACC); (b) la belleza subjetiva y la emoción positiva involucraron al ACC correcto; (c) la belleza subjetiva y la emoción negativa involucraron al precúneo; (d) la fealdad subjetiva y la emoción negativa involucran la circunvolución frontal inferior derecha; (e) la fealdad subjetiva solo adicionalmente activó la ínsula; y (f) solo la belleza subjetiva activa adicionalmente el caudado. (Yeh, Lin, Hsu, Kuo, & Chan, 2015, p. 159)

### **Modelo de Leder et Al.**

Leder et al. desarrolló un modelo en el 2004 que tiene como objetivo proporcionar una descripción integrada de los procesos psicológicos que están involucrados en la apreciación estética del arte, planteando preguntas conceptuales fundamentales sobre la relación entre arte y estéticas, además de las características que hacen que una experiencia estética (2014). Primero, clarifican que la psicología del arte pretende caracterizar los mecanismos psicológicos

involucrados en la apreciación artística: captar simbolismos en una obra de arte, identificar los recursos de la composición, relación con su contexto histórico, etc.; mientras que la psicología de la estética busca identificar aquellos mecanismos que permiten a los humanos apreciar una variedad de objetos y fenómenos, incluidos utensilios, productos, diseños, personas o naturaleza en términos estéticos: bello, atractivo, feo, sublime, pintoresco, etc. (Leder & Nadal, 2014) Este modelo se enfocó en encontrar la intersección entre ambos campos, describiendo los mecanismos psicológicos de la experiencia estética en la apreciación del arte.

Segundo, se preguntan por los componentes que hacen que una experiencia sea estética propuestos por Shusterman y Bergeron en 1997, y por Lopes en 2012. Detallando tres dimensiones: evaluativa, fenomenológica y semántica. Esto se puede ver como un intento de determinar los mecanismos psicológicos y las condiciones contextuales que permiten el compromiso de las personas con las obras de arte evaluables, afectivamente absorbentes y con experiencias significativas individual y socialmente. Esto sería refutado por Bergeron y Lopes en 2012, pues no consideraban la necesidad estricta de las tres dimensiones en cada caso de experiencia estética (Leder & Nadal, 2014).

En tercer lugar, el modelo de Leder et al. se centro en el arte moderno, ya que este ámbito junto con el contemporáneo, tienen componentes conceptuales muy marcados, su apreciación su no basa únicamente en aspectos perceptivos. Minissale en 2013 dice “El arte moderno es a menudo, emocionante y con conceptualmente desafiante, desconcertante, ambiguo y cuestiona nuestras creencias sobre realidad y arte en si” (como se cita en Leder & Nadal, 2014) Por lo tanto, es especialmente interesante desde un punto de vista psicológico por dos razones: primero, debido a su riqueza y variedad entendiendo las respuestas de las personas al arte moderno; y segundo, constituye un campo de pruebas ideal para las teorías de la emoción, la cognición o la percepción (Leder & Nadal, 2014).

El modelo de Leder et al. (2004) incluyó una secuencia de etapas de procesamiento dentro del receptor, flanqueado por condiciones constitutivas. El modelo fue diseñado como un modelo-caja de procesamiento de la información resumió una variedad de hallazgos relacionados con la forma percepción, conocimiento, familiaridad, experiencia, estilo y contenido, entre otros factores que influyen en la experiencia estética del arte. En detalle, el modelo consta de cinco principales etapas de procesamiento, percepción, integración de memoria implícita, clasificación explícita, dominio cognitivo y evaluación, así como una continua evaluación emocional (Leder & Nadal, 2014).

### **Modelo de Lopes**

En un análisis historico-conceptual, Lopes en 2012 trata de dar respuesta a la pregunta: ¿qué hace que una experiencia sea estética? Y sugiere que tres características principales que confieren calidad estética a una experiencia: dimensión evaluativa, es decir, que implica la valoración de un objeto; dimensión fenomenológica o afectiva, en la cual se saborea y se siente subjetivamente, llamando la atención; la dimensión semántica, ya que una experiencia estética es significativa y no una mera sensación (como se cita en Leder & Nadal, 2014) Los estudios

neuropsicológicos y de neuroimagen de Charatterjee y Vertanian en 2014, encajan perfectamente con este enfoque, ya que en su propuesta de la “triada estética” la experiencia estética surge de la interacción entre sistemas neuronales sensomotores, de valoración de las emociones y de conocimiento del significado (Leder & Nadal, 2014).

### **Modelo Interactivista de Bickhard**

Este modelo cognitivo tiene en cuenta que, si bien la actividad emocional juega un papel importante en las decisiones del agente en una interacción dada, también resulta pertinente uno “interactivo” que explique los fenómenos formativos que emergen durante la interacción (Xenakis, Arnello y Darzentas, 2014). Este interactivista fue desarrollado por Bickhard entre el años 2000 y el 2009, teniendo como principales características del sistema: la representación, la motivación y el aprendizaje (Xenakis et al., 2014). Cada agente de manera autónoma interactúa continuamente con el medio ambiente para determinar las condiciones apropiadas para el éxito de sus procesos funcionales (Arnellos, Spyrou y Darzantes, 2007). Esto ilustra un hecho fundamental y es que cada sistema autónomo está abierto a su entorno por su necesidad ontológica (citado en Xenakis et al., 2014).

Las representaciones surgen tras un proceso dinámico entre el agente y el medio ambiente. Este agente cognitivo debe tener la variedad requerida (por ejemplo, un sistema anticipatorio adaptativo que actúa antes del aprendizaje) para reaccionar a una señal, que inicia una desviación del estado deseado en su sistema de retroalimentación y aprende modelos avanzados de sus propios bucles o reflejos (citado en Xenakis et al, 2014). Luego de las representaciones, viene un aspecto fundamental: la motivación. Son sistemas vivientes que siempre deben estar en interacción con el entorno a fin de mantener sus condiciones de equilibrio. Se ocupa de la selección (Citado en Xenakis et al, 2014). Entonces, la motivación es la responsable de la selección de los procesos y la representación es responde por la anticipación al servicio de esa selección. El último aspecto es el aprendizaje, que como proceso constructivo introduce la desestabilización cuando el sistema no puede anticipar o estabilidad cuando el sistema actúa de acuerdo con la configuración del próximo proceso interactivo, significando una anticipación exitosa (citado en Xenakis et al., 2014) En conclusión, “un sistema interactivo está continuamente preparándose en sí para una mayor dinámica sobre la base de un flujo interactivo previo” (Bickhard, 2000).

### **CONCLUSIONES**

En resumen, el tema del juicio estético y las emociones han sido definidos ampliamente desde diferentes áreas científicas. El juicio estético si trató de definir con método, desde los planteamientos filosóficos de Kant hasta las últimas investigaciones presentadas por una nueva disciplina científica especializada en la estética: la neuroestética. Las emociones por su parte, también han sido abordadas desde diferentes enfoques, teniendo grandes avances en los últimos

años gracias a la neuroimagen que permite la exploración del comportamiento de las estructuras cerebrales asociadas a estas, en tiempo real.

A pesar de todas las investigaciones y teorías que se pueden hallar sobre ambas variables, son muy pocas las publicaciones y las teorías que vinculan el juicio estético y las emociones. En los últimos diez años se han desarrollado modelos que dan cuenta de este vínculo, con una característica importante y es que están asociadas a investigaciones del área neurocientífica y cognitiva. Estos modelos son: la triada estética de Chatterjee y Vartanian, el modelo interactivista de Bickhard, el modelo sobre los procesos psicológicos en la estética de Leder et al, el modelo de Lopes sobre las características de la experiencia estética y el modelo de Xenakis et al, sobre el rol funcional de las emociones en el juicio estético.

Es importante señalar la necesidad de investigaciones que profundicen en la vinculación de las emociones con el juicio estético, ya que es un tema que resulta interesante a diferentes áreas como el arte, la filosofía, la psicología, la neurología, la neuroestética, etc. Se requiere mayor esfuerzo por definición del tipo de relación que vincula ambas variables, dando notable claridad del rol que tienen las emociones en el juicio estético.

## REFERENCIAS:

- Arnellos, A., Spyrou, T. y Darzentas, J. (2007). Explorando la creatividad en el proceso de diseño: una perspectiva de sistemas semióticos. *Cibernética y Conocimiento humano*, 14 (1), 37-64
- Bickhard, M. (2000) Motivación y emoción: un modelo de proceso interactivo. En RD Ellis, y N. Newton (Eds.), *El Caldero de conciencia: motivación, afecto y autoorganización* (pp. 161-178).
- Bisquerra, R., & Punset, E. (2015). *Universo de emociones*. Valencia: PalauGea.
- Camps, V. (2012). *El gobierno de las emociones*. España: Herder Editorial.
- Chatterjee, A., & Vartanian, O. (2014). Neuroaesthetics. *Trends in Cognitive Sciences*, 18(7), 370–375. <https://doi.org/10.1016/J.TICS.2014.03.003>
- De la Lengua Española, D. (2001). Real academia española. *Vigésima*, 1.
- Jauss, H. R. (2002) *Pequeña analogía de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- Kant, M. (1977), *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mora, F., Sanguinetti, A. M. (2004) *Diccionario de Neurociencias*. Madrid, Alianza Dictionaries.
- Palmero, F. (2008) *Motivación y Emoción*. Madrid: McGraw-Hill

- Pareyson, L. (1988) *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor Dis., S. A.
- Ramachandran, V. & Hirstein, W. (1999) La ciencia del arte. Neuro-teoría lógica de la experiencia estética. *Revista de estudios de la conciencia*, 6 (6-7), 15–51
- Silenzi, M. (2009). *El juicio estético sobre lo bello: Lo sublime en el arte y el pensamiento de Kandinsky*. *Andamios*, 6(11), 287-302. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632009000200012](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632009000200012)
- Xenakis, I., & Arnellos, A. (n.d.). Aesthetics as an emotional activity that facilitates sense-making: Towards an enactive approach to aesthetic experience On the nature of aesthetic experience. Retrieved from <https://philpapers.org/archive/XENAAA.pdf>
- Yeh, Y., Lin, C.-W., Hsu, W.-C., Kuo, W.-J., & Chan, Y.-C. (2015). Associated and dissociated neural substrates of aesthetic judgment and aesthetic emotion during the appreciation of everyday designed products. *Neuropsychologia*, 73, 151–160. Recuperado <https://doi.org/10.1016/J.NEUROPSYCHOLOGIA.2015.05.010>