

III. SER SOBRE ALGO

1. Primera condición: “ser sobre algo”

En el capítulo I hemos visto que Danto plantea el problema de la definición del arte en términos de indiscernibles. Lo que distingue al arte del no-arte no puede ser una propiedad perceptible ya que dos objetos pueden ser indiscernibles con respecto a sus propiedades perceptivas y sin embargo pertenecer a categorías ontológicas distintas. Así pues, la primera respuesta que proporciona Danto es que algo es arte si está realizado dentro de un mundo del arte; entendiendo este mundo como un complejo de prácticas, creencias y teoría artística que rodea la producción artística.

Sin embargo, este trasfondo no era suficiente para explicar qué es el arte, ya que no todo objeto producido dentro de un mundo del arte es, solo por esa razón, arte. Así, en *The Transfiguration of the Commonplace*, Danto propone una definición en términos de condiciones necesarias y suficientes; algo es una obra de arte si satisface dos condiciones: “ser sobre algo” o tener significado – *aboutness*- y expresar algo –normalmente un punto de vista- acerca de lo representado¹. La primera sirve para diferenciar las obras de arte de los meros objetos y la segunda para distinguir entre obras de arte y otro tipo de representaciones no artísticas. En este capítulo, me propongo, en primer lugar, clarificar en qué sentido hemos de entender la noción de “ser sobre algo” y, en

¹ Aunque en *The Transfiguration of the Commonplace*, Danto no ha introducido aún la noción de “encarnar un significado” propiamente hablando, suele considerar que su definición del arte se encuentra de manera más o menos completa en este libro. De hecho, en obras posteriores Danto suele remitir a esta obra como aquella en la que su definición en términos de “ser sobre algo” y “encarnar un significado” estuviera ya expuesta. Véase, por ejemplo, Danto, A. C., *Beyond the Brillo Box, The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 41 y Danto, A. C., *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 195.

segundo lugar, examinar algunos problemas que se pueden plantear a la tesis de que toda obra de arte deba satisfacer esa condición.

En primer lugar, veremos que la condición de “ser sobre algo”, puede entenderse en un sentido determinado como ser una representación, es decir, estar por algo o denotar algo. En este sentido, toda obra de arte sería intencional, esto es, tendría un objeto. Sin embargo, a simple vista parece que no todo lo que llamamos arte posee ese carácter representacional. Por ejemplo, un edificio, salvo en determinados y escasos ejemplos, no representa nada. Asimismo algunas obra musicales (generalmente pertenecientes a la categoría de música pura o absoluta) tampoco parecen satisfacer este requisito. Pero quizá estos ejemplos no serían un problema para la condición de “ser sobre algo” si esta se entendiera de manera laxa, como veremos. No solo en el sentido de denotar o hacer referencia a un objeto, sino en el de tener alguna relación intencional o significativa con otros objetos o representaciones.

Es decir, finalmente, parece que, por “ser sobre algo”, Danto entiende simplemente ser significativo, independientemente de que entendamos esta condición en términos representacionales o como ser interpretable.

1.1. “Ser sobre algo” como la relación “estar por algo”

Una primera forma de entender la condición de “ser sobre algo” es en términos de la relación “estar por”; así una muestra de tejido, por ejemplo, está por las propiedades que ejemplifica, un retrato está por el contenido visual que representa pictóricamente y un objeto está por aquello que sustituye cuando el objeto en cuestión tiene un papel sustitutivo –como, por ejemplo, cuando un objeto perteneciente a un ser querido se convierte en un sustituto de esa persona.

La condición de “ser sobre algo”, así entendida, parece dar cuenta de una gran variedad de relaciones representacionales. Además la idea del arte como sustituto expresada en el tercer ejemplo, parece recoger la idea nietzscheana – también recogida en otros términos por Gombrich - de que el origen del arte está íntimamente ligado a esta función sustitutiva. De hecho, Danto asume en *The Transfiguration of the Commonplace*², la concepción nietzscheana del paso del rito al drama, de la presencia a la representación, como se ha visto en 3.1. del anterior capítulo³.

Al menos históricamente parece que esta forma de entender la naturaleza de lo artístico no es totalmente errónea. Muchos coinciden en los orígenes mágicos o rituales del arte, en el poder sustitutivo que imágenes y objetos han desempeñado. La mitología que rodea al fenómeno artístico es una buena muestra de esta idea que ha acompañado a la reflexión sobre el origen del arte. Según una de las historias que simbolizan el comienzo del arte, la primera imagen surgió del deseo de una sirvienta de conservar la silueta de su amante⁴. Así, mientras éste dormía, la amante dibujó en la pared sobre la que se proyectaba la sombra de su amado, el contorno de la misma; de este modo, en su ausencia, la sirvienta podía hacerse presente la figura del amado a través de la representación de su silueta.

² Danto, (1981), p. 77.

³ Véase, especialmente, pp. 121-2.

⁴ La leyenda de la sirvienta corintia se encuentra, al parecer, recogida por primera vez en *La Historia Natural* de Plinio el Viejo, 35.151. La leyenda ha sido narrada innumerables veces para ilustrar el origen de la pintura –y del arte en general- en el deseo de preservar lo amado: “(E)l arte comienza con la resistencia a la pérdida; al menos para los antiguos. En un capítulo sobre la escultura en su *Historia Natural*, Plinio el Viejo relata la leyenda de la sirvienta corintia, Dibutade, quien, al enfrentarse a la partida de su amado, lo hizo posar a la luz de una vela y trazó su silueta de la sombra que se proyectaba en la pared. Su padre, el ceramista Boutades, puso barro sobre la silueta para hacer un retrato en relieve, inaugurando así el género (y arruinando, imaginamos, la delicada sombra del recuerdo del amor de su hija)”. [“Art begins with the resistance to loss; or so the ancients supposed. In a chapter on sculpture in his *Natural History*, Pliny the Elder relates the legend of the Corinthian maid Dibutade who, when faced with the departure of her beloved, sat him down in candlelight and traced his profile from the shadow cast against the wall. Her father, the potter Boutades, pressed clay on the outline to make a portrait relief, thereby inaugurating the genre (and wrecking, one imagines, the delicate shadow-play of his daughter’s love souvenir)”], extracto de Schama, S., *Hangs-up, A Collection of Essays on Art*, BBC book, 2004, citado en *The Guardian*, 6/11/04.

Lo propio de la relación de sustitución, sin embargo, no es que el objeto que sirve de sustituto nos ofrezca una imagen de lo sustituido. Basta con que desempeñe alguna función del objeto al que sustituye. Este aspecto de la obra de arte como sustituto ha sido puesto de manifiesto por el historiador del arte E. H. Gombrich, quien, en numerosas ocasiones, aunque de manera especial en su artículo “Meditations on a hobby horse”, elabora la idea del arte como sustituto.⁵ Sin embargo, es en *Art & Illusion*⁶ donde nos ofrece un caso particularmente interesante. Se trata de la historia contada por el esquimal Nuvivak que, según Gombrich, ilustra el hecho de que la imagen como sustituto no ha de satisfacer una relación de parecido sino que ha de funcionar en algún respecto como aquello a lo que sustituye⁷. Reproduzco aquí la parte de la narración que escoge Gombrich:

“Érase una vez un hombre cuya abuela era una maga muy poderosa. El hombre siempre pasaba apuros con su kayak, que se volcaba, y por eso cuando se le murió la abuela pensó que los poderes mágicos que ella tenía le servirían para estabilizar el kayak. La despellejó y clavó la piel, con los brazos y las piernas sueltos, en el fondo del bote, y así fue que nunca volvió a volcar. Pero lo malo era que el pellejo se pudría y desgarraba, y entonces el piadoso nieto lo cambió por una imagen que resultó tener el mismo efecto. Y por eso todavía hoy los kayaks de nuestras regiones van adornados con imágenes que les guardan el equilibrio”⁸.

⁵ Gombrich, E. H., (1951) “Meditations on a hobby horse” in (1963) *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, Londres, Phaidon, 1994, pp. 1-11.

⁶ Gombrich, E. H., (1959), *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Londres, Phaidon, 1996.

⁷ “The test of the image is not its lifeliness but its efficacy within a context of action.” Gombrich, (1996), p. 94.

⁸ “Once there was a man whose grandmother was a powerful magician. The man often had trouble with his kayak, which kept capsizing, and so when his grandmother died, he had the idea of using the powers that were in her to stabilize his kayak. He flayed her corpse and fixed the skin with outspread arms and legs under the boat –and lo, it never capsized again. Unfortunately, however, the skin decayed and wore off, and so the pious grandson replaced it by an image that turned out to have the same effect. And to this very day, kayaks in these regions are adorned with schematic images that keep them in balance.” Gombrich, (1996), p. 94.

Esta historia pone de manifiesto un rasgo sin duda importante de algunas artes visuales y literarias,⁹ que es su capacidad para ejercer de sustituto; en nuestro ejemplo, esta relación viene además reforzada por el hecho de que tanto el pellejo –que sustituye a la abuela y a sus supuestos poderes- como la imagen –que heredaría transitivamente la función del pellejo- son efectivamente sustitutos porque funcionan, esto es, mantienen el kayak en equilibrio.

Sin embargo, resulta más difícil ver cual sería la analogía de este fenómeno para el caso musical o arquitectónico. Si nos preguntamos por qué cosa, idea, etc. está un edificio parece que no hay una respuesta obvia; incluso la pregunta misma resulta forzada, como si estuviéramos aplicando una categoría inadecuada a la arquitectura. Lo mismo parece suceder con la música –antigua y moderna- ya que salvo que explícitamente la música haya sido compuesta con una intención representacional, gran parte de la producción clásica no parece sustituir algún objeto cuya función sonora pudiera cumplir.

Parece, entonces, que, así entendida, la condición de “ser sobre algo” no podría ser una condición necesaria de lo artístico a pesar de que parece iluminar los orígenes del arte y explicar el poder que imágenes y palabras han ostentado durante siglos.

1.1.1. De la magia al lenguaje

⁹ El propio Gombrich ha mencionado el poder atribuido a algunas palabras en ciertos contextos y que explican su prohibición tajante. Como él mismo reconoce “Sabemos de tensiones similares causadas por la fe en la potencia de los símbolos en el dominio del lenguaje y de la escritura. No se deben pronunciar ciertas palabras porque pudieran arrojar un conjuro, y no hay que escribir los nombres santos en los textos porque son demasiado sagrados y poderosos para confiarlos al papel.” [“We know of similar tensions caused by belief in the potency of symbols in the realms of language and writing. Certain words must not be uttered because they would cast a spell, and holy names must not be spelled out in written texts because they are too sacred and potent to be entrusted to paper.”], (1996), pp. 94-95.

Danto ha apelado en varias ocasiones a la analogía entre el arte y el lenguaje para explicar el carácter representacional del primero. Así, al igual que el lenguaje está separado antológicamente de la realidad en tanto que ésta es su objeto o aquello sobre lo que el lenguaje versa, el arte compartiría este status representacional que hace que los objetos artísticos no sean meros objetos sino objetos que refieren a algo.

Pero ¿representa el arte como lo hace el lenguaje? La respuesta a esta pregunta dependerá en parte de qué concepción del lenguaje asumamos y de los papeles que puede desempeñar en nuestras prácticas comunicativas.

Podemos, por ejemplo, concebir el lenguaje en términos fundamentalmente denotativos, esto es, como representando hechos del mundo¹⁰. O bien podemos adoptar una concepción de corte pragmático de acuerdo con la que el significado de un término es su uso, donde los tipos de usos determinan los tipos de *significado* que ponemos en juego en nuestras prácticas lingüísticas.

Por ello, tendríamos que determinar qué concepción del lenguaje parece asumir Danto y cómo modela su visión del arte de acuerdo con éste.

Según Danto,

(L)as obras de arte se sitúan lógicamente del lado de las palabras, incluso si sus contrapartidas son meras cosas, en el sentido de que las primeras son sobre algo (o la cuestión de aquello sobre lo que son es legítima).¹¹

Esto es, que las obras de arte tienen un carácter representacional. Aunque el lenguaje representa el mundo a través de proposiciones, en realidad, cualquier cosa puede representar cualquier otra, dado el contexto adecuado. Así,

¹⁰ Por ejemplo tal y como se formula la teoría representacional del lenguaje en el *Tractatus* de L. Wittgenstein.

¹¹ "(W)orks of art are logically of the right sort to be bracketed with words, even though they have counterparts that are mere real things, in the respect that the former are about something (or the question of what they are about may legitimately arise)." Danto (1981), p. 82.

para que algo sea una representación no tiene por qué tener una determinada apariencia y viceversa: algo puede tener la apariencia de lo que normalmente ejerce una función simbólica pero no serlo en absoluto¹². Como bien señaló Goodman¹³, cualquier cosa puede estar en lugar de otra en el contexto adecuado. De hecho, Danto comparte con Goodman la idea de que lo que hace de algo un símbolo no es una característica intrínseca al vehículo simbólico sino un determinado uso en un contexto comunicativo. Incluso podemos afirmar que, por lo que respecta al status artístico de un objeto, la teoría de Goodman es más radical que la Danto; para Goodman un objeto es artístico solo cuando es usado o funciona como tal, de manera que lo que ahora es una obra de arte puede dejar de serlo una vez que su función como obra cese. Incluso un lienzo de Rembrandt puede no ser arte si, por ejemplo, en lugar de ubicarlo en el museo para contemplarlo estéticamente, lo empleamos como una manta¹⁴.

Así, un signo solo es tal cuando se usa en el contexto adecuado; una obra, como un tipo de signo entre otros, solo adquiere su status cuando funciona como arte¹⁵. Después de todo, de acuerdo con el título de su libro, el arte es un conjunto de “lenguajes”. Es decir, Goodman, es un funcionalista, que no cree en una categoría especial de las representaciones, ni, por tanto, del arte.

Bajo esta interpretación, el lenguaje y el arte se consideran fundamentalmente desde un punto de vista representacional o simbólico. Sin embargo, existen algunas concepciones del lenguaje, inspiradas en la idea wittgensteiniana de que el significado es el uso, que reconocen y tematizan otras funciones del lenguaje más allá de su carácter representacional. De hecho, esta visión más amplia de los fenómenos lingüísticos permite dar cuenta de una

¹² De hecho, algo que posea la apariencia de una oración pero que haya sido producida azarosamente – por ejemplo, por las marcas de un cangrejo al caminar sobre la arena de la playa- no sería una oración.

¹³ “(C)asi cualquier cosa puede denotar o incluso representar cualquier otra.”. [“(A)lmost anything can denote or even represent anything else.”] Goodman, (1976), p. 89.

¹⁴ “Por otro lado, una pintura de Rembrandt puede dejar de funcionar como una obra de arte cuando se usa para sustituir a una ventana rota o como una manta.”. [“On the other hand, a Rembrandt painting may cease to function as a work of art when used to replace a broken window or as a blanket.”] Goodman, (1978), p. 67.

¹⁵ Goodman, N., “When is Art?” *Ways of Worldmaking*, USA, Hackett Publishing Company, 1978, pp. 57-70.

manera más eficaz del papel de ciertas obras. De la misma manera que el lenguaje nos permite realizar distintos actos de habla¹⁶, el arte puede representar cosas pero también expresar una emoción, pedir algo, alentar una acción e incluso, como parece ser el caso de las elegías, lamentar la muerte de un ser querido.

De hecho, no es difícil encontrar ejemplos de obras de arte que satisfacen uno o más usos posibles del lenguaje. Por ejemplo, *La libertad dirigiendo al pueblo*¹⁷ de Delacroix no solo representa alegóricamente la Revolución Francesa sino que, a la vez, sirve como recurso propagandístico. En este ejemplo encontramos más de un nivel de acto lingüístico: se representa algo –una mujer semidesnuda, un niño portando una bandera, etc.- y a su vez se apela a la acción. Quizá un ejemplo aún más evidente de este tipo de representaciones visuales en el que se pone de manifiesto el poder apelativo de la imagen sea el conocido cartel “Join de Army” en el que se señala al espectador a la vez que se le da una orden.

Si examinamos algunos ejemplos de obras de arte que realizan algún acto contemplado dentro de una caracterización pragmática del lenguaje, como la obra de Maya Lin, *Vietnam Memorial*¹⁸, vemos que no es necesario que la obra represente nada en sentido estricto -como sucede en el caso de Delacroix y en el cartel “Join the Army”- para que satisfaga las condiciones de un determinado acto de habla. En este caso, la obra, que es un monumento a los soldados americanos caídos en la guerra contra Vietnam, realiza el acto de duelo. Esta obra está concebida para el recuerdo de las víctimas. Otro ejemplo, esta vez musical, sería la música para bodas y funerales de Goran Bregovic¹⁹ y puede ilustrar igualmente esta comprensión del arte en términos de una concepción del lenguaje como actos de habla. Estas pequeñas piezas no representan ni bodas ni funerales, sino que sirven para anunciar y acompañar estas ceremonias.

¹⁶ Austin, L., *How to do things with words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

¹⁷ Delacroix, E., *Libertad dirigiendo al pueblo (28 de Julio de 1830)*, 1830, Musée du Louvre, Paris.

¹⁸ Lin, Maya, *Vietnam Veterans Memorial*, Washington D.C., 1982.

¹⁹ Bregovic, Goran, *Tales and songs from Weddings and Funerals*, Universal Music Publishing, 2002.

En el orden de la arquitectura, algunas interpretaciones semióticas han explicado de este modo el carácter sintáctico de la arquitectura: los distintos elementos arquitectónicos están por o representan diferentes acciones en el sentido de que las sugieren. Por ejemplo, una puerta, el paso, una ventana mirar-salir, una escalera, subir-bajar²⁰.

Parece, pues, que si entendemos la analogía entre lenguaje y arte de acuerdo con los parámetros pragmáticos, la condición de “ser sobre algo” se vuelve más flexible y deja espacio para obras cuyo carácter representacional no es obvio en absoluto. Sin embargo, aún podemos preguntarnos si toda obra de arte satisface alguna de estas funciones pragmáticas. Por ejemplo, ¿qué hace exactamente una sonata? Mientras no tengamos una respuesta clara a esta pregunta la analogía entre arte y lenguaje, en las dos interpretaciones de la naturaleza del segundo que hemos recogido aquí, resulta insuficiente para dar cuenta del fenómeno artístico.

1.2. “Ser sobre algo” como “tener un tema”: medio y contenido

Es posible que la analogía entre arte y lenguaje que Danto proporciona no deba, sin embargo, llevarse hasta sus últimas consecuencias. Al parecer, la intención de Danto al proponer esta analogía es simplemente mostrar que

(E)l arte difiere de la realidad en el mismo sentido en que difiere el lenguaje cuando se usa descriptivamente (...) esto no implica decir que el arte es un lenguaje, sino solo que su ontología es una con la del lenguaje, y que el contraste que

²⁰ Véase, Eco, U., *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1981.

existe entre realidad y arte es el que se da entre realidad y discurso.²¹

Así debemos entender esta aproximación entre arte y lenguaje subrayando la relación que se da entre lenguaje y arte, por un lado, y la realidad por el otro.

Fijándonos en este aspecto “ser sobre” algo significa que toda obra de arte es sobre algo externo a ella misma, es decir, tiene contenido o tema.

La categoría de las representaciones es amplia y difícil de caracterizar como un todo, pero podemos decir al menos que en tanto que una representación está por algo, podemos distinguir, en principio, la cosa o tema representados, por un lado, y el medio –pictórico, verbal, sonoro, etc.- a través del que se representa lo representado, por otro. Así, en toda representación y, por ende, en toda obra de arte, ha de ser posible distinguir entre la forma y el contenido, el cómo y el qué.

El contenido del retrato de *Inocencio X* de Velázquez²² es el Papa Inocencio X, la forma de ese retrato es el modo en el que Velázquez aplicó los pigmentos sobre el lienzo en cuestión. Normalmente, la forma de una representación está condicionada por las posibilidades y limitaciones que constituyen un medio artístico, por las posibilidades vinculadas a un determinado momento de la historia de dicho medio, así como por el trabajo particular que el artista ha realizado. Por ejemplo, aunque tanto Velázquez como Francis Bacon representan al Papa Inocencio X dentro del mismo medio –el pictórico- la forma en que uno y otro pintan al personaje es distinta. Podríamos también hallar una descripción verbal del retratado de tal manera que las dos pinturas mencionadas y la descripción fueran sobre el mismo tema, aunque el medio de la representación fuera distinto.

²¹ “(A)rt differs from reality in much the same way that language does when language is used descriptively (...) This is not at all to say that art is a language, but only that its ontology is of a piece with that of language, and that the contrast exists between reality and it which exists between reality and discourse.” Danto (1981), p. 83.

²² Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, *Papa Inocencio X*, National Gallery of Art, Washington, 1650.

Para Danto, el término “medio” no designa exclusivamente lo que normalmente se entiende por medio artístico –esto es, pintura, escultura, música, drama, etc.- sino que designaría todo aquello que hace posible que un contenido se presente como se presenta. Es decir, lo que comúnmente se entiende por “forma” de la representación también sería parte del medio tal y como Danto lo entiende.

Así entendida, parece que la condición de “ser sobre algo” implica que hemos de ser capaces de distinguir en toda obra de arte el medio o forma del contenido o tema. O, cuando menos, que esa distinción es pertinente cuando hablamos del arte mientras que es una distinción que no tiene sentido aplicar a un mero objeto. En cierto sentido, esta forma de entender la condición de “ser sobre algo” nos lleva a un aspecto de la concepción del arte de Danto ya revisada en el capítulo anterior: la noción de identificación artística. Este tipo particular de identificación nos permitía asignar significados a partes del objeto, es decir, consistía en transformar a un objeto en medio para un significado.

Aún así, ¿no es posible encontrar casos de obras que no refieran a nada más allá de ellas mismas? ¿Qué no tengan contenido? ¿No es el arte *minimal* – por poner un ejemplo- un tipo de arte que repele este carácter significativo?

1.3. “Ser sobre algo” como “ser interpretable”

Parece que, tanto si adoptamos una concepción del lenguaje que reconozca su dimensión pragmática, como si apelamos a la distinción entre medio y contenido, nos acercamos a una forma de entender la condición de “ser sobre algo” que va más allá del mero carácter representacional. Sin embargo, aún podemos preguntarnos si ciertas obras satisfacen esta condición. En particular, algunas obras de arte contemporáneo han sido concebidas bajo la

negación explícita de su carácter representacional. Las obras de arte *minimal* no representan nada, no tienen tema, no realizan ningún acto, simplemente *están*. ¿Qué sucede con estas obras? ¿Son arte o son meros objetos?

Podemos ya avanzar cual será la respuesta de Danto a esta cuestión. Para él, incluso cuando una obra no representa nada en sentido estricto o no tiene un tema, puede ser arte si muestra de alguna manera que pertenece al tipo de cosas que son interpretables y sobre la que es legítima y apropiada la pregunta sobre su significado. Incluso si la respuesta a la pregunta “¿sobre qué es la obra?” resulta ser “sobre nada” o “no tiene tema” parece que habría una diferencia entre dar una respuesta negativa y que la pregunta esté totalmente fuera de lugar -como sucedería si alguien la formulara con respecto a un mero objeto. Esta diferencia en la pertinencia de la pregunta es la que Danto explota para afirmar que incluso cuando la pregunta se responde negativamente, el mero hecho de que podamos formularla con sentido basta para mostrar que el objeto en cuestión “es sobre algo”. De hecho, él mismo ha presentado un caso de obra de arte cuyo contenido es exiguo y que, a pesar de ello, satisface la condición.

En particular, su ejemplo consiste en una recreación –de nuevo en términos del experimento de los indiscernibles- de tres corbatas pintadas de azul de las que solo una es arte a pesar de que no sea sobre nada. La primera es una corbata pintada por Picasso, la segunda una corbata que Cézanne usaba para limpiar sus pinceles y que resulta estar completamente tintada de azul y la tercera, y última, es una corbata que un niño ha pintado tras robársela a su padre. Para Danto, a pesar de que la corbata de Picasso no tiene tema, al pertenecer al tipo de cosas de las que es legítima la pregunta por su significado, sería arte, mientras que no así con las dos restantes.

Así, la corbata de Picasso y la de Cézanne no tienen tema, pero la fuerza de decir esto es diferente en ambos casos. En un caso, la obra carece de tema porque Picasso no quería que

tuviera ninguno. En el otro caso, carece de él porque es del tipo de cosas al que lógicamente no se le aplica, ya que es una mera cosa (aunque también sea un artefacto).²³

Danto, sin embargo, es consciente de que es posible presentar una objeción a su definición apelando a este tipo de obras y responde a ella en *The Transfiguration of the Commonplace*. Sin embargo, y antes de plantear la crítica en toda su dimensión, veamos de qué manera repercute en la noción de “ser sobre algo” expandir su significado hasta incluir casos como el anterior. Mi impresión es que, justamente para dar cabida a los casos que intuitivamente no satisfacen la condición, Danto ha ensanchado tanto su alcance que prácticamente casi cualquier cosa, en tanto que interpretable, satisfaría la condición. ¿Es esto una virtud o un defecto? En realidad no podemos evaluar esta condición aisladamente ya que, como veremos en el siguiente capítulo, las obras de arte estarían limitadas por una segunda condición, la condición de encarnar su significado.

En cualquier caso, podemos examinar en qué sentido hemos de entender esta condición de interpretabilidad y cómo ha de concebirse para que satisfaga la función de distinguir entre obras de arte y meros objetos para la que, en principio, es propuesta.

1.4. Interpretación e intención

²³ “So Picasso’s tie and Cezanne’s tie have no subject, but the force of saying this is different in the two cases. In the one case, the work lacks a subject because Picasso willed that it had none. In the other case, it lacks one because it is logically of the wrong sort to have one, being only a thing (if also an artefact).” Danto (1981), p. 47.

Si, como decimos, la noción de “*ser sobre algo*” adelgaza hasta coincidir con la posibilidad de interpretabilidad es necesario examinar qué entiende Danto por interpretación y qué tipo de factores la condicionan.

En primer lugar vimos que, para Danto, la obra de arte se constituye a través de una interpretación artística –que, a su vez, ha de contener al menos un predicado artístico y una identificación artística. De hecho, Danto ha caracterizado las interpretaciones como funciones²⁴ bajo las que un objeto se transforma –o *transfigura*– en una obra de arte. Además, y como vimos en el capítulo II, la interpretación correcta de la obra ha de recoger las intenciones del artista²⁵ y éstas están parcialmente determinadas por el mundo del arte en el que produce su obra. Siguiendo este criterio, debemos evitar interpretaciones de la obra que atribuyan significados que difícilmente podía pretender el artista, por ejemplo, porque no pertenecían a su constelación teórico-artística.

Dado el marco teórico de Danto, el artista ha de tener, en principio, la intención de hacer un objeto que *sea sobre* algo; es decir, ha de tener la intención de hacer un objeto para ser interpretado y, en este sentido, la intención no sólo abarca la producción del objeto-como-representación, sino también intenciones con respecto a cómo ha de ser interpretado el objeto. El artista que pinta un cuadro no solo está marcando una superficie, está tomando decisiones acerca de cómo produce la imagen pictórica y qué tipo de experiencia visual producirá en el espectador. Todos estos aspectos forman parte de la actividad artística y constituyen la intención del artista con respecto al significado de su obra. De ahí, que podamos resistirnos a considerar como arte las pinturas, o como pinturas las marcas sobre un papel, por ejemplo, de un mono; ya que difícilmente podemos decir del modo en que han sido producidas que hay

²⁴ “Concebiré las interpretaciones como funciones que transforman los objetos materiales en obras de arte.” [“I shall think of interpretations as functions which transform material objects into works of art.”] Danto (1986), p. 39.

²⁵ “Creo que no podemos estar completamente equivocados si suponemos que la interpretación correcta de un objeto-como-obra-de-arte es una que coincide con lo más posible con la propia interpretación del artista.” [“I believe we cannot be deeply wrong if we suppose that the correct interpretation of object-as-artwork is the one which coincides most closely with the artist’s own interpretation.”] Danto (1986), p. 44.

alguna intención o decisión sobre cómo marcar el lienzo o sobre qué experiencia producirá en el espectador. Aunque estos lienzos se parecen a las representaciones visuales que un artista pudiera hacer, no significan nada porque no podemos atribuir al mono ningún tipo de decisión o elección significativa con respecto al aspecto de su obra. Considerar estas obras como arte sería igual que considerar que las manchas de humedad de una pared representan algo –por más que podamos ver en ellas objetos reconocibles²⁶.

Así, en principio, el artista ha de tener alguna intención significativa, esto es, la intención de decir algo o significar algo; también, según Danto, ha de tener la intención de *hacer arte* para que su obra lo sea efectivamente. Las cuestiones que hemos de plantear son: ¿basta con que el artista produzca la obra de acuerdo con sus intenciones significantes para hacer una obra de arte o hemos también de identificar la intención de “hacer una obra de arte” y que ésta esté presente en la producción? ¿Qué es tener la intención de “hacer arte”? ¿Es necesaria esta intención para que haya arte? ¿Y suficiente?

En *The Philosophical Disenfranchisement of Art* Danto distingue entre dos tipos de errores:

Hay dos tipos de errores a los que puede dar lugar el concepto de arte, uno es filosófico y el otro es meramente crítico. El primero es el de interpretar algo que no es arte como un candidato artístico y el segundo consiste en interpretar erróneamente una cosa que hemos clasificado adecuadamente.²⁷

Es decir, podemos interpretar erróneamente un objeto en dos sentidos diferentes; en primer lugar, podemos interpretarlo como perteneciendo a un

²⁶ Según la versión de Wollheim (1987), ampliamente aceptada, de qué es una representación pictórica, solo cuando lo que se ve en una superficie marcada ha sido producido intencionalmente se trata de una representación.

²⁷ “There are two sorts of mistakes the concept of art gives rise to, one of which is philosophical and the other merely critical. The first is to interpret something which is not in candidacy for art, and the second consists in giving the wrong interpretation of the right sort of thing.”, Danto (1986), p. 40.

tipo de objeto al que no pertenece –como cuando interpretamos los cuadros de monos como obras de arte- y, en segundo lugar, incluso si identificamos correctamente la categoría a la que pertenece el objeto, podemos errar al interpretarlo correctamente –por ejemplo, podemos interpretar el *Guernica* como una obra alegre.

Parece claro que, según Danto, ambos tipos de interpretaciones están determinadas, al menos en parte, por las intenciones del artista. Así, vimos que Danto negaba el status artístico a las pinturas de las cavernas porque aquellos que las produjeron no podían tener intenciones artísticas algunas, dada la carencia de atmósfera teórica y artística en la que fueron producidas. Igualmente, Danto ha defendido que la interpretación correcta de una obra ha de respetar las intenciones significantes del autor en el sentido de no atribuirle significados que el artista no pudo pretender en su obra o prever al producirla; en este sentido, ha rechazado explícitamente las interpretaciones estéticas de máscaras africanas cuya intención religiosa o mágica excluye la posibilidad de interpretar estos objetos como objetos puramente estéticos.

Por tanto, para que interpretemos correctamente un objeto como artístico ha de ser, cuando menos, posible que el objeto en cuestión haya sido realizado con una intención artística. Además, la interpretación correcta del significado de la obra ha de tener en cuenta la intención significativa del artista. Es decir, no toda interpretación de la obra será una interpretación artística, sino solo aquella que coincida con las intenciones del artista cuando éste pretendía hacer una obra de arte.

En este sentido, Danto defendería un intencionalismo tanto a nivel del tipo de objeto que es producido, como con respecto al significado de dicho objeto o representación, aunque considera que ambas cuestiones son independientes, al menos lógicamente. Puesto que una afecta al tipo de objeto que es producido y la otra al significado que dicho objeto transmite.

Con respecto al primer tipo de intención, parece que se reconoce como relevante en general para determinar el status artístico de un objeto y pocos niegan que sea necesaria algún tipo de intención artística para que efectivamente haya arte. Otra cuestión es que esa intención sea suficiente para que lo haya. Es decir, ¿se puede hacer arte solo con la intención de hacer arte?

Danto parece proporcionar una respuesta negativa a esta cuestión. Para que un objeto sea artístico no basta con que haya sido hecho con una intención artística, sino que, además, ha de satisfacer ciertos criterios de artisticidad – criterios que, según su definición, son los de *ser sobre* algo y *encarnar* su significado. Con la mera intención de producir arte no podemos garantizar que hay arte; es necesario que haya una acción guiada por esa intención que produzca un significado encarnado. Tener la intención de hacer arte no basta para hacerlo, aunque es necesario tener tal intención para que el fruto de una determinada acción pueda categorizarse correctamente como arte.

Otros, como Dickie, parecen sin embargo, admitir que esta intención sea suficiente para que algo sea arte puesto que, dada su definición institucionalista del arte, basta con que un objeto producido por un artista sea presentado ante un público para que haya arte, sin necesidad de que el objeto signifique nada, o el artista quiera decir, expresar o provocar algo. De acuerdo con su definición:

“Una obra de arte es un artefacto del tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte.”²⁸

Pero ¿qué sería, entonces, tener la mera intención de hacer una obra de arte? Veámoslo primero con un ejemplo distinto. Para realizar una escultura es probable que sea necesaria la intención de realizarla y, así, todos aquellos objetos tridimensionales producidos por el hombre sin intención escultórica no son esculturas: pedestales, vallas de madera, cubos y toda clase de figuras geométricas, etc. Pero, asimismo, hemos de hacer algo más aparte de tener esa

²⁸ “A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public.” Dickie, G., *Art and Value*, Oxford, Blackwell, 2001.

intención; hemos de hacer, como mínimo, un objeto tridimensional, como, por ejemplo, un cubo geométrico de 1,82cm de lado de acero titulado *Die*, como el que produjo Tony Smith en 1962. Así, “tener la intención de hacer una escultura” solo puede entenderse correctamente si hay alguna acción determinada por esa intención que muestre que efectivamente tal intención se da. Si ahora trasladamos esto al caso del arte, tenemos que para “hacer una obra de arte” es necesaria la intención de hacer arte pero, también, ha de haber alguna acción particular que se lleve a cabo y que no se agote en la mera expresión de la intención. Para Danto, esa acción es justamente la de producir una representación que encarne su significado, pero, para Dickie, parece como si esa intención estuviera vacía de contenido excepto el de producir un “artefacto”. En principio, para Dickie, solo dos condiciones la de artefactualidad y la de exhibibilidad habrían de ser satisfechas por una acción para que fuera artística más allá de que la acción se inserte en un marco de presentación del mundo del arte.

Al igual que no podemos hacer una escultura con sonidos, para Danto, no podemos hacer arte sin significado. Sin embargo, a la pregunta “¿qué tipo de objeto es producido de acuerdo una acción artística?” Dickie no tendría una respuesta o su respuesta sería “cualquier tipo –de artefacto-” siempre y cuando se inserte en un marco de presentación del mundo del arte.

Curiosamente, Dickie, que parece otorgar un poder ilimitado a la intención artística para la cuestión de la producción del arte, se ha posicionado del lado de los anti-intencionalistas con respecto a la cuestión del significado de la obra de arte. Esto nos lleva a la segunda cuestión –la cuestión de la intencionalidad con respecto al significado- que, aunque es lógicamente distinta, parece prácticamente inseparable de la primera en el contexto habitual del arte.

La cuestión del intencionalismo, sobre todo con respecto a la cuestión del significado y la interpretación de la obra, ha sido ampliamente discutida²⁹. En particular, existe un debate aún vivo acerca del papel de las intenciones del artista en la determinación del significado de la obra. Algunos, como Beardsley, Dickie y Wilson, defienden que, aunque es necesario que para que haya arte, el artista ha de haber tenido la intención de hacer una obra de arte, en lo que respecta al significado de la obra no es necesario apelar a las intenciones del artista. La obra significa lo que significa independientemente de lo que el artista haya querido decir. Al igual que el significado de un enunciado está, para el anti-intencionalista, simplemente determinado por las convenciones lingüísticas pertinentes, el significado de la obra de arte no está determinado por las intenciones del artista. Es decir, aceptan un intencionalismo con respecto a la producción de algo como arte pero no con respecto al significado de la obra.

Entre los defensores del intencionalismo con respecto al significado se encuentra Noël Carroll, quien recupera la concepción neo-wittgensteiniana de intención para articular su crítica contra el anti-intencionalismo de Beardsley. En su opinión, Beardsley rechaza la apelación a las intenciones del artista en la determinación del significado porque asume una concepción errónea de la intención como algo privado e inaccesible. Si, como Carroll propone, redefinimos la noción de intención como algo manifiesto en la obra, nos deshacemos de los problemas que Beardsley señalaba con respecto al intencionalismo; en particular, nos libramos de la noción de intención como

²⁹ Del lado anti-intencionalista del debate, véase: Beardsley, M. y Wimsatt, W. K., "The intencional fallacy" en Wimsatt, W. K. Jr. *The Verbal Icon; Studies in the Meaning of Poetry*. Kentucky University Press, 1954; Dickie, G., Wilson, W.K. "The Intentional Fallacy: Defending Beardsley" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1995, 53 (3), p. 233-249. Wilson, W.K., "Confession of a Weak Anti-intentionalist: Exposing myself" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1997, 55, p. 309-311; Dickie, G., "Reply to Carroll", *Journal of aesthetics and Art Criticism*, vol. 55 (1997), pp. 311-312 y Dickie, G. "Intentions: Conversations and Art" *British Journal of Aesthetics*, 46, 1, 2006, pp. 70-81. Del lado intencionalista encontramos Carroll, N., (1992) "Art, Intentions, and Conversations" en *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 157-180; Carroll, N. (1997) "The Intentional Fallacy: Defending Myself", en *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 190-197; Cavell, S., *Must We Mean What We Say?* Cambridge, Cambridge University Press, 1976; Wollheim, R. *Painting as an Art*, London, Thames and Hudson, 1987, Baxandall, M. *Patterns of Intentions, On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.

algo privado, “un plan en la mente del autor”, e inaccesible al oyente o receptor de una obra³⁰.

No podemos entrar aquí en los argumentos que tanto unos como otros han esgrimido para defender el anti-intencionalismo y el intencionalismo con respecto al significado artístico, pero podemos examinar hasta qué punto la intención artística que hace de algo una obra de arte está ligada a la intención con respecto al significado de la obra en cuestión.

Francisca Pérez Carreño³¹ ha defendido que es incoherente defender el intencionalismo con respecto a la producción de un objeto como arte y negar el intencionalismo con respecto al significado. Su argumento apela a lo que señalamos más arriba con respecto a cómo caracterizar la intención artística y si esta puede entenderse simplemente como una intención de hacer arte o ha de incorporar algún requisito ulterior. Puesto que hacer arte no puede ser simplemente tener la intención de hacer arte -ya que esta intención es vacua-, sino que ha de involucrar algún tipo de acción ulterior que, a su vez, produzca algún tipo de objeto, el significado de la obra -que resulta de esa acción- está directamente vinculado a la intención del artista de producir un objeto artístico; se entienda éste como un objeto interpretable, según Danto, o estético, según Beardsley, por poner dos ejemplos.

El argumento de Pérez Carreño contra el anti-intencionalismo con respecto al significado de la obra se apoya en un rechazo de la postura defendida por Dickie de que la intención de hacer arte conlleva la intención abstracta de hacer un artefacto, sin que la naturaleza del artefacto cuente. Como hemos señalado, una intención de este tipo no sería suficiente y, si lo fuera, implicaría el abandono de nuestras intuiciones acerca de la naturaleza y el valor del arte. Pero, ¿se sigue del rechazo de esta tesis con respecto al papel de la

³⁰ No obstante, Dickie ha defendido recientemente que la noción de intención que Carroll apunta no es correcta y que, incluso dentro de su defensa del intencionalismo, sería incoherente con el papel determinante del significado que Carroll le atribuye. Véase, Dickie (2006), p. 74.

³¹ Pérez Carreño, F., “<<Institución-arte>> e intencionalidad artística”, *Enrahonar*, 32/33, 2001, 151-167.

intención en la fijación del status artístico de un objeto que tenemos que aceptar la postura intencionalista con respecto al significado? Parece que no. Incluso si es cierto que la concepción de Dickie de la intención artística es errónea -por vacua- no se sigue del reconocimiento de este error que el anti-intencionalismo con respecto al significado sea falso. Así, aunque es cierto que la intención artística ha de entenderse no como pura intención de “hacer arte”, sino como una que determina una acción concreta de producción de un objeto, no se sigue directamente de esta forma de entender la intención artística que tengamos que comprometernos con una postura intencionalista con respecto al significado. Después de todo, es posible defender, con Beardsley, que la intención artística es la de producir un objeto que provoque una experiencia estética³² y mantener un anti-intencionalismo con respecto al significado de la obra. Así, a menos que tengamos razones independientes para sostener el intencionalismo con respecto al significado, no basta con mostrar que la noción de intención artística ha de ser más rica de lo que sostiene Dickie.

En principio, no es intrínseco a la idea de que la intención artística conlleva una intención significativa, como en Danto, que el significado de la obra está determinado intencionalmente. También emitir una oración es una actividad intencional y no se sigue necesariamente de esta tesis que el significado de un enunciado esté determinado por las intenciones del hablante. Otra cosa es que tengamos razones para pensar que así es pero, en principio, no es incoherente sostener a la vez que un artista produce arte cuando lo hace bajo una determinada intención artística pero que el significado de su obra es el que es y no lo que el artista pretendió que fuera. Dickie puede estar errado en su concepción de la intención artística pero no es incoherente en lo que respecta a su defensa del anti-intencionalismo significativo.

³² “(U)na obra de arte puede definirse como una disposición intencional de condiciones para producir experiencias de un carácter manifiestamente estético.” [“(A)n artwork can be usefully defined as an intentional arrangement of conditions for affording experiences with marked aesthetics character”] Beardsley, M., “In Defense of Aesthetic Value” *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, Newark, 1979, p. 729. citado en Dickie (2001), p. 34.

Para rebatir el anti-intencionalismo con respecto al significado hemos de mostrar que, efectivamente, entender un enunciado o, para el caso, una obra de arte, es necesario apelar a las intenciones del hablante o artista. Esto es, lo que necesitamos, más bien, es apuntar alguna razón a favor del intencionalismo con respecto al significado que sea independiente de nuestro rechazo de la noción de intención artística de Dickie.

Recientemente, Dickie ha publicado un artículo en el que discute una vez más los argumentos que supuestamente apoyan el intencionalismo defendido por Carroll. De todos los argumentos que Dickie discute me gustaría centrarme en uno de ellos porque, creo, su discusión puede arrojar alguna luz sobre el problema, examinado al final del capítulo II, acerca de la validez de las descripciones de las obras de arte que incluían predicados no disponibles para el artista en el momento de producción de la obra. Vimos que uno de los problemas que planteaban la aplicación retrospectiva de predicados estilísticos era justamente el de supuestamente violar la tesis de que el significado de la obra de arte está condicionado por las intenciones del artista.

Comenzaré examinando un par de ejemplos propuestos por Carroll para ilustrar la aplicación de predicados no previstos por el artista a su obra y que tipo de conflictos pueden derivarse de estas aplicaciones con respecto a la tesis intencionalista.

En primer lugar, Carroll examina la caracterización de *La isla misteriosa*³³ de Julio Verne como una novela racista y paternalista debido al retrato que hace de un ex-esclavo negro, Neb, como un hombre dócil, infantil y *naïve*. Sin embargo, como señala Carroll, parece que las intenciones de Verne iban justamente en la dirección opuesta; esto es, Verne pretendía ilustrar cierto espíritu tolerante hacia el hombre negro que había soportado las ataduras de la esclavitud. ¿Cómo hemos de caracterizar esta obra como racista, siguiendo la intuición presente en la primera descripción, o como anti-racista siguiendo la

³³ Verne, Jules, *La isla misteriosa*, 1874.

máxima intencionalista de identificar el significado de la obra con las intenciones del artista? ¿Podemos decir que la obra es a la vez racista y anti-racista? Carroll ha tratado de mostrar que el hecho de que la obra sea racista, a pesar de la intención anti-racista de su autor, no supone ningún problema para la tesis intencionalista con respecto al significado. De hecho, es justamente porque identificamos correctamente la intención de Verne de hacer una descripción de Neb como un hombre dócil, infantil y *naïve* por lo que podemos describir esa caracterización del personaje como racista. Identificar correctamente las intenciones con las que ha sido producida una obra o ha sido hecha una acción no implica que toda la descripción de la acción o de la obra se agote en las intenciones. A veces, el resultado de una acción va más allá de lo previsto en las intenciones que la causan. Por ejemplo, puedo querer alimentar a mi galápagos con lechuga y zanahoria –por mi creencia de que es una especie herbívora- y estar matándolo de hambre dada su dieta rica en proteínas; de tal manera que es justamente mi intención de conseguir *x* –alimentar a mi galápagos- lo que explica que mi acción sea en realidad *y* –matarlo de hambre. En este sentido, el supuesto problema para el intencionalismo que surge del hecho de que ciertas descripciones verdaderas de una obra no solo no estén previstas por el autor sino que, incluso, contradigan sus intenciones se desvanece al mostrar que justamente son verdaderas porque tenemos en cuenta la intención del autor. Así, la obra de Julio Verne es racista porque tuvo la intención de retratar al hombre negro como dócil, infantil y *naïve*.

En cierto sentido este es un caso similar al de la aplicación retrospectiva de predicados estilísticos, como cuando decimos que Jacobo Pontormo es un pintor manierista aunque la noción de manierismo no pudiera formar parte de su intención porque aún no había sido acuñada dentro del discurso histórico crítico del momento en el que produjo su obra. Sin embargo, podemos atribuir este predicado artístico a su obra en parte porque identificamos la intención del pintor de pintar de cierta manera que con el tiempo ha sido identificada como manierista. Es decir, precisamente desde un punto de vista intencionalista,

podemos dar cuenta de la aplicación de predicados estilísticos retrospectivamente. Esto no quiere decir, sin embargo, que cualquier predicado estilístico -o su contrario- pueda ser aplicado. Pontorno es manierista aunque el no calificara así su obra porque dadas las intenciones presentes en su producción -que causan que sus pinturas posean ciertos rasgos que conjuntamente satisfacen la definición del estilo manierista- tenemos razones para calificarla así. Ahora bien, imaginemos el dibujo de un niño que, por su apariencia, parece un cuadro cubista. ¿Podemos decir de ese dibujo que es realmente cubista? El niño ha marcado la superficie, ha querido pintar un guitarra, una botella y una partitura y el resultado se aproxima visualmente a los bodegones cubistas de Juan Gris. Sin embargo, no parece que sea apropiado describir como cubista su dibujo pues, en principio, para identificar una pintura como cubista ha de ser posible identificar la intención del artista de producir una imagen que recoja simultáneamente las apariencias de un objeto desde ángulos diversos y no parece que esta sea parte de la intención del niño.

Un caso similar ha sido señalado por el propio Carroll cuando rechaza la interpretación de *Plan 9 from Outer Space*, de Ed Wood, como una película trasgresora³⁴. Según Carroll, pese a que, en efecto, esta es una película que viola algunas de las convenciones que constituyen el llamado cine hollywoodiense, sería erróneo inferir de esto que es una película trasgresora. Pero, ¿por qué es erróneo? ¿No hemos dicho anteriormente, con Carroll justamente, que la intención del autor no agota el rango completo de las descripciones verdaderas de una obra? Vimos con el ejemplo de *La isla misteriosa* que podemos caracterizar la obra como racista a pesar de las intenciones anti-racistas del autor y esto justamente porque cual sea el resultado de una acción, aunque esté parcialmente determinado por las intenciones del artista, puede escapar a dichas

³⁴ Al parecer, esta interpretación fue propuesta por J. Hoberman redactor del *Village Voice* quien, extrapolando los recursos filmicos del cine vanguardista postmoderno a las películas de serie B como las de Ed Wood, considera que en tanto que éstas satisfacen los rasgos característicos de la producción filmica postmoderna, podemos considerar las películas de Wood como trasgresoras y, por ello, vanguardistas.

intenciones. Es decir, podemos hacer algo más de lo que en principio pretendíamos, incluso hacer lo contrario de lo que pretendíamos sin que esto implique que las intenciones sean irrelevantes para comprender la acción, su éxito o fracaso. ¿Por qué no es entonces la película de Wood un ejemplo de cine trasgresor? ¿No podemos, como dijimos en el caso de Verne, reconocer que la intención de Wood era probablemente conservadora pero que el resultado es, *pace* Wood, trasgresor?

Precisamente, esta es la crítica que hace Dickie a la interpretación de la película de Wood como no-trasgresora que Carroll defiende apelando para ello a las intenciones del artista. Si Carroll rechaza la descripción de *Plan 9* como trasgresora invocando las intenciones conservadoras de Ed Wood, Dickie sostiene que lo que hace de algo trasgresor no es que se haya hecho de acuerdo con alguna intención sino que efectivamente lo sea; en este caso, por ejemplo, porque viola algunas de las convenciones típicas del cine hollywoodiense de la época. Para Dickie, el término trasgresor no es intencional³⁵ mientras que para Carroll lo es³⁶. Para Dickie, algo puede ser trasgresor independientemente de si ha sido producido con la intención de subvertir los códigos de una disciplina o sin ella, basta con que, efectivamente, los subvierta.

Parece, pues, haber un debate en torno a si la intención es relevante para fijar la interpretación adecuada de la obra, que se concreta en la cuestión de si

³⁵ “Puede, sin embargo, admitirse que la película de Wood es trasgresora porque viola los códigos cinematográficos de Hollywood. No lo hace intencionalmente. ... Contrariamente a lo que sostiene Carroll, la trasgresión como tal es neutral con respecto a la intención. Puede haber trasgresiones intencionales, como presumiblemente sucede en el caso de las violaciones del código cinematográfico de los productores contemporáneos, y puede haber trasgresiones inintencionadas, como supuestamente eran las de Wood.” [“It can, however, be granted that Wood’s film is transgressive because it does violate Hollywood film-making codes. It does not do so intentionally. ... Contrary to what Carroll says, transgression as such is intention-neutral. There may be intentional transgressions, as presumably the violations of the present-day film-makers are, and there may be unintentional transgressions, as presumably Wood’s were.”] Dickie, (2006), p. 79.

³⁶ Según Carroll, “...(T)rasgresión es un concepto intencional, y toda la evidencia indica que Edward Wood no tenía las mismas intenciones de subvertir el estilo de producción hollywoodienses que poseen los vanguardistas contemporáneos”. [“...(T)ransgression is an intentional concept, and all the evidence indicates that Edward Wood did not have the same intentions to subvert the Hollywood style of film-making that contemporary avant-gardists have.”] Carroll, N., “Art, Intention, and Conversation” en Carroll (2001) p. 176.

determinados términos que empleamos para caracterizar las obras son o no intencionales en el sentido de que solo podemos adscribirlos si el autor pretendía hacer una obra que satisficiera ese rasgo. Hemos visto en el ejemplo anterior que es posible describir una obra en términos que no están abarcados por la intención del artista pero que, en cierta medida, son coherentes con ella; así, la obra de Verne es racista porque el escritor retrató intencionadamente al hombre negro desde un punto de vista paternalista. Sin embargo, el caso de Wood parece distinto, pues la cualidad trasgresora que J. Hoberman –y Dickie en su artículo- señala no solo no formaba parte de la intención del cineasta sino que ni siquiera está conectada con alguna de las intenciones presentes en la producción de la película. En cierto modo, decir de las películas de Wood que son trasgresoras es como decir del dibujo de un niño que es cubista solo porque percibamos cierto parecido entre el dibujo y una pintura cubista.

Además, aunque es posible que demos sentido al hecho de que ciertos rasgos pueden identificarse en las obras incluso si estas fueron producidas de acuerdo con una intención que no los tenía en consideración, parece haber otros rasgos que difícilmente podemos identificar independientemente de que el artista tuviera la intención de que su obra los contuviera. Pensemos en la caracterización de una obra como irónica; ¿puede un enunciado ser irónico con independencia de que el emisor así lo pretenda? Con frecuencia un enunciado irónico está compuesto por exactamente las mismas palabras que el mismo enunciado no-irónico. Por ejemplo, cuando decimos de alguien “¡qué buena persona es!” podemos decirlo irónicamente o sin ironía alguna. ¿Tiene sentido decir que alguien emite esta oración irónicamente si, en realidad, lo dice de corazón? ¿Podríamos sostener que la frase es irónica, *pase* las intenciones del hablante? No encuentro un modo de hacerlo. Así pues, parece que incluso si Dickie consigue mostrar que algunos rasgos pueden ser neutrales con respecto a la intención, parece que no todos lo son y que es necesario apelar a ella para afirmar con verdad que un determinado rasgo está presente en una obra y no solamente que así nos lo parece.

Además, si, con Dickie, abandonamos completamente toda referencia a las intenciones significantes del artista, parece que la cuestión del valor artístico de una obra de arte quedara completamente desconectada de la intención del artista y en cierto modo esto nos llevaría a poder decir que algo puede ser una obra maestra por casualidad. Un artista podría revolucionar el mundo del arte en el que habita sin pretenderlo, simplemente por producir un objeto que funcione estéticamente de un modo imprevisto por el artista y para nada pretendido por él. Sin embargo, parece que nuestra valoración de los grandes maestros y el papel que éstos juegan en la formación de un canon artístico no podrían entenderse como, de hecho, se conciben si fuera posible en general atribuir valor artístico a una obra cuyo éxito o fracaso está, en principio, desconectado de la acción intencional del artista de producirlo de una determinada manera. Entiéndase, no de revolucionar el mundo del arte, por ejemplo, sino de realizar acciones que, causal y necesariamente, supongan dicha revolución.

En conclusión, parece que al menos tenemos dos razones diferentes para poner en cuestión el anti-intencionalismo con respecto al significado; en primer lugar, ciertos rasgos, como el de la ironía, no parecen ser aplicables independientemente del reconocimiento de la intención del artista de hacer una obra que posea dicho rasgo. No parece que alguien pueda ser irónico sin pretenderlo. Además, hemos visto que la desconexión entre la intención artística y el valor artístico que Dickie sostiene debido a su anti-intencionalismo no da cuenta del modo en el que identificamos a los maestros y del papel que estos desempeñan en la formación de un canon artístico. No decimos del niño que produce un dibujo de aspecto cubista que es un genio porque el aspecto de su dibujo se debe en gran medida a su falta de destreza y no a su genialidad.

Por último me gustaría apuntar una consideración con respecto a lo que, creo, son las motivaciones del anti-intencionalismo. Al final de su artículo, Dickie revela una de estas motivaciones de manera explícita. Una de las

supuestas virtudes del anti-intencionalismo es que una obra no es mejor solo porque su autor diga que, a pesar de los efectos de la misma, lo que pretendía con ella eran resultados muy distintos a los que, de hecho, ha obtenido. Efectivamente, una obra no mejora solo porque el artista enumere todas las virtudes con las que ha sido incapaz de dotar a su obra. No siempre que alguien tiene una intención se satisface completamente, pero esto no quiere decir que la intención sea irrelevante para determinar qué tipo de objeto ha sido producido y qué interpretación le es adecuada. Es decir, el anti-intencionalista fundamenta su rechazo a la apelación a las intenciones como forma de mejorar la valoración de una obra que no merece más halagos que los que pueden enumerarse de acuerdo con la experiencia de la obra. Sin embargo, no es en absoluto incompatible con el intencionalismo el compromiso con esta forma de entender la valoración de una obra. Un artista puede fracasar a la hora de llevar a cabo su intención y explicitarla no hará mejor a la obra, seguirá siendo tan pobre o mala como lo era antes de referirnos a las intenciones. El intencionalismo no defiende la tesis de que la obra es lo que el artista quiere que sea, puesto que esto sería una forma de Humpty-dumptyismo. Lo que defiende el intencionalismo es que para comprender adecuadamente una obra hemos de tener en cuenta la intención con la que fue producida y que solo contra el trasfondo de esa intención podemos ofrecer una valoración mesurada de su valor. Finalmente, así como la obra ni mejora ni empeora simplemente apelando a las intenciones del artista, la diferencia entre la casualidad y el mérito se distinguen por la intención del artista y por el trabajo que hay tras una obra. El anti-intencionalismo acierta en rechazar que una obra pueda ser mejor solo porque el artista exprese ciertas intenciones que no ha logrado materializar en la obra, pero de esto no se sigue que las intenciones sean completamente irrelevantes para la interpretación y la apreciación de la obra.

1.4.1. Interpretación superficial e interpretación profunda

Al examinar la cuestión del intencionalismo con respecto al significado hemos visto que son perfectamente compatibles con una postura intencionalista descripciones de una obra que, con toda probabilidad, no formaban parte de la intención del artista. Así, Carroll mostraba con el ejemplo de *La isla misteriosa* que “el intencionalismo no está enfrentado a la hermenéutica de la sospecha”³⁷, entendiéndose por ésta la que hace posible calificar de racista la obra de Verne. Señalamos, sin embargo, que una interpretación de este tipo había de mantener cierto grado de coherencia con las intenciones significantes de la obra. Es justamente porque Verne pretendía retratar a Neb como un hombre dócil e infantil por lo que es posible caracterizar el resultado como paternalista y racista. Es decir, los supuestos de la hermenéutica de la sospecha, como la llama Carroll en este artículo, no solo no se enfrentan a la tesis intencionalista con respecto al modo en el que hemos de constreñir nuestras interpretaciones de las obras de arte, sino que incluso han de dar por sentada este tipo de interpretación de la obra.

Danto ha recogido en “Deep Interpretation”³⁸ una relación similar entre lo que él denomina “interpretación superficial”³⁹ de la obra, que estaría determinada por las intenciones del artista y por cómo éste se las representa a sí mismo, y lo que llama “interpretación profunda” que coincide, en mi opinión, con lo que Carroll considera una interpretación propia de la hermenéutica de la

³⁷ “Therefore, appearances notwithstanding, intentionalism is not at odds with the hermeneutic of suspicion”, Carroll (2001), p. 189.

³⁸ Danto (1986), pp. 47-67.

³⁹ “(L)a interpretación superficial ha de caracterizar el comportamiento externo de un agente con referencia a la representación que se le supone sobre su propia acción, de manera que el agente se encuentra en una posición privilegiada con respecto a cuales son sus representaciones. Con respecto a sus representaciones profundas no tiene ningún privilegio, de hecho no tiene autoridad sobre ellas, y si ha de llegar a conocerlas lo hará de la misma manera que otros tienen de identificarlas”. [(S)urface interpretation undertakes to characterize the external behaviour of an agent with reference to the internal representation of it presumed to be the agent’s, and the agent is in some privileged position with regard to what his representations are. Or at least what his surface representations are. With regard to his deep representations he has no privilege, hence no authority, for he must come to know them in ways no different from those imposed upon others.”] Danto (1986), p. 51.

sospecha. La distinción es válida para las obras de arte pero, en realidad, es más general y se aplica, si no a toda acción, a un buen número de ellas⁴⁰.

Por ilustrar la distinción con un ejemplo que ya nos es familiar, veamos de nuevo el caso de Verne. Una interpretación superficial de *La isla misteriosa* sería aquella que, por ejemplo, dijera de la obra que representa a Neb como un hombre dócil e infantil, mientras que una interpretación profunda sostendría que, justamente porque la intención de Verne es la recogida en la interpretación superficial, la novela en cuestión es una novela paternalista y racista.

La interpretación profunda toma el contenido de la interpretación superficial y le asigna una significación ulterior que no podía ser, en principio, prevista por el autor. Así como, para Carroll, las caracterizaciones propias de la hermenéutica de la sospecha no solo son compatibles con la apelación a las intenciones del artista sino que, además, han de apoyarse en ellas, para Danto, el objeto de una interpretación profunda es siempre una interpretación superficial. Así, “la interpretación superficial, cuando se realiza exitosamente, nos proporciona el interpretanda para la interpretación profunda”⁴¹.

Mientras que la autoridad del agente o artista es relevante para fijar la interpretación superficial adecuada de la obra, la interpretación profunda se distingue precisamente por la ausencia de autoridad con respecto al significado relevado en ella⁴². Su función es poner de manifiesto una intención *oculta*, como si dijéramos, al propio agente. Las reminiscencias psicoanalíticas de esta forma

⁴⁰ Por ejemplo, es frecuente dentro de la interpretación profunda propia del psicoanálisis interpretar una determinada acción a, por ejemplo, robar compulsivamente, como el signo de otro deseo, b, por ejemplo, violar alguna norma social para que los demás se formen una opinión distinta de uno mismo.

⁴¹ “(S)o surface interpretation, when successfully achieved, gives us the interpretanda for deep interpretation.” Danto (1986), p. 52.

⁴² “Así, comprender lo que un autor en tanto que agente y autoridad a la vez pudo haber querido significar es central para este tipo de interpretación que justamente por esta razón, debe diferenciarse del tipo de interpretación hermenéutica o interpretación profunda como prefiero designarla, que me propongo examinar aquí. Es profunda precisamente porque no ha lugar a referir a la autoridad que es un rasgo conceptual de lo que podemos llamar interpretación superficial.” [“So understanding what an author as agent and authority at once could have meant is central to this order of interpretation that for just this reason, must be distinguished from the sort of interpretation, hermeneutic or what I shall designate deep interpretation, which I want to examine here. It is deep precisely because there is not that reference to authority which is a conceptual feature of what we may as well term surface interpretation.”] Danto (1986), pp. 50-51.

de caracterizar la interpretación profunda son evidentes y, de hecho, Danto enumera algunas instancias paradigmáticas de interpretación profunda como la interpretación psicoanalítica, la marxista, la estructuralista y la llevada a cabo en el seno de filosofías substantivas de la historia, como la de Hegel.

Lo importante, sin embargo, para la cuestión que nos preocupa ahora es que en ningún caso puede existir la interpretación profunda sin que, previamente, se haya caracterizado la obra correctamente de acuerdo con los condicionantes de la interpretación superficial. Así, “la interpretación profunda supone que la interpretación superficial ya ha hecho su trabajo, de manera que sabemos lo que ha sido hecho y por qué. Una vez hecho esto buscamos los determinantes profundos de la acción de da Vinci. Apelar a sus intenciones simplemente individua el interpretandum para una interpretación profunda, pero la interpretantia nos refiere al extraño inconsciente de Leonardo, a su posición económica, a la semiótica del embellecimiento en la cultura florentina - ...- etc.”⁴³.

Parece, entonces, que el compromiso intencionalista de Danto con respecto a la determinación de la interpretación correcta de la obra de arte no excluye, como tampoco lo hace Carroll, la validez de interpretaciones que - teniendo en cuenta y respetando la interpretación en términos intencionalistas - van, como si dijéramos, más allá de ellas para capturar significados que el artista no pudo pretender. Pero como ya dijimos al principio, “la interpretación superficial debe ser escrupulosamente histórica, y referir solo a las posibilidades que Leonardo pudo haber reconocido sin atribuirle conocimiento alguno de las

⁴³ “Deep interpretation supposes surface interpretation to have done its work, so that we know what has been done and why. Now we look for the deep determinates of da Vincian action. Appeal to his intentions only individuates the interpretandum for a deep interpretation, but the interpretantia refer us to Leonardo’s kinky unconscious, his economic locus, and to the semiotic of embellishment in Florentine culture -...- and on and on and on.” Danto (1986), p. 66.

ciencias humanas del futuro”⁴⁴ que, como hemos visto, permiten forjar las interpretaciones profundas de la obra de Leonardo.

Finalmente, vemos cómo la postura de Danto con respecto a la interpretación adecuada de la obra y con respecto a la identidad del objeto artístico acaban por entrelazarse por más que sean cuestiones lógicamente distintas; ya que “no podemos identificar la obra, no digamos ya dejarla hablar, salvo sobre la asunción de una interpretación lograda. Sin la interpretación superficial, el mundo del arte se queda en un mundo de demasiados lienzos en ruinas y muros manchados.”⁴⁵

Así, podemos situar a Danto entre los defensores del intencionalismo con respecto a la intención artística y significativa y recoger estos aspectos de su concepción para determinar el carácter interpretable esencial a la obra de arte. Decíamos que la condición de “ser sobre algo” parecía acabar identificándose con la mera condición de interpretabilidad y hemos visto que, al menos en algunos lugares centrales de la obra de Danto, esta condición estaría determinada intencionalmente. Por tanto, para que un objeto sea arte ha de haber sido producido con una intención artística que, en Danto, se concreta como intención de producir un objeto que ha de ser interpretado. Así, la noción de interpretación ha llegado a ser central para la caracterización del arte de Danto y ésta, a su vez, ha sido definida en términos intencionalistas. Para ello, hemos examinado las implicaciones del debate entre el intencionalismo y anti-intencionalismo con respecto al significado de una obra de arte, así como la postura de Danto dentro de este debate.

⁴⁴ “Surface interpretation must be scrupulously historical, and refer only to possibilities Leonardo could have acknowledged without attributing to him knowledge of the humanciences of the future.” Danto (1986), p. 66.

⁴⁵ “(W)e cannot so much as identify the work, let alone allow it to speak, save against an assumption of achieved interpretation. Without surface interpretation, the artworld lapses into so much ruined canvas, and so many stained walls.” Danto (1986), p. 67.

2. Dos críticas a la condición de “ser sobre algo”

Me propongo examinar dos posibles tipos de contraejemplos a la condición de “ser sobre algo”. El primero ya ha sido parcialmente mencionado anteriormente y estaría compuesto por obras que han sido producidas bajo un rechazo explícito de la función representacional del arte. El segundo grupo de críticas apela no a un determinado movimiento artístico, sino a la naturaleza de algunas formas artísticas como la música o la arquitectura, o la de las artes decorativas. Aunque es indudable que algunas obras arquitectónicas y musicales representan o simbolizan algo, en la mayoría de los casos parece forzado atribuir la condición de “ser sobre algo” a ciertas obras pertenecientes a estos géneros.

2.1. La negación del carácter representacional del arte por el llamado arte representacional

El tipo de obras que suponen un desafío al carácter representacional del arte tienen un trasfondo histórico y teórico específico: el del arte moderno y, en particular, el de la producción *minimal*.

El paulatino abandono del carácter representacional de la pintura moderna se lleva a cabo al menos en dos etapas diferenciadas. En primer lugar, Clement Greenberg⁴⁶ y Michael Fried⁴⁷ proporcionaron el respaldo teórico y

⁴⁶ “La planitud hacia la que la pintura moderna se orienta no puede ser nunca una planitud completa. La creciente sensibilidad al plano pictórico ya no permite ilusión escultural, o *trompe-l’oeil*, pero puede y permite ilusión óptica. La primera marca sobre una superficie destruye su planitud virtual y las configuraciones de un Mondrian aún sugieren un tipo de ilusión de una tercera dimensión. Solo que ahora es una tercera dimensión estrictamente pictórica, estrictamente óptica. Donde los antiguos Maestros crearon una ilusión del espacio en el que uno podía imaginarse a sí mismo caminando, la ilusión creada por un modernista es una en la que solo se puede mirar, solo se puede recorrer con el ojo.” [“The flatness towards which Modernist painting orients itself can never be an utter flatness. The

reflexivo al arte moderno que, en su búsqueda de sí mismo y de su naturaleza se habría ido desprendiendo de todas aquellas funciones que tradicionalmente había desempeñado pero que suponían un lastre a su autonomía. Así lo importante en pintura no sería la capacidad de ésta de representar visualmente la apariencia de las cosas, sino generar experiencias a través de medios exclusivamente pictóricos –esto es, a través de la línea, el color, la composición, de la *forma*, en definitiva. El arte de la pintura alcanza su madurez cuando ésta trata de explorar con medios exclusivamente pictóricos su propia naturaleza y se afana en la búsqueda de los límites de lo que se puede producir pictóricamente. Así, Greenberg entenderá el proyecto moderno como indisolublemente ligado a la cuestión de la autonomía artística⁴⁸. Aún así para

heightened sensitivity of the picture plane may no longer permit sculptural illusion, or *trompe-l'oeil*, but it does and must permit optical illusion. The first mark made on a surface destroys its virtual flatness, and the configurations of a Mondrian still suggest a kind of illusion of a kind of third dimension. Only now it is strictly pictorial, strictly optical third dimension. Where the Old Masters created an illusion of space into which one could imagine oneself walking, the illusion created by a Modernist is one into which one can only look, can travel through only with the eye.”] Greenberg, C. (1960-65) “Modernist Painting”, p. 758 en *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Harrison, C. y Wood, P., (eds.), Blackwell, 1992, pp. 754-760.

⁴⁷ “Lo que está en juego es este conflicto es si las pinturas o los objetos en cuestión han de experimentarse como pinturas o como objetos, y lo que determina su identidad como pintura es su manera de enfrentarse a la demanda de ser formas. De otra forma se experimenta simplemente como objetos. Esto puede resumirse diciendo que la pintura moderna ha llegado a considerar imperativo suspender su propia objetualidad, y el factor principal de este proyecto es la forma, pero forma que debe pertenecer a la pintura- debe ser pictórica y no, o no simplemente, literal. Por su parte el arte literal lo pone todo del lado de la forma en tanto que propiedad dada de los objetos, si no en tanto que propiedad sin más. Aspira a no suspender su propia objetualidad, mas bien al contrario, busca y trata de descubrir su propia objetualidad.” [“What is at stake in this conflict is whether the paintings or objects in question are experienced as paintings or as objects, and what decides their identity as *painting* is their confronting of the demand that they hold as shapes. Otherwise they are experienced as nothing more than objects. This can be summed up by saying that modernist painting has come to find it imperative that it defeat or suspend its own objecthood, and that the crucial factor in this undertaking is shape, but shape that must belong to *painting* –it must be pictorial, not, or not merely, literal. Whereas literalist art stakes everything on shape as a given property of objects, if not indeed as a kind of object in its own right. It aspires not to defeat or suspend its own objecthood, but on the contrary to discover and project objecthood as such.”] Fried, M., (1967) “Art and Objecthood” en *Art and Objecthood*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, pp. 148-172.

⁴⁸ “La esencia del modernismo reside, tal y como yo lo veo, en el uso de métodos característicos de una disciplina para criticar la disciplina misma.” [“The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself.”] Greenberg, C., (1960-65) “Modernist Painting”, p. 755 en *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Harrison, C. y Wood, P., (eds.), Blackwell, 1992, pp. 754-760; “Pronto llegó a ser evidente que el área de competencia propia y única de cada arte coincidía con lo que era exclusivo de su medio. La tarea de auto-crítica llegó a convertirse en eliminar de los efectos de cada arte lo que pudiera considerarse efectos prestados de otras artes. De esta manera cada arte llegaría a ser “pura”, y en su pureza encontraría la garantía de sus estándares de calidad así como de su independencia. “Pureza” significó auto-definición.” [“It quickly

ambos, el arte sigue perteneciendo a la categoría de las representaciones, pues la experiencia que proporcionan se diferencia de la experiencia de las cosas naturales o físicas. Las obras de arte tienen propiedades intencionales, que deben su identidad como tales al hecho de haber sido producidas por una persona.

En segundo lugar, se radicalizan algunas de las máximas defendidas por los artistas y teóricos de la modernidad y se rechaza todo vestigio de ilusión en el arte. Si Greenberg y Fried defendían una concepción de la autonomía artística en la que la producción de un cierto tipo de experiencia estética tenía aún un lugar importante, el arte *minimal* entenderá la autonomía como rechazo de las condiciones propias de la ilusión y adoptará un carácter literal⁴⁹. Es decir, las propiedades que el objeto artístico poseería en una obra *minimal* serían exactamente las mismas que las del objeto material que, en Danto, constituye la contrapartida no artística de una obra de arte. De hecho, a pesar de que los orígenes del *minimal* se sitúan en la pintura⁵⁰, su aspiración objetual llevará a estos artistas a crear obras que, al menos en apariencia, se ubican en la escultura. Como señala Pérez Carreño, “según los argumentos reductivistas, cuando se eliminan todas las pretensiones contenidistas, la pintura podría alcanzar su verdadera esencia. Pero, entonces, está peligrosamente cerca de convertirse en un objeto, en una escultura si se quiere.”⁵¹. El arte *minimal* se caracteriza por su rechazo a todo recurso pictórico que produzca en el

emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique to the nature of its medium. The task of self-criticism became to eliminate from the effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Thereby each art would be rendered ‘pure’, and in its purity find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence. ‘Purity’ meant self-definition.”] Greenberg, p. 755.

⁴⁹ Rasgo que, para Fried, destruía las condiciones necesarias para la autonomía artística.

⁵⁰ “Puesto que la apariencia anterior de no-arte ya no estaba disponible para la pintura, una vez que incluso un lienzo sin pintar podía presentarse como una pintura, el límite entre el arte y el no-arte tenía que buscarse en lo tri-dimensional, donde estaba la escultura y donde todo lo que era material que no era arte también se encontraba.”. [“Given that the initial look of non-art was no longer available to painting, since even an unpainted canvas now stated itself as a picture, the borderline between art and non-art had to be sought in the three-dimensional, where sculpture was, and where everything material that was not art also was.”] Greenberg, C., “Recentness of Sculpture” en *Minimal Art. A Critical Anthology*, Battcock, G., (ed.), Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 180-186, p. 182.

⁵¹ Pérez Carreño, F., *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2003, p. 104.

espectador alguna experiencia de ilusión, así como la negación del carácter representacional de la obra de arte. En general, el rasgo característico del *minimal* es su vocación reduccionista en el sentido de que las propiedades estético-artísticas son las físicas.

Así, como veremos, tanto las premisas del arte moderno -que sostienen que la obra no es otra cosa que las líneas y el color de la que está hecha- como el conjunto de obras *minimal* -que rechazan toda comprensión del objeto artístico más allá de su objetualidad- supondrían, en principio, contraejemplos a la condición de “ser sobre algo”; y esto incluso cuando estas obras se incluyen dentro de medios artísticos que tradicionalmente se han caracterizado como artes representacionales.

Danto discute ambos contraejemplos en *The Transfiguration of the Commonplace*. Al artista moderno en el sentido delimitado por Greenberg y Fried, lo denomina el artista “olfativo” -*olfactory*-, es decir, “enamorado del olor de la pintura”⁵², mientras que el artista *minimal* parece representado por un personaje, J, que Danto introduce al comienzo de su obra. Veamos si uno y otro presentan desafíos reales a su tesis de que las obras de arte “son sobre algo”.

El artista *olfativo* sostiene que su pintura no es más que “pintura negra y blanca”⁵³. Es decir, que la pintura no sirve a otro propósito que mostrarse a sí misma como lo que es: pintura sobre una superficie. ¿Significa esto que las pinturas del artista *olfativo* no son sobre nada? En principio, parece en pos de la pureza de lo pictórico renegarían del carácter representacional que tradicionalmente ha desempeñado el arte de la pintura, tanto en su vertiente

⁵² “(L)os artistas “olfativos”, como los despachara Duchamp, refiriéndose a aquellos que estaban enamorados del olor de la pintura”. [“(O)lfactory” artists, as Duchamp disparaged them, meaning those who were in love with the smell of paint”] Danto (1981), p. 132. Aunque en *The transfiguration of the Commonplace* el término que aparece es “olefactory”, parece que el término usado por Duchamp fue “olfactory”, “olfativo”; el propio Danto usa este término, de nuevo apelando a Duchamp, en “The Bride & the Bottle Rack”, artículo publicado en *The Nation*, 23 de Agosto 1999.

⁵³ “(B)lack and white paint.” Danto (1981), p. 133. Este formalista (o purista, como lo llama Goodman) no ejemplifica, sin embargo, lo que Greenberg consideraba arte genuino, que era forma, pero siempre “forma sentida”; sino que, más bien, está cercano al minimalista.

figurativa como en la abstracta. Pero, ¿qué se está diciendo exactamente cuando decimos que una pintura no es más que el color que se ha usado o la forma que se ha dibujado? Danto ha señalado que puede haber una cierta ambigüedad con respecto a cómo se entienda el lema del *olfativo*.

En un sentido trivial, todas las pinturas no son más que la pintura de la que están hechas. Así que no solo las pinturas del artista *olfativo*, sino todas las pinturas del mundo no son más que colores sobre una superficie. Pero, seguramente, no es esto lo que quiere decir nuestro artista porque, de hecho, su afirmación se supone refrendada por una determinada forma de hacer arte y no por cualquier pintura; así que lo quiere decir es que, al contrario que otras pinturas, su obra es *solo* pintura sobre un lienzo. Pero, entonces, ¿en qué sentido hemos de entender esta afirmación?

Danto ha señalado que obviamente, nuestro artista no está sosteniendo que, en general, las pinturas son solo superficies marcadas ya que esto es trivialmente cierto y parece que la afirmación contiene cierta pretensión teórica típica del manifiesto. De hecho, no tendría sentido afirmarla en este sentido general. Si la afirmación tiene sentido e incluso posee un carácter radical es porque se presenta en un contexto en el que, al parecer, las pinturas son concebidas como no siendo *solamente* superficies marcadas.

Cuando el artista olfativo dice que su obra no es más que pintura blanca y negra, que la pintura es la pintura, o que no es sobre nada, puede parecer, al observador superficial, que está diciendo lo mismo que el hombre común. Pero si ya hemos aprendido a establecer diferencias entre objetos perceptivamente indiscernibles, diferencias tan profundas que los objetos que las ilustran pueden hallarse en los lados opuestos de una diferencia ontológica, no debemos dudar en aplicar las mismas estrategias a las oraciones que, como tales, pueden ser indiscernibles pero que pueden ser usados para

hacer enunciados bastante diferentes y que, por tanto, tienen fuerzas completamente diferentes. “Esto es pintura negra y blanca” puede ser en sí mismo una interpretación, también en la boca del hombre común.⁵⁴

Es decir, el artista *olfativo* estaría usando la expresión no en sentido literal sino como usamos una expresión en el contexto de las identificaciones artísticas. En la afirmación estaría presupuesta una determinada concepción del arte que transforma su sentido. En realidad, la concepción no es tan moderna, ya Matisse nos proporciona un buen ejemplo del cambio de proyecto artístico que se inició con las vanguardias del siglo XX. Cuando una mujer expresó desagrado ante uno de sus pinturas por la falta de proporción de una figura, no dudó en protestar que no era una mujer sino una pintura lo que había de ser juzgado⁵⁵. Así pues, la cuestión es qué tipo de afirmación se está haciendo: si se trata o no de una afirmación artística (en el contexto del mundo del arte o no) y qué implicaciones tiene, por tanto, para el objeto juzgado.

Algo similar sucede con la famosa frase de Frank Stella, “lo que ves es lo que ves”⁵⁶, referida a su obra. De hecho esta frase solo tiene sentido si nuestras expectativas son las de *ver* algo más de lo que vemos, o si lo que vemos está, por ejemplo, por otra cosa o tiene significado. La frase de Stella no es una mera tautología porque su significado se deriva en parte de las asunciones acerca del arte que operan como trasfondo. En el momento en el que Stella reclamaba esta

⁵⁴ “When the olfactory artist says of his work that it is black and white paint, and nothing more, that the painting is the painting, or that it is not about anything, it may seem to the superficial observer that he is saying what the plain man is saying. But if we have learned to establish differences between optically indiscernible objects, differences so deep that pairs of these may lie on opposing sides of an ontological boundary, we ought not to hesitate to apply the same strategies to sentences which as such seem indiscernible but which may be used to make quite different statements, and to have accordingly very different forces. “That is black and white paint” can itself be an interpretation, and so in the mouth of the plain man.” Danto (1981), p. 133.

⁵⁵ E. H. Gombrich nos recuerda esta anécdota de Matisse: “J’ai répondu à quelqu’un qui disait que je ne voyais pas les femmes comme je les représentais: Si j’en rencontrais de pareilles dans la rue, je me sauverais épouvanté. Avant tout, je ne crée pas une femme, je fais un tableau.” ‘Notes d’un peintre sur son dessin’ *Le Point IV*, XXI (1939), 14; Citado en Gombrich, *Art and Illusion*, p. 345.

⁵⁶ “What you see is what you see.” Glaser, B., “Questions to Stella and Judd” en *Minimal Art. A Critical Anthology*, Battcock, G., (ed.), Berkeley, University of California Press, 1995, p. 158.

suerte de austeridad visual, los artistas trataban de emanciparse de una tradición de acuerdo con la que el arte había satisfecho funciones diversas que, como si dijéramos, lo *distraían* de su verdadera esencia. El arte no es ficción ni representación. Es línea y color en pintura, espacio y volumen en escultura, sonido en música, palabra en literatura, etc.

¿Supone, pues, esta reconcepción del arte moderno un desafío a la idea de que el arte “es sobre algo”? Parece que no. Una vez que precisamos el sentido de la afirmación del artista *olfativo*, nos percatamos de que no se está reduciendo el objeto artístico al objeto físico, sino que se está poniendo de manifiesto que los medios con los que el arte produce las experiencias que le son propias no deben esconderse sino mostrarse. Que cada una de las artes deba concentrarse en la especificidad del medio que le es propio no implica que las obras carezcan de significado; más bien al contrario, que su significado es plenamente artístico.

Hemos visto, sin embargo, que la modernidad artística no se detuvo ahí y que el arte *minimal* llevó hasta sus últimas consecuencias los preceptos modernos. Al hacerlo dio un paso que, en opinión de Fried, destruía las condiciones propias de la autonomía artística. El *minimal*, como se ha señalado anteriormente aspira a la objetualidad y esta aspiración parece poner en peligro la integridad misma de la obra de arte como obra autónoma. De hecho, el propio Fried caracterizará el arte *minimal* como teatral definiendo, a su vez, lo teatral como aquello que se encuentra entre las artes, esto es, que no es ni escultura ni pintura. Sin embargo, el término que de manera más contundente define el acento *minimal* es el de la búsqueda de la literalidad. El arte *minimal*, al menos de acuerdo con la interpretación proporcionada por Michael Fried, es literal⁵⁷ y de este modo se diluyen las fronteras entre lo artístico y lo no artístico. Así entendido, el *minimal* se instalaría justamente en la línea fronteriza entre el

⁵⁷ Aunque quizá la interpretación más conocida sobre la naturaleza literalidad del objeto minimal se debe a Michael Fried, así como su crítica a la teatralidad que lo acompaña, existen interpretaciones que a pesar de reconocer el carácter objetual del arte minimal no es literal. Véase, por ejemplo, Pérez Carreño, F., *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2003; así sostiene: “Así pues, los objetos minimal son objetos, pero subrayan su objetualidad, y se refieren a ella bajo diferentes concepciones; por eso son algo más y no solo, “literalmente”, objetos.”, p. 191.

arte y el no-arte, algo que ni para Fried ni para Danto parece posible. Y por el mismo tipo de razones.

Como he apuntado, Danto introduce ya al comienzo de *The Transfiguration of the Commonplace* una figura, J, que supuestamente ejemplificaría la aspiración de producir una obra de arte sin significado, sin tema, esto es, la aspiración a producir un tipo de arte que no sea nada más que un objeto físico del que está hecho. De hecho, la obra de J, “Sin título”, es un cuadrado rojo perceptivamente indiscernible de los cuadrados rojos que componían su exposición inicial. J sostiene que su cuadrado rojo es una obra de arte⁵⁸ aunque no representa nada, ni expresa nada ni tiene tema y, si se preguntara por su significado, se diría que no tiene significado alguno; de hecho, según J su cuadrado rojo no es más que un cuadrado rojo. Por tanto, la obra de J, si es arte, sería un ejemplo de obra de arte sin significado.

Danto analiza la aportación de J y trata de evaluar hasta qué punto supone esta obra un contraejemplo a su teoría. Un primer rasgo que Danto señala -y que parece reforzar su idea de que incluso obras de estas características satisfarían la condición de “ser sobre algo”- es que “Sin título” es, por paradójico que resulte, un título y no tendría sentido decir de un objeto común que es “sin título”. Así, el hecho de que digamos que esta obra se titula “Sin Título” es un indicio de que su naturaleza no es sin más la de un mero objeto sino que, cuando menos, la consideramos como perteneciendo al tipo de cosas que poseen título.

⁵⁸ “(E)s de una “injusticia manifiesta” que concedamos el título de *obra de arte* a la mayoría de los items expuestos en mi exposición, pero que se lo neguemos a un objeto que es como ellos en cada uno de sus aspectos visibles; esto exaspera a un visitante, un joven y hosco artista de compromisos igualitarios, a quien llamaré J. Enfurecido y con cierta rabia política, J. pinta una obra semejante a mi mero rectángulo pintado de rojo e, insistiendo en que es una obra de arte, exige que la incluya en mi exposición, a lo que consiento con agrado. No es una de las obras más esforzadas de J, pero la incluyo de todos modos.” [“It is what he terms the “rank injustice” in according the classy term *work of art* to most of the displayed items in my exhibit, while with-holding it from an object that resembles them in every visible particular, which outrages a visitor, a sullen young artist with egalitarian attitudes, whom I shall call J. Seething with a kind of political rage, J. paints up a work that resembles my mere rectangle of red paint and, insisting that his is a work of art, demands that I include it in my show, which I am happy enough to do. It is not one of J’s major efforts, but I hang it nevertheless.”] Danto (1981), p. 2.

Sin embargo, parece que esta es una razón muy pobre para reconocer que la obra “es sobre algo”. Más bien parece que si podemos llamar a una obra de este tipo “sin título” es porque tradicionalmente las obras realizadas dentro de este medio han tenido título y porque el título indicaba algo sobre el contenido. Es decir, sería más bien la ausencia de un rasgo lo que “sin título” estaría indicando. De hecho, obras que pertenecen a otros medios artísticos no solo no suelen tener título, sino que si alguien preguntara, por ejemplo, por el título de un edificio nos parecería una pregunta sin sentido.

Por otro lado, si entendemos un título como un nombre propio para la obra, entonces tampoco parece que por el mero hecho de poseer un título la obra adquiera carácter representacional. Después de todo, los nombres propios no tienen la capacidad de transformar meros objetos en representaciones.

Así, para establecer que la obra de J satisface la condición de “ser sobre algo” no basta con mostrar que la obra pertenece al tipo de cosas que tienen título sino al tipo de cosas que “son sobre” algo, que tienen contenido intencional. Pero J insiste en que su obra no es sobre nada⁵⁹. En este sentido, J podría muy bien considerarse un artista *minimal* que, como hemos dicho, se caracteriza por sostener la postura de que los objetos artísticos han de experimentarse como los objetos que son y no como vehículos de significado o productores de una experiencia ilusoria.

¿Cómo podemos entender la obra de J? ¿Satisface la condición “ser sobre algo” o es un mero objeto infiltrado en el mundo del arte? Veámoslo como uno y como otro para ver qué sucede.

Si, por ejemplo, entendemos “ser sobre algo” en su sentido más laxo, esto es, como satisfaciendo la mera condición de interpretabilidad, parece que podríamos decir que el objeto de J, en tanto que tendemos a considerarlo como perteneciendo al tipo de cosas que se interpretan, que “son sobre algo” sería

⁵⁹ Danto advierte que hemos de distinguir entre que una obra no sea sobre nada o que sea sobre la nada. Por ejemplo, *El Ser y la Nada* de Jean Paul Sartre es sobre la nada, mientras que J reclamaría para su obra que no es sobre nada.

una obra de arte. En cierto sentido, sería como la *Cravat* de Picasso que, aunque no parecía ser sobre nada en concreto, pertenecía al tipo de objetos que interpretamos dada la intención significativa con la que ha sido producida. Así, el hecho de que la pregunta por su contenido sea pertinente es suficiente para mostrar que pertenece a la clase de cosas interpretables. La *Cravat* de Picasso y el cuadrado rojo de J pueden tener contenidos mínimos pero no son meros objetos.

Pero ¿y si las intenciones de J son más radicales y lo que pretende hacer es introducir un mero objeto como obra de arte sin que en esta operación renuncie al status objetual del cuadrado? De hecho, esta interpretación parece ser la que Danto favorece. En cierto modo, el propio Danto introduce a J como una figura que trata de parodiar los resultados del experimento de los indiscernibles. Su razonamiento parece ser el siguiente: si la mayor parte de los cuadrados rojos del ejemplo de Danto son arte y no hay ningún rasgo perceptivo que los diferencie ¿qué impide que mi cuadrado rojo sea arte?

Así, parece que J estaría probando los límites de una teoría del arte que no parece conceder demasiado a las apariencias de las cosas. Pero ¿consigue J su objetivo? ¿Es su cuadrado rojo, en tanto que mero objeto, una obra de arte? La respuesta de Danto es no: las fronteras que separan los meros objetos de las obras de arte son nítidas. Es posible que tengamos dudas a la hora de determinar cuando un objeto es arte, pero una vez que lo determinamos no es posible que un mismo objeto pertenezca plenamente a los dos mundos. Un mero objeto que se introduce en el mundo del arte –recuérdese la *Fuente*⁶⁰ de Duchamp- deja de ser un mero objeto.

Así, el propósito de J, esto es, hacer una obra de arte que sea a la vez un mero objeto, sería como producir un objeto imposible o una contradicción, algo así como encontrar un soltero casado. O bien J ha producido una obra de arte y entonces es perfectamente pertinente la pregunta por su contenido –

⁶⁰ Duchamp, Marcel, *Fontain*, 1917.

aunque éste sea mínimo-, o bien J simplemente ha producido un mero objeto; en cualquiera de los casos, sostiene Danto, J deja intactos los límites entre el arte y el no arte⁶¹.

Pero ¿por qué es imposible que un mero objeto sea arte? las actitudes que tenemos ante el objeto en uno y en otro caso son completamente distintas y, diría Danto, incompatibles entre sí. Por escuálida que sea una obra, siempre tendemos a buscar su significado, a preguntarnos por la intención con la que ha sido concebida, etc.; por otro lado, aunque algunas obras se producen intencionalmente con “fragmentos de realidad” -como sucede por ejemplo con la tradición que inaugura el collage y que sobrevive en el arte contemporáneo- estos fragmentos, de alguna manera pierden su status inicial al ser integrados en la obra.

De hecho, Danto ha señalado el efecto paréntesis propio del término arte que se pone de manifiesto al examinar la experiencia que tenemos de ciertas obras y la experiencia que tales obras producirían de no ser consideradas arte. Así, un urinario puede exhibirse en un museo pero *solo* como arte; un trozo de tela manchada de sangre menstrual o una *performance* que consista en una auto-mutilación producen respuestas distintas según se consideren arte o vida. En tanto que meros objetos y acciones, estos ejemplos serían experimentados de un modo incompatible con el tipo de experiencia que producen cuando se presentan como arte. A pesar de todas las pretensiones de sus autores y a pesar de que sean sangre o mutilaciones reales.

Este efecto paréntesis se muestra no solo en los casos más radicales del arte contemporáneo sino que es un rasgo general del arte. Como el propio Danto señala con respecto a obras como *Ulysses* o *Lady Chatterley's Lover*, la cuestión

⁶¹ “(U)nbreached the boundaries between them (artworks) and the world of just things.” Danto (1981), p. 3.

(N)o era que las palabras y las frases que aparecían en esas obras y que levantaban las sospechas del censor no merecieran, por sí mismas, la censura: realmente eran escatológicas y ofensivas; los autores no las habrían usado si no lo fueran; pero puesto que aparecían en lo que los expertos consideraban obras de arte –obras que de hecho eran grandes ejemplos de la literatura- no podían permitirse –como si, al ser entendidas dentro de conjuntos artísticos, las palabras o frases no pudieran afectar al lector que estaba, solo por este hecho, inmunizado contra lo que podría ser su toxina si hubieran sido escritas o enunciadas en un contexto no artístico. Era como si su ser arte neutralizara el contenido tanto como ser oficialmente aceptable en otra parte del mundo neutralizara el arte. Y esto es lo que hace libre al arte.⁶²

De hecho, Danto ha dedicado al menos un par de artículos⁶³ a analizar los poderes del arte justamente en relación al carácter de paréntesis que se parece otorgar a aquello que se presenta como arte. Ser una representación no significa ser una sombra o una ilusión, puede ser tan dolorosa como una mutilación y tan ofensiva como un insulto. Sin embargo, en cuanto que puestos entre paréntesis, una *performance* o una caricatura, en algún sentido no merecen las respuestas de las cosas reales⁶⁴.

⁶² “(W)as not that the words and phrases that occurred in these works and which raised the question of censorship did not, in themselves as such, merit censorship: they really were scatological or offensive; the authors would not have used them if they were not; but since they occurred integrally in what experts agreed were works of art –works in fact of high literary art- they could be allowed –as if, understood as forming parts of artistic wholes, the words or phrases could not affect the reader, who was, by this fact alone, immunized against what would have been their toxin if written or uttered in a non-artistic context. It was as if its being art neutralized content much as being officially acceptable in another part of the world neutralizes art. And it is this that enables art to be free.” Danto (1992), pp. 182-183.

⁶³ Danto, A. C., “Art and Disturbance”, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, pp. 117-133 y “Dangerous Art” in *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, University of California Press, 1992, pp. 179-196.

⁶⁴ Aquí Danto parece acercarse a la noción de Beardsley para quien los actos lingüísticos están representados, no literalmente ejecutados en la literatura. Véase Beardsley, M., “Fiction as representation”, *Synthese*, 46 (1981), 291-313.

Así, si estos argumentos sirven para mostrar que la distinción entre arte y no arte es nítida y que un objeto no puede a la vez pertenecer a los dos mundos, entonces el cuadrado de J es arte.

La conclusión a la que podemos llegar después de examinar los posibles contraejemplos al carácter representacional es que parece que no podemos encontrar un ejemplo de objeto artístico para el que esté completamente fuera de lugar la cuestión sobre su significado, incluso cuando éste sea ambiguo o posea un carácter marcadamente experiencial –frente a uno conceptual-, no parece que podamos afirmar coherentemente que una obra de arte es un mero objeto. Por ello, la cuestión sobre su significado es siempre pertinente. De hecho, el propio Danto parece dispuesto a lidiar con cada nuevo contraejemplo que pueda surgir cuando, en respuesta a la crítica de Dickie⁶⁵ a la noción de “ser sobre algo”, dice: “dame un ejemplo y me haré cargo de él.”⁶⁶

2.2. “Ser sobre algo” y la naturaleza de la música

“... la música no habla a través del sonido, no habla otra lengua que el sonido”⁶⁷

(Hanslick, Eduard, *The Beautiful in Music*, p. 163)

Podemos examinar ahora un argumento diferente en contra de la condición de “ser sobre algo” que reposa no ya sobre la vocación anti-representacional del arte moderno, sino en la propia naturaleza de algunos

⁶⁵ Dickie, G., “A Tale of Two Artworlds”, en *Arthur Danto and his Critics*, Rollins, M., (ed.), Oxford Blackwell, 1993, 73-78. Brevemente, Dickie sostiene que la pintura no objetiva supondría un contraejemplo a la condición de “ser sobre algo” de Danto.

⁶⁶ “(G)ive me an example, and I will deal with it.” Danto, A. C., *The Madonna of the Future, Essays in a Pluralistic Art World*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. xx.

⁶⁷ “... (M)usic does not only speak by *means of sound*, it speaks nothing but *sound*.” Hanslick, (1974), p. 163.

medios artísticos, como la música o la arquitectura, o de la naturaleza de las llamadas artes decorativas. El argumento toma como punto de partida ciertos análisis de la música -en particular, de la llamada música absoluta- para cuestionar la aparente generalidad de la condición “ser sobre algo”. Para desarrollar esta posible crítica me apoyaré en los análisis de Eduard Hanslick⁶⁸, Roger Scruton⁶⁹ y Peter Kivy⁷⁰ sobre el fenómeno musical. Paralelamente, examinaré el fenómeno de la decoración y la posible inconveniencia de abordarlo en los términos de representación.

Aunque la cuestión del carácter representacional de la música⁷¹ está aún lejos de tener una respuesta definitiva, podemos extraer algunas consecuencias relevantes para la cuestión de la validez de la condición de “ser sobre algo” reflexionando sobre este tema.

Las composiciones de la así llamada “música absoluta” son obras que, en principio, no representan nada; muy al contrario, la razón de ser de estas obras suele situarse en el plano del sonido y de la relación entre las distintas voces que constituyen las secuencias sonoras. Si nos preguntamos por el contenido representacional de una obra de música absoluta, al igual que sucede si lo hacemos con respecto a una secuencia decorativa -por ejemplo, en una alfombra- parece que la respuesta más adecuada es “ninguno”. Además, la ausencia de contenido representacional no es, en este caso, una consecuencia de una intención deliberada del artista a través de la que pretenda transformar nuestro concepto de la música, sino que parece consustancial a estas obras el hecho de que carezcan de propiedades representacionales.

⁶⁸ Hanslick, E., *The Beautiful in Music. A contribution to the revisal of musical aesthetics*, Translated from the seventh edition, enlarged and revised (Leipzig, 1885) New York, Da Capo Press, 1974.

⁶⁹ Scruton, R., *Art and Imagination, A Study in the Philosophy of Mind*, Methenon & Co LTD, London, 1974.

⁷⁰ Kivy, P., *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions*, Temple University Press, Philadelphia, 1989; Kivy, P., *The Fine Art of Repetition*, Cambridge University Press, 1993; Kivy, P., *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*, Cambridge University Press, 1997.

⁷¹ Algunos autores que defienden el carácter representacional de la música son, por ejemplo, Robinson, J., “Representation in Music and Painting”, *Philosophy*, 56, 1981, pp. 408-413, y Kuhns, R., “Music as a Representational Art” *British Journal of Aesthetics* 18 (1978), 120-125. Del otro lado del debate, tenemos, por ejemplo, a Scruton, R., “Representation in Music”, *Philosophy*, 51, (1976), 273-287, y Kivy, P., *The Fine Art of Repetition*, Cambridge University Press, 1993.

Sin embargo, excepto algunas posturas formalistas extremas⁷², parece que la mayoría de los autores coinciden en el carácter expresivo de la música absoluta. Ahora bien, cómo caractericemos ese aspecto y hasta qué punto nos permita introducir la cuestión de “ser sobre algo” es algo que hemos de examinar en detalle.

De todos los autores que me propongo traer a colación en este apartado, solo Peter Kivy parece haber construido una teoría capaz de explicar el aspecto expresivo de la música absoluta sin reducirlo a un modelo representacional. Aún así, quedaría por ver si este modelo es compatible con la condición de “ser sobre algo” y si ésta, finalmente, se mantiene para todo tipo de arte.

Empezaremos con algunas reflexiones sobre la música absoluta. Eduard Hanslick puede ser considerado como una de las figuras más importantes dentro de la reflexión sobre la naturaleza de la música absoluta. Hanslick niega explícitamente el carácter representacional de la música. De hecho, no solo rechaza la idea de que la música pueda representar estados de cosas, sino que también niega que ésta tenga carácter expresivo.⁷³ Tomaré los argumentos de Hanslick contra el carácter representacional y expresivo de la música como punto de partida para el tipo de reflexión que quiero delinear en este apartado.

La concepción formalista de la música defendida por Hanslick puede entenderse en parte como reacción a la teoría expresionista de la música⁷⁴ de acuerdo con la cual el papel fundamental de la música es el de generar emociones en el oyente. Hanslick no niega que la música pueda producir una gran variedad de emociones y sentimientos; sin embargo, este hecho no debe confundirse, en su opinión, con la idea de que la música tenga, de hecho, cierto contenido emocional. Al hacerlo, estamos confundiendo los efectos de algo con

⁷² La postura de Eduard Hanslick puede ser un buen ejemplo de esta postura.

⁷³ El formalismo radical de Hanslick ha de entenderse en el contexto el rechazo a la concepción heredada del romanticismo y que veía en la música la expresión por antonomasia del espíritu o voluntad.

⁷⁴ Peter Kivy ha denominado a esta teoría de la música como generadora de emociones “arousal theory”. Véase Kivy, P., *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions*, Philadelphia, Temple University Press, 1989.

su naturaleza. También las rosas causan ciertos efectos en nosotros cuando disfrutamos de su aroma pero esto no quiere decir que las rosas tengan como contenido tales sensaciones. Así como parece claro que las rosas no tienen contenido a pesar de los efectos que tienen sobre nuestra sensibilidad, deberíamos trasladar esta obviedad al caso de la música. Debemos, pues, distinguir entre lo que una pieza musical puede causar en el oyente y el contenido de ésta, si posee alguno. Que una obra musical despierte ciertas emociones en el oyente no implica necesariamente que tales emociones sean el contenido de la obra en cuestión.

Además, Hanslick defendería la idea de que no podemos referirnos, propiamente hablando, al contenido representacional o expresivo de una obra musical. Sostiene que es un error asimilar la música a otras formas artísticas de vocación claramente representacional como la pintura, la escultura o la literatura, donde la distinción entre forma y contenido hace posible el carácter representacional:

(E)n música, la sustancia y la forma, el tema y su desarrollo, la imagen y la concepción realizada están misteriosamente unidos en un todo indescomponible.⁷⁵

Según esto, podemos señalar el contenido de una obra pictórica o literaria a través de proposiciones. Sin embargo, para Hanslick, la única forma de mostrar el contenido de una pieza musical es *tocándola*.⁷⁶ Que en música la forma y el contenido no puedan separarse implica, a su vez, que no podamos hablar de contenido propiamente dicho⁷⁷: “ya que la música no habla a través del sonido, no habla otra lengua que el sonido.”⁷⁸

⁷⁵ “(I)n music, substance and form, the subject and its working out, the image and the realised conception are mysteriously blended in one undecomposable whole.” Hanslick (1885), p. 166.

⁷⁶ “We cannot acquaint anybody with the “subject” of a theme, *except by playing it*.”, Hanslick (1885), p. 169.

⁷⁷ “An inquiry into the “contents” of musical compositions raises in such people’s minds the conception of an “object” (subject-matter, topic) which latter, being the ideal element, they represent to themselves as almost antithetical to the “material part” the musical notes. Music has, indeed, no

Además, parece que podemos apelar a un rasgo particularmente curioso en música que apoyaría la tesis de la carencia endógena de contenido musical. Algunas secuencias musicales podrían acompañar parlamentos asociados a emociones contrarias y casi incompatibles –como la alegría y la tristeza. ¿Cómo podemos entonces afirmar que una determinada secuencia posee un cierto carácter más bien que otro si es posible que acompañe a representaciones y emociones tan divergentes?⁷⁹. Esta capacidad de emparejamiento de la música con contenidos tan diversos se debe, en parte, a lo que, creo, es el argumento definitivo de Hanslick en contra del carácter representacional de la música que es, como veremos, el hecho de que la música no tiene una contrapartida sonora en la naturaleza.

Al contrario que otras artes representacionales, la música no tiene una contrapartida en la naturaleza con respecto a la que se pueda establecer una relación de representación. Alguien podría objetar a esta tesis que el canto de los pájaros, el sonido de las cascadas, la lluvia o el viento podrían considerarse como las contrapartidas necesarias para establecer esta relación; sin embargo, si reflexionamos detenidamente sobre la naturaleza de la música, tal y como ha sido desarrollada desde el siglo XVIII, parece evidente que no existe nada en la naturaleza que sea equivalente a una pieza musical. “El modelo natural para el compositor sería el de algo de naturaleza audible, tal y como para el pintor lo es el de algo visible y el de algo tangible para el escultor”.⁸⁰

contents as thus understood, no subject in the sense that the subject to be treated is something extraneous to musical notes.” Hanslick (1885), p. 162.

⁷⁸ “(F)or music does not only speak *by means of sounds*, it speaks nothing but *sound*.”, Hanslick (1885), p. 163.

⁷⁹ Ha llegado a ser usual apelar al acto III de la obra *Orfeo y Euridice* de Gluck como un ejemplo de este fenómeno. E. Hanslick, por ejemplo, señaló: “Boyé, un contemporáneo de Gluck, observó que precisamente la misma melodía podría encajar perfectamente bien, si no menor, con palabras que significaran justamente lo contrario...”. [“Boyé, a contemporary of Gluck, observed that precisely the same melody would accord equally well, if not better, with words conveying exactly the reverse ...”] Hanslick, *The Beautiful in Music*, p. 32, citado en Kivy, P., *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions (Including the complete text of The Corded Shell)*, Philadelphia, Temple University Press, 1989, p. 75.

⁸⁰ “The natural model for the composer would have to be an audible something, as it is visible something for the painter and a tangible something for the sculptor.” Hanslick, (1885), p. 156.

Así pues, la música no depende de un objeto natural externo audible compuesto de sonidos⁸¹ y esa independencia de la música con respecto a un objeto externo es lo que distingue a la música de la pintura o la escultura –que representan las cosas visibles. “El compositor” nos recuerda Hanslick “no puede *remodelar* nada; tiene que crearlo todo *ab initio*”.⁸²

Si esta concepción de la naturaleza de la música es convincente, parece que disponemos de un argumento sólido en contra de la aplicabilidad de la condición de “ser sobre algo” al caso musical. Además, incluso la noción de identificación artística que, vimos, era una condición necesaria para la transformación de un mero objeto en obra de arte parece fuera de lugar ya que ¿qué parte del objeto es artísticamente identificada en el caso de la música absoluta?

Otro argumento, en mi opinión más débil, a favor de la postura defendida por Hanslick podría apelar a algunos rasgos característicos de la práctica artística tal y como se lleva a cabo en el ámbito musical. Hanslick señala que, en parte debido a la autonomía con respecto al contenido que parece propia del arte de la música, el lenguaje empleado en la caracterización de las obras de arte musicales fluctúa entre terminología puramente técnica y un vocabulario cargado de metáforas y terminología emocional. “Puesto que la música no tiene prototipo en la naturaleza y no expresa ninguna concepción concreta, estamos obligados a emplear bien una terminología técnica y árida, bien el lenguaje de la ficción poética”.⁸³

Esta oscilación entre una y otra terminología sería un indicio, a su vez, de la dificultad con la que tropezamos cuando tratamos de aislar el ‘contenido’ de la música. Precisamente porque no está claro que posea tal contenido, las

⁸¹ “La sucesión sistemática de tonos medibles que llamamos melodía no puede hallarse en la Naturaleza, ni si quiera en su forma más rudimentaria.” [“The systematic succession of measurable tones which we call *melody* is not to be met with in Nature, even in its most rudimentary form.”] Hanslick, (1885), p. 144.

⁸² “The composer can *remodel* nothing; he has to create everything *ab initio*.”, Hanslick, (1885), p. 155.

⁸³ “As music has no prototype in nature, and express no definite conceptions, we are compelled to speak of it either in dry, technical terms or in the language of poetic fiction.” Hanslick (1885), p. 70.

caracterizaciones que empleamos se encuentran polarizadas entre la metáfora y el tecnicismo.

Este rasgo ha sido igualmente señalado por Roger Scruton quien, en su intento de proporcionar una teoría comprensiva del arte en términos kantianos, ha dedicado algunas páginas a la especificidad del arte musical. En particular, cuando se plantea la cuestión de la representación en música, apela exactamente a los argumentos avanzados por Hanslick. Así, en primer lugar, al contrario que en el arte pictórico, no disponemos de la contrapartida natural de la música

El caso de escuchar las notas como una melodía es distinto al caso de ver un conjunto de manchas pictóricas como un hombre, en el sentido de que no tenemos un acceso independiente al concepto de una melodía. Todo lo que sabemos de las melodías se deriva de nuestra capacidad para tener este tipo de experiencias (...) Escuchar una secuencia como una melodía es más parecido a ver un conjunto de líneas como un diseño o una figura que a ver una cara en las líneas. Aquí la organización de la experiencia no puede ser descrita en términos de algún concepto especificable independientemente.

84

Así, si hemos de caracterizar la música como un arte representacional deberíamos ser capaces, según Scruton, de hallar la contrapartida natural sonora para la música. Pero esto parece ser bastante difícil de alcanzar, ya que no hay objetos audibles que se correspondan con las obras musicales en el mismo sentido en el que hay objetos visibles que proporcionan el contenido

⁸⁴ "The case of hearing notes as a melody is unlike the case of seeing a group of coloured patches as a man, in that we do not have independent access to the concept of a melody. All we know of melodies is derived from our capacity to have this kind of experience (...) Hearing a sequence as a melody is more like seeing a group of lines as a pattern or figure than it is like seeing a pattern of lines as a face. Here the organization of experience cannot be described in terms of some independently specifiable concept." Scruton (1974), p. 176.

representacional en pintura o escultura. De acuerdo con esto, las posibilidades de determinar qué sea la representación en música parecen casi nulas y, según Scruton, no podemos hablar propiamente de propiedades representacionales en música en la mayoría de los casos.

Solo puede haber un tipo casos en los que sería posible hablar de representación musical como cuando, por ejemplo, incluimos como parte de la obra el sonido de una campana que representa el sonido de una campana o, por recordar el ejemplo de Scruton, el “tintineo de las cucharillas en la *Sinfonía Doméstica* de Strauss, y el golpear de los yunques en *Rheingold*”.⁸⁵ Incluso en estos casos, hallamos un rasgo que diferenciaría el fenómeno de la representación musical de las artes. Para Scruton,

Cuando la música aspira a la representación directa, tiende, como si dijéramos, a ser transparente con respecto a su objeto. Así, la representación da lugar a la reproducción y el medio musical deja de tener relevancia como tal y resulta superfluo...⁸⁶

Pero, entonces, si esta es la única forma en la que la música puede desempeñar alguna función representacional, esto es, si la representación sonora solo es posible en tanto que reproducción, entonces la representación musical parecería más estrecha que la noción usual de representación que empleamos en otras modalidades donde puede haber, por ejemplo, representación de un color –digamos, marrón- sin que necesariamente el lienzo reproduzca ese color⁸⁷. Así, la peculiaridad de la representación musical, que hemos de entender en términos exclusivamente de reproducción, sería una

⁸⁵ “(T)inkling tea-spoons in Strauss’s Domestic Symphony, and the striking of anvils in Rheingold.” Scruton (1974), p. 210.

⁸⁶ “When music attempts direct representation, it has a tendency to become transparent, as it were, to its object. *Representation gives way to reproduction*, and the musical medium drops out of consideration altogether as superfluous...” Scruton (1974), p. 210. La cursiva es mía.

⁸⁷ Los experimentos de Constable con el color pueden mencionarse aquí como un ejemplo paradigmático del uso de un color para representar uno diferente. Para un análisis de este aspecto de la técnica de Constable, véase Gombrich, *Art & Illusion*, Parte Cuarta, “Invención y Descubrimiento”.

razón más para concluir, en general, el carácter no-representacional de la música⁸⁸.

Finalmente, Scruton trata de dar sentido a la idea del carácter representacional de la música recordando ejemplos en los que la música parece una mimesis de un evento, como cuando decimos que una obra representa el tumulto de una batalla o la violencia de una tormenta o la entrada de un ejército victorioso a la ciudad. Sin embargo, para describir estos casos parece que, más que el concepto de representación, el concepto adecuado sería el de expresión. Así, parece que a la hora de caracterizar las emociones evocadas por una pieza musical debemos desplazarnos del plano de la representación al ámbito de la expresión. Sin embargo, Scruton no ha desarrollado en profundidad esta cuestión, no al menos en *Art and Imagination*.

Quien sí ha tratado de proporcionar una caracterización a la cuestión de la naturaleza expresiva de la música ha sido Peter Kivy. Creo que podemos seguir avanzando en esta caracterización de la música absoluta y del tipo de dimensiones que podemos atribuirle siguiendo a Kivy en este respecto. Como veremos, Kivy ha tratado de proporcionar una teoría de la expresión musical sin reducir el fenómeno a un modelo representacionista.

Danto ha sostenido en *The Transfiguration of the Commonplace* que, en tanto que la música parece poseer de manera innegable propiedades expresivas no es posible negar que satisfaga la condición de “ser sobre algo”. Así, según Danto, reconocer el carácter expresivo pero negar que la obra sea sobre algo es incoherente. Ambas afirmaciones sostenidas conjuntamente implicarían una inconsistencia en opinión de Danto: “puesto que el carácter representacional de la música ha sido largamente discutido, mientras que su naturaleza expresiva ha

⁸⁸ “Raramente se encuentra uno con un ejemplo musical que pueda ser escuchado como algún sonido sin que lo reproduzca.” [“Rarely does one have an example of music that can be heard as some sound while not reproducing it.”], Scruton (1974), p. 210 y más adelante, “Creo que deberíamos considerar la representación genuina en música como un fenómeno escaso y periférico.” [“I think that we should regard genuine representation in music as a rare and peripheral phenomenon.”] (1974), p. 211

sido ampliamente aceptada, sería deseable mostrar la inconsistencia de estas dos actitudes”.⁸⁹

Peter Kivy, sin embargo, parecería justamente defender ambas tesis. ¿Supondría, entonces, su caracterización de la música un contraejemplo a la condición de “ser sobre algo”?

Según Kivy, la mayoría de las teorías que han tratado de dar cuenta del carácter expresivo de la música han asumido erróneamente que una pieza musical es sobre o representa la emoción o la cualidad expresiva que identificamos en la experiencia que la música proporciona. Sin embargo, como Kivy trata de mostrar, no solo es innecesario asimilar la expresividad en música al *contenido* musical, sino que además es un error cuyas raíces sitúa Kivy en un determinado prejuicio histórico acerca del arte y su naturaleza que veremos en breve.

Kivy no niega que podamos hablar del contenido representacional de algunas piezas musicales; en concreto existe todo un conjunto de obras que fueron producidas conjuntamente con un texto y que heredarían el contenido representacional de éste. Sin embargo, dado que estos casos no parecen presentar problema alguno en la discusión sobre el carácter representacional de la música, Kivy se centrará en aquellos casos en los que, parece, se plantea la cuestión: los casos de la música absoluta o pura⁹⁰.

La tesis de Kivy es que no es necesario que caractericemos la cuestión de la expresividad en música como un tipo de contenido. Es más apropiado, según Kivy, considerar la expresividad como la percepción de ciertas propiedades –

⁸⁹ “(A)s the representational character of music has been much disputed, while the expressivity of music has been widely accepted, it would be agreeable to demonstrate the inconsistency of these attitudes.”, Danto (1981), p. 192.

⁹⁰ “Puedo evitar tomar una postura con respecto a si la música puede, a veces, ser o no un arte representacional, tal y como ha sido negado últimamente... Obviamente esto no ha de confundirse con la cuestión de si la música es principalmente un arte representacional, que, claramente, no es.”. [“I can thus avoid taking a stand whether or not music *can* at times be a representational art, as this has been denied of late. ...This is obviously not to be confused with the question whether music is *primarily* a representational art, which, pretty clearly, it is not.”] Kivy, P., *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions*, Philadelphia, Temple University Press, 1989, p. 64.

propiedades expresivas- de la música⁹¹. Dicho en pocas palabras, la idea de que cierto fragmento musical es triste no implica que el fragmento sea *sobre* la tristeza en absoluto. De hecho, Kivy ha señalado que el error más común a la hora de caracterizar el fenómeno expresivo ha sido el de reducir expresión a representación:

Incurrimos en una petición de principio importante cuando del hecho, que no niego, y que de hecho asevero, de que muchas obras musicales tienen propiedades expresivas como parte de su estructura a la conclusión de que esas propiedades, por ello, conlleva cierto contenido emotivo, semántico. Mi visión es que, como otras propiedades “fenomenológicas” de las obras musicales, “turbulenta”, “tranquila”, etc., son parte de la textura sintáctica de la música absoluta y no requiere más explicación que esa.⁹²

Así, las propiedades expresivas no son propiedades semánticas de la obra; es la estructura o forma musical la que ha de ser percibida como expresiva: “la música absoluta” entonces “no tiene contenido en absoluto”.⁹³ Según Kivy, las propiedades expresivas son sintácticas, se perciben en la forma y como de la forma; ésta no reenvía a algo más. Así, la música es expresiva, pero no expresa nada, lo que sí sería semántico.

Kivy examina la demanda de Danto de que “todo lo que el criterio de “ser sobre algo” requiere es que *tenga sentido* preguntar sobre qué es la obra -y no que de hecho sea sobre algo- como no lo tendría si preguntáramos, por

⁹¹ Propiedades que pueden tener un importante papel en nuestra experiencia musical pero cuya naturaleza no puede ser otra que una *oída*.

⁹² “(I)t begs an important question to go from the fact, which I do not deny, indeed assert, that many works of music have expressive properties as part of their structure to the conclusion that these properties, therefore, make up some emotive, semantical content. My own view is that, like other “phenomenological” properties of musical works, “turbulence” or “tranquillity” or the like, they are part of absolute’s music “syntactic” fabric and require no further musical explanation than that.” Kivy, P., *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*, Cambridge University Press, 1997, p. 165.

⁹³ “Absolute music has no content at all.”, Kivy (1997), p. 86.

ejemplo, sobre qué es una bicicleta o un pez”.⁹⁴ Sin embargo, para Kivy, si hemos de dar sentido a la idea de que una obra musical “es sobre algo”, entonces debemos adjudicarle un papel más robusto que el de señalar el mero carácter interpretable del objeto. Así,

Si hemos de decidir la cuestión simplemente por intuición -...- entonces muchos, como yo mismo, encontrarán inapropiado preguntar lo que significa una pieza de música absoluta, al igual que resulta inapropiado preguntar qué significa una pieza de decoración o de diseño puro o, para el caso, lo que significa una bicicleta o un pez”.⁹⁵

Los argumentos de Kivy contra la pertinencia de la noción de “ser sobre algo” para la música absoluta deben entenderse dentro de su crítica general a la asimilación de la música absoluta al modelo de las artes representacionales que históricamente se han llevado a cabo. Esta asimilación ha cristalizado a través de numerosos argumentos y analogías y –en opinión de Kivy- es el síntoma de una ansiedad por igualar la música a otras artes representacionales que haríamos bien en abandonar, si hemos de dar cuenta de la diversidad de las formas artísticas. Esta ansiedad –que Danto compartirá- está causada por la búsqueda de una propiedad común que todas las artes compartan y que proporcione su *raison d’être*. Dado que el modelo disponible en el momento del surgimiento de la música absoluta venía dado por las artes representacionales –pintura, escultura, literatura- que, ya desde Platón y Aristóteles se había caracterizado como un modelo mimético, la música absoluta trató de ser comprendida en términos miméticos, bien como mimesis de las emociones, del habla o, más

⁹⁴ “(A)ll the aboutness criterion requires is that it *make sense* to ask what the work of art is about, not that it actually be about something, as it wouldn’t, for example, to ask what a bicycle or a fish is about.” Kivy (1997), p.40.

⁹⁵ “If we are going to decide the question merely by intuition -...- then many, like myself, will find it as odd to ask what most pieces of absolute music means as to ask what any piece of decoration or pure design means or, for that matter, what a bicycle or a fish means.” Kivy (1997), p. 40.

tarde y de manera más sofisticada, como mimesis o expresión del *Geist* o la Voluntad⁹⁶.

Kivy combate esta tradición de asimilación de la música absoluta a las artes representacionales, específicamente discutiendo el problema de la expresividad en música. No necesitamos rechazar el carácter expresivo de la música absoluta –como hizo Hanslick- pero de ahí no se sigue que la expresividad musical deba caracterizarse en términos de contenido.

Además, Kivy ha prestado una atención especial a las implicaciones de la repetición musical en la música absoluta y ha concluido que el mejor modelo explicativo, de entre todos los proporcionados en la literatura sobre este aspecto, es el modelo decorativo o como él lo denomina el modelo del “wallpaper”⁹⁷.

Este punto nos lleva directamente a una última perspectiva desde la que me gustaría abordar la cuestión de la música absoluta. Esta perspectiva viene delimitada por la analogía entre música absoluta y las artes decorativas.

2.2.2. Las artes decorativas y el arte no-representacional

Ya hemos visto -en el análisis de Scruton del problema de la representación en música- que una secuencia musical que se repite o unas variaciones son fácilmente asimilables a un patrón decorativo más bien que a uno representacional. Hanslick ya vio que la naturaleza de la música se relaciona con la del ornamento y que los placeres derivados de uno y otros casos confirman que el objeto de la experiencia placentera es la forma:

⁹⁶ Schopenhauer, A., (1819) *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Trotta, 2004.

⁹⁷ Ha identificado al menos tres modelos que han sido propuestos para explicar el fenómeno de la repetición musical: el modelo literario, el modelo orgánico y el modelo decorativo o del “papel pintado”. Véase su *The Fine Art of Repetition*, Cambridge University Press, 1993.

Cuando somos jóvenes, casi todos hemos disfrutado con las formas y colores continuamente cambiantes de un calidoscopio. La música es un tipo de calidoscopio, aunque sus formas pueden ser apreciadas solo a través de una evaluación mucho más elevada.⁹⁸

Estas analogías entre música y ornamentación también han sido consideradas por Kivy quien, como acabamos de decir, desarrolla la analogía entre música absoluta y decoración para explicar lo que él llama “la bella arte de la repetición”⁹⁹. Así, el valor de la música absoluta no dependería –y no tiene por qué depender- de su carácter representacional, ya que, en su opinión, carece del mismo.

El ritmo y las secuencias experimentadas en las artes decorativas y en la música absoluta, aunque son totalmente ajenas a cuestiones de significado o contenido, son valiosas por sí mismas y aunque no proporcionan pensamientos acerca del mundo, proporcionan experiencias valiosas que ponen en marcha nuestra actividad imaginativa. No por casualidad, una de las referencias de Kivy al hablar del valor artístico de las artes decorativas es la obra de E. H. Gombrich, *The Sense of Order*¹⁰⁰.

No podemos dedicar aquí más de lo necesario al contenido de esta obra, así que extraeré aquellas reflexiones que considero pertinentes para la cuestión que nos ocupa: esto es, la cuestión del carácter representacional de la música absoluta y del valor de ésta si la entendemos en términos no-representacionales. La mayoría de los ejemplos estudiados por Gombrich en *The Sense of Order* no son musicales. Sin embargo, al final del libro, dedica un capítulo a explorar las

⁹⁸ “When young, we have probably all been delighted with the ever-changing tints and forms of a kaleidoscope. Now music is a kind of kaleidoscope, though its forms can be appreciated only by an infinitely higher ideation.” Hanslick (1885), p. 68.

⁹⁹ “(T)he fine art of repetition.” Kivy, P., *The Fine Art of Repetition*, Cambridge University Press, 1993.

¹⁰⁰ Gombrich, E. H., *The Sense of Order. A study in the Psychology of Decorative Art*, Londres, Phaidon Press, 1979.

similitudes entre la música y las artes decorativas.¹⁰¹ Con todo, no prestaré atención tanto al contenido de ese capítulo como a las tesis generales expuestas por Gombrich sobre las artes decorativas, dando por asumida la paridad entre música absoluta y decoración.

Una de las ideas que atraviesan la reflexión de Gombrich sobre el fenómeno de la decoración es que éste no está ligado al aspecto del significado de nuestra actividad perceptiva, sino a rasgos espacio temporales de la misma. Para aclarar un poco más este punto, veamos primero una distinción que Gombrich introduce para caracterizar la percepción humana. Gombrich distingue entre nuestro “sentido del orden” y nuestro “sentido del significado”: “el primero... nos permite localizar un estímulo en el espacio y el tiempo, el segundo responder a él en interés de la supervivencia”.¹⁰² Ambos operan tanto en la percepción ordinaria como en la percepción artística, así que no es una distinción que se aplique simplemente a los casos artísticos. Lo importante es que nos permite distinguir entre obras de arte orientadas hacia el sentido del orden –la música absoluta o las demás artes decorativas, por ejemplo- y obras orientadas al sentido del significado –como una novela o un retrato.

Lo que Gombrich denomina sentido del orden tienen como objetos el equilibrio, el orden y otras propiedades relacionadas con la organización del contenido visual –o perceptivo en general. Precisamente por la falta de relación con aspectos de contenido característica de las artes decorativas, Gombrich estuvo tentado de titular su libro “Unregarded Art”, reconociendo de alguna manera la asunción común de que un arte que no está orientado a la representación o al significado no merece –o no ha merecido- la misma atención que las así llamadas artes elevadas. De esta manera,

¹⁰¹ Gombrich no especifica, sin embargo, si se refiere a todo tipo de composición musical o si el tema es, propiamente hablando, lo que hasta ahora hemos llamado “música absoluta”.

¹⁰² “(T)he first ... enables us to locate a stimulus in space and time, the second to respond to it in the interest of our survival.” Gombrich (1979), p. 142.

El papel pintado, el diseño de las cortinas, la voluta en el marco de la pintura no proporcionan información y por tanto apenas invita al escrutinio consciente. (...) La pintura, como el habla, implícitamente demanda atención tanto si la recibe como si no. la decoración no puede demandarla. Normalmente su efecto depende de la atención fluctuante que podamos ahorrar cuando examinamos lo que nos rodea.¹⁰³

Así pues, la decoración se presenta a sí misma como una forma artística que desempeña paradigmáticamente una función desvinculada de todo contenido. Experimentamos los patrones decorativos sin que medie ninguna consideración relacionada con la búsqueda de un contenido; más bien, apela a nuestro “sentido del orden”.

Ahora bien, Gombrich ha señalado que es extremadamente difícil desligar en la experiencia concreta del arte ambos aspectos y que, aunque estos impulsos –el del significado y el del orden- parecen estar orientados hacia direcciones opuestas, a menudo se complementan uno a otro. Algunos ejemplos pueden ser de utilidad para clarificar este punto.

En primer lugar, aunque un patrón decorativo se concibe generalmente como pura forma, hay al menos dos fenómenos diferentes que introducen aspectos de significado en nuestra explicación de las artes decorativas. El primero es el simple hecho de introducir recursos representacionales como parte del patrón decorativo, como cuando representamos hojas o animales en un esquema decorativo. De hecho estamos bastante familiarizados con este tipo de motivo decorativo¹⁰⁴. Precisamente porque estamos familiarizados con estos

¹⁰³ “The wallpaper, the pattern in the curtains, the scrolls in the picture frame do not impart information and therefore rarely invites conscious scrutiny. (...) Painting, like speaking, implicitly demands attention whether or not it receives it. Decoration cannot make this demand. It normally depends for its effect on the fluctuating attention we can spare while we scan our surroundings.” Gombrich (1979), p. 116.

¹⁰⁴ “Es momento de recordar que pocos estilos ornamentales están completamente libres de elementos representacionales, como plantas, animales, humanos o instrumentos.” [“It is time to remember that few ornamental styles are entirely free from representational elements, plants, animals, humans or

motivos, si en lugar de vegetales y animales, introdujéramos otro tipo de motivos –bombas, aviones caza o torres en llamas- nos resultaría sorprendente y nos preguntaríamos por el “significado” de semejante motivo decorativo¹⁰⁵.

En cualquier caso, parece que el hecho de que haya motivos representados nos proporciona *ipso facto* un argumento en contra del carácter no-representacional de las artes decorativas defendido hasta ahora. Sin embargo, por más que tales motivos sean representaciones de hojas o animales, estos elementos representacionales no funcionan generalmente en una secuencia decorativa como *portadores* de significado; más bien, como las imágenes aleatorias del calidoscopio, su razón de ser no parece estar vinculada en absoluto con su posible carácter representacional.

Las repeticiones de un motivo, incluso si el motivo se reconoce como tal, anulan su significado o, al menos, lo despoja de su significado inicial. De hecho, esta pérdida de significado asociada a la repetición de un elemento puede estar detrás de las famosas serigrafías de Warhol en las que las “Marilyns” acaban por perder su glamour a base de su repetición. Los motivos serializados implican, en cierto sentido, una disolución del significado del motivo empleado¹⁰⁶.

En segundo lugar, hay otro hecho que puede poner en cuestión la nitidez de la distinción entre el sentido del orden y el sentido del significado que Gombrich ha establecido. A menudo, cuando tratamos de describir un patrón decorativo, empleamos términos que pertenecen al ámbito del significado. Gombrich advierte que, con frecuencia, no podemos, ni debemos, subestimar el

implements.”] Gombrich (1979), p. 142. Esto también ha sido estudiado por Riegl, A., en su *Historical Grammar of the Visual Arts*, 1966.

¹⁰⁵ “Visual Expressions of Violence and Symbolic Speech: Gendered Arts of War”, Gary Wheeler analiza el uso de motivos bélicos en la producción de alfombras y paños en Afganistán. Publicado en *Cultures of Violence* edited by Jonathon E Lynch and Gary Wheeler, pp. 97-106: <http://www.inter-disciplinary.net/publishing/idp/eBooks/cov5%20v1.7.pdf>

¹⁰⁶ “Warhol dice que es importante sentarse y mirar la misma cosa –“No quiero que sea esencialmente la misma cosa, quiero que sea exactamente la misma cosa. Porque cuanto más miras a la misma cosa, más se desvanece su significado y más vacío y mejor te sientes.”. [“Warhol says that it is important to sit and watch the same thing –“I don’t want it to be essentially the same, I want it to be exactly the same. Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away and the better and emptier you feel.”] Danto, (1986), p. 37.

papel de estos elementos metafóricos empleados en la caracterización de un patrón decorativo¹⁰⁷, como cuando, por ejemplo, decimos que una cenefa es alegre. De la misma manera, el lenguaje propio del sentido del orden penetra a menudo en nuestra descripción de ciertas representaciones. Es decir, ambos aspectos no son enteramente independientes; aunque los podemos distinguir conceptualmente, en la experiencia de una obra determinada ambos sentidos se complementan. Gombrich estaría mostrando hasta qué punto no es posible que hablemos de experiencias exclusivamente regidas por uno u otro sentidos. Son típicos los ejemplos de búsqueda de significado incluso allí donde sabemos no hay intención significativa alguna –como es el caso del test de Rorschach. Éste es un ejemplo paradigmático de la tendencia a buscar significados profundamente arraigada en la percepción humana y que nos lleva, en ocasiones, a proyectar y ver en las configuraciones visuales cosas que no están realmente en ellas. Como dice Gombrich, “el orden y el significado parecen ejercer impulsos contrarios y sus interacciones constituyen la naturaleza misma de las artes decorativas”.¹⁰⁸

¿Qué podemos concluir de este análisis de las artes decorativas, su relación con la música absoluta y la cuestión del carácter representacional del arte?

Parece que, por un lado, Kivy tendría razón al protestar contra la asimilación de la música absoluta al patrón representacionista de las artes visuales o literarias. Pero, por otro, hemos visto que, incluso si entendemos la música absoluta a la par de las artes decorativas, no podemos excluir de las últimas un *residuo* de significado que penetra en nuestra percepción del patrón menos representacional que podamos concebir. Sin embargo, esto no debe

¹⁰⁷ “He mencionado el peligro de tomar demasiado literalmente las descripciones metafóricas de las experiencias visuales, pero podemos preguntarnos si el elemento de la metáfora, el de la comparación, puede alguna vez eliminarse completamente de nuestra experiencia.” [“I have mentioned the danger of taking metaphorical descriptions of visual experiences too literally, but it may well be asked whether the element of metaphor, that is of comparison, can ever be fully eliminated from our experience.”] Gombrich (1979), p. 137.

¹⁰⁸ “(O)rder and meaning appear to exert contrary pulls and their interactions constitutes warp and weave of the decorative arts.” Gombrich (1979), pp. 151-2.

tampoco llevarnos a desestimar el papel central que tanto la música absoluta como las artes decorativas parecen desempeñar. Su papel está relacionado con lo que Gombrich ha llamado el sentido del orden, con la percepción de la regularidad y su ruptura.

La cuestión es si, incluso atendiendo a las diferencias entre las artes representacionales y las que, siguiendo a Gombrich, situamos en el ámbito del sentido del orden, podemos construir un argumento en contra de la noción de “ser sobre algo” que Danto ha propuesto como primera condición de lo artístico. Hemos señalado anteriormente que Danto apela al carácter expresivo de la música como una razón a favor de su naturaleza simbólica; sin embargo, como bien pone de manifiesto Kivy, parece que en Danto -como en otros que anteriormente han compartido la ansiedad representacionista- que una obra exprese, digamos, una emoción sería equivalente a decir que la obra es sobre esa emoción o la significa. ¿Podemos, entonces, generalizar la condición de “ser sobre algo” a las artes decorativas y a la música absoluta sin violar sus peculiaridades? Parece que, en principio, y siguiendo las reflexiones de Gombrich referidas anteriormente, las artes decorativas no supondrían un contraejemplo a la primera condición de Danto; así, que un diseño sea abigarrado o sencillo, agresivo o dulce, monótono o impredecible es seguramente el tipo de cosas que para Danto forman parte de la identificación artística y, como tales, bastarían para asegurar su pertenencia al reino de lo que “es sobre algo”. En cuanto al carácter expresivo de la música y cómo ha de entenderse si hemos de respetar su particularidad de acuerdo con Kivy, parece que sería posible adoptar un análisis a lo Goodman que haría compatibles la expresividad musical con la naturaleza simbólica –aunque no necesariamente representacional- de la música.

2.3. Simbolización en Goodman: expresión como ejemplificación metafórica

En esta sección me propongo examinar si la caracterización goodmaniana de la expresión puede ser útil a la hora de resolver el debate entre Danto y Kivy con respecto al carácter expresivo de la música y a la satisfacción de la condición de “ser sobre algo”.

En su libro *Languages of Art*, Nelson Goodman ha distinguido entre tres modos de simbolización: denotación, ejemplificación y expresión. Recordaré brevemente la estructura de estos tres modos de simbolización

La denotación es el primero de estos modos de simbolizar y el más básico. Goodman distingue entre denotación verbal y pictórica; así una pintura denota lo que representa al igual que una descripción verbal hace lo correspondiente. De hecho, para Goodman, las representaciones visuales son análogas a las descripciones verbales. La denotación, en cualquiera de sus modos, sirve al propósito de clasificar objetos bajo etiquetas verbales o visuales.

A continuación, Goodman desarrolla la noción de ejemplificación que se define como “posesión más referencia”¹⁰⁹. Este segundo modo de simbolización se distingue de la denotación en virtud del sentido en el que se establece la relación referencial. Si la relación entre el aspecto denotativo y el objeto denotado va del símbolo al objeto —o de la etiqueta al objeto— en la ejemplificación la orientación de la relación se invierte; en lugar de denotar una propiedad, el símbolo es denotado por la etiqueta aplicada a la propiedad que se ejemplifica. Como dice Goodman, “la simbolización o referencia aquí... va en la dirección opuesta de la denotación”.¹¹⁰ Esto también se pone de manifiesto en las diferencias entre etiquetas (denotativas) y muestras (ejemplificadas), las primeras “parecen gozar de una libertad de la que no disfruta la ejemplificación.

¹⁰⁹ Goodman (1976), p. 53.

¹¹⁰ “(T)he symbolization or reference here runs... in the opposite direction from denotation.” Goodman (1976), p. 52.

Podemos permitir que cualquier cosa denote las cosas rojas, pero no puedo permitir que algo que no sea rojo ejemplifique la rojez”.¹¹¹

Además, no toda propiedad poseída por un símbolo es *ipso facto* una propiedad ejemplificada por él; debe referirse a ella de algún modo o llamar la atención sobre ella. Por ejemplo, el tipo de azul que Yves Klein ha utilizado en numerosas obras no es simplemente una propiedad poseída por éstas sino también una propiedad referida. Es difícil determinar, especialmente en las obras de arte, qué propiedades, de todas las propiedades poseídas por la obra, son ejemplificadas, esto es, a cuales de ellas se hace referencia y, por el contrario, qué propiedades son irrelevantes para la interpretación simbólica de la obra¹¹². La ejemplificación es un recurso importante de los símbolos artísticos por dos razones: se encuentra a la base de nuestra apreciación de propiedades formales y es un elemento necesario de lo que Goodman caracterizará como expresión.

La expresión es el tercer modo de simbolización y es definida por Goodman como ejemplificación metafórica. Cuando una propiedad es expresada por una obra está metafóricamente ejemplificada por ella. Algo metafóricamente ejemplificado no lo está literalmente, pero está ejemplificado de todos modos.

En Goodman, el reino de la adscripción metafórica implica la aplicación de un término a algo que no pertenece a su extensión literal¹¹³. Así, la metáfora se caracteriza por permitir que apliquemos un término más allá de su rango habitual de aplicación. Como sostiene Goodman: “El uso metafórico de un término lleva a cabo una asimilación de los objetos en sus extensiones literales y

¹¹¹ “(The former) seems to be free in a way that sampling is not. I can let anything denote red things, but I cannot let anything that is not red be a sample of redness.” Goodman (1976), pp. 58-59.

¹¹² “(P)ero puede a menudo ser difícil de especificar exactamente qué propiedades de entre las de un objeto son ejemplificadas.” [“(B)ut just which among its properties a thing exemplifies can often be hard to tell.”] Goodman (1976), p. 66.

¹¹³ “Típicamente, los objetos a los que un término metafórico se aplica no son los de la extensión literal del término.” [“Typically the objects a term applies to metaphorically are not in the term’s literal extension.”] *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Goodman, N., y Elgin, C. Z., Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, 1988, p. 108.

metafóricas, permitiéndonos reconocer afinidades a través de reinos distintos”.¹¹⁴ Por tanto, la adscripción metafórica tiene un efecto iluminador sobre la nueva extensión a la que el término es aplicado.

La ejemplificación metafórica es, como hemos dicho, un tipo especial de la posesión de la propiedad en cuestión. La diferencia entre la posesión metafórica y la literal no es una que pueda trazarse con los mismos instrumentos que proporcionan la distinción entre real y no-real¹¹⁵. Las propiedades poseídas metafóricamente y las poseídas literalmente son, en opinión de Goodman, dos modos diferentes de posesión de una propiedad que sólo pueden distinguirse apelando a los hábitos vinculados a nuestros modos de simbolización del mundo o como dice Goodman, de nuestras formas de *hacer mundos –worldmaking*¹¹⁶. Así, “las metáforas, como los nuevos estilos, llegan a ser más literales conforme su novedad se desvanece”.¹¹⁷

La expresión, así definida, parece evitar la asimilación a la función denotativa que Kivy denunciaba en aquellas teorías que reducían la expresión en música a alguna forma de representación. De hecho, Kivy considera que la caracterización goodmaniana de la expresión, si finalmente es aceptable, sería compatible con su propia concepción de la expresión en música. Sin embargo, Kivy ha señalado que Goodman no muestra adecuadamente que se siga de que una obra de arte sea metafóricamente φ (siendo φ una propiedad expresiva) que

¹¹⁴ “The metaphorical use of a term effects a likening of the objects in its literal and metaphorical extensions, enabling us to recognize affinities across realms.” Goodman, N. & Elgin, C. Z., *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Indianapolis, Cambridge, Hackett Publishing Company, 1988, p. 16.

¹¹⁵ “La posesión metafórica no es por tanto posesión *literal*; pero la posesión es real tanto si metafórica como si es literal. Lo metafórico y lo literal han de ser distinguidos dentro de lo real. Decir que una pintura es triste o gris son simplemente dos formas de clasificarla.” [“Metaphorical possession is indeed not *literal* possession; but possession is actual whether metaphorical or literal. The metaphorical and the literal have to be distinguished within the actual. Calling a picture sad and calling it grey are simply different ways of classifying it.”] Goodman (1976), p. 68.

¹¹⁶ “Esto es, aunque un predicado que se aplica metafóricamente a un objeto no se aplica literalmente, se aplica de todos modos. Si la aplicación es literal o metafórica depende de algún rasgo tal como su novedad.” [“That is, although a predicate that applies to an object metaphorically does not apply literally, it nevertheless applies. Whether the application is metaphorical or literal depends upon some such feature as its novelty.”] Goodman (1976), pp. 68-69.

¹¹⁷ “(M)etaphors, like new styles of representation, become more literal as their novelty wanes.”, Goodman (1976), p. 68.

la ejemplifique, refiera y, de hecho, simbolice φ . De acuerdo con Kivy, “necesitamos un argumento adicional para concluir que algo ejemplifica φ además de que sea literal o metafóricamente φ ”.¹¹⁸

Parece, entonces, que el problema no es que Goodman distorsione, como hacen otras teorías, el fenómeno de la expresión, sino que no puede alcanzar su objetivo; o, dicho de otra manera, que la definición de expresión a través de la ejemplificación metafórica requiere una clarificación ulterior si hemos de reconocer el fenómeno de la expresión de manera no arbitraria.

En este punto de la discusión podemos, al fin, plantear la cuestión que nos interesa aquí. ¿Puede la caracterización de Goodman del fenómeno expresivo proporcionar un marco desde el que reconciliar la condición de “ser sobre algo” con el carácter expresivo que, para Kivy, no tienen por qué ir juntos? Goodman parece proponer un marco conceptual dentro del que, sin reducir la expresión a la denotación, seamos capaces de dar cuenta del aspecto simbólico de la misma. Al proporcionarnos un modelo simbólico del fenómeno expresivo, estaría justamente satisfaciendo las demandas de ambos contendientes.

Incluso si aceptamos esto como una solución, parece pertinente extraer alguna lección de la crítica de Kivy a las teorías tradicionales. Después de todo, parece que su explicación de la errónea atribución del carácter representacional a la música absoluta parece convincente y pone de manifiesto la creencia – errónea en opinión de Kivy-, también asumida por Danto, de que ha de haber un rasgo o conjunto de rasgos que toda obra de arte, pertenezca al medio artístico al que pertenezca, ha de poseer si ha de ser considerada como arte.

La atención de Kivy a la particularidad de la música absoluta y a las diferencias entre las artes y a sus correspondientes valores asociados parece hacer justicia a la especificidad de cada medio y a las posibilidades de cada uno

¹¹⁸ “(W)e need an *additional* argument to conclude that something exemplifies φ that merely that it is literally or metaphorically φ .” Kivy, P., *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions*, Philadelphia, Temple University Press, 1989, p. 61.

de ellos. Finalmente, para Kivy, la música absoluta es significativa y valiosa para nosotros precisamente por su carencia de contenido representacional. En palabras de Kivy: “valoramos y disfrutamos la música absoluta no a pesar de su carencia de contenido sino por ella; su falta de contenido es un valor para nosotros, no una falta de valor”¹¹⁹. En definitiva, el arte puede ser significativo no solo proporcionando significados.

3. Resumen

Hemos examinado los sentidos en los que la condición “ser sobre algo” puede ser entendida así como valorado las posibles críticas que pueden plantearse contra esta condición.

De lo primero, parece seguirse que la noción de “ser sobre algo” cubre un espectro de condiciones que se va ampliando conforme nos alejamos de las artes que no son claramente representacionales. En cuanto a las críticas, parece que la propia flexibilidad de la noción de “ser sobre algo” hace prácticamente imposible encontrar un ejemplo que, siendo arte, no la satisfaga.

De un lado, al artista *olfativo* y el artista representado por J parecían desafiar la universalidad de la condición produciendo obras que ni representaban nada ni pretendían tener significado alguno. Sin embargo, ya hemos visto que en ambos casos se puede mantener que eran objetos sobre algo. Después de todo, uno y otro no podían satisfacer a la vez las demandas de la producción de arte y de meros objetos, y producir arte presumía hacer objetos para la interpretación o la identificación artística.

¹¹⁹ “(W)e value and enjoy absolute music not in spite of its lack of content but *because* of it; its lack of content is a value to us, not a disvalue.” Kivy (1997), p 206.

El caso planteado por la música y las artes decorativas es, sin embargo, más difícil de resolver, en principio. Parece claro que una vez que introducimos la batería conceptual de Goodman podemos dar cuenta simultáneamente de la intuición de Danto acerca de la necesidad de la condición de “ser sobre algo” y de la irreductibilidad del fenómeno expresivo al representacional defendida por Kivy. Podemos quedar satisfechos con esto y admitir que, en tanto que la expresión es una forma de simbolización, la música pura tiene contenido. Después de todo, no es puro sonido; los intérpretes, por ejemplo, no solo han de reproducir las notas, sino el carácter de la obra. Percibir la expresividad de la música, por otro lado, también exige oír algo más que una sucesión de sonidos. El propio lenguaje con el que normalmente describimos las piezas musicales: términos que asignamos al *carácter* de una pieza, la atención al *fraseo*, a la coordinación de las *voces*, etc. apuntan una y otra vez a algo que no es mera sucesión de sonidos. Creo, con Kivy, que tratar de asimilar el caso de la música pura al modelo representacional proporcionado por otras artes es ilegítimo, pero es posible que esta postura no sea incompatible con el hecho de que la música absoluta posea cierto contenido, aunque éste no sea contenido representacional.

La música contemporánea ha producido, de manera análoga a como vimos en el caso de la pintura, compositores *olfativos*. Como sus homólogos pintores, éstos han concebido la música como puro sonido renegando incluso de la cualidad expresiva. Sin embargo, es difícil que una obra, por austera que pretenda ser, no satisfaga al menos alguno de los modos de simbolización señalados por Goodman. En definitiva, no parece una tarea fácil alcanzar el grado cero de significado cuando nos las vemos con el arte; más bien, el efecto obtenido es el inverso del buscado: cuanto más huye el artista del significado más se le impone.