

# Sensorialidad y creación artística

Gema Hoyas Frontera

**D**ada la trascendencia de la sensorialidad en los procesos comunicativos y a la vista de las transformaciones derivadas de los avances técnico-tecnológicos, se hace necesario reconsiderar la forma en que los sentidos son activados y activamente utilizados por los individuos en nuestra sociedad y en el particular contexto cultural del arte. Este artículo propone la necesidad de reconsiderar el papel de los sentidos en el arte contemporáneo y en esta línea plantea algunas cuestiones que afectan a las enseñanzas artísticas, a la creación y la apreciación de la obra, con la intención de motivar a la reflexión en este campo.

Cuando se habla de sensorialidad, las primeras reacciones siempre son de desconcierto. Se obvia por ignorancia, por identificarse todavía con los niveles más bajos de la cognición y considerarse inherente al ser humano. ¿Qué interés puede tener un tema tal para la educación, más allá de la consensuada necesidad de desarrollo de la percepción en los infantes?.

¿Por qué extraña hablar de sensorialidad en el arte? Hablar de sensorialidad en el arte todavía resulta más confuso, pues siendo notorias las implicaciones de los sentidos en la creación artística, esa evidencia

para muchos excluye la exigencia de profundizar en el tema. En su lugar se incrementan los estudios – necesarios- sobre “tecnologías de la imagen” pero que en la mayoría de los casos ponen el acento en el uso de herramientas y software informáticos para el tratamiento digital de la imagen fija o en movimiento, y están desprovistos de la urgente reflexión sobre las transformaciones que los dispositivos operan sobre el sistema sensorial. De esta forma se corre el riesgo de que el futuro artista en lugar de aprovechar el uso consciente de esos dispositivos para influir en la transformación de la sociedad, sea víctima encubierta o actor inconsciente de la espectacularidad de los mismos.

Esta desatención a lo sensorial es herencia de la dicotomía cuerpo-mente / sentidos-intelecto que ha caracterizado la historia intelectual de Occidente. En la tradición del pensamiento occidental, destacó la consideración de la experiencia sensorial como cognición de orden inferior (recogida de materia prima), y el razonamiento como cognición de orden superior (procesamiento). Hasta el Renacimiento algunas clasificaciones artísticas dan cuenta de ello. Los argumentos para considerar la pintura y la escultura como artes “vulgares”, “imitativas”,

“menores”, o “mecánicas” se basan en la creencia de que exigen un esfuerzo físico y no un esfuerzo mental (Tatarkiewicz, 1990). Los artistas del Renacimiento, con el propósito de justificar la inclusión de la pintura y la escultura entre las “artes liberales” (más perfectas y referidas a las ciencias), defienden que su actividad no es sólo manual sino que exige un esfuerzo intelectual. Esta reivindicación no contiene una referencia a la percepción como cognición; en su lugar, la legitimidad intelectual la obtienen al proporcionar una base teórica a la formación artística, por la reflexión escrita de los modos de proceder de las distintas disciplinas y dotando a su actividad de un carácter científico como el caso de Alberti, Leonardo, o Dureró.

Hasta el siglo XIX, todavía encontramos posturas que demuestran una profunda identificación del arte con lo sensorial, pero acompañada de la exclusión del intelecto. No obstante, justamente el siglo XIX marca el gran desarrollo de la psicología como ciencia y el creciente interés por el estudio de la percepción, sucediéndose las investigaciones -asociacionismo, Gestalttheorie, conductismo, cognitivismo- que con un carácter científico intentan explicar la relación entre la estimulación sensorial, la percepción y su papel en la cognición, la influencia del contacto con el entorno y las percepciones que del mismo obtenemos para el aprendizaje, el pensamiento y la memoria.

Este cambio de paradigma respecto a la sensorialidad repercutió en el arte, y la preocupación sobre el tema se descubre en las teorías sobre educación artística -John Dewey, Viktor Lowenfeld, Herbert Read, Elliot Eisner, R. Howard Gardner-, en el arte -simbolismo, impresionismo, Bauhaus, surrealismo, op art, arte cinético, arte Procesual-, incluso en las teorías formalistas de la historiografía del arte -Alois Riegl, Wilhelm Worringer-, y en la psicología de la percepción artística -E.H. Gombrich, Rudolf Arnheim, Donald Hoffman,

John Berger- (Hoyas, 2005).

Sin embargo, una revisión a los programas de las instituciones superiores de educación artística actuales, nos dan cuenta de cómo se han ido incorporando conocimientos teóricos y tecnológicos; pero pareciera que en un exceso de cientifismo, han olvidando una de las herramientas educativas que les es más propia, la educación sensorial.

### **Propugnar el desarrollo sensorial en las enseñanzas artísticas: ejemplos paradigmáticos**

Una de las aportaciones pedagógicas más emblemáticas para la valorización de lo sensorial en el arte proviene de la escuela Bauhaus (1919-1933) y de tres de los profesores que se hicieron cargo de la enseñanza de los cursos preliminares: Johannes Itten, Josef Albers y László Moholy-Nagy. Los esfuerzos llevados a cabo por los tres profesores de la Bauhaus, son con mucho –en cuanto a educación sensorial se refiere- los más relevantes, sistemáticos, y de mayor influencia en la repercusión pedagógica de la escuela Bauhaus. En la búsqueda de nuevas formas de creación y trabajo, centraron su interés en el conocimiento profundo de los materiales y sus posibilidades tanto expresivas como funcionales, como demuestra WICK (1998) en su libro *La pedagogía de la Bauhaus*. Este estudio de las *propiedades de los materiales*, se basaba en las cualidades sensoriales y en la conciencia de que el desarrollo de un sentido, repercutía sobre los otros, así por ejemplo, el desarrollo del tacto en el estudio del material ejercitaba la agudeza visual y viceversa. Con Itten se introduce en el arte el trabajo con el propio cuerpo –la conciencia propioceptiva y cinestésica- como método básico para su aplicación al dibujo, la comprensión de formas básicas o de conceptos como simetría, armonía, o ritmo en la expresión plástica. También aplica técnicas para el desarrollo de la creatividad basadas en relajación y la visualización. Los estudios táctiles para la

comprensión de la naturaleza del material, si bien son fundamentales en los tres profesores-artistas, cada uno de ellos lo enfoca de un modo particular. Johannes Itten, aplica criterios de ordenación y contraste dando importancia a la interiorización de sensaciones. La influencia de esta confianza en lo subjetivo y la voluntad lírica del arte, acaba reflejándose en los resultados de los ejercicios, de carácter más expresionista, comparándolos con los Moholy o Albers. László Moholy-Nagy consiguió sistematizar los *ejercicios táctiles* con la finalidad de un *entrenamiento sensorial*, voluntad educativa encaminada a despertar no sólo la capacidad emocional, sino también la intelectual. Por ello, a los ejercicios de contrastes añadió la consideración de escalas graduadas que llevaran a diferenciaciones táctiles sutiles, acompañadas de gráficos a partir de los cuales reflexionar sobre la objetividad-subjetividad de las sensaciones, e incidió en la aplicación correcta de términos para definir las cualidades del material analizado. Moholy-Nagy apuesta por un hombre social frente al artista individual y acertadamente advierte sobre la influencia cultural y social en el desarrollo perceptivo (Moholy-Nagy, 1963). Con Josef Albers se especializan las escalas graduadas, correlacionando por ejemplo, las cualidades táctiles determinadas por la *estructura*, la *textura* y la *temperatura* con los respectivos procedimientos exploratorios empleados para percibirlos: movimiento perpendicular a la superficie tocada, movimiento paralelo, o simple contacto. Estas escalas formaban parte de los *ejercicios con la materia* (referidos al estudio del aspecto externo). Sin embargo la aportación más reconocida de Albers son los *ejercicios con el material* (referidos al estudio de las características intrínsecas: estabilidad, resistencia, firmeza), que parten de las premisas de *economía del material* y *economía del trabajo*.

La herencia de los métodos pedagógicos que defendían el desarrollo sensorial de los estudiantes, tuvieron continuidad en Norte América -donde

tanto Moholy-Nagy (en la *New Bauhaus*) como Albers (en el *Black Mountain*) emigraron tras el cierre de la Bauhaus y el comienzo de la II Guerra Mundial-, y en especial en Europa en la *Escuela de Artes Aplicadas de Basilea* en Suiza, como recoge el ya clásico manual de Manfred Maier (1982).

En la mayoría de las escuelas o facultades superiores de arte actuales, se puede observar la herencia de los cursos preliminares de la escuela Bauhaus en la estructura de sus planes de estudio. Se contemplan unas enseñanzas básicas comunes y obligatorias previas a la especialización disciplinaria que no existían con anterioridad a la escuela alemana. Es común la presencia de ejercicios sobre gradaciones de saturación, tonalidad o luminosidad del color, en niveles universitarios, aunque nos resultan prácticamente ajenos similares ejercicios referidos -por ejemplo- al tacto o al oído. Se han anulado los objetivos de aprendizaje que tendían al desarrollo de la sensibilidad y que consideraban a la persona como un ser susceptible de evolución cuyo crecimiento sensorial conllevaba un incremento de la facultad mental, el discernimiento y la conciencia crítica. Paradójicamente, se anima a los estudiantes a la creación de propuestas interdisciplinares que involucran a otros sentidos más allá de la visión. Se desaprovecha la reflexión sobre las condiciones específicas en que percibe el público. Con ello se puede incurrir en muchos errores, por ejemplo, se exhibe una exposición de pintura y se dispone para cómo el visitante la vaya a “ver”, como si ese perceptor sólo tuviera ojos; se muestra una instalación audiovisual en una exposición colectiva y no se tiene en cuenta las necesidades perceptivas del resto de obras provocando la subsiguiente contaminación o -en el peor de los casos- colapso sensorial. La obra de arte primeramente es descubierta por los sentidos para poder integrarse en la experiencia. No se puede desconsiderar que el perceptor tiene un cuerpo y que las percepciones de los diferentes canales sensoriales

se interrelacionan, que la imagen no sólo llama a la vista, sino que puede crear asociaciones que se integran con nuestras experiencias previas. En definitiva, que la obra cobra significado en mente de la persona concreta que la percibe, pero para llegar a la mente antes tiene que pasar por sus sentidos.

Otro ejemplo paradigmático lo encontramos en las reformas de las enseñanzas artísticas que tuvieron lugar en Rusia tras la revolución de 1917. Coetáneos de Bauhaus, los Wkhutemas rusos (Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado), reorientaron su actividad hacia la *cultura del material* defendida por Vladimir Tatlin. Según Carlos Colón (2002, 73), Tatlin se servía de la observación y el estudio de la naturaleza y de la experimentación sobre las propiedades de los materiales, para determinar la forma del objeto. El material no es algo a dominar para crear la obra sino que a partir de los materiales y sus interrelaciones se deriva la forma misma. Y es en esta investigación experimental donde Tatlin sustituye la paleta de colores por una paleta de *propiedades de los materiales*, bajo la consigna *pongamos el ojo bajo el control del tacto*. Conforme a los criterios tatlinianos, según los cuales por ejemplo una cerámica no sólo era un producto “visual” sino también táctil y sensorial, se desarrollaron los conocidos prototipos de biberones y teteras.

Una experiencia más reciente la encontramos en la Università dell’Immagine (U.I.) (1998-2006), perteneciente a la Fundación Industria ONLUS de Milán fue proyectada y fundada por el fotógrafo Fabrizio Ferri. La U.I. pretendía tender un puente entre la industria y la escuela. La docencia, relativa a la imagen y la comunicación, se organizaba alrededor de los cinco sentidos. No condicionada por currículums oficiales, ya que no emitía ningún título oficial, permitió el desarrollo de una metodología que centraba sus esfuerzos en obtener todas las ventajas de una sensibilización de los sentidos que tuviera en cuenta las sinestesias expresivas,

en orden a su aplicación creativa en diferentes campos: perfumería, fotografía, moda, música, cine, entre otros. De esta forma, el tratamiento de los sentidos se lleva a cabo en las lecciones y el desarrollo de proyectos específicos, pero también de modo transversal, por la reflexión y consideración continuada de las cualidades sensoriales desde todas las materias, apostando por encontrar interacciones entre diferentes aproximaciones y métodos, en lugar de una transferencia de nociones preconcebidas. Se educaba a los estudiantes en el papel y función de la sensorialidad en los procesos creativos, preparándolos para el dominio de la imagen. Se consideraba que la imagen es la forma de comunicación, lenguaje y literatura de esta nueva centuria, que “la imagen es la armonía definida por el trabajo integrado de los sentidos.” (Ferri, s.f.).

### La “mirada” de la historia del arte

Por su parte, la historia del arte ha tendido al privilegio de la visión, considerada como el más “racional” de los sentidos por la distancia que media entre el ojo y el objeto. Los análisis se limitaban –y en la mayoría casos todavía se sigue haciendo– a las cualidades visuales de la obra, consecuencia de la tradicional escisión que juzgaba los sentidos de orden superior (la vista y el oído) frente a los sentidos más primitivos de orden inferior (tacto, gusto y olfato). Así, aún nos encontramos a mediados del siglo XX con discusiones acerca del carácter estético que pueden tener los sentidos. Cuando Étienne Souriau (1998) revisa la restricción hegeliana que sostenían que sólo dos –la vista y el oído–, podían tener carácter estético, sólo acierta a reivindicar el sentido cinético, excluyendo por ejemplo el tacto por considerarlo pobre para ser una *qualia* artística. En contraste, Gillo Dorfles (1986) valoriza lo sensorial como instrumento que en primera instancia nos permite un acercamiento al fenómeno artístico, haciendo una mención especial

a la escultura: “la escultura es la única de las artes visuales que solicita para su percepción además del sentido de la vista el del tacto” (p. 104). Así mismo advierte de la simplificación que se sufre en el campo de la estimación y análisis de las artes:

No se trata en verdad de querer reivindicar para otros “sentidos” lo que, en el juicio estético, pertenece principalmente a la vista; se trata más bien del hecho de que la vista o mejor la función crítico-estética de la visión, se apoya también en los otros datos que nos ofrece la compleja sensorialidad de nuestro organismo. Constitución sensorial que raramente se toma en cuenta y que sin embargo, podría iluminarnos, por ejemplo, sobre nuestro “esquema corpóreo”, sobre nuestro “sentido del movimiento” y sobre el “sentido del tiempo” que siempre entra en juego aun en la estimación de las artes que no sean tan decididamente temporales. (pp. 121-122).

Bacci y Melcher (2011, 2) denuncian que mientras la práctica artística contemporánea ha explorado y explotado la multisensorialidad, la historia del arte ha mantenido un acercamiento oculocéntrico a su objeto análisis que se ha visto acrecentado más si cabe con la inclusión de la “cultura visual” como campo de estudio.

La expansión de los mass media estimuló la hegemonía de las representaciones y las imágenes visuales en nuestra sociedad. Ello dio lugar a finales de los años setenta del siglo pasado, a la aparición de los estudios de *Comunicación visual* en Centroeuropa o *Visual Studies* en América del Norte que desde la perspectiva de la semiología de la imagen, pretendían un *aprender a ver* con la intención -tanto en la reflexión como en la praxis- de “desvelar los mecanismos visuales para urdir estrategias transformadoras contra la manipulación imperante” (Marchán, 2004,

párr.3). La asimilación de los *Visual Studies* por los estudios de *Cultura Visual*, ha desplazado el interés desde las relaciones entre los significantes y los significados de las imágenes, hacia las funciones y usos, del productor al consumidor. Según Mirzoeff, “la cultura visual se preocupa por los eventos visuales en los cuales el consumidor busca información, significado o placer en interface con la tecnología visual,” (1998, 3). Lo que empezó siendo una preocupación crítica por desvelar las estrategias de la manipulación mediática de la imagen, se ha transformado en un campo difuso donde se dan cita múltiples disciplinas cuyos intereses van desde mostrar que artefactos y percepción están ligados a la historia contextual, hasta el reconocimiento de cómo la imagen apela a modos sensoriales distintos a la vista, como el lenguaje, el sonido, la gestualidad, etc. y su utilización como signo-mercancía. Simón Marchan advierte de los peligros para el arte, de la expansión indefinida del campo:

La secuela previsible está siendo la deriva a una nivelación populista de todas las prácticas visuales, en la que el concepto de arte es desplazado por el de visualidad, la percepción artística por la representación y la imagen, las artes por los medios. (Marchán, 2004, párr.5)

Al mismo tiempo, surgen las alertas sobre la posible muerte de la historia del arte como disciplina. No creemos que esto realmente suceda, una cosa es la obra de arte y otra las estrategias visuales o multisensoriales que inundan nuestra sociedad incitándonos al consumo o adormeciendo nuestros cuerpos. Lo cierto es que la imagen ya no es exclusiva del arte, pero no es menos cierto que la creación artística contemporánea no se limita al mundo de la visualidad y que percepción artística no es necesariamente percepción visual. Por ello, sí se hace urgente un cambio en los métodos de análisis

convencionales de la historia del arte. En este sentido resultan novedosas y muy enriquecedoras las aportaciones recogidas por Bacci y Melcher (2011) en *Art and the Senses*.

**El uso y abuso de los sentidos:** *Pensamiento emocional versus pensamiento crítico*

Hemos querido resaltar una de las diez estrategias de manipulación mediática de Noam Chomsky porque resume de forma contundente el abuso que las nuevas estrategias de marketing – *marketing sensorial*- están haciendo aprovechándose de los descubrimientos sobre percepción intermodal.

En las ciencias hace ya tiempo que percepción no es sinónimo de visión. Quedaron atrás las ideas sobre el funcionamiento independiente de los sentidos. La diferencia sustancial que determina tacto, visión, oído, gusto y olfato como canales de información diferenciados, se refiere a los propios órganos y la neurología ha demostrado que no son compartimentos estancos y que aun proporcionando cada modalidad sensorial información específica, esta se complementa y converge con la proporcionada por otras modalidades sensoriales. También se ha avanzado al respecto de cómo se integra la percepción intersensorial. La información captada por cualquier sentido se traduciría en un formato común a las diferentes modalidades sensoriales, lo que se ha dado en llamar *representación amodal* (Goldstein, 2006, 541). Esta postura, se apoya en los recientes hallazgos neuropsicológicos que demuestran la existencia de algunas zonas del cerebro donde convergen inputs de diferentes modalidades sensoriales, los llamados *inputs multimodales*.

Cada sentido es único en términos de la clase de información, pero cada sentido interactúa con los otros para producir experiencias que no pueden ser reducidas a uno sólo. De esta forma, cuando recibimos una estimulación, por ejemplo: una

melodía que escuchamos por primera vez y nos resulta muy agradable; parte de esta información se guarda en la memoria, pero no sola, sino acompañada de inputs generados en el mismo momento por otros sentidos aunque no seamos conscientes de ellos, por ejemplo un aroma. Esto es utilizado por el *marketing sensorial* que estudia la interacción de los sentidos en el proceso de compra con la intención brindar una experiencia agradable, apelando a todo el sistema sensorial del consumidor. Como observa el periodista del diario *El País* Alvaro Corcuera: “Es la sublimación de la sublimidad: perfumes que huelen a coche nuevo, música para relajarte mientras pides un crédito o difusores con olor a césped para tiendas de jardinería. El marketing sensorial sabe que, para atraparte, necesitará tus cinco sentidos”. Esta estrategia se basa en la creencia de que el “cliente”, elige un producto o servicio más por la vivencia que ofrece antes de la compra y durante su consumo, que por la ecuación coste-beneficio. Lo que podemos resumir en la consigna *¡A la conquista de la sensorialidad del subconsciente del consumidor!*.

Los sentidos son esenciales para el conocimiento tanto del mundo, como de nuestras propias sensaciones y sentimientos. Pero se nos vende lo sensorial no como conocimiento sino como placer. El mundo de la ciencia se abrió a la sensorialidad pero los descubrimientos han sido rápidamente incorporados por el macropoder en las sociedades del capitalismo avanzado. Abanderando una falsa idea de progreso, el imperialismo tecnológico también se ha hecho eco de los avances en psicología y neurología, y se ha extendido creando necesidades donde no las había y lo que es más peligroso alterando de forma acrítica y subliminar las condiciones de relación entre las personas y de estas con los objetos y el entorno. Multitud de dispositivos se han impuesto como necesarios para el correcto desenvolvimiento de la persona en el medio, con la promesa añadida del bienestar, la “conexión” y el ahorro de tiempo. Las

claves de tales transformaciones tienen su precio en la pérdida del cuerpo. Un cuerpo al que atender según los dictámenes de la moda al servicio de la economía de mercado, y un cuerpo que “extender” según los dictámenes de la economía de la información.

Los sentidos son una puerta al conocimiento de nosotros mismos y del mundo que nos rodea. Primariamente se construye el conocimiento en base a la experiencia sensorial. Precisamente porque a la conciencia del cuerpo se llega por los sentidos, anestesiarlos es la mejor forma de controlarlos. Nos rodeamos de prótesis que nos descorporeizan y atrofian nuestras experiencias sensoriales. No obstante, el arte contiene sectores críticos, algunos pueden ayudar a que nuestros cuerpos no desaparezcan del campo de nuestra experiencia, incluso pueden ofrecernos la posibilidad de reinventarnos en la experiencia misma.

### La responsabilidad del artista

A lo largo del reciente siglo XX los artistas con sus propuestas, han derrocado los muros de las disciplinas artísticas, creando obras que escapan a cualquier intento de encasillamiento, donde se mezclaban objetos, imágenes, sonidos, ambientes, cuerpos. Han subvertido las nociones de espacio-tiempo que durante siglos sustentaron las discusiones sobre la posible clasificación de las artes. Han roto las reglas de productividad artística que alimentaban el mercado del arte: *creador* (Beuys), *obra* (arte conceptual), *espectador* (arte participativo), *museo* (arte procesual). La creación artística se ha puesto al servicio de las reivindicaciones sociales (arte activista), de la comunidad (arte comunitario), de la salud (arte terapia). Y también muchos artistas han recalado directa y conscientemente en la importancia de las experiencias sensibles: Lygia Clark, Helio Oiticica, Antoni Miralda, Marina Abramovic, Lygia Pape, Vik Muniz, entre muchos otros.

El arte ha evolucionado en sus formas, contenidos y discursos pero también en los medios, incorporando las nuevas herramientas tecnológicas. En la actualidad, cada vez son más las propuestas interdisciplinares que comprometen multisensorialmente al espectador-participante.

Los artistas, como miembros de la sociedad, también nos vemos afectados por los artefactos que nos rodean y por los usos que nos ofrecen, estamos igualmente expuestos a la manipulación informativa y la banalidad de las imágenes mediáticas. Pero es necesario tomar conciencia de ello como primer paso si aspiramos a transformarlo. Tomar conciencia como personas y como artistas, ya que nuestro trabajo no es ajeno a la sociedad en que se desarrolla.

Pueden existir muchas formas –tantas como personas– de enfrentarnos al reto de reconsiderar la sensorialidad en la creación. Pero de lo que no cabe duda es de la necesidad de hacerlo, a la vista del papel que los sentidos tienen en la experiencia que el ser humano obtiene del mundo y sobre todo de cómo el propio entorno condiciona nuestras experiencias. Sabemos que de forma casi inconsciente, el artista pone en juego sus dotes perceptivas para el trabajo con el material, al modelar, al valorar la línea en un dibujo, al tocar un instrumento, en un salto para la danza. Esto es evidente, es el contacto de la mano con la materia, del cuerpo consigo mismo y con el espacio. Entonces, el artista puede aprovechar el perfeccionamiento y mejora de sus percepciones, de su capacidad discriminadora de diferencias sutiles, para conocer mejor los materiales con los que trabaja –conocer por los sentidos, por la experiencia sensible–. No someter al material, primero escucharlo para obtener lo mejor de él, y experimentar, para sacar el mejor provecho de sus cualidades.

Pero el artista también pone en juego la sensorialidad cuando crea una imagen, un objeto, un sonido o un movimiento, y de forma consciente tiene en cuenta las posibilidades de asociación

intermodal que genera la obra, respetando la dimensión holística y diferencial de las personas que pudieran experimentarla. Independientemente de que el contenido de la obra sea más poético, crítico, comprometido o reivindicativo, podemos aspirar a una ética aplicada a las formas de percepción que se proponen al espectador, una suerte de ética de la estética. Y en este sentido no podemos obviar que los creadores siempre se han sentido atraídos por experimentar con las nuevas herramientas que las tecnologías pudieran ofrecer. Los dispositivos tecnológicos nos ayudan o nos pierden. Por ello no se debieran utilizar de forma irreflexiva los medios y materiales. Tecnología e ideología van de la mano, e integrar de forma acrítica los dispositivos tecnológicos en su trabajo haría del artista una especie de camicace que no sólo se suicida —en sentido sensorial-, sino que justificándose en el fin, mata indiscriminadamente al que se encuentre por/ con el medio.

## Referencias

Bacci, F. y Melcher, D. (ed.). (2011): *Art and the Senses*. Nueva York, US: Oxford University Press.

Colón, L. C. (2002). *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*. Valladolid, España: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid.

Dorfles, G. (1986) *El devenir de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica. (Versión original en italiano: *Il Divenire delle arti*. 1959).

Goldstein, E. B. (2006) *Sensación y percepción*. International Thomson Editores (6 ed. rev.) (Versión original en inglés: *Sensation and Perception*, 1984).

Maier, M. (1982) *Procesos elementales de proyectación y configuración. V.3. Estudio de materiales, trabajo textil, color 2*. Barcelona: Gustavo Gili. (Versión original en alemán: *Die Grundkurse an der Kunstgewerbeschule Basel, Schweiz. Elementare Entwurfs- und Gestaltungsprozesse. Band 3: Materialstudien. Textilarbeit. Farbe 2*. 1977).

Moholy-Nagy, L. (1963): *La nueva visión y Reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito. (Versión original en alemán: *Von Material zu Architektur*. 1929).

Souriau, É. (1998). *La correspondencia de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica. (Versión original en francés: *La correspondance des arts*. 1947).

Tatarkiewicz, W. (1990). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (2ª ed.). Madrid, España: Editorial Tecnos. (Versión original en polaco: *Dzieje sześciu pojęć*, 1976)

Wick, R. (1998). *La Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid, España: Colec. Arte y Música. Alianza Editorial. (Versión original en alemán: *Bauhaus-Pädagogik*. DuMont Buchverlag. Köln, 1982).

## Referencias electrónicas

Ferri, Fabrizio (<http://www.universitadellimmagine.com>) (Consulta: 30 de mayo de 2003) [Referencia desaparecida por cierre de la escuela en 2006. Para consulta al respecto: [http://en.wikipedia.org/wiki/Universit%C3%A0\\_dell%27Immagine](http://en.wikipedia.org/wiki/Universit%C3%A0_dell%27Immagine)]

Marchán Simón (2004) *Cultura Visual*. <http://estudiosvisuales.net/CONGRESO2004/informes/informe9.html>