

El papel de las intenciones en la interpretación de imágenes



Dos tradiciones filosóficas se contradicen respecto al análisis de contenidos. Por un lado, desde cierta perspectiva de la filosofía del lenguaje se sostiene que apelamos al conocimiento que tenemos de las creencias y deseos de una persona para comprender lo que nos dicen con sus palabras. Por otro lado, en la crítica del arte y en la filosofía de la literatura se defiende que considerar las creencias y deseos de un autor para interpretar y apreciar su obra es incorrecto. En lo que sigue consideraré ambas posiciones en el contexto del análisis de depicciones. Entiendo por depicción aquella forma de representación no lingüística, característica de las pinturas o fotografías figurativas, distinta a las representaciones pictóricas abstractas. Distinguiré cuatro tesis que sostienen que para interpretar una depicción es pertinente conocer las intenciones comunicativas de su autor, y defenderé una de ellas.

Representaciones, intenciones y anti-intencionalismo

Introducción

Consideremos que estamos en una isla recién descubierta por la humanidad. Poco o nada sabemos de los animales o vegetales que hay y estuvieron en esa tierra. En la isla encontramos, grabado sobre una piedra, un dibujo que parece haber sido producido por el miembro de una tribu desconocida. Supongamos que contamos con tecnología que nos da la certeza de que lo que nos parece un dibujo, efectivamente es la depicción de algo, y no fue producido accidentalmente por la naturaleza. Bajo estas premisas, ¿podríamos saber lo que representa el grabado incluso ignorando lo que sus autores pretendían representar con él? Consideremos un caso diferente. Supongamos que descubrimos los vestigios del edificio de una escuela de dibujo antigua, y que tenemos la certeza de que en esa escuela artística sólo se dibujaban naturalezas muertas, aunque ignoramos el tipo de naturalezas muertas que se representaban allí. Supongamos que a pesar de tener la certeza de que en efecto se trata de la escuela de artistas que



Figura 1. Fernando Botero, *Monalisa*, 1978, óleo sobre lienzo, 183 x 166 cm. De acuerdo con el intencionalismo real, el significado de una depicción es aquel pretendido por el autor. Si los perceptores de la depicción no captaran que Fernando Botero no pretende mostrar personas obesas con su obra, el intencionalismo real diría que esos perceptores no captaron el contenido de la obra. Tomada de http://www.biografiasyvidas.com/reportaje/fernando_botero/fotos4.htm (consultado el 4 de febrero de 2011).

buscábamos, no encontramos ningún ejemplar de las pinturas producidas por la escuela. ¿Podríamos saber qué es lo que los artistas de esa escuela deseaban o creían expresar con sus pinturas aunque no encontráramos ningún ejemplar? En este trabajo me gustaría explorar algunas respuestas filosóficas en torno a estas dos preguntas. Más que provocar respuestas de carácter histórico o antropológico, lo que me gustaría problematizar es *la posible* relación entre las creencias, deseos u objetivos (*i.e.*, intenciones comunicativas) de los autores de depicciones con la posibilidad de un observador para interpretarlas. La primera pregunta ilustra el caso en que nos enfrentamos a una depicción sin saber nada sobre sus autores; la segunda pregunta ilustra el caso en que sabemos algo de los autores de la

depicción, pero desconocemos cómo es la depicción. Creo que reflexionar filosóficamente sobre la relación entre las intenciones comunicativas de quien hace una depicción, y nuestro conocimiento de ellas cuando las interpretamos, nos dará indicios sobre qué es lo que necesita un objeto para representar a otro depictivamente, y qué conocimiento necesita un espectador para poder interpretar correctamente lo que representa una depicción.

Representación e intención comunicativa

Usualmente apelamos a las creencias, objetivos y deseos de las personas para distinguir lo que es una representación de aquello que no lo es. Por ejemplo, si una hormiga caminando traza en la arena una figura parecida a un retrato de Nixon, rechazamos que tal dibujo sea una representación de Nixon porque rechazamos asimismo que la hormiga haya tenido la intención¹ de hacerlo. En este contexto, por “no tener la intención de” queremos decir que la hormiga no creía estar dibujando algo en su camino, ni que tenía deseos de hacerlo. Lo mismo sucede con las figuras que creemos reconocer en troncos de árboles grandes, o en las nubes: aceptamos que los elementos climáticos no tuvieron la intención de producir tales figuras, y concluimos que no son representaciones de objetos particulares, sino que sólo parecen serlo. Así, apelar a la intención parece crucial para distinguir lo que es una representación de lo que no lo es.²

Sin embargo, apelar a las creencias y deseos del autor de una representación no parece tan importante cuando se trata de explicar cómo las interpretamos. Cuando queremos leer el libro de un autor del que sabemos poco, usualmente desconocemos e ignoramos las intenciones comunicativas que tuvo al escribirlo. No es hasta que leemos el texto cuando nos hacemos una idea sobre las creencias y los deseos que el autor deseaba expresar, si es que queremos hacerlo. ¿Sucede lo mismo con las depicciones?, ¿ignoramos las creen-

¹ No utilizaré la noción técnica de intención, y hablaré de ella en términos de objetivos, deseos y creencias de un agente.

² Cfr. Catherine Abell, “Pictorial Implicature”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Philadelphia, Wiley-Blackwell, vol. 63, núm. 1, 2005, pp. 55-66.



Figura 2. O. J. Simpson en portadas de las revistas *Times* y *Newsweek*, del 27 de junio de 1994. La misma fotografía de O. J. Simpson cuando fue capturado por las autoridades apareció en medios distintos. Sin embargo, se interpretó que uno de estos medios intentó inculpar a O. J. Simpson por medio de la representación que presentaban de él. De acuerdo con el intencionalismo hipotético, podemos capturar diferentes contenidos de la misma depicción según el medio donde se publique. Tomada de http://www.enotes.com/topic/O._J._Simpson_murder_case (consultado el 4 de febrero de 2011).

cias y deseos de sus autores cuando los interpretamos? Nuestras intuiciones nos dicen que sí. Por ejemplo, juzgamos que los retratos que encontramos en los museos representan personas, aunque la mayoría de las veces ignoramos lo que el autor de esos retratos creía o deseaba representar. Así, existen buenas razones para sostener que para interpretar representaciones lingüísticas o pictóricas, las creencias y deseos de sus autores son irrelevantes.

Representaciones: lenguajes naturales y depicciones

Dos diferencias entre las depicciones y los lenguajes naturales (*e.g.*, español, inglés, alemán, náhuatl) sugieren que utilizamos diferente evidencia para saber lo que cada una representan. Si este es el caso, podría suceder que las creencias y deseos de los autores sean relevantes cuando interpretamos depicciones.

La primera diferencia es que los lenguajes naturales son representaciones composicionales, mientras las depicciones no.³ Esto quiere decir que las oraciones de

³ Existe controversia sobre si los lenguajes naturales son composicionales y sobre si las depicciones son o no composicionales. La tradición filosófica desprendida de los trabajos de Frege y Russell defiende que los lenguajes naturales son composicionales y

los lenguajes naturales representan en virtud de reglas que tienen lugar según el significado de los componentes de sus oraciones, y de cómo se concatenan. A grandes rasgos, esta diferencia se ha explicado como sigue: dado que el conjunto de todas las oraciones posibles de los lenguajes naturales están compuestos por elementos finitos (palabras), y dado que aquellos elementos (figuras, líneas, colores) que compondrían al conjunto de todas las depicciones posibles no parecen ser finitos,⁴ es difícil que existan reglas gramaticales que determinen el contenido de cada una de las depicciones posibles en virtud del contenido y función de sus componentes.

La segunda posible diferencia entre lenguajes naturales y depicciones es que el significado de los componentes de los lenguajes naturales parece ser convencional, mientras el contenido de las depicciones no. Por ejemplo, si bien es sencillo imaginar una situación donde existiera el acuerdo de que la palabra “perro” representara algo diferente al mamífero doméstico de la familia de los cánidos, es difícil pensar que la fotografía de un perro representara a otra cosa sin representar también a un perro. Otra manera de señalar esta posible diferencia es que si bien la palabra “perro” o “dog” no necesita asemejarse visualmente a un perro para poder representarlo; las depicciones⁵ de perros tienen alguna semejanza visual con lo que representan. Aunque en algún momento fue popular la idea de que las depicciones representaban en virtud de convencio-

las posiciones más tradicionales que investigan las depicciones sostienen que éstas no son composicionales. Para esta última discusión, consúltense Marcia Eaton, “Truth in Pictures”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Philadelphia, Wiley-Blackwell, vol. 39, núm. 1, otoño de 1980, pp. 15-26, y James Young, “On Representation”, en *Art and Knowledge*, Londres, Routledge, 2001, pp. 23-35.

⁴ Se dice que los colores, líneas y texturas no son finitos porque entre dos líneas, colores o texturas diferentes, siempre puede existir un tercero distinto. Por ejemplo, entre el tono azul 1 y el azul 2, siempre puede haber un azul 3, y entre el azul 3 y otro, siempre podrá existir uno distinto.

⁵ Recordemos que las depicciones son representaciones pictóricas no abstractas.

nes,⁶ hoy diversos filósofos rechazan este acercamiento y regresaron —no sin complicaciones— a la vieja y común idea de explicar las depicciones en términos de algún tipo de semejanza con lo que representan.⁷

Más que argumentar sobre las diferencias entre depicciones y lenguajes naturales, lo que me interesa aquí es señalar que si aceptamos que las depicciones representan de manera radicalmente diferente a como lo hacen los lenguajes naturales, entonces tiene sentido preguntarse si para interpretar depicciones es pertinente apelar a los deseos y creencias de sus autores, aunque parezca impertinente cuando se intenta explicar cómo interpretamos los lenguajes naturales.

Intencionalismo y anti-intencionalismo

La filosofía del lenguaje natural ha proporcionado otro elemento para pensar que apelar a la intención del autor de una representación es importante para interpretar su contenido. Se ha sostenido que cuando conversamos, apelamos a las creencias y deseos de nuestro interlocutor para saber lo que representan sus palabras. Por ejemplo, si el niño Nerón está jugando con fuego y su madre, Agripinila, profiere: “¡Nerón!” (1), sabemos que Agripinila está llamándole la atención a su hijo. Interpretamos (1) como una orden porque sabemos que usualmente las madres no creen que sus hijos deban jugar con fuego, y que no desean que lo hagan. Sin embargo, fuera del contexto arriba descrito, (1) difícilmente representa la petición de dejar de jugar con fuego. Usualmente no estamos al tanto de convenciones que nos hagan interpretar (1) como la representación de la orden de dejar de jugar con fuego. Tampoco existe una regla gramatical que haga de (1) la representación de la orden de dejar de jugar con fuego.

⁶ Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianápolis/Cambridge, Hackett, 1976.

⁷ Algunas de estas teorías, que difieren entre sí, pueden encontrarse en Ben Blumson, “Images, Intentionality and Inexistence”, en *Philosophy, and Phenomenological Research*, Londres, Wiley, vol. 79, noviembre de 2009, pp. 522-538; Robert Hopkins, “Resemblance and Misrepresentation”, en *Mind*, Oxford, Oxford University Press, vol. 103, núm. 412, 1994, pp. 421-437; Flint Shier, *Deep into Pictures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; Dominic Lopes, *Understanding Pictures*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

Por ello, algunos filósofos del lenguaje natural concluyen que conocer las creencias y deseos de un hablante puede ser relevante para que podamos interpretar correctamente sus preferencias.

Sin embargo, la relación entre intenciones y actos comunicativos no es tan feliz en escenarios distintos al de las conversaciones. Teóricos del arte han defendido que considerar las creencias y deseos de un artista para interpretar y apreciar su obra, así como interpretar su obra para explicar las creencias de ese autor, es incorrecto. Hacerlo, defienden, amenaza la libertad creativa del artista y puede menospreciar el valor de la obra. Por ejemplo, bajo esta perspectiva sería ilegítimo interpretar la novela *Lolita* según el conocimiento que se tenga de las creencias de su autor, Nabokov, sobre la pederastia, así como sería incorrecto deducir las creencias de Nabokov sobre la pederastia a partir de lo que leamos en *Lolita*. Beardsley y Wimsatt enfatizan y defienden la separación entre intenciones e interpretación en su artículo “The Intentional Fallacy”.⁸ Por enfatizar la separación entre el autor y su obra, hoy algunos teóricos⁹ relacionan el anti-intencionalismo de Beardsley con la famosa “muerte del autor”, defendida décadas más tarde por autores como Barthes. El anti-intencionalismo de Beardsley sostiene al menos las siguientes tesis:

- (a) No deben inferirse las intenciones (*i.e.*, creencias y deseos) del escritor partiendo de factores internos de la obra.
- (b) La intención del autor no es relevante para interpretar su obra.
- (c) La intención del autor no es relevante para evaluar su obra.

Además, el anti-intencionalismo defendido por otros autores, diferentes a Beardsley, sostiene que:

- (d) La intención del autor no determina el significado de la obra.

⁸ M. Beardsley y W. K. Wimsatt, “The Intentional Fallacy”, en *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Kentucky, University of Kentucky Press, 1954, p. 9.

⁹ Noel Carroll, “Art, Intention and Interpretation”, en *Beyond Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

(e) No es posible conocer lo que un autor pretendió que significara su obra antes de conocer el significado (gramatical) de los elementos constituyentes (las oraciones, en el caso de la literatura) por los que está compuesta.

En este trabajo entenderemos por *anti-intencionalismo depictivo* aquel comprometido con (b) y (e). Por ejemplo, alguien que defendiera el *anti intencionalismo depictivo* sostendría que podemos conocer lo que representa *La Mona Lisa* aunque no conozcamos lo que Leonardo quería y creía estar representando con esa pintura. También sostendría que es imposible conocer lo que Leonardo pretendió representar con *La Mona Lisa* a menos que sepamos lo que representan las líneas y figuras —entre otros elementos— que constituyen *La Mona Lisa*. Esta tesis es popular por proteger la libertad creativa de los artistas.

En este trabajo intentaré rechazar el *anti-intencionalismo depictivo*. Defenderé que conocer las intenciones del autor de una depicción es relevante para interpretar el contenido de sus depicciones, y que —en algún sentido— accedemos a las creencias y deseos comunicativos del autor sobre su depicción antes de que sepamos lo que representan las líneas, figuras y colores que forman parte de la depicción que interpretamos. Para ello no será necesario discutir las tesis anti-intencionalistas (a), (c) y (d). Lo que haré es exponer el anti-intencionalismo de Beardsley, someterlo a tres críticas, y al final defender una de ellas.

Anti-intencionalismo

De acuerdo con el anti-intencionalismo de Beardsley y Wimsatt, las palabras y oraciones contenidas en obras artísticas deben interpretarse utilizando herramientas diferentes a las que utilizamos en la interpretación de otros intercambios comunicacionales, como las conversaciones.

Beardsley acepta la diferencia entre el *significado lingüístico* y el *significado intencional* de una representación lingüística. El significado lingüístico es aquella información codificada en una forma sintáctico-léxico

particular con al menos un significado.¹⁰ Para explicarlo, Beardsley dice que éste puede alcanzarse o “hacerse público a través de la sintáctica, semántica, y nuestro conocimiento habitual del lenguaje, o a través de gramáticas y diccionarios”.¹¹ Por otro lado, el significado intencional de una oración o palabra es aquella información que el autor *pretende* o *quiere* comunicar a través de ella, y que muchas veces no es el mismo ni es consistente con el significado lingüístico de la misma oración.

Los tropos y figuras literarias, y los sub-enunciados ilustran muy bien la distinción entre el *significado lingüístico* y el *significado intencional* de un acto comunicativo. Por ejemplo, en la caracterización estándar de la ironía, un autor comunica a través de una preferencia algo opuesto al significado lingüístico de sus palabras. Así, en un contexto determinado, un agente podría proferir irónicamente (2) para comunicar que Pedro posee pobres capacidades de oratoria: (2) “Seguramente Pedro dará un excelente discurso”.

Cuando en una oración —contenida en una obra artística— se interpreta un *significado distinto* a su *significado lingüístico*, o distinto al que puede inferirse a partir del contexto donde se encuentra, Beardsley y Wimsatt afirman que se apela a la “evidencia externa” de la obra y se comete *la falacia intencional*.¹² Por “evidencia externa” entienden, entre otras cosas, el significado intencional de la obra: su uso idiosincrásico o privado, aquello que el autor pretendió significar por medio de ella.¹³

Para entender por qué, según Beardsley, no se debe apelar a las creencias y deseos de un autor para interpretar su obra, hay que apelar a la diferencia entre actos

¹⁰ Robyn Carlston, “Introduction”, en *Thoughts and Utterances*, Londres, Blackwell, 2002, p. 17.

¹¹ M. Beardsley y W.K. Wimsatt, *op.cit.*

¹² Beardsley y Wimsatt también distinguen una “evidencia intermedia” que puede ser relevante para la interpretación y valoración de una obra, pero que es difícil distinguir de la “evidencia externa”. Un ejemplo de esta evidencia sería el significado o asociaciones que un autor —o un grupo al que el autor pertenece— suele darle a ciertas palabras o tópicos, o incluso ciertos datos biográficos. La dificultad de la crítica literaria reside, según Beardsley y Wimsatt, en distinguir la evidencia intermedia de la externa; M. Beardsley y W. K. Wimsatt, *op. cit.*, p. 10.

¹³ *Idem.*

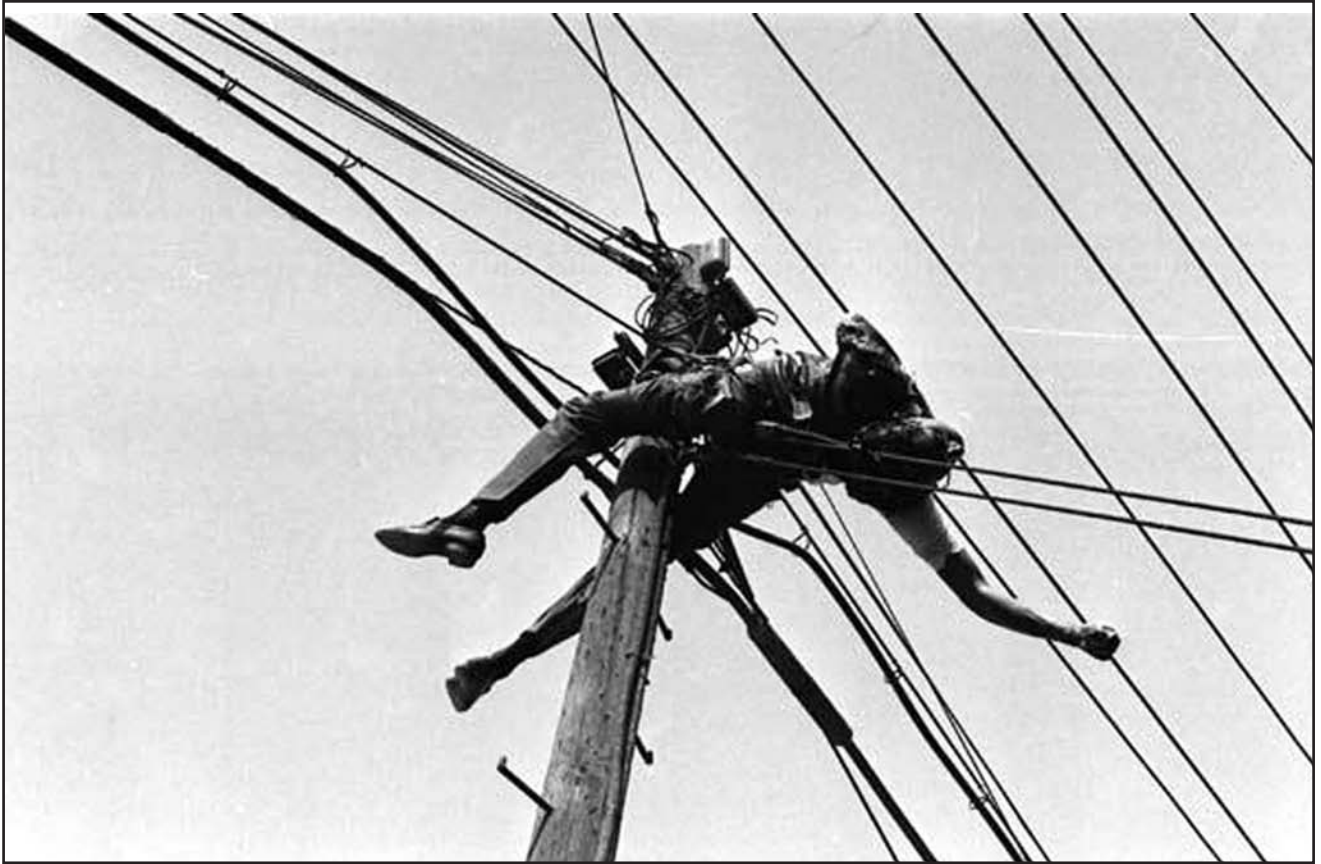


Figura 3. © Enrique Metinides, *Sin título* (empleado de Teléfonos de México electrocutado en el km 13 de la carretera México-Toluca), 1971. Fotoperiodista de Nota roja, Metinides es hoy reconocido como artista de la fotografía. De acuerdo con el intencionalismo conversacional, quien publica depicciones en periódicos o libros educativos tiene como objetivo comunicar las creencias y deseos de sus autores a través de ellas, por lo que apelar a las intenciones es relevante para interpretarlas. El intencionalismo conversacional también afirma que lo mismo puede ser el caso para las obras artísticas. Tomada de <http://www.google.com.mx/images?hl=es&biw=1276&bih=653&q=Enrique+Metinides> (consultado el 4 de febrero de 2011).

ilocutorios y representaciones de actos ilocutorios.¹⁴ Un acto ilocutorio es un enunciado cuya función no sólo es describir hechos, sino señalar las circunstancias en las que se formula, las restricciones bajo las cuales está sometido y la manera en que debe interpretarse. Una expresión del lenguaje es un acto ilocutorio cuando —dadas las condiciones apropiadas— quien la emite realiza una acción a través de ella, o la oración forma parte de una acción realizada por una persona. En acto ilocutorio *hay algo realizándose al proferirla la persona*.¹⁵ Por ejemplo, si Hugo no encuentra su reloj en su ofici-

na, y le dice señalándolo con un dedo (3) a Pedro, su compañero: (3) “No encuentro mi reloj”, la oración no sólo describe un hecho, también es una acción de acusación. Dadas las circunstancias en las que se encuentra Hugo al proferir (3), él no sólo describe el hecho de no encontrar su reloj, también realiza la acción de acusar a Pedro de haberlo tomado.

Beardsley acepta que es correcto interpretar los actos ilocutorios apelando a su significado intencional. Es decir, Beardsley afirma que para saber que (3) es una acción de acusación, necesitamos apelar a lo que Hugo cree o desea expresar por medio de (3). De hecho, parte de lo que hace que (3) sea también una acusación y no sólo una petición, son las creencias de Hugo. Si (3) es una acusación, es porque —entre otras condiciones— Hugo cree que a través de proferir (3) acusa a Pedro de haberlo tomado. Si Hugo no conociera el idioma espa-

¹⁴ M. Beardsley, “Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived”, en *Aesthetics and The Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*, Nueva York, Wiley-Blackwell, 1982, p. 190.

¹⁵ J. L. Austin, *How to Do Things With Words*, Oxford, Harvard University Press, 1962, pp. 59-60.



ñol y creyera que (3) significara otra cosa al significado lingüístico de “No encuentro mi reloj”, algo como: (4) “Te presto mi reloj”, Hugo no acusaría a Pedro al proferir (3). Así, las creencias no sólo formarían parte del *significado intencional de una oración*, sino de la acción —ilocutoria— de acusar. En el ejemplo anterior, la intención de Hugo de asignarle responsabilidad moral a Pedro a través de (3) parece ser un requisito indispensable del acto ilocutorio de acusación. Por estas razones, Beardsley concluye que una de las condiciones necesarias para que podamos interpretar ciertas oraciones como actos ilocutorios, es apelar a las intenciones de quien emitió tal proferencia.¹⁶

Sin embargo, Beardsley distingue entre *ejecutar* un acto ilocutorio y *representarlo*. Si bien enunciados como (3) son la *ejecución* de un acto ilocutorio cuando son proferidos en condiciones como las especificadas arriba, sólo son la *representación* de actos ilocutorios si ocurren en obras artísticas. Por ejemplo, siendo (3) parte de un guión dramático y al ser proferido por un actor en el contexto de una puesta en escena, (3) no debería interpretarse como acusación: en tal contexto el hablante no cree que por medio de (3) acusa a alguien. Más bien, el actor cree que al emitir (3) está representando la acción de acusar. Beardsley explica que la *representación* de actos ilocutorios es como una imitación selectiva de sólo algunas de las condiciones que los generan, donde se dejan afuera aquellas condiciones para el acto. Porque no satisfacen algunas de las condiciones necesarias de las *ejecuciones* de actos ilocutorios, Beardsley concluye que en las obras artísticas sólo hay *representaciones* de actos ilocutorios, no actos ilocutorios.

Para Beardsley, aunque en el discurso ordinario las personas *ejecutan* una multitud de actos ilocutorios, en la literatura y en las artes sólo se les *representa*.¹⁷ Esto se sostiene incluso cuando una oración no ha sido emitida por un personaje en una obra, sino por el autor mismo, tal como sucede en los ensayos literarios, autobiografías literarias, poesías u otros géneros literarios. Por ejemplo, si Jorge Luis Borges hubiera expresado en su supuesto poema *Instantes*: (5) “Si pudiera vivir nue-

vamente mi vida, [...] sería menos higiénico [...]”, sería un error interpretar tal oración como la acción de arrepentimiento de Borges. Beardsley diría que, más bien, si Borges hubiera escrito ese poema, *representaría* a un personaje *ejecutando* un acto ilocutorio de arrepentimiento. Beardsley llama a los personajes implicados en poesías, ensayos, etcétera, “hablantes dramáticos”.¹⁸ Así, una *representación* de un acto ilocutorio puede ser emitida por un personaje, o por un “hablante dramático”, pero no por un autor. Dado que los autores, y no los personajes o “hablantes dramáticos” son los que tienen intenciones (creencias y deseos), no se puede ni se debe interpretar las emisiones de estos últimos apelando a sus intenciones. De acuerdo con Beardsley, las intenciones de los “hablantes dramáticos” y de los personajes son para nosotros inaccesibles simplemente porque no existen. Lo que existe son las representaciones de tales creencias y deseos.

A diferencia de las *ejecuciones* de actos ilocutorios, el significado de las *representaciones* de actos ilocutorios no está conectado con las intenciones del autor. Por ejemplo, en el contexto del poema *Instantes*, (5) no está vinculado con las creencias de Jorge Luis Borges ni aunque él efectivamente hubiera escrito el poema. Por lo tanto, según Beardsley, tal proferencia debe comprenderse sin apelar a las intenciones del autor: carece de significado intencional y sólo debe interpretarse apelando a su *significado lingüístico*. Es decir, debe interpretarse según lo que nos indique el diccionario, la gramática, y el contexto textual sobre el significado de sus palabras.

La conclusión anti-intencionalista se ha utilizado para el análisis de depicciones. Aunque no exista una sintáctica y una semántica que nos permitan para todos los casos atribuirle contenidos específicos a las depicciones, existe una semiótica que intenta desprender significados de las depicciones. Además, en el análisis de imágenes también se habla de significado autorial o significado textual de las obras.

En este trabajo supondré tres tesis sobre las depicciones que fortalecerán el anti-intencionalismo. De este modo, si rechazamos el anti-intencionalismo incluso

¹⁶ M. Beardsley, *op. cit.*, pp. 193-194.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 190-191.

¹⁸ *Ibidem*, p. 4.

concediéndole estas suposiciones, rechazaremos otras formas menos plausibles de anti-intencionalismo. En primer lugar, supondré (i) que las depicciones son actos comunicativos. Considerar a las depicciones como actos comunicativos es pensar que tienen significado o contenido, y que este contenido es contexto-dependiente. Dado que se le pueden adscribir distintos contenidos a las depicciones según la situación donde se le encuentre (*e.g.*, una fotografía puede ser interpretada de un modo si está en un museo, pero de otro modo si se le percibe en un periódico), consideraremos que las depicciones tienen contenidos que varían de acuerdo con el contexto donde estén situadas. También supondré que (ii) puede existir una *semiótica "completa"* de las depicciones: un conjunto de reglas que relacionaran a los elementos formales (*i.e.*, color, líneas, formas) de cada una de las depicciones de todo el conjunto de depicciones posibles con un significado compuesto por oraciones lingüísticas. La idea de la "semiótica completa" puede ilustrarse diciendo que de existir una, podría existir también una especie de diccionario con una lista de todos los colores y todas las formas imaginables que nos ayudará a determinar el significado de cada una de las depicciones posibles. Por último, supondré (iii) que al ser dibujadas/diseñadas/comunicadas, las depicciones tienen un contenido singular desprendible de sus elementos formales, y que este contenido prevalece sobre sus demás contenidos. Es decir, con (iii) supondré que cuando alguien dibuja algo con la intención de comunicar algo, el contenido de este dibujo puede traducirse a una oración singular que representaría más fiel y completamente las intenciones comunicativas de su autor que otras oraciones también relacionadas con la depicción. Así, (i) (ii) y (iii) suponen, en conjunción, que cuando un sujeto *S* dibuja o diseña una depicción *D*, *S* intenta comunicar algo accesible a otras personas diferentes a él mismo, y que eso que comunica está relacionado a los elementos formales de su diseño o dibujo, y que puede traducirse a una oración que expresa mejor lo que *S* pretendió comunicar que otras oraciones que también forman parte de lo que *S* pretendió comunicar con *D*.

A la conclusión a la que quiero llegar en este trabajo es que incluso bajo estos tres supuestos, el *anti-inten-*

cionalismo depictivo está equivocado. Para intentar demostrarlo expondré cuatro tipos de tesis contra el anti-intencionalismo, y argumentaré a favor de una de ellas. Veamos.

Intencionalismo real, intencionalismo hipotético e intencionalismo epistémico

Intencionalismo real

En *Validity in Interpretation*¹⁹ Hirsch postula el *intencionalismo real* para atacar la idea de que las oraciones tienen un significado independiente al pretendido por el autor. De acuerdo con el *intencionalismo real*, el contenido de un acto comunicativo es aquel que su emisor intentó comunicar.²⁰ Utilizando el argumento de Hirsch en el contexto de las depicciones, y considerando las suposiciones (i), (ii) y (iii) definidas en la sección anterior (*i.e.*, que las depicciones son actos comunicativos con contenidos accesibles a quien las elaboró, y que un contenido prevalece sobre los demás), el argumento del intencionalismo real contra el *anti-intencionalismo depictivo* es el siguiente.

Premisa 1: Cuando son diseñados en una depicción, las líneas, los colores, las texturas (*i.e.*, elementos formales de la depicción) tienen significados determinados específicos.

Premisa 2: Cuando no son diseñados en una depicción, las líneas, colores y texturas no tienen significados determinados específicos.

Premisa 3: Tres y sólo tres elementos contextuales participan en la reducción de los varios significados posibles —de los elementos formales de una depicción— a uno solo: el contexto espacial (*i.e.*, ubicación de los elementos formales en la depicción) donde son diseñados, el contexto situacional (*i.e.*, circunstancias donde se profiere la depicción) en que fueron diseñados, y el contexto intencional (*i.e.*, la intención comunicativa con que fue profirida la depicción) en el que fueron diseñados.

¹⁹ E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1973; véase George Dickie y W. Kent Wilson, "The Intentional Fallacy: Defending Beardsley", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Philadelphia, Wiley-Blackwell, vol. 53, núm. 3, 1995, pp. 233-250.

²⁰ George Dickie y W. Kent Wilson, *op. cit.*, p. 236.

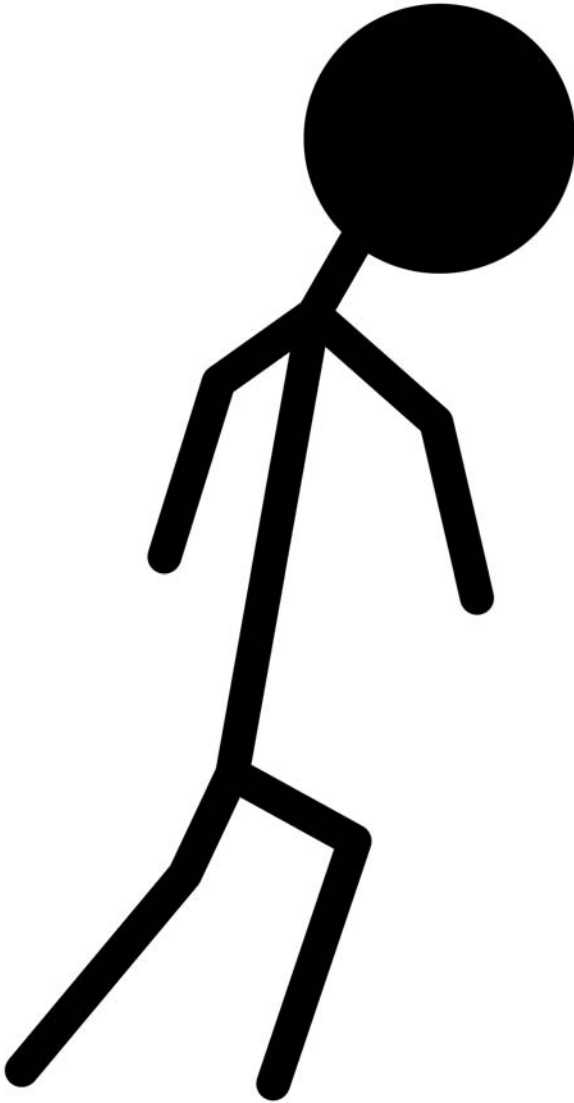


Figura 4. El intencionalismo epistémico distingue entre contenido visual y contenido pictórico. Aquí el contenido visual es el de un humano cabezón, flaco y sin colores, y el contenido pictórico es el de un humano con proporciones normales.

Premisa 4: Existen situaciones donde el contexto espacial y situacional no reducen la variedad de significados posibles de los colores, líneas y texturas que componen una depicción a uno solo.

Premisa 5 (de 1 y 2): Cuando son diseñados, la variedad de significados posibles de colores, líneas y texturas de una depicción se reducen a uno solo.

Premisa 6 (de 3, 4 y 5): Por sí solos, los contextos espaciales y situacionales de la depicción no reducen la variedad de significados posibles de sus elementos formales a un solo significado específico.

Conclusión intencionalista real (de 3, 5, 6): Las intenciones comunicativas de los autores de las depicciones es

lo que reduce los varios significados de los elementos formales de la depicción a un solo significado específico.

Como puede apreciarse, el *intencionalismo real* parte de dos supuestos para concluir que las intenciones de los autores es lo que reduce los significados posibles de una depicción. Por un lado, el *intencionalismo real* supone que las depicciones tienen un contenido determinado específico, y por otro, supone que los contextos espaciales y situacionales no son suficientes para dárselo. Por ejemplo, el *intencionalismo real* implica que si una fotografía tuviera cien significados o contenidos posibles, el contexto espacial y situacional donde la encontramos podría reducirlo, por decir algo, a veinte, pero finalmente la intención del autor de la depicción determinaría cuál de esos veinte contenidos o significados es el que la fotografía realmente tiene. De este modo, las creencias y deseos de su autor serían aquello que finalmente determinaría qué contenido es de la depicción. Esta conclusión implica que el contenido de la depicción es el mismo que el pretendido por su autor. Si se acepta que una depicción tiene un solo significado específico (premisa 1), y si se acepta que este contenido está determinado por las creencias y deseos del autor (*i.e.*, por su significado intencional), entonces se tiene que aceptar que el contenido de la depicción es el mismo que el pretendido por su autor. Hirsch hace explícita esta supuesta identidad con un ejemplo como el siguiente. De acuerdo con su teoría, si Fernando Botero no tuvo la intención de dibujar a una *Mona Lisa* obesa (figura 1) sino que pretendió mostrar cómo sería la *Mona Lisa* si las dimensiones y proporciones de los humanos fueran diferentes, y si los espectadores de su obra sólo percibieran en el dibujo una representación de la *Mona Lisa* obesa, entonces los perceptores no entenderían el contenido real de las pinturas de Botero. Para el *intencionalismo real*, el contenido “universal y válido” de la depicción sólo es uno: el pretendido por su autor. A esta perspectiva se le llama *intencionalismo real* porque concluye que el contenido *real* de un acto comunicativo es el contenido intencional del mismo.

Sin embargo, el *intencionalismo real* parece poco plausible. Tal como defienden Dickie y Wilson, según



esta teoría el contenido de las depicciones es el pretendido por su autor, por lo que captar el contenido de una fotografía implicaría tener acceso a las intenciones (creencias y deseos) de su autor. Esto no parece posible en los casos donde no sabemos nada del autor de la depicción que interpretamos. Después de todo, ¿cómo podríamos acceder a las creencias y deseos de individuos que desconocemos? El *intencionalismo real* responde esta pregunta afirmando que *adivinamos* el significado intencional de las depicciones, lo que implica que adivinamos las creencias y deseos comunicativos de sus autores. Esta explicación no parece convincente.

Otro argumento contra el *intencionalismo real* es el siguiente. Si el conocimiento de las intenciones comunicativas del autor fuera lo que determinara el significado específico de las depicciones, entonces la explicación de un autor sobre el contenido de su depicción debería reducir los posibles significados de la depicción a uno solo. Sin embargo, si el *intencionalismo real* fuera correcto, esto nos llevaría a un proceso infinito. Dado que según el *intencionalismo real* no comprendemos un acto comunicativo sino apelando a las creencias y deseos de su autor, y dado que las palabras también son actos comunicativos, entonces para comprender la explicación del autor de una depicción requeriríamos de otra explicación del autor: una que redujera los posibles significados de su explicación a uno solo, y lo mismo sucedería con esta nueva explicación, y así, hasta el infinito. Por lo tanto, considerando las tesis del *intencionalismo real*, hacer del conocimiento de las intenciones del autor un elemento indispensable para comprender el significado específico de una depicción nos llevaría a un regreso al infinito. Dado que un proceso infinito no parece explicar el hecho de que le demos contenidos a las depicciones, el *intencionalismo real* parece falso.

De este modo, el *intencionalismo real* no supera el *anti-intencionalismo depictivo*. Como lo establecimos en el primer apartado, el *anti-intencionalismo depictivo* rechaza dos cosas: que las intenciones del autor son relevantes para la adscripción de contenidos de depicciones, y que podamos acceder al contenido intencional de las depicciones antes de acceder al contenido de

sus elementos formales (colores, líneas, figuras). Los argumentos arriba descritos en contra del *intencionalismo real* demuestran que apelar a las intenciones del autor para interpretar el contenido de sus depicciones implica adivinarlas, o un regreso infinito. Dado que adivinar creencias y deseos, ni un proceso infinito parecen explicaciones plausibles de cómo interpretamos depicciones, desde el *intencionalismo real* las intenciones del autor parecen ser irrelevantes para la adscripción de contenido de depicciones. Por otro lado, al afirmar que “adivinamos” el contenido intencional de una depicción al percibir los elementos formales que la componen, el *intencionalismo real* parece aceptar que no conocemos nada de los deseos comunicativos de un autor, sino hasta que nos enfrentamos a su depicción. Por lo tanto, el *anti-intencionalismo depictivo* prevalece en sus dos aspectos.

Intencionalismo hipotético

El *intencionalismo hipotético* se opone al *intencionalismo real*, y al *anti-intencionalismo* de Wimsatt y Beardsley. En “On What a Text Is and How It Means”,²¹ William Tulhurst desarrolla esta postura aceptando la diferencia entre el contenido obtenido a partir de los elementos formales de un acto comunicativo²² y el significado intencional del mismo acto. Sin embargo, esto lo hace defendiendo la pertinencia de las intenciones del autor para darle contenido a una preferencia. Aquí extenderé el *intencionalismo hipotético* para el análisis de depicciones. Veamos.

De acuerdo con el *intencionalismo hipotético*, el contenido de una depicción *D* debería comprenderse como el contenido intencional que el miembro *S* de la audiencia objetivo del autor *A* de la depicción *D* está más justificado en atribuirle a *D*, según el conocimiento y las actitudes que *S* posee en virtud de ser miembro de la audiencia objetivo de *A*.²³ Es decir, el *intencionalismo hipotético* afirma que el contenido de una depicción es el más justificado de los contenidos atribuidos

²¹ William Tulhurst, “On What a Text Is and How It Means”, en *British Journal of Aesthetics*, vol. 19, núm. 1, 1979, pp. 3-14.

²² Significado de cadenas de palabras, en la terminología de Tulhurst (*ibidem*, p. 4).

²³ *Ibidem*, p. 21.

a la depicción por la audiencia a quien esté dirigida la depicción. Por ejemplo, de acuerdo con el *intencionalismo hipotético*, el contenido de una fotografía publicada en un periódico de izquierda sería aquel que alguna simpatizante de las políticas de izquierda defendidas en ese periódico estaría más justificada en atribuirle a la fotografía. Así, cuando el periódico oficial del nacionalsocialismo alemán publicó la fotografía de Hitler en una posición corporal enérgica, cuando disolvió el parlamento, el contenido de esta fotografía, de acuerdo con el *intencionalismo hipotético*, podría expresarse en una oración como: (5) “Hitler se mostró decidido cuando disolvió el Parlamento”. Pero si la misma fotografía fuera publicada en un periódico de izquierda, el contenido atribuido por un detractor de Hitler, sería: (6) “Hitler se mostró rabioso cuando disolvió el Parlamento”.

De este modo, el *intencionalismo hipotético* explicaría el hecho de que las depicciones pueden tener diferentes contenidos específicos, y de que pueden interpretarse de diferentes maneras, salvando la tesis intencionalista de que interpretamos el contenido de una depicción apelando a las creencias y deseos de su autor, o de quien publica la imagen.

El *intencionalismo hipotético*, sin embargo, no supe-
ra dos críticas que hacen difícil pensar que las intenciones del autor son relevantes en la adscripción de contenidos. En primer lugar, hacer hipótesis del contenido de una depicción puede tener como consecuencia comprender depicciones con distintos contenidos como si tuvieran el mismo. Considérese el siguiente experimento mental:²⁴ La policía busca a Hugo, un ladrón que no ha sido fotografiado pero que ha sido descrito detalladamente por medio de palabras, y que es completamente canoso. Pedro, el policía responsable de hacer el retrato hablado aprieta accidentalmente y sin darse cuenta un botón en la computadora que hace que el cabello del retrato hablado se ilumine de negro. Supongamos que el rostro del ladrón Hugo es idéntico al del dibujante Pedro. La única diferencia entre Hugo y Pedro es que Hugo es completamente canoso, mientras que Pedro tiene el cabello negro, de modo que el

retrato hablado de Hugo —realizado por Pedro— es más parecido a Pedro que a Hugo. De hecho, alguien que no supiera de la equivocación cometida, diría que se trata del retrato de Pedro. Supongamos que el dibujante Pedro imprime el dibujo y lo deja en la oficina del inspector policiaco. Más tarde, Pedro regresa a su computadora y se da cuenta de que iluminó de negro el cabello canoso de Hugo. Entonces corrige el color del cabello, imprime el retrato, y lo deja en la oficina del inspector, pero olvida retirar el primer retrato. Supongamos que horas después el inspector llega a su oficina y encuentra en su escritorio los dos retratos: el de Hugo y el de Pedro. De acuerdo con el *intencionalismo hipotético*, si el inspector conoce bien la descripción verbal del ladrón Hugo, y si sabe que Pedro escuchó y comprendió bien tal descripción, le daría el mismo contenido a ambos retratos: interpretaría ambos retratos como representaciones del ladrón, Hugo. Esto sucedería porque el inspector haría al menos dos hipótesis sobre las creencias y deseos del dibujante Pedro para dibujar el retrato del hombre con el cabello negro. En una sopesaría la posibilidad de que el dibujante Pedro quisiera inculparse a sí mismo. En otra sopesaría la posibilidad de que el dibujante se equivocara al dibujar al ladrón Hugo con el cabello negro. Dado que el inspector sabría que Pedro es una persona honrada que no desea inculparse por un crimen que no cometió, concluye que la mejor hipótesis sobre el contenido del retrato que tiene en sus manos, y que aparentemente representa a Pedro, es que representa a Hugo, el ladrón. Sobre el retrato del hombre canoso llegaría a la misma conclusión: que es el retrato del ladrón Hugo. De este modo, bajo el *intencionalismo hipotético* distintas representaciones, la de Hugo y la de Pedro, podrían representar exactamente el mismo contenido (*i.e.*, a Hugo). Que dos representaciones diferentes representen exactamente el mismo contenido parece incorrecto por la siguiente razón. Dadas sus diferencias, alguien podría conocer por medio de alguna representación algo que no podría conocer por medio de otra. En el caso del retrato de Hugo con el cabello negro dibujado por Pedro, el inspector policiaco podría percatarse al percibirlo, por ejemplo, de cuál sería el aspecto del ladrón Hugo, si Hugo se tiñera el

²⁴ Véase Catherine Abell, *op. cit.*, y Ben Blumson, *op. cit.*



cabello de negro. Sin embargo, no llegaría a la misma información si se enfrentara al retrato de Hugo con el cabello blanco. Si aceptamos que el inspector podría llegar a diferente información con los diferentes retratos, ¿cómo podríamos afirmar sin contradecirnos que el contenido de los retratos es exactamente el mismo? Una respuesta plausible sería diciendo que ambas fotografías tienen más de un contenido, y que comparten uno de ellos. Pero esta respuesta implicaría abandonar uno de los supuestos que estipulamos para el *anti-intencionalismo depictivo*: que una depicción tiene un solo contenido específico. Por lo tanto, el *intencionalismo hipotético* sería incorrecto.

En conclusión, el *intencionalismo hipotético* sólo demuestra que las intenciones del autor de una depicción son relevantes para adscribirles contenidos si rechazamos que una depicción tiene un solo contenido específico cuando es comunicado. Sin embargo, incluso rechazando este supuesto, no supera el segundo reto *anti-intencionalista*: que podamos acceder al significado intencional antes de acceder al contenido formal de la depicción. De hecho, el *intencionalismo hipotético* defiende que hacemos hipótesis del significado intencional de una depicción a partir de que percibimos y atribuimos contenidos a los elementos formales de la depicción. Por lo tanto, el *anti-intencionalismo* prevalecería.

Una última consideración contra el *intencionalismo hipotético* es que fijar el significado intencional de una depicción parece ser muy distinto a hacer hipótesis, o incluso decisiones rápidas sobre su contenido. Típicamente interpretamos una depicción en un periodo mucho más corto que en cualquier otro tipo de toma de decisiones. Interpretamos depicciones de manera veloz, y aunque en principio pueda considerarse mucha evidencia, en la práctica sólo consideramos una cantidad muy pequeña para decidir qué contenido tiene una depicción.²⁵

Intencionalismo moderado o conversacional

En "Arte y conversación",²⁶ Noël Carroll se opone al *anti-intencionalismo* atacando su fundamento estético.

²⁵ Cfr. Robyn Carlston, *op. cit.*, p. 2.

²⁶ *Idem.*

El argumento de Carroll, extendido al *intencionalismo depictivo*, es el siguiente: según el *anti-intencionalismo* de Beardsley y Wimsatt, el significado intencional de un acto comunicativo es irrelevante cuando el acto comunicativo en cuestión es una obra artística. Sin embargo, el *anti-intencionalismo* tal como lo exponen Beardsley y Wimsatt, no debería juzgar como incorrecto apelar a las intenciones del autor cuando los actos comunicativos en cuestión no son obras artísticas. A diferencia de las representaciones en el arte, las creencias y deseos del autor son parte de lo que se pretende comunicar en los textos o depicciones que encontramos en periódicos y libros educativos. Por lo tanto, concluye Carroll, considerar las intenciones de sus autores para interpretar lo que expresan por medio de sus depicciones o textos debería ser correcto.

Además, Carroll también pretende mostrar que preguntarse qué quiere decirnos un artista a través de su obra puede ser valioso. De este modo, Carroll concluye que las creencias y deseos comunicativos del autor pueden ser relevantes para interpretar su acto comunicativo incluso en contextos artísticos. Veamos más detenidamente su argumento.

El *anti-intencionalismo* de Beardsley rechaza que el significado intencional de una representación sea utilizada como fuente de adscripción de contenidos. Como mencionamos en la primera sección, Beardsley defiende que adscribirle significados intencionales a los textos literarios implicaría adscribirle a sus autores las acusaciones, denostaciones o panegíricos que encontremos en esos textos. Hacerlo, explica Beardsley, podría tener como consecuencia la censura o devaluación de la obra en cuestión. Por ejemplo, si adscribiéramos al escritor Thomas de Quincey las creencias y deseos que encontramos en su obra *El asesinato como una de las bellas artes*, llegaríamos a la ridícula conclusión de que Thomas de Quincey era un asesino, o al menos alguien que exhorta a sus lectores a asesinar. Ello podría traer como consecuencia la censura o la devolución de su trabajo. Por ello, según Beardsley y Wimsatt, los lectores interesados en maximizar el valor estético de la obra no deberían relacionarla con las creencias y deseos comunicativos de su autor. Como puede apreciarse, la conclusión de Beardsley se sigue de una premisa estética:

que es peor censurar una obra artística o devaluarla que relacionarla con las creencias de su autor.

Además, Beardsley afirma que esta premisa estética prevalece incluso en obras artísticas de las que sabemos que contienen información sobre las creencias y deseos de sus autores. Por ejemplo, aunque las imágenes fotoperiodísticas contengan aserciones comúnmente relacionadas a las creencias de sus autores sobre hechos que retratan, Beardsley defendería que un lector educado en las artes debería atribuírselas a un “personaje” o a un “hablante/fotógrafo dramático”, no al individuo que captura la imagen en cuestión. La razón que aduce Beardsley para tratar incluso a este tipo de representaciones de modo estético es la siguiente: dado que no tenemos un principio que nos ayude a distinguir las intenciones del autor (actos ilocutorios), de las representaciones de intenciones (representaciones de actos ilocutorios) de personajes o hablantes dramáticos cuando nos enfrentamos a representaciones, y dado que no deseamos censurar o devaluar la obra, entonces es mejor no relacionar las creencias y deseos de sus autores con sus actos comunicativos. Así, Beardsley defiende que todos los contenidos de una obra artística deben tratarse como si carecieran de contenido intencional, sin importar si de hecho lo tienen o no.

De acuerdo con Carroll,²⁷ el trato homogéneo entre *ejecuciones* (creencias y deseos de autores) y *representaciones* de actos ilocutorios (representación de creencias y deseos de personajes ficticios) es una debilidad del argumento *anti-intencionalista*. En primer lugar, afirma, es sospechoso *rechazar* que *ejecuciones* de actos ilocutorios de ciertas obras artísticas formen parte del valor estético de la obra.²⁸ Si así lo hiciéramos, defiende, y sostuviéramos que la *única* manera correcta de acercarse a las obras artísticas fuera tratando a las creencias y deseos comunicativos de los autores contenidas en ellas como representaciones de creencias y deseos, estaríamos negando el valor de obras donde es ampliamente reconocido el valor de las creencias y deseos comunicativos del autor. Carroll afirma que es un hecho que en varias obras se reconoce que las creencias de

sus autores forman parte de su valor artístico, y que el *anti-intencionalismo* no da cuenta de ello. Por ejemplo, Carroll explica que en *Guerra y Paz* Tolstoi expresa juicios políticos que son atribuibles a sus creencias y deseos, o que Melville emite juicios éticos en *Moby Dick*, y Platón epistémicos y metafísicos en el *Teeteto* o en otros de sus *Diálogos*, y que estas creencias forman parte del valor estético de la obra. En el caso de las depicciones, ¿existen, por ejemplo, fotografías que son reconocidas artísticamente por lo que nos dicen acerca del mundo además de ser reconocidas por la experiencia estética que transmiten?, ¿es lo que transmiten acerca del mundo parte de lo que las hace valiosas como obras de arte? Si lo afirmamos, deberíamos aceptar que el valor artístico de ciertas depicciones puede comprender las creencias y deseos comunicativos de sus autores, y que podemos —como en cualquier otro tipo de discurso— apelar a las creencias y deseos del autor para interpretarlas (figura 3).

Siguiendo a Carroll, incluso si intuyéramos que la mayor parte de las depicciones del catálogo de un artista visual deberían interpretarse sin considerar sus creencias y deseos, no estaríamos obligados a tratar todas las obras de ese artista del mismo modo. Dado que no existe un principio epistémico que nos ayude a diferenciar las *representaciones* de las *ejecuciones* ilocutorias, el que las tratemos de uno u otro modo sólo dependería del objetivo que persigamos al acercarnos a ellas.

De este modo, el “intencionalismo moderado” de Carroll defiende que parte importante del valor de una obra son las creencias del autor expresadas en ella. Por tanto, afirma que si se tiene como objetivo sopesar el valor comunicativo de la obra, debería ser correcto apelar a las intenciones del autor para interpretarla. Este acercamiento no implica que todas las depicciones deban apreciarse a la luz de las creencias y deseos de su autor, ni que las creencias expresadas del autor sobre su obra deban obedecerse. Más bien, el intencionalismo moderado sugiere que una obra artística puede expresar una “tesis”, y que ésta podría identificarse como aquello que el autor quiere o pretendió comunicar con su depicción. Para Carroll, podemos acercarnos a una obra de arte como nos acercamos a una conversación.

²⁷ *Ibidem*, p. 161.

²⁸ *Ibidem*, p. 164.

En sus palabras: “teniendo como objetivo cognitivo descubrir qué nos quiere decir el autor por medio de ella”.²⁹

Dickie y Wilson³⁰ rechazan el intencionalismo moderado o conversacional de Carroll. Extendiendo su crítica para las depicciones, su argumento es que nuestro objetivo estándar frente a una depicción no es descifrar lo que nos quiere decir su autor. Más bien, nuestro objetivo estándar es saber cuál es el significado que podemos interpretar partiendo de los elementos formales (líneas, formas, colores) que vemos en una depicción. Sólo en equivocaciones como la descrita en el ejemplo del retrato policiaco, o donde la depicción es ambigua, o en casos donde no conocemos el estilo depictivo, es cuando nos preguntamos lo que nos quiere decir un autor con su depicción. Sólo en esos casos, que son más la excepción que la regla, dejamos de concentrarnos en lo que está siendo representado por las líneas y colores que forman el dibujo o diseño. En la mayoría de los casos el lugar y situación donde encontremos la depicción, así como sus elementos formales, es lo que nos permite asignarle un contenido. Así, el *intencionalismo conversacional* de Carroll sólo superaría el primer reto del *anti-intencionalismo depictivo* en casos excepcionales.

Además,³¹ incluso en esos casos sólo tenemos acceso al contenido intencional de un acto comunicativo por acceder primero al contenido de sus elementos formales. Por ejemplo, si un extranjero asiático que no sabe español agitara un dibujo de una taza de café enfrente de un dependiente de una cafetería, es muy probable que el dependiente descubriera que el extranjero desea una taza de café por apelar a los deseos de su cliente. En ese caso el objetivo del dependiente es saber lo que pretende comunicar el extranjero por medio de su dibujo,

²⁹ *Ibidem*, p. 161.

³⁰ George Dickie y W. Kent Wilson, *op. cit.*, p. 245.

³¹ *Ibidem*, p. 272.



Figura 5. Andy Warhol, *Brillo Box (Soap Pads)*, 1964, expuestas en varios museos. El caso de los indiscernibles perceptivos ilustra lo que el intencionalismo epistémico postula: que necesitamos saber algo acerca de las creencias y deseos de los autores de depicciones para poder interpretarlas. Tomada de <http://c-monster.net/blog1/2009/01/29/rebus/> (consultado el 4 de febrero de 2011).

pero sólo tendría acceso lo que desea el extranjero por percibir y darle contenido a los elementos formales (colores, formas, líneas) que percibe en la depicción que el extranjero agita frente a él.

Intencionalismo epistémico

Hasta aquí, ninguna de las teorías intencionalistas supera los dos retos del *anti-intencionalismo depictivo*. Ni el intencionalismo real, ni el hipotético ni el conversacional explican algún modo en que podamos tener acceso a lo que cree y desea comunicar un autor

por medio de una depicción, antes de que tengamos acceso al significado de los elementos formales que constituyen esa depicción. Además, sólo el *intencionalismo hipotético* y el *intencionalismo conversacional* logran probar que las intenciones del autor son relevantes para interpretar su preferencia, pero negando que las preferencias tienen un significado específico, o diciendo que esto sólo sucede en casos excepcionales. El *intencionalismo epistémico* de Hopkins parece superar los dos retos anti-intencionalistas, más allá de estas deficiencias. Veamos.

Hopkins concuerda con varios teóricos en que algo que distingue a las depicciones de otros objetos es que son productos *intencionales* de la acción humana. Como vimos arriba, bajo este criterio una nube en el cielo con forma de silla no podría ser una depicción, pues no fue creada por una acción intencional. En contraste, el dibujo de una nube trazado en un papel por un humano sí sería una depicción por ser producido por un agente con intenciones. Dado que es razonable pensar que la intención del autor juega un papel determinante en que algo sea o no una depicción, Hopkins cree que también es razonable pensar que las intenciones tienen un papel en la determinación del contenido de las depicciones.

Dos supuestos importantes subyacen en la teoría de Hopkins. El primero es que una condición necesaria de la depicción es la semejanza *experimentada* entre el objeto representado y la depicción. Para Hopkins esta relación es psicológica: lo que relaciona a la depicción con lo que representa no es que compartan ciertas propiedades, sino que quien las percibe *experimente* que las comparten. El segundo supuesto es que una depicción tiene, además de un contenido intencional, un *contenido visual* y un *contenido pictórico*. El *contenido visual*, de acuerdo con Hopkins, es el que le adscribimos a una depicción en virtud de la experiencia que tenemos de su semejanza visual con el objeto que representa. El *contenido pictórico* es el que le atribuimos a una depicción en virtud del contenido visual, pero que coincide con las intenciones comunicativas del autor.³² Por

³² Citado en Catherine Abell, "Canny Resemblance", en *The Philosophical Review*, Durham, Duke University Press, vol. 188, núm. 2, 2009, pp. 183-223.

ejemplo, el *contenido visual* de la figura 4 es un humano cabezón, flaco y sin colores. Su *contenido pictórico* es el de un humano normal, con colores y proporciones normales.

De acuerdo con Hopkins, las intenciones de un autor constriñen el contenido visual de una depicción. Es decir, para Hopkins, las creencias y deseos del autor de una depicción determinan lo que el espectador experimenta como semejante de la depicción con el objeto representado. Así, su argumento pretende mostrar que las intenciones del autor determinan parte del contenido visual de una depicción. Dado que para Hopkins el *contenido pictórico* de la depicción determina su *contenido visual*, su argumento pretende mostrar que las intenciones del autor determinan parte de lo que interpretamos en una depicción.

Así, frente al anti-intencionalismo delictivo el *intencionalismo epistémico* debe responder si podemos acceder al contenido intencional de la depicción antes de acceder a su *contenido visual*. También debe responder si conocer el significado pictórico de la depicción es relevante para conocer su contenido visual. Hopkins respondería a las dos preguntas afirmativamente. Veamos.

De acuerdo con Hopkins, tenemos acceso al contenido intencional de una depicción antes de tener acceso a su contenido visual. Esto sucede porque, antes de enfrentarnos a una depicción, tenemos ciertas creencias sobre lo que esperamos ver representado en una depicción, y esas creencias involucran creencias sobre el contenido intencional de las depicciones. Hopkins define a estas creencias como sigue:

- (a) creencias sobre el tipo de cosas que contiene el mundo (*e.g.*, que el mundo no contiene objetos monocromáticos);
- (b) creencias sobre tipo de cosas que los autores de depicciones generalmente creen y desean representar por medio de depicciones. Esto equivale a las creencias de que las cosas que generalmente son representadas depictivamente tienen características generales como las que existen en el mundo, y el conocimiento de que un autor suele representar cierto conjunto de objetos, y no otros, y
- (c) creencias sobre los varios métodos con los cuales se producen depicciones y, en particular, las limitaciones que cada método depictivo impone al contenido visual

de una imagen (*e.g.*, el conocimiento de que las depicciones producidas con lápiz de grafito no incluirán los colores de un objeto).³³

Así, de acuerdo con el *intencionalismo epistémico*, nuestras creencias sobre lo que hay en el mundo, nuestras creencias sobre lo que un autor cree que puede representar, y nuestras creencias sobre las limitaciones de los métodos depictivos que puede utilizar, preceden el contenido de las cosas que un autor puede representar depictivamente. Por ejemplo, si sabemos que las personas suelen querer representar con figuras, como la figura 4, a humanos con proporciones normales, y conocemos que un lápiz y un papel le impiden representarlo con colores, podemos saber que el contenido intencional de dicha figura es una persona con proporciones normales, con colores. Esta explicación parece plausible: en pocas ocasiones interpretamos a depicciones como la figura 4, como si representaran humanos cabezones y monocromáticos. Así, si aceptamos la explicación de Hopkins sobre cómo le damos contenido a una depicción, aceptaríamos que conocemos el contenido intencional de la obra incluso antes de percibirla. Por lo tanto, el intencionalismo epistémico superaría al menos ese reto del anti-intencionalismo depictivo.

Frente a la pregunta de si el conocimiento de las creencias y deseos del autor de una depicción son relevantes para darle contenido a sus depicciones, la respuesta del *intencionalismo epistémico* también es afirmativa. Gracias a que conocemos las creencias de los autores sobre lo que generalmente es susceptible de ser representado depictivamente, podemos inferir lo que representan las depicciones. Esto se sostiene incluso cuando las depicciones *no* representan aquello que los autores generalmente representan con sus depicciones. Por ejemplo, si el autor de la figura 4 fuera un artista excén-

trico y quisiera representar con esa depicción a un humano cabezón, flaco y monocromático, y no a un humano con proporciones normales, nosotros sólo podríamos inferir lo que la figura 4 representa partiendo de que ese artista en particular es excéntrico, y que generalmente no desea representar con sus dibujos aquellas cosas que los artistas comunes representan con los mismos dibujos. Sucede algo similar a lo que muchas veces sucede en las conversaciones cotidianas. Sabemos que una expresión irónica puede, por ejemplo, significar algo opuesto a su significado lingüístico porque sabemos que una convención está siendo violada abiertamente: la convención de que el emisor de la expresión está siendo sincero en su acto comunicativo. En el caso de las depicciones, sabemos que pueden representar objetos excéntricos sólo porque creemos que su autor tiene la intención de representar un objeto diferente a los que generalmente se representan con dibujos similares. Por ejemplo, si vemos la *Caja de Brillo* (figura 5) de Andy Warhol, podemos pensar que en ella se representa a cajas de detergente. Pero si sabemos que Warhol no pretendió representar sólo detergentes, sino las relaciones entre las instituciones y el arte, entonces podremos interpretar su obra como deseó que fueran interpretadas: representaciones de las relaciones entre las instituciones y el arte.

De este modo, el intencionalismo epistémico superaría el anti-intencionalismo depictivo. Mostraría que las intenciones de un autor son relevantes para comprender su preferencia. Además, dado que apelamos a las creencias del autor de una depicción antes de enfrentarnos a sus depicciones, el intencionalismo epistémico supera el reto anti-intencionalista que señala que en todos los casos inferimos el contenido intencional de una depicción sólo cuando percibimos sus elementos formales.

³³ Citado en Catherine Abell, *op. cit.*, 2005, pp. 58-59.