

CONTRASTES

Revista Internacional de Filosofía

Volumen XII (2007) • ISSN: 1136-4076

SUMARIO

ESTUDIOS

- Susan Haak* La integridad de la ciencia: significado e importancia
Jesús Alcolea Razonamientos no rigurosos y demostraciones
Rafael Cejudo El debate entre P. Pettit y A. Sen sobre la libertad
Antonio Diéguez La relatividad conceptual y el problema de la verdad:
Ricardo A. Espinoza Deleuze y Zubiri...en torno a una lógica de la
impresión
Javier Franzé La polémica de Strauss y Voegelin con Max Weber
José García Leal La condición simbólica del arte
M^a T López de la Vieja Los argumentos resbaladizos. El uso práctico
Angel Puyol Filosofía del mérito

DEBATES

- M^a Luz Pintos* Gurwitsch, Goldstein, Merleau-Ponty. Análisis de una
estrecha relación

NOTAS

- Roberto Augusto* La antropología filosófica de Schelling
Antolín Sánchez Cuervo El humanismo de Eduardo Nicol en su Centenario
Alicia Villar Muerte y pervivencia en Unamuno

MATERIALES DE INVESTIGACION

- Gemma Muñoz-Alonso* Anatomía de la investigación filosófica: claves
prácticas para la elección del tema

INFORME BIBLIOGRAFICO

- Juan Carlos Velasco* Un solo mundo o la perspectiva de la justicia

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La condición simbólica del arte

JOSÉ GARCÍA LEAL
Universidad de Granada

Recibido: 15-11-2006 Aprobado definitivamente: 08-02-2007

RESUMEN

El artículo propone una definición esencial del arte como símbolo. Plantea que la filosofía del arte no puede renunciar a preguntarse qué es lo que hace que algo sea arte, ni contentarse con una respuesta de tipo externalista. Discute en esa línea la definición histórica de N. Carroll. Formula unas condiciones básicas del simbolismo y busca caracterizar lo que hay de específico en el símbolo artístico, lo que lo diferencia de los otros símbolos. Se enfrenta a las críticas al simbolismo que actualmente se dan en ciertas teorías y prácticas artísticas.

PALABRAS CLAVE

DEFINICIÓN ESENCIALISTA. DEFINICIÓN HISTÓRICA. SIMBOLISMO.
REPRESENTACIÓN.

ABSTRACT

This article proposes an essential definition of art as symbol. The author holds that the philosophy of art cannot give up the question about what is it that determines that something is to be considered as art and neither can be satisfied with an answer of an externalist type. This is why the historic definition of N.Carroll is discussed. The author establishes the basic conditions of symbolism and seeks to characterize the specific traits of the artistic symbol, which differentiates it from the other symbols. He faces the critics to symbolism which nowadays can be found in certain theories and artistic practices.

KEY WORDS

ESSENTIALIST DEFINITION, HISTORIC DEFINITION, SYMBOLISM,
REPRESENTATION.

EN LAS PÁGINAS QUE SIGUEN voy a defender la tesis de que la simbolización es la condición esencial del arte. Algo es arte cuando simboliza y porque simboliza. El simbolizar es una condición necesaria: como diría Nelson Goodman,

no hay obra de arte que no sea ella misma un símbolo. Y es a la vez lo que constituye al arte como tal: lo que hace que algo sea una obra artística, lo que la determina y le otorga su peculiaridad. En la simbolización radica el criterio fundamental de lo artístico. Aunque, como muestra el caso de Arthur Danto, el gran desafío al que se enfrenta la definición simbólica del arte, lo que la oscurece y cuestiona, es la exigencia de precisar la especificidad del símbolo artístico. Símbolos hay muchos y de muchas clases. Pero no todos, ni siquiera la mayoría, son símbolos artísticos. ¿Qué es lo que tiene de propio y distintivo el símbolo artístico?

Lo que subyace a esta pregunta es la necesidad de pensar el arte. Acaso dicha necesidad sea hoy más acuciante que nunca, dada la imprevisibilidad e incertidumbre, lo paradójico del arte de nuestros días. Partimos de la perplejidad, no sabemos muy bien en qué consiste el arte del presente ni qué significado tiene para nosotros. A falta de análisis más esclarecedores, sin dilucidar los motivos y pautas que conforman las actuales prácticas artísticas, somos demasiado propensos a hablar de «crisis» para referirnos a la situación actual del arte. Pero es posible que lleve razón Yves Michaud en su diagnóstico: «La crisis dista mucho de ser la de las prácticas, es más bien la de nuestras representaciones del arte y de su lugar en la cultura»¹. ¿Crisis del arte o más bien crisis de la reflexión teórica sobre el arte? En cualquier caso, la estética filosófica tiene como tarea reflexionar sobre las prácticas artísticas que se nos ofrecen día a día. No para quedarse en un plano meramente descriptivo, en mera recopilación de sus características y circunstancias, sino para ahondar en los supuestos y principios que las conforman, para dar cuenta de su razón de ser. A tal fin es necesario abrir continuamente nuevos interrogantes, poner en duda las ideas recibidas, buscar explicaciones alternativas. En definitiva, no quedar inermes ante lo ya dado, lo ya sabido. No hay filosofía del arte si no se radicalizan las preguntas, si no se tensan las cuestiones hasta llegar a la más radical, la de qué es el arte y qué significa para nosotros.

La definición simbólica que propongo se mueve entre dos extremos antagónicos, que parecen invocarse mutuamente y que tienen en común el que ambos anulan la reflexión crítica sobre las prácticas artísticas efectivas. Por un lado, un esencialismo abstracto, apriorístico, que postula una esencia eterna, inmutable y universal del arte, anterior a las obras particulares, y que atraviesa a todas ellas como su única razón de ser. Por otro, un nihilismo, o relativismo escéptico, para el que cualquier cosa vale como obra de arte, «no importa qué» puede pasar como artístico.

Para el primer punto de vista, sólo es arte lo que se ajusta a una esencia predeterminada. El conocimiento de la esencia es ahí anterior a cualquier con-

1 Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain*, París: PUF, 1997, p. 3.

sideración sobre las obras de arte efectivamente existentes. Puede pasar por alto el acontecer histórico, la sucesión de distintos mundos del arte, los contextos sociales, en suma, la contingencia del devenir artístico. Tales o cuales objetos, de cualquier tiempo, serán o no obras de arte si ejemplifican o no la esencia suprahistórica del arte. Ahora bien, ¿no se están gastando últimamente demasiadas energías en criticar este punto de vista? A fin de cuentas, ¿quién lo propugna actualmente? Aunque tal vez lo que se pretenda decir es que cualquier definición «esencialista» recae, quiéralo o no, en ese punto de vista suprahistórico. Y esto es algo que en modo alguno comparto. Antes bien, creo que tal acusación se sustenta en un profundo malentendido: la idea de que el término «esencia» evoca de por sí, siempre y necesariamente, algo eterno, inmutable, ahistórico. A esa idea le subyace con frecuencia la desarmante ingenuidad filosófica que confunde cualquier apelación a la esencia con un esencialismo platónico. Pero en principio, esencia sólo significa aquello en lo que muchas cosas coinciden, y es lo que hace que sean lo que son. De ahí, como apunta Heidegger, «no se sigue de ninguna manera que la esencia en sí no pueda ser mutable»².

Parece mucho más estimulante la discusión del otro punto de vista, el que lleva a la conclusión de que cualquier cosa vale como obra de arte. Estimulante, digo, porque nos sitúa (éste sí, no el esencialismo platónico) en la actualidad efectiva de las reflexiones sobre el arte. Lo que hoy día tiene auténtica presencia en nuestro mundo del arte es el relativismo, más o menos explícito, del «todo vale»: es arte todo lo que dice que es arte el autonombrado artista, cualquier espectador o marchante, la institución al caso. No hace falta ningún requisito más para que todo sea arte. Pero no deja de ser admirable el que no se caiga en la cuenta de que si todo es arte, nada lo es, el arte no es nada. ¿O acaso es justamente eso lo que se postula? Así, no podrá haber criterio alguno de demarcación de lo artístico, por relativo, precario o contingente que resultase ser, y no podrá haberlo porque no se puede delimitar lo que no existe. Ni delimitarlo, ni pensarlo, ni disfrutarlo, ni recurrir a él para esclarecer en algo nuestras vidas. Lo que sigo sin entender es la ganancia que se obtiene con la anulación del concepto de arte, paralela a la disolución de la obra artística.

Pero no cárguenos las tintas apocalípticas. Baste con señalar que hay algunas nociones o aproximaciones al arte que no definen nada, o si se prefiere decirlo así, que no concretan nada que sea específico del hecho artístico. Que lo que atribuyen al arte es atribuible a un sinnúmero de objetos o acciones manifiestamente no artísticas. Un ejemplo reciente, entre muchos otros. Nicolas Bourriaud, en su obra *Esthétique relationnelle*, reprocha a los críticos y filósofos del arte su incapacidad para percibir la originalidad de las prácticas artísticas contemporáneas, en especial, las artes *procesuales* o comportamentales de

2 M. Heidegger, *Nietzsche, I*, tr. J. L. Vermal, Barcelona: Destino, 2000, pp. 145-146.

los noventa, por enfrentarse a ellas con esquemas mentales del pasado. Para Bourriaud, alternativamente, «el arte es una actividad consistente en producir relaciones en el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos»³. Desde este supuesto, da algunos ejemplos de tales actividades artísticas: un artista organiza una cena en casa de un coleccionista y le deja el material necesario para la preparación de una sopa thai; un artista pone un pequeño anuncio en un periódico a fin de encontrar una muchacha que acepte participar en su exposición; otros artistas instalan en una plaza de Copenhague un autobús volcado, lo que provoca por emulación una revuelta en la ciudad; etc. En efecto, esas acciones sin duda provocaron «relaciones en el mundo», sin que intentemos ahora imaginarlas y mucho menos valorarlas. Pero, en verdad, ¿se trata de acciones artísticas? ¿Y por qué no lo serían las que lleva a cabo el camarero de un bar a lo largo de sus horas de trabajo? O las que realiza cualquier persona que actúa en público, pues con su actuación provocará casi siempre «relaciones en el mundo». De nuevo, si todo es arte nada lo es. Desde esa perspectiva, la palabra «arte» queda tan vacía de cualquier significado, resulta tan ociosa que lo mejor que podría hacerse sería dejar de utilizarla.

La definición simbólica que buscamos se mueve entre los extremos referidos. Algo debe quedar definitivamente claro: a diferencia del esencialismo apriorístico, partimos de la consideración de las obras existentes. Si hablamos de simbolización es porque juzgamos que ese es el rasgo fundamental que todas las obras comparten, lo que tienen en común; y no hay más rasgos comunes que los producidos por la historia del arte. Pero también nos diferencia de otras aproximaciones al arte la afirmación de que lo que comparten todas las obras, lo que tienen en común, es a la vez lo que las constituye *internamente* como arte. Hay una cualidad intrínseca a las obras, la simbolización, que es lo que las hace ser artísticas y es aquello en lo que todas coinciden.

La comprensión simbólica del arte pretende ir más allá de las definiciones meramente clasificatorias o identificatorias. *Clasificadoras* en la medida en que sólo pretenden establecer algún criterio para clasificar o no ciertos objetos como artísticos, para diferenciar unos de otros, separarlos, distinguirlos. También puede llamarseles *identificadoras*, en tanto sólo ofrecen reglas o procedimientos para identificar a los objetos artísticos, para averiguar si lo son, para registrarlos como tales, para reconocerlos. De este carácter parecen ser, por ejemplo, las definiciones institucionales y las históricas. Entre las últimas creo que resulta especialmente interesante la de Noël Carroll. Hace frente con buenos argumentos a las definiciones que él llama «reales», o sea, las definiciones esencialistas, entendiendo por tales las que buscan condiciones necesarias de lo artístico, las que apelan a características generales compartidas por las

3 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel, 2001, p. 111.

obras de arte. Puesto que la definición simbólica que propugnamos es una de estas, conviene precisar los términos de la confrontación.

Carroll no elude, como es frecuente hoy día, la cuestión de «qué es el arte». Pero entiende que esa cuestión ha de cambiar de envite, hay que desplazarla a otro terreno. No hay que buscar propiedades internas de las obras, de las que todas participarían, sino indagar en las prácticas del arte. De lo primero se ocupan las definiciones reales. A las prácticas del arte se atiende por medio de una narración histórica:

Los medios para identificar un nuevo objeto como parte del corpus del arte son internos a la práctica del arte y, además, están relacionados con la reproducción de la práctica como una tradición auto-transformadora. Los medios de identificación son aquí estrategias racionales más que tipos de reglas identificadas, por ejemplo, en un marco esencialista. Esto es, dada una nueva obra de arte, no tenemos una regla o conjunto de reglas para determinar si merece su inclusión en el orden del arte; más bien tenemos distintas estrategias para pensar acerca del objeto y para justificar su aceptación por la tradición. Además, esas estrategias no necesitan converger en una única teoría sobre la naturaleza de la obra de arte⁴.

A partir de las vanguardias históricas, y de forma más acentuada con las neovanguardias de los sesenta, es evidente que el campo del arte se ha visto invadido por objetos problemáticos en cuanto a su condición artística, de muy incierta identificación. Son estos los que plantean dificultades, los que requieren una nueva estrategia identificatoria. Eso es lo que ofrece la nueva teoría: una estrategia, un procedimiento para averiguar qué objetos son obras de arte. Y se resume en lo siguiente: para identificar las obras de arte basta con una narración histórica que conecte a los candidatos conflictivos con la historia del arte, «que muestre que las mutaciones en cuestión son parte de las especies evolutivas del arte»⁵, es decir, que haga ver a los nuevos objetos como *repetición*, *amplificación*, o *rechazo* de las obras que ya son reconocidas como pertenecientes a la tradición artística. En un sentido semejante, Natalie Heinich⁶, habla de la *transgresión*, la *reacción* y la *integración* como los tres engranajes de la producción artística contemporánea. El método narrativo presupone un cuerpo ya dado de obras de arte y de prácticas asociadas a ellas, cuya artisticidad estaría acordada por todos los implicados en un posible debate. La narración histórica enlaza los objetos problemáticos con el corpus de la tradición, los muestra como

4 N. Carroll, *Beyond Aesthetics*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2001, p. 67.

5 *Ibid.*, p. 103.

6 N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain* París: Minuit, 1988.

efecto o reacción contra la misma. En definitiva, para Carroll, algo es una obra de arte sin puede conectarse a los contextos artísticos precedentes por medio de una narrativa histórica convincente.

Se ha dicho, justamente en defensa de las definiciones históricas, que «una filosofía que se vinculase sólo al funcionamiento simbólico de los objetos o de los acontecimientos que entran en nuestra experiencia del arte, no podría responder completamente a las cuestiones que plantean nuestros usos, nuestros comportamientos y nuestras costumbres históricas»⁷. Pero, en contra de lo que ahí se sugiere, la definición simbólica no excluye la perspectiva histórica. Antes bien, la supone. No tiene nada que objetar al análisis de las prácticas históricas del arte. Y da por bueno que la narración histórica sea un procedimiento adecuado para la identificación de las obras de arte, acaso no necesario en el pasado, pero oportuno en la actualidad. El problema empieza a partir de ahí. La definición simbólica entre juego una vez que ya se han identificado los objetos artísticos, que se sabe cuáles son. Busca comprender qué es lo que hace artísticos a los objetos comúnmente reconocidos como tales.

Carroll señala que la pregunta «qué es el arte» introduce tres cuestiones. La primera es la de cómo identificamos o establecemos que algo es una obra de arte. La segunda es la cuestión de si el arte tiene una esencia, en el sentido de características generales compartidas por las obras. La tercera, si es posible o no una definición *real* en términos de condiciones necesarias que sean conjuntamente suficientes. A la primera cuestión da cumplida respuesta con la narración histórica. Respecto a la tercera, sobre la posibilidad de una definición *real*, Carroll se reconoce agnóstico, pero con un agnosticismo carente de toda ansiedad, pues finalmente no necesitamos una definición de ese tipo. Más aún, añade que tal cuestión es meramente «académica». En lo que toca a la segunda, la existencia o no de características generales, afirma estar convencido de que el arte posee más de una característica esencial o general, aunque a su aproximación narrativa «sólo le es necesario argumentar que el arte tiene al menos una característica necesaria: la historicidad»⁸.

Nadie duda de la historicidad del arte. El arte es tan histórico como cualquier otra producción humana. Ahora bien, si se da por supuesto que el arte posee otras características generales, ¿por qué no investigar cuáles son?, ¿por qué oscurecer ese campo y cerrarlo a la estética filosófica?, ¿puede ésta conformarse con saber cuáles objetos son artísticos y cuáles no, sin preguntarse por qué lo son? Decíamos antes que la reflexión sobre el arte se hace filosófica por la radicalidad de sus preguntas. La filosofía ha surgido siempre de la curiosidad y la incertidumbre, la indagación y la duda. Curiosidad por lo que aún

7 J.-P. Cometti, J. Morizot, R. Pouivet, *Questions d'esthétique*, Paris: PUF, 2000, p. 24.

8 N. Carroll, *op. cit.*, p. 86.

no sabemos, incertidumbre ante lo que se da ya por sabido. Si es así, ¿cómo no preguntarse qué hace que sea arte lo que clasificamos como arte?, ¿puede haber una respuesta filosófica a qué es el arte sin que en ella se contemple el porqué es arte el arte?

En concreto, hemos de suponer que cuando la narración histórica conecta los objetos problemáticos con el corpus de tradición, hay razones objetivas para hacerlo. Que esa conexión no es arbitraria ni responde a simples intereses económicos o conveniencias exógenas de cualquier otro tipo. Debe haber buenos motivos, o sea, motivos racionales, internos a los propios objetos o hechos artísticos, en los que se fundamente su vínculo con la tradición. Y no veo cómo esos motivos puedan ser ajenos a las características generales que unos y otros comparten.

En nuestra propuesta, tales características generales son aquellas que se derivan de la simbolización. La objeción reiterada de Carroll contra el simbolismo artístico es la existencia de ciertas obras de arte que no son simbólicas, que no simbolizan nada. A lo cual respondió Danto en algún momento, con tono entre irónico y retador, que se le fueron indicando obras concretas y él señalaría lo que cada una simboliza. Antes que entrar en una tal pugna, preferimos pasar a la caracterización de simbolismo artístico.

La condición elemental del símbolo artístico bien pudiera ser la de estar por algo, o en lugar de algo (*stand for*, en Goodman), o bien, el ser acerca de algo (*aboutness*, en Danto). Quiere esto decir que ante todo lo propio del símbolo es aludir a algo, evocarlo, llamar la atención sobre aquello que simboliza. Si no hay referencia a otra cosa, lo simbolizado, no hay símbolo. El «estar en lugar de» no significa una mera sustitución, si ello supone el olvido, la relegación de aquello que se simboliza. Antes bien, el símbolo da una cierta proximidad a lo simbolizado, hace que cuente para nosotros, que lo tengamos presente. ¿Para qué se simboliza, qué función cumple el símbolo? Aquí varían las respuestas según el tipo de símbolo del que se trate. Hay símbolos que tienen una función mágica, de conjuro o de exorcismo. Los hay que tienen una función religiosa, política o cultural, que sirven para refrendar los vínculos de una comunidad, para advertir de un peligro o para amedrentar al enemigo, para prohibir algo o estimular el consumo, etc. La función más peculiar del símbolo artístico, así lo entienden Goodman o Heidegger, es la función cognitiva. El arte simboliza para dar a conocer, su objetivo es el conocimiento. No tiene por que tratarse de un conocimiento afirmativo, acumulable, que procure una nueva información. Puede consistir en dar una mayor presencia significativa algo, en insinuar o sugerir, resquebrajar el conocimiento dado, despertar interrogantes, abrir caminos para la búsqueda del sentido. Y lo simbolizado no tiene por que ser algo concreto, particular. Puede simbolizarse lo que hay de más abierto en la realidad, lo inexplorado, lo posible, lo que quisiéramos, lo que no sabemos muy

bien qué es pero aún así nos concierne de algún modo. Pueden simbolizarse cualidades abstractas y sentimientos. Y puede que no sean los sentimientos biográficos de nadie, ni los habituales sentimientos comunes, tal como están ya conformados, sino sentimientos propiamente estéticos, los sentimientos que justamente el arte pretende hacer brotar.

No voy a entrar en las peculiaridades del conocimiento artístico. Sólo apunto que tienen que ver con los modos específicos de la simbolización artística, los procedimientos simbólicos que distinguen al arte de otras clases de símbolos. Una teoría del símbolo artístico tiene que desplegarse en el análisis de las formas de simbolización que le son propias, la expresión, la representación, acaso la ejemplificación artísticas. Si el símbolo artístico no se disuelve o confunde con la multitud de símbolos que nos rodea, es porque expresa o representa de modo diferente. Cuando Danto confiesa que el «ser sobre algo» no es una condición suficiente, que no basta para diferenciar *Brillo Box* (la obra artística de Warhol) de las cajas comerciales, tal vez se deba a no haber desarrollado suficientemente una teoría sobre las formas de expresión y representación que son distintivas de lo artístico.

Citaba antes a Goodman y Heidegger porque entiendo que son ellos quienes mejor han explicado aquello en que se resuelve la simbolización artística, que no es sino la apertura de mundos. Sus diferentes estilos, sus enfrentados horizontes y tradiciones filosóficas, no obstan para que coincidan en ese punto: el arte nos ofrece nuevos mundos desde los que hacer o rehacer nuestra experiencia del mundo, nuestro caminar histórico. Esta es la vía por la que opera el conocimiento artístico: los mundos del arte despejan posibilidades y perspectivas inéditas que amplían la habitabilidad de nuestro mundo, permitiendo rehacerlo o, al menos, situarnos mejor en él, ante los demás, ante las cosas, los acontecimientos, incluso ante nosotros mismos.

Hemos dicho hasta ahora que la condición elemental del símbolo es el ser acerca de algo, y que el símbolo artístico posee una específica función cognitiva. Si volvemos a la objeción de que hay ciertas obras de arte que no son símbolos, que no son sobre nada, parece que debería seguirse que tampoco tienen ningún alcance cognitivo, siquiera sea en ese sentido amplio que hemos sugerido. ¿Qué queda de una obra de arte que no es acerca de nada?, ¿qué significado puede tener en tal caso?, ¿o es que el arte es sólo forma?

La concepción del arte más frontalmente opuesta a la definición simbólica es el formalismo. Para éste, el arte es un puro juego de formas, una construcción formal sin más razón de ser que su lógica compositiva interna, que no está en lugar de ninguna otra cosa, que no responde a nada ni significa nada distinto de ella misma. De acuerdo con una expresión canónica, las formas artísticas no significan sino que son *autosignificativas*, sólo se significan a sí mismas. No obstante, cabe preguntarse si esto no es un simple juego de palabras. Se

diría, más bien, que autosignificarse no es el fondo sino mera carencia de significación. La significación se da a través de signos, signos que para algunos refieren siempre a entidades o cosas, o bien, para otros, designan un contenido semántico. Pues bien, el formalismo niega ambos supuestos. Así, su ideal de un arte puro parece conducir a un arte asignificativo. Pido excusas por lo que pueda haber ahí de simplificación. Pero con este precipitado apunte sólo pretendo indicar que el concepto de símbolo, el ser sobre algo, es en principio una vía para pensar la significación artística.

La caracterización del símbolo artístico exige añadir un nuevo rasgo, el de la encarnación de su significado. Y creo que a esto hay que darle un mayor alcance del que le otorga Danto. La idea de simbolización ha implicado desde siempre que ésta la integran dos elementos, aquello que simboliza, sobre lo que recae el término «símbolo», y aquello que es simbolizado. El símbolo, elemento simbolizante, tiene una presencia sensible, es algo inmediatamente perceptible. Lo simbolizado es en principio algo ausente, que no se ofrece a la percepción inmediata. Pero de tal forma que el símbolo tiene como función principal el traer a presencia lo simbolizado, darle cercanía, hacer que aparezca o se nos muestre de algún modo. El símbolo da vida significativa, actualiza el sentido de lo simbolizado. Lo simbolizado está internamente presente en el símbolo, encarnado en él.

Encarnación del significado: esto es lo que está implícito desde su origen en la idea de símbolo, y lo que se puede reformular como un rasgo definitorio del símbolo artístico. En esa medida, es propio de la obra artística el dar corporalidad a lo que simboliza, encarnar, construir sensiblemente sus significados. El significado artístico tiene que darse a los sentidos, envolverse y plasmarse en el sonido, en lo visible o en cualquier otro percepto sensorial, no reducirse a ellos, pero sí formar cuerpo con esa materialidad sonora o visual. Y hacerlo de tal forma que su presencia sensible sea lo determinante de la significación, lo que la especifica y define. El arte no tiene más significado que el que queda incorporado, entrañado en lo sensible. Por tanto, cualquier variación del componente sensible supone a la vez una variación del significado. No hay matiz sensible que no se corresponda con un matiz en la significación.

Cuando los románticos hacen del símbolo la categoría central del arte, la formulan por oposición a la alegoría. La alegoría, dicen, se limita a transmitir una idea o concepto previamente definidos. Los ilustra, los hace más asequibles, pero en nada altera su contenido o significación. Así, atendemos a la alegoría para descubrir lo que hay detrás de ella. El elemento alegórico no retiene nuestra atención, lo dejamos atrás, para acceder a lo alegorizado, la idea, el contenido inteligible. Por contra, lo que el símbolo simboliza es indesligable de su componente sensible. Lo que simboliza es aquello que se expone y manifiesta en lo sensible, tal como ahí se expone. En la trama sensible del símbolo

descubrimos un nuevo sentido de lo simbolizado. Por ello, no cabe dejar atrás la presencia sensible, hay que concentrarse ella, pues sólo en ella se revela la significación.

A partir de ese contraste, los románticos piensan el arte como símbolo. Se puede, tal vez se deba, liberar a la concepción romántica del símbolo de ciertas connotaciones. Pero creo en la plena vigencia del criterio de que la significación artística está encarnada sensiblemente o no es del todo artística. La encarnadura sensible alumbra y a la vez oculta el significado, lo guía y lo obstaculiza. Por la opacidad que le es propia, se resiste a la comprensión inmediata, excluye la transparencia intelectual, pero sólo en ella anida la significación propiamente artística. Ese juego de esclarecimiento y ocultación, contraste de luz y sombra, hace que la obra artística requiera la interpretación y esté siempre abierta a nuevas posibilidades interpretativas. Eso mismo es lo que impide que la significación artística sea plenamente traducible al lenguaje del logos.

Todo esto está muy bien, se dirá, pero tiene poco o nada que ver con la realidad actual del arte, de una gran parte del arte. En efecto, el arte conceptual propiamente dicho, junto a la variedad de obras y tendencias que se mantienen en su ámbito de influencia, han hecho bandera de un arte alejado de lo estético, entendido aquí como lo sensible bello. El rechazo de lo estético implica a la vez abandono de la belleza y despojamiento de lo sensible. Es ésta una tendencia que se inicia con Duchamp, cuando critica y pretende superar la pintura «retiniana», la que sólo se dirige al ojo, atrapada en el dominio de lo sensible, incapaz de afectar al pensamiento. La alternativa será un arte de ideas, conceptual, que reduce al mínimo los rasgos sensibles. La mínima traza sensible que pueda tener la obra de arte, parece cumplir una función similar a la asignada por los románticos a la alegoría, la de ser sólo índice e indicio de la idea, a modo de contraejemplo del símbolo artístico.

Mi opinión a este respecto es clara: la pérdida de lo estético es una pérdida de artisticidad. El arte que carece de dimensión estética pierde uno de sus rasgos específicos. Y pierde capacidad comunicativa. El significado de una obra, intervención o práctica artística que no está construido sensiblemente, deja un espacio ilimitado a la arbitrariedad de las interpretaciones. Al no ser la obra la que habla, la voz tiene que prestársela enteramente el espectador. O bien éste necesita que le cuenten la obra, con declaraciones del autor, algún manifiesto o el catálogo de la exposición. Hay una diferencia de fondo: el símbolo artístico se presta a la pluralidad de las interpretaciones, el arte desmaterializado al nihilismo hermenéutico.

El rechazo de lo estético es un caso más de la relación conflictiva entre lo artístico y lo estético que con alguna frecuencia se ha dado a lo largo del último siglo. De un lado, se ha promovido a veces la reducción de lo artístico a lo estético, tanto en las prácticas artísticas como en las teorías correspondientes.

Se llega así a un arte reducido a belleza, cuando no a mero gusto subjetivo, a deleite estético. Es, por ejemplo, lo que propugna Clement Greenberg. Y es en lo que desembocan algunas definiciones estéticas del arte. Desde el lado contrario, se defiende un arte liberado de lo estético, sin belleza ni trama sensible. Así, se hace arte contra la estética, un arte voluntariamente feúdo y descarnado, reducido a mero esbozo mental. Pues bien, más allá de esas asimilaciones reductoras, parece bastante más adecuado pensar la diferencia a la vez que la complementariedad de lo artístico y lo estético. Puede haber relación estética sin arte, experiencia de la belleza natural. Pero lo contrario, un arte no estético, supone a mi entender una insuficiencia artística.

En cualquier caso, la definición simbólica incluye lo estético como un elemento integrante del arte, que sirve además para diferenciar el símbolo artístico de los restantes símbolos. Lo esencial del arte es, pues, su proyección cognitiva y su plasticidad estética. Cuando se define el arte por ciertas propiedades internas de las obras, por algo que en sí mismas son, es lógico pensar que aquello que las hace ser arte es igualmente un criterio de valoración, una pauta para evaluar la calidad de las obras. Y es lógico también que las definiciones meramente clasificatorias separen el distintivo artístico y los criterios de valor, los motivos por los que se reconoce a algo como obra de arte y las razones por las que se juzga que es una buena o mala obra: es lógico desde el momento en que al definir el arte no atienden en nada a la composición y características internas de las obras. Por contra, si se piensan condiciones esenciales del arte, es de suponer que la mejor o peor realización de tales condiciones será lo que haga a las obras mejores o peores. Si lo propio del arte es la proyección cognitiva y la sensibilización estética, el mayor o menor grado en que lo logren será lo que las haga más o menos valiosas. Cuanto más dé a conocer, mayor innovación cognitiva suponga, cuanto mejor plasmación estética dé al conocimiento, más valiosa será la obra.

Habíamos apuntado que la especificidad del símbolo artístico exige pensar las formas de expresión y representación que son distintivas del arte, los procedimientos de la simbolización. Añadíamos después que también se ha de incluir la dimensión estética. Quisiera plantear ahora que ambas cosas están estrechamente unidas.

Es bien conocida la descripción de los síntomas estéticos por parte de Nelson Goodman. Como resumen del significado de los cinco síntomas, dice lo siguiente:

Estos cinco rasgos en su totalidad aspiran a reducir la transparencia, aspiran a que nos concentremos sobre el símbolo para determinar qué es y a qué se refiere. Donde tiene lugar la ejemplificación, tenemos que inhibir nuestro hábito de pasar inmediatamente del símbolo a lo que es denotado. La repleción exige

prestar atención comparativamente a muchos rasgos del símbolo. Los sistemas densos, donde cada diferencia en un rasgo establece una diferencia, exigen una investigación interminable con el fin de descubrir cuál es el símbolo que tenemos y qué simboliza⁹.

Seguro que Goodman no estaba pensando en ello. Pero el sentido que da a los síntomas de lo estético creo que es afín al argumento con que los románticos diferenciaban el símbolo de la alegoría. Hay coincidencia en señalar la necesidad de concentrarse en la textura sensible del símbolo, sin pasar inmediatamente del símbolo a lo simbolizado (como se haría con la alegoría), pues es en lo sensible donde se revela la significación. Y a tal efecto, todo lo que forma parte de la configuración sensible es relevante: el grosor de las líneas, su atenuación o intensidad, el color, las relaciones de contraste, etc. Pero lo que me parece más importante advertir es que los síntomas estéticos no son ajenos a los procedimientos de simbolización, la expresión y la representación artísticas. Lo estético, siquiera sea a modo de síntomas, forma parte del alcance cognitivo del símbolo, de las formas en que da a conocer lo simbolizado —se lo expresa o representa—, y de las etiquetas sensibles con que se construye la simbolización. El color, contraste, grosor de las líneas, son inherentes a esas etiquetas sensibles.

Desde otro ángulo, igual podría decirse de la belleza. La belleza artística, si es que ha de diferenciarse de la belleza natural, está inseparablemente unida a la encarnación del significado. Lo que hace bella a una obra es la construcción sensible de su significado. Al margen de esto, sólo queda lo bonito, el ornamento, la decoración, la apariencia atractiva, lo fácilmente agradable, todo eso que es muy útil para la vida pero que poco o nada tiene que ver con la belleza del arte. Las formas bellas del arte son el reflejo y la huella de una significación lograda, una significación desvelada en lo sensible y ahí manifiesta. Incluso el fracaso en las formas, su imperfección o inacabamiento, pueden ser bellos si son testimonio del esfuerzo por dotar de significación a lo sensible. Tanto hay belleza armónica como belleza convulsa.

Una nueva pregunta: ¿puede funcionar artísticamente como símbolo algo que de por sí no lo es? Desde los *ready-mades* de Duchamp, casi nadie se atrevería a negar la función artística de objetos ordinarios. Aunque a la vista de su generalización abusiva y trivializadora, cabe al menos cierta prevención. Los *ready-mades* de Duchamp cobran sentido como intervención en un contexto artístico determinado, en el marco de unas propuestas e interrogantes sobre el sentido del arte, su función social, su relación con lo estético, el papel de las instituciones artísticas, etc. Pero cuando falta ese marco o contexto, cuando los

9 N. Goodman, *De la mente y otras materias*, tr. R. Guardiola, Madrid: Visor, 1995, p. 210.

objetos ordinarios sólo cuentan por sí mismos, ¿qué función artística pueden cumplir? Antes de responder, quisiera dejar constancia de la ligereza con que ciertos artistas piensan que sólo por trasladar cualquier objeto al museo o sala de exposiciones, éste cumple una función artística, a la vez que gana un nuevo significado, es capaz de decirnos cosas que antes no nos decía. ¿Por qué un montón de trapos viejos expresa más sobre nuestra civilización cuando está en una sala de exposiciones que cuando está en el rincón de una calle? ¿Por qué hay que contar con las instituciones artísticas, objeto por otro lado de tan acerbas críticas por parte de los mismos artistas que recurren a ellas, para que un objeto pase a funcionar como arte y gane en significación? Y por cierto, ¿quién asegura que alguien es artista mientras no haya creado, construido obras de arte? ¿No será, como dice Heidegger, que es la obra la que hace al artista?

Con todo, parece que hay que convenir en que efectivamente los objetos ordinarios pueden llegar a funcionar artísticamente como símbolos. Hay obras de arte que son constitutivamente simbólicas, en razón de sus cualidades y composición internas. Son símbolos de por sí, al margen de que en un momento determinado puedan funcionar o no como tales. Y cuando no funcionan así continúan siendo obras de arte, como el cuadro de Rembrandt en el conocido ejemplo de Goodman. De otro lado, hay objetos ordinarios que pueden llegar a cumplir una función simbólica de carácter artístico. El ejemplo correspondiente de Goodman es el de una vulgar piedra. «La piedra no es normalmente una obra de arte cuando yace en la carretera, pero pudiera serlo en una exposición que se realiza en un museo. En la carretera no suele ejercitar función simbólica alguna, mientras que el museo ejemplifica alguna de sus cualidades, como pudieran serlo la forma, el color, la textura, etc.»¹⁰ A pesar de cierta ambigüedad, tal como refleja en el texto citado, cuando dice que la piedra «pudiera ser» obra de arte en una exposición, Goodman apunta finalmente que «tal vez la piedra de la carretera no se convierta estrictamente en obra de arte aunque funcione como tal al ser llevada al museo»¹¹.

La piedra no se convierte en obra de arte pero funciona como símbolo artístico. ¿Por qué?, ¿por qué no funciona en la carretera y sí en el museo?, ¿le basta con entrar al espacio sacralizado el museo, sin sufrir modificación alguna? La coherencia de nuestra propuesta nos obliga a pensar que incluso el funcionamiento simbólico ha de tener algo de la encarnación del significado que es propia del símbolo. Siguiendo a Goodman, la ejemplificación simbólica requiere dos condiciones. La primera, que el objeto simbolizador posea algunas de las mismas cualidades que aquello que es simbolizado. Esto lo cumple

10 N. Goodman, «¿Cuándo hay arte?», en *Maneras de hacer mundos*, tr. C. Thiebaut, Madrid: Visor, 1990, p. 98.

11 *Ibid.*, p. 101.

la piedra: posee la forma, el color y la textura que son las mismas cualidades simbolizadas en tanto cualidades genéricas. Posee en concreto el color genérico que simboliza. Transmite algo sobre el color abstracto por la vía de mostrarlo en una ejemplificación concreta. Ahora bien, la segunda condición implica que el objeto simbolizador haga referencia a las cualidades simbolizadas. Y aquí es donde surge el problema. Es evidente que cuando estaba en la carretera, la piedra no hacía referencia a nada. ¿Qué ha cambiado para que ahora sí la haga? Y sobre todo, ¿cómo sabemos que la hace? ¿Qué traza o señal tenemos para entender a qué hace referencia la piedra, para inducir que un montón de trapos viejos nos habla sobre el despilfarro económico o el deterioro de nuestra civilización? ¿Estos casos no llevan también al nihilismo hermenéutico?

Para que la piedra funcione simbólicamente es necesario que adquiera algún sistema de señales, cierta configuración sígnica. Los significantes no tienen por que consistir en marcas inscritas en la piedra, pues desde ese momento dejaría de ser un mero *objet trouvé*. Pero tendrá que producirlos la iluminación, el emplazamiento, la disposición espacial, la relación de la piedra con otros objetos..., ¡qué sé yo! Lo que está claro es que a mayor configuración sígnica, mayor capacidad de comunicación tendrá el objeto, y a menor, más próxima estará la arbitrariedad de las interpretaciones.

Vamos a acabar afrontando una objeción de fondo, que podría poner en crisis la conveniencia de la simbolización. Tiene que ver con el rechazo de la representación tan frecuente en las prácticas artísticas actuales. La representación, recuérdese, es uno de los procedimientos simbólicos a que hemos aludido, el más utilizado en el arte tradicional. Pues bien, a partir del arte minimal y el conceptual, la representación no ha dejado de recibir ataques. Por parte de los críticos agrupados en torno a la revista *October*, se ha cuestionado el contenido de verdad de todo tipo de representación, se ha afirmado que la representación figurativa es cómplice y rúbrica del nuevo autoritarismo impuesto en la sociedad y, en palabras de Craig Owens, que la representación es «una parte inextricable del proceso social de dominación y control»¹². Todo esto, claro está, podría decirse también de la simbolización.

En «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», Jacques Derrida habla de la representación como un espacio logocéntrico, por cuya estructura «lo irrepresentable del presente vivo queda disimulado o disuelto, elidido o desviado a la cadena infinita de las representaciones»¹³. Puesto que con ella el presente vivo se desvanece, la representación tiene algo de mera suplencia, delegación de lo ausente. En la representación lo representado viene de nuevo

12 C. Owens *Beyond Recognition*, Berkeley: University of California Press, 1992, p. 88.

13 J. Derrida, «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», en *La escritura y la diferencia*, tr. P. Peñalver, Barcelona: Anthopos, 1989, p. 323.

a presencia, vuelve a venir, pero «retorna como doble, efigie, imagen, copia, idea»¹⁴. A la cadena de las representaciones le contraponen Derrida el teatro de Artaud, un teatro de la vida, ámbito no teológico, no repetitivo, no sustitutivo, sino antes bien una fiesta en la que se despliega y expone la fuerza de la vida.

Aunque la argumentación de Derrida es mucho más compleja, en algunos de sus seguidores sólo ha quedado esta idea de que la representación es de por sí una copia o reproducción mimética, un doble de algo, a lo que a la vez suplanta e involucra en el orden del logos. Lo vuelve a hacer presente, pero sólo como sustitución y delegación de suplencia. Suple a lo que queda ausente. En tanto que elide la vida, la fuerza de lo real, la representación es en algún sentido efigie, espectro, figura desvitalizada, sombra de lo real. En tanto que se asienta en el orden del logos, abstrae, deseca la realidad representada, le da uniformidad racional, la inmoviliza. Es este último un aspecto subrayado por Lyotard, cuando afirma que la representación pretende «estabilizar el referente»¹⁵. Lo estabiliza en tanto le otorga una identidad fija e inalterable, un sentido unívoco, solidificado. Donde hay inestabilidad y devenir, diversidad e incertidumbre, la representación introduce homogeneidad y permanencia, fijeza y consistencia. La representación, en fin, implanta una mirada única sobre las cosas. Cierra la fluctuación del sentido. Anula la pluralidad de perspectivas posibles, se enquista en un punto de vista excluyente.

Más allá de Derrida o Lyotard, con mayor o menor fidelidad a sus propuestas, en los últimos tiempos se ha abierto camino la idea de que ciertas posturas avalan una vieja oposición, que enfrenta al arte y a la vida, mientras que desde una postura alternativa se busca acabar con dicha oposición. De las primeras formarían parte los defensores de la representación, en el supuesto de que siempre habrá una oposición entre representación y la realidad, pues toda representación mantiene a la realidad representada como algo externo, ajeno y enfrentado a la propia representación. La alternativa vendría dada por la integración del arte en la vida y la vida en el arte, de modo que lo real irrumpa y, sin más mediaciones, cobre presencia directa en la obra artística. En justicia, habría que recordar que no es esto, tal cual, lo que defiende Derrida. En palabras suyas, «una crítica o una desconstrucción de la representación resultaría débil, vana y sin pertinencia, si llevase a algún tipo de rehabilitación de la inmediatez, de la simplicidad originaria, de la presencia sin repetición ni delegación, si indujese a una crítica de la objetividad calculable, de la ciencia, de la técnica o de la representación política»¹⁶.

14 J. Derrida, «Envío», en *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, tr. P. Peñalver, Barcelona: Paidós, 1989, p. 92.

15 J. F. Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, tr. A. L. Bixio, Barcelona: Gedisa, 1987, p. 15.

16 J. Derrida, «Envío», *loc. cit.*, p. 85.

Más allá de este matiz, queda lo siguiente: De un lado, la representación, que es dominio del logos y elide la viveza de lo real, opuesta, pues, a la vida. Del otro, la irrupción de la realidad viva en el arte. Una irrupción que no necesita plasmarse en objetos artísticos específicos. Frente a la representación, Derrida defiende el teatro de la crueldad de Artaud. Este teatro de la vida instaura un espacio propio, un ámbito vital originario, ni traducible ni reductible a la palabra, al texto. Es gasto, sin reserva, que se agota en la propia acción. Que se consume en el presente, que no deja huella ni objeto.

En una línea no muy lejana creo que está Hal Foster cuando interpreta las neovanguardias en clave de un retorno de lo real¹⁷. Así, defiende el minimalismo por ser el primer movimiento que despoja al arte de lo antropomórfico y lo representacional: un arte liberado del antropomorfismo y de la ilusión representativa, a la vez que reivindica al cuerpo. El minimalismo, al tener como tema dominante la relación del espacio con el cuerpo, es una primera forma de hacer que el arte esté inmerso en lo real, y lo real en el arte. Foster también analiza desde este punto de vista el significado de las últimas tendencias artísticas: más que representar ilusionistamente lo real, convocan a la realidad en sí misma, la hacen presente; ya no hay una representación de algo externo al cuadro, de cosas de fuera, sino que la realidad irrumpe en la obra de arte. La realidad invade y se instala en la obra, en el llamado arte del cuerpo, en el arte militante del feminismo y el multiculturalismo, en las performances, e incluso, en cierto modo, en las instalaciones, que son formas de apropiarse de trozos de lo real.

Creo que en lo anterior están condensados la mayoría de los argumentos que se repiten contra la representación artística, y que nosotros tomamos también como argumentos contra la simbolización. Pero las objeciones surgen de inmediato. ¿Por qué la representación, toda representación, ha de producir necesariamente un espacio teológico, logocéntrico? ¿Por qué la representación deja fuera la realidad representada, produciendo una relación de exterioridad entre ella y lo real simbolizado, que acaba en una oposición excluyente? Todo lo que hemos expuesto sobre el símbolo artístico va en un sentido contrario. El símbolo, sí, trae a presencia lo simbolizado, pero no para sustituirlo en ausencia, sino para actualizarlo, para hacer que viva entre nosotros, para darle un mayor alcance significativo.

Y sobre todo, ¿no es absolutamente ingenua esa vieja utopía que quiere la presencia directa e inmediata de la vida en el arte, que concibe el arte como una reverberación no mediada de la vida? Una vida sin mediaciones simbólicas, representacionales, por intensa y excelente que pueda ser, difícilmente

17 H. Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, tr. A. Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2001.

será arte. Parafraseando a Ortega, podríamos decir que la vida es una cosa, la representación de la vida, otra; la vida es siempre distinta, y siempre es más que su representación. Pero necesitamos representar o simbolizar la vida y las cosas precisamente para hacernos cargo de ellas, para hacer que entren en el ámbito humano de la significación.

JOSÉ GARCÍA LEAL es profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Granada.

Publicaciones recientes:

Filosofía del arte, Madrid: Síntesis, 2002; y «Problemas de la representación: Gadamer y el arte contemporáneo», en J. J. Acero y otros (eds.), *El legado de Gadamer*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004, pp. 87–129.

Línea de investigación:

Teorías contemporáneas del arte; relaciones de lo artístico y lo estético.

Dirección postal:

Departamento de Filosofía, Edificio Facultad de Psicología, Campus de Cartuja, 18071-Granada, España.

Dirección electrónica: jgleal@ugr.es