



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

revistaaisthesis@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Chile

Castro, Sixto

Una aproximación al complejo emotivo del arte

Aisthesis, núm. 62, diciembre, 2017, pp. 67-83

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163253919004>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Una aproximación al complejo emotivo del arte

## An Approach to the Emotive Complex of Art

Sixto Castro

Departamento de Filosofía, Universidad de Valladolid. Valladolid, España.  
sixto@fyl.uva.es

### Resumen

En la filosofía de las artes se alude con mucha frecuencia a la vinculación entre arte y emoción, de modo especial desde las que se han denominado “teorías expresivistas”, algunas de las cuales defienden que la obra de arte encarna emociones, mientras que otras sostienen que las expresa, las suscita o las comunica. Pero la apelación a las emociones no es necesaria ni suficiente para definir el arte. Aun así, la conexión entre ambas es lo suficientemente importante como para ofrecer un intento de reconciliación teórica entre arte y emoción, siguiendo a Collingwood, y abriendo, al mismo tiempo, puertas a la consideración de la relación entre arte y estados de ánimo.

Palabras clave: arte, emoción, Collingwood, cognitivismo.

### Abstract

In the philosophy of art, the relationship between art and emotion is often affirmed, especially from the perspective of the so called “expressivist theories”, some of which argue that artworks embody emotions, while others claim that they express, arouse or communicate them. But the appeal to emotions is neither necessary nor sufficient to define art. Notwithstanding, the connection between both of them is important enough to attempt to reconcile theoretically art and emotion, following Collingwood, as well as opening paths for the consideration of the relationship between art and moods.

Keywords: art, emotion, Collingwood, cognitivism.

## La difícil vinculación entre arte y emoción

Cuando uno escucha el “Circumdederunt” de Cristóbal de Morales, siente que algo le embarga, aunque no sepa exactamente si es: pena, dolor, angustia, abatimiento. ¿Es acaso posible identificar la emoción que sentimos? ¿En qué se diferencian, fenomenológicamente, dolor, angustia, pena y abatimiento? *A priori*, todos sabemos que la pena y la angustia no son lo mismo, pero cuando tratamos de verbalizar las diferencias que hay entre ellas no nos resulta fácil; de ahí los esfuerzos que la filosofía ha hecho por tratar de diferenciar estas emociones, que tienen contornos no siempre simples de precisar.

En todo caso, independientemente de la posibilidad de establecer una relación con una emoción determinada, a partir de los discursos en los que habitualmente se da voz a la experiencia que supuestamente obtenemos de la obra de arte parece bastante evidente que buena parte del valor que concedemos a las obras –y de las sospechas que el arte provoca– tiene que ver con esta capacidad que el arte tiene para despertar, suscitar, evocar, expresar, trasmitir o generar emociones. Tanto en la estética académica como en la reflexión más o menos común sobre las artes se alude con más frecuencia al valor expresivo de una obra que a cualquier otro valor estético, y suele acudirse con mucha facilidad a lo mismo para justificar el carácter artístico de algo, como si se pudiese establecer una cierta relación necesaria entre arte y emoción. En una novela reciente, *La elegancia del erizo*, M. Barbery diserta sobre el arte en estos términos:

¿Para qué sirve el arte? Para darnos la breve, pero fulgurante ilusión de la carmelia, abriendo en el tiempo una brecha emocional que parece irreductible a la lógica animal. ¿Cómo surge el arte? Nace de la capacidad que tiene la mente de esculpir en el ámbito sensorial. ¿Qué hace el arte por nosotros? Da forma y hace visibles nuestras emociones y, al hacerlo, les atribuye este sello de eternidad que llevan todas las obras que, a través de una forma particular, saben encarnar el universo de los afectos humanos (227).<sup>1</sup>

Es clara la imposibilidad de tender una relación biunívoca entre arte y emoción. Ciertamente, hay artes que emocionan, pero no todo lo que emociona es arte; además, la emoción, se entienda como se entienda, no es condición suficiente para hablar de arte. Esto, que parece una obviedad, no lo es tanto, ya que, en muchos discursos, tanto filosóficos como poéticos, se tiende a establecer una relación conceptual necesaria entre el ser del arte y la producción, provocación o expresión de una emoción. Ejemplos de justificación de “acciones” como “artísticas” en razón de la emoción colectiva que provocan tenemos de sobra en el siglo xx. Pero si no todo lo que emociona es arte,

<sup>1</sup> Un poco más adelante, la autora reflexiona sobre el carácter insaciable del deseo y, muy schopenhauerianamente, concluye: “Pues el arte es la emoción sin el deseo” (227).

tampoco parece fácil establecer la proposición inversa, a saber, que todo arte ha de emocionar, ya que en la extensión “obra de arte”, al menos en las proporciones que ha adquirido en nuestros días, cabe encontrar muchos ejemplares que no expresan, suscitan o generan emoción alguna, a menos que ampliemos el concepto de emoción hasta el punto de que incluya cualquier posible respuesta –la indiferencia, la ataraxia–, lo que acabaría por vaciar de significado el término mismo. Luego, parece que la emoción tampoco es condición necesaria para hablar de arte.

Hay múltiples teorías del arte –la mayoría, sin duda– que no establecen relación alguna entre arte y emoción. En el ámbito contemporáneo, un ejemplo claro es la teoría institucional del arte de George Dickie.<sup>2</sup> Sin embargo, a pesar de que la vinculación teórica del arte con la emoción no es clara, tampoco parece que el paso obligado sea, sin más, borrar del discurso sobre las artes toda referencia a las emociones. En la práctica, la desafección hacia ciertas manifestaciones del arte contemporáneo como, por ejemplo, el serialismo en la música, puede explicarse con una cierta facilidad recurriendo al hecho de que no somos capaces de vincular esa manifestación artística con ninguna emoción en el momento de su creación, ni en la recepción de un arte tan sumamente cerebral ni en la “forma” misma de la música.

Nos movemos, pues, en un territorio pantanoso, en el que ciertamente deseamos salvar de algún modo el papel de las emociones en el arte, aun cuando aceptemos que en la definición misma de arte no tenemos por qué acudir a las mismas. No pueden utilizarse las emociones como un elemento definitorio del arte, como algo que nos permita diferenciar lo que es arte de lo que no lo es, pero, aun así, entre “arte” –en sentido amplio– y “emoción” hay ciertas relaciones que no se pueden obviar.

Como Aristóteles, podemos partir de esa éndoxa que pasa de manera inopinada del gusto a la emoción y de ahí al valor: nos gusta –y consideramos valiosa– una obra porque nos emociona. Es obvio, no obstante, que no hay contradicción alguna en defender que una obra nos gusta, aunque no sea valiosa, o en afirmar que, por las razones que sea, una obra que consideramos de gran valor no nos gusta. Pero no parece tan fácil romper la conexión intuitiva, por así decir, entre gusto y emoción. ¿Nos gustaría una obra de arte –o un paisaje natural, incluso un rostro humano– que no nos emocionase de alguna manera? Ciertamente, sin aplicar el paradigma del “gusto”, sino más bien el del “amor”, esa emoción que nos provoca la visión de la belleza la encontramos ya en las loas a la misma que son el *Banquete* y el *Fedro* platónicos. Sin embargo, al mismo tiempo que Platón valora la emoción asociada a lo bello, sospecha de la emoción primaria inducida por la poesía y las artes imitativas, que poseen un

<sup>2</sup> Cuando George Dickie vino a universidad española en 2006 a dictar una lección sobre teoría del arte, un alumno de filosofía, bien versado en su teoría, se acercó al maestro y le dijo, con un cierto deje tembloroso: “remember the emotions”. Era, por lo que se ve, un esencialista emotivista en lo que a la definición del arte se refiere y quería convertir a George Dickie a su causa, porque en la teoría institucional de este autor en vano se buscará una apelación a las emociones como condición para que algo sea arte. Las artes podrán emocionar, pero lo harán accidentalmente y no habrá de buscarse en la emoción la esencia de las artes.

enorme poder psicagógico, tal como se ve en sus comentarios al respecto en el *Ion* y, de modo especial, en el libro x de *República*.

Tampoco la modernidad se sustraerá de este discurso. En el concepto de “gusto” –al menos tal como se maneja entre los autores de los siglos XVII y XVIII– hay una cierta apelación a lo emotivo bajo la apariencia de un tipo de placer específico dotado de una valencia emocional –diferente del placer sensible– que configura parte de la comprensión de lo estético. La tradición moderna del gusto sostiene que cuando evaluamos una obra lo hacemos en función de las emociones que nos suscita, posiblemente a partir de sentimientos primarios de atracción, repugnancia, aburrimiento, etc. Un representante de esa tradición es Jean-Baptiste Du Bos, cuyo criterio para juzgar una obra es la emoción que nos produce. Aunque se haga según las reglas, si no emociona no vale nada. Y tal obra puede tener muchas faltas contra las reglas, pero aun así ser excelente. El gusto decreta si un guiso es bueno y no hay argumento ni conocimiento de reglas que pueda cambiar eso. Lo mismo sucedería, según Du Bos, “con las obras literarias y con los cuadros creados para gustarnos emocionándonos” (313). Así pues, la emoción es la clave, y es ella la que puede generar un consenso sobre el mérito y el efecto de una obra de tal modo que nada de lo que el autor o los críticos digan puede ocupar el lugar de esa emoción.

Esta idea está también presente en Hume. En su *Tratado*, afirma que tanto las evaluaciones morales como las estéticas son virtuosas o viciosas porque su examen produce un determinado placer o malestar (692-93). Del placer inferimos virtud: evaluar una obra consistiría en sentir algo, y expresar una evaluación sería expresar ese sentimiento. Si las evaluaciones no se basan sino en sentimientos, no afirman nada más allá de un estado subjetivo que tratarían de comunicar,<sup>3</sup> y las llamadas propiedades estéticas serían una forma de “objetivización” de tales sentimientos o emociones (entendidas, en este contexto, como despojadas de cualquier elemento cognitivo).

Ahora bien, esto que les parecía evidente a estos autores se complica cuando se formula en la forma de una teoría, que nos obliga a distinguir entre emociones, sentimientos, pasiones, afectos, afecciones, placeres y demás. Aun cuando este es un asunto que queda lejos del objeto del presente estudio, cabe señalar que esos términos fueron adquiriendo su sentido preciso en los distintos autores y en las diversas corrientes filosóficas. Muchos autores utilizan de modo indistinto algunos de esos términos, mientras que en otros adquieren un sentido muy específico. Por ejemplo, en la estética alemana del siglo XVIII, tanto el término *Gefühl* –que acabará designando todo el espacio de las emociones y los sentimientos– como el término *Empfindung* –que después se aplicará a la sensación y el sentido fisiológicos– se refieren ambos en

<sup>3</sup> Esta misma tesis emotivista, tanto por influencia del pensamiento inglés como por el deseo de acotar el territorio de lo verificable, es la que está presente en los positivistas lógicos, como es el caso de A. J. Ayer, para quien “términos estéticos tales como ‘bello’ y ‘horrible’ se emplean [...] no para enunciar hechos, sino simplemente para expresar determinados sentimientos y suscitar una determinada respuesta [...]. La finalidad de la crítica estética no es impartir conocimiento, sino más bien comunicar una emoción” (139-40).

primer lugar a la inmediatez perceptiva de una representación, es decir, a su aspecto sensible. Pero con el desarrollo de la disciplina irán adquiriendo sentidos específicos en cada autor, y será especialmente Kant, en su *Crítica del Juicio* (§ 3), quien distinguirá entre *Empfindung*, entendida como sensación o representación objetiva (*Vorstellung*) de los sentidos, equivalente a percepción (*Wahrnehmung*), y *Gefühl*, una representación que se refiere solo al sujeto y que está fuera del espacio cognitivo. En la aprehensión estética, percibimos el mundo a través de un sentimiento subjetivo, y no de predicados determinados como, por ejemplo, la perfección, tal como se pensaba en la estética premoderna. Ahora, el sentimiento se vuelve autónomo en el ámbito estético y solo por medio de él podemos lograr la apreciación estética sin necesidad de concepto alguno (Scheer 651). Por eso, la emoción y el sentimiento adquieren un papel tan importante en la estética moderna y, por desarrollo de la misma, en la romántica. La cuestión ha llegado también a la estética contemporánea, y ha sido desarrollada por las que se han denominado como teorías “expresivistas”, las que, en términos generales, sostienen que el valor del arte está en buena medida ligado a su capacidad para encarnar, expresar, suscitar o comunicar emociones. Pero en este mismo enunciado nos encontramos ya con una de las caras del problema. El arte ¿comunica, encarna, suscita o expresa una emoción?

En el ámbito de la filosofía anglosajona, Richard Wollheim sostiene que decimos de una obra de arte que es expresiva en el mismo sentido en que lo es un gesto o un grito, es decir, creemos que surge directamente de un estado emocional o mental determinado. La expresión es una “secreción” de un estado interno (a esto lo denomina “expresión natural”).<sup>4</sup> En este sentido, podríamos decir que una obra de arte es expresiva en el sentido de que *encarna la emoción del artista*, independientemente del efecto emotivo que tenga en el público. Podemos decir, entonces, que la obra de arte expresa la emoción del artista como un rostro dolorido expresa el dolor. Ahora bien, el mismo Wollheim reconoce que hay otro sentido de “expresión”, a saber, como “correspondencia”. Este es el que empleamos cuando consideramos que un objeto *expresa una cierta condición o estado*, porque cuando nos hallamos en esa condición creemos que tal objeto corresponde de alguna manera a lo que experimentamos en nuestro interior, de manera que, quizás, cuando la situación pasa, el objeto sirve para recordárnosla o para revivirla. Si hablamos así de la obra de arte, ya no podemos decir que encarne la emoción del artista, sino una emoción que no tiene por qué ser la del creador. Tal parece ser, realmente, la opinión de Wollheim cuando afirma que “para que un objeto sea expresivo en este sentido, no se exige que deba originarse en la situación que expresa [...]”; para estos propósitos es simplemente *un fragmento del contorno, del que nos apropiamos* por la forma en que suscita algo en nosotros” (55, énfasis nuestro, traducción modificada). Pero para que podamos hacer esto de

4 Goodman se refiere a la emoción que degenera en “una secreción especial de las glándulas estéticas” (249).

modo no arbitrario es necesario que las obras de arte, de algún modo, *simbolicen o representen una emoción*, como sostiene, por ejemplo, Susanne K. Langer, para quien la obra de arte hace esto independientemente de los sentimientos del artista al crearla o de los del público al responder a ella. Langer ejemplifica esta concepción simbólica en la música, la cual es para ella un sistema de símbolos que no transmite directamente ni referencia (p. e., el rumor de las olas) ni sentimientos (la sensación de felicidad del compositor). En su opinión, la música son las “formas de los sentimientos” (27), es decir, las tensiones, ambigüedades, contrastes y conflictos que afectan a nuestra vida sensible pero que no se prestan a ser descritos con palabras o fórmulas lógicas. Algo semejante sostiene Scruton, para quien “lo característico de la expresión es la presencia de la ‘referencia’ sin predicación: la escultura expresa tristeza, pero no se dice nada de la tristeza” (172). Por eso, para Scruton la expresión no implica necesariamente ningún sentimiento personal ni ningún otro estado mental de parte del artista. Obviamente, una obra de arte puede haber surgido de la emoción del artista, pero eso no es lo que convierte a la obra de arte en expresiva. Para Scruton, cuando escucho una pieza musical que expresa dolor, la escucha se vincula a pensamientos de sufrimiento y liberación personal: “Escucho suspiros y sollozos, imagino la pérdida y escucho la música como una respuesta a la pérdida. Es como si mi percepción estuviese dirigida por el pensamiento: ‘si sufriese tal pérdida, es así como me sentiría’” (174).

Esta diversidad de aproximaciones ha hecho que se hayan clasificado las teorías de la expresión en tres grupos: aquellas que se centran en la creación del arte, las que se centran en las obras mismas y las que se centran en la respuesta al arte por el público (Neill 422-23).

## Cómo hacer arte con las emociones

Esta manera de entender el asunto se enfrenta a numerosos problemas que han sido señalados, desde hace ya tiempo, por muchos autores (Hospers 313-44). La literatura al respecto es amplia, pero citemos solo algunos de ellos. En primer lugar, considerar que el artista ha de estar experimentando la emoción que supuestamente comunican sus obras es una petición de principio. No solo es una suposición inverificable, sino que además se tiende a atribuir *a posteriori* al artista las emociones que supuestamente se considera que encarna la obra. En ocasiones, para hacerlo se acude a fuentes externas, de modo que se han de afrontar las falacias afectiva e intencional que Wimsatt y Beardsley denunciaron en sus escritos.

Por otra parte, esta manera de conceptualizar el arte nos legitima para considerar la obra de arte como un medio para el fin de transmitir emociones, lo que significa que idealmente podría reemplazarse la obra misma, sin pérdida de valor, por cualquier otro vehículo que transmitiese la misma emoción del mismo modo, si eso es posible. Por

tanto, la obra de arte, que se suele suponer única e insustituible –y se tiende a pensar que la experiencia estética o artística de la obra demanda la presencia de la obra, es decir, que no cabe una experiencia vicaria o de segunda mano, por así decir–, es perfectamente prescindible una vez que se ha logrado aislar la emoción que comunica y traspasarla a otro medio. Sin embargo, no parece que en el arte busquemos la emoción desnuda que nos pueda proporcionar una píldora, sino que, sin salir del espacio de las emociones, nos interesa la expresión artística individual de tal emoción, es decir, nos interesa *el modo* en que se nos da la emoción. En su *Cuaderno marrón*, Wittgenstein afirma:

Se ha dicho a veces que lo que nos comunica la música son sentimientos de júbilo, melancolía, triunfo, etc. y que lo que nos desagrada de esta versión es que parece decir que la música es un instrumento para producir en nosotros secuencias de sentimientos. Y partiendo de esto podría colegirse que en lugar de la música nos valdrían cualesquiera otros medios de producir tales sentimientos. Sentimos la tentación de replicar a tal interpretación: “la música se nos comunica *ella misma*” (231).

Una posible respuesta a esta objeción viene de la mano de la teoría formalista de Clive Bell, que hace hincapié en el tipo especial de emoción que se vincula a la obra de arte y solo a la obra de arte. Este autor, inspirándose en Kant, sostiene que el artista es capaz de ver objetos en el mundo desinteresadamente, desde una perspectiva puramente formal. Bell afirma que, en respuesta a esa pura forma, el artista experimenta una cierta clase de emoción, que trata de capturar en una obra y da lugar a la “forma significante”, que es lo que hace que una obra sea obra de arte. Correlativamente, cuando el público percibe esa forma significante en una obra de arte, experimenta esa clase particular de emoción que se relaciona con la experimentada por el artista al percibir esa forma pura en el mundo. Es lo que Bell llama la “emoción estética” (sección 1). De esta manera, solo la experiencia de la emoción estética es una experiencia estética. Traer a la experiencia de una obra de arte cualquier otra emoción cotidiana es no responder estéticamente a la obra, puesto que eso supone que no se ha captado su forma significante.

Esta manera de abordar el asunto salva la tesis de que el arte no es sustituible por ninguna otra cosa, porque la emoción estética es provocada por la forma significante que solo el arte posee. Pero este planteamiento no puede responder a la crítica general de que no siempre puede considerarse que la respuesta adecuada a una obra de arte haya de ser una respuesta emotiva, ya que la respuesta estética incluye muchos otros componentes que pueden hacer que los sentimientos que la obra (aparentemente) suscita, comunica o simboliza queden en un segundo plano o incluso no sean atendidos. Así lo han defendido distintos autores desde una perspectiva estrictamente formalista o desde posiciones políticas como el marxismo, para quienes el valor del arte reside en su potencial como fuerza de cambio social, lo cual supone que en la experiencia artística ha de primar la capacidad crítica sobre los sentimientos burgueses. Esa es

la razón por la que Bertolt Brecht concibe su teatro: mediante el uso de sus célebres “efectos de extrañamiento”, impide la identificación y el compromiso emocional del público. No obstante, si bien esta crítica, como he señalado, se encuentra ya en las censuras platónicas a las artes –de las que derivan prácticamente todas las formas de sospecha hacia las artes en razón de su componente emocional incontrolable–, es más difícil de compartir si consideramos las modernas teorías cognitivas de las emociones, a las que me referiré más adelante.

Un modo general de abordar la cuestión y eludir estas críticas pasa por matizar las elaboraciones expresivistas. Así lo hizo Croce, cuya obra *La estética como ciencia de la expresión* (1902) surge en un contexto en el que las artes, especialmente la pintura, han dejado de representar –por múltiples razones, una de las cuales es que la batalla representativa parecía ganarla la fotografía–, por lo que es necesario cambiar el paradigma de la estética (Danto 101) y elaborar una aproximación expresivista más matizada, mediada por la categoría de “intuición”. Todo esto culminará en la obra de Collingwood, cuya propuesta acaba desembocando en una suerte de cognitivismo.

En su obra *Los principios del arte*, Collingwood estableció una clara división entre arte y artesanía precisamente en virtud del peculiar carácter emocional presente en una y otra. El actor o el músico que busca despertar emociones es un artesano que conoce la técnica para suscitarlas: sabe de antemano qué va a hacer, a diferencia del artista. El arte se distingue radicalmente de la artesanía por el hecho de que la artesanía utiliza medios para un fin preconcebido: producir una emoción.<sup>5</sup> En el arte, la técnica está al servicio de la misma y no se identifica con ella; por eso, según Collingwood, hay que descartar la teoría técnica del arte –que identifica arte con artesanía–, la cual sostiene que la tarea del artista consiste en producir una clase especial de objetos llamados obras de arte, que son cosas corpóreas y perceptibles. El idealismo de Collingwood, por el contrario, le lleva a defender una idea que lo emparenta con el neoplatonismo antiguo y el conceptualismo moderno: la obra de arte, primariamente, se dice de la cosa interna, mental, del proceso de constitución, y no tanto del objeto.

Collingwood considera que el arte aplicado, en las diversas formas que pueda tomar, no es arte, sino pseudoarte. Tal es el caso del arte mágico, semejante –como su nombre indica– a la magia:

un arte que es representativo y por lo tanto evocador de emociones, y que evoca con un propósito determinado unas emociones más que otras para descargarlas en los menesteres de la vida práctica. Tal arte puede ser bueno o malo cuando se juzga de acuerdo con normas estéticas, pero ese modo de ser bueno o malo tiene escasa conexión, si es que la hay, con su eficacia en su propia función (72).

<sup>5</sup> Los elementos clave de la artesanía, a decir de Collingwood, son: 1) distinción medio-fin; 2) distinción plan-ejecución (resultado preconcebido antes de obtenerse); 3) medio y fin se desarrollan de modo distinto en el plan (fin antes de medio) y en la ejecución (medio antes que fin); 4) materia prima al principio y producto acabado al final; 5) la materia permanece a lo largo del producto; la forma cambia; 6) hay una jerarquía de artesanías (23 y ss.).

Para cumplir esta función mágica, el arte no necesita gran excelencia estética, si bien la sociedad en la que se dé puede exigírselo. Por ejemplo, este arte acontece, en los rituales que tienen la función de generar emociones específicas. Junto a este arte mágico está el arte de diversión, encarnado, por ejemplo, en la pornografía y todo lo relacionado con el terror, donde se generan situaciones ilusorias para descargar ciertas emociones y evitar que se descarguen en la vida práctica. Este elemento ficticio es el que se conoce como “ilusión” (teatral), elemento peculiar del arte de diversión que no se encuentra nunca ni en la magia ni en el arte propiamente dicho.

En toda sociedad existirán ciertas formas establecidas de lo que Collingwood llama “magia unificada”, donde ciertos estímulos típicos evocarán respuestas emocionales estandarizadas en todos sus miembros. Si a estos estímulos se les llama “obras de arte”, se los concibe como poseedores de una “bondad” o una “belleza” que, en realidad, se identifican con su capacidad de evocar respuestas. La magia, pues, busca provocar emociones y puede ser cualquiera de las cosas que conforman el mundo del arte: lo que produce Hollywood o lo que se presenta en el más vanguardista museo de arte contemporáneo, es algo que *provoca* algo (habitualmente se describe en términos semejantes a los que se usarían para relatar una experiencia religiosa).<sup>6</sup> Sin embargo, Collingwood es tajante al respecto:

si el gigantesco truco por el cual el comercio en elegantes diversiones se hace pasar como arte fuera de una vez por todas denunciado, los críticos podrían actuar francamente como los escritores de propaganda que muchos de ellos son, o dejar de molestarte en considerar el arte falso y concentrarse, como algunos de ellos ya lo hacen, en el arte que lo es realmente (92).

De este modo, Collingwood muestra que la relación entre arte y emoción es más problemática de lo que intuitivamente tendemos a pensar. El arte tiene que ver con la emoción, ciertamente, pero no con el contagio, ni con la evocación y mucho menos con la suscitación de la misma. Entonces, ¿qué es realmente el arte para Collingwood? Para el autor británico, el artista es consciente de tener una emoción, pero no consciente de cuál sea esa emoción. Solo es consciente de una perturbación cuya naturaleza ignora que solo devendrá una emoción consciente cuando haya sido expresada. Para Collingwood, el acto de expresarlas es, pues, una exploración de las propias emociones. No existe la emoción estética antes de su expresión. El artista no es un artesano que disponga de habilidades especiales para divertir, despertar emociones o cosa semejante porque, en ese caso, el arte se confundiría con la habilidad, quizás con una *téchne* en el sentido clásico. Por eso no cabe mayor diferencia entre la postura de Collingwood y la teoría técnica del arte: “Al crear una experiencia o actividad imaginaria, expresamos

<sup>6</sup> El arte contemporáneo ha cultivado esta experiencia de *shock*, de *Stoß*, instalando así en su mismo núcleo una determinada experiencia que, como señala Collingwood, permite dar forma artística al conflicto que subyace a ciertas emociones. Agradezco esta sugerencia a uno de los evaluadores anónimos.

nuestras emociones; y a esto es a lo que llamamos arte” (146). Expresar emociones no es lo mismo que suscitarlas. La emoción existe vagamente antes de que la expresemos, pero a medida que la expresamos le conferimos un tipo diferente de color emocional. En cierto sentido, la emoción crea lo que expresa, ya que esta emoción, con color y todo, solo existe en tanto que es expresada. Así, la obra de arte consiste principalmente en un estado interno o en una determinada condición del artista –intuición o expresión– que pueden –aunque no necesariamente– exteriorizarse en público, en cuyo caso nos encontramos con el artefacto considerado normalmente –aunque de forma errónea– como obra de arte, porque la obra de arte propiamente tal es ese proceso del estado interno.

Para Collingwood, la esencia del arte es ser una actividad mediante la cual cobramos conciencia de nuestras propias emociones (273). Lo que hace el poeta es convertir la experiencia humana en poesía fundiendo el pensamiento mismo en emoción: pensando de cierta manera y luego expresando cómo se siente al pensar así. El ejemplo collingwoodiano es Dante, quien habría fusionado la filosofía tomista en un poema que expresa qué se siente ser tomista. Pero esto no convierte al artista en un filósofo. Al contrario, los que se autodenominan artistas y se dramatizan a sí mismos, considerándose una especie de filósofos ficticios y mostrándose como defensores de puntos de vista que en realidad no entienden, no son artistas propiamente dichos. No pertenecen al mundo estético de la experiencia imaginativa, sino al mundo pseudoestético de la ficción, dirá Collingwood. Al igual que la obra se crea en la imaginación, la experiencia estética es una experiencia imaginativa, es decir, una experiencia sensible elevada a nivel imaginativo por un acto de conciencia y no tiene sentido pensar que se comprende por completo. Un público inteligente penetrará suficientemente este complejo si la obra de arte es una buena obra, para obtener algo de valor; pero eso no significa que haya extraído *el significado* de la obra, puesto que no existe tal cosa. El significado es muchas cosas.

Ahora bien, ¿por qué le habría de interesar al espectador o lector las emociones del artista? La respuesta de Collingwood es que el artista expresa no sus propias emociones privadas, sino las emociones que comparte con su público (289). Es portavoz de su público, diciendo en su nombre cosas que el público quiere decir, pero que no puede decir sin su ayuda, y esa es la única razón por la que el artista da importancia a las emociones del público: supone que comparte las emociones que ha tratado de expresar. El público se halla siempre presente ante el artista como un factor en su trabajo artístico, como un factor estético, definiendo cuál es el problema que como artista trata de resolver –qué emociones ha de expresar– y cuál es la solución que le corresponde.<sup>7</sup>

7 Por eso no tiene mucho sentido insistir en la “originalidad”, en cuanto a lograr una obra de arte absolutamente individual: los artistas se copian, se inspiran. Y es lo que *deben* hacer: “Dejemos que los pintores, los escritores y los músicos roben con las dos manos todo lo que quieran y puedan usar donde lo encuentren. Y si hay quien proteste

Para detallar esto, Collingwood acude a Coleridge, quien afirmaba que solo entiende la expresión del temor quien es capaz de experimentar dicho temor; de ahí que un poeta sea el que hace de nosotros poetas. Sabemos que el poeta expresa sus emociones por el hecho de que nos da oportunidad de expresar las nuestras, siguiendo aquella máxima de Pope de que la tarea del poeta es expresar “lo que todos hemos sentido, pero nadie ha expresado tan bien” (cit. en Collingwood 116). El poeta no es singular por tener esa emoción ni por poseer el poder de expresarla; es singular por su habilidad para tomar la iniciativa y expresar lo que todos sienten y lo que todos pueden expresar. Así, lo escrito o impreso en el papel pautado no es la melodía. Es solo algo que permite a otros (o al compositor mismo) construir la melodía en su cabeza. Los ruidos que hacen los ejecutantes no son música, sino solo los medios por los que el público puede reconstruir para sí mismo la melodía que existió en la cabeza del compositor. Por ello, “la obra de arte propiamente dicha no es algo visto y oído, sino algo imaginado” (137). El arte es fundamentalmente algo que acontece en el territorio de la conciencia, puesto que, como un fenomenólogo, Collingwood insiste en la aportación de la imaginación que va corrigiendo los “ruidos” para escuchar una orquesta como tal, para ver una sombra en las líneas de un dibujo, para escuchar un *sostenuto* del piano como el sonido de un corno, etc.

En definitiva, la concepción de la creación artística collingwoodiana va mucho más allá del ámbito de la psicología individualista. La actividad estética es una actividad corporativa que no pertenece a un ser humano que quiere compartir sus secretos, sino a una comunidad, es decir, es una tarea que realiza no solo el hombre a quien, de modo individual, llamamos artista, sino parcialmente todos los otros artistas que decimos que “le influyen”, con lo que realmente queremos decir que colaboran con él, al igual que (en el caso de las artes de ejecución) los ejecutantes, quienes necesariamente son coautores, y el público, cuya función no es meramente receptiva, sino también colaborativa. La comunidad del artista con sus colegas, ejecutantes y público conforma la creación artística.

Se ve, pues, con claridad que la teoría que vincula de una manera acrítica el arte a las emociones tiene más problemas que ventajas, no solo porque hay mucho arte que difícilmente se puede asociar con una emoción clara, sino porque el papel de las emociones en el arte es más complejo de lo que de entrada puede parecer. Esta caracterización tan sinuosa de las relaciones entre arte y emoción llevó a Arthur C. Danto a señalar que el éxito de la teoría expresivista del arte era también su fracaso. Su éxito consiste en que puede explicar todo el arte de una manera uniforme, como expresión de sentimientos; su fracaso, en que solo tiene un modo de explicar todo el arte. Danto reconoce que cuando el paradigma mimético y la vinculación del arte

---

porque sus preciosas ideas le han sido robadas, el remedio es fácil. Puede guardárselas y no publicarlas; tal vez el público se lo agradezca” (296).

con la representación empezaron a quebrar, la afirmación de que quizá los artistas estuviesen tratando de expresar en vez de representar supuso una gran intuición. Sin embargo, para el filósofo de Columbia, con el advenimiento de las vanguardias, la historia del arte devino una historia de discontinuidades, cada una de las cuales exigía una cierta comprensión teórica para la que el lenguaje y la psicología de las emociones parecía cada vez menos adecuada (107). La fuerza de la teoría, en efecto, residía en su debilidad.

## La naturaleza cognitiva de las emociones y el arte

A pesar de ello, tiene sentido explorar la senda collingwoodiana y examinar las emociones en la línea de los enfoques cognitivistas, los cuales sostienen que aquellas son esencialmente estados intencionales, estados que tienen su objeto propio: uno teme algo, está enfadado con alguien o por algo, espera alguna cosa, etc. Por esta razón, para que una cosa sea objeto de un tipo particular de emoción, esta debe ser construida y categorizada de un modo específico por la persona que experimenta la emoción: solo si considero algo amenazante puedo temerlo, y solo puedo sentir piedad de quien considero víctima del infortunio. Las teorías cognitivas afirman que en el centro de cualquier experiencia emocional hay una suerte de pensamiento o juicio evaluativo<sup>8</sup> que quizás no tenga por qué ser explícito, ni siquiera tematizable. Puede establecerse una analogía entre las emociones así entendidas y los procesos de la estimativa y la cogitativa (o razón particular), tal como las concebía, por ejemplo, Tomás de Aquino,<sup>9</sup> facultades que igualmente pueden ayudar a articular las modernas teorías que tratan de entender las emociones de modo análogo a las percepciones (que también los medievales concebían como una cierta *ratio*).

Las teorías cognitivas, de la especie que sean, dan mejor cuenta de las emociones complejas y de nivel superior. Por eso, son especialmente apropiadas para tratar con la experiencia emotiva del arte y para hacer aparecer problemas fundamentales con los que tiene que lidiar la filosofía del arte como, por ejemplo, la cuestión relativa al tipo de existencia que tienen los objetos intencionales –fictionales– de esas emociones. Su carácter ficcional (conocido de antemano por quien se entrega al denominado “pacto ficcional”) ha hecho que algunos autores califiquen nuestras experiencias emocionales de irracionales (Radford 67-93),<sup>10</sup> lo cual supone postular que sentimos esas emociones *a pesar de que* sabemos que se trata de ficciones, lo que nos obliga a suponer que, de alguna manera, olvidamos el pacto que hemos hecho. Esta apuesta

<sup>8</sup> Para las tesis y las críticas, sigo principalmente a Neill y Solomon.

<sup>9</sup> La recuperación de la cogitativa, desaparecida en la reflexión moderna sobre la estética –es decir, de la estética como disciplina desde su fundación–, es una tarea pendiente que está fuera de las posibilidades de este estudio.

<sup>10</sup> Sobre esto véase también Carroll.

tiene poco recorrido, ya que el estatus ficcional de esos personajes o eventos nos lo hace presente todo lo que posibilita el pacto mismo (espacios especiales, tiempos reservados, medios tecnológicos, etc.).

En realidad, parece que las emociones surgen *precisamente porque* los objetos que las suscitan son ficcionales. Es lo que se ha denominado “la paradoja de la ficción”, que ya detectaba San Agustín en sus *Confesiones*:

¿por qué será que uno quiere dolerse en [los espectáculos teatrales] cuando contempla cosas luctuosas y trágicas que, sin embargo, él mismo no desea padecer? Y, no obstante, desea sufrir dolor por ellas como espectador, y el dolor mismo es su deleite [...] No se provoca al espectador para socorrer, sino que solo se le invita a dolerse, y tanto más favorece al actor de esas escenas cuanto más se duele. Y si aquellas calamidades de los hombres, antiguas o ficticias, se representan de tal modo que el espectador no se duele, se va de allí hastiado y quejoso. Pero si se duele, continúa atento y llora gozoso (III, 2, 2).

El hecho es que no lloramos por un personaje real, sino por Ana Karenina, sabiendo que es un personaje de ficción. ¿Es esta una emoción real? Algunos autores –capitaneados por Kendall Walton– han defendido que esas emociones no son auténticas. Aquello que tendemos a describir como piedad y miedo hacia criaturas ficcionales no son realmente miedo o piedad, dado que tales sentimientos no se fundan en creencias apropiadas y no implican la motivación a la acción que las emociones de este tipo suelen conllevar. No creemos que exista el personaje que nos causa miedo y tampoco huimos de él, que sería la acción apropiada que demanda esa emoción. Walton sostiene que esas emociones se dan en el contexto de juegos de ficción o “hacer creer” (*make-believe*) que los lectores y espectadores de las obras de ficción juegan al implicarse con estas obras. Los juegos de “hacer creer” (que son los que se juegan ante una obra de arte, pero también los que juegan los niños cuando asumen determinados roles en sus juegos) generan verdades ficcionales: en el juego imaginativo al ver una película de terror, imagino que estoy amenazado cuando el monstruo de la pantalla se abalanza sobre la cámara. Como resultado de ello, experimento las sensaciones características del miedo (lo que Walton llama “cuasimiedo”) y creo que tengo miedo, pero no es un miedo real. Podríamos decir que nuestras emociones ficcionales y nuestras emociones reales son isomórficas, pero esencialmente distintas.

El problema de esta aproximación es que no hay manera de diferenciar entre el miedo real y el cuasimiedo o la piedad y la cuasipiedad. Su manifestación fenomenológica es idéntica, como el mismo Walton reconoce, y solo se llegan a diferenciar en el marco de las obligaciones que impone su teoría. De este modo, parece que la diferencia es solo *sub specie rationis*, si podemos utilizar esa fórmula escolástica. Al sostener que nuestras creencias son “inapropiadas”, Walton maneja una noción de racionalidad (de la cual forman parte las “creencias apropiadas”) que excluye muchas

de las experiencias humanas más genuinas, entre las que se cuenta el compromiso con entidades de ficción. Sostener que nuestras creencias son irracionales porque se comprometen con entidades de ficción obvia el aspecto de que sabemos de antemano que lo son y eso es, precisamente, lo que provoca los efectos pretendidos por las obras de ficción. No place un asesinato real, pero sí la representación del mismo en el escenario. La respuesta que exige la tragedia es distinta de la exigida por lo extraficcional que la ficción representa. Lo irracional, en este caso, sería responder a la ficción con la respuesta exigida por lo extraficcional.

Cabe distinguir entre creencias y otras actitudes cognitivas, tales como la imaginación (el *make-believe* al que nos hemos referido) o los pensamientos. Los pensamientos no se comprometen con que algo sea el caso, mientras que las creencias sí. Puedo pensar que ahora llueve, aunque sepa que no llueve. Pero no puedo decir, sin contradicción: “creo que llueve, pero sé que no llueve”. La creencia implica un compromiso con la existencia de lo creído, a diferencia del pensamiento y, sin embargo, el pensamiento es suficiente para generar las emociones que asociamos con lo ficcional: en muchas circunstancias basta con el pensamiento de peligro o sufrimiento para generar una emoción. Basta con que imaginemos que mordemos el jersey para que nos entre esa sensación tan desgradable –e indescriptible–, o que pensemos que estamos al borde de un abismo, aun cuando estemos sentados en nuestra casa, en la planta baja, para que experimentemos el desasosiego propio del vértigo. Es decir, el componente cognitivo queda separado de la creencia de que efectivamente “es el caso que *x*” y el mero pensamiento de *x* nos lleva a experimentar la misma sensación que experimentaríamos si creyésemos que es el caso que *x*. Si concedemos que es posible pasar de estas sensaciones primitivas a emociones más complejas, no habría nada de irracional, pues, en las emociones evocadas por la ficción. Ahora bien, los críticos de esta propuesta afirman que tanto los abismos como los jerseys existen y hemos experimentado esos efectos cuyo pensamiento evoca ahora en nosotros esas sensaciones. Pero eso no sucede con los entes ficcionales. Sin embargo, puede objetarse a esta afirmación desde las intuiciones que Kant desarrolla al criticar el argumento ontológico en la *Crítica de la razón pura*.<sup>11</sup> Allí Kant sostenía que “ser” no es un predicado real, es decir, el concepto de algo que pueda añadirse al concepto de una cosa [...] Por consiguiente, cuando concibo una cosa mediante predicados, cualesquiera que sean su clase y su número (incluso en la completa determinación), nada se añade a ella por el hecho de decir que *es*” (A 598-600, B 626-28). Si aceptamos la crítica que Kant hace a la versión que él presenta del argumento ontológico, hemos de concluir que el concepto de algo (el pensamiento de ese algo) no difiere en nada si ese algo existe en la realidad o no. Y es ese pensamiento el que provoca esas emociones, que, por lo mismo, son idénticas a las provocadas por las creencias que añaden la idea de existencia al concepto.

---

11 Véase Castro.

## Conclusión y continuación

Lo aquí expuesto es una propuesta en una discusión que dista mucho de estar cerrada. Las emociones no constituyen una clase homogénea, y la diversidad de las mismas se manifiesta en casi todos los aspectos: duración, intensidad, focalización, manifestación física, grado de conciencia, conexión con una acción, etc.<sup>12</sup> Algunas, como el disgusto, pueden ser primitivas, respuestas automáticas; mientras que otras, como el patriotismo, están marcadas más por su contenido intelectual que por su carácter sensible. Aunque haya un continuo de casos entre estos extremos, es útil distinguir emociones (celos, esperanza, remordimiento) en las que los elementos cognitivos son prominentes y sofisticados, de aquellas otras (miedo y disgusto) en las que los elementos cognitivos pueden no estar tan presentes a la conciencia, aunque eso no signifique que no existan. Obviamente, entre estos extremos hay emociones híbridas.

Una vía de estudio que ofrece pistas promisorias es indagar en la distinción entre emociones y estados de ánimo. Una emoción está intencionalmente dirigida al objeto que la suscita, mientras que el estado de ánimo es previo a la aparición del objeto y posibilita su mismo aparecer. Cabe pensar que las obras de arte no representacionales, tales como la música puramente instrumental o la pintura y la escultura abstractas, se relacionan con los estados de ánimos en lugar de con las emociones. Pero también pueden vincularse con aquellos algunas de nuestras experiencias con obras ficcionales, pues algunas de nuestras respuestas a estas se configuran como estados de ánimo sin objeto. Una novela puede dejarnos deprimidos o melancólicos. La melancolía y la nostalgia son estados de ánimo sin objeto –no emociones–, condiciones de posibilidad de las emociones, como señala Heidegger en el parágrafo 29 de *Ser y Tiempo*, puesto que el estado de ánimo posibilita que uno esté en el propio mundo y determine cómo lo está. Diferentes estados de ánimo nos dejan ver lo que hay en una luz diferente. La obra de arte proporciona tal luz, y bajo esa luz el ser-aparecer de las cosas queda transformado. De este modo, el estado de ánimo es constitutivo de la verdad del ser que se dice es establecido por la obra de arte.

Frente a la comprensión en términos emocionales, la aproximación en términos de estados de ánimo tiene la ventaja de que, mientras las emociones tienen un carácter transitivo e intencional –miedo a, ira por, envidia de–, el estado de ánimo (*Stimmung, Befindlichkeit*) tiene un carácter intransitivo (no intencional): es pura reflexividad, puro acontecer de la condición humana. Así, cabe estudiar el aspecto “emocional” del arte desde el análisis de los estados de ánimo, con ayuda de una perspectiva fenomenológica. Tal estudio podría abrir una nueva vía para postular el carácter transcultural de lo estético.

---

12 Sobre esto, véase Goldie.

## Referencias

- Ayer, Alfred. *J. Lenguaje, verdad y lógica*. Buenos Aires: Eudeba, 1965. Impreso.
- Barbery, Muriel. *La elegancia del erizo*. Barcelona: Seix Barral, 2008. Impreso.
- Bell, Clive. *Art*. New York: Capricorn Books, 1958. Impreso.
- Carroll, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005. Impreso.
- Castro, Sixto J. "Literatura y existencia". *Thémata* 45 (2012). 437-450. Impreso.
- Collingwood, Robin G. *Los principios del arte*. México: FCE, 1978. Impreso.
- Danto, Arthur C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986. Impreso.
- Du Bos, Jean-Baptiste. *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Valencia: Universitat de Valencia, 2007. Impreso.
- Goldie, Peter. "Emotion". *Philosophy Compass* 2.6 (2007). 928-938. Web.
- Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976. Impreso.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2016. Impreso.
- Hospers, John. "The Concept of Artistics Expression". *Proceedings of the Aristotelian Society* 55 (1955). 313-344. Impreso.
- Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Editora Nacional, 1977. Impreso.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1978. Impreso.
- . *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa, 1995. Impreso.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form. A Theory of Art Developed Form Philosophy in New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1963. Impreso.
- Neill, Alex. "Art and Emotion". *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Ed. Jerrold Levinson. Oxford, UK: Oxford University Press, 2003. 421-435. Impreso.
- Radford, Colin. "How can we be Moved by the Fate of Anna Karenina?". *Proceedings of the Aristotelian Society* 49 (1975). 67-93. Impreso.
- San Agustín. *Las confesiones*. Madrid: Tecnos, 2006. Impreso.
- Scheer, Brigitte. "Gefühl". *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 2. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler, 2001. 629-660. Impreso.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Architecture*. Princeton: Princeton University Press, 2013. Impreso.
- Solomon, Robert C. *True to Our Feelings. What Our Emotions Are Really Telling Us*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2007. Impreso.
- Tolstoi, Lev. *¿Qué es el arte?*. Barcelona: Península, 1992. Impreso.
- Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990. Impreso.
- Wimsatt Jr. W. K. and Beardsley, M. C. "The Afective Fallacy". *The Sewanee Review* 57.1 (1949). 31-55. Impreso.

---. “The Intentional Fallacy”. *The Sewanee Review* 54.3 (1946). 468-488. Impreso.  
Wittgenstein, Ludwig. *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid: Tecnos, 2009. Impreso.  
Wollheim, Richard. *El arte y sus objetos*. Barcelona: Seix Barral, 1972. Impreso.

Recibido: 10 junio 2016

Aceptado: 19 julio 2017