

Paola Sabrina Belén

pbelen81@hotmail.com

Ens.hist.teor.arte

BELÉN, PAOLA SABRINA, “Acerca de la reflexión de Nelson Goodman en torno al vínculo entre el arte y el conocimiento y de su importancia en las investigaciones de Howard Gardner”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2009, No. 16, pp. 18-41.

RESUMEN

En el marco de la situación delimitada por las nuevas propuestas que surgen en el ámbito de la teoría del conocimiento, aquí se analiza el vínculo entre arte y conocimiento siguiendo el pensamiento de Nelson Goodman.

Para ello se examinan su “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 se considera la importancia de estas concepciones en las investigaciones de Howard Gardner.

PALABRAS CLAVE

Paola Sabrina Belén, simbolización, Nelson Goodman, Howard Gardner.

TITLE

On Nelson Goodman's Reflection concerning the Link between Art and Knowledge and on its Importance in Howard Gardner's Research

ABSTRACT

In the context of the situation defined by the new proposals that arise in the field of the theory of knowledge, this study analyzes the link between art and knowledge following Nelson Goodman's thought.

For that purpose, it examines his “unrealistic pluralism” and his conception of mind linked to symbolization, focusing on artistic symbolism and its relation to the epistemic question. It also considers the importance of these conceptions in Howard Gardner's researches.

KEY WORDS

Paola Sabrina Belén, symbolization, Nelson Goodman, Howard Gardner.

Afiliación institucional

*Universidad Nacional de La Plata,
Facultad de Bellas Artes,
Buenos Aires, Argentina*

Licenciada y profesora de Historia de las Artes Visuales (Universidad Nacional de La Plata). Alumna del doctorado en Epistemología e Historia de la Ciencia (Universidad Nacional de Tres de Febrero). Profesora adjunta en la asignatura Fundamentos Estéticos de la fba-unlp. Becaria en el Sistema de Becas Internas para la Investigación o Desarrollo Científico, Tecnológico o Artístico de la Universidad Nacional de La Plata. Denominación del proyecto: *Arte y conocimiento en el marco de las corrientes de pensamiento constructivista y cognitivista*. Director: Lic. Daniel Sánchez. Codirector: Dr. Francisco Naishtat. Nivel de beca: Iniciación. Ciudad de La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Recibido Mayo 31 de 2009

Aceptado Junio 20 de 2009

Acerca de la reflexión de Nelson Goodman en torno al vínculo entre el arte y el conocimiento y de su importancia en las investigaciones de Howard Gardner

Paola Sabrina Belén

Historiadora del arte

Introducción

Cuando se aborda la cuestión de la capacidad del arte para brindar conocimiento se observa que este asunto puede remontarse a los más antiguos debates estéticos. Hoy, 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 pensar la construcción de una teoría del conocimiento vinculada a las artes.

Considerando, entonces, la importancia 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, en este escrito¹ analizamos el vínculo entre arte y conocimiento siguiendo el pensamiento del filósofo norteamericano Nelson Goodman,

¹ El escrito se inscribe en un proyecto de investigación en curso que se enmarca en el Sistema de Becas Internas para la Investigación o Desarrollo Científico, Tecnológico o Artístico de la Universidad Nacional de La Plata y presenta algunas de las cuestiones estudiadas durante el primer año de trabajo. Denominación del proyecto: *Arte y conocimiento en el marco de las corrientes de pensamiento constructivista y cognitivista*. Director: Lic. Daniel Sánchez. Codirector: Dr. Francisco Naishtat. Nivel de beca: Iniciación. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

quien es sin duda una de las figuras más importantes de la estética contemporánea y de la filosofía analítica².

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 de los lenguajes que constituyen las diferentes artes.

Estos lenguajes adquieren una importancia 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. Son estas ideas las que el autor desarrolla posteriormente en *Maneras de hacer mundos* y *De la mente y otras materias*.

Para abordar su pensamiento nos referiremos además al denominado “pluralismo irrealista” sostenido por Goodman y a su concepción de la mente ligada a la simbolización, centrándonos 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, consideraremos la importancia de las concepciones goodmanianas en las investigaciones del neurosicológico Howard Gardner, representante de la psicología cognitiva, conocido, entre otras cosas, por su *Teoría de las inteligencias múltiples* (1983) y por haberse desempeñado como codirector del Proyecto Cero, fundado por Goodman en la Escuela Superior de Educación de Harvard.

Sobre el vínculo entre el arte y el conocimiento en la filosofía de Goodman

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.

En su artículo “La fundamentación racional del conocimiento: programas fundamentalistas”³, Cristina Di Gregori afirma que, en el contexto de las discusiones filosóficas contemporáneas, es posible distinguir entre posiciones fundamentalistas y posiciones no fundamentalistas, según se adhieran o no a la creencia en la posibilidad de un acceso privilegiado a lo real. Sostiene que las tesis básicas con 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

² 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.

³ María Cristina Di Gregori, “La fundamentación racional del conocimiento: programas fundamentalistas”, en AA.VV., *Enciclopedia iberoamericana de filosofía*, vol. 9: *Racionalidad epistémica*, Madrid: Trotta, 1995, pp. 41-59.

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

Di Gregori asevera 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 estos 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.

La autora sostiene que las propuestas posempiristas 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., desempeñan un papel primordial en lo que percibimos—.

Es en el marco de la situación delimitada por estas nuevas propuestas donde podemos entender el planteamiento 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. En *Maneras de hacer mundos* afirma:

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.⁴

En “El irrealismo de Goodman es un humanismo: de Nelson Goodman a William James”⁵, Samuel Cabanchik argumenta que, a pesar de las diferencias de método y propósito,

⁴ Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos* [1978], Madrid: Visor, 1990, p. 14.

⁵ Samuel Cabanchik, “El irrealismo de Goodman es un humanismo: de Nelson Goodman a William James”, *Manuscrito*, Campinas, vol. 28, Núm. 1, 2005, pp. 37-75. En línea: <www.cle.unicamp.br/public/pub_ranking.php?id=8> (20 de octubre de 2008, 17:30).

las filosofías de William James y Goodman convergen hacia conclusiones similares sobre el conocimiento, la realidad y la verdad⁶, 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 la 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 únicamente la validez 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 los cuales se realizan esas atribuciones. No deja así espacio a la intuición de sentido común, a favor de que la realidad existe antes que nosotros y con independencia de nosotros. Agregamos a lo expresado por Cabanchik que la teoría de los símbolos de Goodman expresa que no existe un mundo con independencia de que lo nombremos, describamos, señalemos, pintemos, etc. Un sistema de símbolos —sostiene nuestro filósofo— es el conjunto de símbolos o etiquetas que sirven para ordenar, clasificar, representar, etc., un mundo de objetos, y cada símbolo está en lugar de otra cosa. Aunque volveremos a esta cuestión, señalamos aquí que los símbolos solo tienen sentido dentro de un sistema⁷.

Goodman forma parte del denominado grupo de nominalistas de Harvard, por lo que la idea anterior es indisoluble 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 predicen, sino que cobran su sentido o valor dentro de un sistema. Por ejemplo, que llamemos “rojo” a un objeto no significa que exista una propiedad o algo así como la “rojeidad”; vale decir, los universales no tienen realidad ontológica, son solo palabras que pueden denominar a varios individuos indistintamente y que se refieren a algo solo en el marco de un sistema simbólico.

Como lo ejemplifica Francisca Pérez Carreño en su texto sobre Goodman, “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”⁸.

⁶ 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 immanencia, la concepción pragmática de la verdad, el irrealismo, el conocimiento como autoajuste de la experiencia y el nominalismo (p. 62).

⁷ Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte* [1968], Barcelona: Seix Barral, 1976, pp. 47-48, 56.

⁸ Francisca Pérez Carreño, “Nelson Goodman”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* [1996], vol. II, Madrid: Visor, 1999, p. 108.

- b. Dos versiones que, respecto de un supuesto mundo, resultarían incompatibles pueden ser, ambas, correctas si y solo 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 que 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 tipo y también de diferentes tipos.
- 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.

Cabanchik agrega que Goodman rechaza la distinción absoluta entre concepto o forma y contenido. Así, respecto de muchas versiones, será cierto que versan sobre *unos 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 para este 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 hacemos al realizar versiones correctas de esos mundos.

Conocer, para Goodman, no puede ser exclusiva ni primariamente un asunto de determinación de lo que es verdadero. El refinamiento perceptual, la agudeza de la intuición y la riqueza y el 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 logremos de las diversas relaciones entre esquemas y objetos, más capaces seremos 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 todos los símbolos y las acciones involucrados en la construcción de mundos, verbales o no. En relación con ella, Goodman 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 podemos construir los mundos que queramos; solo construimos mundos sobre otros ya existentes⁹.

Afirma Goodman que tanto Cervantes como El Bosco, en no menor medida que Newton o Darwin, parten de mundos conocidos, los deshacen, los rehacen y vuelven a partir de ellos reformulándolos de diversas maneras que terminan siendo reconocibles y reconocibles¹⁰.

En definitiva, la construcción de mundos es, para Goodman, aquello que reúne las diversas esferas de la experiencia humana, y estos se construyen realizando versiones mediante símbolos. Según su propuesta de una ontología evanescente,

una vez que reconocemos que algunos presuntos rasgos del mundo derivan de —son hechos impuestos 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.¹¹

Se ve así que la realidad es una construcción simbólica y que la moral, la política, la ciencia, el arte y la filosofía pueden considerarse diversas formas en 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.¹²

Su afirmación de que la realidad se construye por medio de símbolos y su reflexión sobre las obras de arte —que parte de su pertenencia a sistemas simbólicos— nos permiten 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 la mente como el conjunto de los procesos de simbolización. En ese 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

⁹ Goodman, *Maneras de hacer mundos*, pp. 178 y 185.

¹⁰ P. 144.

¹¹ Nelson Goodman, *De la mente y otras materias* [1984], Madrid: Visor, 1995, pp. 63-64.

¹² *Maneras de hacer mundos*, p. 20.

constitutiva de sentido. En los símbolos se presenta lo sensible como manifestación de sentido, y es la simbolización lo que convierte al hombre en hombre y permite el ordenamiento de nuestro ambiente como mundo. En esta perspectiva, la impresión sensible que da lugar al acto de simbolización no es algo ópticamente dado sino algo que postula el sujeto¹³.

En *Arte, mente y cerebro*, Howard Gardner 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 innata 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 el punto de vista de Cassirer, considerar un abanico más amplio de formas de pensar para llevar adelante el estudio de la mente¹⁴.

Según este filósofo, nuestra construcción de la realidad supone la utilización de un extenso grupo de formas simbólicas. Vemos 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 que 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.

Podemos sostener que, en Cassirer, los símbolos constituyen el pensamiento mismo; son los únicos medios con 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 de 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 ahora le concede un lugar especial al arte, puesto que ofrece una imagen más rica de la realidad, su intención ya no es presentar las distintas formas simbólicas en un orden jerárquico¹⁵.

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 considerarlo un sistema simbólico. Reconoce con él que no existe un único mundo real con

¹³ Jürgen Habermas, “La fuerza liberadora de la figuración simbólica”, en *Fragmentos filosófico-teológicos. De la impresión sensible a la expresión simbólica*, Madrid: Trotta, 1999, pp. 11-38.

¹⁴ Howard Gardner, *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad* [1982], Barcelona: Paidós, 2005, p. 75.

¹⁵ P. 78.

el cual comparar nuestras diversas versiones y también concede que todas las versiones han sido construidas por nosotros, por lo que ninguna merece prioridad epistemológica sobre otra.

Sostiene Goodman:

“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.¹⁶

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 tesis postula que no construimos los mundos de la nada sino siempre a partir de mundos 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.¹⁷

Y agrega:

En la medida en 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.¹⁸

Goodman plantea que el arte es una forma de conocimiento como la ciencia, ofreciendo la posibilidad de reunirlos como ámbitos de la experiencia humana. Es un aspecto en que se relaciona con el pragmatista John Dewey, quien también considera que lo estético y lo intelectual no están disociados y postula, además, que la ciencia es un arte, porque la cualidad estética puede ser inherente al trabajo científico y ambas experiencias cumplen la misma función de favorecer el orden y nuestro trato con la experiencia.

En su artículo “El ser se hace de muchas maneras”, Samuel Cabanchik sostiene que el punto de vista pragmatista también es representado por Goodman y afirma:

El pragmatismo constituye un cambio muy profundo, con base en el cual se detectan las similitudes y continuidades entre ciencia, arte y acción. En efecto, los criterios de formación y corrección de

¹⁶ Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 17.

¹⁷ P. 24.

¹⁸ P. 23.

los conceptos son patrones de acciones reales o posibles y la ciencia no es menos “arte productivo” que lo que, a su vez, puede ser vehículo de conocimiento y de verdad.¹⁹

Dewey cuestiona la oposición tradicional entre lo práctico y lo teórico. Según su perspectiva, el mundo griego estimaba que la experiencia estaba viciada por el azar y el cambio, en oposición a la ciencia, que era objeto de la razón y captaba lo universal y necesario de la naturaleza. Esta confrontación entre experiencia y naturaleza dio lugar a la dualidad entre arte y ciencia. El arte se concebía como una apropiación de lo impuro e inestable de toda experiencia sensible; en cambio, la ciencia captaba el ser de manera intelectual y contemplativa. Esta diferenciación ontológica tuvo como correlato el desprecio y la subordinación de toda práctica a la actividad teórica²⁰.

Desarticulando los dualismos heredados, Dewey se propone poner en evidencia que no hay separación entre arte y ciencia; esta corresponde a una teoría que separa el mundo en el ámbito de la experiencia viciada por la imperfección y el azar y el de la naturaleza última de las cosas, cuyo ser sólo se deja asir en la visión contemplativa de la ciencia. Según Dewey, solo hay una experiencia humana que penetra en la naturaleza.

Para este filósofo, la ciencia es una forma específica de trabajo artístico en el sentido de que manipula la experiencia encauzándola en nuevas relaciones que generan significaciones potenciales allí donde no existían. En *La experiencia y la naturaleza* nos dice:

Si están justificadas las modernas tendencias a poner primero el arte y la creación, debe confesarse y llevarse hasta el final lo implicado por esta posición. Se vería entonces que la ciencia es un arte, que el arte es una práctica y que la única distinción que vale la pena trazar no es la que hay entre la práctica y la teoría, sino la que hay entre las formas de la práctica que no son inteligentes, no intrínsecas y directamente susceptibles de que se las goce, y las que están plétóricas de significaciones de que se goza.²¹

Agrega más adelante:

Cuando alboree esta visión, será un lugar común que el arte —la forma de actividad grávida de significaciones susceptible de que se las posea y goce directamente— es la acabada culminación de la naturaleza y que la “ciencia” es en rigor un sirviente que lleva acontecimientos naturales a su feliz término. Así desaparecerían las separaciones que conturban al pensamiento actual: la división de todas las cosas en naturaleza y experiencia, de la experiencia en práctica y teoría, arte y ciencia, del arte en útil y bello, ancilar y libre.²²

¹⁹ Samuel Cabanchik, “El ser se hace de muchas maneras”, *Diánoia*, FCE, vol. XLVII, Núm. 49, 2002, p. 58.

²⁰ John Dewey, *La busca de la certeza: un estudio de la relación entre el conocimiento y la acción* [1929], México: Fondo de Cultura Económica, 1952, pp. 18-19.

²¹ *La experiencia y la naturaleza* [1925], México: Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 292.

²² P. 292.

Para Goodman, la experiencia sensible debe pensarse ligada a los procesos mentales, considerando de esta manera en pie de igualdad lo sensitivo y lo intelectual, 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 cuanto forma de descubrimiento, de creación y de ampliación del conocer, en el sentido más amplio de promoción del entendimiento humano”²³.

Siguiendo a Cabanchik en el artículo mencionado, sostenemos que, en la perspectiva enunciada, 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: en las ciencias importan la verdad, la denotación, la explicación, la predicción, en tanto que en el arte interesan la metáfora, la ejemplificación y la expresión²⁴.

En palabras de Goodman,

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 esta como la filosofía del conocimiento.²⁵

En definitiva, la superación de la jerarquización entre lo sensitivo y lo intelectual, la reconsideración del arte y la ciencia y el reconocimiento de sus continuidades nos hacen posible vincular las ideas de Goodman con las de Dewey.

Goodman, como vimos, concibe la mente como el conjunto de los procesos de simbolización, y las operaciones simbólicas a partir de las cuales se derivan mundos a partir de otros son estas²⁶:

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

²³ Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 141.

²⁴ Cabanchik, “El ser...”, p. 59.

²⁵ Goodman, *De la mente y otras materias*, p. 226.

²⁶ *Maneras de hacer mundos*, pp. 25-36.

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

Nuestro filósofo 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, según explica en *Los lenguajes del arte*²⁷, 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 ejecución y de esta nuevamente a la notación.
- El lenguaje corriente cumple con los requisitos sintácticos en cuanto se pueden reconocer cada uno de los elementos constitutivos (palabras) y la forma en que se combinan (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 saber cómo se los podría combinar ni qué representan ellos o la obra en su totalidad. La pintura está llena de significados múltiples en todos los niveles posibles.

Centrándonos ahora en los mundos que constituye el arte a partir del ya mencionado análisis de la filosofía de Goodman que realiza Francisca Pérez Carreño²⁸, consideramos que estos mundos son ficticios y, sin embargo, al mismo tiempo, reales. En las obras de arte, una de las formas de simbolización es la representación ficticia, y a ella se suman la representación de hechos reales, la ejemplificación de formas y la expresión de sentimientos.

Goodman sostiene la tesis de que las obras de arte pertenecen a sistemas simbólicos; y, como todo sistema simbólico construye o hace mundo, las obras de arte construyen mundos. Dado, por otra parte, que hacer un mundo implica conocerlo, resulta que la obra de arte cumple una labor epistémica²⁹.

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

²⁷ Goodman, *Los lenguajes del arte*, pp. 137-181.

²⁸ Pérez Carreño, p. 107.

²⁹ Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 43.

sistemas, los símbolos operan por medio de las funciones simbólicas de representación, ejemplificación y expresión, todas consideradas formas de la referencia.

La noción de representación pictórica puede, según este autor, pensarse en analogía con la noción de descripción lingüística. La representación por imágenes establece una relación referencial que 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 tanto para representarlo figurativamente como para describirlo verbalmente. Para representar un objeto, una imagen tiene que ser un símbolo suyo, ocupar su lugar, referirse a él³⁰.

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 de Goodman al abordar la representación es criticar la idea de que depende de la semejanza y 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 el trabajo realizado por el espectador al comprender la imagen.

En sus palabras,

“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, entonces? 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.³¹

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 Goodman:

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.³²

³⁰ Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 46.

³¹ P. 24.

³² Pp. 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 recuperaría una especie de visión original de las cosas. Contra esa concepción, por su parte, Goodman considera que no es posible una mirada neutra en el proceso de percepción, que es imposible separar lo captado de lo interpretado, pues la percepción y la interpretación son operaciones interdependientes. Lo que vemos lo vemos como alguna cosa.

Tampoco el realismo, según él, 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 representación 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”³³.

Cuando decimos que una imagen es realista queremos decir que nos da mucha información sobre lo que representa y que podemos ver inmediatamente lo que retrata; pero esa facilidad de lectura depende de cuán familiarizados estemos con aquel modo de representar.

Nunca, considera Goodman, 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”³⁴. Al representar, un cuadro selecciona una clase de objetos y pertenece, a la vez, a cierta clase de cuadros. En palabras de Goodman,

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.³⁵

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.³⁶

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.

³³ Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 52.

³⁴ P. 27.

³⁵ Pp. 47-48.

³⁶ P. 48.

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

Según Goodman, “la representación o descripción es apropiada, eficaz, feliz, iluminadora, sutil, intrigante, en la medida en que el artista o el escritor capta relaciones frescas y significativas e idea medios para ponerlas de manifiesto”³⁷.

En la representación, el artista “puede hacer resaltar semejanzas y diferencias olvidadas, forzar asociaciones inhabituales y rehacer hasta cierto punto nuestro mundo”³⁸.

La aplicación y la clasificación de una etiqueta o un símbolo están relacionadas con un sistema, ya que solo dentro de un sistema una imagen constituye una representación de alguna cosa. Un sistema simbólico es el conjunto de etiquetas que sirven para ordenar, para clasificar un mundo de objetos, y comprende tanto los símbolos como su interpretación. Referirse a algo es el núcleo de la simbolización, pero esto solo ocurre en el marco de un sistema. Cada sistema se refiere a un mundo, y utilizarlo significa percibir, sentir, conocer ese mundo según esos símbolos³⁹.

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, sus límites y propiedades están determinados por el sistema en que opera; 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 como 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 estamos familiarizados.

Al abordar la constitución de los sistemas pictóricos o la representación de imágenes, Goodman diferencia la representación de la descripción lingüística⁴⁰. Entre ellas hay 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 o articulación entre los elementos expresivos; por ejemplo, entre una línea fina y otra 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, importantes.

³⁷ Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 48.

³⁸ P. 49.

³⁹ Pérez Carreño, p. 108.

⁴⁰ *Los lenguajes del arte*, pp. 229-235.

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

Los símbolos representacionales abarcan no solo 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. Del 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 a un individuo particular sino a todos los individuos a los que se aplica esa representación.

Agrega 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”⁴¹.

Al mismo tiempo que denota algo, un símbolo llama la atención sobre sus propiedades; vale decir que 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 que 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: “Saber qué propiedades de un símbolo son las que se ejemplifican depende del sistema particular de simbolización en juego”⁴². Y: “Cuál de sus propiedades ejemplifica una cosa puede ser a menudo muy difícil de decir”⁴³.

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 porque lo cree en el receptor. La posesión de aquello que se expresa es condición de la expresión, que consiste

⁴¹ Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p 96.

⁴² *Los lenguajes del arte*, p. 68.

⁴³ P. 80.

en una ejemplificación metafórica: mientras que de un cuadro se dice literalmente que es gris, solo metafóricamente se dice que es triste⁴⁴.

Vemos así que, 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. Ella resalta aspectos que hasta entonces habían pasado inadvertidos 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, pues los reorganiza⁴⁵.

El sentimiento es un elemento fundamental de la obra de arte, pero su función es diferente de la que cumple en la vida ordinaria. En la obra de arte, las emociones funcionan cognoscitivamente, son un medio para discernir las propiedades que una obra posee y expresa. Así, más que privar a la experiencia estética de ellas, Goodman dota de emociones al entendimiento. 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 mundo⁴⁶.

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, Goodman intenta superar la distinción entre lo cognitivo y lo emotivo, entre conocer y sentir, y asimismo, como 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.⁴⁷

Goodman entiende que aquello que conocemos a través del arte, de la invención y la comprensión de símbolos artísticos, es sentido en nuestros huesos y músculos tanto como es

⁴⁴ Pérez Carreño, pp. 109-110.

⁴⁵ P. 110. 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 (Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 86).

⁴⁶ Goodman, *Los lenguajes del arte*, pp. 249-250.

⁴⁷ *De la mente y otras materias*, p. 239.

comprendido por nuestras mentes. Observamos de este modo, nuevamente, que la cognición contiene 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 la suficiente comprensión de las propiedades y funciones de ciertos sistemas de símbolos para crear obras que funcionen de una manera estéticamente eficaz, obras plenas, expresivas, susceptibles de múltiples lecturas. Por su parte, el receptor artístico, sea miembro del público, crítico o conocedor, debe ser sensible a las propiedades de los símbolos que transmiten significado artístico: su plenitud, su ejemplificación, su densidad y su pluralidad de significados.

Estas propiedades a que deben ser sensibles los receptores artísticos se relacionan con la propuesta goodmaniana de reemplazar la pregunta *¿qué es el arte?* o *¿qué objetos son (permanentemente) obras de arte?* por *¿cuándo hay arte?* Para contestar a este último interrogante propone los denominados “síntomas de lo estético”⁴⁸. Es decir, frente a la imposibilidad de dar una definición unitaria de las obras de arte, Goodman señala cinco síntomas que tienden a darse en la obra de arte; vale decir, no necesariamente se encuentran en ella ni 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 solo 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”⁴⁹. Entre tales síntomas de lo estético el autor 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 aspectos de un símbolo tiene significación
- la ejemplificación, por la que un símbolo, posea o no denotación, simboliza en la medida en que funcione como una muestra de las propiedades que posee literal o metafóricamente

⁴⁸ Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 96.

⁴⁹ Pp. 98-102.

- la referencia múltiple y compleja, que significa que el símbolo desempeña varias funciones referenciales integradas y en interacción, algunas directamente 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 este filósofo, “es el modo en que una cosa funciona simbólicamente, más que la cosa misma, lo que se puede o no calificar de estético; y la excelencia estética consiste en la eficacia cognitiva de una obra cuando funciona estéticamente”⁵⁰.

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 que participan en la organización y reorganización de la experiencia y, de este modo, en la labor de hacer y rehacer nuestros mundos.⁵¹

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”⁵².

En los términos de Cabanchik, 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 ajustada⁵³.

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

La psicología cognitiva o cognitivismo se inicia en Estados Unidos a fines de la década de los años cincuenta y es una de las corrientes contemporáneas de mayor auge. Hasta ese momento, la psicología académica estadounidense estaba en manos del conductismo. Entre los factores que propiciaron el cuestionamiento del conductismo se hallaba, precisamente, la crisis epistemológica de la ciencia en que se sustentaba, ya que los conductistas aceptaban y sostenían los postulados del positivismo lógico. Los cognitivistas, por su parte, sostienen

⁵⁰ Goodman, *De la mente y otras materias*, p. 211.

⁵¹ P. 271.

⁵² P. 272.

⁵³ Cabanchik, “El irrealismo...”, p. 49.

que la realidad es algo que el sujeto organiza, por lo que un aspecto al que prestan especial atención es la explicación de cómo se forman sus instrumentos intelectuales, y asimismo ofrecen 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.—⁵⁴.

Entre los aportes más valiosos de esta corriente de pensamiento se encuentran los del norteamericano Howard Gardner, quien, como veremos, parte de la teoría de los símbolos de Goodman para llevar adelante sus investigaciones.

En el marco general de su programa filosófico, en 1967 Goodman impulsa la creación del denominado Proyecto Cero, formado por un grupo de investigadores de la Escuela de Posgrados 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 estudiar y mejorar la educación en las artes, pues estiman que su aprendizaje debe estudiarse como una actividad cognoscitiva seria.

Declara Goodman: “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”⁵⁵. Y agrega: “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”⁵⁶.

En 1972, David Perkins y Howard Gardner se convierten en codirectores. Afirma el último 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 primordiales para las artes”⁵⁷.

A partir de este proyecto, y concebida por Gardner, surge una de las formulaciones teóricas más importantes: la “teoría de las inteligencias múltiples”, que se basa en la variedad de respuestas del ser humano a los problemas. En relación con ello, Gardner 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)”⁵⁸.

⁵⁴ Jorge Canteros, “La constitución de una corriente cognitiva en la psicología”, en *Módulo de psicología. Programa UBA XXI. Módulo 3: Estudio de los procesos cognitivos*, Buenos Aires: Eudeba, 1990, pp. 30-33.

⁵⁵ Goodman, *De la mente y otras materias*, p. 225.

⁵⁶ P. 229.

⁵⁷ Howard Gardner, *Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad* [1993], Buenos Aires: Paidós, 1995, p. 14.

⁵⁸ P. 14.

Gardner 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 que necesariamente se desenvuelven todos los procesos mentales y de comprender la índole de las actividades artísticas de los niños⁵⁹.

En *Arte, mente y cerebro*⁶⁰, este psicólogo parte de considerar el funcionamiento de la mente según principios estructuralistas tomando como referentes del estructuralismo al psicólogo del desarrollo Jean Piaget, al lingüista Noam Chomsky y al antropólogo Claude Lévi-Strauss. El supuesto fundamental aquí es que la mente funciona de acuerdo con reglas específicas, a menudo inconscientes, y que estas reglas pueden indagarse y hacerse explícitas mediante un examen sistemático del lenguaje, las acciones y la capacidad del hombre de resolver problemas.

Sin embargo, Gardner reconoce las limitaciones de este enfoque; y las más pertinentes, dado su interés en el conocimiento artístico, se 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 del enfoque estructuralista clásico se puede circunvalar 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, Lévi-Strauss—, 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, en la perspectiva de la adquisición y el dominio de los sistemas simbólicos, avanza en función del reconocimiento progresivo de la importancia que en la cognición humana va adquiriendo la capacidad de emplear diferentes clases de símbolos. Es en este aspecto donde puede esta-

⁵⁹ Gardner, *Arte, mente y cerebro*, p. 20.

⁶⁰ P. 80.

blecerse un punto de contacto entre el pensamiento goodmaniano y la psicología cognitiva de Gardner.

En su obra *Educación artística y desarrollo humano*, Gardner plantea que, precisamente, el enfoque con una mayor base de 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, 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.⁶¹

Sin embargo, el propósito de Gardner 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 en las artes. Como vimos, las ideas de estos filósofos conforman la base de su enfoque. Cada uno de estos estudiosos de los procesos de simbolización señala que el punto de vista que privilegia la lógica por encima de 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 científico⁶².

En la perspectiva de Goodman, su propio aparato conceptual, la experiencia clínica y la psicología se deben complementar y contrastar entre sí, ya que él concibe estas disciplinas como aspectos particulares de una única ciencia de la cognición. En el marco del Proyecto Cero, 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. Esta idea de Goodman nos permite afirmar que el interés de Gardner en las investigaciones neurocognitivas proporciona una vía para completar el estudio del ámbito artístico.

En palabras de Goodman,

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

⁶¹ Howard Gardner, *Educación artística y desarrollo humano* [1990], Barcelona: Paidós, 1994, pp. 26-27.

⁶² P. 27.

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.⁶³

Gardner, por su parte, sostiene que, al fundar el Proyecto Cero, Goodman dio cuerpo a 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 de llevar adelante esa convicción y ese programa⁶⁴.

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

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

Según Gardner, empleando el esquema de análisis de Goodman se pueden derivar conclusiones de genuina importancia psicológica. Se puede demostrar 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 circunstancias, son los rasgos representacionales o los relativos al objeto los que se destacan. Gardner cree que es posible probar 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 plenos⁶⁵.

A partir de estas consideraciones afirmamos que es la teoría de los símbolos elaborada por Goodman lo que posibilita unificar las perspectivas filosófica y psicológica, ya que Gardner parte de ella para elaborar su propio programa de investigación.

A fin 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.

⁶³ Goodman, *De la mente y otras materias*, pp. 227-228.

⁶⁴ Gardner, *Educación artística...*, p. 28.

⁶⁵ *Arte, mente y cerebro*, pp. 133-146 y 410-424.

Por otra parte podemos agregar que si, como modo de “categorizar la realidad”, el arte es un proceso que implica, tanto en su producción como en su comprensión por un perceptor artístico, una sistematización de la experiencia —es decir, conocimiento—, entonces resulta plausible establecer un vínculo entre la historia del arte, la estética y la epistemología como teoría o filosofía del conocimiento.

Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo, y dirigiendo nuestra atención a las nuevas ideas que se han ido desarrollando en el último tiempo en el ámbito de la teoría del conocimiento, hemos ofrecido una aproximación a la cuestión del conocimiento y de su vínculo con el arte en la filosofía de Nelson Goodman.

Estas nuevas ideas —que revalorizan el papel de lo sensible, evidencian que los seres humanos poseemos una amplia gama de competencias simbólicas cuyo alcance va más allá de la lógica y del lenguaje científico y rechazan la tesis de que el conocimiento es algo restringido al ámbito científico y a las creencias verdaderas y justificadas que pueden tener una forma proposicional— permiten que, en nuestros días, los debates e investigaciones en el ámbito de la estética e incluso de la psicología se ocupen del arte y su vínculo con el conocimiento.

De nuestro trabajo se desprende que tanto Goodman como Gardner reconocen la importancia de complementar recíprocamente sus perspectivas con el fin de estudiar de modo más exhaustivo el simbolismo, el desarrollo y el conocimiento artísticos y que es la teoría de los símbolos de Goodman lo que lo hace posible, ya que Gardner se vale de ella para elaborar su 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, que la artística 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, lo que ha posibilitado el reposicionamiento del arte como ámbito de conocimiento genuino.

Para finalizar destacamos, tal como lo han hecho los autores aquí abordados, la aspiración no solo a que el espectador contemple la obra de arte sino además a que, en su encuentro con ella, se produzca conocimiento. Creemos que no es posible desconocer el vínculo entre el arte y el conocimiento; es decir, en definitiva, la oportunidad que nos ofrece el arte, en sus distintas modalidades, de apropiarse, transformar, recrear y conocer el mundo.