

## Mi pensamiento estético

RICHARD WOLLHEIM

1. Mi trabajo en estética comienza en los años sesenta, una época en la que la concepción dominante de la materia estaba notablemente restringida. Las limitaciones en las que se movía la estética, que hoy no se pueden ni imaginar, tenían dos orígenes: uno general y otro más particular.

En primer lugar, la estética, en línea con lo que se creía cierto de cualquier rama de la filosofía, se concebía como una actividad exclusivamente de segundo orden. Además, en aquellos días, «segundo orden» tenía un sentido especial dentro de la filosofía: significaba algo parecido a metalingüístico. De hecho, era característico de la filosofía que la actividad, o la rama de la actividad, de primer orden sobre la que reflexionaba consistía en una forma de discurso. Así que surgía la cuestión sobre cuál era el discurso sobre el que reflexionaba la estética, de dónde procedía su objeto específico.

En este punto, la segunda limitación de la estética entra en escena. Si se exigía que la estética tuviera la forma general de la filosofía, la clave de su especificidad residía en la asimilación de la estética por otra rama filosófica, que se suponía pariente cercana, en la cual se creía haber hecho un gran progreso: la filosofía moral. Lo que la estética y la filosofía moral tenían en común era que ambas estaban relacionadas con el valor, es decir, con el lenguaje sobre el valor, y donde se diferenciaban era en el lenguaje sobre el valor del que se ocupaban. La filosofía moral se ocupaba del lenguaje del valor moral, la estética, del lenguaje del valor estético. No obstante, aparte de su objeto, se esperaba que los métodos de las dos ramas coincidieran, y por lo tanto, que las propias ramas crecieran en paralelo.

Esta asimilación imponía a la estética dos tareas. Como la filosofía moral, tenía que seleccionar el juicio que ocupaba el lugar principal dentro del discurso de valor analizado. Esta primera tarea se resolvía seleccionando el juicio enunciado por la oración «X es bello». Luego, debía proveerse un análisis de ese juicio.

2. Una manera de enjuiciar el valor de este programa para la estética es fijarse en aquello que promovió, para lo cual sirve de ayuda una bibliografía, si no extensa, sí considerable. Esta bibliografía exhibe en gran medida lo que John Passmore, en el título de un famoso artículo, denominó «el aburrimiento de la estética»<sup>1</sup>. Otra manera de evaluar el programa, que no gozaba de favor entonces, es fijarse en aquello que dejaba fuera. Cuando escribí *El arte y sus objetos*<sup>2</sup> era este aspecto negativo

---

1 Passmore, J., «The Dreariness of Aesthetics», reimpreso en Elton, W. (ed.), *Aesthetics and Language*, Oxford, Blackwell, 1954.

2 Wollheim, R., *Art and its Objects*, Nueva York, Harper and Row, 1968. Existe una segunda edición con artículos suplementarios publicada por Cambridge University Press, 1980. (Hay traducción española de la primera edición, no así de la segunda, *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barrall, 1972. N. de la T.)

de la estética lo que cada vez me molestaba más. De hecho es significativo que *El arte y sus objetos* fuera un libro escrito por encargo. Dejado a mí mismo, aún amando el arte, podría haber seguido como hasta entonces, sin escribir ni una línea de estética.

Lo que le faltaba a la estética podría resumirse en lo siguiente: en primer lugar, se obviaba la distinción fundamental entre objetos de la naturaleza y obras de arte. En segundo lugar, este olvido se acentuaba por dos omisiones más: el artista desaparecía de la escena, y el espectador era de interés sólo en cuanto que mantenía una actitud que era la misma ante el arte y la naturaleza, indiferentemente. En tercer lugar, la actitud en cuestión atendía sólo a la belleza, y para alcanzarla mejor, se requería del espectador una aproximación a la obra con la mente en blanco. El resto de respuestas del espectador, y especialmente las no evaluativas, eran tratadas como asuntos que la estética podía ignorar. Y, finalmente, de la respuesta del espectador hacia la belleza de lo que tenía ante sí, los únicos aspectos que contaban eran aquellos que recibían una formulación lingüística.

Si el viento soplaba en esa dirección, *El arte y sus objetos* estaba pensado para navegar en sentido contrario.

3. Sin intención de minusvalorar cualquier otra pretensión que pudiera existir sobre la estética, yo sentía que se debía encontrar un lugar dentro de su objeto para algo que pudiera pensarse con plausibilidad como una filosofía del arte. Tampoco me parecía que cualquier cosa que mereciera ese nombre podía ser exclusivamente, o incluso primariamente, un estudio sobre el juicio de gusto del espectador: debía incluir también su juicio interesado. Si esto era así, el agente o el artista no podía ser ignorado más tiempo, puesto que gracias a su actividad la estética, en este nuevo sentido, ganaba un nuevo objeto. Finalmente, si quería obtener algún progreso, la estética debía abandonar la metodología que le imponía cierta concepción general de la filosofía. No podía permitirse seguir siendo exclusivamente «lingüística» en ninguno de los dos sentidos del término, que de alguna manera se habían fundido. Por un lado, no podía seguir considerando que el lenguaje o el discurso, las cosas que se dicen, eran su único objeto. Debía ampliar su temática y, una vez ampliada, tampoco podía restringir su método de investigación al análisis lingüístico, o al modo en que se dicen las cosas.

Visto retrospectivamente ahora parece claro que la filosofía de postguerra imponía a la estética unos requisitos grotescos, incluso juzgados desde sus propios estándares. La analogía con la filosofía moral no debía haber conducido nunca a la conclusión de que el análisis de «X es bello» constituía el núcleo de la estética. Porque si la filosofía moral tenía que pasar el test de la adecuación material, también debería haber reclamado que su objeto consistía en algo más que un mero corpus de discursos. Debería considerar todo el complejo ámbito de actividades y logros humanos, rico en consideraciones psicológicas, y en el que la expresión, la percepción y la aceptación de la realidad están profundamente entrelazadas. Para hacerlo, no puede encerrarse en el punto de partida del juez moral o del crítico; al menos de tanta significación es el punto de vista del agente moral. Además, en tanto que el juez moral merece atención, es irrealista mantener que lo único filosóficamente importante sobre él es el juicio que emite y su análisis. Una filosofía moral adecuada no puede ser, más que una filosofía del arte, exclusivamente lingüística en ninguno de los dos sentidos que he tratado de definir.

4. Si *El arte y sus objetos* trataba de ofrecer una concepción del arte como tal, en *La pintura como un arte*<sup>3</sup>, que surgió de las lecciones que dicté en la Galería Nacional de Washington en 1984,

---

3 Wollheim, *Painting as an Art*, 1987. Traducción española *La pintura como un arte*, Madrid, Visor dis., 1997.

un momento muy diferente para la estética, traté de ofrecer una aproximación filosófica de un arte en particular: la pintura. Los dos libros eran por lo tanto complementarios en cuanto a su asunto; también lo fueron en sus metodologías.

Tanto en su versión extensa, como estudio del arte general, como en su versión limitada, como estudio de este o aquel arte, concibo la estética más como filosofía aplicada que como filosofía pura. Así que *El arte y sus objetos* y *La pintura como arte* son, ambos, libros de filosofía aplicada. La razón es que los dos, y la rama de la filosofía a la que pertenecen, más allá y por encima de las actividades generales de la mente, se centran en ciertas formas concretas de pensar, ciertas formas concretas de actividad intencional, a través de las cuales la gente, o los que tenemos mente, se ocupa de ciertos aspectos contingentes del mundo. Y esta es una razón por la cual la estética —y por lo mismo, la filosofía moral, y la filosofía social, y la filosofía de la ciencia, todas las cuales percibo como filosofía aplicada— no puede descansar únicamente en el análisis conceptual. El arte, la moralidad y la ciencia, no se tejen a partir de la mera estructura de nuestro modo de pensar.

De todos modos, si los dos libros son obras de filosofía aplicada, hay entre ellos una diferencia que se corresponde con una diferencia dentro de la estética, primero, y después, más en general, dentro de la filosofía aplicada. El segundo libro, *La pintura como un arte*, es una obra en lo que percibo como «filosofía sustantiva». La filosofía sustantiva incluye, además de la filosofía de las artes individuales, objetos tales como la filosofía de la mecánica cuántica, la filosofía del derecho, la ética médica o la ética medioambiental. La diferencia radica en que la filosofía sustantiva persigue formas de pensamiento o de acción que están mucho más implicadas con rasgos contingentes del mundo. Al hacerlo profundiza en el desarrollo histórico de las actividades que estudia, y que por ensayo y error han llegado a ser lo que son. Al comienzo de *La pintura como arte* propuse las condiciones generales sobre las cuales el pintor podía generar sentido a partir de la aplicación de pigmento sobre un soporte. Después empecé a considerar cómo los diferentes pintores, con ambiciones y empeños diferentes, teniendo en mente diferentes clases de significado con los cuales deseaban adornar las superficies sobre las que trabajaban, luchaban con su medio de distintos modos.

Ahora bien, lo que debería quedar claro es que todas estas diferenciaciones dentro de la filosofía, aplicada frente a pura, sustantiva frente a aplicada, son solo aproximativas. Son formas de clasificar diferentes modos de investigación, y de describir ciertas diferencias notables entre ellas, pero explican poco, y hay un punto en el cual ya no vale la pena seguir analizando.

5. En realidad, para mí más interesante que las diferencias entre la filosofía del arte como tal y la filosofía de tal o cual arte han sido las relaciones entre el arte y las artes, y la naturaleza de la red que solía llamarse «el sistema de las artes». ¿Cómo se concilia la unidad del arte con la diversidad de las artes individuales? ¿Reiteran estas, cada una a su manera, las características generales del arte, o lo que ocurre es que el arte en sí mismo es simplemente un constructo a partir de las artes individuales?

En este caso me parece que la respuesta está donde no está casi nunca: en el medio. No creo que nadie tenga duda de que hay ciertas características generales del arte, ni de que lo que distingue a las artes es una cuestión de importancia real para la teoría y también para la práctica artísticas. La tensión nace porque no hay un *principium individuationis* para las diferentes artes. Las artes se distinguen unas de otras, pero no en un único aspecto y, en consecuencia, cuando las características del arte gotean sobre un arte concreto, han sido filtradas por lo que le es peculiar. Por ello, solo son reconocibles con conocimiento del arte en cuestión.

En *La pintura como arte* me ocupé en especial de una de las características generales del arte, y de cómo se materializaba en la pintura. Se trataba del significado y de cómo se adhería a las obras de

arte concretas. «Significado» quiere decir lo que captamos cuando entendemos una obra de arte, cuando la entendemos en sí misma, como algo distinto de cómo se originó, o de cualquier otro hecho sobre ella. El significado de la obra de arte hace surgir lo que he llamado un juicio interesado, por contraste con el juicio de gusto.

En *El arte y sus objetos* defendía que el significado de una obra de arte es icónico. Ahora preferiría formularlo diciendo que el significado de una obra de arte es experiencial. En *La pintura como arte* desarrolle esta idea en la tesis más concreta de que el significado de una obra de arte pictórica es visual, lo que creo que es una parte importante de la idea más general de que la pintura es esencialmente un arte visual.

6. Que el significado de las imágenes es visual puede establecerse mediante la convergencia de tres líneas de pensamiento.

En primer lugar, hay un amplio contraste entre cómo captamos el significado pictórico y cómo captamos el significado lingüístico. Pensemos en una pintura que represente un bisonte de pie y, al lado, o la palabra «bisonte» o la frase «el bisonte está de pie». (Quizá sea un hecho significativo que no sepamos cual de los dos fragmentos de lenguaje —el nombre o la frase— es el paralelo más apropiado de la pintura). Ahora bien, entender este fragmento de lenguaje es un proceso reconstruible como un proceso en dos pasos necesarios. El primero consiste en usar nuestros ojos para ver marcas en la superficie. El segundo, en aplicar a estas marcas las reglas o convenciones del lenguaje al que pertenecen. Si no conocemos el lenguaje, podremos dar el primer paso, pero no el segundo. Si volvemos ahora a la pintura, y tratamos de entenderla, este proceso es reconstruible en un solo paso necesario. Nosotros —es decir, un espectador adecuadamente sensible e informado— miraremos a la pintura, usando el modo apropiado de percepción y descansando en la información necesaria, y seguiremos mirándola hasta que lleguemos a entenderla. Desde el principio hasta el final, desde la primera mirada hasta el momento en que captamos su significado, aquello a lo que sometemos a la imagen forma un todo sin costuras.

Que la comprensión lingüística es un proceso en dos pasos y la pictórica en uno solo queda subrayado por la diferencia en el modo en que el conocimiento necesario interviene en los dos procesos. Desde luego, interviene en los dos. En el caso del lenguaje, una cantidad de conocimiento bastante específico —del lenguaje natural relevante— irrumpe en nuestro intento de entender un fragmento lingüístico y, cuando lo hace, su efecto transforma radicalmente el modo en que lo vemos. Tan bruscamente que podemos hablar de segmentar el proceso de comprensión. En el caso de la imagen, por el contrario, una cantidad difusa de conocimiento se filtra en el proceso de comprensión pictórica. No es separable cuando se filtra y su efecto se incrementa invariablemente.

En segundo lugar, las diferencias entre los dos procesos de comprensión se ahondan más si nos fijamos en aquello que nos permite realizar cada uno. Fijémonos en la capacidad visual que poseemos y de la que hacemos uso cuando, frente a la pintura de un bisonte, identificamos la pintura como de un bisonte. Llamo a esa capacidad visual «ver-en», la cual posee una fenomenología propia que justifica nuestra atención. Las experiencias que manifiestan esta capacidad exhiben lo que llamo «duplicidad», por la cual un espectador adecuadamente sensible e informado prestará atención a la superficie marcada y, a la vez, será consciente visualmente del animal representado. La duplicidad se da en una experiencia simple con dos aspectos: uno de los cuales denomino configuracional, y el otro, reconocional. Así pues, la duplicidad no consiste en dos experiencias, como sostuve en una ocasión. Quien ha visto bisontes y paredes pintadas, tiene, cuando ve por primera vez la representación de un bisonte sobre una pared, una nueva clase de experiencia y no un com-

puesto de experiencias pasadas. La duplicidad tampoco consiste en dos experiencias sucesivas, como Ernst Gombrich<sup>4</sup> se sintió obligado a defender —adoptó esta posición porque pensaba que estar frente a una imagen y mantener que se veía el cuadro marcado al mismo tiempo que se veía lo que el cuadro representaba era como estar frente a la imagen de pato/conejo y mantener que se veían el pato y el conejo al mismo tiempo. Puesto que el segundo par de experiencias son incompatibles, Gombrich concluyó erróneamente que el primer par también lo era. Sin embargo, puesto que la incompatibilidad de ver el pato y el conejo es una imposibilidad *dentro* de la representación no puede utilizarse, sin más argumento, para establecer una incompatibilidad *que atraviese* la representación, es decir, entre ver la superficie de la representación y ver el objeto representado.

He dicho en el pasado que el aspecto reconocional de la visión de un bisonte en una pintura no puede compararse directamente con la visión de un bisonte cara a cara. No podemos, a partir de la imagen, mediante algún proceso de sustracción y adicción, que en cada paso no incorpore más de un cambio fenomenológico, desandar nuestro camino hasta ver el animal en sí mismo, ni viceversa. Cualquiera de las dos cosas no es más posible que realizar los cambios que supone escuchar una melodía en nuestra cabeza y escucharla en una sala de conciertos. No obstante, —y esto es algo que nunca he querido negar— ver un bisonte en una pintura tiene algo en común con ver un bisonte cara a cara. Sugiero dos componentes que se dan en ambos: uno es el pensamiento de un bisonte, el otro, la apariencia del bisonte. Creo que esa vinculación justifica que digamos que ver un bisonte en una superficie es un caso de ver un bisonte, aunque, por supuesto, no lo sea de verlo cara a cara.

Si lo dicho hasta aquí es cierto, entonces tenemos una visión más profunda de las diferencias entre entender una frase sobre un bisonte y entender una imagen de un bisonte. Una requiere, pero la otra no, la experiencia de un bisonte. Y, puesto que la experiencia en cuestión es visual, eso establece al mismo tiempo, que el significado pictórico es visual. Entendemos las imágenes de una cosa o de otra al verlas: en concreto, al ver esas cosas en ellas.

En tercer lugar, hay además dos fenómenos psicológicos, sobre los que hay acuerdo general, aunque su significación se pierde a menudo entre los teóricos de la representación. Esos fenómenos confirman el hecho de que cuando reconocemos de qué es una imagen, lo hacemos viendo tal cosa. El primer fenómeno es el que llamo «transferencia» y consiste en que si puedo entender una imagen como de un perro, y sé cómo son los gatos, entonces, en circunstancias normales, reconoceré la imagen de un gato cuando la vea. El segundo fenómeno es un correlato del primero, y consiste en que si no sé como son los gatos, puedo, en circunstancias normales, aprenderlo mirando una imagen de un gato, si me dicen que lo es. La lección funciona porque cuando me dicen que estoy mirando la imagen de un gato me dicen también que estoy mirando un gato. Entonces, el mundo, y no sólo el mundo de las imágenes, se ensancha para mí. En un momento de *Los lenguajes del arte*<sup>5</sup>, Nelson Goodman trataba de convencer al lector de que clasificar las imágenes en imágenes-de-unicornio y en imágenes-de-Pickwick es como clasificar el mobiliario en pupitres, mesas y sillas, o (la misma idea) que «unicornio» realiza una contribución a nuestra comprensión de lo que es una imagen de unicornio tan grande como lo hace «maíz» a nuestra comprensión de «mazorca de maíz». Ha de estar claro que si Goodman tuviera razón ninguno de los dos fenómenos antes señalados tendrían lugar.

4 Gombrich, E., *Art and Illusion*, Nueva York, Pantheon Books, 1960, en especial pp. 6-9, 24, 198 y 237. (Trad. esp. *Arte e Ilusión*, Madrid, Debate, 1999).

5 Goodman, N., *Languages of Art*, Indianápolis, Bobbs-Merrill, 1968. (Trad. esp. *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1972.)

He dicho que, si un componente común de ver un bisonte cara a cara y verlo en una imagen es la experiencia visual de un bisonte, otra es el pensamiento de bisonte. Vuelvo ahora a este segundo componente, porque sólo si lo comprendemos apropiadamente comprenderemos el primero adecuadamente. Lo cual exige un rodeo.

7. Al decir que ver un bisonte cara a cara y verlo en una imagen contienen ambos el pensamiento de un bisonte, podría haberlo precisado más y decir que ambas clases de experiencias están *permeadas* por el pensamiento de un bisonte. La palabra «permear» deja claro que, en el caso de las dos experiencias, el pensamiento no es un mero acompañamiento de la experiencia. El pensamiento, en cada caso, estructura la experiencia: veo de acuerdo con ese pensamiento.

Ahora querría desarrollar esta idea en el contexto del ver-en. Porque, si combinamos la permeabilidad del ver-en por el pensamiento con la variedad de pensamientos que pueden permearlo, entonces, y solo entonces, obtendremos una estimación del rango del ver-en, y, por lo tanto, del rango del significado pictórico. (Y, una vez logrado, podríamos —aunque esto excede nuestra preocupación actual— podríamos darle la vuelta al argumento. Puesto que, si resulta que una concepción amplia del rango del significado visual es muy recomendable por sí sola, entonces el hecho de que su extensión se explique mejor gracias al rango del «ver-en» haría mucho por reforzar la conexión entre el lo que se puede ver en una imagen y lo que la pintura significa).

Primero, entonces, la variedad de pensamientos, o el rango de pensamientos, que pueden permear el ver-en. En todo lo que he dicho sobre ver-en, he dado por sentado que ver-en como ver cara a cara, puede estar permeado por pensamientos generales, no referenciales. Este hecho me permite, en las imágenes, y en la vida real, no solo ver cosas de una clase particular, sino verlas además como de esa clase particular. Al ver un hombre o una mujer en una imagen, puedo ver al hombre como hombre, a la mujer como mujer. Otro modo de explicarlo es decir que las habilidades reconocionales pueden desplegarse dentro del ver-en.

Y ahora quiero añadir la idea de que ver-en, como el ver cara a cara, puede estar permeado por pensamientos individuales o referenciales. Es este hecho lo que me permite, tanto en las imágenes como en la vida real, no solo ver cosas de una clase particular, sino también verlas como las cosas particulares que son. Al ver a Napoleón o a Madame Moitessier, la modelo de Ingres, en una imagen, puedo ver a Napoleón como Napoleón, y a Madame Moitessier como Madame Moitessier. Ver-en tiene sitio tanto para el desarrollo de las habilidades de identificación, como de las reconocionales.

Ahora quiero poner en relación el largo alcance del ver-en con cierta amplitud del significado representacional, observado frecuentemente, pero que normalmente se deja sin explicar. Esta amplitud del significado representacional puede pensarse en términos de una diferencia interna: una diferencia que podría expresarse inicialmente como la que se da entre la representación de cosas de una clase particular, y la representación de cosas particulares. Sin embargo, este modo de presentar el asunto no funciona, porque mientras —y aquí es donde las imágenes nos conducen a un territorio extraño— algunas representaciones de cosas de una clase particular no son representaciones de cosas particulares, cada representación de una cosa particular es también la representación de una cosa de una clase particular. Así pues, la diferencia que perseguimos es la que se da entre representaciones de cosas *simplemente* de una clase particular y las representaciones de cosas particulares. De tal manera que podamos poner *La prune* de Manet al lado del retrato de Ingres de Madame Moitessier, que era una mujer particular, y por tanto su retrato era de una mujer particular y también de una mujer de una clase particular. *La prune* representa a una joven dependiente, que está tratando de completar su magro salario con lo que pueda sacar de los favores de los hombres, pero aun con toda la especificidad de detalles que pueda desplegar, la imagen no representa a una mujer determi-

nada, a parte de representar a una mujer de una clase particular, una *grisette*\*. De la misma manera podemos colocar al lado de la representación de Uccello de la derrota de San Romano, que fue una batalla particular, la *Batalla de la Caballería* de Wouverman, que representa una lucha entre el polvo, entre unos caballeros, algunos uniformados, unos con pistolas, otros con sables, pero que con todo su detallismo, no es una pelea determinada. La pintura de Uccello lo es de un suceso particular, mientras que la pintura de Wouverman lo es meramente de una clase particular.

¿Cómo debemos enfrentarnos a esta diferencia de significado? Más en concreto, ya que estamos hablando de significado pictórico, ¿puede explicarse la diferencia, como he venido sugiriendo, en términos exclusivamente de experiencia o visuales?

Creo que sí, y que además tenemos a mano los materiales para hacerlo.

Sin embargo, déjenme introducir lo que creo que es la explicación correcta a través de una sutil explicación incorrecta, a la que en algún momento concedí alguna credibilidad.

Podríamos pensar que la diferencia entre las dos clases de representación, y la naturaleza de cada una, puede explicarse señalando que cuando nos dicen «es la pintura de una mujer», «es la pintura de una batalla», podemos preguntar con sentido en el caso de un tipo de representación pero no en el de otra: ¿qué mujer?, ¿qué batalla? —entendiendo la pregunta de una determinada manera. Sin embargo, aunque es perfectamente correcto, no explica la diferencia en absoluto, porque nos dice algo que es una consecuencia de la diferencia, y, por tanto, la explicación ha de buscarse en otro sitio. Digo esto porque lo que podamos decir o preguntar correctamente sobre las dos clases de imágenes solo puede ser consecuencia de la diferencia entre ellas, porque la diferencia debe radicar en lo que podemos ver correctamente en cada una.

Lo que propongo como la explicación real de la diferencia consiste en que, cuando tratamos de ver lo que se puede ver en la superficie, una clase de imagen nos exige la utilización de habilidades reconocionales e identificadoras, mientras que en la otra clase de imagen podemos ver lo que debemos ver correctamente en la superficie recurriendo solo a habilidades reconocionales.

8. «Nos exige la utilización de», «lo que debemos ver *correctamente* en una superficie», ¿de dónde han surgido de pronto estas ideas normativas?

Es una feliz consecuencia de considerar la distinción entre imágenes de cosas particulares e imágenes simplemente de una clase particular, que hemos sido conducidos directamente a un elemento que faltaba en mi explicación del significado pictórico.

Ver-en precede a la representación: precede a la representación, tanto lógica como históricamente. En sentido lógico, porque podemos ver cosas en superficies que ni son ni están pensadas para ser representaciones. Podemos ver en un cristal helado bailarinas con vestidos de gasa, y podemos ver en un muro sucio de Chicago a un chico llevando una misteriosa caja. Históricamente, porque nuestros ancestros más distantes podían entretenerse con estos juegos mucho antes de que pensarán en decorar sus cuevas con las imágenes de los animales que cazaban. La significación del punto de vista lógico es que nos permite *definir la representación por referencia al ver-en sin circularidad*. La significación del punto de vista histórico es que nos conduce a *captar lo que cambia cuando la representación aparece en escena*.

Si identificamos el origen de la representación con el momento en que la gente empezó a marcar superficies *de modo que* otros (y ellos mismos) pudieran ser llevados a ver en ellas esto en vez de aquello, entonces podemos pensar que la representación impuso a la visión-en algo sin lo cual había existido hasta entonces: un estándar de corrección. Es correcto ver en un retrato anónimo del siglo

\* En francés en el original. «Grisette» es una palabra para bebedora, borrachina. [N. de la T.].

XVI a Enrique VIII, y no, como los amantes del séptimo arte están inclinados a hacer, a Charles Laughton. Será correcto ver en el famoso doble retrato de Guirlandaio a un hombre mayor con una verruga en la punta de la nariz, y no, como Proust pretendía hacer en sus visitas al Louvre, a su conocido del Club Jockey, el Marqués de Lau. Pero en los cristales helados, en las manchas de las paredes, está bien que veamos lo que queramos, y, en los tests de Rorschach, el único error —y es más un fallo que un error— es no ver nada en vez de ver algo. El estándar de corrección reconcilia dos líneas de pensamiento que serían incompatibles: que aquello de lo que una imagen es depende de lo que se puede ver en ella, y que una imagen no lo es de todo lo que se puede ver en ella.

La importancia inmediata del estándar de corrección para nuestra discusión es que al decir, como acabo de hacer, que algunas representaciones requieren solo habilidades reconocionales, mientras que otras requieren además habilidades identificadoras, estaba apelando implícitamente a un estándar, complejo, de corrección.

Ahora bien, al resolver una cuestión, hemos planteado otra: ¿cuál es el origen, el fundamento, del estándar de corrección de la percepción pictórica? Creo que la mejor respuesta es que el estándar de corrección es puesto —cada vez, en cada pintura— por las intenciones del artista, con dos requisitos. El primero, «intención» debe hacer referencia no a alguna decisión de parte del artista, sino al rango de factores psicológicos que fueron la causa de que trabajara como lo hizo.

El segundo, esas intenciones deben ser materializadas si han de determinar el modo en que la pintura ha de ser entendida. La intención del artista se materializa en el caso de que, al encontrar su expresión en el soporte, el espectador pueda ver en las marcas depositadas lo que el artista pretendía transmitir. Las intenciones no realizadas no hacen una contribución directa a lo que la obra significa, aunque siempre podría ser interesante para un intérprete conocer donde fallan. Ningún artista puede hacer que su obra signifique algo solo por su intención. Y que la audiencia reconozca su intención tampoco supone una diferencia relevante: tampoco, en este caso, que él supiera que la audiencia lo sabría. Una vez más son los ojos los que deciden en este asunto.

De este último punto se sigue que el modo en que el estándar de corrección opera para las imágenes subraya aún más la diferencia entre el significado lingüístico y el pictórico, en el que he estado trabajando. Volvamos a la frase «El bisonte está de pie», e imaginemos que es una frase nueva. En este caso el estándar de corrección lingüística se desencadenaría tan pronto como la interpretación semántica se impusiera a la frase. Pero supongamos una imagen del bisonte: ningún estándar de corrección sería aceptable si la interpretación que propusiera cayera fuera de lo que un espectador adecuadamente sensible e informado pudiera ver en ella. Y, hablando de lo que el espectador puede ver en la imagen, debe entenderse que hay que dejar espacio suficiente para esta posibilidad: que algunos espectadores, antes del momento en el que se les dice lo que hay que ver en la imagen, sencillamente, no pueden verlo. Pero igual que ocurre con esas imágenes para niños, en las que se les pide que descubran la imagen oculta en otra, una vez que se les dice que hay algo que ver allí, son capaces de verlo. Cuánto hace falta para provocar los ojos de alguien es irrelevante, siempre que la provocación sea la causa de lo que vea y no solo de lo que diga. Un ejemplo de arte elevado que ilustra mi idea es la calavera anamórfica que aparece bajo la mesa de *Los embajadores* de Holbein, que pocos espectadores reconocen como tal hasta que no se les dice.

Un estándar de corrección podría —y *Los embajadores* sería el caso— decirnos que en una imagen tenemos que ver más que aquello que tendemos a ver naturalmente. Sin embargo, un estándar de corrección podría decirnos también —y las imágenes de cosas de una clase particular serían el caso— que debemos ver menos en una imagen de aquello que estamos naturalmente tentados a ver. Pero todas esas reglas son inútiles, no hacen nada para establecer el significado, a no ser que los ojos puedan seguirlas.

10. Esta discusión del significado representacional en las artes pictóricas es un hilo en un argumento mayor sobre la naturaleza experiencial del significado estético. Algo de lo que ustedes podrían tener la sensación que está lejos de haber sido establecido. Por un lado, ¿qué ocurre con otras formas de significado pictórico no representacionales? Y, por otro, ¿qué ocurre con otras formas de significado estético no pictóricas?

Sobre el primer tema no puedo sino remitirles a *La pintura como arte*, donde llegué más lejos al mostrar que otras formas de significado pictórico no representacional dependen en gran medida del representacional. Además hice la observación general, que no está nunca fuera de lugar, de que si se entiende la representación como yo lo hago —es decir, en relación con el ver-en— se trata de un fenómeno mucho más amplio de lo que se considera normalmente. Por ejemplo, incluye casi toda la pintura abstracta, puesto que casi toda la pintura abstracta reclama un ver-en.

Sobre el segundo tema, si hay algún prejuicio que eliminar, ¿no podría pensarse que es uno que no he sino contribuido a reforzar?

Me explicaré.

12. Antes tracé un gran contraste entre el significado en la pintura y el significado lingüístico, y consideré que el significado en la pintura era prototípico del significado experiencial. Ustedes podrían pensar que ese contraste, que ha llegado tan lejos en mi argumento puesto que estábamos pensando en las artes visuales, ahora infectará mi propuesta. Una vez que llegamos a las artes literarias, la defensa del significado experiencial en este área fallará, y fallará por necesidad, porque precisamente la clase de significado que encontramos en un poema, una novela o una pieza de teatro, es de las que he considerado por contraste con el significado experiencial. No es un significado *parecido* al lingüístico, sino que *es* significado lingüístico.

La objeción falla porque se basa en una confusión. Por supuesto que las obras de arte literario poseen significado lingüístico, pero este no es el significado en cuestión. La cuestión es el significado literario, la clase de significado estético que las obras literarias poseen. Captar el significado lingüístico de una obra de arte literaria —problemas de traducción a parte— es una precondition para captar su significado literario, pero no es lo mismo. El desafortunado galicismo, extendido entre los círculos de la crítica, que se refiere a poemas, novelas, obras teatrales, como «textos», cuando los textos son el mero vehículo de las obras de arte literarias, aumenta la confusión de que entendemos una obra de arte tan pronto como hemos terminado de descifrarla lingüísticamente.

De este modo surge una cuestión relacionada, ¿qué es captar el significado literario de una obra literaria? Y, ¿cómo se diferencia el significado literario del significado lingüístico? ¿Hay alguna buena razón para pensar que el significado literario, una vez distinguido del lingüístico, sea experiencial?

Para tratar de contestar a estas preguntas, limitaré el contexto a una clase de obras de arte literarias, la novela, y empezaré considerando, desde los puntos de vista del autor y del lector, una actividad que no es una simple versión de la novela, pero que es más sencilla: la llamaré contar —es decir, solo contar— historias. La diferencia significativa será entre contar una historia sin más y construir una narrativa. La última alcanza el estatuto de la novela.

En cuanto que un autor —todavía no es un artista— se limita a contar una historia sin más, todo lo que está obligado a hacer es tratar de crear la historia tan efectivamente como sea posible, y la sola obligación por parte del lector, que es un compromiso consigo mismo, es sacar lo máximo de la historia. Para ello, el lector puede guiar su imaginación sobre lo que lee u oye de un modo totalmente libre. El significado de la historia es independiente de cualquier experiencia que tenga, y tampoco las experiencias que tenga reflejan su entendimiento de la historia.

La transición del mero contar una historia a la construcción de una narrativa se produce cuando el agente, saliendo de la intención de contar una historia, se forma intenciones ulteriores sobre cómo contarla. Y, fíjense, esta preocupación sobre cómo contar la historia no es un motivo subsidiario, como si estuviera preocupado por impresionar al lector con la riqueza de su vocabulario, por ejemplo. Ahora para él es parte integral de la historia. Diferentes maneras de contar una historia ya no cuentan para él, como son para el mero cuentahistorias, formas distintas de hacer lo mismo. Ahora son cosas diferentes. Es así porque su preocupación consiste ya en *la historia tal como se cuenta*.

Hay un número de maneras distintas en las que una historia puede llegar a diferenciar una narrativa.

En primer lugar, la historia podría contarse directamente, del principio al final, o podría fraccionarse en partes, y entonces, podrían narrarse sólo ciertas partes, o las partes podrían no narrarse según el orden en el que ocurrieron.

En segundo lugar, la historia podría ser narrada desde un punto de vista interno o externo. Cuando es externo, podría contarse desde el punto de vista del narrador o desde ningún punto de vista. Cuando es interno, podría ser contado desde el punto de vista de un personaje, pero el personaje podría permanecer constante o cambiar en momentos cruciales o fluctuar continuamente.

En tercer lugar, algunas partes de la historia podrían ser, no omitidas, sino canceladas, o la historia podría estar contada torpemente. En este caso, la narrativa no se entendería a no ser que el motivo del novelista se infiriera del texto.

En cuarto lugar, algunas partes de la historia, o algunos personajes de la historia, podrían ser presentados más favorablemente que otros. Entonces la narración tomaría postura, porque el novelista habría incluido sus simpatías, directa o indirectamente, en la narración.

De todos modos, cómo se modula el simple contar una historia para construir una narración, cómo se desarrolla la novela, no es sólo en las intenciones del novelista donde se registra el cambio. También se registra en las adecuadas respuestas del lector. Estas se pueden dividir en dos.

Primero, el lector debe determinar qué aspectos del texto al que se enfrenta son el resultado de alguna decisión tomada, y entonces debe reaccionar de acuerdo con ello. A su vez, reaccionar adecuadamente puede pensarse de dos maneras: una negativa y otra positiva.

En el primer caso, el lector debe poner riendas a la imaginación, porque si no lo hace, corre el riesgo de cabalgar sin freno sobre las intenciones del novelista. En el segundo, el lector debe reaccionar a aquello que el novelista le ha preparado y de la forma en que el novelista espera —si puede, claro. En otras palabras, no comete ningún fallo si fracasa en reaccionar como el novelista espera si, por su parte, el novelista ha fallado al proporcionar un modo razonable de respuesta para el texto para un lector adecuadamente sensible e informado. No obstante, cuando el lector puede y reacciona en conformidad con las intenciones del novelista, las experiencias que tiene son el modo de captar la narración y, por lo tanto, de entender la novela. Entonces, las experiencias del lector, como las percepciones correctas de un espectador adecuadamente sensible e informado frente a una pintura, actúan como constitutivas del significado de la obra en la que está ocupado.

Espero haber dicho suficiente para mostrar cómo se puede defender que el significado de otras artes no visuales puede ser también correctamente considerado experiencial. Lo que no es decir que no existan grandes diferencias entre las artes en cuanto a la cuestión de en qué consista ser experiencial.

*Traducción de Francisca Pérez Carreño*