

Partituras, lienzos, palabras: sobre la asimetría de las artes

Las estéticas tradicionales ¹ elaboraron sus tesis desde la convicción de que existe algún tipo de esencia o naturaleza común subyacente a todas las artes, a pesar de su variedad tanto formal como de contenido. Al fin y al cabo, se dice que a la estética le concierne todo aquello referente a la «obra de arte» en cuanto tal. Y, como suele inferirse implícitamente en demasiadas ocasiones y con demasiada precipitación en filosofía, *unum nomen, unum nominatum*. Sin embargo, a primera vista cuesta creer que la clase de las obras de arte sea una clase natural, es decir, una clase todos cuyos miembros comparten rasgos esenciales en virtud de los que forman parte de ella. Una lista al azar de unas cuantas obras de arte nos basta para advertirlo: un cuadro de Mondrian, un cuarteto de Beethoven, un fresco de Poussin, un vaso Ming, una cantata de Bach, una ópera de Wagner, una escultura de Giacometti, una pieza de teatro experimental serían miembros de esa clase. ¿Qué propiedades objetivas podrían compartir que las legitimaran para ser obras de arte? ²

1 Entre ellas no sólo se encuentran las muy distantes temporalmente (Aristóteles, Horacio, Boileau), sino otras más cercanas (como las de Santayana, Croce, Collingwood o Beardsley).

2 Es importante no malentender el objetivo de esta controversia, que gira en torno del sentido clasificatorio de «obra de arte», no de su sentido evaluativo. En

La fuente principal de la dificultad —o, quizá, imposibilidad— para hallar tal haz común de propiedades viene dada, según creo, por la asimetría de las artes: las disimilitudes sustantivas que existen entre las diferentes categorías en que agrupamos las obras artísticas. En función de la existencia de ciertas asimetrías nos vemos forzados a concluir que no hay una teoría no-disyuntiva que pueda ofrecer una ontología unitaria de la obra de arte.

La pintura frente a la música nos proporciona una clara muestra de una de las asimetrías. La mejor reproducción de la *Magdalena Penitente* de La Tour no deja de ser una copia sin valor estético en cuanto tal, mientras que una interpretación de Glenn Gould de las *Variaciones Goldberg* es toda una obra de arte. Como en el caso de la reproducción pictórica, cualquier copia del libreto y la partitura de *La Flauta Mágica* posee la misma categoría que el original y cualquier edificio construido a partir de los mismos planos que el primero tiene su mismo valor arquitectónico. Las teorías estéticas tradicionales han menospreciado tales asimetrías, relegándolas a la condición de simples rasgos accidentales que no impiden encontrar un núcleo sustantivo común en todas las artes, suficientemente relevante o pertinente como para justificar una teoría estética unitaria. Pero antes de dar tal unidad por supuesta cabe considerar primero si la diferente configuración de las distintas artes la hace razonable o si, por el contrario, nos obliga a reconocer que sólo son posibles análisis parciales o meramente disyuntivos en estética. Es curioso observar, de entrada, que en casi toda teoría estética clásica se puede deducir, a través de su estudio, qué tipo de arte consideraba su autor como paradigmático: Clive Bell tenía en mente la pintura sobre todo; Lessing y Hegel claramente la poesía. Se suele incluso formular una teoría estética deshauciando buena parte de la historia del arte: la teoría de Tolstoi y también la de Croce-Collingwood está pensada para entronizar el

virtud del primero se busca un conjunto de rasgos comunes a todos aquellos objetos que son obras de arte y no, por ejemplo, simples utensilios, entidades naturales... El sentido evaluativo, que nos permite calificar una obra de arte como bella o no, presupone el sentido clasificatorio.

arte de Rembrandt o de El Greco, pero no para dar cuenta de las obras de Matisse o de Cézanne; con la teoría formalista de Bell ocurre justamente lo contrario. Con demasiada frecuencia el filósofo del arte comete lo que se puede llamar la «falacia de la obra de arte paradigmática», que consiste en definir una teoría estética centrándose en un tipo de arte o en un determinado estilo extrapolando sus características relevantes a todo el arte en general. Una de las más nefastas consecuencias que se siguen de cometer esta falacia es la justificada impresión de subjetivismo que produce en quienes las estudian. Parece como si qué teoría estética se defendiera dependiera fundamentalmente del gusto personal de su autor, no de criterios de juicio generales y de racionalidad por encima de la mera preferencia personal. Si la determinación de qué es y qué no es arte va más allá del mero juicio de preferencia subjetiva, es decir, si la determinación de la bondad o maldad de una obra de arte y su estatuto es intrínsecamente diferente de la determinación de la bondad o maldad para el paladar fenoménico de un cierto tipo de repostería, entonces cometer la falacia citada supone una amenaza central para la misma condición racional de la estética. Quizá los juicios estéticos sean juicios de gusto, como propone la tradición que se origina en Hume y Kant, pero, en cualquier caso, son juicios que reclaman del resto de los seres racionales una aquiescencia que no se reclama en el caso de las meras preferencias personales. Dicho con otras palabras, es comprensible y de todo punto racional discutir acaloradamente acerca de si el orinal de Duchamp es o no arte, pero es completamente indigno de seres bípedos implumes intentar convencer a otros de que, contra su gusto, el agua de Vichy es mucho más gustosa que el agua Fonter, o que los profiteroles son un postre más delicioso que el pudín de coco.

El objetivo que me propongo en este artículo es el de i) investigar algunas destacadas asimetrías entre las artes, ii) inquirir si tales asimetrías son sustantivas o meramente accidentales a la cuestión estética general y iii) si, en función de la respuesta dada a ii), es una tarea desesperadamente inútil intentar formular una estética general no-disyuntiva o si, por el contrario, es posible en principio formularla. La descripción que ofreceré para responder a i) pretende ser alta-

mente no controvertida. En cuanto a iii) he de precisar que por «estética general no-disyuntiva» entiendo una estética cuyos contenidos presentan un grado suficiente de universalidad y unidad. Una estética no-disyuntiva sería a una estética disyuntiva lo que una teoría científica sobre el color verdul³ sería a una teoría científica sobre el color azul. Una estética disyuntiva se limita a ofrecer como propuesta de análisis de la esencia del arte una teoría que, para cada tipo de arte, determina un contenido diferente. Así, la esencia de la poesía la define como W, la de la pintura como X, la del cine como Y,..... y su teoría resultante, T, viene a ser $T = W \text{ o } X \text{ o } Y \text{ o } \dots \text{ o } Z$. Quisiera observar que un autor que, convencido de la irreductible asimetría sustantiva entre las artes, formulara tal propuesta explícitamente haría gala de una honestidad y seriedad intelectuales que no se pueden atribuir a quienes, más o menos conscientes de ella, han ofrecido una teoría, $T' = X$, no-disyuntiva, que pretende *velis nolis* meter en un corsé a obras de arte que no encajan en el molde definido en función de unas en particular⁴.

Contrariamente a lo que algunos podrían en principio pensar, no toda la estética tradicional ha considerado legítima la formulación de la pregunta «¿qué es una obra de arte?». Sólo los filósofos objetivistas la han considerado legítima. Para ellos las propiedades constitutivas del valor estético son propiedades que la misma obra de arte posee. Para algunos (como Moore) son irreducibles a propiedades no-estéticas; para otros (los canonistas clásicos como Boileau), sí. Para los subjetivistas, sin embargo, los valores estéticos de la obra de arte no radican en sus propiedades, sino en la relación que mantienen con los espectadores o consumidores estéticos. Las cualidades estéticas no inhiere en los objetos independientemente de la atención que ponemos en ellos. Esta relación suele denominarse «actitud estética». Si

3 Se suele formular la paradoja de Goodman usando el término «verdul». Algo recibe el nombre de «verdul» si es verde habiendo sido observado antes del siglo xx o azul siendo observado con posterioridad a esa fecha.

4 J. Hospers (1956) es uno de los que sugiere que una teoría estética puede ser satisfactoria a pesar de ser disyuntiva.

definimos el campo de estudio de la estética en función de la actitud del espectador, diremos que lo estético es aquello percibido con el simple fin de ser percibido, prescindiendo de cualquier objetivo práctico. De este modo, cualquier cosa forma parte del objeto material de la estética y su objeto formal consiste en ser percibido *qua* objeto estético. Los subjetivistas pueden ser análogos a los emotivistas en ética o bien, como Kant, negar que el gusto estético sea análogo al gustativo, porque el gusto estético reclama una universalidad, la de la sensibilidad delicada operando en circunstancias ideales. La estructura de la «fábrica interna» mental es una; si abstraemos de lo contingente e individual de nuestra experiencia y nos quedamos con las condiciones estrictamente universales y necesarias, este pensamiento universal nos libera del concernimiento práctico y reconocemos un sentido común, un gusto universal. La estética subjetivista traza una línea divisoria radical entre la estética (y la ética) y el resto de disciplinas teóricas, ya que ninguna otra define su campo de estudio en función de la actitud que los seres humanos tienen acerca de él (no caracterizamos las propiedades de un cubo en términos de la actitud de quienes lo observan). El objetivista no cree en esta separación de disciplinas, no cree que la estética sea una especialidad de la filosofía de la mente: nuestro juicio estético determina tan poco el valor estético de una obra como nuestro gusto determina la calidad nutritiva de la comida. La mayoría de los críticos de arte coetáneos de El Greco menospreciaron su obra equiparándola a la de sus contemporáneos. ¿Prueba eso algo acerca del valor estético de sus obras? Los objetivistas clásicos han pensado que existe un conjunto de propiedades cuya posesión es necesaria y suficiente para caracterizar una obra de arte. El concepto que las aglutina es el de Belleza. Ahora bien, con la presencia de este concepto sólo retrasamos un paso más la determinación de lo que hace una obra de arte de un objeto porque, cabe preguntarse, qué características constituyen la esencia de la Belleza. Los filósofos del arte o, más bien, las estéticas normativas (desde la aristotélica, pasando por las de Horacio y Boileau, hasta la más reciente de Beardsley) han caracterizado las propiedades estéticas que definen la Belleza en términos de armonía, orden, equilibrio, intensidad o conjunciones suyas.

Tales propiedades son emergentes o supervienen sobre las propiedades no-estéticas como el color, la forma, el tamaño... Es decir, sin ciertas combinaciones de color, forma.. no sería posible obtener los efectos estéticos correspondientes, de modo que los valores estéticos dependen de que ciertas propiedades no-estéticas se den en la obra. Dos obras que compartieran todas sus propiedades no-estéticas no podrían diferir estéticamente⁵. Una estética normativa pretende ofrecer una regla o canon del tipo *Todo A es B*, donde A es una o varias propiedades no estéticas y B una o varias propiedades estéticas. Así una obra será bella o valiosa estéticamente en función de si posee las propiedades no-estéticas establecidas como A. El obstáculo inmediato de la estética normativa se halla en la variedad de objetos estéticos y de los diferentes medios de expresión en cada tipo de arte. No es razonable juzgar una tragedia de Shakespeare con el mismo patrón o canon con que se juzgan las piezas esperpénticas de Valle Inclán. Lo mismo vale para la pintura de Matisse y la de Rubens, la música de Stravinsky y la de Telemann o la escultura de Giacometti y la de Donatello. En suma, las teorías del canon olvidan clamorosamente los cambios estilísticos.

En cualquier caso, tanto objetivistas como subjetivistas pueden aspirar a definir una estética unitaria, proyecto que se frustraría si las asimetrías entre lo que llamamos «artes» no fueran soslayables. A continuación presentaré las más notables y manifiestas.

Una de las asimetrías más evidentes que se pueden advertir en las artes es la que fundamenta la clasificación de las mismas en artes ejecutivas y no-ejecutivas. Las primeras son aquéllas que, como la música o el teatro, necesitan de una interpretación «performativa» para tener lugar. Las segundas, como la pintura o la poesía, no la precisan. Susanne Langer pensaba que las obras de arte del primer tipo están incompletas sin la ejecución, que la ejecución las lleva a su auténtica

⁵ Por supuesto una dificultad añadida está en determinar qué propiedades del objeto cuentan como no-estéticas: si se cuentan sus propiedades relacionales (como su origen o su nexa causal con el artista), entonces el orinal de 1917 de Duchamp y un duplicado suyo tendrían propiedades estéticas diferentes.

compleción. De ser así, en las artes ejecutivas el artista no tiene sobre su obra el control que tiene el poeta o el pintor, quienes completan su creación sin necesidad de ninguna ejecución posterior⁶. Como señala Gombrich (1968), el carácter ejecutivo de la música permite que pueda recibir dos tipos de interpretación: la performativa o ejecución y la crítica, mientras que la pintura sólo puede recibir la crítica.

Vinculado con esta asimetría se encuentra el hecho de que la producción de ejemplares de obras ejecutivas sea también una obra de arte (una representación teatral de *El cuento de invierno*, la ejecución de Rubinstein de una sonata de Chopin). No así en el caso de las obras no-ejecutivas, cuyos ejemplares no son *qua* ejemplares obras de arte en absoluto (pensemos, por ejemplo, en un ejemplar del *Quijote*⁷).

Concretamente, las copias de una pintura o escultura carecen *qua* copias de valor estético. Para ellas acuñamos el término de «reproducción» o incluso, según su teleología, «falsificación» (un caso notorio es el de Van Meegeren y sus prestigiosos Vermeer) En cambio, ni la música ni la literatura pueden falsificarse, debido a que ninguna copia es más original que otra. Goodman (1976, 113) divide las artes en autográficas y alográficas. Las primeras son aquéllas en las que la diferencia entre el original y la copia es significativa (es el caso de la pintura y la escultura). En las segundas la diferencia no es relevante, porque tanto una como otra son igualmente originales (pensemos en la arquitectura o en la música)⁸.

Esta asimetría presenta un serio problema a la hora de determinar el estatuto ontológico de una obra de arte. Son ya clásicos los debates en torno a si una obra de arte es un objeto mental imaginado o un objeto físico. La segunda posibilidad queda claramente descartada para la literatura, ya que si un poema, por ejemplo, es idéntico

6 Ciertamente la poesía puede declamarse, pero su declamación no es imprescindible, sino opcional.

7 Su valor para el bibliófilo no depende tanto de que sea el Quijote como de que su continente sea históricamente valioso (valor histórico de la impresión, belleza de la encuadernación, y otros valores sentimentales).

8 Esta cuestión estética se suscita en el texto de Borges «Pierre Menard, autor del Quijote», en Laberintos.

a la inscripción original de su autor, dejaría de existir en cuanto se perdiera el manuscrito. Sin embargo, no decimos que las obras de Shakespeare ya no existan, a pesar que no se conserva ni un solo manuscrito de las mismas⁹. Esto parece sugerir que las obras literarias, como las musicales, son *types*, objetos no espacio-temporalmente ubicados, habitantes del Tercer Mundo popperiano. La teoría de que las obras de arte son objetos físicos, sin embargo, encaja bien con los juicios que formulamos respecto de pinturas y esculturas, que parecen más bien ejemplares o *tokens*, situados inequívocamente en un espacio determinado (el coleccionista de subasta lo cree así al menos).

La importancia de la cuestión de la ontología del arte a la hora de señalar la dificultad de elaborar una estética unitaria justifica, según creo, la necesidad de detenernos en examinar qué propuestas básicas se han formulado al respecto. Se pueden clasificar los distintos tipos de propuestas sobre la ontología de la obra de arte en cuatro, en función de si la obra de arte se identifica con:

- a. la experiencia imaginativa del espectador.
- b. la experiencia imaginativa del artista.
- c. el objeto físico.
- d. el tipo platónico.

La propuesta a se puede entender como referida a experiencias individuales (mi experiencia del sentimiento de valor de las tropas napoleónicas al escuchar la *Heroica*; tu experiencia de celeridad con misma externización...) o a tipos de experiencias individuales (de modo que la obra como tal sería el modelo-tipo de experiencia del sentimiento de valor de las tropas napoleónicas ante cualquier interpretación de la *Heroica*). Para que sea razonable, la experiencia del espectador ha corresponder a la experiencia-tipo. Pero está claro que la experiencia imaginativa varía de espectador a espectador: el conjunto de sensaciones, imágenes, sentimientos que la obra produce en cada cual no es el mismo. Pero entonces, si la obra de arte es cada

⁹ Sobre la ontología del arte puede consultarse el magnífico estudio de Wollheim (1980).

una de las experiencias de cada espectador, habría tantas obras de arte clasificables como, pongamos por caso, la *Piedad* de Miguel Angel como espectadores o tipos de espectadores suyos. Si el número de interpretaciones de las *Variaciones Goldberg* no acabara, Bach no habría concluido esta obra. ¿Y si una sinfonía jamás se hubiera ejecutado?

Se podría modificar a arguyendo que hay sólo una experiencia imaginativa correcta de cada obra de arte (eso es lo que propone b). Su prototipo viene dado por la experiencia del artista. Una experiencia imaginativa de un espectador sería correcta si se solapara suficientemente con la del artista (sus emociones, las ideas que quiso expresar en un poema suyo; el holograma mental de la ópera elaborado por su creador). No obstante, un problema grave de tal teoría es que no hay modo de identificar qué experiencias estéticas sean las correctas, debido a la privacidad de toda experiencia: la del espectador con respecto a la del artista y viceversa. El argumento wittgensteiniano contra la tesis del lenguaje privado se aplica a esta tesis mentalista de la obra de arte privada: todo criterio de corrección (artístico, en este caso) implicaría la existencia de un criterio independiente público con respecto al cual juzgar. Si no hay un correlato público de la obra de arte que posea sus valores estéticos, ningún juicio de corrección entre experiencias internas puede ser algo más que un criterio de corrección subjetivo, es decir, ningún criterio de corrección en absoluto ¹⁰.

Esta teoría, además, presenta un obvio carácter anti-intuitivo: según ella, en los museos y salas de concierto no están o se ejecutan las reales obras de arte, sino sus simples externizaciones. Wollheim (1980) dice que de este modo se amenaza con romper el lazo entre el artista y la audiencia. Si se robaran *Las Meninas*, no se robaría la obra de arte, que desapareció al morir su autor, y que sólo existía cuando pensaba en ella, no mientras el pintor dormía sin soñar en ellas, por ejemplo. Collingwood, que sostendría b, concede un papel excesivo a

10 Véanse al respecto las consideraciones que, en torno a esta cuestión, nos ofrece Wollheim (1980, 114 y ss.).

la intuición mental de la obra (la «obra en sí», según él), ya que es dudoso que una imagen pueda contener todos y cada uno de los detalles de la obra pública y que anticipe todos y cada uno de los problemas con los que su autor puede encontrarse al abordar el medio concreto de expresión (el bloque de mármol, el lienzo...). Él alegaba, en favor de esta teoría, la anécdota según la que Leonardo, ante la sorpresa del prior de la iglesia, se pasó varios días mirando el muro de Santa Maria delle Grazie donde tenía que pintar un fresco, sin tocar un solo pincel, supuestamente combinando imágenes y estructurándolas en su mente hasta hallar la idea deseada. Realmente es dudoso que la articulación de la imagen mental sea tan compleja. Cabe decir que **b** infravalora la importancia del medio de externización. No es que afirme que la imagen mental puede estar completa desconsiderando por completo el medio en que va a ser externizada. Se distingue entre medio físico y medio concebido, de modo que el artista tiene en cuenta el medio cuando completa su intuición mental. Sin embargo, es poco creíble que tal intuición pueda prever todos los inconvenientes del medio.

La posibilidad **c** tiene una dudosísima aplicación a la literatura y a la música. Implicaría negar, como ya he dicho, la existencia de las tragedias de Shakespeare porque no se conserva ningún manuscrito de ellas. Creemos que la pérdida del manuscrito implica la pérdida de la obra sólo cuando no ha quedado copia alguna (o recuerdo suyo que constituya una copia potencial, como el de los rapsodas griegos), de modo que el manuscrito no posee un valor estético superior al de una copia suya. En el caso de la *Ilíada*, ¿cuál sería la inscripción o preferencia con la que se identifica? Para cada obra musical, pensemos en una sonata para piano de Chopin, ¿cuál sería la secuencia de sonidos con que se ha de identificar? ¿con la interpretación más aplaudida de Arthur Rubinstein? ¿o con una ejecución de Maurizio Pollini?

Por otra parte, y en cuanto a **d**, los objetos físicos candidatos a identificarse con las obras de arte poseen propiedades incompatibles con las de tales objetos: el lienzo del *Rapto de las Hijas de Leucipo* de Rubens es inanimado y plano, mientras que la pintura como obra de arte está llena de vida y movimiento y se percibe tridimensionalmente.

Continuando con la enumeración de asimetrías cabe observar que en música y pintura el medio sensorial en sí mismo tiene belleza propia, independientemente de su valor representativo, pero que lo mismo no puede decirse de la literatura —la menos estética de las artes, en el sentido baumgarteniano de «estética»— cuyo medio sensorial (las palabras escritas u oídas) raramente (aliteraciones, juegos rítmicos) tienen belleza propia independiente de su significado. Y es que la literatura obtiene su valor estético de sus valores representativos o vitales, de lo que significa mediante la intrincada organización de signos en grupos sintácticos y juegos de palabras. La obra de arte literaria no son propiamente los signos orales o escritos, sino su significado¹¹. La complejidad formal de la literatura salta a la vista por encima de las otras artes, pues sus posibilidades de articulación significativa permiten expresar pensamientos y sentimientos que en muchas ocasiones escapan a las fronteras técnicas impuestas por las artes plásticas. Vinculada a esta complejidad se halla la especial cualidad del escritor, que debe conocer con detalle tantas y tantas características de tan diversas cosas, personas y sentimientos para tener éxito en su tarea artística. El pintor o el escultor, en principio, no necesitan tanto lujo de detalles de conocimiento para producir una obra de arte plástico.

Aunque es razonable decir que cada arte tiene su lenguaje, al menos en un sentido vago, los signos que usan las artes no literarias contienen intuitivamente un elemento no convencional. La relación de semejanza que guarda el cuadro *Titus leyendo* de Rembrandt con su hijo la podríamos haber percibido en las circunstancias apropiadas sin necesidad del descifrado que supone la comprensión del significado de una palabra. No obstante, en qué medida sea natural la relación de semejanza o meramente familiaridad educada es algo sobre lo que existen muchas discrepancias entre filósofos. K. L. Walton (1970) afirma que «intentar entender una pintura o una sinfonía sin

11 De no ser así, si lo sensorial fuera lo fundamental en ella, ninguna obra literaria sobreviviría a ninguna traducción: aunque traducción sea traición, las hay de grados muy diversos.

considerar las tradiciones y convenciones en las que está incrustada no es menos absurdo que intentar entender un enunciado en un lenguaje no familiar simplemente atendiendo cuidadosamente a las formas de las marcas en la página». En mi opinión, lo primero es menos absurdo que lo segundo: atendiendo a las meras cualidades sensoriales de un poema en ruso, cuando se desconoce esa lengua, no captaremos su sentido, de modo que no podremos valorarlo estéticamente (notemos que incluso los valores sensoriales de la literatura —ritmo, aliteraciones, figuras anafóricas...— no son indiferentes al sentido: el valor estético de la famosa aliteración del poema de Rubén Darío sólo se puede apreciar si se entiende el significado de las palabras asociando la aliteración con el movimiento del instrumento). Con una pintura rusa, *pari passu*, sus valores sensoriales y representativos, que son valores estéticos, sí pueden ser apreciados. Un ejemplo de Gombrich nos puede servir para verlo. El mosaico del *Cave canem* requiere dos diferentes capacidades para ser apreciado en su significado completo: una supone saber latín, otra simplemente reconocer la representación visual de un perro, que un niño en estado preverbal puede captar perfectamente.

Por otra parte, y continuando con el abanico de asimetrías, escuchar una obra musical no parece modificar ni condicionar nuestra audición posterior en la vida cotidiana. La contemplación de una pintura o de una escultura, en cambio, sí condiciona nuestra visión posterior: percibimos luces que antes nos pasaban desapercibidas, reconocemos volúmenes y contrastes que antes no advertíamos...

Un tipo de producción artística como la música instrumental no posee la articulación característica para comunicar pensamientos, sino que su función —según algunas teorías y la creencia más popular— es la de expresar sentimientos y emociones, muchos de los cuales son tan peculiares que resultan indescriptibles en términos lingüísticos. La pintura, la escultura y la literatura parecen en principio poder expresar tanto sentimientos como pensamientos a partir de símbolos visuales (formas, colores o volúmenes), aunque ésta es una cuestión muy controvertida para las artes plásticas, en la medida en que no está claro en qué sentido se les puede atribuir contenido proposicional.

Otra clave para señalar asimetrías en las artes nos la ofrece el marco psicológico de producción artística. Si entendemos por «proceso de externización» lo que corresponde al sentido que se le da en la teoría Croce-Collingwood, es decir, si es el proceso de traducción de la supuesta intuición mental completa del artista a un medio físico público, entonces el proceso de externización en pintura, escultura y arquitectura requiere una técnica muy difícil. No así en literatura o música, que se limita a una mera copia al dictado de su propia mente de los signos que están ya elaborados y estructurados en ella.

No todas estas asimetrías han de ser necesariamente relevantes para la estética general. Quizá algunas de ellas tengan que ver accidentalmente con las diferencias entre los variados medios de expresión del artista, de modo que no afecten al núcleo común de sus semejanzas estéticas. Sin embargo, soy de la opinión de que la consideración de algunas de estas asimetrías nos revelará que la variedad a primera vista advertida entre las artes responde a la ausencia de un conjunto de condiciones objetivas suficientes que nos permita formular una estética no-disyuntiva. No obstante, hoy en día ya están acostumbrados los filósofos a tales desencantos como para no sentirse impulsados a vociferar por ello apocalípticas teorías sobre el fin de la estética. Como en otros ámbitos filosóficos, son suficientes ciertos wittgenstenianos parecidos de familia para tirar adelante una investigación seria aunque, eso sí, deflacionista, sobre el asunto que nos ocupe. Pero, no nos precipitemos. En primer lugar hemos de ver si alguna teoría estética general puede dar cuenta de la esencia del arte a pesar de las asimetrías entre las artes descubiertas.

Las teorías clásicas se pueden englobar en tres tipos: teorías de la mimesis, teorías de la expresión y teorías de la forma significativa. Las teorías de la mimesis consideran que el rasgo definitorio de lo artístico es su carácter imitativo o representativo. La pintura y la escultura imitan preferentemente cosas, personas y hechos, la literatura y la música, acciones y sentimientos. La imitación no tiene por qué ser especular, el artista puede alterar los rasgos y los caracteres por mor de la necesidad psicológica o el hilo argumental de su obra. Omitiré otros detalles de esta teoría aristotélica, ya que me son pres-

cindibles para evaluar su posibilidad de plantearse como teoría universal de las artes. La cuestión es que esta teoría, aun concediendo que pudiera ser válida para la pintura, la escultura y la literatura (que no lo es: basta con pensar en las artes plásticas abstractas), no lo es en absoluto para la música. Exceptuando obras descriptivas del estilo de *El Mar* de Debussy, la composición *Cuadros para una Exposición* de Mussorgsky, o algunas obras de Beethoven, que son muy «literarias» —pensemos, por ejemplo, en la Sinfonía *Heroica*— la música no es representativa en ese sentido. Y no se trata sólo de que la música no represente usualmente cosas o hechos, sino que incluso no es razonable creer que las notas o las frases musicales denoten, como las palabras o las frases literarias, sentimientos o emociones. En primer lugar porque la relación entre ciertas composiciones y lo que supuestamente significan (pasión, odio, amor...) es bastante difícil de reconocer sin el título o una guía ofrecida por su autor (cosa que no ocurre con las emociones expresadas por el *Cristo* de Grünewald o por la cualidad representativa del *Retrato de Inocencio X* de Velázquez, por ejemplo). En segundo lugar, porque en distintas épocas y contextos la misma composición musical ha sido sentida de modos muy diferentes (para sus contemporáneos la *Sinfonía de la Sorpresa* de Haydn era divertida, ¿lo es para nuestros adolescentes?; la música china, ¿qué sentimiento debe producirnos?, ¿la perplejidad de los occidentales o el disfrute de los orientales?). Realmente, no parece haber ningún nexo causal nómico entre combinaciones de sonidos y efectos emocionales, más aún teniendo en cuenta que, en muchos tipos de composiciones musicales, resulta absurdo intentar identificar la emoción expresada (pensemos en la *Sinfonía Inacabada* de Shubert) puesto que parece que es la armonía y el juego estructurado de la fraseología musical lo que confiere belleza a la obra. Con esta observación cae por su propio peso la segunda teoría estética, la teoría del arte como expresión, que —a diferencia de la teoría de la mimesis— difícilmente vale para las artes plásticas incluso realistas. Si no, pensemos en qué valor expresivo pueden tener las obras de Matisse, Klimt, Lempicka o Chagall. Parece más bien que su valor artístico radica en lo que Bell (1914) llamaba su «forma signifiante», los valores estéticos puramente forma-

les (los únicos que existen para este filósofo del arte) referentes a su disposición de colores, textura, composición... Esta visión de lo esencial en la obra de arte da cuenta de los valores tanto de las artes plásticas (realistas o no) como de la música. ¿Hemos hallado, por fin, la tan buscada teoría universal? Lamentablemente no: la literatura, por la poca sensorialidad de su medio, queda fuera, puesto que en este arte son precisamente los valores vitales (representativos y emocionales) los que le confieren su calidad artística.

En definitiva, quizá hayamos de sostener con Dickie (1974) que ningún núcleo de semejanza entre las artes justifica una definición tradicional de arte, de modo que no sea posible elaborar una estética realmente no-disyuntiva. Según este autor, un objeto es una obra de arte si y sólo si el «mundo del arte», a saber, la comunidad correspondiente de expertos, le ha concedido ese estatuto. Ser obra de arte se convierte en un título honorífico, que no se exhibe ni se puede reconocer por mera inspección sensorial, y que, dicho sea de paso, cubre muy bien corrientes artísticas como el expresionismo abstracto, el pop art o el arte conceptual. Sin embargo, parece que ese título honorífico se ha de conceder por algo más, en función de la posesión de algún conjunto de propiedades que posee la obra y que justifica la no aleatoriedad del juicio de los críticos, un conjunto de propiedades que ahora, como hace varios siglos, todavía estamos lejos de enumerar, si es que existe.

MONTSERRAT BORDES SOLANAS
Facultat d'Humanitats
Universitat Pompeu Fabra

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- BEARDSLEY, M. C., 1981: *Aesthetics. Problems in the philosophy of criticism*, Cambridge, Hackett Publishing Co. Primera edición de 1958.
- BELL, C., 1914: *Art*, Nueva York, Frederick Stokes.
- COLLINGWOOD, R. G., 1958: *The principles of art*, Londres, Oxford University Press. Primera edición de 1938.

- CROCE, B., 1902: *Estetica come Scienza dell' Espressione e Linguistica General*, Bari.
- DAVIES, S., 1991: *Definitions of art*, Londres, Cornell University Press.
- DICKIE, G., 1974: *Art and the aesthetic: an institutional analysis*, Ithaca, Cornell University Press.
- GOLDMAN, A. H., 1995: *Aesthetic value*, Oxford, Westview Press.
- GOMBRICH, ????
- GOODMAN, N., 1976: *Languages of art*, Indianapolis, Hacket Publishing Co. Primera edición de 1968.
- HOSPERS, J., 1956: «The Croce-Collingwood theory of art», *Philosophy*, XXXI, 119, 291-308.
- , 1967: «Problems of aesthetics», *The Encyclopaedia of Philosophy*, ed. por P. Edwards, vol. 1, Nueva York, Macmillan Free Press, 35-56.
- SANTAYANA, G., 1955: *The sense of beauty*, Nueva York, Dover. Primera edición de 1896.
- WALTON, K. L., 1970: «Categories of art», *The Philosophical Review*, 79, 334-367.
- WOLLHEIM, R., 1980: *Art and its objects*, Cambridge, Cambridge University Press. Primera edición de 1968.