

SIGNIFICANTES ESTÉTICOS Y ARQUITECTURA: LÍMITE Y CRÍTICA DE LA TEORÍA DE LOS SÍMBOLOS DE NELSON GOODMAN

Alberto Rubio Garrido
alberto.rubio@uv.es

Abstract: The development of the main conclusions drawn in Nelson Goodman's *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* (1968) in the particular case of architecture, shows some weaknesses in the general theory of the aesthetic symbol system. Following these, we present an alternative to epistemological objectivity assisted by the theory of the oscillating aesthetic object.

Keywords: production history, notational system, architecture, aesthetic symbol system, oscillating aesthetic object.

1. INTRODUCCIÓN

Al igual que otros pensadores analíticos americanos de la generación de Quine, Goodman heredó las premisas del neopositivismo del Círculo de Viena, a raíz fundamentalmente del exilio forzado de gran parte de sus miembros, y las sometió a una profunda crítica. Se considera, en efecto, que Goodman se encuentra entre los primeros pensadores americanos que promueven lo que se ha llamado el giro pragmático en la filosofía analítica. En concreto, de la extensa obra de Nelson Goodman vamos a tratar su visión lingüística del fenómeno del arte. En su obra clave *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* (1968), desarrolla una teoría sobre la diferencia entre las artes que presuponen la formación automática de significantes y las que no. Se trata de una discusión orientada hacia la dilucidación de una naturaleza de los significantes estéticos. Tras refutar las teorías del arte cuyo propósito de la simbolización es la practicidad o la diversión, Goodman propone una tercera: la comunicación. Dado que el «hombre es un animal social, la comunicación [es] una exigencia de la relación social, y los símbolos los medios de la comunicación».¹

En este trabajo intentaremos, tras presentar las principales conclusiones a las que llega en este punto, aplicar su teoría de la identificación a la arquitectura. Es esta un arte que, de hecho, Goodman trata muy tangencialmente. Veremos cómo en la medida en que apliquemos sus principios de distinción entre las artes autográficas y las alográficas a la arquitectura se manifiestan contradicciones de difícil resolución. De ahí que recurramos en un tercer apartado a otros autores para completar sus postulados y rescatar un modo de entender la experiencia estética que abra su pretensión comunicativa también en el ámbito de la arquitectura. Aprovechando, pues, los límites de la teoría de Goodman en el campo concreto de la arquitectura, enunciaremos por último una alternativa de interpretación estética. La teoría de los símbolos será en este caso sustituida por una relación entre el significado y la obra no identificativa.

¹ Nelson Goodman. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 258.

2. HISTORIA DE PRODUCCIÓN Y SISTEMA NOTACIONAL

El problema de la autenticidad de la obra de arte es puesto en evidencia por Goodman al plantearse una diferencia notable entre la pintura y la música, esto es, el fenómeno de la falsificación. En efecto, si las interpretaciones de una partitura musical se ejecutan de acuerdo con ésta no dejan de ser reproducciones genuinas de la misma obra. Es más, dice Goodman, el manuscrito de Haydn no es, como partitura, más genuino que una copia impresa cualquiera. Son ejemplares igualmente auténticos de la partitura. Por el contrario, hasta la copia más cuidadosa y exacta de una pintura de Rembrandt no dejará de ser una imitación del original. No constituirá en ningún caso un nuevo ejemplar.

Hablaremos de una obra de arte diciendo que es *autográfica* si, y sólo si, la distinción entre el original y la copia es significativa; o mejor aún, si, y sólo si, incluso el duplicado más exacto no puede estimarse como auténtico. Si una obra es autográfica, también podemos calificar de autográfico aquel arte. Así, la pintura es autográfica y la música no-autográfica, o *alográfica*.²

Este constituye el criterio base para establecer la identidad de una obra de arte. Ahora bien, no siempre es tan intuitiva la distinción entre la copia y el original como en el caso de una pintura de Rembrandt donde su valor de obra está claramente mediado por la singularidad del objeto, esto es, por no ser materialmente posible repetirla. En efecto, cuál de los estados del grabado «Las tres cruces», pongamos por caso, debemos otorgarle el rango de auténtico nos lleva a reconocer profundos conflictos en esta primera aproximación. Tan es así que no sólo se encuentran diferentes transformaciones técnicas en el proceso de estampación, sino que el uso de papeles con cualidades propias confiere al resultado final matices que los distingue. No se trata, estrictamente hablando, de la misma obra en su estado definitivo aunque no se puede negar el carácter de conjunto a estas tres obras singulares por provenir en última instancia de una misma fuente. ¿Son, pues, únicamente las matrices lo que en este contexto podemos clasificar como autográficas o es ampliable a cada una de las estampaciones numeradas?

Desde la lógica interna de este medio, la matriz no es más que un mediador que únicamente alcanza su estado pleno en la estampación, no pudiendo ser considerada de por sí una obra de arte. En tal caso, el proceso necesario para materializar la obra final debe ser tenido en cuenta a la hora de valorar el grabado. En el arte autográfico, la autenticidad o identidad de la obra estará ligada a la *historia de producción* de la misma. Es decir, si dos obras confundibles en apariencia no comparten la misma historia de producción, no se consideran la misma obra y, por consiguiente, una es el original y la otra es la copia. Pero si ambas comparten la misma historia de producción, se consideran ejemplares de la misma obra. Goodman muestra así como la diferencia entre identidades no coincide con la diferencia entre las artes que llama de una o dos fases. Entiende por artes de dos fases, las artes en las que la obra producida por el artista no coincide con la forma como se ofrece a la percepción estética. Tal es el caso de la música o el grabado donde la presentación definitiva (la interpretación o la estampación numerada) de la obra de arte viene mediada por un estado previo (la partitura o la matriz).

Las artes de una fase son aquellas en las que las dos fases son coincidentes, es decir, en las que la obra producida es la misma que se expone a la percepción estética. Sería este el caso por ejemplo de la literatura y la pintura. De ahí que la falsificación sea un fenómeno que se da en ambos tipos de arte: pese a ser la literatura y la pintura artes de una fase, sólo en la segunda

² Ibid., p. 124.

se da falsificación y pese a ser el grabado y la música artes de dos fases, hay falsificación en el primero y no en el segundo. «La única conclusión positiva que podemos sacar es que las artes autográficas son las que revisten carácter singular en su fase anterior: el grabado es singular en su primera fase –la plancha es única- y la pintura en su única fase.³El carácter singular de la matriz de los grabados de Rembrandt, paso anterior en su historia de producción al estado definitivo, es lo que permite clasificar a este arte entre las autográficas.

Por el contrario, los objetos estéticos en el caso de las artes alográficas no son nunca singulares, no dan pie a la distinción entre original y falsificación. Dos textos literarios son considerados dos reproducciones de una misma obra si se puede considerar que cumplen con la fidelidad literal de la obra, es decir, la correspondencia exacta de secuencias de letras, de espacios y signos de puntuación, en definitiva, si se ciñen a un *sistema de notación* fijado por la obra de arte. «El estar una obra literaria en una notación definida, consistente en ciertos signos o caracteres que hay que combinar por concatenación, proporciona los medios de distinguir las propiedades constitutivas de la obra de las demás propiedades accesorias, esto es, fijando los rasgos precisos y los límites de la variación permitida en cada uno de ellos».⁴

Asimismo, las diferentes interpretaciones musicales de una misma partitura tendrán, o no, las propiedades constitutivas de la obra concreta, luego serán, o no, estrictamente una ejecución de esa obra según pase un cierto test de ajustamiento, que será de naturaleza variable en función del caso que se trate. Si en una obra literaria el test de ajustamiento atenderá exclusivamente a la fidelidad literal, en el caso de la música se precisa algo más que un simple conocimiento del alfabeto musical, pudiendo diferir apreciablemente dos interpretaciones que se ajusten estrictamente a la partitura. Las obras alográficas, argumenta Goodman, están abocadas a la reproducción puesto que sólo tienen existencia en una notación definida que por convención garantiza a la obra poder ser reproducida sin falsificación. Las características materiales del objeto artístico pueden ser modificadas sin que por ello se altere su significado estético, de ahí que pese a que estas obras puedan también tener una historia de producción no es este un criterio definitorio.

En definitiva, toda notación que cumpla con unos requisitos sintácticos y semánticos suficientes para que la repetición de los significantes de una obra sean igualmente correctas, independientemente del soporte, determinará el grado alográfico de ese arte. La música, la literatura y la danza son, en general, artes alográficas. Aunque Goodman reconoce que existen ciertas excepciones. Sería este el caso de las improvisaciones de jazz, ejecutadas sin partitura alguna, que deberán ser consideradas autográficas. Sin embargo, desde el momento en que es posible crear un sistema notacional que fije y abarque su entera identidad, el jazz improvisado puede también ser considerado a posteriori alográfico. Por el contrario, «en pintura [como en escultura] no existe tal alfabeto de caracteres; ninguna de las propiedades de la imagen –que la imagen posee en cuanto tal- puede distinguirse como constitutiva y ningún rasgo puede destacarse como constituyente; ninguna derivación es no significativa».⁵

3. EL ESTATUS DE LA ARQUITECTURA

El análisis de la arquitectura en la obra de Goodman no es profundo, algo relativamente habitual en el terreno de la estética y muy probablemente achacable a su carácter ambiguo. No obstante, tras dedicar unas páginas monográficas a diversas artes, Goodman desarrolla en el noveno apartado del quinto capítulo un breve ensayo sobre el estatus de la arquitectura, que atiende especialmente a la naturaleza de los bosquejos y los planos arquitectónicos.

³ Ibid., p.125

⁴ Ibid., p.126.

⁵ Ibid., p.126.

Está menos clara la identificación de una obra arquitectónica con un diseño más que con un edificio, que la de una obra musical con una composición más que con una ejecución. En cuanto la arquitectura tiene un sistema notacional razonablemente adecuado y algunas de sus obras son inequívocamente alográficas, el arte es alográfico. Pero en cuanto a su lenguaje notacional, no ha adquirido aún suficiente autoridad como para divorciar la identidad de la obra en todos los casos de la producción particular; la arquitectura es un *caso mixto y transicional*.⁶

Goodman compara el sistema notacional de la arquitectura con la partitura musical, ejemplo paradigmático en el arte alográfico de dos fases. Contrariamente a la literatura, que como veíamos es alográfica en cuanto que su identidad está abarcada enteramente por un esquema notacional propio, la música y la arquitectura serían alográficas dado que sus identidades están definidas por un sistema notacional. Así como un libro constituye en sí una obra literaria, la partitura o los planos no son considerados como música o arquitectura, sino que constituyen su sistema notacional, aunque no solo. Por ejemplo, los planos resultan de la apropiada combinación de líneas, datos, y símbolos representados en una escala convenida, pero incluyen además ciertas especificaciones como la materialidad del edificio o consideraciones respecto de la construcción que no pueden ser consideradas como notacionales. Encontrarían su paralelismo en la música en las especificaciones verbales del tempo. «La clase de los edificios seleccionados por los planos-más-especificaciones es más reducido que la definida sólo por los planos; pero los planos-más-especificaciones forman un escrito, no una partitura».⁷ De alguna manera, los aspectos no-notacionales de los planos establecen más propiedades de las que son estrictamente elementos constitutivos.

No obstante, la información no-notacional sigue siendo indispensable en la elaboración de unos planos, y en ello estriba el límite alográfico que aún persiste en la arquitectura. La arquitectura como *caso transicional* implica que los criterios alográficos que permitirían «divorciar la identidad de la obra» deben –o pueden– reemplazar los autográficos, que involucran a su vez una historia de producción –la información no-notacional. Se puede aventurar que la arquitectura devendrá un arte exclusivamente alográfico una vez que su lenguaje notacional adquiera la suficiente «autoridad» para imponerse en «todos los casos de la producción particular». Es decir, que se perfeccione el sistema de representación hasta que los planos puedan fijar la entera identidad de la obra. Nuevos sistemas de representación digitales aspiran de hecho a perfeccionar el sistema notacional arquitectónico con el fin de poder incluir las características ahora expresadas no-notacionalmente.⁸ En este sentido, la identificación de toda obra arquitectónica podría realizarse, llegado el caso, con independencia de los edificios particulares: la progresiva transformación de los planos analógicos a los digitales, como sistema notacional, puede llegar a ser el criterio único y suficiente para determinar la identidad de un edificio. Pero ya advierte Goodman del límite de tales pretensiones:

Está claro que todas las casas que se ajusten a los planos de doble nivel, nº17, de Constructora S.A., son igualmente especímenes de aquella obra arquitectónica. Pero en el caso de un tributo arquitectónico antiguo a la feminidad, el Taj Mahal, podemos fruncir el ceño ante la consideración de que otro edificio de los mismos planos y con la misma ubicación sea un espécimen de la misma obra y no más bien una copia.⁹

⁶ Ibid., p. 225.

⁷ Ibid., p. 224.

⁸ P. Fisher, «Architectural Notation and Computer Aided Design» en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, 2000.

⁹ Nelson Goodman, 1976, p. 225.

Aun pudiendo construir una copia del Taj Mahal, el criterio para identificar el edificio seguiría siendo la historia de producción y no un sistema notacional. En otras palabras, nos encontramos en este ejemplo ante una obra autográfica. De ahí que Goodman defiende que la arquitectura es un *caso mixto*. Ciertos edificios pueden ser identificados por su historia de producción, en tanto que otros, por su sistema notacional. Serían por ejemplo muestras de una arquitectura autográfica los monumentos históricos o edificios singulares, como el Guggenheim de Bilbao. Sería fácil coincidir en que construir un edificio idéntico al de la Ría en otra localización no podría considerarse un espécimen de la misma obra. Sería por el contrario una copia. En cambio, son por todos conocidas las barriadas de edificios residenciales de las grandes aglomeraciones que, al igual que las casas del «nº 17 de Constructora S. A.», pueden ser consideradas especímenes de una misma matriz. En este caso se hablaría de arquitectura alográfica. ¿Significa esto que el carácter autográfico de la arquitectura vendrá mediado por algún tipo de excelencia estética? ¿Es acaso la singularidad del «objeto concreto» -característico del arte autográfico en su fase anterior- lo que garantiza una especial riqueza en sus significados estéticos? Goodman no es claro en este punto. Existe, efectivamente, una dicotomía entre el potencial de reproductividad y la actual limitación en la construcción de obras arquitectónicas. Como defiende Gérard Genette:

El caso de la arquitectura puede parecer paradójico, puesto que este arte, que en la actualidad tiene a su alcance poderosos sistemas de notación que harían posible la indefinida reproducción de sus obras, nunca explota esta capacidad, excepto en producciones no estéticas menos prestigiosas [...]. El carácter único de las obras de alto nivel [...], parece propiciado por restricciones intencionadas de evidente motivación y por la naturaleza autográfica de esta práctica –nada obliga a un arte desarrollarse en ciertos casos en un sentido, y en otros en el contrario; es también probable que una misma obra sea autográfica en una de sus partes y alográfica en otra.¹⁰

Genette apoya explícitamente lo que de alguna forma Goodman sólo nombraba de pasada. Ambos defienden que para poder considerar una obra arquitectónica de calidad –«obras de alto nivel»– es necesario que cumplan con el carácter singular del «objeto concreto» propio del arte autográfico. Así pues, ¿es la «reproductibilidad técnica»¹¹ de la arquitectura el fin de su valor estético, contradiciendo numerosas teorías desarrolladas fundamentalmente a lo largo del siglo XX? Esta condición plantea numerosas dudas ya no sólo en la valoración estética. En términos goodmanianos: ¿es, por ejemplo, la localización de un edificio parte de su historia de producción? Ciertamente que la diferente localización implicará seguramente cambios en la producción, pero, más allá de estos, ¿es la localización un criterio de identificación? ¿De qué manera podríamos, de aceptar esta propuesta, valorar las reconstrucciones o las restauraciones por ejemplo?

¹⁰ Gérard Genette, *L'oeuvre de l'art : immanence et transcendance*, Editions du Seuil, Paris, 1994, p.97. Discutir este punto nos llevaría muy lejos, sin aportar mucho más a nuestro análisis. Baste decir que consideramos que fragmentar las propiedades de la naturaleza de la obra compromete el sistema de Goodman al completo por verse Genette obligado en cierto punto de su argumentación a introducir conceptos de immanencia/transcendencia ajenos por completo a la estructura teórica de Goodman.

¹¹ Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca, Méjico D.F. (2003). Benjamin defiende, al contrario, que las nuevas condiciones de producción son la semilla de una nueva estética, que acorde con sus tesis materialistas deberá imponerse positivamente como «la estética de la mercancía».

4. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Günther Patzig defiende en su artículo «Sobre el estatus ontológico de la obra de arte» que las obras autográficas también son susceptibles de someterse a una prueba de identificación, sin tener que renunciar por ello a su distinción. En su opinión, Goodman se ve forzado a identificar las obras de arte con los objetos físicos en los que se materializan por primera vez para poder aplicar la noción de falsificación a copias tan perfectas que en verdad no son sino «un segundo ejemplar de la misma obra». Objeta Patzig que la obra de arte «no se confunde [...] con el objeto físico que la representa o soporta; es más bien la suma de elementos y propiedades que, en el objeto físico, son relevantes con relación a la experiencia estética.»¹²

La introducción de este nuevo criterio de identificación, a saber, «la relevancia de los aspectos estéticos», parece contradecir los criterios propuestos por Goodman a la hora de discernir las artes autográficas de las alográficas. Este intenta, en efecto, establecer un criterio de identidad por medio del cual la diferencia entre alográfico y autográfico no se establezca en la distinción entre significantes estéticos y no estéticos: si en el primer caso, un arte alográfica, un sistema de notación convencional nos permite establecer *automáticamente* cuales son las propiedades del objeto estéticamente pertinentes, en el segundo, un arte autográfica, todas las propiedades del «objeto concreto» pueden *potencialmente* adquirir tal pertinencia. Como veíamos, Goodman considera que en el caso de las artes autográficas no hay posibilidad de elaborar un test de identidad de las características estéticamente relevantes, de ahí su formulación «objeto concreto» que manifiesta el estado de excepción de este tipo de arte respecto de los significantes estéticos. En la arquitectura, Goodman se veía forzado a admitir que era ese estado de excepción lo que posibilita a la obra adquirir relevancia estética. En cambio Patzig no negaría a datos como el emplazamiento su relevancia estética, «los significados codificados de las artes alográficas derivan de una comprensión automática, no estética, mientras que los significantes de las artes autográficas sólo se constituyen mediante una comprensión estética»,¹³ es decir estrechamente vinculados con la experiencia estética.

En los dos casos se atienden a aspectos reales de la estructura de los significantes estéticos, pero al mismo tiempo, sus distinciones se articulan de tal manera que confunden la constitución propia de los significantes estéticos entre los significantes automáticamente identificados y las cosas no significantes. De manera aclarativa, Menke defiende «la doble demarcación constitutiva de los significantes estéticos» como una posible solución: «el que los automatismos convencionales tengan lugar en las obras de arte alográficas no significa que tales automatismos determinen los significantes estéticos, ni la inaplicabilidad de tales automatismos en las obras de arte autográficas significa, conversamente, que las obras de arte de este tipo no tengan, en tanto que «objetos concretos» el estatus de significantes estéticos.»¹⁴ Si Patzig asimila en último término los significantes estéticos a los significantes de notación, Goodman los reduce a los objetos materiales propios de las obras de arte autográficas.

Goodman pretende describir objetivamente los lenguajes que constituyen las diferentes artes, de ahí la rigidez de su sistema conceptual. La experiencia que proporciona el arte constituye en su opinión una forma adecuada del conocimiento del mundo. Es una experiencia cognitiva. No sólo el lenguaje verbal, y dentro de este el ordinario, sino también las imágenes visuales o las auditivas, y el lenguaje literario, conforman nuestra experiencia. Es más, defiende, ninguno de estos sistemas de símbolos tiene predominio lógico sobre los otros y son irreductibles. De hecho, la especificidad de cada uno de ellos se cifra no ya en su carácter más

¹² Citado en Christoph Menke, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid, 1997, p.63.

¹³ *Ibid.*, p.65.

¹⁴ *Ibid.*, p.65.

o menos expresivo o más o menos cognitivo, sino en condiciones semánticas y sintácticas distintas, tal y como hemos expuesto a lo largo de este escrito. Cada una de las artes utiliza un lenguaje distinto, esto es, un sistema de simbolización para ordenar, clasificar, representar un mundo de objetos. Cada símbolo se refiere a algo que no es él mismo; está en lugar de otra cosa. Referirse a algo es el núcleo de la simbolización, aunque persista la dificultad de elaborar una teoría infalible de interpretación de la obra de arte. Goodman admite que «la búsqueda de la trabazón precisa entre el símbolo y lo simbolizado requiere una sensibilidad máxima y es una búsqueda sin fin.»¹⁵ No existen, pues, reglas infalibles de interpretación, vocabularios artísticos que liguen sonidos a sentimientos, formas a emociones. Dicho esto, Goodman no renuncia empero a la articulación de un sistema analítico de interpretación: «pluralismo y apertura sin fin no dispensa al filósofo analítico del análisis. Obliga simplemente a elaborar técnicas suficientemente sensibles para desentrañar la riqueza y complejidad de los símbolos estéticos.»¹⁶ La experiencia estética es una búsqueda articulada de sentido, situándose en el terreno del objetivismo epistemológico aunque reconozca que la existencia de «lagunas lógicas» en el paso del símbolo al conocimiento dificulta su interpretación.

Este aparente gesto de prudencia evidencia por el contrario una determinada obstinación. Como veíamos en el apartado anterior, en su más básica articulación, esto es, en la distinción entre artes alográficas y autográficas, el sistema de interpretación del lenguaje del arte de Goodman asocia en última instancia los significantes estéticos al objeto material de las artes autográficas incurriendo en las falacias ya mencionadas. Por otro lado, la propuesta de Patzig arrastra las indeterminaciones en la prueba de identidad propia de las artes alográficas. Es ciertamente difícil que «tributo arquitectónico antiguo a la feminidad», u otros significantes formados en el acto de comprensión estética de una obra autográfica, den lugar a una prueba de identidad contrastable. Goodman insiste en la naturaleza distinta de los significantes entre las dos artes: la prueba de identificación propia de los significantes de notación no es aplicable al «objeto concreto».

Es la intrínseca materialidad del arte autográfico quien obliga a definir nuevos criterios para la prueba de identidad, en contra del estatuto de los significantes codificados que no son considerados estéticos sino notacionales. La identidad de las obras de arte autográficas se basa en la coincidencia de sus significantes estéticos. Estos últimos constituyen la base de toda la discusión. Para Goodman la historia de producción es el valor objetivo de identidad, y con Patzig hemos visto cómo incorporar la experiencia estética como dato relevante. «Si, pues, los objetos estéticos, sea cual sea su medio de manifestación, se caracterizan por la tensión entre el material y el significante, entonces la fórmula que define el arte como oscilación entre los polos del sonido (pre-significante) y sentido (formador de significantes) se revela acertado.»¹⁷ Es en ese no definible punto entre el material y el sentido de la obra de arte donde se encuentra el ámbito de la experiencia estética, «el sentido al que se refiere el significante es un sentido construido en el orden estético, y el material en el que el significante acaba por reabsorberse es un material captado estéticamente.»¹⁸

5. LOS SIGNIFICANTES COMO DIALÉCTICA SIN FIN

Regresando al origen de la discusión, podemos deducir que los significantes estéticos de la arquitectura no son clasificables en la distinción entre artes alográficas y autográficas, ni reducibles a ninguno de los polos constitutivos de la experiencia estética, el sentido y el ma-

¹⁵ Nelson Goodman, 1976, p. 238.

¹⁶ Nelson Goodman y Catherine Elgin, *Esthétique et connaissance. Pour changer de sujet. L'Éclat*, 1990, p.91.

¹⁷ Christoph Menke, 1997, p. 67.

¹⁸ *Ibid.* p. 68.

terial de la obra. «Tributo arquitectónico antiguo a la feminidad», por seguir con la argumentación de Goodman, no constituye una extracción de significado en la obra arquitectónica en la que apoyarse para constituir nuestra experiencia estética, contraviniendo los postulados estructurales de su teoría. Su aparato conceptual le lleva a definirla en efecto como un proceso continuo de «lectura articuladora», un despliegue objetivo de redes de significantes que constituyen la materialidad de la obra. El objeto estético, como «objeto concreto», se presenta a la experiencia cribado por la selección de significantes.

La experiencia estética queda así determinada por una materialidad que se nos presenta completa y autónoma, y la articulación en clave lógico-analítica de los significantes lo aleja de la situación concreta de su espontaneidad, imponiéndole una construcción previa a su naturaleza de necesario reduccionismo. No se presenta sin más, como objeto dado, sino que por aplicársele nuestra «experiencia estética» –por ser objeto estético– es ya un objeto autónomo y articulado. En cambio, la experiencia del *objeto estético oscilante* sería aquella que produce «objetos concretos» como material (es decir, en su pura materialidad) donde se arrojan interminablemente intentos de formación de significantes. Visto así, las teorías de identificación de Goodman se interponen entre el objeto concreto y el estético, ya que la necesidad previa de clasificar la obra de arte inhibe la experiencia misma. El valorar las virtudes estéticas del Taj Mahal desde el ámbito simbólico es un claro ejemplo de la reducción de la capacidad explicativa que una obra de arte, en este caso arquitectónica, puede ofrecer.

Es, de hecho, el compromiso de la experiencia estética con la vacilación entre el sentido –el contenido epistemológico del Taj Mahal– y el material –el Taj Mahal concreto, puesto en el mundo– lo que en definitiva constituye la naturaleza del objeto estético. La transición de un polo a otro es una oscilación que se prolonga sin decisión final, y en la resolución en suspenso debe situarse el valor intrínseco al arte. En un contexto dado, las llamadas al significante estético para el espectador son fórmulas necesarias en la interacción material-sentido. Pero deben, no obstante, ser entendidas en clave de dialéctica no reductible, irresoluble: una formación de sentido performativa donde la capacidad de preguntar del espectador y la de respuesta de la obra de arte se completa iterativamente con la inversa, esto es, la capacidad de preguntar de la obra y la de responder del espectador. De lo contrario, y buena prueba de ello constituye la argumentación de Goodman respecto de la arquitectura, se establece una identificación unidireccional entre el significante y la obra material desde la predisposición conceptual del espectador. La obra de arte pasaría en tal caso a ser un huero envoltorio que confirme lo que de antemano en ella se buscaba, un producto autocomplaciente más.