

La expresión en el arte

JOSÉ GARCÍA LEAL
(Universidad de Granada)

El expresionismo es el nombre de un movimiento artístico surgido en Alemania a comienzos de nuestro siglo, pero nombra también a movimientos artísticos posteriores (por ejemplo, el expresionismo abstracto americano) y, sobre todo, es una tendencia que subyace con mayor o menor intensidad en otras muchas corrientes del arte contemporáneo. Es además, por decirlo de algún modo, la «ideología espontánea» de numerosos artistas, la conciencia inmediata que acompaña a sus prácticas creativas. Y finalmente, el expresionismo se dice de un conjunto de doctrinas, algunas de las cuales sirven como explicación y aval de determinados productos artísticos, mientras otras pretenden una validez teórica más extensa o genérica.

Por lo que respecta a las doctrinas expresionistas, salta inmediatamente a la vista la vaguedad, incluso la confusión en que incurren muchas de ellas¹. En bastantes ocasiones, el expresionismo se pierde en un verbalismo con ínfulas de trascendencia. La apelación a la intimidad singular y originaria, a la vivencia irrepetible, a la emoción intensa en la que vibra todo el espíritu, inefable y que al mismo tiempo necesita ser demostrada, etc., son fórmulas tras las que puede ocultarse la experiencia vivida de algún artista, pero que, en tanto propuestas teóricas, dicen bastante poco.

Este trabajo pretende cuestionar ciertos lugares comunes acerca de la expresión y precisar algunos puntos. Preferimos los resultados modestos a la vaguedad aludida.

1. Idea general de expresión

La disparidad teórica y funcional de las doctrinas expresionistas hace difícil encontrar una noción básica de expresión que sea genéricamente

1. Un agudo diagnóstico de dicha confusión pueden encontrarse en FÉLIX DE AZÚA, *El aprendizaje de la decepción*, Ed. Pamiela, Pamplona, 1989, pp. 63-73.

compartida. Pero normalmente el expresionismo suele suponer las siguientes orientaciones:

La obra de arte es la expresión del mundo interior de su creador, de sus vivencias o de su subjetividad íntima. Pero de tal modo que ese mundo interior no es sólo la condición de existencia o causa eficiente de la obra, sino que queda incorporado a ella como su núcleo de significación. La subjetividad expresada es lo que la obra significa. Así pues, el significado y el valor del arte radican en el vínculo que une a la obra artística con su creador. Al olvidar esa vinculación se desconoce su sentido último.

Mientras que a través de la *representación* la obra se vincula con la realidad externa (externa tanto a la obra como a la interioridad de su creador), se supone que con la *expresión* la obra queda vinculada al mundo interior del artista. Al situar el significado y el valor en dicha vinculación, y siempre que ese supuesto se desarrolle coherentemente, se considerará que las cualidades objetivas de la obra remiten a las actitudes o vivencias íntimas del autor que provocaron la obra. Y así, la evocación de estas últimas es lo que dará sentido y valor a tales cualidades. El expresionismo retrotrae el sentido de la obra al impulso creador.

En este planteamiento, lo importante de la obra es lo que tiene de manifestación de una subjetividad íntima: lo que cuenta no es la posible referencia al mundo exterior, sino las vivencias que en ella se transparentan. Casi habría que añadir que el estilo (eso que hace singular e irreplicable a una obra) es la expresión de la personalidad del artista. Habitualmente, el expresionismo se presenta aliado al emotivismo: las vivencias que reivindica son esencialmente emotivas, están atravesadas por la afectividad. El arte se incluye en el orden del sentimiento, que queda contrapuesto al orden lógico-discursivo². Y también es coherente apuntar que

2. En una obra clásica y pionera de la doctrina expresionista, dice LEÓN TOLSTOI: «La palabra que transmite los pensamientos de los hombres es un lazo de unión entre ellos; lo mismo le ocurre al arte. Lo que le distingue de la palabra es que ésta le sirve al hombre para transmitir a otros sus pensamientos, mientras que, por medio del arte, sólo le transmite sus sentimientos y emociones». En *¿Qué es el arte?*, Mascarón, Madrid, 1982, pp. 46-47.

Una versión curiosa de este planteamiento, que tuvo cierta influencia en el mundo anglosajón, es la que ofrece ADRIAN STOKES, quien reformula la idea de expresión emocional en términos psicoanalíticos. Véase, por ejemplo, su obra *La pintura y el mundo interior*, Paidós, Buenos Aires, 1967.

Una ramificación de este tema, que parcialmente será después considerada, es la que afirma que los sentimientos expresados en el arte son correlativos y remiten a ciertas formas expresivas que se dan en los objetos y sucesos naturales. Sin embargo, cabe advertir que esta concepción conduce a mantener que la relación entre lo expresado y la expresión artística es una relación espontánea y constante, opinión que como se verá no compartimos. La defensa de una expresión en la naturaleza se puede ejem-

la obra artística será tanto más valiosa cuando más vívidos sean los sentimientos expresados, lo que exige que efectivamente hayan sido vívidos por el autor. Como pedían los románticos, el arte ha de ser el desbordamiento de los sentimientos intensos que conmueven al artista.

Probablemente no convenga avanzar más en la caracterización del expresionismo si se pretende que sea aplicable a todas las opciones o corrientes que lo integran. En todo caso, esta mínima caracterización permite ya señalar algunas cuestiones. Creo que es posible agruparlas bajo dos aspectos diferenciados: por un lado, algunas afirmaciones del expresionismo aluden a prácticas efectivas de la historia del arte, nombran intenciones, actitudes y propuestas de ciertos movimientos artísticos; por otro lado, tales afirmaciones suscitan varias dificultades teóricas, plantean interrogantes que se dejan sin respuesta o a los que no se responde adecuadamente. El reconocimiento de lo primero no es contradictorio con la constatación de lo segundo. Una cosa es aludir a una práctica artística y otra es formularla teóricamente.

2. Una práctica expresionista

Un ejemplo paradigmático del expresionismo, en el primer aspecto señalado, es el de Kandinsky. Sus reflexiones y su práctica de pintor se iluminan mutuamente. Todas responden a un principio básico: *el arte es expresión de la vida interior*. Si antes indicábamos que en una perspectiva teórica la expresión se suele confrontar con la representación, que la vinculación de la obra con el creador se contraponen a su vinculación o referencia a la realidad externa, en Kandinsky ese mismo principio define directamente una práctica artística, funciona como una consigna y tiene siempre un acento e intención polémicos: la exclusión del arte mimético, que se limita a representar-imitar los fenómenos de la naturaleza. Desde ahí se entiende también la admiración por la música, el arte que de forma más eminente expresa la vida íntima, en proporción a su incapacidad para representar los objetos naturales. «El artista, cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su *mundo interior*, ve con envidia como hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes. Se comprende que se vuelva hacia ella e intente encontrar los mismos medios en su arte. De ahí proceden en la pintura, actualmente, la búsqueda de ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición del color y a la dinamización de éste, etc.»³.

El expresionismo afecta aquí de modo inmediato al orden formal. La

plificar en el texto clásico de RUDOLF ARNHEIM. *Arte y percepción visual*, cap. X, Alianza, Madrid, 1969.

3. KANDINSKY. *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1982, pp. 49-50.

reivindicación de las formas internas comporta la exclusión de las formas externas, o sea, las formas naturales que se dan en los objetos del mundo externo. Y aún antes, la exclusión del color vinculado a esos objetos. El color debe liberarse de la dependencia de los objetos para ser pura expresión de los impulsos síquicos. «Kandinsky aprendió en los años 1909-1910 a dotar el color de una existencia independiente hasta llegar a la abstracción total (...). El descubrimiento de que las formas coloreadas tienen propiedades expresivas propias, aparte de su relación o su falta de relación con los objetos en el mundo de los fenómenos, fue lo más importante para él, porque confirmó su convicción de que la tarea del artista es antes la de presentar la realidad de la experiencia espiritual que la de la experiencia sensible»⁴.

¿Implica este punto de partida la renuncia total a lo figurativo y la consiguiente entrega a lo abstracto? Es sabido que la pintura de Kandinsky se decantó progresivamente hacia la abstracción. Pero esto no es algo necesario. En el orden fáctico, otros expresionismos han adoptado con frecuencia formas figurativas. En el orden teórico, el propio Kandinsky advirtió, excluyendo una respuesta absoluta, que en ciertas ocasiones la renuncia a lo figurativo podría suponer una reducción de los medios expresivos. Y sobre todo, precisó que la cuestión de la representación figurativa debería ser substituida «por otra mucho más artística: ¿hasta qué punto el sonido interno de determinada forma está velado o descubierto?»⁵.

Lo decisivo es pues que toda forma, ya sea abstracta, figurativa o de cualquier otro género, esté siempre penetrada de ese sonido interno o, lo que es igual, responda a una necesidad interior. La elección y combinación de los medios expresivos deben resultar de un único y esencial principio artístico, el de la necesidad interior: «Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios. Todos los medios son sacrilegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior»⁶. Y como es obvio, esa fuente está en el sujeto creador. Nos preguntábamos si el arte debía renunciar a las formas figurativas. Ahora vemos que lo fundamental es que las formas artísticas, figurativas o no, pierdan toda determinación natural y queden transfiguradas por la interioridad subjetiva. Estas indicaciones bastan para trazar una línea divisoria: el arte y la belleza no se corresponden con la naturaleza externa, sino con el mundo de la subjetividad interna. Las formas y colores artísticos, la composición, nacen de los impulsos interiores del sujeto. «Bello es lo que brota de la necesidad anímica interior. Bello es lo que es interiormente bello»⁷.

4. G. H. HAMILTON, *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*, Cátedra, Madrid, 1980, pp. 217-218.

5. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 70.

6. *Ibid.*, p. 75.

7. *Ibid.*, p. 117.

Kandinsky fue consciente de un problema que surge después de trazar dicha divisoria, el de la posible indefinición y arbitrariedad de las formas. Buscó que en su propia obra ninguna pincelada fuese gratuita, que todo color y toda línea respondiesen a una incisiva necesidad, resultaran insustituibles; e intentó definir la vinculación precisa entre ciertas formas y colores y las correspondientes actitudes o impulsos síquicos (el azul está ligado a la horizontalidad y al reposo, el amarillo a la verticalidad y la tensión, etc.). No es éste el momento de cuestionar tales propuestas. Para el tema que nos ocupa, basta con tener presente la contraposición básica entre dos clases de formas, las que están asociadas a objetos naturales y las que lo están a actitudes síquicas. El sentido último de la contraposición apunta también a la diferente capacidad de comunicación de las formas. Así lo ha hecho notar G. C. Argan: «Los signos correspondientes a significados dados, es decir los lenguajes representativos cuyas formas están lógicamente unidas a los objetos, son signos apagados, porque su comunicación está mediatizada por los objetos de la experiencia común (la naturaleza). En cambio, la comunicación estética quiere ser una comunicación *intersubjetiva*, que va directamente del hombre al hombre, sin la mediación del objeto o de la naturaleza... [En ella] toda forma tiene un contenido propio e intrínseco; no un contenido objetivo o de conocimiento, sino un contenido-fuerza, una capacidad de actuación como estímulo psicológico»⁸.

En este planteamiento de Kandinsky quedan reflejadas cuestiones recurrentes en los diversos expresionismos. Especialmente, la búsqueda de una comunicación íntima y transparente de las experiencias síquicas, forzada al hallazgo de nuevos medios expresivos en razón de su aguda desconfianza hacia el lenguaje establecido. Aunque tampoco podamos detenernos en el alcance y las dificultades que este punto suscita⁹, conviene subrayar que para Kandinsky los nuevos medios expresivos son las formas con contenido-fuerza, gracias a los cuales «con el tiempo será posible hablar a través de medios puramente artísticos, será innecesario tomar prestadas formas del mundo externo para el hablar interno»¹⁰.

En paralelismo con ciertos escritores de la época, que señalan que el uso comunal de las palabras les ha hecho perder acuidad y fuerza expresiva y que, por tanto, un cometido artístico esencial es el de distorsionar y rehacer el lenguaje, a fin de que se renueve su poder de comunicación, para Kandinsky el equivalente de las palabras romas son en pintura las formas tomadas del mundo externo; para el hablar interno que él persi-

8. G. C. ARGAN, *El arte moderno: 1770-1970*, t. II, Fernando Torres, Valencia, 1975, p. 386.

9. Sobre este tema, tal como se planteó a comienzos de nuestro siglo: J. GARCÍA LEAL, «Conciencia estética y crítica del lenguaje a comienzos de siglo», en Varios, *Fin de siglo y formas de la modernidad*, Instituto de estudios almerienses, 1978.

10. KANDINSKY, op. cit., p. 105.

gue, tales formas son medios extrínsecos e inoperantes. Por contra, las nuevas formas artísticas expresan inmediatamente las actitudes del sujeto, que así se comunican de modo directo a otros sujetos. Son formas no preexistentes, derivan tan sólo de un impulso irremplazable y, por ello, manifiestan inmediatamente la subjetividad que las crea. No transmiten información sobre las cosas, comunican vivencias, y como tal son reconocidas. Podemos concluir con Argan: «Si el arte es comunicación, una obra de arte *funciona* sólo en cuanto que hace impacto en una conciencia [...]. Un cuadro de Kandinsky es sólo un garabato incomprensible e insensato hasta el momento en que se pone en contacto con el tejido vivo de la existencia del «fruidor» y le comunica su propio impulso motor: no es un modelo, es un *estímulo* [...]. El cuadro no es una transmisión de noticias, sino de fuerzas, es la existencia del artista que se une directamente con la de los demás»¹¹.

3. Dificultades e interrogantes

Decíamos anteriormente que el expresionismo designa prácticas artísticas efectivas (en este sentido hemos presentado a Kandinsky) y, también, que plantea en el orden teórico varias dificultades e interrogantes. Esto último es lo que ahora tendremos en cuenta.

Son muchas y variadas las cuestiones relativas a la expresión que desde el Romanticismo han sido debatidas. A título de ejemplo, podemos indicar algunas: La de si lo expresado es el sentimiento del autor en lo que tiene de irreductiblemente propio y singular o es un sentimiento desindividualizado y que, en esa medida, representa lo genérico profundo de lo que todos participamos y en lo que nos reconocemos. La de si el artista conoce previamente lo que expresa o sólo lo descubre al expresarlo; paralelamente, si la configuración expresiva alcanzada en la obra de arte modifica lo expresado o lo manifiesta tal como anteriormente se daba en la vivencia del autor. La de si la expresión es una revelación o una forma de catarsis, es decir, un modo de liberarse o al menos de distanciarse de aquello que se expresa. Etc.

Estas y otras cuestiones semejantes¹² tienen difícil respuesta, dado que se refieren básicamente a la psicología de la creación y aluden a una variedad de actitudes, motivaciones y objetivos probablemente tan diferenciados como artistas existentes. Aunque aquí no serán analizadas, se puede observar que todas las cuestiones que hemos apuntado participan de un supuesto común, el de que existe alguna vinculación entre el proceso de

11. G. C. ARGAN, *op. cit.*, p. 390.

12. Algunas de ellas están recogidas en D. ESTRADA HERRERO, *Estética*, Herder, Barcelona, 1988, pp. 313-366.

creación de una obra y lo que esa obra expresa. Más aún, en ese campo de cuestiones existe una tendencia bastante generalizada a explicar la obra (en concreto, la obra expresiva) por su proceso creativo o, lo que es igual, por la actividad y actitud del autor. Con lo que se está próximo al planteamiento sicologista que remite el sentido de una obra a su génesis psicológica o, finalmente, que reduce el significado de esa obra a la vivencia que la promueve, al mundo interior o a la subjetividad biográfica del artista (lo que Wimsatt y Beardsley llamaron «la falacia intencional»¹³, es decir, juzgar el resultado de una obra por la intención significativa de su autor, podemos considerarlo como una variante de ese planteamiento). Veremos posteriormente como esto último se enfrenta a una objeción fundamental, que podemos adelantar en pocas palabras: con la reducción señalada se sitúa el significado de la obra en algo distinto a ella, o sea, se lo retrotrae a un principio externo y anterior a ella misma.

Al punto de vista que explica la obra por la actitud del autor, se le puede oponer el punto de vista contrario, el que explica al autor desde y por la obra, con la correlativa comprensión de la obra como una exigencia que se impone al creador, algo que lo llama y a cuyo servicio ha de disponerse: «el artista tiene sin duda, cuando se encuentra inspirado y a veces hasta la posesión, el sentimiento de estar constreñido —para servir a la obra— a una labor cuyo final no puede prever; no es él quien quiere la obra, es la obra la que se quiere en él, la que lo ha elegido, tal vez a su pesar, para encarnarse, de modo que su proyecto no es más que el querer-se de la obra en él»¹⁴.

Pero a la cuestión de si la obra se explica por el creador o el creador por la obra, así como a las demás que se han apuntado, les subyace una cuestión básica que, a mi entender, es la que mejor vertebra los interrogantes esenciales acerca de la expresión. Esta es la de si existe una vinculación no contingente entre la obra expresiva y el acto de expresión realizado por el creador.

Ante todo, debería quedar definitivamente claro que lo que aquí se cuestiona no es la relevancia o el mérito del creador artístico. Como irónicamente comentan unos autores últimamente citados, «un poema no llega a la existencia por casualidad. Las palabras de un poema, según ha señalado el profesor Stoll, proceden de una cabeza y no de un sombrero»¹⁵. Es demasiado obvio que sin artista no habría obra de arte; es demasiado obvio que la biografía del autor condiciona en alguna medida (más o menos fuerte, y que habría que precisar en cada caso) el sentido de su obra. Pero que una cosa cause o condicione otra no significa que

13. W. K. WIMSATT y M. C. BEARDSLEY, «The Intentional Fallacy», en J. Margolis (Edit.), *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia, 1978.

14. M. DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique. t. I*, Paris, P.U.F., 1967, p. 66.

15. WIMSATT y BEARDSLEY, *The Intentional Fallacy*, op. cit., p. 294.

ambas sean asimilables. Y esto es precisamente lo que plantea la cuestión última que señalábamos. Pues en efecto, si queda establecida una vinculación necesaria y esencial entre la obra y el acto expresivo del artista, podrá concluirse que la lógica constructiva de la obra y, sobre todo, su significado son asimilables a la actividad biográfica del autor, es decir, son identificables y reductibles a esta última.

La opinión que identifica la lógica constructiva y el significado de la obra con la biografía (sentimiento, vivencia, personalidad, etc.) del autor, se inserta normalmente en un marco de pensamiento que suele afirmar ciertos puntos como los siguientes: a través del arte (esto es, de la expresión artística) se dice lo que de otro modo no podría decirse; la expresión artística, así entendida, da cuenta de la peculiar inmanencia del sentido a lo sensible, propia del arte, y que tiene como modelo a la expresión natural en la que el gesto de dolor, por ejemplo, es indisoluble del sentimiento vivido de dolor; pero sobre todo, en tal marco de pensamiento se suele propugnar la especificidad del lenguaje expresivo, que así se reivindica frente al lenguaje que, para simplificar, podemos llamar representativo. Mientras este último, de acuerdo con la diferencia específica aludida, permitiría nombrar cosas, referir significados objetivos o comunicar ideas, el lenguaje expresivo permitiría hacer presente una subjetividad, manifestar una presencia personal; sería el lenguaje que patentiza una intimidad, en la medida en que esa intimidad le es inmanente, está incorporada a él. Al igual que, en la expresión natural comentada, el gesto del rostro participa e incorpora el dolor, en la expresión artística el signo expresivo también participa y se apropia de lo que expresa, que no es sino la subjetividad del artista. El lenguaje representativo estaría al servicio del pensamiento y del significado objetivo, nos los haría comprensibles; el lenguaje expresivo nos mostraría una subjetividad, con la que se funde y confunde. De ser así, y en relación a la cuestión que nos ocupa, es coherente mantener que la lógica constructiva y el significado de la obra artística son asimilables a la biografía del autor.

Sin embargo, el marco de pensamiento referido es demasiado amplio. Algunos de los puntos indicados se pueden mantener e iluminar desde una perspectiva distinta, sin aceptar otros con los que en ocasiones se presentan asociados. Por ello, prefiero centrar el comentario en la cuestión original de si existe una vinculación necesaria entre la obra expresiva y el acto de expresión.

4. La teoría clásica

Para la que podemos llamar Teoría Clásica de la expresión (T. Cl.)¹⁶, aunque analíticamente distingue la actividad expresiva del artista y el re-

16. Entre sus autores figuran: B. CROCE, *Estética*, Nueva Visión, Buenos Aires.

sultado de esa actividad (la obra de arte), existe entre ambos un nexo intrínseco y una coincidencia de significado. En palabras de Beardsley¹⁷, uno de los pioneros en el análisis y crítica de la T. Cl., la clave está en la conexión que se establece entre dos conceptos: «(1) lo que la obra de arte expresa, y (2) lo que el *artista* expresó. Es esencial a la Teoría de la Expresión explicar (1) en términos de (2)».

El desarrollo coherente de la T. Cl. comporta al menos dos supuestos básicos¹⁸: *Primero*, el artista, al realizar la obra, está efectivamente expresando algo; no creando un artificio o inventando mundos fantásticos, ni adoptando un punto de vista ajeno, y, sobre todo (pues ésta es una de las distinciones que están en la base de la T. Cl. en Croce y Collingwood), no está ejecutando una operación técnica. El acto expresivo, que coincide con la creación de la obra, es una auténtica manifestación de sí mismo, de sus sentimientos, estado de ánimo, etc. *Segundo*, existe una vinculación causal inmediata y directa entre la actividad expresiva del creador y la obra de arte resultante. Se trata, habría que añadir, de una causalidad peculiar en la que la causa queda presente e incorporada al efecto como su constituyente esencial. De ahí se sigue que lo que la obra expresa es el sentimiento, estado de ánimo, etc., de quien la produjo. Dicho en forma equivalente, aunque más precisa, resulta así que *las cualidades expresivas de la obra son la encarnación u objetivación del acto expresivo del artista*. En esta consideración de las cualidades expresivas de la obra como encarnación de una actividad expresiva, confluyen los dos supuestos y encuentra cumplimiento y resumen el principio de la T. Cl. que vincula la obra y el proceso de expresión del autor.

Una manera posible de esquematizar dicha teoría sería la propuesta por A. Tormey: «Si el objeto artístico O tiene la cualidad expresiva Q, entonces hubo una actividad previa C del artista A tal que, al realizar C, A expresó su F por X al otorgar Q a O (donde F es un estado sentimental y Q es el análogo cualitativo de F)»¹⁹.

1973, y *Breviario de Estética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967; R. C. COLLINGWOOD, *Los principios del arte*, F.C.E., México, 1978; G. SANTAYANA, *El sentido de la belleza*, Montaner y Simón, 1968; J. DEWEY, *El arte como experiencia*, F.C.E., México, 1949; E. F. CARRIT, *What is Beauty?*, Clarendon, Oxford, 1932, e *Introducción a la Estética*, F.C.E., México, 1974.

17. MONROF C. BEARDSLEY, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1981. Prólogo a la segunda edición, p. xli.

18. Sobre estos puntos: M. C. BEARDSLEY, *Aesthetics, op. cit.*, pp. 325-332; A. TORMEY, *The Concept of Expression*, Princeton University Press, 1971, pp. 97-124; N. GOODMAN, *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1976, pp. 61-65; R. WOLLHEIM, *El arte y sus objetos*, Seix Barral, Barcelona, 1972, pp. 46-56. Una crítica sistemática a la T. Cl. se encuentra en: H. KHATCHADOURIAN, «The Expression Theory of Art: A Critical Examination», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23 (1965).

19. A. TORMEY, *The Concept of...*, *op. cit.*, p. 103.

A pesar de sus logros parciales y sus buenos desarrollos por parte de ciertos autores, la T. Cl. se enfrenta globalmente a fuertes objeciones. Para empezar, en el orden de los hechos es fácilmente comprobable que los artistas no siempre experimentan durante la creación los mismos sentimientos que expresan sus obras. Incontables obras de la historia del arte que expresan alegría, tristeza o temor no han sido producidas en el correspondiente estado emotivo, aunque pueda constatarse que otras sí lo han sido. Sin faltar casos en los cuales lo expresado por la obra es contrario al estado emotivo (las cartas de Van Gogh a su hermano Theo tal vez podrían ilustrar este extremo). Pero la discusión no se decide por la confrontación de ejemplos en uno u otro sentido. A la T. Cl. no le basta con aducir algunos ejemplos; tendría que probar que el proceso creativo es siempre, necesariamente, tal como ella lo define. Lo que choca contra la evidencia empírica. Ahora bien, la simple existencia de algunos casos verificables en los que el autor no participa de lo expresado en la obra, afecta globalmente, por entero, al punto crucial: las cualidades expresivas de una obra ya no pueden ser la objetivación del sentimiento vivido del autor; habrá que buscar por otro lado la razón de que resulten expresivas. En su coherencia última, la T. Cl. nos llevaría a concluir que *todo* lo expresado en cada obra y *todas* las obras son revelaciones autobiográficas. Lo que parece a todas luces inverosímil.

Hay otra objeción, formulable con distintos matices, que recogemos tal como la ha expuesto R. Wollheim: «la objeción probablemente más fundamental a esta teoría, y es el punto que ha sido puesto de relieve recientemente por muchos filósofos, consiste en demostrar que la expresividad de la obra se convierte así en un aspecto puramente externo de ella. Ya no es algo que podamos o debamos observar: es algo que inferimos de lo que observamos: se ha desgajado del objeto tal como éste se nos manifiesta, y se ha colocado en su historia, de forma que pertenece más a la biografía del artista que a la crítica de la obra»²⁰. En efecto, la T. Cl. desplaza el significado expresivo de una obra a algo distinto de sí misma, retrotrae ese significado a la biografía del autor. La obra ya no significa — expresa algo — en razón de propiedades inherentes a ella, determinables independientemente de quien fuese su creador. De ese modo, al interpretarla, habría que partir de la obra y sus cualidades, pero trascendiéndolas, dejándolas atrás en un camino que se remonta a los datos biográficos del creador. Finalmente, el significado expresivo queda escindido de la obra y confinado en la biografía.

En ese planteamiento se olvida que el autor no tiene por qué coincidir con su obra, o mejor, que el autor biográfico no tiene por qué coincidir con el autor estético. La lógica de una obra artística y la lógica de una vida no son dos lógicas convergentes. Antes bien, en algún sentido, que

20. R. WOLLHEIM, *El arte y sus objetos*. op. cit., pp. 46-47.

habría que precisar, la obra de arte tiene como condición de posibilidad la desconexión o ruptura con la cadencia ordinaria de la vida. Este punto, no obstante, desborda nuestro tema, por lo que nos remitimos al tratamiento que le ha dado Paul Ricoeur cuando habla de la «desconexión que instaura la literariedad de la obra literaria», o del «corte que abre el espacio de ficción»²¹.

Después de las críticas recibidas por la T. Cl., se han producido intentos de reformular algunos de sus principios, de forma que queden a salvo de tales críticas. Entiendo que eso es lo que en parte hace Guy Sircello. Este, en polémica con la teoría de la expresión de Beardsley y Bouwsma²² y su concepción de las «cualidades antropomórficas» —tales como sosiego, ironía, quietud, etc.— de las obras de arte, mantiene que en algunos aspectos tales cualidades se predicán de una obra en virtud de características que la obra comparte con las cosas naturales, pero que en otros aspectos «el predicado antropomórfico respectivo es aplicado a la obra de arte en virtud de lo que el artista *hace* en su obra»²³. Siendo eso último lo que le importa subrayar, pues es justamente lo que escapa a la teoría de Beardsley y Bouwsma, a causa del rechazo de estos a la T. Cl.

De ese modo, una obra artística es sosegada y serena por que el autor *vio* el tema sosegada y tranquilamente; otra obra es distanciada y objetiva por que el autor *observó y pintó* la escena con distanciamiento y objetividad; otra es irónica por que el artista *trató, retrató, presentó, comentó*, etc., el tema irónicamente. Los verbos resaltados son citados por Sircello como ejemplos de «actos artísticos», y su idea esencial es la de que las cualidades expresivas (o antropomórficas) se aplican a las obras en virtud de los «actos artísticos» de los que resultan tales obras. A la objeción de que las consideraciones sobre los actos artísticos no dicen nada sobre las obras de arte, sino que tan sólo describen la actividad de los artistas, Sircello responde que carece de fuerza y sólo es plausible superficialmente. La objeción, nos dice, se basa en la falsa dicotomía por la cual el acto artístico describe sólo a la obra o al artista, y no a ambos, como él propone.

Bien es cierto que Sircello ofrece algunas matizaciones relevantes respecto a las posturas de la T. Cl. Así²⁴, el acto artístico es indesligable de la

21. P. RICOEUR, *Tiempo y Narración*, especialmente Tomo I, Primera Parte, Caps. II y III, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987. Por cierto, lo que la desconexión instaura es efectivamente la «literariedad» de la obra literaria, no la «litalidad», como dice la traducción española (Tomo I, p. 106).

22. Sircello denomina a la teoría de estos autores la *Posición Canónica*, al haber sido aceptada preponderantemente en los últimos tiempos como alternativa a la T. Cl. Posteriormente, nos referiremos de nuevo a ella.

23. G. SIRCELLO, *Mind and Art: An Essay on the Varieties of Expression*, Princeton University Press, 1972, p. 26.

24. *Ibid.*, pp. 28-ss.

obra de arte (a diferencia de otros actos que intervienen en la producción de la obra, tales como aplicar pintura, cincelar el mármol o revisar un manuscrito, pero que quedan separados del producto final); por ello, la descripción del acto artístico es al mismo tiempo e ineludiblemente descripción de la obra; aquél sólo es identificable en y a través de ésta. Todo lo cual se debe, finalmente, a que *el acto artístico está dado «en» la obra*. Más allá de que el estar «en» una obra sea aún, como respondió Bearsdley²⁵, una «puzzling notion», me parece que estas precisiones de Sircello corrigen positivamente la tendencia al sicologismo de ciertas versiones de la T. Cl.²⁶. A la exposición de Sircello no cabe aplicarle la objeción, anteriormente comentada, de que desplaza el significado expresivo de una obra a la biografía del autor. Aunque no lo plantee en estos términos, los actos expresivos parecen corresponder más a un autor estético que a un autor biográfico. Entiendo aquí por autor estético el que se manifiesta en la obra y forma parte de ella, constituyendo algo así como el punto de vista que es el principio vertebrador de la composición de la obra. Y desde luego, el autor estético no tiene por qué coincidir con el autor biográfico.

Ahora bien, el dilema sigue centrado en ese último punto. Si se considera que el «acto artístico» está necesariamente vinculado a un autor biográfico, no se sale en lo esencial de la T. Cl., con todo lo que ella implica. Por el contrario, si se rompe esa vinculación y se estima que el «acto artístico» sólo es propio necesariamente de un autor estético (con independencia de que Sircello aceptase esta propuesta o de que la aceptase en estos términos), lo que no se ve entonces es lo que añade la noción de acto artístico a las teorías —más adelante comentadas— que explican las pro-

25. En el prólogo a la segunda edición de *Aesthetics. op. cit.*, p. xlii.

26. I. BARWELL, en «How Does Art Express Emotion?», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XLV, 2 (1986), pp. 175-81, mantiene una postura en la que se recupera cierta inspiración de la T. Cl., pero que se aparta de los supuestos fundamentales de ésta. Habla de un sentido nuclear de expresión que es el que corresponde a la conducta natural expresiva, entendiendo que la conducta expresiva (facial, gestual, etc.) es causada por la emoción que expresa, lo que supone que una persona experimenta efectivamente esa emoción. En este sentido, la expresión es «producto de una emoción». Aquí está la inspiración que retoma de la T. Cl. Ahora bien, la expresión artística es algo distinto. Se da cuando un objeto es *adecuado* o *apropiado* para ser producto de la expresión de una emoción. No es necesario que sea realmente producto de una emoción, que resulte de una experiencia efectivamente vivida o de una actividad intencional. Basta que sea *adecuado*, es decir, que sea como si hubiese sido producto de una emoción. Por ejemplo, «yo puedo describir unos profundos tajos en el muro de una casa como “huellas enfurecidas” y significar con esto que aquellos son adecuados para ser productos de una conducta enfurecida» (p. 180).

El único problema es que de esta forma no parece haberse avanzado mucho en la explicación de la expresión. Queda por saber cuáles son las propiedades que hacen a un objeto «adecuado» para ser producto de una emoción.

iedades expresivas de una obra exclusivamente en razón de su constitución y características objetivas, sin recurrir a la actividad autoexpresiva del creador.

En la perspectiva de dichas teorías, cabe aceptar que en algunos casos (en otros ciertamente no) las cualidades expresivas de una obra tengan su origen ocasional en la experiencia efectivamente vivida por el autor, en lo que auténticamente sintió, lo emocionó o le ocurrió. Pero aún en tales casos, el conocimiento o descripción de la experiencia biográfica no permite explicar, por un lado, la complejidad del proceso creativo en el que se produce una obra artística expresiva ni, por el otro, en qué consiste la expresividad de esa obra. Respecto a lo primero, conviene distinguir entre autoexpresión y producción de una obra expresiva, actividades que no tienen por que darse conjuntamente ni, tampoco, una es condición de posibilidad de la otra y, desde luego, que no consisten en lo mismo (volveremos sobre este punto). Respecto a lo segundo, que es la cuestión fundamental, aún si de aquel modo se explicase *como se ha producido una obra expresiva*, eso es distinto a *qué es lo que la hace ser expresiva*. Una cosa es el proceso de creación y otra las propiedades expresivas, propiedades que son resultado exclusivo de la naturaleza y características de la obra. En resumen, la expresión está en la obra, como una cualidad (o conjunto de cualidades) que es intrínsecamente suya. La obra expresiva presupone obviamente un creador, alguien que le haya otorgado capacidad de expresión o, dicho más sencillamente, que la haya hecho expresiva. Pero eso no requiere que el artista estuviese al mismo tiempo autoexpresándose. Si requiere, por el contrario, que haya hecho expresiva la obra a través de unas disposiciones o características inherentes a ésta, en base a la constitución objetiva de la obra. El análisis de cómo la expresión radica en la obra es lo que está aún pendiente.

Antes de acabar el presente apartado quisiera indicar someramente algunas tesis que, en un sentido o en otro, se pueden relacionar con lo tratado hasta ahora.

La primera supone, en cierto modo, una inversión de la T. Cl. Si ésta afirma que la obra expresa el sentimiento de su autor, la nueva tesis mantiene que lo que expresa la obra de arte es el sentimiento o emoción que produce en el espectador. Que una pintura exprese melancolía quiere decir que su contemplación nos pone melancólicos.

Dicha tesis ha recibido distintas críticas, pero las siguientes palabras de N. Goodman parecen suficiente para rebatirla: Raramente la emoción expresada es la emoción producida. Un rostro con expresión de agonía inspira piedad más que dolor; un cuerpo con expresión de odio o ira tiende a despertar aversión o temor. Más aún, lo expresado puede ser completamente diferente de un sentimiento o emoción. Un cuadro en blanco y negro que exprese color no me hace sentir coloreado; un retrato con expresión de valor e inteligencia difícilmente producirá esas propiedades

en el espectador»²⁷. No obstante, la argumentación de Goodman, que, con formulaciones muy semejantes, es habitual en la estética anglosajona, no ha bastado para impedir que la tesis se siga manteniendo, aunque revisada en algunos aspectos. Por ejemplo, J. Hospers manifestó lo mismo que Goodman, añadiendo la objeción de que aún cuando la obra provoque emociones, con eso no se ha desarrollado aún una actitud estética, por lo que no se ha atendido todavía al significado propiamente artístico de la obra. J. Nolt le respondió que tales argumentos carecen de fundamento y efectividad si la tesis adopta esta nueva versión: «Donde *a* es un objeto artístico y *p* un estado afectivo, *a* expresa *p* si y sólo si *a* tiende a provocar *p*». Lo que subraya como nuevo es que la expresión radica en «las tendencias o disposiciones del objeto a producir la emoción»²⁸.

Por lo que respecta a la «versión tradicional» de la tesis, entiendo que queda definitivamente afectada por la objeción que hemos concretado en las palabras de Goodman. Le afecta igualmente la otra objeción que antes hacíamos a la T. Cl.: de ese modo, el significado de la obra expresiva queda desplazado a algo distinto de ella, en este caso, el espectador o lector. Opino, también, que allí se plantea de forma inadecuada un tema que ha recibido un magnífico tratamiento en las estéticas fenomenológica y hermenéutica y, últimamente, en la de la Escuela de Constanza, el tema de la colaboración del lector o espectador en la determinación del significado de una obra. En cuanto a la «versión de J. Nolt», digamos que coincide en orientación con la variante que Sircello ofrece de la T. Cl., en la medida en que ambas situan —al menos, en parte— la expresión en la propia obra y aluden a que la expresión depende de disposiciones inherentes a ésta (con lo que se libran de la objeción de confinar el significado de la obra en algo que le es externo). Y quieren conciliar esto con la referencia al acto creador o al efecto producido en el espectador. Al ha-

27. *Los lenguajes del arte*, op. cit., p. 63. Una versión afirmativa de esta tesis se encuentra, por ejemplo, en W. CHARLTON: «Si una obra de arte nos pone en cualquiera de los estados de ánimo recién reseñados, podríamos decir que expresa ese estado. Aunque se han hecho intentos de encontrar otros sentidos en los cuales una obra de arte pueda ser expresión del sentimiento, creo que es de este modo como haremos la mayor justicia...»; en *Introducción a la estética*, El Ateneo, Buenos Aires, 1976, p. 123. Una crítica frontal la desarrolla COLLINGWOOD, en *Los principios del arte*, op. cit., especialmente cap. VI. No nos ocupamos en su comentario porque el sentido último de la crítica sólo es inteligible, y justificable, desde el conjunto de la teoría de Collingwood.

28. J. NOLT, «Expression and Emotion», en *The British Journal of Aesthetics*, 21 (1981), p. 145.

J. HOSPERS ha tratado el tema de la expresión en : «Art and Reality», en S. Hook (ed.), *Art and Philosophy*, New York University Press, 1966, pp. 121-52; «The Concept of Artistic Expression», en J. Hospers (ed.), *Introductory Readings in Aesthetics*, The Free Press, New York, 1969, pp. 142-67; *Significado y verdad en el Arte*, Fernando Torres, Valencia, 1980, cap. II; *Understanding the Arts*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1982, cap. 4.

berse hecho cargo ya de ciertas críticas, mientras recuperan algunas inspiraciones originarias, dan lugar a posturas de síntesis no desdeñables. No obstante, les falta la explicación nuclear de qué es lo que hace intrínsecamente expresiva a una obra, pues si tal obra «tiende» a producir efectos emotivos, ha de ser por razones dependientes de su naturaleza y cualidades propias.

Una segunda tesis es la que identifica la expresión y la belleza. En la teoría de Croce, continuada en parte por Collingwood, la expresión se hace coincidir con la artísticidad. Pero es sobre todo E. F. Carritt quien sistemáticamente ha definido la belleza como expresión. Sin entrar en una discusión detallada, sólo cabe constatar el hecho de que existen objetos —naturales y artísticos— que son bellos sin ser expresivos; al igual que existen objetos expresivos que carecen de belleza. Para salvar este hecho, es ineludible entrar en nuevas definiciones de los términos expresión o belleza —diferentes de las que les otorga el uso común—, con lo que se hace perder casi toda la eficacia a la tesis de la identidad de ambas. Así, no parece que la belleza sea una propiedad intrínseca ni constitutiva de la expresión²⁹.

Una última tesis propugna cierta «naturalidad» de las propiedades expresivas artísticas o, al menos, su constancia y homogeneidad. Aunque, habitualmente, esta tesis aparece más bien sugerida que explícitamente formulada, por lo que no es adecuado atribuírsela a nadie en particular. La «naturalidad» referida debe entenderse como afirmación de que las propiedades expresivas de la obra artística provienen de su semejanza o analogía con la expresión gestual natural. De ahí, también, que las propiedades expresivas artísticas sean algo constante y homogéneo. Por contra, nuestra idea (que en las próximas páginas se intentará fundamentar) es que dichas propiedades expresivas provienen de ciertas disposiciones y características constitutivas de la propia obra de arte. Tales características están vinculadas a propiedades expresivas sólo por convención o costumbre; o mejor, algunas disposiciones y características de la obra producen realmente sus propiedades expresivas, pero sólo dentro del marco de un determinado sistema de convenciones. Por tanto, la semejanza o analogía son aleatorias. En lo que respecta a la constancia y homogeneidad, tampoco parece que convengan a la expresión. La historia del arte permite verificar las distintas formas plásticas que puede adoptar la expresión artística de un determinado sentimiento. La expresión, por ejemplo, de alegría ha podido estar vinculada en la pintura a distintos colores, que han variado según las épocas y culturas. ¿La expresión de una emoción cualquiera adopta las mismas formas en el cine mudo que en el sonoro, en el cine clásico japonés que en el actual cine norteamericano? Y adviértase

29. La misma opinión mantienen, por citar algunos ejemplos, J. HOSPERS, *Significado y verdad en el arte*, op. cit., pp. 101-02; y D. POLE, *Aesthetics Form and Emotion*, Duckworth, London, 1983, pp. 108-ss.

que en este ejemplo se ha elegido voluntariamente el arte con más corta historia y con mayor tendencia a la uniformización. En conclusión, las propiedades expresivas son relativas y cambiantes. O, lo que en el fondo viene a ser lo mismo, no existen condiciones necesarias ni suficientes para que algo tenga una determinada propiedad expresiva³⁰.

5. Actividad expresiva y conocimiento

Acabamos de comentar la relación entre lo artístico y lo natural referidos ambos a las *propiedades* expresivas de los objetos o de la conducta. Una relación paralela, aunque más relevante, y a la que se ha prestado mayor atención, es la concerniente a la *actividad* misma, o sea, a la relación entre el acto de expresión artística y el acto de expresión gestual natural. Este punto fue considerado de especial importancia por algunos de los autores incluidos dentro de la T. Cl., coincidiendo en señalar diferencias substanciales entre ambas clases de actividad. Aunque la distinción entre ambas actividades está asociada por tales autores a otros principios de la T. Cl. que aquí se han cuestionado, veremos que dicha distinción se puede mantener al margen de esos principios. Pero, en todos los casos, con ella se apunta de hecho a un mismo supuesto: lo peculiar y distintivo de la expresión artística es que comporta conocimiento.

El acto de expresión artística se diferencia en su origen de lo que hemos denominado como «expresión gestual natural», y que también suele nombrarse como «conducta sintomática», en que esto último es sólo un desbordamiento o descarga de las emociones, algo meramente impulsivo, que implica una revelación involuntaria del sentimiento o estado anímico. Se trata, pues, de la diferencia existente entre un acto mecánico y un acto intencional que genera conocimiento.

Uno de los primeros en elaborar sistemáticamente esta distinción fue J. Dewey (la edición original de *El arte como experiencia* es del año 1934). Tras describir la impulsión como un movimiento hacia fuera, originado por la necesidad, y a través del cual el hombre se interacciona con el ambiente, Dewey precisa que no toda impulsión o actividad que se exterioriza es una expresión, denunciando el «error, que desgraciadamente ha invadido la teoría estética, de suponer que el mero dar curso a una impulsión, natural o producto del hábito, constituye la expresión. Tal acto es expresivo no en sí mismo, sino solamente en interpretación reflexiva por parte de algún espectador, como el aya puede interpretar el estornudo como el signo de un inminente resfrío. Por lo que respecta al acto mismo, si es puramente impulsivo, sólo es una descarga [...]. La descarga emocional es una condición necesaria de la expresión, pero no suficiente»³¹.

30. El último punto ha sido defendido por A. TORMEY, *The Concept of Expression*, op. cit., pp. 132-ss.

31. J. DEWEY, op. cit., pp. 55-56.

Dos precisiones sobre el texto citado. Primera: cuando se indica que el dar curso a una impulsión puede resultar una expresión para algún espectador, entiendo (como ya apuntó J. Hospers³²) que ahí debería sustituirse el término *expresión* por el de *revelación*, pues la característica que ya señalamos del gesto impulsivo es la de que implica una revelación — involuntaria— del estado anímico. Segunda: en el texto, como corresponde a todos los defensores de la T. Cl., se distingue entre el acto de impulsión y la autoexpresión, dando por supuesto que esta última es tanto la actividad misma como el producto artístico resultante, es decir, la autoexpresión es también el constitutivo esencial de la obra de arte. Dewey también piensa que la impulsión es condición necesaria y, en cierto modo, un ingrediente que queda incorporado a la expresión. Punto este que no compartirían otros autores y artistas, inclinados preferentemente a estimar que en el arte, como ya indicó Eliot, no se expresan emociones sino que se escapa de ellas.

Volviendo al punto central, la cuestión está en qué es lo que hace a un acto intrínsecamente expresivo. Según Dewey, es necesario que dicho acto, aún cuando esté motivado por una presión interna, se constituya de tal modo que exhiba el sentido de sí mismo, que muestre su propio significado. En palabras de nuestro autor, «la expresión es *clarificación* de una emoción turbia»³³. Para clarificar su sentido, la impulsión tiene que ser transformada, lo que se produce cuando de modo consciente es puesta en relación con otros actos, cuando se confronta con el medio externo, posibilitándose que ambos se interactúen y queden finalmente metamorfoseados, y todo ello al mismo tiempo que es reelaborada de acuerdo con unos medios expresivos determinados (colores, formas, sonidos, palabras...), adquiriendo una nueva plasticidad y, en definitiva, quedando encarnada en una obra de arte.

Pero no es éste el momento de profundizar en el referido proceso de transformación del acto impulsivo. Lo que nos importa destacar es su resultado: la expresión se comprende a sí misma, aporta luz sobre su propio sentido. Esta misma conclusión se desprende de otro de los libros que más y mejor contribuyeron a la definición de la T. Cl.: «El sello característico de la expresión propiamente dicha es la lucidez o inteligibilidad; una persona que expresa algo adquiere de ese modo conciencia de qué es lo que expresa, y permite a otros tener conciencia de ello en esa persona y en ellos mismos»³⁴.

32. *The Concept of Artistic Expression*, op. cit., p. 151. Este texto aporta en general un buen comentario a la teoría de Dewey.

33. *Ibid.*, p. 69 (subrayado nuestro).

34. R. G. COLLINGWOOD, *Los principios del arte*, op. cit., p. 119. Como es evidente, este punto está también asociado en Collingwood (igual que en Dewey) al principio de que la expresión artística —la actividad y su resultado— es autoexpresión. Y también lo está en una obra reciente, que conecta con esa tradición. Según N. WOLTERSTORFF,

Ahora bien, la dimensión cognoscitiva de la expresión se puede propugnar desde perspectivas distintas a la expuesta, perspectivas que no remitan el carácter cognoscitivo a las peculiaridades de la actividad expresiva. Una de ellas, especialmente interesante, es la que deriva de la teoría de los símbolos que procede, entre otros, de Cassirer y Peirce. En esa perspectiva se sitúan S. Langer y N. Goodman, dos de los autores que mejor han definido lo cognoscitivo del arte. Como ya analizó Cassirer, nuestra relación con los demás y con las cosas está siempre mediada por los símbolos o, mejor, es una relación construida simbólicamente. S. Langer ha insistido en que esa construcción simbólica es antes que nada capacidad de dar alcance significativo a dicha relación, capacidad, por tanto, de hacer significativas nuestras sensaciones y emociones, nuestras impresiones del mundo exterior. A diferencia de la *señal*, que se limita a indicar o anunciar algo, hecho u objeto, el *símbolo* se caracteriza porque nos hace conocer sus objetos, formula la experiencia, fija y articula ideas; nos aporta, en definitiva, la comprensión de lo simbolizado. Pues bien, el arte es esencialmente un símbolo cuyo factor de diferenciación consiste en que simboliza los sentimientos humanos (sin entrar ahora en la consideración de otros factores que distinguen el símbolo artístico de los restantes símbolos). De acuerdo con una definición en varias ocasiones repetida por Langer, «el arte es creación de formas simbólicas del sentimiento humano».

De todo lo anterior se sigue que «lo que expresa el arte *no* es sentimiento verdadero, sino ideas de sentimiento»³⁵. Esto implica, por un

la autoexpresión y la autorrevelación (es decir, la conducta sintomática o el acto de impulsión) difieren en cuatro importantes aspectos: 1) A diferencia de la autorrevelación, la autoexpresión «debe darse intencionalmente o, al menos, debe ser una acción en la que existan condiciones de cognoscibilidad y sinceridad». 2) La autorrevelación, no así la autoexpresión, «requiere que el acto de revelar sea una *buena evidencia* del estado de conciencia revelado». 3) Para la autoexpresión, al contrario que para la autorrevelación, «no se requiere que el acto de expresión sea perceptible». 4) «Los únicos candidatos para la autoexpresión son los estados de conciencia —los sentimientos de alguien, sus pensamientos, actitudes, creencias, etc. El ámbito de autorrevelación es más amplio»: *Works and World of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1980, pp. 27-28.

Creo que el aspecto más importante es el 1); el 2) y el 4) tienen menos relevancia. El 3) hace suya la conocida teoría («ideacional», se le ha llamado) de Croce y Collingwood, según la cual la expresión artística se constituye originariamente, y con toda su plenitud, en el interior de la mente del artista, siendo aleatorio que esa expresión se exteriorice y quede plasmada en una obra concreta. Como es sabido, dicha teoría ha sido objeto de multitud de análisis y críticas.

35. S. LANGER, *Sentimiento y Forma*, U.N.A.M., México, 1967, p. 60.

En un sentido semejante se había ya pronunciado Ortega y Gasset en 1914: «Es falso, facticiamente falso que en una obra de arte se exprese un sentimiento real [...]. El sentimiento es en el arte también signo, medio expresivo, no lo expresado». En «Ensayo de estética a manera de prólogo», *La Deshumanización del Arte y otros ensayos de esté-*

lado, que el arte versa sobre el sentimiento en tanto algo objetivo, es decir, algo que existe objetivamente y con independencia de la emotividad del autor de la obra; por otro lado, que versa sobre el sentimiento para iluminarlo o conocerlo, antes que para experimentarlo directamente, ya sea en referencia al autor o al espectador. Las obras de arte «son imágenes del sentimiento que lo formulan para nuestro conocimiento. Y es artísticamente bueno todo aquello que articula y presenta el sentimiento para nuestra comprensión»³⁶. Desde aquí, S. Langer ha podido desarrollar una continuada polémica contra el emotivismo de los neopositivistas, orquestada sobre la distinción entre el *símbolo* artístico, que hace comprensible el sentimiento, y el *síntoma*, que es la expresión directa del sentimiento (diferencia negada por algunos neopositivistas, como Carnap, en su obra *Philosophy and Logical Syntax*, que identifica el arte con la expresión inmediata de los sentimientos). Dicha distinción, a la que ya estamos habituados, no es original de Langer, pero se enriquece en esta autora, al ser un redoblamiento de su distinción antes señalada entre símbolo y señal.

Un nuevo avance dentro de esta perspectiva lo supuso el libro de Goodman, *Los lenguajes del arte*. En su excepcional capítulo último, Goodman ataca con contundencia definitiva algunas de las falsas dicotomías generadas en nuestro siglo, por ejemplo, las que se han presentado entre arte y ciencia o entre lo emotivo y lo cognoscitivo. En una propuesta original, precisa que no se trata sólo de que con el arte se conozcan las emociones, sino de que en el arte *las emociones funcionan cognoscitivamente*: «La emoción en la experiencia estética es un medio para discernir las propiedades que una obra posee y expresa [...]. A decir verdad, las emociones deben sentirse —esto es, deben darse, como las sensaciones—, si tienen que emplearse cognoscitivamente. El empleo cognoscitivo implica discriminarlas y relacionarlas con el fin de evaluar y entender la obra e integrarla al resto de nuestras experiencias y del mundo»³⁷. Esto por lo que respecta a la experiencia estética; por lo que concierne más particularmente a la obra de arte, Goodman ha elaborado un análisis (que después comentaremos) sobre la expresión de los sentimientos, que la sitúa exclusivamente en la obra.

El arte es una clase de simbolización y, como toda simbolización, apunta originariamente al conocimiento. Lo que nos mueve a simbolizar es la exigencia de conocer, de buscar respuestas —nunca del todo satisfactorias— a nuestros siempre renovados interrogantes, de escudriñar más allá de lo ya sabido. Hay otros componentes en el arte, de tipo

tica, Revista de Occidente, Madrid, 1981, p. 120. Como tantas otras ideas estéticas de Ortega, ésta también se recuerda muy poco.

36. S. LANGER. *Los problemas del arte*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1966, p. 33.

37. *Op. cit.*, pp. 249-50.

emotivo, hedonista, etc., pero difícilmente pueden disociarse del conocimiento, pues en algún modo derivan de él. El símbolo artístico, cuando es valioso, intenta atender a esa exigencia. Y siempre la cumple en algún punto. Toda auténtica obra de arte descubre aspectos inhabituales, relaciones incisivas y sorprendentes, llama la atención sobre lo que nos pasaba desapercibido, hace más penetrante nuestra propia mirada, nos permite, en último extremo, reinventar la significación de nuestro mundo y la de nuestra presencia en él.

Todo lo concerniente al conocimiento que se ha dicho sobre el arte, es aplicable a la expresión, pues la expresión es sin duda uno de los recursos y, a la vez, uno de los componentes fundamentales de la obra artística. Veamos cómo entre los autores de la T. Cl. esta dimensión cognoscitiva se intentaba fundamentar en las peculiaridades de la actividad expresiva, sin que, a nuestro juicio, se obtenga demasiada rentabilidad de tal planteamiento. Hemos visto también una perspectiva en la que el conocimiento se desprende del carácter simbólico tanto de la expresión como del conjunto de la obra artística. Aquí la explicación no remite a la actividad del artista, sino a la constitución de la obra. Pero para cerrar esa explicación, para establecer una alternativa de conjunto a la T. Cl., así como para legitimar retroactivamente la objeción básica a dicha teoría (que la acusaba de desplazar el significado expresivo hacia algo distinto a la obra) es ahora necesario analizar lo que en la propia constitución de la obra la hace ser expresiva.

6. La expresión radica en la obra

El principio del que partimos es el siguiente: si la obra de arte no expresa el sentimiento del autor, si no es la plasmación de un sentimiento efectivamente vivido, resulta que el sentimiento está objetivamente en la obra, que le pertenece o es intrínsecamente suyo, sin necesidad de corresponder a la experiencia biográfica de individuo alguno. Que los sentimientos artísticos estén contenidos en la obra, sin ser translación de ningún estado anímico fácticamente existente, quiere decir que la obra tiene unas propiedades expresivas (o sea, propiedades que expresan tales o cuales sentimientos) que son inherentes a ella, que responden a características suyas o que se desprenden de su constitución objetiva.

Quisiera reivindicar en esta cuestión la postura de G. Santayana, expuesta en su obra *El sentido de la belleza* (cuya edición original es del año 1896). Aunque en otros aspectos sus tesis puedan incluirse dentro de la T. Cl., fue uno de los primeros autores que ofreció una explicación de cómo para que exista expresión artística la obra debe incorporar objetivamente lo que expresa. Esta aparece en el análisis de lo que añade la *expresión* a la simple *evocación*. Según Santayana, «en toda expresión podemos distinguir dos términos: el primero es el objeto que en realidad se presenta,

la palabra, la imagen, la cosa expresiva; el segundo, el objeto sugerido, el pensamiento ulterior, la emoción o la imagen evocada, la cosa tal como se la expresa»³⁸. Así pues, el que una cosa exprese otra quiere decir que la evoca o sugiere. Pero a diferencia de la mera evocación, que sólo implica el hecho de que un observador, por razones meramente subjetivas, asocie dos cosas, la expresión exige algo más. Requiere que de los dos términos asociados, el segundo se muestre en y a través del primero, que esté vinculado objetivamente a algunas características de este último. La simple evocación obedece a motivaciones subjetivas del observador; la expresión estética es una asociación entre el objeto artístico expresivo y lo expresado, una asociación intrínsecamente³⁹ organizada, fundada en ciertas características del objeto, hasta el punto de que lo expresado se «incorpora» al objeto expresivo.

En la línea de la tesis mantenida en este apartado sobre la objetividad de la expresión, la obra de M. C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (edición original de 1958), supuso una inflexión relevante. En ella se indica que la música, el arte analizado por Beardsley, tiene en sí mismas algunas cualidades humanas (o, tal vez mejor, antropomórficas; corresponden a lo que venimos llamando propiedades expresivas), tales como tristeza, vigor, melancolía, etc. Y que dichas cualidades humanas «son una función —esto es, dependen causalmente— de otra clase de cualidades, tales como saltos melódicos, intervalos diatónicos, tempo, etc. Resulta, por tanto, que la música es triste o alegre, pues ciertas de sus cualidades, que podrían describirse en cada caso, producen la otra cualidad de tristeza o alegría, de modo que todas las cualidades pertenecen por igual a la obra; si le pertenece la cualidad de alegría, quiere decirse que la música *es* alegre. Desde ahí, y en polémica con la T. Cl., se mantiene que una afirmación como «la música expresa alegría» sólo sirve

38. *op. cit.*, p. 151.

39. A pesar de que la asociación con lo expresado esté construida objetivamente en la obra de arte (y no sea, por tanto, una asociación arbitraria o meramente subjetiva), me parece muy adecuado que Santayana mantenga la idea de que la expresión requiere una asociación entre dos términos. Y esto, contra la crítica que le dirigió L. A. REID en *A Study in Esthetics* (citado por J. HOSPERS, *Significado y verdad en el arte*, *op. cit.*, pp. 99-102). Para este autor, Santayana se equivocó al entender que la expresión exige inevitablemente asociación, puesto que, según Reid, hay colores, sonidos y formas que son expresivos en sí y por sí mismos, en función de su misma naturaleza, sin necesidad de establecer (o construir artísticamente) asociación alguna.

Pero es difícil entender cómo los objetos naturales, formas, colores, etc., puedan expresar algo por sí mismos. Parece, más bien, que adquieren expresividad cuando, en conjunto o por alguno de sus rasgos, quedan *asociados convencionalmente* a ciertas propiedades expresivas. Las propiedades expresivas —nostalgia, euforia, quietud, alegría, etc.— son antropomórficas y responden a una proyección humana; no radican en la naturaleza misma de las cosas. No existe, según esto, expresión «natural», permanente ni necesaria.

para añadir problemas, tan innecesarios como carentes de respuesta.⁴⁰ El problema de la expresión, según lo formuló la T. Cl., queda resuelto... al extinguirse.

Ideas semejantes fueron desarrolladas por O. K. Bouwsma desde la perspectiva del análisis del lenguaje. Su conclusión es parecida: «la tristeza es a la música como la rojez a la manzana». Y complementariamente, «la música triste tiene algunas de las características de la gente que está triste. Será lenta, no ligera; grave, no tintineante»⁴¹. Este último punto, dicho sea de paso, no parece demasiado relevante y resulta difícil de concretar: ¿qué características comparten un cuadro abstracto que sea triste y la gente que está triste? El color gris en pintura suele resultar triste: ¿qué características comparte ese color con la gente triste? Si no enteramente, participa en algo de la tesis sobre la «naturalidad» de las propiedades expresivas que descartamos en su momento. Una explicación como la ofrecida por Beardsley no necesita recurrir a «características compartidas» que, por cierto, pueden darse, pero siempre de forma aleatoria.

Según estos autores, «la música expresa alegría» significa única y exclusivamente que «la música es alegre». Incluso se nos invita a que dejemos de lado la terminología utilizada en la primera fórmula. Más allá de la cuestión terminológica, que en este caso carece de especial relieve, parece que dicho planteamiento es adecuado. Nos conduce a buscar el origen de la propiedad expresiva en ciertas cualidades constitutivas de la obra. Si alguien entiende que la respuesta es insuficiente, se le podrá remitir al análisis particular de las cualidades constitutivas que hacen expresiva a cada obra, indicándosele que ahí es donde concluye la verdadera explicación. Sin embargo, aún cuando el planteamiento sea adecuado, e incluso admitiendo que la explicación deba concluir en el análisis particularizado de una obra, me inclino a pensar que la respuesta de estos autores es efectivamente insuficiente: queda sólo enunciada, sin aportar suficientes razones.

De los textos que conozco, me parece que el que ha ido más lejos también en este punto ha sido *Los lenguajes del arte*, de N. Goodman. Comparte el principio fundamental de que si un cuadro (el análisis está aquí orientado a la pintura) expresa tristeza, ello equivale a que el cuadro es triste. A partir de ahí, lo importante es explicar por qué el cuadro es triste. Para empezar, dicho cuadro probablemente será gris (puesto que, en la cultura pictórica de nuestra época, la convención atribuye tristeza al gris). Por un lado, inmediatamente salta a la vista que la tristeza y el color gris no se dicen del cuadro en el mismo sentido: el cuadro es materialmente

40. *Op. cit.*, pp. 328-32.

41. O. K. BOUWSMA, «The Expression Theory of Art», en W. ELTON (ed.), *Aesthetics and Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1970, pp. 98 y 99. Recordamos que esta teoría de Beardsley y Bouwsma ha sido directamente criticada por G. Sircello, *Mind and Art*, op. cit., pp. 16-46.

gris, mientras es triste figurada o metafóricamente. Pero, por otro lado, el cuadro es en realidad triste; posee la tristeza tan realmente como posee el color gris, aunque se trate de dos formas distintas de posesión, material y figurada —ambas igualmente reales. Es decir, la tristeza del cuadro constituye su realidad figurada o metafórica. Justamente en esto consiste la expresividad: el cuadro triste (o que expresa tristeza) es el que posee figuradamente tristeza. En palabras de Goodman, «la expresión puede, ínterin y parcialmente, definirse como implicativa de una posesión figurativa»⁴².

Con lo dicho hasta ahora se ha ganado la idea de que el cuadro hace intrínsecamente suyo aquello que expresa; que las cualidades expresivas son propiedades suyas; que el cuadro exhibe y muestra esas cualidades como propias porque objetivamente están en él. Bien es cierto que esto es lo que se ha venido repitiendo a lo largo del presente trabajo. Pero Goodman le da un nuevo alcance, al mostrar el mecanismo de simbolización que lo hace posible.

Hay, de acuerdo con Goodman, distintos modos de simbolización. La representación es uno de ellos. Al representar se atribuye algún término (un predicado lingüístico, una etiqueta pictórica, etc.) a un sujeto particular. Así, si un cuadro representa a un sujeto (ya sea individual o miembro de una serie), quiere decirse que el cuadro se predica de dicho sujeto, que lo denota. Con esta mínima caracterización de la representación sólo se pretende que sirva de contraste para entender otro modo de simbolizar, el que aquí nos interesa, la expresión. Pues bien, el cuadro expresivo no denota nada, pues sólo se pueden denotar entidades poseedoras de atributos, o sea, sujetos. Tal cuadro hace referencia a cualidades o sentimientos —tristeza, alegría, etc.—, pero no los denota, sino que antes bien es denotado por ellos (Como puede advertirse, aquí no coinciden el significado de referir y el de denotar; todo símbolo hace siempre referencia a algo, en la medida en que está en lugar de ello; por su parte, la denotación es sólo un género peculiar de referencia). Así pues, el cuadro expresivo es denotado por las cualidades o sentimientos. Es decir, las cualidades expresivas se predicán del cuadro o, lo que es igual, dichas cualidades son como predicados que denotan el cuadro. En conexión con el punto anterior, y si he entendido bien a Goodman, la tristeza del cuadro, esa propiedad que está intrínsecamente en él, según decíamos, resulta —en el orden lógico— de que es denotado por el predicado de tristeza. En el orden material la tristeza resulta del color gris. ¿Cómo ocurre esto?

El sentimiento o cualidad genérica de tristeza no denota directamente a un cuadro; lo denota por medio de una etiqueta. Las etiquetas son signos (de textura material, podríamos decir, ya sea plástica, gráfica o fónica, según las respectivas artes) que quedan vinculados a ciertas cualida-

42. *Op. cit.*, p. 66.

des o sentimientos. Por ejemplo, el color gris es una etiqueta de tristeza. Las etiquetas permiten clasificar y diferenciar las cualidades y los objetos, caracterizarlos e identificarlos; en definitiva, darles una presencia cognoscible. Dentro de los sistemas pictóricos, las etiquetas cumplen una función equivalente a la de los predicados dentro de los sistemas lingüísticos. Y conviene subrayar lo siguiente. En primer lugar, las etiquetas son convencionales; tienen vigor dentro de un determinado paradigma cultural, que tal vez en pintura podría corresponder a un estilo pictórico. Su vigencia perdura mientras no se alteren los supuestos básicos de ese estilo. En el interior de cada estilo, hay etiquetas más innovadoras que otras, y algunas que pueden suponer un principio de ruptura. En segundo lugar, las etiquetas, como cualquier recurso de simbolización, están orientadas al conocimiento. Nos ayudan a profundizar o renovar nuestra visión de las cosas. Cuanto más frescas e inventivas sean, más nos sorprenderán y, por tanto, mayor será su poder cognoscitivo. En conclusión, el sentimiento o cualidad genérica de tristeza denota mediatamente al cuadro; la etiqueta de tal sentimiento, el color gris, lo denota inmediatamente.

El resultado de todo ello es que el cuadro *ejemplifica* la tristeza. Toda expresión es ejemplificación, aunque no a la inversa. La ejemplificación, nos dice Goodman, es el alma de la expresión. Con esta idea se cierra el argumento que muestra por qué el cuadro *es* triste, o sea, por qué posee constitutivamente la propiedad de tristeza: a través de la etiqueta correspondiente, la cualidad genérica denota al cuadro, lo que conlleva que el cuadro incorpora y ejemplifica dicha cualidad genérica. La ejemplificación supone una simbolización «descendente», pues dirige nuestra atención desde un sentimiento o cualidad genérica y, en cierto modo, abstracta, hacia un objeto particular y concreto, el cuadro triste. Nos habla sobre la cualidad genérica, pero diciéndonos algo cuya verdad es inseparable del objeto particular que la encarna. Nos ilustra sobre lo que sea la tristeza, particularizándola en el cuadro.

Se ha dicho en varias ocasiones que el arte contempla las cosas en lo que tienen de irreductiblemente singular⁴³. Tal vez se pueda precisar que, a través de la expresión, el arte exhibe e ilumina la particularidad irrenunciable de un sentimiento, que el lenguaje verbal sólo puede nombrar genéricamente.

Todo ello es resultado de disposiciones que conforman la propia obra artística, sin que haya que recurrir para explicarlo a inciertos y confusos

43. «Merced al arte se alcanza a unir lo fáctico con lo esencial, ya que en la obra de arte se desvela la esencia de una singularidad *desde esa singularidad* [...]. De ahí que sólo merced al arte cada cosa exhiba en verdad esa singularidad que es suya y sólo suya: y a la vez y en el mismo sentido esa esencia que es suya y sólo suya [...]. Ese desvelamiento, pues, libera al singular de las fauces del género y del concepto, desnivela al existente que en sociedad se halla perfectamente uniformado y nivelado»: E. TRÍAS, *Meditación sobre el poder*, Anagrama, Barcelona, 1977, pp. 127-28.

procesos de autoexpresión. La radicación de la expresión en la obra constituye el cierre de bóveda del presente texto. Según venimos repitiendo, desde ahí cobran su sentido último la mayor parte de las tomas de posición y de las críticas que hemos efectuado.