

La universalidad de la metáfora en el arte*

The universality of metaphor in art

Por: Carlos Alberto Ospina Herrera

Departamento de Filosofía

Universidad de Caldas

Manizales-Colombia

caos@ucaldas.edu.co

Fecha de recepción: 1° de septiembre de 2009

Fecha de aprobación: 18 de enero de 2010

Resumen. *Este trabajo defenderá la universalidad de la metáfora en arte (Arthur Danto), contra quienes piensan (Davidson, Carrol, Vilar) que en él la atribución de propiedades expresivas es literal y no metafórica. Se defiende la tesis de que la metáfora artística es como un símbolo tensivo que apunta a significados (epífora) y al mismo tiempo crea presencia (diáfora). Gracias a ambos elementos el arte crea presencia, crea realidad o transfigura lo usual y le otorga súbitas y asombrosas posibilidades de presencia, a las cuales se corresponde no sólo con los sentidos, sino también con el afecto, el entendimiento y la imaginación.*

Palabras clave: *metaforización artística, epífora, diáfora, representación, expresión, medio artístico, símbolo.*

Abstract: *This paper will defend the universality of metaphor in art (Arthur Danto), against those who think (Davidson, Carrol, Vilar) that in art the attribution of expressive properties is literal and not metaphorical. The thesis that the artistic metaphor operates as a tensive symbol that points to meanings (epiphora) and at the same time creates presence (diaphora). Thanks to both elements art creates presence, creates reality or transfigures the usual and gives it the sudden and amazing possibilities of presence, to which the spectator corresponds not only with the senses, but also with affection, understanding and imagination.*

Key words: *artistic metaphorization, epiphora, diaphora, representation, expression, artistic medium, symbol.*

* Este artículo aborda uno de los temas de la investigación doctoral dedicada al problema de la mimesis artística en la actualidad, bajo la dirección del profesor doctor Javier Domínguez H., adscrita al Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.

Introducción

Teniendo en cuenta los dos principales sistemas de representación humana: el lenguaje y las imágenes, para Arthur C. Danto cada obra de arte es como un símbolo escrito en un lenguaje y por eso una forma de pensamiento; es un símbolo que tiene el carácter especial de ser una metáfora. El arte no transmite sus contenidos como si fuese un tratado científico, ni tampoco su decir es tan claro como para aspirar a que “la obra hable por sí misma”, así como el positivista espera que hablen los hechos. Pretensión menos alcanzable en la época contemporánea cuando cualquier cosa puede ser arte y los clásicos cánones estéticos ya poco sirven para distinguir perceptualmente una obra de arte de lo que no es. Para Gerard Vilar, por el contrario, no es cierto que cada obra de arte encierre una metáfora (Vilar, 2005: 200 y 2005a: 119-124).

En realidad ambas posiciones corresponden a dos conocidos enfoques; para la primera la metáfora es un elemento esencial del lenguaje y en ella encontramos, por ejemplo, a Nietzsche; para la segunda, donde también cabe situar a Donald Davidson y Noël Carroll, la metáfora es un accidente del lenguaje, un artificio, un enunciado o una expresión, desviada gramatical o semánticamente de su uso normal. En el mejor de los casos, tiene una función retórica y ornamental¹ y, en el peor, es preciso eliminarla con el fin de alcanzar la verdad y precisión en lo que se dice. En este enfoque también podemos situar afirmaciones según las cuales en arte “la atribución de propiedades expresivas es literal, no metafórica” (Carroll, 1999: 103) o, si el arte en realidad fuese metafórico, lo será en sentido puramente retórico y circunstancial, dado que, según la conocida tesis de Donald Davidson, la metáfora sólo “tiene sentido o significado literal”, “no dice nada fuera de su significado literal (tampoco quien la construye dice nada fuera de lo literal al usarla)”, no brinda ninguna información y “no inspira o impulsa el reconocimiento de ninguna verdad o hecho”; la metáfora, por tanto, no implica ninguna connotación o significación especial y “pertenece exclusivamente al dominio del uso” (Davidson, 1995: 245-262).

En este trabajo se presentarán algunos aspectos relevantes de la relación arte y lenguaje en el marco de la consideración del arte como símbolo. Cassirer, Goodman y Gadamer son los nombres que sobresalen en esa consideración. Pero, para nuestro caso, sólo señalaremos aspectos puntuales de la propuesta del segundo y algunos

1 La formulación de que la metáfora sólo es un recurso expresivo, un artificio del lenguaje parte de Isócrates quien, en su obra *Evágoras*, 190 D, afirma que los poetas utilizan “muchos métodos para adornar su lenguaje” entre los cuales está el uso de metáforas, lo que no es permitido a los escritores en prosa. Citado por Bustos Guadaño, 2000: 34.

del tercero, para ponerla en relación con la tesis dantiana de la universalidad de la metáfora en arte. No se busca emprender un examen exhaustivo de la teoría general de la metáfora; sólo se centrará en lo pertinente a la metaforización artística para situar el debate del enfoque tradicional, representado por las posiciones de Carroll y Vilar, contra la tesis de Danto. Al final se tomará partido a favor de esta tesis; pero, con apoyo en algunas reelaboraciones de la teoría clásica de la metáfora, se intentará dar una salida diferente a la mostrada por Danto, con el fin de reforzarla o superar los puntos débiles merced a los cuales quedó expuesta a las críticas que recibió. Nuestra tesis se puede formular así: *La auténtica metáfora artística es un símbolo tensivo que apunta a significados y al mismo tiempo crea presencia.*

1. Sentido de la tesis

En la formulación se pueden identificar tres elementos: a) *La metáfora artística es un símbolo tensivo.* Los símbolos de la lógica, los usuales y el lenguaje habitual constituyen sistemas convencionales, cerrados, fijos e invariables. Son, por ello, más sígnicos que simbólicos. Los símbolos artísticos, en cambio, son abiertos y establecen una relación dinámica entre su concreción física y su significación. Son, dicho con palabras de Philip Wheelwright (1979), lenguajes tensivos, siendo la metáfora el elemento más apropiado para revelarnos su naturaleza.

b) La metáfora artística *apunta a significados.* Precisamente el término metáfora tiene una significación esencialmente dinámica; proviene del verbo φέρω (llevar) y φορα que indica movilidad, movimiento semántico de lo que va más allá, μετα, de su propia significación hacia un nuevo significado. Hay dos tipos de movimiento semántico, el primero es el clásicamente formulado por Aristóteles quien en su *Poética* (1974: 1457b5-15, 204-205) dice que la μεταφορά es la transferencia (ἐπιφορά, *epifora*) de un nombre y aquello que denota a otro objeto. La metáfora *epifórica* apunta a significados, aprovecha la facilidad de comparar significados familiares, fácilmente aprehensibles y conocidos y los aplica a (ἄπ) otras cosas más vagas y confusas o difíciles de aprehender. “La vida es sueño”, es ejemplo de una de ellas (Weelwright, 1979: 74). Lo conocido, o al menos lo familiar, es el significado de sueño, mientras que la significación de vida es muy problemática.

c) El tercer elemento dice que la metáfora artística además de apuntar a significados *crea presencia.* El segundo movimiento semántico es la διαφορά, *diáfora* y se da cuando se organizan aspectos de la experiencia real o imaginada de un modo nuevo el cual hace surgir un nuevo significado, una nueva dimensión de

la realidad. Es el componente *diafórico* del arte que transfigura lo usual y le otorga súbitas y asombrosas posibilidades de presencia; lo arrebató de la insignificancia con la que existe perdido en el lugar común y lo hace significativo, llama sobre él la atención y reclama interpretación. La *diáfóra* crea presencia, crea realidad o, más bien, le otorga presencia a aspectos de la realidad usualmente inadvertidos a los que se corresponde no sólo con los sentidos, sino también con el afecto, el entendimiento y la imaginación.

2. Goodman y Danto

Desde *The Transfiguration of the Commonplace* Danto ha planteado que un objeto es obra de arte si cumple dos condiciones esenciales: 1) Que sea sobre algo (*about something*). Una obra de arte sobresale entre las demás cosas porque nos ofrece algo, algo nos dice y reclama nuestra atención, lo que no acontece con las simples cosas; de ahí que esta condición se aplica para diferenciar las obras de arte de los meros objetos. 2) Que además exprese un cierto punto de vista o actitud sobre su tema, vale decir, que sea la encarnación de su significado.² Esta condición permite diferenciar las obras de arte de otros vehículos de representación. En *The Transfiguration of the Commonplace* habla de esta condición apelando a las nociones de retórica, metáfora, expresión y estilo, y si bien aún no se refiere a ella como encarnación de significados, lo hará en obras posteriores: *Más allá de La Caja Brillo*, *El fin del arte* y en *El abuso de la belleza*.

La primera condición, “ser sobre algo” (*aboutness* o referencialidad) alude a la significatividad de una obra, con independencia de que sea intencionalmente denotativa (Danto, 1981: 71; 2002: 115). Aunque para Nelson Goodman tal condición consiste básicamente en que por su carácter simbólico a una obra de arte se le exige el cumplimiento sólo de la función referencial, no de la significativa, vale decir, que se refiera, que denote algo, real o ficticio, no importa qué (Goodman, 1976: 42). La representación es un tipo especial de denotación, en el sentido de que aunque no se refiera a nada real, como en la pintura del Unicornio, un cuadro de Mondrian, una pintura abstracta o de cualquier objeto ficticio, nunca puede dejar de denotar algo o expresar algún sentimiento o cualidad, una emoción o una idea. Además en la denotación no verbal como la representación artística los tonos cromáticos, las formas, la posición, el tamaño, etc., son caracteres con

2 Estas condiciones esenciales las ha presentado en toda su obra, de muy distintas formas, desde su clásica *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, 1981: 3 [Español, 2002: 24-25] hasta *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, 2003: 139 [Español, 2005: 198].

incidencia directa en su significación; poseen, dice Goodman, densidad sintáctica y plenitud semántica. Los símbolos densos son sensibles a cualquier modificación, por mínima que sea, de suerte que si en una pintura se cambia el color, incluso el tono, resulta otra pintura diferente. En una novela y, más evidentemente, en un poema, cualquier alteración en el orden de las palabras, en su entonación o en la puntuación, hace variar sustancialmente su calidad y significación. En el sistema de símbolos articulados y convencionales, por el contrario, la disposición sintáctica no repercute mayormente sobre la estructura semántica de la expresión.

Comparar, por ejemplo, un electrocardiograma instantáneo con el dibujo del Fujiyama de Hokusai, es como comparar un diagrama y una pintura cuyas líneas negras zigzagueantes hipotéticamente podrían ser las mismas, y así podemos ver que en el primero “el grosor de la línea, su color e intensidad, el tamaño absoluto del diagrama, etc., no tienen ninguna importancia”, mientras que en el dibujo artístico nada de eso puede ignorarse, ni siquiera el contraste de las líneas con el fondo o las cualidades del papel (Goodman, 1976: 232-233). Los símbolos artísticos exhiben una plenitud semántica que no poseen los simples diagramas como los electros, por ello podemos afirmar que las expresiones artísticas equivalen a algo así como a oraciones de pleno sentido que aunque no se refieran a hechos reales, son nuevas versiones del mundo diferentes a la que nos da la ciencia, la filosofía, la política, lo cotidiano etc. Consecuencia de este carácter es su intraducibilidad a otras expresiones, a conceptos o a representaciones equivalentes.

¿Qué sucede cuando un símbolo no representa o no denota nada? Puede, en lugar de ello, ejemplificar o expresar y de esta suerte existen al menos tres formas precisas de simbolización artística: además de la representación de hechos reales y ficticios, también existe la ejemplificación de formas existentes y la expresión de sentimientos. En todos los casos, aún en la representación ficticia, el arte cumple la importante misión de ayudarnos a conocer el mundo, a crear, en palabras de Goodman, distintas “versiones del mundo”. “Lo que deleita es descubrir algo, y la comunicación es secundaria en la aprehensión y formulación de lo que hay que comunicar” (Goodman, 1976: 258). La ficción se aplica a mundos reales, aunque lo haga metafóricamente, o, dicho con otras palabras, lo posible puede tener aplicación en lo real, sin desconocer que eso posible ha surgido incluso de lo real transfigurado. En realidad las diferentes artes son distintas “maneras de hacer mundos” que sin lugar a dudas nos determinan en la vida real. El clásico ejemplo del Quijote muestra que las cualidades denotadas por el personaje tienen aplicación en los hombres reales y que, en mucha medida, nosotros habitamos el mundo de la novela. “La ficción opera en los mundos reales de manera muy similar a como lo hace la no-ficción. Tanto Cervantes, como el Bosco y Goya, y en no

menor medida que Boswell, Newton o Darwin, parten de mundos familiares, los deshacen, los rehacen y vuelven a partir de ellos, y reformulan, así, esos mundos de diversas maneras, a veces notables y a veces recónditas, pero que acaban por ser reconocibles, es decir *re-cognoscibles*” (Goodman, 1990: 144).

Goodman se muestra muy interesado en demostrar la idea de que el arte proporciona conocimiento, determinado seguramente por su afán de mantener vinculada la simbolización artística con la propia configuración racional de la ciencia. “El arte –insiste- no debe tomarse menos en serio que las ciencias en tanto forma de descubrimiento, de creación y ampliación del conocer” (Goodman, 1990: 141). De esta manera el arte quedará subordinado a los sistemas de simbolización y éstos a la ineludible “referencia a” hechos reales y físicos o, incluso, a seres y entes ficticios, a sentimientos pero también puede “referirse” sólo a texturas, colores o formas. El acento, en últimas, se pone en *la función simbólica* como central para determinar la artísticidad de una obra, independientemente de que represente algo, exprese un sentimiento o ejemplifique una propiedad.

Precisamente la tradición siempre ha preguntado ¿qué es arte?, sin tener mayor éxito en sus respuestas, mientras que Nelson Goodman considera más adecuado preguntar ¿cuándo hay arte? El primer interrogante va en busca de propiedades estables porque presupone una especie de naturaleza permanente que define lo artísticidad de una obra, mientras que la segunda pregunta acepta que, en virtud de la función simbólica, una cosa “puede funcionar como obra de arte en algunos momentos y en otros no”.

El Quijote tomado literalmente no describe a nadie, pero metafóricamente describe a cualquiera de nosotros como si nuestra vida fuese una constante lucha contra molinos de viento. El Quijote es un ser real en el contenido del relato novelesco y ayuda efectivamente a dar forma a nuestra experiencia. El punto crítico de esta propuesta está en que si tomamos la novela como el registro claro de un conjunto de conductas a seguir o no, o como un relato destinado sólo a entretenernos, el símbolo artístico se pierde en beneficio de lo que denota, en cuanto se ofrece para llamar la atención sobre lo que menciona. Pero ante todo porque la realidad a la cual el símbolo hace referencia, pese a la flexibilidad y amplitud de la mirada goodmaniana, sería una realidad discernible sólo perceptualmente, de suerte que quedaría confinada a los rasgos referenciales y descriptivos o a los sensoriales, como la propuesta de la densidad sintáctica y la plenitud semántica asumidas como síntomas de lo estético³. Ello en detrimento de una visión interpretativa, de

3 Goodman identifica cinco síntomas de lo estético: *la densidad sintáctica* (cualquier modificación por pequeña que sea da lugar a símbolos distintos); *la plenitud semántica* (una misma imagen

la dimensión significativa inherente a toda obra de arte y en virtud de la cual nos vemos movidos a trascender su apariencia externa para ir más allá, hacia algo que por sí mismo no es visible pero que, sin embargo, se muestra en lo que aparece, también como un elemento constitutivo de toda realidad. El valor cognitivo que Goodman le atribuye al arte sigue estando acreditado por el modelo del conocimiento científico, en donde la imaginación ocupa un lugar secundario y supeditado a servir a ese saber. En el fondo de su audaz tesis de “las versiones del mundo”, el lastre del saber científico racional le impide otorgarle la autonomía que el arte ha alcanzado por derecho propio y capaz, por ello, de configurar la experiencia humana sin necesidad de permanecer atado a las convenciones representativas o expresivas para referirse a algo. El arte contemporáneo es muestra clara de la necesidad de trascender el perceptualismo y de atender no sólo a la historia sino sobre todo a la experiencia, mucho más que a la teoría y la simple percepción visual o, en general, sensible, cada vez que intentamos comprender una obra de arte.

3. La significatividad del arte

El carácter simbólico del arte lo hace significativo y por ello precisa de interpretación. No es sólo referencial o denotativo, como si tuviese que referirse siempre a algo perceptualmente reconocible. El asunto está en que el contenido de un símbolo artístico no es el objeto al que se refiere o representa, ni la configuración sensible dada a los sentidos. El contenido es la unidad de su presencia sensible como cosa y lo que ella, por sí misma, significa, lo que de ella puede ser interpretado, que es una realidad interna no captable por la mera percepción sensorial, ni describable con atribuciones predicativas. En este caso la interpretación es comprensión de la totalidad a la que el símbolo alude. Gadamer (1998: 83-99) es quien de manera más clara muestra el alcance de examinar el arte como símbolo a la luz de otros elementos aún no considerados. A partir de la evocación del término técnico “tablilla de recuerdo” (*tessera hospitalis*) Gadamer hace ver que el símbolo es una tablilla que se parte en dos, uno de los trozos lo conserva el anfitrión y el otro el huésped. Si al cabo de los años se encuentran, una manera de reconocerse es juntando ambos pedazos. Con el mismo sentido evoca el relato de Aristófanes en *El Banquete* de Platón, según el cual los hombres éramos originalmente seres esféricos, pero al portarnos mal los dioses nos cortaron en dos pedazos. Ahora cada una de estas

denota cosas distintas); *la plenitud relativa* (los símbolos están saturados de detalles relevantes); *la ejemplificación* (un símbolo, aunque no denote nada, puede funcionar como una muestra de las propiedades que posee literal o metafóricamente) y, finalmente, *referencia múltiple y compleja* (según la cual un símbolo ejerce diversas funciones referenciales). (Goodman, 1990: 99-100).

dos mitades anda en busca de la otra. “Este es el σύμβολον τοῦ ἀνθρώπου; que cada hombre es, en cierto modo, un fragmento de algo; y eso es el amor: que en el encuentro se cumple la esperanza de que haya algo que sea el fragmento complementario que nos reintegre” (Gadamer, 1998: 84 y 1984: 110 y ss).

El símbolo, por tanto, como cosa singular y particular no es más que un fragmento de ser y existe otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital. Para que, en relación con la obra de arte, aflore la plenitud del sentido que aquí se quiere expresar es preciso, según Gadamer, sustituir la palabra “obra” (*Werk*), por la palabra configuración (*Gebilde*) (Gadamer, 1998: 87)⁴, con la cual se hace manifiesto que la unidad de la obra de arte no radica en ser un producto material terminado sino en una unidad hermenéutica o interpretativa y que el sentido de la obra no está en que ella se refiera a algo otro que por su cuenta posea unidad, sino que acentuando su carácter autónomo, “está” y existe “ahí”, “erguida” de una vez por todas, susceptible de ser hallada por cualquiera que se encuentre con ella, de ser conocida en su “calidad” (Gadamer, 1998: 88). Ella está ahí como refugio del significado y no sólo como revelación de un sentido. En ella está propiamente aquello a lo que se remite y sólo en ella se encuentra lo que quiere decir; de esta suerte lo representado por la obra adquiere una nueva dimensión, en el sentido de que adviene a su verdad, se transforma en una imagen autónoma sin la cual lo representado no podría aparecer en su plenitud óptica, ni la propia obra de arte en la ontológica. No es una copia del original, ni posee menos ser que él, por el contrario, “la representación, dice Gadamer (1998: 91 y 1984: 189), supone para ello un *incremento de ser*”, y justamente por eso la obra de arte no es una cosa cualquiera, ni un producto técnico o artesanal.

4. Expresión metafórica

Las obras de arte tienen la particularidad de que buscan no sólo referirse a las cosas como meras representaciones, sino también decir algo *sobre* ellas. El arte además intenta expresar las creencias y actitudes sobre aquello que dice quien, a

4 . Se sigue la traducción, que sugiere Javier Domínguez, de *Gebilde* como configuración”, y no construcción o conformación. Configuración se asocia más a una forma destinada a la intuición, donde prima la imaginación autónoma y no a una forma destinada sólo al disfrute y la contemplación en la que la sensibilidad por sí misma es incompleta y solamente receptiva. Así la pregunta por el ser de la obra de arte no se suscribe al punto de vista de lo ya producido y acabado, sino de lo que siempre está en proceso, abierto a diferentes y variadas experiencias de comprensión en las cuales participan tanto el artista como el receptor. Es, en otros términos, pasar de la consideración estética del arte a su consideración hermenéutica o significativa, lo que, además, vuelve legítimo hablar del arte como lenguaje. Cf. Domínguez (2003: 120-121).

través de representaciones, dice lo que dice. Posee propiedades expresivas en sentido metafórico, atribuidas a la obra mediante los rasgos estilísticos del artista quien, de esta forma, les da cuerpo, “encarna” los ideales, el estilo de vida, el espíritu de una determinada época y, en general, muestra materialmente un significado. La obra de arte también se asume como la exteriorización de la consciencia del artista, como sacar afuera su subjetividad, “como si pudiéramos contemplar su manera de ver y no sólo lo que vio” (Danto, 1981: 164 y 2002: 237). La representación artística *encarna* la actitud del artista hacia el contenido o tema representado, valiéndose de sus rasgos o propiedades no-representacionales como los recursos retóricos, el estilo y la expresión, cuyo conjunto constituye *el medio* de que dispone el artista para mostrar el elemento expresivo y, por tanto, en donde aparece el conjunto de sus creencias o visión sobre las cosas. *El medio* es “el vehículo del significado” a través del cual se muestra el *contenido*. De esta manera las propiedades estéticas van pasando a un segundo plano y al primero pasa su carácter significativo.

Decir que una obra de arte encarna su significado es indicar que ella vuelve concreto y pone ante nuestros sentidos una serie de manifestaciones de nuestra existencia subjetiva y personal no susceptibles de representación. La encarnación sensible de sentimientos, pasiones, ideas y actitudes pone de manifiesto el profundo poder transformador y autoreflexivo del arte. Dado que no nos podemos conocer a nosotros mismos de la misma manera como conocemos los objetos externos, necesitamos para ello de una mediación y nada mejor que los productos espirituales, las acciones y realizaciones en el mundo. La subjetividad se manifiesta en sus representaciones y creaciones culturales, pero entre ellas el arte sobresale por su presencia especial; y su carácter especial consiste en que las obras de arte poseen una estructura metafórica y retórica la cual produce efectos en el receptor capaz sólo ella de producirlos. Por sus propiedades representacionales el arte nos hace presente un tema y así cumple una función cognitiva pero, además, acudiendo a propiedades no-representacionales como los rasgos expresivos o estilísticos de la obra, el arte nos hace saber qué piensa el autor acerca de ese tema, cuál es su actitud frente a él e igualmente nos hace tomar distancia o aceptar el punto de vista así expresado, nos mueve afectivamente hacia ese modo de representar el contenido. Así no sólo nos pone frente a una visión subjetiva, sino que también nos pone, en cierta forma, frente a nuestra propia subjetividad que responde rechazando o aceptando la versión del asunto puesta plásticamente frente a nuestros ojos. La representación artística *encarna* la actitud del artista hacia el contenido o tema representado, valiéndose de sus rasgos o propiedades no-representacionales.

Por ejemplo, aunque Picasso en *Les Femmes d'Alger (O. J.)*⁵ representa el mismo tema que un año antes había tratado en *El harén*⁶, el tema virtualmente desaparece y el manejo de las líneas, entrecortadas, formando rombos, ángulos agudos, trapezoides y figuras agrupadas en libre falta de armonía, sin perspectiva, le otorgan un ritmo indomable, una fuerza primitiva a la totalidad de la pintura. En *El harén* el aire de prostíbulo baña un grupo de mujeres que mutuamente indiferentes se dedican a cuidar de su cuerpo, y la figuratividad se impone a la falta de expresividad de la pintura que parece reducirse a dejar constancia de una escena de la cual somos testigos pasivos. Igual tema tratado por otro artista, con seguridad despierta en nosotros sentimientos muy diferentes a los que sentimos frente a las dos telas comentadas, en virtud de que la manera *como es* representado, al expresar un punto de vista distinto, genera respuestas diferentes del espectador. Pensemos en la manera como lo trata, por ejemplo, Fernando Botero en su óleo *La casa de Amanda Ramírez*⁷. En general, son comunes en la historia del arte las apropiaciones que hacen los artistas de temas u otras obras para hacer algún *comentario* sobre ellas. Es, por tanto, comúnmente aceptado que lo que hace especiales a las obras de arte en relación con todos los demás objetos que no lo son, es la propiedad que tienen no sólo de representar un tema, sino también de expresar la actitud que el artista asume frente a él.

La noción de medio es muy importante para comprender la estructura metafórica del arte. Hay términos que por extensión metafórica se aplican sólo a las obras de arte pero no a las cosas. Predicar de una pintura que es “profunda”, de un trazo que es “enérgico”, “fuerte” o, como dijimos de la pintura de Picasso, que posee un “ritmo indomable” y “una fuerza primitiva”, únicamente es posible si asumimos que tales predicados sólo son aplicados a “algo más”, existente en la obra, distinto a su contenido y a su materia. Ese algo más es el *medio* artístico, el cual no es ni los objetos y cosas representadas en el *contenido* (el énfasis en el contenido lo pone la teoría de la transparencia), ni la *materia* de la que está hecha una obra (que ella es solo el material del que está hecha lo defiende la teoría de la opacidad). Decir que *La Noche estrellada* de Van Gogh⁸ provoca una “inquietud cósmica” o que es “profunda” se hace para calificar lo que expresa la obra y no para referirnos a la iglesia y las casas pintadas, o a la luna como eclipsada o a las estrellas en forma de torbellinos y mucho menos a los trazos y las manchas de color en la superficie de la tela; al lienzo o a los colores mismos. El lienzo y el color

5 1907, óleo sobre tela. Museum of Modern Art. New York.

6 1906, óleo sobre tela. Museum of Art. Cleveland.

7 1988, óleo sobre tela. Museo de Antioquia (Medellín-Colombia).

8 1889, óleo sobre tela. Metropolitan Museum of Art. New York, 1889.

no son “profundos” o “superficiales”, y si eso se llegare a afirmar de ellos lo será sólo en términos metafóricos. Dicho con otras palabras, la artisticidad, el *estatus* artístico, lo adquiere una representación de sus propiedades no-representacionales que, como el estilo y la expresión, confluyen en un medio, un lugar, “un filtro de color”, donde aparece el mundo del artista, o su manera de ver o pensar el mundo, los asuntos que trata, la realidad que vive o la existencia que espera llevar.

Precisamente porque los caracteres de la existencia no pueden ser representados, la obra de arte los presenta haciendo uso de metaforizaciones. No hay otra manera de presentar, por ejemplo, las emociones y las cualidades humanas con las que el hombre colorea⁹ el mundo y mediante las cuales lo experimenta, lo transforma, lo crea y recrea. Pero los artistas no lo hacen con un fin puramente ilustrativo o informativo para darnos a conocer una determinada concepción del mundo y de la vida o lo que piensan de temas y cosas, sino que también buscan convencernos de compartir su punto de vista. Por tanto, *los efectos* que se busca lograr con el arte, no son sólo cognitivos, sino también afectivos y emotivos y ello se persigue mediante múltiples recursos retóricos con los que se inviste la obra. El más adecuado de todos es la metáfora y, específicamente, la de la forma de encarnar el contenido. Al respecto, para Davidson el único fin de las metáforas es llamar retóricamente nuestra atención sobre aspectos no advertidos de las cosas o de la realidad, pero no tienen ningún significado figurativo o especial y “significan lo que significan las palabras, en su interpretación más literal, y nada más” (Davidson, 1995: 245). Como quien dice, lo que da a conocer la metáfora, si acaso da a conocer algo, se puede perfectamente saber por otros medios más usuales y precisos. Es un error, dice él, tratar de ir más allá de los *efectos retóricos* de la metáfora hacia la búsqueda de un contenido especial, como si al no tener una referencia directa a la realidad intentásemos “leer estos contenidos dentro de la propia metáfora” (Davidson, 1995: 269). La razón por la cual una metáfora no puede parafrasearse, en lo que hay acuerdo entre Davidson y Danto, es porque perdería su poder retórico y atenuaría o haría perder su capacidad de conmover la mente de quien la perciba.

9 El término *Farbung-coloración*- lo toma Danto de Frege y lo menciona en *The Transfiguration of the Commonplace*. (1981: 162; 2002: 235-236) para señalar un aspecto central que manifiesta en la obra de arte *el modo personal de ver* lo que se representa; es una noción nueva en su repertorio de términos con los que caracteriza las propiedades no-representacionales de las obras de arte o *rasgos pragmáticos*, diferentes a sus propiedades representacionales o rasgos *semánticos* (siguiendo a Charles Morris) ejemplificados por la mimesis. Otros rasgos pragmáticos son, por ejemplo, la sublimidad, la belleza, el estilo y, en general, todo lo que no sea susceptible de representación concreta pero mediante lo cual una obra *encarna* su contenido. El término vuelve a aparecer de manera más explícita en una de sus últimas obras: *The Abuse of Beauty*. (2003: 15; 2005: 22-23)

El mayor interés que despierta la metáfora, entonces, se encuentra en el modo *como* expresa o se relaciona con su tema, más que en lo *que* expresa. Pero ambos autores se distancian en el punto hacia donde consideran se mueve la mente cuando estamos frente a una metáfora. Para Davidson la falsedad literal de la metáfora no nos lleva hacia ninguna verdad metafórica; es una falsedad literal que admite ser traducida a una verdad literal, cuando la expresión metafórica es convertida en un símil: por ejemplo, la metáfora “el hombre *es* un cerdo” que literalmente es falsa, se transforma en una verdad literal si es reemplazada por el símil “el hombre *es como* un cerdo”. Dado que en la realidad casi todo *es como todo...*, vale decir, se parece a todo, el símil termina siendo trivial y ahí también muere toda metáfora¹⁰. Mientras que el símil sólo constata la semejanza entre dos cosas, fenómenos o procesos, la metáfora tiene un carácter *esencialista* porque llega hasta el propio corazón de las cosas y devela lo que son.

Por ello no podríamos percibir el efecto transfigurativo del arte si no aceptamos el concepto de identificación artística¹¹ según el cual en arte algo es lo que la obra metafóricamente dice que es. Por ejemplo, si en la pintura de Van Gogh unos trazos azules son montañas no podemos llevarlos a que sean otra cosa; si una imagen artística muestra que, por sus acciones bestiales, el hombre, o X, o Y individuo es una bestia, no hay manera de ocultar ese carácter esencial que lo identifica. Por ello para Danto la estructura metafórica del arte conduce a un significado interno, donde sí es posible –parafraseando las palabras de Davidson– “leer contenidos dentro de la propia metáfora”. La obra llama la atención sobre sí misma, sobre su presencia sensible para hacer ver una cosa a la luz de otra, hacer ver algo (a=trazos azules) bajo los atributos de otra cosa (b=montañas), sin ocultar que literalmente a no es b; la verdad metafórica surge de su falsedad literal. Dada la estructura metafórica del arte, una representación artística se refiere a lo que por sí misma expresa y al modo como lo hace. Vale decir, es una representación que se refiere a otra representación y no a las cosas. Su naturaleza es intensional en el sentido de que sus condiciones de verdad se encuentran en ella misma y no en un objeto exterior con el que pueda ser comparada.

5. Otras críticas a la metaforización artística

Noël Carroll y Gerard Vilar, como Davidson, tampoco le atribuyen ninguna función especial a la metáfora diferente a la referencia literal a su contenido. Ambos

10 Al suponer que existe una equivalencia subyacente entre el esquema propio de la metáfora “A es B” y el del símil “A es como B”, la metáfora pierde su contenido cognitivo en beneficio de la literalidad del enunciado comparativo (Cf. Bustos Guadaño, 2000: 14).

11 Noël Carroll, 1993: 101-102, por ejemplo, lo rechaza.

autores nos interesan particularmente porque se refieren de manera explícita a las metáforas artísticas, asumiendo además que la tesis de Carroll recoge lo esencial de las argumentaciones de Davidson en el campo del lenguaje.

5.1. Las propiedades configuracionales de Carroll

Hablar de metáforas artísticas se justifica cuando asumimos que las obras de arte además de *representar* cosas, hechos y sucesos, también *expresan* sentimientos u otras propiedades que ellas exhiben. Decir, entonces, que una obra de arte expresa algo sobre su tema es, al mismo tiempo, pensar en una cualidad emotiva o de carácter, vale decir, en una cualidad humana. Cuando un artista elabora una obra expresiva es porque hay una cualidad antropomórfica que por naturaleza aquélla no posee, pero el artista quiere referir en adelante en su obra y sobre ella quiere llamar la atención del espectador. La obra en este caso está como unida de esa cualidad, bien para ser contemplada ilustrativamente o bien para conmover al espectador (1999: 96). Pero si atendemos al núcleo fuerte de la teoría de la ejemplificación metafórica, que comparten Goodman y Danto, según el cual *todas las propiedades expresivas son metafóricamente poseídas por las obras de arte*, vemos que si un cuadro expresa tristeza no lo hace a la manera de un ser sensible, sino porque posee unas propiedades que lo hacen triste, por ejemplo, el color gris. “En efecto, en vez de decir que el cuadro expresa tristeza podría pues haberse dicho que *es* un cuadro triste” (Goodman, 1976: 66). Pero ¿es triste del mismo modo que es gris? Evidentemente no, el color gris lo posee real y literalmente, mientras que la tristeza la posee figurativamente, vale decir, se la atribuimos metafóricamente.

Para Noël Carroll, sin embargo, esto no es verdad y sustenta su punto de vista en que, según él, a las obras de arte se les puede atribuir propiedades mentales pese a no ser seres sensibles. Para demostrarlo da dos ejemplos: la serie de televisión *Archivos X*, según él, es inexpresiva porque sus protagonistas Mulder y Scully, son inexpresivos, y *Memorias del subsuelo* de Dostoievsky que es una obra, como casi todas las suyas, capaz de representar íntegramente caracteres y mentalidades humanas. De aquí concluye que cuando hablamos de expresivo o no expresivo se hace de manera literal, aplíquese o no a personajes de ficción. Y “lo que es literal en el discurso ficticio responde a las mismas reglas lingüísticas de lo que es literal en el discurso no ficticio”. En otro ejemplo Carroll dice que el actor que representa al Rey Lear loco representa la locura, “entonces la actuación del actor en la obra de arte, puede decirse que expresa literalmente la locura” (Carroll, 1999: 96-98).

A lo que alude Carroll es a la apariencia de las cosas y a las condiciones objetivas que toda obra de arte debe poseer para constituirse en vehículo genuino

de expresión de una propiedad o cualidad. Una obra musical lenta y pausada no puede, por más que queramos, expresar alegría; como tampoco una pintura con tonos grises y colores oscuros. En otros términos, la atribución de propiedades expresivas a una obra puede que sea convencional pero no puede ser arbitraria; responde a unas propiedades objetivas que fuerzan las asociaciones adecuadas a lo que se desea expresar. “Algunas veces términos correctamente expresivos son literalmente adscritos a la configuración o apariencia de las cosas que no poseen propiedades mentales”. Hablar de una “furiosa tempestad” no es hablar metafóricamente, es recordar literalmente la conducta observable de alguien que está enojado y la forma como se manifiesta el comportamiento de una persona furiosa (Carroll, 1999: 101). Según Carroll existe, entonces, un uso configuracional de terminología expresiva que se aplica literalmente a la apariencia de los objetos inanimados, incluyendo los objetos artísticos aunque no posean estados psicológicos. “Podemos, dice, atribuir literalmente propiedades expresivas a las obras de arte en virtud de sus configuraciones perceptibles”.

En la posición de Carroll encontramos una fuerte adscripción al modelo puramente verbal en donde la expresividad de la obra queda reducida a una mera descripción de sus propiedades físicas y observables. Lo que él identifica como atribución literal no es más que una puesta en primer plano de sus “configuraciones perceptibles” para que representen una cualidad cual si fuera un texto ilustrativo de la misma. De esa manera toda obra de arte parece condenada a perder sus cualidades expresivas en beneficio de una simple función informativa y decorativa. Pierde además su posición privilegiada entre las cosas del mundo y sólo adquiere valor subsidiario por sus propiedades estéticas pero no por su significatividad para la existencia humana. Además del evidente desconocimiento del papel central que juega “la imaginación” en arte, la posición de Carroll parece caer de nuevo en el más puro formalismo y esteticismo.

Afirmar, como asombrosamente hace, que cuando un actor representa a un personaje loco está por ello expresando “literalmente” la locura, es confundir el síntoma con la enfermedad. Expresar literalmente la locura debe querer decir que el actor en mención también tiene que estar loco, pero ese no es precisamente el caso. Al identificar los sentimientos, las emociones o estados mentales con sus manifestaciones o “configuraciones perceptibles”, es transformar la expresión en hechos físicos y no en sentimientos, emociones, cualidades o propiedades subjetivas que es lo intencionalmente expresado en una obra de arte. “Las configuraciones faciales” pueden, en verdad, expresar miedo, alegría, dolor, angustia, “locura”, pero esas configuraciones no necesariamente se corresponden con una emoción sentida por quien expresa tales estados del alma. Vale decir, no la expresa literalmente como afirma Carroll, sino sólo metafóricamente.

5.2. La crítica de Gerard Vilar

Para Vilar tampoco es constitutivo de ser obra de arte la estructura metafórica (Vilar, 2005: 189-201 y 2005a: 116-124). Además, según Vilar, si se cree que toda obra de arte ha de contener una metáfora, la cuestión sería puramente evaluativa y el valor de una obra se mediría por su vinculación o no con alguna metáfora (Vilar, 2005: 200). Vilar acude a dos ejemplos del propio Arthur Danto para elaborar su crítica, son dos textos resultado del oficio que como crítico de arte Danto ejerce en el periódico *The Nation* desde 1984 y publicados en su obra *La Madonna del Futuro* (2003a: 163-170). El primero es un escrito sobre el artista pop Ron B. Kitaj y, en particular, su comentario al final sobre una de sus más consagradas pinturas titulada *The Ohio Gang*¹². En ella el artista se recrea presentando variados aspectos de su vida personal y de no ser porque sabemos que se trata de alusiones autobiográficas cada aspecto no tendría ninguna relación con los demás, presentados todos como si fuesen los trozos de un *collage* de dibujos aislados. Según Danto allí hay una conjunción de significados que no convergen, que aluden a unos contenidos situados por fuera de la obra, que no se integran ni se “encarnan” en ella y la hacen una obra vacía; quiere decir, su contenido viene de afuera, es prestado de la vida personal del artista y, por eso, no tiene la suficiente energía visual para trascender su mera lectura literal.

El segundo ejemplo se refiere a las obras del artista conceptual Bruce Nauman (2000a: 171-180), que consisten casi todas en formular órdenes. Su singularidad radica en que es imposible desobedecerlas; cuando uno las lee, perentoriamente las obedece. Muchas de ellas son versiones de la orden *Pay attention*, pintada, antes que escrita, en grandes letras con diferentes rasgos: una pintura consiste en *Pay Attention Mother Fuckers*, otra, menos agresiva y más amable, *Please, Pay attention, please*. Según Danto su mensaje es trivial y no va más allá de un mero juego del lenguaje al estilo de Wittgenstein; según Vilar, en realidad Danto reconoce aquí que a la obra de Nauman le falta el elemento metafórico. También que el gran talento de Kitaj echado a perder en *Ohio Gang* “tiene que ver –en palabras de Vilar- con la incapacidad de crear metáforas. Los cuadros de Kitaj no son capaces de ofrecernos metáforas inteligibles... y no encontramos interés en su obra” (Vilar, 2005a: 196). Sorprenden estas afirmaciones, porque Danto nunca habla de “la ausencia de metáforas” en ambos artistas; incluso cuando emplea la palabra metáfora lo hace para mostrar que la impotencia aprendida en la obra de Nauman “puede ser una metáfora de la condición humana”, de la capacidad individual disminuida del hombre incapaz de controlar el propio entorno (Danto, 2003a: 180).

12 Óleo sobre lienzo, 1964. *The Museum of Modern Art*, New York.

Además ¿acaso no podemos pensar en que la obra de Nauman por sí misma, con su perentorio e inevitable “llamar la atención”, ya es una metáfora de lo que es ser obra de arte? Como lo mostró Heidegger, esta característica es ajena a un objeto habitual cualquiera o a una cosa útil, que llaman la atención no por lo que son sino por lo que no son. Un útil mientras “sirve para” lo que está hecho no lo atendemos porque estamos ocupados haciendo lo que con él se hace, sólo lo atendemos cuando falla, cuando deja de servir para lo que era útil. Así las gafas cuando son muy efectivas para ver se nos pierden del foco de atención, a pesar de estar pegadas de los ojos y colgadas de la nariz y las ponemos en la mira sólo si están rotas, empañadas o no funcionan para ver, vale decir, si *no son...* útiles (Heidegger, 2003: 100-101); en cambio las obras de arte, aún asumiéndolas como inútiles para la vida práctica, llaman la atención por *lo que son*.

En realidad *Danto encuentra de menor calidad una obra de arte, como las mencionadas, no por no poseer una metáfora (como afirma Vilar), sino por contenerla incompleta, vale decir, por no presentar juntos los elementos epifóricos y diafóricos*. Por lo general una obra de arte se considera mal lograda no porque no sea una metáfora, sino porque su estructura metafórica sólo presenta el elemento epifórico y le falta el otro, el diafórico, constitutivos de una simbolización metafórica completa y en virtud de los cuales adquiere su energía oscilante y poder tensivo. Sin ambos no puede llamar la atención del espectador. Justamente Danto reclama de las obras mencionadas “un significado filosófico más elevado” (Ibid), un elemento transfigurativo que nos transforme, nos inquiete en verdad, despierte nuestra imaginación, pero que no nos deje impasibles e impotentes como las pinturas *Pay Attention*. En nuestros términos, que también muestre el componente *diafórico*. ¿Por qué, entonces, no considerar *The Ohio Gang* una representación metafórica?¹³ Sus imágenes pueden ser las de niños, amigos, padres o hermanos y personas que todos hemos conocido (dominio familiar) y su disposición compositiva como *collage* parece querer mostrarnos de un solo vistazo los momentos que en la vida se nos escaparon, no por no haberlos tenido, sino por no haberlos “vivido” (dominio desconocido). Hay un elemento familiar, un término o dominio fuente a la luz del cual se ve un término desconocido, el que hace significativa la obra y hacia donde es movilizada la mente con la metáfora.

Así, entonces, si una *auténtica metáfora artística es un símbolo que apunta a significados*, el receptor debe ser llevado a captar un significado en la obra y,

13 Acogiendo incluso las propias palabras de Danto: “El arte, que a veces es una metáfora de la vida, implica que la familiar experiencia de ser llevado fuera de uno mismo por el arte –la conocida ilusión artística– es la realización virtual de una transformación metafórica en que uno mismo es el tema” (Danto: 1981: 173 y 2002: 249)

en consecuencia, a interpretarlo. Pero esta pintura no tiene “la fuerza retórica” suficiente para movernos del primer domino al segundo. Probablemente esto fue lo que extrañó Danto de la pintura *The Ohio Gang*, su *falta de fuerza retórica* necesaria para llevar nuestro interés en verla como el empobrecimiento que sufre la vida cuando sus distintos momentos han sido vividos sin un propósito unitario, sin la intensidad de lo que nos apasiona, y su recuerdo se confunde con la fijación de momentos anecdóticos en las imágenes de un álbum que, deslucidas con los años, cada vez se alejan más de lo que somos nosotros mismos. Momentos por los “que pasamos”, sin que fueran integrados a la existencia que de verdad ahora nos sostiene en el mundo.

Conclusión

Quizás a la propuesta de Danto sobre la estructura metafórico epifórica del arte falta vincularla con el otro tipo de movimiento semántico complementario: *la diáfora*, que facilita comprender mejor por qué también merecen incluirse en el concepto de arte las configuraciones contemporáneas, por extravagantes e innovadoras que resulten. La noción de *diáfora* es otro camino para entender la música no imitativa, el arte abstracto, los movimientos de vanguardia, etc., así no aludan, para su configuración, a vehículos semánticamente identificables. Ellas conforman a la diáfora más pura porque se dan como yuxtaposiciones representativas, y por el hecho de ser obras de arte, además aceptadas así por el “mundo del arte”, están ahí con la pretensión de comunicar algo a alguien; y si consiguen, en verdad, mantener en suspenso la atención es porque con ellas algo nuevo se asoma y hace presencia.

La obra no es ni su presencialidad cósmica, ni la significatividad, es la oscilante interrelación de ambos elementos. Aunque siempre se corre el riesgo de que el receptor se quede solo con el significado superficial y no vaya al profundo, no capte la presencia de un punto de vista o el mundo de la obra. O, como Carroll, que reduzca su sentido a las propiedades configuracionales y, también como Davidson, a la referencia literal. Gracias al componente *diafórico* el arte despliega un mundo cuando suspende su referencia al mundo real, para volver a él, es cierto, pero ya transfigurado por su propia visión. En virtud de ese componente la obra nos revela otro mundo dentro de este mundo, el mundo otro que es este mundo (Paz, 1993: 9), pero que no se percibe con los ojos corporales, sino con los de la imaginación para sentir la presencia de lo otro, igual a como Ulises sintió lo divino en un simple

mortal, cuando Atenea se le presentó bajo la figura de un joven pastor¹⁴. La obra parece, merced a este componente, señalarnos como con el dedo el ahí donde hace presencia su ámbito propio en el que todo lo que se dice es verdad. Los sufrimientos de Werther (Goethe), el pavoroso gesto de desespero de Laocoonte y sus hijos en la escultura, el ritmo de otoño de Pollock, el rojo de la pintura roja, son lo que las obras dicen que son. Gracias a la diáfora, a partir de la combinación de elementos nunca reunidos hasta ahora, de la yuxtaposición de colores, palabras, sonidos e imágenes, brotan y pueden aparecer nuevas cualidades, otros significados y otras sugerencias de sentido; en síntesis, hace presencia una nueva realidad.

Por más que, como sucede con el arte contemporáneo, el objeto portador de significado sea tan nuevo e inédito como éste o resulte idéntico a otros objetos comunes u ordinarios (*La Fuente* de Duchamp, *La Caja brillo* de Warhol), sigue siendo una cosa sensible dada a la percepción, una representación que es preciso sobrepasar, para ir más allá de ella, ponerla en relación y combinarla con otras representaciones, símbolos o ideas, de tal manera que posibilite la aparición de una nueva realidad o de otros modos diferentes de ver la nuestra. La estructura metafórica del arte la da el doble acto de *sobrepasar y combinar*, el primero es *la epífora* y el segundo *la diáfora*. La apertura de un mundo nuevo, de otras perspectivas, es un logro que se consigue sólo después de mucho esfuerzo, de una lucha sostenida con los materiales para que muestren lo que son y a través de su ser se asome el mundo al que se refiere el símbolo artístico. Como tal mundo no es equivalente al usual, ni al mundo objetivo de la ciencia o al de la vida práctica, viene revestido de mucha y confusa complejidad y por eso las pretensiones comunicativas de la obra hacen de ella un lenguaje tenso que se esfuerza por adecuarse a lo que quiere expresar. De ahí que los elementos representacionales y expresivos que componen la poética del arte respondan a un mismo empeño: expresar la complejidad del mundo que la obra guarda y la conciencia de su profunda significación para nuestro propio mundo y experiencia.

Bibliografía

1. ARISTÓTELES (1974) *Poética*. Edición trilingüe a cargo de Valentín García Yebra. Gredos, Madrid.

14 “Acercósele entonces Atenea en figura de un joven pastor de ovejas” Rapsodia XIII. “Odisea.- ¡Mentor! Aparta de nosotros el infortunio y acuérdate del compañero amado que tanto bien solía hacerte, pues eres coetáneo mío.

Así habló, sin embargo, de haber reconocido a Atenea...” Rapsodia XXII (Homero, 1964: 298 y 488).

2. BUSTOS GUADAÑO, EDUARDO DE (2000) *La Metáfora. Ensayos transdisciplinarios*. Fondo de Cultura Económica-UNED, Madrid.
3. CARROLL, NOËL (1993) “Essence, Expression, and History: Arthur Danto’s Philosophy of Art”. In: Rollins, Mark (ed.). *Danto and his Critics*. Oxford-Cambridge: Blackwell Publishers, pp. 79-106.
4. CARROLL, NOËL (1999) *Philosophy of Art. A contemporary introduction*. London and New York, Routledge.
5. DANTO, ARTHUR C. (2003a) *La Madonna del futuro. Ensayos para un arte plural*. Trad. de Gerard Vilar. Paidós, Barcelona.
6. DANTO, ARTHUR C. (1891) *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. New York, Harvard University Press. (2002. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Trad. de Ángel y Autora Mollá Román. Paidós, Barcelona)
7. DANTO, ARTHUR C. (2003) *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago, Open Court Publishing. (2005. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Trad. de Carlos Roche. Paidós, Barcelona)
8. DAVIDSON, DONALD (1995) *De la verdad y la interpretación*. Trad. De Guido Filippi. Gedisa, Barcelona.
9. DOMÍNGUEZ, JAVIER (2003) “El arte como lenguaje”. En: *Cultura del juicio y experiencia del arte*. Medellín, Universidad de Antioquia-Instituto de Filosofía.
10. GADAMER, H.G. (1998) *La actualidad de lo Bello*. Trad. de Antonio Gómez Ramos. Barcelona, Paidós Ibérica.
11. GADAMER, H.G. (1984) *Verdad y método I*. Trad. de Ana Agudo Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Sígueme.
12. GOODMAN, NELSON (1990) *Maneras de hacer mundos*. Trad. de Carlos Thiebaut. Madrid, Visor.
13. GOODMAN, NELSON (1976) *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Trad. de Jem Cabanes. Barcelona, Seix Barral.
14. HEIDEGGER, MARTIN (2003) *Ser y Tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. Madrid, Trotta.

15. HOMERO (1964) *Odisea*. 9ed. Trad. de Luis Segalá y Estalella. Madrid, Aguilar.
16. PAZ, OCTAVIO (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona, Seix Barral.
17. VILAR, GERARD (2005) “Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de A. C. Danto”, en: Danto et al. *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid, Machado Libros, pp. 185-208.
18. VILAR, GERARD (2005a) *Las razones del arte*. Machado Libros, Madrid.
19. WHEELWRIGHT, PHILIP (1979) *Metáfora y realidad*. Trad. César Armando Gómez. Madrid, Espasa-Calpe.