

CAPÍTULO 6

EL ARTE COMO VERSIÓN Y CONSTRUCTOR DE MUNDO EN LA ONTOLOGÍA EVANESCENTE DE NELSON GOODMAN

Paola Sabrina Belén

Cuando se aborda la cuestión acerca de la capacidad del arte para brindar conocimiento se observa que este asunto puede remontarse a los más antiguos debates estéticos. En la contemporaneidad, esta cuestión se convierte en objeto de un creciente interés propiciado por las nuevas concepciones que surgen en el ámbito de la teoría del conocimiento. La reacción, desde distintas posiciones, contra el presupuesto de la existencia de conocimientos últimos e indubitables, la modificación de la relación teoría-experiencia, el cuestionamiento de la fuerza del mundo externo como criterio de verdad, la superación de la jerarquización entre lo sensitivo y lo intelectual, entre otros factores, posibilitan hoy el pensar la construcción de una teoría del conocimiento vinculada a las artes.

Considerando, entonces, la relevancia adquirida por la *cuestión epistémica* en el ámbito de las reflexiones sobre el arte, y en el marco de la situación delimitada por las nuevas propuestas en la teoría del conocimiento, se entiende el planteo del filósofo norteamericano Nelson Goodman (1906-1998), una de las figuras más importantes de la estética contemporánea y de la filosofía analítica¹.

Su obra, *Los lenguajes del arte*, es una de las más influyentes dentro de la estética analítica, y filosófica en general, de las últimas décadas, y en ella el autor pretende elaborar una teoría sobre los lenguajes que constituyen las diferentes artes.

Para Goodman estos lenguajes adquieren una relevancia especial en el marco de su teoría general del conocimiento, ya que las artes son también formas de

conocimiento del mundo, esto es, las imágenes visuales y auditivas, y el lenguaje literario conforman junto al lenguaje verbal nuestra experiencia.

El pilar de su pensamiento es lo que él denominó la *ontología evanescente*, o *irrealismo*, el que sostiene la imposibilidad de acceder al mundo real como tal, puesto que cualquier acceso al mismo se enmarca dentro de una *versión*. Así, construir versiones es hacer mundos.

Para abordar esto se presenta aquí el denominado *pluralismo irrealista* y su concepción de la mente ligada a la simbolización centrándose en el simbolismo artístico y su relación con la cuestión epistémica. Asimismo, dada la importancia que otorgan ambos autores a la unificación en un programa coordinado de investigación de las perspectivas filosófica y psicológica de las artes, se considera la relevancia de las concepciones goodmanianas en las investigaciones del neuropsicólogo Howard Gardner.

La labor epistémica de la obra de arte

A partir de las nuevas concepciones surgidas en la esfera de la teoría del conocimiento, que superaron el principio de infalibilidad acerca de lo real, la jerarquización entre sensitivo e intelectual, los elementos a priori, la invariante de lo real, la verificabilidad, la reductibilidad de los términos teóricos a la lógica matemática y el falsacionismo, se puede emprender la construcción de una teoría del conocimiento vinculada a las artes.

Di Gregori (1995: 42-43) afirma que en el contexto de las discusiones filosóficas contemporáneas, es posible distinguir entre posiciones fundamentalistas y posiciones no fundamentalistas, de acuerdo a si se adhiera o no a la creencia en la posibilidad de un acceso privilegiado a lo real. La autora sostiene que las tesis básicas con las que se compromete todo *buen fundamentalista* y desde las cuales pretende sostener el acceso privilegiado a lo real son, en primer lugar, que es posible alcanzar algún tipo de conocimiento cierto, indubitable que se constituya en punto de partida seguro para todo

genuino conocimiento, y en segundo lugar, que hay un método que garantiza los resultados del proceso cognoscitivo.

La autora sostiene además que las afirmaciones anteriores, por lo general, están vinculadas a un presupuesto ontológico que entiende que hay una realidad estructurada e independiente de nuestras capacidades como sujetos cognoscentes y, en consecuencia, que la verdad es alguna forma de coincidencia entre proposiciones y estados de cosas. Aunque se acepta que no hay conocimiento independiente de nuestra capacidad de dar razones, la verdad no se identifica con nuestros procedimientos de justificación. De esta manera, desde las posturas fundamentalistas la racionalidad de nuestros procesos de conocimiento estaría garantizada en la medida en que respondan a la fuerza criteriológica de un mundo que se nos impone. El empirismo o positivismo lógico y la fenomenología de Husserl son las principales tendencias fundamentalistas del siglo XX.

Di Gregori agrega que las propuestas post-empiristas reaccionan con distintos argumentos contra las tesis básicas del fundamentalismo, en primer lugar, rechazando el presupuesto según el cual existen conocimientos últimos e indubitables (modificándose, entre otras cosas, los términos de la relación teoría experiencia) y la creencia en un método algorítmico (mecánico) para justificar la verdad de los enunciados y, en segundo lugar, cuestionando la fuerza criteriológica del mundo externo al afirmar que el conocimiento acerca de un mundo desconceptualizado es ininteligible (se sostiene por ejemplo, que las teorías, creencias, paradigmas, mundos de la vida, etc., juegan un papel primordial en lo que percibimos)

Es en el marco de la situación delimitada por estas nuevas propuestas donde puede entenderse el planteo de Nelson Goodman, quien en ese sentido se define como un *pluralista irrealista*.

Este filósofo vincula su *irrealismo* con una tradición que remontándose a Immanuel Kant tiene en el pragmatismo norteamericano una importante fuente.

Afirma Goodman (1990: 14):

creo que este libro pertenece a esa corriente fundamental de la filosofía moderna que se inició cuando Kant sustituyó la estructura del mundo por la estructura del

espíritu humano y que continuó cuando C.I. Lewis sustituyó esa última por la estructura de los conceptos y que ahora continúa con la sustitución de la estructura de los conceptos por la de los diversos sistemas simbólicos de las ciencias, la filosofía, las artes, la percepción o el discurso cotidiano. Esa transformación de la filosofía lleva desde la concepción de una verdad y un mundo únicos, acabados y encontrados así, a pensar en una diversidad de versiones, todas correctas y a veces en conflicto, de diferentes mundos en su hacerse.

Samuel Cabanchik (2005: 37-38) argumenta que, a pesar de las diferencias de método y propósito, las filosofías de William James y Goodman convergen hacia conclusiones similares sobre el conocimiento, la realidad y la verdad,² y además sostiene que el mencionado pluralismo irrealista puede caracterizarse como la conjunción de las siguientes doctrinas:

a) Las cosas, los estados de cosas, sus características y estructuras se constituyen en su realidad misma a través de la construcción y aplicación de diversos sistemas simbólicos, y, las estofas de las que esas cosas están hechas, están hechas conjuntamente con esos sistemas simbólicos y a partir de otros sistemas ya dados. Se afirma así un pluralismo relativista contra el absolutismo que sostiene la validez únicamente del punto de vista de la realidad absoluta. Nuestras atribuciones de verdad y existencia no vienen determinadas por la naturaleza de las cosas como son en sí mismas, sino que se fundamentan en marcos conceptuales con los que operamos y dentro de las cuales esas atribuciones se realizan. No deja así espacio a la intuición de sentido común a favor de que la realidad existe antes que y con independencia de nosotros.

A lo expresado por Cabanchik se agrega que la teoría de los símbolos de Goodman concibe que no existe un mundo con independencia de que lo nombremos, describamos, señalemos, pintemos, etc. Un sistema de símbolos es el conjunto de símbolos o etiquetas que sirven para ordenar, clasificar, representar, etc. un mundo de objetos; cada símbolo está en lugar de otra cosa y sólo tiene sentido dentro de un sistema (Goodman, 1976: 56).

Goodman forma parte del denominado grupo de nominalistas de Harvard, por lo que la idea anterior es indisociable de tal postura filosófica, según la cual las palabras, los símbolos en general que empleamos para nombrar, señalar, etc. los objetos, no tienen ninguna relación con aquello que nombran o predicar, sino que cobran su sentido o valor dentro de un sistema. Por ejemplo, llamar

“rojo” a un objeto, no significa que exista una propiedad algo así como la “rojeidad”, vale decir, los universales no tienen realidad ontológica, son sólo palabras que pueden denominar a varios individuos indistintamente y que se refieren a algo sólo en el marco de un sistema simbólico.

Como ejemplifica Francisca Pérez Carreño (1996: 108) “el rojo denota peligro en el sistema de señales de circulación, mientras que denota carretera de categoría nacional en el sistema de notación de los mapas de carreteras”.

b) Dos versiones que respecto de un supuesto mundo resultarían incompatibles, pueden ser ambas correctas si y sólo si son referidas a mundos distintos. El pluralismo de mundos es una solución para el pluralismo de versiones mutuamente incompatibles. El supuesto mundo originario se diluye en las versiones que, en tanto satisfagan criterios de corrección, hacen los mundos que las verifican.

c) No hay un límite a priori para nuestras posibilidades de construcción de esos sistemas, pero hay criterios y procedimientos de corrección que regulan las construcciones de mundos. Esta proposición establece un contraste tanto con un realismo metafísico como con las estrategias trascendentales de tipo kantiano.

d) La experiencia nos propone de hecho numerosos sistemas simbólicos y versiones, mundos de un mismo y también de diferente tipo.

e) La unificación de la multiplicidad de sistemas simbólicos, si fuera posible, resultaría de complejas conexiones compuestas a partir de esos sistemas. Tal sistema unitario sería un logro más de nuestra invención, sujeto al mismo tipo de restricciones que cualquier otro sistema simbólico (consistencia, riqueza, eficacia, utilidad, etc.).

f) El punto de partida o dato originario es una experiencia ya categorizada y ordenada en sistemas simbólicos, esto es, conjuntos o esquemas de signos organizados sintácticamente y que se aplican referencialmente a un dominio de objetos.

Goodman rechaza la distinción absoluta entre concepto o forma y contenido. Así respecto de muchas versiones será cierto que versan sobre los *mismos hechos*, pero el contenido común también es conceptualmente dependiente de

esas mismas versiones y de otras. Para cada versión siempre habrá una *materia* que ella no hace y con la que hace el mundo del que es versión, pero esa materia, a su vez, habrá sido hecha por otras versiones.

Para el irrealismo goodmaniano el objetivo de la filosofía es alcanzar la claridad sobre todos los procesos que contribuyen a la creación de mundos, lo que constituye el núcleo del conocimiento, ya que es para éste es una misma cosa hacer correctamente mundos y conocerlos. El conocimiento es, en esta perspectiva, el ajuste generalizado de todos los elementos intervinientes en la construcción de mundos, lo que se hace al hacer versiones correctas de esos mundos.

Conocer para Goodman, no puede ser ni exclusivo ni primariamente un asunto de determinación de lo que es verdadero. El refinamiento perceptual, la agudeza de la intuición y la riqueza y ajuste categoriales son la medida del conocimiento. Conocer es sistematizar la experiencia y un sistema es un esquema aplicado a un dominio de objetos y cuanto más discernimiento se logre acerca de las relaciones diversas entre esquemas y objetos, más capaz se es de comprender los distintos sistemas cuyo funcionamiento conforma de diversas maneras nuestras experiencias.

La corrección se convierte en la categoría más amplia del conocimiento, ya que se aplica a todas las acciones y símbolos involucrados en la construcción de mundos, verbales o no. En relación con ella Goodman (1990: 178) utiliza la noción de ajuste que se aplica a todos los elementos del conocimiento y la comprensión: cada una de las nuevas adopciones debe ajustarse a todas las anteriores que ya se encuentran trabajando en la versión del caso.

Vale decir, que no pueden construirse los mundos que se quiera, sólo se construyen sobre otros ya existentes.

Afirma Goodman (1990: 144) que tanto Cervantes, como el Bosco, en no menor medida que Newton o Darwin parten de mundos familiares, los deshacen, los rehacen y vuelven a partir de ellos reformulándolos de diversas maneras que terminan siendo reconocibles y re-cognoscibles.

En definitiva, la construcción de mundos es para Goodman aquello que reúne las diversas esferas de la experiencia humana, y éstos se construyen

realizando versiones mediante símbolos. Desde su propuesta de una Ontología evanescente:

una vez que reconocemos que algunos presuntos rasgos del mundo derivan de – son hechos impuesto por- las versiones, “el mundo” se evapora rápidamente. Pues no hay ningún rasgo independiente de la versión, ni ninguna versión compatible con todas las versiones verdaderas [...] El mundo de una versión verdadera es un constructo. (Goodman, 1995: 63-64)

Se ve así que la realidad es una construcción simbólica y la moral, la política, la ciencia, el arte, la filosofía pueden considerarse como diversas formas en las que se crea y recrea lo real de manera constante:

Es [...] sorprendente la amplia variedad de versiones y concepciones del mundo que nos suministran las diversas ciencias, los trabajos de diferentes pintores y escritores, o nuestras percepciones mismas tal como han sido modificadas por esa variedad, por las circunstancias y por nuestras propias intuiciones, intereses y experiencias pasadas. (...) Ni poseemos en esos casos un conjunto claro de marcos de referencia, ni tenemos ninguna regla a la mano que transforme la física, la biología o la psicología entre sí, ni tampoco disponemos en absoluto de alguna regla que transforme a su vez esas disciplinas en la concepción de un Van Gogh, o la de un Van Gogh en la de un Canaletto. (Goodman, 1990: 20)

Su afirmación de que la realidad se construye por medio de símbolos y su reflexión sobre las obras de arte partiendo de su pertenencia a sistemas simbólicos permite vincular su filosofía con la de Ernst Cassirer.

En 1923 se publican los primeros volúmenes de la *Filosofía de las formas simbólicas* en los que Cassirer concibe a la mente como el conjunto de los procesos de simbolización. En este trabajo plantea que las diversas formas simbólicas objetivas, entre las que incluye al arte (junto al lenguaje, el mito y la ciencia), son variaciones de la misma conciencia simbólica, de la capacidad del espíritu humano de constituir símbolos, dado que el hombre es, propiamente, un animal simbólico, cuya relación con las cosas sensibles es esencialmente constitutiva de su sentido. En los símbolos se presenta lo sensible como manifestación de sentido y es la simbolización la que convierte al hombre en hombre y permite el ordenamiento de nuestro ambiente como mundo. Desde esta perspectiva la impresión sensible que da lugar al acto de simbolización no es algo ópticamente dado sino algo que postula el sujeto.

Gardner (1982: 75) afirma que Cassirer cuestiona ciertos aspectos del legado kantiano. Kant daba por sentado que las categorías de la comprensión les eran dadas a los hombres, vale decir que todos los seres humanos podrían entender conceptos tales como la relación entre el todo y la parte, la causalidad, etc. y tendrían una capacidad intrínseca para el conocimiento científico racional. Cassirer, por su parte, está convencido de que estas construcciones racionales surgen en conexión con otras formas de pensamiento de orientación menos racional. Es necesario, desde la mirada de Cassirer, considerar un abanico más amplio de formas de pensar para llevar adelante el estudio de la mente.

Según este filósofo nuestra construcción de la realidad supone la utilización de un extenso grupo de formas simbólicas. Se ve así que, en lugar de presuponer la existencia de una realidad independiente de las formas simbólicas, Cassirer sostiene que nuestra realidad es creada por las formas simbólicas y el lenguaje constituye dicha realidad, no la refleja. La percepción y el significado surgen del interior y son depositados en los objetos y experiencias, vale decir que no se hallan determinados causalmente por los objetos del mundo exterior.

Puede sostenerse que, en Cassirer, los símbolos constituyen el pensamiento mismo; los únicos medios con los que contamos para hacer la realidad y sintetizar el mundo. De esta manera, el hombre vive en un universo simbólico.

Respecto de la prioridad epistemológica de estas formas simbólicas, en su obra de 1923 Cassirer acepta sin cuestionar la concepción vigente que implicaba que el pensamiento científico constituía la forma más elevada de conocimiento humano. Sin embargo, en *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, de 1944, supera dicha noción jerárquica de las formas de pensamiento y admite que cada una de estas formas de conocer tiene su propia fuerza. Aunque puede observarse que ahora concede un especial lugar al arte, ya que éste ofrece una imagen más rica de la realidad, su intención ya no es presentar las distintas formas simbólicas en un orden jerárquico (Gardner, 1982: 78).

Goodman declara su deuda con la obra de Cassirer. En el pensamiento goodmaniano vuelve a encontrarse la creencia del filósofo alemán en la multiplicidad de mundos y en la función constructiva de los símbolos, asimismo

ambos reflexionan sobre el arte partiendo de su consideración como sistema simbólico. Reconoce con él que no existe un único mundo real con el que comparar nuestras diversas versiones y también acuerda en que todas las versiones han sido construidas por nosotros por lo que ninguna merece prioridad epistemológica sobre otra.

Sostiene Goodman (1990: 17):

Innumerables mundos, creados de la nada mediante el uso de símbolos”: así podrían resumirse algo satíricamente ciertos temas fundamentales de la obra de Ernst Cassirer. Esos temas, entre los que cuentan la multiplicidad de mundos, la engañosa apariencia de “lo dado”, el poder creativo del entendimiento, o la variedad de los símbolos y su función conformadora, son también parte crucial de la perspectiva que aquí se defenderá.

Pero, mientras que según Goodman, la tesis de Cassirer se podría resumir en “innumerables mundos, creados de la nada mediante el uso de símbolos”, su propuesta postula que los mundos se construyen siempre a partir de otros previos:

Las muchas estofas de las que están hechos los mundos –la materia, la energía, las ondas, los fenómenos- están hechas a la vez que esos mismos mundos. ¿Pero de qué están hechas, a su vez, tales estofas? No están hechas, evidentemente, de la nada, sino que están hechas de otros mundos. La construcción de mundos, tal como la conocemos, parte siempre de mundos preexistentes de manera que hacer es, así, rehacer. (Goodman: 1990, 24)

Agrega Goodman (1990: 23):

En la medida que seamos proclives a la idea de que existe una pluralidad de versiones correctas, que son irreducibles a una sola y que entran en mutuo contraste, no debemos buscar su unidad en un *algo*, ambivalente o neutral, que subyace a tales versiones cuanto en una organización global que las pueda abarcar a todas ellas. Cassirer asume esa tarea de búsqueda por medio de un estudio transcultural del desarrollo del mito, de la religión, del lenguaje, del arte y la ciencia. Mi manera de abordarla se inclina, más bien a un estudio analítico de los tipos y de las funciones de los símbolos y de los sistemas simbólicos.

Goodman plantea que el arte es una forma de conocimiento como la ciencia, ofreciendo la posibilidad de reunirlos como ámbitos de la experiencia humana. Para Goodman la experiencia sensible debe pensarse ligada a los procesos mentales, considerándose de esta manera en pie de igualdad lo sensitivo y lo

intelectivo, la práctica y la teoría. Tanto los procesos artísticos como los científicos son parte esencial de un aprendizaje que nos relaciona con el mundo a través de los sistemas simbólicos y si *conocer* es siempre un *conocer a través de*, arte y ciencia son complementarios e igualmente necesarios. En sus palabras: “el arte no debe tomarse menos en serio que las ciencias en tanto forma de descubrimiento, de creación y de ampliación del conocer, en el sentido más amplio de promoción del entendimiento humano” (Goodman, 1990: 41).

La ciencia no puede entenderse como el instrumento privilegiado para conocer una realidad trascendente y tanto el arte como la ciencia permiten renovaciones conceptuales y categoriales de la experiencia a partir de las cuales se crea y recrea la realidad. La diferencia entre estos sistemas simbólicos estriba en sus distintas funciones y características; “mientras que en las ciencias importan la verdad, la denotación, la explicación y la predicción, en el arte se enseñorean la metáfora, la ejemplificación y la expresión” (Cabanchik, 2002: 59).

Afirma Goodman (1995: 226):

Los nuevos modos eficaces de ver, escuchar o sentir, son aspectos que revelan un desarrollo en la construcción y el dominio de nuestros mundos, tanto como las nuevas concepciones y teorías científicas eficaces. Las diferencias genuinas y significativas entre el arte y la ciencia son compatibles con su función cognitiva común; y las filosofías de la ciencia y del arte se abrazan dentro de la epistemología, concebida ésta como la filosofía del conocimiento.

A partir de su concepción de la mente como el conjunto de los procesos de simbolización, Goodman (1990: 25-36) destaca que las operaciones simbólicas a partir de las cuales tanto en la ciencia como en el arte se derivan mundos a partir de otros son:

-composición/descomposición: consiste en conjuntar y separar los elementos y es una forma de clasificar y ordenar;

-ponderación: es el acento, énfasis, relevancia que cobran los distintos elementos;

-ordenación: consiste en colocar los elementos en determinada secuencia de orden;

-supresión y complementación: dos mundos pueden diferenciarse por la ausencia o complementariedad de algunos de los elementos;

-deformación: son las distintas formas de reconfiguración de mundos (variación, distorsión, etc.).

Piensa en la existencia de diferentes clases de símbolos y de sistemas simbólicos y en relación con ello introduce su concepto de sistema notacional definido como un sistema de símbolos que satisface criterios sintácticos y semánticos. La notacionalidad es un ideal, y casi todos los sistemas simbólicos que se emplean en la práctica violan por lo menos uno de los criterios de notacionalidad. De esta manera, Goodman (1976: 137-181) explica que es posible clasificarlos según el grado en que se aproximan a la notacionalidad o se desvían de ella:

-La notación de la música occidental cumple básicamente los requisitos semánticos y sintácticos de un sistema notacional ya que permite pasar de la notación a la obra ejecutada y nuevamente a la notación.

-El lenguaje corriente cumple con los requisitos sintácticos, en tanto se puede reconocer cada uno de los elementos constitutivos (palabras) y la forma en que se pueden combinar (sintaxis), pero no satisface las exigencias semánticas de la notacionalidad porque el universo de significados del lenguaje está plagado de ambigüedad, redundancia y otros rasgos.

-El arte (la pintura, la escultura) viola todos los criterios de notacionalidad ya que no es posible verificar cuáles son los elementos constitutivos, ni cómo se los podría combinar, ni qué representan los elementos de la obra, o la obra en su totalidad. La pintura está llena de significados múltiples en todos los niveles posibles.

En cuanto a los mundos que constituye el arte Pérez Carreño (1999: 107) enfatiza que si bien se trata de mundos ficticios, sin embargo, al mismo tiempo son reales. En las obras de arte una de las formas de simbolización es la representación ficticia, y se suman a ella la representación de hechos reales, la ejemplificación de formas y la expresión de sentimientos.

Goodman (1990: 43) sostiene la tesis de que las obras de arte pertenecen a sistemas simbólicos y, como todo sistema simbólico hace mundo, entonces, las

obras de arte construyen mundos. Dado, por otra parte, que el hacer un mundo implica conocerlo, resulta que la obra de arte cumple una labor epistémica.

Este filósofo, entonces, piensa el arte como una actividad de la mente que involucra el uso y la transformación de diversas clases de símbolos y sistemas de símbolos. En estos sistemas los símbolos operan por medio de las funciones simbólicas de representación, ejemplificación y expresión, todas consideradas formas de la referencia.

Respecto de la representación, Goodman distingue dos modos de uso del término *representar*. Uno de esos sentidos es el denotativo el cual coloca el énfasis en el objeto representado, esto es, el objeto al cual se refiere la representación. Así, un cuadro tiene que denotar a un hombre para representarlo. La representación denotativa es una relación diádica entre un cuadro, y aquello a lo que el cuadro se refiere.

Si bien el presente texto se centra en la representación denotativa, es necesario señalar que, de acuerdo con este filósofo, no siempre se utiliza el término en este sentido, dado que a veces se usa, no para hablar del objeto representado externo al cuadro, sino para decir qué clase de cuadro es, es decir, como descripción del mismo. En este caso la representación es monádica, y en este segundo sentido un cuadro puede ser de un cierto tipo sin que represente nada. Sostiene Goodman (1976: 42):

Un cuadro tiene que denotar a un hombre para representarlo, pero no tiene por qué representar nada para ser una representación-de-hombre [...] El hombre de *Paisaje con cazador* de Rembrandt no es, probablemente, una persona real; es justamente el hombre del grabado de Rembrandt. En otras palabras, el grabado no representa a un hombre, sino que es simplemente un cuadro-de-hombre, y más concretamente el hombre-del-cuadro-de-Rembrandt-*Paisaje-con-cazador*.³

Volviendo al primer modo, se ve que la noción de representación pictórica puede, según el autor, ser pensada en analogía con la noción de descripción lingüística. La representación por imágenes establece una relación referencial que él llama denotación no verbal.

Las representaciones son imágenes que funcionan, de algún modo, como descripciones, como un predicado que se puede aplicar a objetos. Las imágenes representan su objeto mientras que los símbolos lingüísticos, cuando

lo denotan, describen su objeto. La referencia a un objeto es necesaria para representarlo figurativamente tanto como para describirlo verbalmente. Una imagen para representar un objeto tiene que ser un símbolo de éste, tiene que estar en lugar suyo, referirse a él (Goodman: 1976: 46).

Una imagen que representa un objeto, se refiere a él, más específicamente lo denota. La denotación es el núcleo de la representación y es independiente de la semejanza. Así el primer paso para abordar la representación es la crítica a la idea de que ésta depende de la semejanza y que se caracteriza por imitar la realidad.

El problema está en asumir la semejanza como un criterio absoluto sin reconocer el trabajo perceptivo, el énfasis y las selecciones hechas por el artista al representar, o también el trabajo realizado por el espectador al comprender la imagen.

Afirma Goodman (1976: 24):

“Para obtener un cuadro fiel, hay que tratar de copiar lo más exactamente posible el objeto tal cual es”. Esta cándida aseveración me desconcierta. En efecto, el objeto que está delante de mí es a la vez un hombre, un enjambre de átomos, un complejo de células, un violinista, un amigo, un loco y muchas cosas más. Si ninguna de ellas constituye el objeto tal cual es, ¿qué lo constituye, luego? Si todas ellas no son sino modos de ser del objeto, ninguna será el modo de ser de éste. No puedo copiarlas todas de una vez; y cuanto más lo lograra, tanto menos sería, el resultado un cuadro realista.

Esa aseveración implica, desde su punto de vista, que habría que copiar el objeto tal como lo vería un ojo libre e inocente. Siguiendo a Ernst Gombrich, declara:

la trampa estriba en que no existe el tal ojo inocente. El ojo se sitúa, vetusto, frente a su trabajo, obsesionado por su propio pasado y por las insinuaciones pasadas y recientes del oído, la nariz, la lengua, los dedos, el corazón y el cerebro. No funciona como un instrumento autónomo y solo [...]. El ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica y analiza, construye. No actúa como un espejo que tal como capta, refleja; lo que capta ya no lo ve tal cual, como datos sin atributo alguno, sino como cosas, alimentos, gentes, enemigos, estrellas, armas. (Goodman, 1976: 25-26)

El mito del ojo inocente, afirma, es un cómplice terrible del dato absoluto. Ambos derivan de, y favorecen, la visión del conocimiento como un

procesamiento de la materia prima captada por los sentidos, y a través de procesos de interpretación el observador o el productor de la imagen recuperarían una especie de visión original de las cosas. Contra esa concepción, por su parte Goodman considera que no es posible un mirar neutro, en el proceso de percepción, es imposible separar lo que fue captado de lo que es interpretado, éstas son operaciones interdependientes. Lo que vemos lo vemos como alguna cosa.

Tampoco el realismo puede definirse en términos de semejanza con el objeto; el criterio es la familiaridad, la habituación al sistema de símbolos. El realismo, entendido como un estilo de representar que siempre estuvo ligado a la noción de representación fiel, no está exento de convenciones. “El realismo es relativo, viene determinado por el sistema de representación normal de una cultura o una persona dadas en un tiempo dado” (Goodman: 1976: 52).

Cuando se dice que una imagen es realista se está queriendo decir que ella da mucha información sobre lo que representa y que puede verse inmediatamente lo que retrata, pero esa facilidad de lectura depende de cuánto se está familiarizado con aquel modo de representar.

Nunca, considera Goodman (1976: 27), un cuadro “representa puramente a x, más bien representa a x *en cuanto* hombre, o representa a x *que es* una montaña, o representa *el hecho de que* x es un melón”⁴. Al representar, un cuadro selecciona una clase de objetos y, pertenece a la vez a una cierta clase de cuadros. En palabras de Goodman (1976: 47-48):

Si representar es cuestión de clasificación de los objetos más que de su imitación, de su caracterización más que de su copia, en modo alguno es cuestión de un informe pasivo. El objeto no posa como modelo dócil con sus atributos claramente separados y puestos de relieve para que lo admiremos y retratemos. Es un objeto entre muchos otros, y puede agruparse con cualquier selección de ellos; y para cada una de estas agrupaciones existe un atributo del objeto [...]. Una clasificación implica una puesta de relieve; y la aplicación de una etiqueta (pictórica, verbal, etc.) efectúa una clasificación con tanta frecuencia como la registra.

Para este filósofo:

el objeto en sí no está ya hecho, sino que es el resultado de un modo de tomar el mundo. La confección de un cuadro participa, por lo común, en la confección de lo

que hay que pintar. El objeto y sus aspectos dependen de la organización; y cualquier tipo de etiquetas es un instrumento de organización. (Goodman, 1976: 48)

Una etiqueta o símbolo asocia unos objetos a medida que se aplica a ellos, y se asocia además con otras etiquetas. Asimismo, aunque menos directamente, asocia a sus referentes con estas otras etiquetas y sus referentes, y así sucesivamente.

Vale decir, que esta forma de referencia en virtud de cómo clasifica y es clasificada puede establecer o señalar conexiones, analizar objetos y organizar el mundo.

“La representación o descripción es apropiada, eficaz, feliz, iluminadora, sutil, intrigante, en la medida en que el artista o el escritor capten relaciones frescas y significativas e ideen medios para ponerlas de manifiesto” (Goodman, 1976: 48).

En la representación el artista “puede hacer resaltar semejanzas y diferencias olvidadas, forzar asociaciones inhabituales, y rehacer hasta cierto punto nuestro mundo” (Goodman, 1976: 49).

La aplicación y la clasificación de una etiqueta o un símbolo están relacionados con un sistema ya que sólo dentro de un sistema una imagen constituye una representación de alguna cosa. Un sistema simbólico es el conjunto de etiquetas que sirven para ordenar, clasificar un mundo de objetos y comprende tanto los símbolos como su interpretación. Referirse a algo es el núcleo de la simbolización, pero esto sólo ocurre en el marco de un sistema. Cada sistema se refiere a un mundo y utilizarlo significa percibir, sentir, conocer ese mundo según esos símbolos (Pérez Carreño, 1999: 108).

En definitiva, comprender un símbolo es comprender a qué se refiere y lo que un símbolo refiere depende de su uso dentro de un sistema simbólico. Lo que un símbolo es, su alcance, límites y propiedades están determinadas por el sistema en el que opera y por eso la simbolización es enteramente contextual.

En la representación el establecimiento de la relación de denotación no depende tanto de las propiedades del propio símbolo, sino del hecho de pertenecer a un determinado sistema de representación que permite que el símbolo sea correlacionado con un objeto, correlación que depende de

cuestiones tales como el hábito y las convenciones con las que se está familiarizado.

Al abordar la cuestión de la constitución de los sistemas pictóricos o de la representación de imágenes, Goodman (1976: 229-235) diferencia la representación de la descripción lingüística. La diferencia entre ellas consiste en una diferencia de sistemas. Los sistemas lingüísticos son sistemas cuyos símbolos son sintácticamente diferenciados, ya que siempre podemos distinguir entre un carácter y otro, entre una letra y otra, mientras que en los sistemas pictóricos los símbolos son sintácticamente densos, no hay diferenciación, articulación en los elementos expresivos, por ejemplo, entre una línea fina y otra más gruesa, siempre puede haber una intermedia y diferencias mínimas dan lugar a una distinción entre los símbolos. Además los sistemas pictóricos son relativamente saturados, vale decir, que todos los aspectos del símbolo pictórico (colores, líneas, etc.) son constitutivos de él como símbolo, todos los elementos del material expresivo son, en principio, relevantes.

Sin embargo, tanto el lenguaje como los sistemas representacionales son semánticamente densos, es decir, la determinación del campo de referencia es variable. Lo que un símbolo refiere o denota, depende, por lo tanto de una correlación efectuada al interior del sistema de representación.

Los símbolos representacionales abarcan no sólo los casos en que efectivamente se representan objetos existentes, sino también las representaciones de objetos ficticios.

Según Goodman, podemos tener casos de denotación nula, singular o múltiple. En el primer caso es típica la representación de objetos ficticios, como una imagen de un unicornio o un centauro. La denotación singular ocurre, por ejemplo, en el retrato de un individuo particular, y la denotación múltiple puede encontrarse, por ejemplo, en el diccionario, donde una imagen de una jirafa denota no un individuo particular, sino a todos los individuos a los que esa representación se aplica.

Agrega además que una "obra de arte, por muy libre que esté de representación y de expresión, sigue siendo un símbolo, aunque aquello que

simbolice no sean cosas, personas o sentimientos, sino ciertas formas de color, textura o de forma que esa obra manifiesta” (Goodman, 1990: 96).

Un símbolo al mismo tiempo que denota algo, llama la atención sobre sus propiedades, vale decir las ejemplifica. Mientras que en la denotación el sentido de la referencia va desde el símbolo o etiqueta hasta aquello a lo que se aplica, en el caso de la ejemplificación y también en el de la expresión, el sentido de la referencia se invierte y va desde algo a lo que se aplica la etiqueta hasta la etiqueta. En la ejemplificación un símbolo sirve de muestra de las propiedades que posee literal o metafóricamente. En tanto un símbolo que denota se refiere a algo, un símbolo que ejemplifica una propiedad es denotado por alguna etiqueta de la propiedad en cuestión.

Los elementos compositivos forman parte de este modo de simbolización. Por ejemplo, si una imagen ejemplifica el uso del color gris posee la propiedad de ser gris. Existe un predicado gris que se aplica correctamente a ese objeto. Sin embargo, el mero hecho de poseer un rasgo no implica que lo esté ejemplificando, por ejemplo, el cuadro no ejemplifica el tamaño que tiene. La ejemplificación exige posesión y referencia. Agrega Goodman (1976: 68): “saber qué propiedades de un símbolo son las que se ejemplifican depende del sistema particular de simbolización en juego” y “cuál de sus propiedades una cosa ejemplifica a menudo puede ser muy difícil decirlo” (Goodman, 1976: 80).

En cuanto a la expresión, Goodman rechaza la idea de que la obra de arte exprese, por ejemplo tristeza porque transmita el estado de ánimo de su productor o por que lo cree en el receptor. La posesión de aquello que se expresa es condición de la expresión, que consiste en una ejemplificación metafórica: mientras que de un cuadro se dice literalmente que es gris, sólo metafóricamente se dice que es triste (Pérez Carreño, 1999: 109-110).

En el pensamiento goodmaniano la metáfora se presenta como una noción central. Este filósofo considera que producirla es aplicarle una etiqueta nueva, distinta a un objeto habitual. Ésta resalta aspectos que hasta entonces habían pasado desapercibidos e ilumina nuestra experiencia desde puntos de vista diferentes. La utilización de nuevas etiquetas produce, a la vez, la sorpresa y el reconocimiento. La sorpresa ante lo que habitualmente sería un error, ya que la

etiqueta carga con una historia que entra en conflicto con la nueva aplicación y el reconocimiento de que el objeto etiquetado posee propiedades que la nueva etiqueta pone de manifiesto. La historia pasada de la etiqueta da pistas de su aplicación en un nuevo contexto. De esta manera, la introducción de la metáfora cambia el reino de los antiguos símbolos, los reorganiza (Pérez Carreño, 1999: 110).⁵

El sentimiento es un elemento fundamental en la obra de arte, pero su función es diferente de la que cumple en la vida ordinaria. Las emociones en la obra de arte funcionan cognoscitivamente, son un medio para discernir las propiedades que una obra posee y expresa. Así, Goodman (1976: 249-250) dota de emociones al entendimiento más que privar a la experiencia estética de ellas. El empleo cognoscitivo implica discriminar y relacionar las emociones con el fin de evaluar y entender la obra de arte e integrarla al resto de nuestra experiencia del mundo.

En este marco, la experiencia estética es ante todo una experiencia cognitiva. El arte proporciona conocimiento, por lo que el estudio de sus procedimientos forma parte de una teoría general del conocimiento. Con su caracterización cognitiva de la experiencia estética intenta superar la distinción entre lo cognitivo y lo emotivo, el conocer y el sentir y asimismo, como ya vimos, acerca las experiencias estética y científica.

En sus palabras:

La comprensión y la creación en las artes, al igual que toda especie de conocimiento y de descubrimiento -desde la percepción más simple hasta el patrón de descubrimiento más sutil y la clarificación conceptual más compleja- no son cuestiones ni de contemplación pasiva ni de pura inspiración, sino que implican procesos activos, constructivos, de discriminación, interrelación y organización. De acuerdo con esto, ni la sensación está tan aislada del pensamiento, ni lo están los diversos sentidos entre sí, ni las artes de las ciencias. (Goodman, 1995: 239)

Entiende Goodman que aquello que conocemos a través del arte, la invención y la comprensión de símbolos artísticos, es sentido en los huesos y músculos tanto como es comprendido por la mente. Se observa, de este modo nuevamente, que la cognición incluye todos los aspectos relacionados con el conocimiento y la comprensión, desde la inferencia lógica hasta la

discriminación perceptual mediante el reconocimiento de patrones y la intuición emotiva. La sensación, la percepción, el sentimiento y la razón, son facetas de la cognición y cada una influye sobre las demás.

La reflexión de Goodman sobre la producción y la comprensión en las artes ofrece una noción de las clases de destrezas y capacidades que son importantes para todo aquel que trabaje en este campo. El productor o creador es el individuo con suficiente comprensión de las propiedades y funciones de ciertos sistemas de símbolos como para permitirle crear obras que funcionen de una manera estéticamente eficaz, obras que sean plenas, expresivas, susceptibles de múltiples lecturas. Por su parte, el perceptor artístico, sea miembro del público, crítico o conocedor debe ser sensible a las propiedades de los símbolos que transmiten significado artístico: a la plenitud, la ejemplificación, la densidad y la pluralidad de significados.

Estas propiedades a las que debe ser sensible los perceptores artísticos se relacionan con la propuesta goodmaniana del reemplazo de la pregunta ¿Qué es el arte? o “¿Qué objetos son (permanentemente) obras de arte?” por “¿Cuándo hay arte” (Goodman, 1990: 98). Para contestar esta última cuestión propone los denominados síntomas de lo estético. Es decir, frente a la imposibilidad de dar una definición unitaria de las obras de arte, Goodman señala cinco síntomas que son simplemente condiciones que tienden a darse en la obra de arte, vale decir, necesariamente no se encuentran en ella y tampoco su presencia es suficiente para identificarla. En la estética goodmaniana ningún sistema simbólico es inherentemente artístico, sino que los sistemas de símbolos presentan finalidades artísticas cuando los individuos los emplean de determinados modos y en función de determinados fines:

un objeto se convierte en obra de arte sólo cuando funciona como un símbolo de una manera determinada. 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. (Goodman, 1990: 98)

Entre tales síntomas de lo estético Goodman (1990: 99-100) considera:

-La densidad sintáctica por la que las diferencias más sutiles pueden constituir diferencias entre símbolos.

-La densidad semántica según la cual los referentes de los símbolos se distinguen por sutiles diferencias en ciertos aspectos.

-La plenitud relativa que entiende que un número comparativamente elevado de los aspectos de un símbolo tiene significación.

-La ejemplificación, por la que un símbolo, posea o no denotación, simboliza en la medida en que funciona como una muestra de las propiedades que posee literal o metafóricamente.

-Y, la referencia múltiple y compleja que significa que el símbolo desempeña varias funciones referenciales integradas y en interacción, algunas directas y otras por intermedio de símbolos diferentes. Es decir que, en lugar de tener un solo significado carente de ambigüedad, fácilmente accesible y que se preste a ser parafraseado o traducido, el símbolo conlleva una penumbra de superposición y de significados difíciles de separar, cada uno de los cuales contribuye a los efectos de la obra.

Para Goodman (1995: 211) “es el modo en que una cosa funciona simbólicamente, más que la cosa misma, el que se puede o no calificar de estético; y la excelencia estética consiste en la eficacia cognitiva de una obra cuando funciona estéticamente”.

Declara además:

[las] obras funcionan, cuando participan en la organización y reorganización de la experiencia estimulando la mirada activa, agudizando la percepción, aumentando la inteligencia visual, ensanchando perspectivas, sacando a la luz nuevas conexiones y contrastes y llamando la atención sobre géneros significativos descuidados participan en la organización y reorganización de la experiencia y, de este modo, participan en la labor de hacer y rehacer nuestros mundos. (Goodman, 1995: 271)

El funcionamiento de las obras de arte se produce, en definitiva, “porque interactúan con toda nuestra experiencia y con todos nuestros procesos cognitivos en el progreso continuado de nuestro conocimiento” (Goodman, 1995: 272).

En los términos de Cabanchik (2005: 49) la innovación de Goodman radica, precisamente, en vincular el conocimiento a la riqueza y la variedad de

nuestros sistemas. Así, la búsqueda de la certeza cede su lugar a la tarea de alcanzar una experiencia del mundo más rica, variada y ajustada.

La teoría goodmaniana de los símbolos y su incidencia en las investigaciones de Gardner. El caso del Proyecto Cero de Harvard

La psicología cognitiva o cognitivismo se inicia en Estados Unidos a fines de la década del 50 y es una de las corrientes contemporáneas de mayor auge. Hasta ese momento la psicología académica americana estaba en manos del conductismo. Entre los factores que propician el cuestionamiento del conductismo se halla, precisamente, la crisis epistemológica de la ciencia en la que se sustentaba, ya que los conductistas aceptaban y sostenían los postulados del positivismo lógico. Los cognitivistas, por su parte, sostienen que la realidad es algo que organiza el sujeto, por lo que un aspecto al que prestan especial atención es la explicación de cómo se forman sus instrumentos intelectuales y ofrecen, asimismo, modelos que pretenden explicar el funcionamiento de la mente y de los procesos psicológicos que intervienen en la cognición (simbolización, atención, percepción, emoción, memoria, inferencia, etc.) (Canteros, 1990: 30-33).

Entre los aportes más valiosos de esta corriente de pensamiento se encuentran los del norteamericano Howard Gardner, conocido, entre otras cosas, por su *Teoría de las inteligencias múltiples* y por haberse desempeñado como codirector del Proyecto Cero fundado por Goodman.

En el marco general de su programa filosófico, en el año 1967 Goodman impulsa la creación del denominado Proyecto Cero, formado por un grupo de investigadores de la Escuela de Postgrados de la Universidad de Harvard. La misión de sus programas de investigación ha sido, y es, comprender y promover el desarrollo cognoscitivo, el proceso de aprendizaje, el pensamiento y la creatividad en las artes y en otras disciplinas, y asimismo estudiar y mejorar la educación en las artes, pues estiman que su aprendizaje debe ser estudiado como una actividad cognoscitiva seria.

Declara Goodman (1995: 225):

Llegar a entender una pintura o una sinfonía realizadas en un estilo desconocido, llegar a reconocer la obra de un artista o de una escuela, llegar a ver o a oír de un modo nuevo, es una hazaña tan cognitiva como aprender a leer, a escribir o a sumar.

Y agrega más adelante: “Cómo se pueden comprender y crear obras de arte, y a través de ellas, nuestros mundos, debe ser parte de la educación básica de millones de los que nunca seremos artistas” (Goodman, 1995: 229).

En 1972 Perkins y Gardner se convierten en codirectores. Afirma Gardner (1995: 14) que “el interés que ha animado el proyecto ha sido estudiar la naturaleza de la simbolización humana, con una especial referencia a esas formas de simbolizar que son clave para las artes”.

A partir de este proyecto y, concebida por Gardner, surge una de las formulaciones teóricas más importantes: la teoría de las inteligencias múltiples, basada en la variedad de respuestas del ser humano ante los problemas. En relación con ello, Gardner (1995: 14) asevera: “la cognición humana es polifacética y [...] el mejor modo de considerar el intelecto humano es verlo como un conjunto de facultades relativamente autónomas (lo que he denominado las diversas inteligencias humanas)”.

Gardner (2005: 20) declara su propósito de ampliar el concepto de *lo que cuenta* respecto de la mente incluyendo el estudio de la personalidad, las emociones y el contexto cultural en el que necesariamente se desenvuelven todos los procesos mentales y además busca comprender la índole de las actividades artísticas de los niños.

Parte de considerar el funcionamiento de la mente de acuerdo a principios estructuralistas tomando como referentes del estructuralismo al psicólogo del desarrollo Piaget, el lingüista Chomsky y el antropólogo Levi-Straus. El supuesto fundamental aquí es que la mente funciona de acuerdo con reglas específicas, a menudo inconscientes y estas reglas pueden indagarse y hacerse explícitas mediante un examen sistemático del lenguaje, las acciones y la capacidad del hombre de resolver problemas (Gardner, 2005:80).

Sin embargo, reconoce las limitaciones de este enfoque y las más pertinentes dado su interés en el conocimiento artístico derivan de lo que considera la índole esencialmente cerrada de los sistemas estructuralistas. Cada uno de los principales estructuralistas cognitivos considera las opciones del pensamiento humano como preordenadas de algún modo, como limitadas de antemano. Según Gardner esto hace que su obra resulte particularmente problemática a efectos de aplicarla a un estudio de la mente centrado sobre todo en la innovación y la creación, así como en la elaboración de obras de arte. Entiende que la limitación implicada en el enfoque estructuralista clásica se puede circunscribir mediante el reconocimiento de un aspecto especial del pensamiento humano: su capacidad de crear y fomentar el intercambio a través de diversas clases de sistemas de símbolos. Estos sistemas o códigos de significación son vehículos a través de los cuales se produce el pensamiento y por su propia naturaleza son abiertos y creativos. Aquí Gardner acepta la propuesta de Goodman, quien lleva adelante el programa de Cassirer y Langer. De este modo, presenta su trabajo como el punto de unión de tres corrientes previamente divergentes: los principios propuestos por el enfoque estructuralista de la mente (Piaget, Chomsky, Levi-Straus), el programa de una escuela filosófica orientada hacia el pensamiento simbólico en las artes (Cassirer, Langer, Goodman) y una serie de procedimientos experimentales que considera efectivos para trabajar con niños normales y con adultos que sufren lesiones cerebrales.

Concentra sus estudios en la creatividad y en los procesos cognitivos del arte, con la pretensión de crear un modelo de mente creativa. Para Gardner, la evolución, desde la perspectiva de la adquisición y dominio de los sistemas simbólicos, está en función del reconocimiento progresivo de la importancia que en la cognición humana adquiere la capacidad de emplear diferentes clases de símbolos. Es en este aspecto donde puede establecerse un punto de contacto entre el pensamiento goodmaniano y la psicología cognitiva de Gardner.

En relación con lo anterior, en su obra *Educación Artística y Desarrollo humano* Gardner plantea que, precisamente, el enfoque con una base mayor de la

cognición, es decir, el que tiene en cuenta una amplia gama de competencias humanas, ha comenzado a dominar en las últimas décadas. Afirma que esta perspectiva se basa en los estudios filosóficos llevados a cabo, principalmente, por especialistas interesados en las capacidades de utilización de los símbolos. Cuando se comenzaron a describir estas competencias simbólicas humanas la atención se centró, principalmente, en aquellas facultades que emplean símbolos aislables considerados de fácil manipulación. Y según Gardner (1994: 26-27), para estas primeras descripciones:

El reino de la lógica se consideraba el ideal de la simbolización, donde los símbolos podían designar inequívocamente elementos numéricos o lingüísticos y podían manipularse de acuerdo con reglas claramente especificables. El lenguaje también se reconoció como una forma simbólica humana fundamental; siempre que sea posible [...] utilizarse con aquella precisión y falta de ambigüedad asociadas con los sistemas simbólicos científicos.

Sin embargo, el interés de Gardner (1994: 27) es destacar que un grupo de filósofos desafía estas ideas, y es aquí donde rescata a Cassirer, Langer y Goodman, debido a su marcado interés por las artes. Cada uno de estos estudiosos de los procesos de simbolización señala que el punto de vista que privilegia la lógica por sobre todo es sumamente restrictivo, ya que los seres humanos somos capaces de un amplio número de competencias simbólicas, cuyo alcance se extiende más allá de la lógica y del lenguaje en su uso científico.

Desde la perspectiva de Goodman, su propio aparato conceptual, la experiencia clínica y la psicología se deben complementar y contrastar entre sí ya que concibe a estas disciplinas como aspectos particulares de una única ciencia de la cognición. En el marco del Proyecto sostiene que para abordar la investigación dentro de la educación artística su propuesta teórica debe estudiarse contemplando el deterioro de las habilidades que intervienen en la actividad artística a raíz del daño cerebral. Se advierte así que esta idea de Goodman permite afirmar que el interés de Gardner por las investigaciones neuropsicológicas proporciona una vía para completar el estudio del ámbito artístico.

En palabras de Goodman (1995: 227-228):

La totalidad de este análisis filosófico es un anatema para la mayor parte de los estetas, pero tal vez lo aborrezcan menos que el siguiente paso: traer a colación la fisiología cerebral para abordar la investigación dentro de la educación artística. Las relaciones teóricas que se derivan del armazón conceptual necesitan ser examinadas a la luz del deterioro conjunto o por separado de estas habilidades, como consecuencia de diversas lesiones cerebrales [...]. El aparato conceptual y la experiencia clínica se deben contrastar mutuamente y deben ser refinados o reinterpretados a menudo.

Gardner (1994: 28), por su parte, sostiene que al fundar el Proyecto Cero, Goodman corporizó su convicción de que había que unificar las perspectivas filosófica y psicológica de las artes en un programa coordinado de investigación. Entiende que sus propias investigaciones en el ámbito de la psicología y la neuropsicología representan el empeño por llevar adelante esa convicción y ese programa.

Un aspecto fundamental de la concepción de Gardner es que el dominio artístico debe explorarse desde una gama de perspectivas lo más amplia posible y por esto este autor examina los componentes de la producción y el dominio artísticos desde numerosos puntos de vista: el del niño normal, el niño dotado, el niño con síntomas patológicos, el adulto normal, el adulto con lesión cerebral y el individuo procedente de un contexto cultural diferente, así como el del artista en la cúspide de su capacidad.

Este interés de Gardner conlleva que la anatomía y el funcionamiento del cerebro sean tenidos en cuenta. Por este motivo, realiza investigaciones neuropsicológicas de los efectos del daño cerebral sobre la actividad mental, principalmente en relación con las artes.

Según Gardner (2005: 133-146), empleando el esquema de análisis de Goodman se pueden derivar conclusiones de genuina importancia psicológica. Se puede mostrar que los niños son mucho más sensibles a los rasgos representacionales y denotativos que a los aspectos de la plenitud o la expresividad y que en ciertas condiciones pueden tornarse sensibles a los aspectos que son importantes en las artes. Asimismo los estudios efectuados con pacientes que sufren lesiones cerebrales revelan que en ciertas condiciones patológicas, los aspectos expresivos y estilísticos de la obra de arte se vuelven relativamente más destacados, mientras que en otras

condiciones son los rasgos representacionales o los relativos al objeto los que destacan. Gardner (2005: 410-424) cree que es posible fundamentar que el hemisferio izquierdo del cerebro humano es relativamente más eficaz que el derecho para operar con símbolos notacionales mientras que el hemisferio derecho es más apto para tratar sistemas notacionales densos y plenos.

A partir de estas consideraciones puede afirmarse que es la teoría de los símbolos elaborada por Goodman la que posibilita unificar las perspectivas filosófica y psicológica, ya que Gardner parte de la misma para la elaboración de su propio programa de investigación.

A los fines de dar una explicación más acabada del simbolismo, el desarrollo y el conocimiento artísticos, cada uno de estos autores concibe la importancia de complementar una perspectiva con la otra.

Consideraciones finales

Las nuevas ideas que se han ido desarrollando en el último tiempo en el ámbito de la teoría del conocimiento, permiten que en nuestros días los debates e investigaciones en el ámbito de la estética e incluso la psicología, se ocupen del arte y su vínculo con el conocimiento. Las mismas revalorizan el papel de lo sensible y evidencian que los seres humanos poseemos una amplia gama de competencias simbólicas, cuyo alcance se extiende más allá de la lógica y del lenguaje científico; rechazando así la tesis de que el conocimiento es algo restringido al ámbito científico y a las creencias verdaderas y justificadas posibles de tener una forma proposicional.

Tanto Goodman como Gardner reconocen la importancia de complementar sus perspectivas con el fin de estudiar de modo más exhaustivo el simbolismo, el desarrollo y el conocimiento artísticos y es la teoría de los símbolos de Goodman la que lo posibilita, ya que Gardner se vale de ella para la elaboración de su propio programa de investigación sobre las artes.

De acuerdo con Gardner, la obra de Goodman es una teoría de los símbolos, que propicia la identificación de los tipos de símbolos implicados en una

actividad artística particular y el reconocimiento de las habilidades exigidas en dicha actividad, así como de los medios para desarrollarlas. Dicha teoría considera que el objetivo primario del uso de los símbolos del arte es el conocimiento, y de este modo la experiencia del arte es ante todo, una experiencia cognitiva.

Estas convicciones llevan a los dos autores a impulsar programas de investigación cuyo objetivo ha sido y es comprender y promover el desarrollo cognoscitivo, el proceso de aprendizaje, el pensamiento y la creatividad en las artes, posibilitando de este modo el reposicionamiento del arte como ámbito de conocimiento genuino.

Las ideas sustentadas por Goodman, en definitiva, invitan a pensar que el espectador frente a una representación artística no sólo la contempla, sino que además, en su encuentro con ella, se produce conocimiento, considerando las posibilidades que ofrece el arte en sus distintas modalidades para apropiarse, transformar, recrear el mundo.

Notas

¹ Sus contribuciones abarcan además ámbitos como la lógica, la metafísica y la filosofía de la ciencia. Conocidos son sus trabajos sobre los condicionales contrafácticos y la inducción.

² Cabanchik examina el origen jamesiano de algunos de los principales contenidos del pluralismo irrealista y entre los principios comunes a ambas filosofías reconoce el principio de inmanencia, la concepción pragmática de la verdad, el irrealismo, el conocimiento como autoajuste de la experiencia y el nominalismo.

³ Las cursivas son del autor.

⁴ Las cursivas son del autor.

⁵ La metáfora no funciona aisladamente, sino vinculada a una familia, a un esquema o conjunto de etiquetas. El agregado de esferas de extensión de las etiquetas de un esquema puede llamarse reino. Véase Goodman, 1976: 86.

Bibliografía

- Cabanchik, S. (2005). "El irrealismo de Goodman es un humanismo: de Nelson Goodman a William James". *Manuscrito*, 28(1), 37-75.
- Canteros, J. (1990). "La constitución de una corriente cognitiva en la psicología". En VV.AA. (eds.). *Estudio de los procesos cognitivos. Módulo de Psicología. Programa UBA XXI* (pp. 29-41). Buenos Aires: Eudeba.
- Di Gregori, M. C. (1995). "La fundamentación racional del conocimiento: programas fundamentalistas". En VV. AA. (eds.). *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. Vol. 9 Racionalidad epistémica* (pp. 41-59). Madrid: Trotta.
- Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano* (1.^a edición). Barcelona: Paidós.
- (1995). *Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad* (1.^a edición). Buenos Aires: Paidós.
- (2005). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad* (1.^a edición). Barcelona: Paidós.
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte* (1.^a edición). Barcelona: Seix Barral.
- (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- (1995). *De la mente y otras materias*. Madrid: Visor.
- Pérez Carreño, F. (1999). "Nelson Goodman". En Bozal, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. II.* (2.^a edición) (pp. 106-111). Madrid: Ed. Visor.