
El problema del intencionalismo en la filosofía analítica del arte

Mariano Martínez Atencio / *Universidad Nacional de Mar del Plata*

> Resumen

El estudio de las intenciones, ligado a la interpretación y significado particular de las obras, es uno de los tópicos más recurrentes en la contemporánea filosofía del arte junto al problema de su definición, el valor de sus piezas y los lenguajes específicos de cada una de las artes particulares. El presente trabajo busca ofrecer un panorama general del problema del *intencionalismo* según su tratamiento en la filosofía analítica del arte. A tales fines se prevé el repaso de sus principales posiciones, así como de aquellos nombres que mayor relevancia obtuvieron para dicha tradición filosófica e hicieron propio el tratamiento de tales cuestiones, forzando una lectura crítica respecto de cada propuesta individual a fin de contribuir al desarrollo y tratamiento de una problemática tan fructífera como vigente.

» *Filosofía analítica, filosofía del arte, intencionalismo, obra de arte, interpretación.*

> Abstract

The study of intentions, linked to the interpretation and meaning of particular works, is one of the most recurrent topics in the contemporary philosophy of art along with the problem of its definition, the value of its parts, and the specific language of each of the particular arts. This paper seeks to provide an overview of the problem of intentionalism according to its treatment in the analytic philosophy of art. It provides for the review of its main positions and philosophers within the tradition, forcing a critical reading on each individual approach in order to contribute to the development and treatment of a problem as fruitful as current.

» *Analytic philosophy, philosophy of art, intentionalism, work of art, interpretation.*

Recibido el 26 de febrero de 2016. Aceptado el 20 de marzo de 2016.

Asumiendo que el arte supone el compromiso de un hacer intencional es posible reconocer posiciones en conflicto respecto de la especificidad y significado particular de las obras. Según la literatura filosófica ocupada en el tema, se advierte la tensión entre dos grandes posiciones enfrentadas. Aquella que entiende que a grandes rasgos el significado de una obra se corresponde

con las intenciones de su autor o *intencionalista*, y aquella que se opone radicalmente a esto o *anti-intencionalista*. Según una versión extrema del primer caso, el intencionalista sostiene que los significados de una obra y las intenciones de su autor son lógicamente equivalentes. De acuerdo a una versión asimismo extrema del segundo caso, el anti-intencionalista problematiza la posición anterior aduciendo que, o bien las intenciones del artista son exitosamente desarrolladas en su obra –en cuyo caso el intérprete no necesitaría recurrir a ellas–, o no lo son y por lo tanto la referencia a ellas en la búsqueda de conexiones respecto de los significados de la obra son insuficientes. (Livingstone, 1998, pp. 831-32)

Las varias formas que asumirá el tratamiento en torno al intencionalismo en arte deberán, pues, hacer suyo un dominio más o menos específico entre estas dos posiciones más radicales. A menudo, tales formas acabarán siendo el resultado de posibles refutaciones o replanteos de posiciones anteriores o lecturas contrarias. Así, un matiz recurrente entre los enfoques anti-intencionalistas será la defensa del criterio según el cual si una obra posee determinados significados y valores estos han de formar parte inmanente de la misma (estructura). Frente a esto, la estrategia intencionalista arguye reconociendo la existencia de “propiedades relacionales” de una obra. Esto es, reconociendo que no toda intención de significar algo, aunque implícitamente expresada en la obra, se encuentra por ello efectivamente señalada en la misma.

El primer tramo de este escrito buscará conceptualizar el rechazo por todo intencionalismo derivado de la posición sostenida por Monroe Beardsley (Wimsatt y Beardsley, 1946). Un segundo momento se detendrá en la caracterización que el planteo del problema del intencionalismo asume en términos de un “intencionalismo hipotético” (Levinson, 1979, 1989 y 1993) y un “intencionalismo moderado” defendido por Paisley Livingston (1998, 2005). Por último, el segmento final asumirá el tono crítico de la reflexión en torno a la generalidad del problema, recuperando los aportes provenientes de las distintas posiciones para asumir la sugerencia desde la voz propia.

> El anti-intencionalismo de Monroe Beardsley

Con especial asento en la crítica literaria y en el análisis de obras de arte literarias Beardsley sostiene que las intenciones del artista no son relevantes para el significado de sus obras. Sus argumentos, a menudo, recuperan a grandes rasgos las características de las discusiones en el terreno de la filosofía del lenguaje y la pragmática conversacional respecto del significado de las expresiones del lenguaje ordinarias (Beardsley, 1982). Según algunos de estos, la diferencia dada entre las acciones *ilocucionarias* y las *locucionarias* brinda la clave para pensar en la intencionalidad como criterio para el significado de una obra.

Habría, según Beardsley, una diferencia relevante entre *desarrollar* (*perform*) una acción y *representarla* (*represent*) mediante la utilización de determinadas frases del lenguaje, oral o escrito, de especial interés para su análisis del arte. Puesto que si bien para *desarrollar* determinada acción ilocucionaria debe uno tener la intención de proferir tal o cual palabra, su *representación* no necesariamente involucra dicha intencionalidad. Su posición advierte la existencia de un

“significado” propio del autor (aquello que éste quiso decir o comunicar) y un “significado” de la obra (aquello que ésta dice o comunica). El problema, aquí, viene dado por el hecho de que más allá de la intención en la mente del creador, el *objeto estético* en cuestión puede ofrecer alguna evidencia en su contra. Esto es, el autor puede defender determinado significado para su obra, en base a sus propias intenciones, pero su obra puede mostrar o sugerir algo distinto.

En tono similar, el autor reconoce diferentes tipos de evidencia respecto de un mismo objeto estético: la *interna*, públicamente accesible, derivada de una inspección directa del objeto y respetando el conocimiento de la sintaxis, la gramática y la semántica de un lenguaje y una cultura dados; y la evidencia *externa* de carácter privado e idiosincrático por cuanto supone un trasfondo psicológico y social a partir del cual se pueden establecer inferencias válidas respecto del objeto. Ambos tipos de evidencia se alternan deformando el significado de un objeto estético ya que pueden existir significados de los que su propio autor era ignorante; así como pueden verse modificados con el tiempo algunos de ellos, manifiestos en la obra (Beardsley, 1970).

El anti-intencionalismo de Beardsley recupera una serie de postulados cuasi axiomáticos resumidos del siguiente modo:

1. Un poema no asume la existencia por accidente. No obstante, insistir en el diseño intelectual como una causa no es conceder que la intención o diseño sea su estándar.
2. Debe uno preguntarse cómo espera un crítico obtener respuesta sobre el problema de la intención. Esto es, cómo descubrirá lo que el poeta trató de hacer. Si el poeta triunfó sobre ello, el poema mismo dará evidencia de lo que trató de hacer. Si, por otro lado no lo hace, el poema no será evidencia adecuada y el crítico deberá buscarla fuera del poema.
3. Juzgar un poema es como juzgar a una máquina. Uno exige que funcione. Sólo porque un artefacto funciona podemos inferir la intención de un artífice.
4. El significado de un poema puede ser personal en el sentido en que expresa una personalidad o un estado anímico y no un objeto físico cualquiera. No obstante, la asignación de pensamientos y actitudes sobre el poema en correspondencia con su autor sólo se harán a partir de actos de inferencia biográficos.
5. Si tiene algún sentido sostener que un autor ha alcanzado mejor su intención original, lo tiene sólo en el abstracto y tautológico sentido en que intentó hacerlo mejor y lo hizo. Su intención específica original no era su intención. (Wimsatt y Beardsley, 1946: 469-470).

La primera consecuencia relevante que se sigue del análisis de estos postulados es la presunción de que un poema no es propiedad exclusiva de su autor o de su potencial crítico. Todo poema –pero podría pensarse que esto cabe igualmente para cualquier creación artística– se encuentra alejado de su autor desde el momento mismo de su creación y asume una movilidad propia que excede su voluntad por controlarlo. Dicho de otro modo, todo poema pertenece al público: “Se encuentra encarnado en el lenguaje, la posesión peculiar del público, y es acerca del ser humano, un objeto de público conocimiento.” (Wimsatt y Beardsley, 1946: 470) En concordancia con esto, y más allá de la diferencia existente entre tipos de evidencia informativa respecto de toda obra (*interna / externa*), la alternativa anti-intencionalista defenderá la posición según la cual

toda la información relevante a ser considerada debe recuperarse a partir de lo sugerido en la obra misma.

Ahora bien, la insistencia en capturar el sentido y significado a partir del contacto mismo con la obra tiende a subsanar determinadas carencias informativas cuando la obra no transmite todo lo que debe comunicar y la información faltante ha de buscarse en otras fuentes. A menudo, estas búsquedas asumen la forma de indagaciones de tipo biográficas, de interpelación al autor, o de rastreo histórico; pero entonces la información recabada no habrá provenido de la fuente en cuestión de la que debía provenir: la obra misma. Puesto que frecuentemente se sostienen interpretaciones correctas sobre obras de cuyos autores se conoce muy poco, la apelación al requerimiento de que deban encontrarse disponible las intenciones del autor, de acuerdo a esta posición, parece equivocada.

Consecuentemente, Beardsley sostendrá la distinción entre el objeto estético (obra) y las intenciones en la mente de su creador (1981: 17-29). La presencia, identificación, y validez de la intención del artista sobre el significado y sentido de su obra puede variar según los distintos casos y frecuentemente lo hace respecto de cada arte particular. Por lo general, cuando las evidencias de intención, tanto internas como externas, se revelan claramente manifiestas y marchan a la par no sobrevienen mayores inconvenientes. No obstante, cuando el caso se presenta conflictivo, o se da alguna tensión entre tipos de evidencia suele hacerse caso a lo dictado por los sentidos. Es decir, el debate se dirime en favor de la información sensorial recibida en contacto con la obra. En casos tales, si el autor dice que su obra posee determinadas características físicas como “ser roja y alisada”, pero los sentidos captan su color “azul” y su textura “rugosa”, la decisión prioriza lo sugerido a los sentidos. En definitiva, el impulso de fuerte rechazo por el intencionalismo que se sigue de este enfoque puntualiza lo expresado en el postulado n° 2 anteriormente mencionado: o bien las intenciones del autor se hallan correctamente representadas en la obra, en cuyo caso no habría necesidad en su apelación; o no lo están y la consulta a ellas se torna irrelevante.

En desarrollos posteriores a su *Estética* Beardsley ofrecerá una serie de argumentos breves pero contundentes.¹ Estos buscan revelar y reforzar la idea anterior acerca de cómo ciertas influencias condicionantes para cualquier frase o palabra emitida –escrita u oída– pertenecen a una esfera externa al potencial autor de las mismas. En el primer caso, Beardsley piensa en ejemplos de textos que asumen equívocos en la impresión por parte del editorial que promueve su publicación. El texto producido por la impresión, a pesar de no ser fiel a lo dicho o escrito por el autor, puede interpretarse perfectamente. De modo que, si es posible que dicho texto pueda ser leído e interpretado aún a expensas de la intención del autor –el texto producto del error no se correspondería con el del autor ni, por lo tanto, con sus intenciones– esto brindaría apoyo anti-intencionalista: “algunos textos que han sido formados sin la mediación de un autor, y por lo tanto sin un significado del autor, sin embargo poseen significado y pueden ser interpretados.” (Beardsley, 1970: 18)

El segundo de estos argumentos se relaciona con la posibilidad de que tanto las palabras como, consecuentemente, las frases en donde éstas intervienen vean modificados sus significados y

1 (Beardsley, 1970)

sentidos a lo largo del tiempo. Esto, a su vez, puede verse traducido en ganancia de significados nuevos o en pérdida de sus anteriores. Puesto que el significado de un texto puede cambiar una vez muerto su autor, y dado que éste no participa de tal cambio, entonces el significado textual [*textual meaning*] no es idéntico al significado del autor [*authorial meaning*]. (Beardsley, 1970: 19) Por último, el tercer argumento se vincula directamente con los dos anteriores por cuanto supone que es posible, para todo texto, que el mismo posea un significado diferente al presuntamente intencionado por su autor o sobre el cual éste no era o es consciente: “[...] un texto puede tener significados de los que su autor no es consciente. Por lo tanto, puede tener significados no intencionados por su autor. Por lo tanto, el significado textual no es idéntico al significado del autor.” (Beardsley, 1970: 20).

Al mismo tiempo, la posición de Beardsley abraza una teoría del significado que involucra los “actos de habla” como núcleo de la misma. En una línea que recupera el desarrollo dado por William Alston acerca del tema, presta especial atención a la noción de “significado como uso” central a su planteo.² De acuerdo a esta línea de argumentación el significado de una oración se corresponde con su potencial de actos de habla; es decir, su potencial para desarrollar todos los actos de habla que pueden promoverse a partir de su utilización.³ Sin dudas, este segmento de la argumentación de Beardsley es el que presenta mayores inconvenientes en su pretensión de validez.

Su interés se centra en analizar la relación que guardan las intenciones respecto de las realizaciones ilocucionarias. Para Beardsley, conocer qué acción ilocucionaria ha sido realizada supone conocer qué acción fue generada a través de la producción de determinado texto (enunciado), según las convenciones apropiadas. Sin embargo, tanto el análisis de acciones tales y sus casos, como los ejemplos por él esgrimidos en defensa de su posición, se encuentran plagados de interpretaciones malogradas.⁴ Sin extenderme demasiado en ello diré que el principal equívoco probablemente tenga que ver con la oposición que el autor destaca entre la realización de una acción ilocucionaria (acto de habla) y su representación (Beardsley, 1982: 193-197).

Tal diferencia no puede sino descansar en un equívoco, o en varios. Posiblemente, aunque erróneamente, influenciado por la sospecha de la naturaleza exclusivamente ficcional de los lenguajes y dominios del arte, Beardsley descuida al menos dos puntos cruciales aquí: por un lado, tal sospecha absolutamente ingenua olvida el compromiso de transformación e incluso de revolución que acompaña a muchas de las producciones artísticas –en tales casos no podría pensarse en un carácter meramente ficcional de las obras por cuanto éstas tienden a interferir en la realidad extra-artística de manera, a menudo, decisiva–; por el otro, la oposición entre realización y representación de un acto de habla parece no advertir que esta última podría estar dando lugar, al mismo tiempo, a la realización de un acto de habla, aunque distinto. Según esto último, la presunta diferencia no sería tal. El contexto artístico en que se desarrolla la representación neutraliza ciertas acciones que, de otro modo, supondría impulsos de respuesta diferentes. Al

2 Sorprende que el análisis de Beardsley no base su desarrollo en referencia directa a las figuras de J. L. Austin y J. Searle, quienes han sido fundamentalmente los promotores de la teoría de los “actos de habla”. Cfr.: (Austin, 1962 y Searle, 1969).

3 Para un desarrollo detenido acerca de esto, véanse: (Alston, 1963 y 2000); (Faber, 1969) y (Wreen, 2010).

4 (Beardsley, 1982: 188-207)

mismo tiempo, dicho contexto podría validar la ejecución de ciertos actos de habla propios de su sistema comunicacional, diferentes de los que habitualmente se dispone en el habla cotidiana.

Otra importante confusión aparece ligada a esto en la diferencia que Beardsley traza entre la realización de determinada acción (ilocucionaria) y la intención de representarla, o realizarla intencionalmente. Resulta claro –aunque no para este autor– que realizar determinada acción ilocucionaria supone una acción intencional. No obstante, en varios de sus ejemplos ofrecidos⁵ se advierte la misma confusión de dominios: con el afán de refutar la necesidad de intención detrás del desarrollo de determinadas acciones, toma como prueba casos de ejecuciones no lingüísticas –como “montar a caballo”– y extiende su consecuencia con pretendida validez para los casos de acciones ilocucionarias. Tal extrapolación no parece en modo alguno adecuada. Las acciones a las que dan lugar los distintos actos ilocucionarios suponen intención y sus diferencias tienen que ver con el trasfondo intencional de cada caso. En los ejemplos de Beardsley no resulta claro cómo tales casos de acciones no lingüísticas puedan contribuir a la comprensión de sus diferencias respecto de los actos ilocucionarios.

Por último, existe un silencio inquietante en esta variante anti-intencionalista al que conviene darle voz. Se trata de una sorprendente falta de consideración en el planteo de Beardsley respecto de ciertos desarrollos de la pragmática conversacional hechos por Grice, de relevancia para la filosofía del lenguaje en el ámbito de la teoría del significado.⁶ Sorprende, en principio, dada la importancia que asume en este enfoque anti-intencionalista el estudio de la comunicación habitual u ordinaria en su aplicación al análisis de obras literarias. La importante contribución que se sigue del planteo griceano en el marco de las *implicaturas conversacionales*, y las relaciones entre significado e intenciones, supone un interesante problema a la posición de Beardsley. El presupuesto de participación en lo que Grice denominó Principio Cooperativo en la comunicación, permite a su teoría evidenciar la existencia de contenidos no literales en ciertos enunciados del lenguaje. Estos contenidos, derivados de los literales tanto como de ciertas premisas que se siguen de la participación en dicho principio, junto al conocimiento de información relevante del contexto socio-histórico de emisión de tales enunciados, son comunicados de forma pragmática mediante el recurso de apelación a las “implicaturas” mencionadas. El recurso en la utilización de ciertos tropos como las metáforas o la ironía, a menudo suele ser explicado a partir de esta dinámica comunicacional. Si se piensa en la recurrencia de tales figuras en las obras de arte literarias, la sorpresa es aún mayor por cuanto desconcierta el hecho de que Beardsley no haya contemplado que ante la interpretación de metáforas deba recuperarse no sólo el contenido semántico sino lo transmitido pragmáticamente, para lo cual se torna decisiva la captura de ciertas intenciones en la emisión –y consecuentemente cierta información contextual de la misma–.

Buena parte del acierto en la comprensión adecuada de una obra de arte literal supone, entonces, tanto la captura de ciertos aspectos relativos a su contexto de creación como de ciertas intenciones de su autor. Esto plantea consecuencias negativas para el enfoque anti-intencionalista que se buscó presentar aquí.⁷

⁵ El más significativo tal vez sea el de “montar a caballo”: según el autor uno no puede tener la intención de montar a caballo a menos que sepa aquello en lo que consiste tal acción. De tal modo, montar a caballo y hacerlo intencionalmente parecen resultar cosas distintas. (Beardsley, 1982: 197)

⁶ Puede encontrarse el núcleo de la *pragmática conversacional* desarrollada por H. P. Grice en su obra *Studies in the Way of Words* (Grice, 1989).

⁷ Agradezco al referí anónimo de este trabajo por iluminar distintos aspectos del tramo final de este segmento.

> Intencionalismos hipotético y moderado

Frente al radical anti-intencionalismo de Beardsley se han ensayado distintas versiones intencionalistas. Dos de ellas, quizá las más significativas en la bibliografía comprometida con el tema, son las versiones *hipotética* y *moderada*. Ambas participan del acuerdo o el rechazo de un número considerable de pensadores que, directa o indirectamente, se manifiestan por una u otra.⁸ Tanto el intencionalismo hipotético como el moderado se distancian del planteo de Beardsley por considerar que existe un cúmulo de intenciones a las que apelar detrás de la captura y valoración del significado general de las obras y que tal apelación desempeña un papel crucial en la comprensión de las mismas.

Según la versión hipotética, interpretar el significado correcto de una obra de arte no supone un compromiso con las intenciones reales de su autor –reflejadas de algún modo en la obra–, sino que descansa en las mejores hipótesis disponibles sobre tales intenciones:

De acuerdo con el intencionalismo hipotético, el significado de un texto es aquél que un lector ideal, completamente informado acerca del trasfondo cultural del texto, la *oeuvre* del autor, la información públicamente disponible sobre el texto y el autor, y el texto mismo, podría hipotetizar como tal. Esto es, el intencionalismo hipotético afirma que el significado del texto se correlaciona con la intención hipotetizada, no con la intención real, del autor, y que los intérpretes se hallan interesados en autores postulados, no en autores reales. (Carroll, 2001: 200)

Tal y como se sigue de lo afirmado por Noël Carroll, una consecuencia poco deseable para esta posición es la indiferencia que sostiene respecto de fuentes privadas de información acerca de las intenciones reales de los autores –entrevistas, correspondencias, etc.– por privilegiar sólo los datos públicamente accesibles.

El intencionalismo hipotético se compromete con el significado de lo enunciado respecto de los textos literarios. En rigor, supone que el significado de tales textos se encuentra o bien en la secuencia de palabras, o en el significado del hablante (emisor) o en lo enunciado. Puesto que a menudo el autor equivoca en significar aquello intencionado por él, y dado que el significado de una secuencia de palabras puede variar según el contexto de su enunciación –como ejemplifican los casos donde se apela a la *ironía*–, el conflicto se dirime en favor del significado de aquello proferido (enunciado). Es decir, el significado de tales textos se correspondería con aquél que un lector ideal informado atribuiría al texto según su contexto de enunciación. Tanto las intenciones como los autores en cuestión no son ni precisan ser los reales. Al estar las inferencias acerca de ambos basadas no sólo en el lenguaje de los textos sino también en los géneros a los que pertenecen, el resto de piezas que forman parte de la obra de un mismo autor, la información públicamente accesible de éstos, etc., las intenciones en cuestión son las hipotetizadas como más convincentes frente a las evidencias de la obra, y los autores aquellos inferidos para explicarlas. (Carroll, 2001: 200-201).

⁸ Dos ejemplos de posiciones vinculadas con alguna variante de intencionalismo ambiguo o moderado se encuentran representadas por los programas filosóficos de Arthur Danto y George Dickie. Si bien éste último parecería defender abiertamente la negativa propuesta por Beardsley a partir de la radicalidad de su análisis (Dickie y Wilson, 1995), ambos autores no han prestado especial atención al problema allende el tratamiento de sus propios programas, directamente comprometidos con la definición del arte. En rigor, Dickie parece debatirse entre la aceptación de un intencionalismo del arte en general –el arte como una empresa intencional– y un anti-intencionalismo respecto del significado particular de las obras de arte, en un claro signo de equívoco según Pérez Carreño (Pérez Carreño, 2001); mientras que Danto sí sostendría una posición claramente ambigua en torno a ello. Para una visión general de ambos enfoques, a propósito del problema y el rol de las intenciones en arte, véanse: (Danto, 1964, 1986, 2004 cap. V); (Dickie, 1983, 2005).

El representante más destacado de este tipo de intencionalismo es, sin dudas, Jerrold Levinson.⁹ La forma, pues, que adopta esta breve descripción de sus fundamentos deriva de dicha posición. En ella desarrolla un papel de relevancia el tipo de audiencia ideal que requiere toda obra de arte.¹⁰ Ahora bien, este tipo particular de audiencia asume tal carácter a partir del tipo de evidencia del que dispone. Esto es, lo que la convierte en el tipo de audiencia ideal que Levinson reclama es precisamente la naturaleza de la información que posee y los datos o evidencias que utiliza en toda interpretación. Vale decir, no será siempre la misma audiencia para determinada obra la que se encuentre en una posición ideal tal. A menudo la relación que esta establece respecto de una obra se halla repleta de datos sumamente útiles y relevantes por participar de un mismo trasfondo socio-cultural que aquél en que se inserta el autor de la misma. Piénsese en el caso, por ejemplo, de determinados modismos regionales, o costumbres propias de cierto lugar que ayudarían a una comprensión más rica y lograda para una obra cuya audiencia participa de tales hábitos culturales.

En este sentido, la audiencia apropiada (ideal) buscará siempre vincular de manera decisiva determinada obra con su contexto de creación, el lenguaje natural en que fue escrita, y el trasfondo cultural al que pertenece, así como con ciertos datos pertinentes a su autor, el resto de su obra, etc. (Levinson, 1992). Ahora bien, el problema, frecuentemente, tiene que ver con determinar qué o cuales datos o evidencias tomar en consideración respecto de las actitudes del autor para con su obra, y cuáles descartar. Según lo advierte Paisley Livingston, la opción propuesta por Levinson recupera el intermedio que marca, por un lado, el restringido alcance que lenguaje y siglo de composición proveen –para la interpretación de un texto– y por el otro, la amplitud inherente que suministran diversas fuentes de información públicamente accesibles respecto de la posición del autor, así como diarios o entrevistas a éste. Esto, a su vez, supone una diferencia entre tipos de evidencia intencional: intenciones *semánticas* e intenciones *categoriales* (Livingston, 2005: 158). Las pertenecientes al primer tipo corresponden a las intenciones que un autor tiene en virtud de que su obra signifique determinada cosa. Las del segundo tipo involucran la propia concepción del creador de una obra respecto de lo producido y su finalidad. Es decir, no corresponden al significado específico de una obra dada sino a cómo ésta será fundamentalmente concebida o apreciada (Levinson, 1992: 206). En sus términos: “[...] las intenciones categoriales pueden determinar características de una obra y por lo tanto tienen un estatus constitutivo, mientras que las semánticas no, y son a lo sumo sugerentes respecto de los significados de una obra.” (Livingston, 1998: 836).

Según el planteo de Livingston, la diferencia entre ambos tipos de intenciones no siempre es clara. El ejemplo propuesto por Levinson resulta preciso: la intención de crear una escultura y haber considerado su proceso como tal corresponde al tipo de intención categorial mencionado; la intención de que dicha escultura exprese furia o rabia pertenece a las de tipo semánticas (1993). Sin embargo, pueden hallarse casos donde las diferencias en cuestión no asumen tal visibilidad. Livingston piensa un ejemplo en donde el autor de una novela perteneciente al género de *horror* introduce referencias a la existencia de fantasmas a partir del recurso de un observador –personaje de la novela–. En tal caso, la cuestión parece indagar acerca de si las intenciones del autor al momento de introducir en su obra la participación de fantasmas es meramente semántica o puede ser tenida como categorial, o una mezcla de ambas (Livingston, 2005: 160-161).

⁹ Puede hallarse el núcleo de su tesis en las siguientes fuentes: (Levinson, 1979, 1989, 1992, 1993, 1996)

¹⁰ Cuando se trata, según se mencionó antes, de las artes literarias dicha audiencia supone el tipo de lector o espectador ideal del que habla Carroll.

Para Levinson, empero, son las intenciones de tipo categoriales las que promueven la construcción de hipótesis interpretativas adecuadas ya que, a diferencia de las de tipo semánticas, difícilmente puedan fallar o estar equivocadas debido a su carácter decisivo o determinante en las características de toda obra. Sin embargo, la cuestión estriba en que a pesar de que las primeras logran determinar fácilmente qué tipo de obra vaya a configurarse –perteneciente a qué género, para las artes literarias–, y por lo tanto establecen límites a sus significados mientras que las segundas a menudo fallan en cumplir con ambas pretensiones, las dos pueden fallar. Tanto las intenciones categoriales como las semánticas encuentran su aceptación o rechazo en el ajuste que guardan respecto de las obras. Esto es, tanto unas como otras desarrollan papeles decisivos en la configuración de toda obra siempre que pueda constatarse en la misma lo que aquellas suponen. Si lo supuestamente intencionado halla tensión con lo efectivamente mostrado en la obra el conflicto permanece: “La realización exitosa de la intención es, en ambos casos, como mínimo una cuestión de producir intencionadamente algo compatible con el contenido de la intención.” (Livingston, 2005: 163)

Para la lectura crítica de Livingston éste es uno de los principales problemas que enfrenta el intencionalismo de Levinson: no hay una manera clara y sencilla de distinguir siempre y en todo caso entre los dos tipos de intenciones pretendidos. Los ejemplos por él ofrecidos son los conocidos formatos kafkianos en donde determinados manuscritos pretendidamente epistolares acabaron siendo considerados como obras de la literatura universal –Cartas a su padre y a Milena–. ¿Qué contenidos de tales escritos fueron intencionalmente pergeñados como correspondencia privada y cuáles como literatura de ficción? Frente a estos casos la pretendida diferencia se torna esquiva e, incluso, poco deseable.

Más allá de esta crítica lanzada contra la pretendida diferencia entre tipos de intenciones es posible ensayar a modo de interrogantes otros cuestionamientos al planteo de Levinson: ante la convicción de que toda la información pertinente debe buscarse en la evidencia de la obra misma ¿qué sucede frente a situaciones en las que se cuenta con la posibilidad de consultar al propio autor, a su biografía, a su diario íntimo, etc., acerca de los significados de sus obras?; ¿por qué creer que toda información relevante, o incluso correcta, debe hallarse en la obra o en alguna hipótesis esgrimida con el objeto de desentrañar su significado? A su vez, resulta algo incómodo en términos estratégicos suponer la existencia de un autor postulado –no real– y, consecuentemente, de intenciones hipotetizadas en lugar de las intenciones reales que de hecho pudo tener quien efectivamente creó la obra. El intencionalismo en esta versión *hipotética* no parece reportar sino mayor confusión derivada de una duplicación de presupuestos a menudo innecesarios.

Frente a esto, la posición que defenderá el propio Livingston encuentra compromiso con alguna forma de intencionalismo *parcial* o *moderado*. En su versión más generalizada esta posición sostiene la tesis según la cual son las intenciones y actitudes de los autores reales los responsables de algunos de los contenidos y significados de sus obras. De este modo, tales intenciones se vuelven asimismo blanco de las distintas interpretaciones y por ello refuerzan el vínculo que supone algún conocimiento de ellas como vehículo de adecuadas consideraciones frente a las obras. Para las obras literarias –aunque podría generalizarse para todo tipo de obra– este

intencionalismo reconoce la parcialidad del compromiso con el significado. Es decir, reconoce que las intenciones del autor no siempre son constitutivas del significado de sus obras. Siempre se requerirá del ajuste respecto al texto (obra) y su compatibilidad.

De acuerdo a esta versión, entonces, el significado de toda obra se encuentra determinado por las intenciones de su autor, aunque articulado con otros factores como las características del texto, artefacto o performance terminados, así como otros datos del contexto histórico y artístico en que la obra fue creada. A diferencia de posiciones intencionalistas absolutas o radicales la versión *moderada* acepta la presencia de significados no intencionados por el autor, tanto como la existencia de significados no realizados en la obra de manera efectiva (Livingston, 2005, pp. 135-142). De lo que se trata es de la existencia de una serie de significados que se hallan implícitamente sugeridos en las obras. Y puesto que no toda obra manifiesta explícitamente en su configuración la totalidad de los significados que vehiculiza, el intencionalista moderado encuentra en esto fundamento para su tesis.

Livingston apela a la terminología griceana¹¹ empleada en el contexto conversacional de las *implicaturas* para caracterizar lo que llama “implicaturas artísticas”:

Las implicaturas artísticas, entonces, son inferencias de contenidos implícitos basadas en los contenidos explícitos de un texto o artefacto, tanto como sobre supuestos compartidos por los artistas y sus audiencias, incluidas las creencias contextuales y creencias acerca de la naturaleza de la interacción entre artista e intérprete. (Livingston, 1998: 835)

Dede aquí es posible recuperar parte del dilema sobre el que se asienta el rechazo anti-intencionalista. Esto es, aquél que asume la redundancia en la apelación a las intenciones del artista cuando los significados derivados de estas se encuentran manifiestamente expresados en sus obras.

La estrategia *moderada* será la de sostener que existen significados implícitos, pertenecientes a ciertas intenciones del autor, que no devienen sencillamente redundantes respecto de las características intrínsecas de una obra. A menudo, la apelación a contraejemplos que posibiliten desmontar las pretensiones anti-intencionalistas suele valerse del uso de la *ironía*. Frente a casos tales en los que determinada expresión quiere significar algo distinto de lo dicho o escrito la relación entre características de la frase (obra, texto, etc.) y significado de la misma no parece en modo alguno redundante. Allí los significados parecen determinados por factores relacionales que vinculan no sólo las intenciones del autor, sino las características de aquello dicho, escrito, hecho, etc. en vínculo directo con el contexto.

El intencionalismo parcial o moderado supone, pues, una alternativa a posiciones comprometidas con la posibilidad de entender e interpretar correctamente una obra de manera histórica y artísticamente apropiada sin la apelación a las intenciones relevantes que la configuraron. La posibilidad de que existan significados no intencionados, así como de que otros no se vean correctamente realizados en las obras deja como saldo el que la apelación a las intenciones sean

¹¹ Un marco adecuado a tal terminología puede hallarse en: (Grice, 1989).

necesarias aunque no *suficientes* respecto a los contenidos implícitos en las mismas (Livingston, 2005: 150). De esta manera, y de acuerdo a esta particular versión, las intenciones son determinantes en la captura de ciertos significados promovidos por las obras; aunque, no obstante, se advierta el alcance que la apelación a dichas intenciones posee de cara a las características de cada obra, las restricciones contextuales y demás factores de peso en la apreciación y estimación de tales creaciones.¹²

El compromiso heurístico de la versión moderada, en suma, entiende que los contenidos implícitos de las obras de arte no son redundantes respecto de sus características explícitas aunque deban encontrarse adecuadamente articuladas con estas al considerarlas en su totalidad si han de ser tenidos como constitutivos de los significados de aquellas. En un sentido algo más ajustado declara:

Heurística intencional: en la determinación de lo que es cierto en una ficción dada, el lector, espectador, etc., debe adoptar los pensamientos y premisas de fondo que el autor(res) de la ficción sostuvo al crear la obra, aunque sólo en la medida en que tales asunciones articulen suficientemente con las características de lo proferido (manifestado) por ella (incluidos los textos, presentaciones audiovisuales, u otros medios de expresión). (Livingston, 2005, p. 207, énfasis agregado)

Dado que el fundamento de esta versión del intencionalismo sostiene que toda producción de creaciones ficcionales –entre las que se cuentan las propias del arte– supone expresar intencionalmente determinadas fantasías e invitar a su consecuente imaginación por parte de los espectadores, las intenciones desarrollan un rol relevante en ambos momentos de configuración: creación y recepción de las obras. Por lo tanto, en su lectura el arte es una empresa decididamente intencional. Más allá de que abrigue y promueva para el desarrollo de sus obras momentos de espontaneidad y sorpresa, significados no intencionados e interpretaciones diversas, conocer algunas de tales intenciones autorales supone el medio más acertado en las adecuadas interpretaciones que de aquellas se haga.

> Replanteos, referencias, y proposiciones

Con seguridad el arte es una empresa en la que las intenciones desarrollan papeles relevantes en más de un sentido. Ya se trate de objetos encontrados o hechos por alguien distinto al que con posterioridad asumirá la creación artística –autoría– de ellos; ya se esté frente a obras que son tales por ser objeto de la creación particular de sus autores materiales, parecería imposible negar que en cualquier caso se necesitan intenciones. Estas pueden pertenecer prioritariamente

¹² Esta versión de intencionalismo parcial o moderado asume distintos matices entre los que se cuenta el defendido por el propio Noël Carroll basado en el sostenimiento de una argumentación de tipo *conversacional*. De acuerdo a éste, las restricciones a toda interpretación derivan directamente de las normas básicas de toda conversación y comunicación, donde la captura del trasfondo intencional del hablante en la expresión de determinadas sentencias es uno de los principales objetivos de todo intercambio comunicacional. El fundamento de base para tal versión de intencionalismo sostiene, con marcado acento neo-wittgensteiniano, que la intención es un propósito, manifiesto en la obra y no lógicamente independiente de la misma. El significado de las expresiones –preferencias, escritos, etc. – en contextos conversacionales es una función de las convenciones lingüísticas, factores contextuales y el significado del hablante (emisor); y dado que la interpretación en arte cae dentro del marco aplicable a toda conversación, el significado de toda obra de arte será determinado por la misma serie de factores incluido el significado intencional del artista. Para una lectura general de las características de este acercamiento, véase: (Carroll, 2001: 190-213).

al creador de tales artefactos artísticos o pueden activar distintos recorridos interpretativos en las conciencias de sus espectadores. Frente a esto no parecen existir mayores objeciones. De lo que se duda es de si el significado particular de las obras deba corresponderse o hallar validación en la serie de intenciones propia de sus autores. Es probable que aquí, como en muchos otros terrenos, la salida más adecuada deba valorar los elementos pertenecientes a las posiciones más radicales y asumir la moderación propia de las intermediaciones razonables. Esto es, considerar que las obras¹³, en tanto símbolos con potencia referencial, son susceptibles de promover relaciones significantes y que tales relaciones dependerán tanto de ciertos intereses mejor o peor vehiculizados por sus autores –de acuerdo a sus intereses– como de ciertas convenciones que penden sobre ellas y exceden con mucho la idiosincrasia privada de aquellos.

Ante esto, una salida alternativa hallaría fundamento en el rechazo liso y llano de las pretensiones intencionalistas según su costado más comprometido con la significación particular de las obras de arte. Es decir, siempre que el problema recupere la forma de una evaluación precisa de la serie de significados que posibilita una obra determinada, la nueva propuesta rechazaría la configuración misma de dicho problema. El arte, según esta posición alternativa no sería el dominio adecuado para tales juegos semánticos y ello, consiguientemente, descalificaría el mero planteo del problema.

Uno de los rasgos característicos que asume el comportamiento de una situación pretendidamente artística evidencia la participación de aquello que Nelson Goodman denominara *referencia múltiple y compleja*.¹⁴ Se trata del quinto *síntoma* propio de lo estético propuesto en el centro de su tratamiento sobre cuestiones ligadas a la referencialidad simbólica propia del arte, de oportuna referencia aquí. Mediante éste síntoma en particular, entonces, un símbolo ejerce distintas funciones referenciales interrelacionadas integrando, en ocasiones, cadenas de referencia mediadas por otros símbolos o de manera directa. El mismo guarda especial relación con el modo en que habitualmente se establecen las distintas cadenas referenciales en torno a los símbolos y los modos en que éstos se relacionan. Se opone, así, a la modalidad asumida por los discursos científico y práctico, ya se trate de sistemas verbales o pictóricos, que aspiran tradicionalmente a la claridad, la singularidad y la franqueza, evitando la ambigüedad y las largas cadenas de referencia.

En arte, de acuerdo a esta postura, se favorecerían las modalidades referenciales complejas de todo tipo. Así como suelen darse en este ámbito cadenas de referencia simples y compuestas por una o más instancias referenciales, a menudo tal modalidad alcanza a atravesar uno o más niveles. De modo tal, un símbolo posee una referencia de este tipo si refiere a más de una etiqueta en el interior de un mismo sistema. Las etiquetas verbales y pictóricas –nombres, descripciones y depicciones– junto a sus referentes pueden agruparse, según Goodman, en una jerarquía denotacional. El nivel inferior se encuentra poblado por cosas que no son etiquetas, como las *sillas*, y

¹³ Dependerá, siempre, de qué tipo de arte particular se trate y de qué formato de obra se esté analizando, así como del lenguaje artístico utilizado, ya que ello puede afectar al análisis en más de un sentido.

¹⁴ Los *síntomas de lo estético* pertenecen a las señas características de toda situación de manifiesta artísticidad según el planteo estético de Goodman. En él, la recurrencia de los cinco síntomas, si bien no garantiza la presencia de artísticidad, suele verse asociada a instancias de tal naturaleza y acompañar el comportamiento de cada obra de arte. El quinto síntoma al que aquí se alude fue introducido por el propio Goodman con posterioridad a su listado anterior de tan sólo cuatro: *densidad sintáctica, densidad semántica, plenitud relativa, ejemplificación*. Para un marco adecuado a tales tratamientos, véase: (Goodman, 1976 y 1990).

etiquetas con denotación nula que nada denotan como “unicornio”. Cada etiqueta de una etiqueta, generalmente, se posiciona en un nivel por encima de la etiqueta etiquetada y, a su vez, dicha jerarquía denotacional puede extenderse indefinidamente hacia arriba. (Goodman, 1995: 104)

En términos normales, la denotación (referencia) no se da pasando de nivel en nivel o sorteando niveles, aunque se dan casos en los que una misma etiqueta aparece en más de un nivel como sucede con “palabra” que aparece en cada nivel (a excepción del más bajo) y denota tanto a sí misma como a otros nombres de sí misma. Existen casos en los que la cadena referencial asume la dirección opuesta a las jerárquicamente descendentes. Es decir, van desde la instancia a la etiqueta o rasgo ejemplificado y no inversamente desde la etiqueta a la instancia denotada. En algunos casos la cadena referencial desciende desde un nivel verbal hasta una instancia denotada para ascender, luego, hasta otra etiqueta ejemplificada. Goodman piensa en el ejemplo de un cuadro de un águila (sin plumas) que al mismo tiempo denota un tipo de pájaro y puede ejemplificar una etiqueta como “valiente y libre” la que, a su vez, puede denotar determinado país y ser ejemplificada por éste. Tales cadenas referenciales revisten un interés mayor en la medida en que la referencia es transmitida de principio a fin a través de eslabones intermedios. La referencia entre el primer y último elemento, para casos tales, no descansa ni en la denotación ni en la ejemplificación, sino en un complejo de ambas (Goodman, 1995: 105-106). Este tipo de referencia compleja es asociado con el concepto de *lejanía referencial* [*referential remoteness*] que posee un elemento dentro de una cadena, entendida como el número de eslabones que existen desde el principio de la cadena hasta el elemento particular. La *referencia múltiple y compleja*, pues, se halla presente en buena parte de las obras de arte o en los modos de referencialidad que estas promueven e instancian. Como síntoma de lo estético tiende a marcar algunas diferencias que éste ámbito sostiene respecto de otros contextos y sistemas referenciales.

Si a diferencia de lo que ocurre en el discurso científico, que prioriza grados cada vez mayores de precisión y significación, el arte valora la *ambigüedad* como un elemento altamente positivo disparador de infinitas asociaciones posibles en una cadena referencial potencialmente también infinita, entonces ¿por qué exigirle que sus productos deban corresponderse con determinados significados más o menos específicos? En definitiva, según esta nueva lectura, todo el problema del intencionalismo en la filosofía del arte podría resolverse a partir de la constatación de naturalezas distintas que suponen prácticas socio-culturales asimismo diferentes: mientras que a las palabras y conceptos de los lenguajes naturales –aunque también científicos, etc.– se les exige claridad, univocidad y especificidad, el arte liberado de tales cargas goza de una mayor amplitud en la aceptación de los criterios referenciales de sus obras.

Ante lo dicho hasta aquí podría pensarse en un retorno a lo sostenido por las posiciones anti-intencionalistas. Sin embargo, considero que tal pensamiento merece ser matizado. Tanto las posiciones *moderadas* como incluso las *hipotéticas* dan abrigo a la relevancia que las intenciones poseen de cara a la caracterización y comprensión de las obras en general. Posiblemente ellas, o alguna combinación exitosa de ambas, ofrezca la mejor alternativa frente al problema en cuestión ya que el compromiso que parece derivarse de ambas permite la co-existencia de

múltiples interpretaciones de las obras, así como la presencia de significados no intencionados por sus autores aunque visibles en sus configuraciones.

El *intencionalismo hipotético* de Levinson encuentra algunas dificultades o complicaciones derivadas de su tendencia a hipotetizar –aún ante su falta de necesidad– que cabría evitar, así como ciertos inconvenientes al momento de sostener una clara diferencia entre tipos de intenciones –*categoriales* y *semánticas*–, aquellos que la versión *moderada* de Livingston acierta en denunciar. Esta última, por su parte, debería revisar el compromiso con la relación que postula entre intenciones de los autores y significados o contenidos de sus obras. Si finalmente la comprensión adecuada de toda obra supone la referencia a las intenciones de su autor conjuntamente con aquellos datos del contexto que exceden a las mismas, y de algún modo las legitiman, entonces dicha relación no parece de determinación, como plantea su autor, sino de condicionamiento. Claro que aquí la tesis fundamental del intencionalismo –para la filosofía del arte– ya no problematizaría específicamente la relación entre las intenciones del autor de una obra dada y su significado, sino que asumiría como propia la tarea de establecer condiciones para una adecuada interpretación de las creaciones del arte en general.

Por último, la alternativa aquí sugerida acompañaría la moderación de las posiciones intermedias respecto del problema en torno a la relación intenciones/significado de las obras bajo esta nueva acepción: como tratamiento acerca de las condiciones de relevancia para toda *interpretación* –incluidos los posibles significados de las obras y la evidencia de sentidos insospechados–, aunque bajo la desestimación del argumento que favorece la captura precisa de significaciones puntuales según lo establece el problema en su formulación originaria. Desde esta posición se entiende, entonces, que al arte no le cabe la imposición de la búsqueda de significaciones precisas en sus obras, cuando ello no impide una adecuada interpretación y estimación de las mismas. Es aquí que la recuperación del tratamiento goodmaniano acerca de la predominancia de ciertos tropos como la metáfora o la multiplicidad referencial en los contextos de ficción (arte) cobra relevancia.

No se trataría meramente de diferentes mundos o versiones de él cuando se toman en consideración, por ejemplo, el de la ciencia y el del arte. En principio, siguiendo a Goodman, tal afirmación sería correcta. Esto es, el discurso del arte pertenece a un contexto por completo diferente a aquél del cual participa el discurso científico y ello lo exime de las cargas probatorias, las equivalencias contrastables y los valores de verdad que constriñen a éste. Sin embargo, la recurrencia de modos referenciales que favorecen la multiplicidad de referencias y asociaciones simbólicas en el dominio de lo artístico torna verdaderamente difícil la captura de los distintos significados para cada una de sus propuestas. Es decir, más allá de que pueda llevarse a cabo un rastreo de cada significado o sentido preciso promovido por una obra, la referencialidad potencialmente infinita que poseen sus símbolos desalienta toda búsqueda. Esto, a su vez, se ve potenciado por la frecuente intencionalidad con que los distintos autores promueven la pluralidad de significados en sus obras, la ambigüedad de las mismas o la vaguedad lisa y llana de sus creaciones. Frente a esto, y aún habiendo advertido cierta conveniencia en la asunción de alguna posición intermedia o moderada de intencionalismo –que logre sortear las complicaciones propias de sus distintas versiones–, cabe tener presente la explicación goodmaniana respecto del modo en que se comportan los símbolos artísticos. La lección que sigue de ella destaca no sólo la posibilidad

de que el significado de las obras de arte no se agote en las intenciones de su autor –aunque las contemple–, sino también el enriquecimiento que obtienen las obras cuando el contacto con ellas se libera del peso de tener que contar con significados precisos.

> Conclusiones

A lo largo de este trabajo se buscó ofrecer una caracterización general del planteo y desarrollo del problema del intencionalismo en la filosofía del arte de acuerdo a su tratamiento en el marco de la tradición analítica comprometida en ello. El reconocimiento, pues, de la circunscripción que dicho problema asume como campo de estudio específico identificó en torno al mencionado nicho conceptual el compromiso por analizar la relación sostenida entre las intenciones de todo autor y el significado específico de sus obras. Más allá del aparente acuerdo general a propósito del carácter intencional de la actividad artística, diferentes son las posiciones que disputan la corrección o incorrección de sus argumentos.

En un primer momento se vio cómo las versiones comprometidas con un rechazo absoluto en la identificación de la relación que da fundamento al problema asumen forma bajo el aspecto cerrado de planteos anti-intencionalistas. El caso allí analizado fue el de Monroe Beardsley para quien, en clara relación con algunos argumentos aplicados al análisis de las prácticas lingüísticas y conversacionales, los distintos significados de las obras no guardan, ni deben hacerlo, ninguna relación de necesidad respecto de las intenciones de sus autores. No obstante, la constatación de diferentes tensiones inherentes al planteo de este autor contribuyó a poner en duda el alcance de sus aserciones. Un segundo momento recuperó los distintos matices que el tratamiento de dicho problema manifiesta en dos de sus versiones más destacadas: el intencionalismo *hipotético* de raigambre levinsoniana y el intencionalismo *moderado* o parcial defendido por Paisley Livingston. En ellas, la validación en torno a la relevancia que la apelación a las intenciones autorales supone respecto del significado, interpretación y comprensión de las obras recupera parte del originario impulso intencionalista, aunque debidamente matizado.

Por último, la constatación de ciertas falencias propias de las posiciones intermedias, más allá del reconocimiento de sus logros, motivó algunas reflexiones de carácter meramente programático. La posibilidad de recuperar cierto costado del tratamiento goodmaniano en torno a la referencialidad de los símbolos artísticos ayudó a configurar una alternativa de interés frente al problema en cuestión. En virtud de ello, el alcance que pueda desprenderse de estas disquisiciones hallará mayor y mejor claridad a la luz de nuevos desarrollos que recuperen el problema aquí analizado. Que la apertura evidente ante la falta de acuerdos sustantivos en torno al intencionalismo, entonces, invite a la reflexión.

> Bibliografía

- » Alston, W. P. (1963). "Meaning and Use", *The Philosophical Quarterly*, Vol. 13, N° 51, pp. 107-124.
- » Alston, W. P. (2000). *Illocutionary Acts and Sentence Meaning*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- » Austin, J. L. (1962). *How to Do Things With Words*. Cambridge (Mass.), Paperback: Harvard University Press.
- » Beardsley, M. C. (1961). "The Definitions of the Arts", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, N° 2, pp: 175-187.
- » Beardsley, M. C. (1969). "Aesthetic Experience Regained", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, N° 1, pp. 3-11.
- » Beardsley, M. C. (1970). *The Possibility of Criticism*, Detroit, Wayne State University Press.
- » Beardsley, M. C. (1976). "Is Art Essentially Institutional?", en: Lars Aagaard-Mogesen (comp.), *Culture and Art*, New Jersey, pp. 194-209.
- » Beardsley, M. C. (1981). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, United States, second edition, Hackett Publishing Company.
- » Beardsley, M. C. (1982). *The Aesthetic Point of View*, New York, Cornell University Press.
- » Beardsley, M. C. (1983). "An Aesthetic Definition of Art", en: (Lamarque, P. & Stein Haugom Olsen (ed.), 2004, pp. 55-62).
- » Bozal, V. (ed.) (1996). *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, Vol. I y II, Madrid: Visor Dis. S.A.
- » Carroll, N. (1999). *Philosophy of Art, a contemporary introduction*, USA, Routledge.
- » Carroll, N. (2001). *Beyond Aesthetics*, New York: Cambirdge University Press.
- » Danto, A. (2006) [1997]. *Después del Fin del Arte: el Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*, trad. Elena Neerman, Buenos Aires: Paidós.
- » Danto, A. (2004) [1981]. *La Transfiguración del Lugar Común*, trad. Ángel y Aurora Mollá Román, Buenos Aires: Paidós.
- » Danto, A. (1964). "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, 61, pp. 571-584.
- » Dickie, G. (2005) [1997]. *El Círculo del Arte*, trad. Sixto J. Castro, Buenos Aires: Paidós, 1ra. Edición.
- » Dickie, G. (1983). "The New Institutional Theory of Art", en: (Lamarque, P. & Stein Haugom Olsen (ed.), 2004, pp. 47-54).
- » Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca: Cornell University Press.
- » Dickie, G. (1969). "Defining Art", *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, N° 3, pp. 253-256.
- » Dickie, G. y Wilson, W. K. (1995). "The Intentional Fallacay: Defending Beardsley", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, N° 3, pp. 233-250.
- » Faber, R. N. (1969). "Alston's Theory of Meaning", *The Philosophical Quarterly*, Vol. 19, N° 74, pp. 62-68.
- » Goodman, N. (1995) [1984]. *De la mente y otras materias*, trad. Rafael Guardiola, Madrid: Visor.
- » Goodman, N. (1990) [1978]. *Maneras de hacer mundos*, trad. Carlos Thiebaut, Madrid: Visor.

-
-
- » Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte*, trad. Jem Cabanes, Barcelona: Seix Barral.
 - » Grice, H. P. (1989). *Studies in the Way of Words*, Cambridge MA: Harvard University Press.
 - » Kripke, Saul (1989). *Wittgenstein: reglas y lenguaje privado*, trad. A. Tomasini Bassols, México: UNAM.
 - » Lamarque, P. & Stein Haugom Olsen (ed.) (2004). *Aesthetics and the Philosophy of Art, The Analytic Tradition*, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd.
 - » Levinson, J. (1996). *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
 - » Levinson, J. (1993). "Extending Art Historically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, N° 3, pp: 411-423.
 - » Levinson, J. (1992). "Intention and Interpretation: A last Look", en: Gary Iseminger (ed.) (1992), *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Pa. Temple University Press, pp.: 221-56.
 - » Levinson, J. (1989). "Refining Art Historically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, N° 1, pp: 21-33.
 - » Levinson, J. (1979). "Defining Art Historically" en: Lamarque, P. & Stein Haugom Olsen (ed.) (2004). *Aesthetics and the Philosophy of Art, The Analytic Tradition*, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd, pp.: 35-46.
 - » Livingston, P. (2005). *Art and Intention. A philosophical study*, Oxford University Press.
 - » Livingston, P. (1998). "Intentionalism in Aesthetics", *New Literary History*, Vol. 29, N° 4, pp. 831-846.
 - » Pérez Carreño, F. (2001). "<Institución-arte> e intencionalidad artística", *Enrahonar*, 32/33, pp. 151-167.
 - » Searle, J. (1969). *Speech Acts: an Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press.
 - » Wimsatt, W. K. y Beardsley, M. C. (1946). "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review*, Vol. 54, N° 3, pp. 468-488.
 - » Wren, M. (2010). "Beardsley's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/beardsley-aesthetics/>>. [Última consulta 20 de agosto de 2015].