

DE LA “MERA COSA” AL SIGNIFICADO DE LA OBRA DE ARTE EN LA FILOSOFÍA DE ARTHUR DANTO

ADRYAN FABRIZIO PINEDA REPIZZO *

RESUMEN

Este artículo tiene como propósito revisar desde un enfoque crítico los conceptos centrales de la teoría de Arthur Danto a fin de dilucidar las posibilidades de referirnos a la noción de ‘obra de arte’ a partir del concepto de significado —en el contexto de la filosofía post-analítica del arte. La idea común de que ‘todo puede ser arte hoy’ amerita explorar qué requerimos para aproximarnos a una obra de arte y qué propiedades la constituyen como tal, cuestiones que Danto aborda con sus conceptos de percepción, interpretación y significado. Pero estos conceptos en Danto encuentran límites que ameritan una discusión, así como incluyen consecuencias que exceden su proyecto filosófico de proponer una definición del arte.

Palabras clave: indiscernibilidad, interpretación constitutiva, red de creencias, estructura metafórica, ontología del arte

* Universidad El Bosque y grupo de Estudios sobre Identidad, Universidad del Rosario, Bogotá. RECIBIDO: 21.09.11 ACEPTADO: 10.04.12

FROM THE “MERE THING” TO THE MEANING OF THE WORK OF ART IN THE PHILOSOPHY OF ARTHUR DANTO

ADRYAN FABRIZIO PINEDA REPIZZO

ABSTRACT

This paper has the purpose to review from a critical perspective the central concepts of Arthur Danto's theory to elucidate the possibility of referring to the notion of 'artwork' based on the concept of meaning—in the context of the post-analytic philosophy of art. The common idea that 'everything can be art today' deserve analyzing what do we require to approach to a work of art and what properties constitute it as such, some issues discussed by Danto along with his concepts of perception, interpretation and meaning. But these concepts in Danto find limits that merit a discussion as well as involve consequences beyond his philosophical project of proposing a definition of art.

Key words: indiscernibility, constitutive interpretation, network beliefs, metaphoric structure, ontology of art

CUANDO DECIMOS QUE UNA OBRA DE ARTE representa y/o expresa ‘algo’, estamos atribuyendo propiedades intencionales a objetos físicos. No todos los objetos pueden ser descritos en términos de estas propiedades. De hecho, los objetos físicos *per se* carecen de propiedades intencionales. En la medida que el objeto participe en una práctica de comunicación se hace plausible realizar esta atribución: tal es la diferencia entre una lámina de metal y una señal de tránsito. Pero aun ahí encontramos múltiples prácticas de comunicación y no siempre resulta claro cuál es la que corresponde al arte. Y, sin embargo, no podemos entender que un objeto sea una obra de arte si no podemos describirlo en términos de representación o expresión de algo. Este es un problema que ha acuciado a la filosofía del arte, particularmente en el ámbito postanalítico: ¿cómo atribuimos propiedades intencionales a los objetos que llamamos obras de arte?

Una manera de identificar la práctica comunicativa en la que tiene sentido hacer dicha atribución es resaltar la relación del objeto con su creador: un objeto de uso cotidiano no requiere ser relacionado con su diseñador para saber que cierta mesa representa el estilo de los 80; la forma, acabado y función del objeto son propiedades inherentes al estilo. Pero no es evidente decir lo mismo de una obra de arte. Frente a una serie de obras sobre un mismo tema, por ejemplo, siempre cabe hacer distinciones en la manera como cada una representa o expresa el tema en función del artista. De ahí que algunos filósofos del arte hayan planteado que la práctica comunicativa pertinente al arte yace en la relación entre la obra y el artista o, en sentido estricto, las intenciones del artista. Estas proveerían la manera adecuada para identificar y hacer afirmaciones sobre dichas propiedades. Teóricos como Joseph Margolis, Noël Carroll y Arthur Danto apoyan la pertinencia de esta relación como un criterio de distinción e identificación de las obras de arte. Empero, hemos de resaltar que no es la única postura: la conocida tesis de la “falacia intencional” alegada por Monroe Beardsley (Lyas and Stecker, 2009: 369), afirma que la referencia a las intenciones del artista no es relevante para la interpretación de una obra de arte. Para Beardsley, una obra es un objeto público abierto a un escrutinio objetivo, mientras que una intención es un objeto privado en la mente del artista. Así, la intención resulta irrelevante pues la obra es un objeto independiente, tal que la interpretación, esto es, la identificación del significado, es un asunto público limitado por el uso de reglas del lenguaje y datos públicos pertinentes del autor (cartas o diarios). Estas dos suposiciones pueden ser respondidas. 1) Si la intención es un objeto mental privado, claramente no podríamos conocer mente alguna;

pero, normalmente, sabemos referirnos a los estados mentales de los otros en virtud de sus manifestaciones en la acción y en sus productos, tal que en la medida que una obra es resultado de la intenciones del artista es posible identificarlas en el resultado de su acción (Danto, 2002: 190). 2) Normalmente los significados de una obra, por ejemplo literaria, no son transparentes, sino ‘opacos’ y la competencia pública no resulta suficiente: ante ciertas frases, el uso del diccionario no resuelve la duda de si se trata de una ironía o no; resolver esta duda implica referirse a la intención comunicativa expresada, al modo como se realizó la expresión (Margolis, 1979: 452).

Estas respuestas contienen ya los elementos que nos interesan: identificar las propiedades intencionales es una cuestión del significado de la obra y éste se establece a través de condiciones particulares de identificación e interpretación de la obra. Además, el debate con Beardsley muestra la dificultad de recurrir a una noción psicológica de las intenciones artísticas para analizar estos elementos. Es necesario, entonces, recurrir a un enfoque semántico de la relación entre obra y artista y, con ello, de las propiedades intencionales. Diversas vertientes del mismo se encuentran en la filosofía postanalítica del arte, y la que ha suscitado mayor controversia ha sido la de Arthur Danto. Danto afirma que una obra de arte es una entidad culturalmente emergente. Ello implica que es una entidad que se caracteriza por el hecho de que a las propiedades físicas se agregan propiedades culturales (intencionales) como representar o expresar algo. De ahí que la posibilidad de distinguir entre el objeto físico y una obra de arte nazca de la relación entre percepción e interpretación. Sólo entonces tendría sentido asumir un enfoque semántico en el cual lo relevante al momento de referirnos a obras de arte es el significado de la obra. Sin embargo, para dilucidar el papel de la noción de significado en la relación entre objeto y obra de arte, hemos de realizar un análisis crítico de la teoría de Danto a partir de cuatro preguntas centrales: 1) ¿Cómo percibimos el objeto que llamamos ‘obra de arte’? 2) ¿Cuál es el papel de la interpretación? 3) ¿Cómo se expresa la relación de la obra con el significado? y 4) ¿Qué consecuencias admiten estos conceptos respecto a la identificación particular del objeto ‘obra de arte’?

1. ¿Podemos o no ‘percibir’ obras de arte?

DANTO CONSIDERA QUE LA PERCEPCIÓN EN ARTE es la habilidad para reconocer de qué tratan las imágenes, tener una disposición a “consentir una falsedad

literal” (Danto, 2002: 185). En sentido general, la percepción tendría una estructura cognitivamente estable para el conjunto de objetos que pueblan el mundo: nuestra percepción atiende a las propiedades físicas de los objetos e identifica diferencias en estos términos. Ello implica que no podemos percibir sino propiedades físicas —aun si la percepción aprende de las imágenes, no significa que aprenda a percibir propiedades intencionales sino meramente formas de organizar y distinguir los objetos. De ahí que frente a un cuadro percibamos una mancha azul y digamos que es el cielo. Establecemos una identidad artística sobre algo que, en términos físicos, carece de ello. Este es el principio del célebre problema de los indiscernibles de Danto. Cuando encontramos que una obra de arte es un botellero, una diana o una caja de jabón, el arte mismo está truncando la posibilidad de seguir consintiendo la falsedad literal: la diana de Jaspers Johns es un objeto y es una obra, y no es posible hallar una diferencia entre la diana de Johns y la del campeonato de dardos resaltando sus propiedades físicas. Nuestra percepción, por ende, no estaría capacitada para diferenciar entre una obra de arte y su homólogo indiscernible (un objeto común). Los criterios para diferenciarlos no pueden contarse dentro de las propiedades perceptivas de los objetos —tal como la descripción de la constitución atómica no da cuenta de lo característico de un objeto cultural.

Esta presentación de los límites de la percepción supone que obras del tipo señalado muestran la distancia entre percibir un objeto y decir del objeto que es una obra de arte; ver el objeto *como* obra de arte es franquear esa distancia. Sin embargo, la noción de percepción involucrada en el problema de los indiscernibles no siempre responde a todas las preguntas. De hecho, tal distancia supone aceptar una noción estrecha del concepto de percepción. Tal es la crítica central de Margolis a Danto al respecto y se sustenta en dos puntos. Primero, llevar la percepción a un tipo de identificación que, empero, no está capacitada para ejercer, conlleva restringirla a lo que existe como objeto físico. Y si tomamos en cuenta que a los objetos físicos no se les puede imputar el tipo de propiedades intencionales que normalmente asumimos de obras de arte (representación, expresión), la identificación artística sólo podría adscribir dichas propiedades de manera imaginaria. Si esto se acepta, resulta fatuo hablar de una indiscernibilidad, pues en tanto sólo percibimos objetos que carecen de dichas propiedades no habría nada que discernir; nunca estaríamos perceptivamente confrontados con más que propiedades físicas. ¡Y el problema de la indiscernibilidad nunca aparecería! (Margolis, 1998: 369). Por lo tanto, sería un error categorial

atribuir propiedades intencionales a objetos que carecen de ellas. No habría una identificación artística más que en un sentido imaginario pero ausente en los objetos que llamamos obras de arte; las propiedades intencionales no serían suficientemente reales para ser percibidas y, con ellas, las obras de arte mismas.

De lo anterior se sigue que, en segundo lugar, mientras la identificación de existencia es denotativa e implica individuación e identidad, la identificación artística es predicativa y la predicación no es un asunto de *indiscernibilidad de entidades sino de similitud cualitativa entre diferencias discriminables*. La indiscernibilidad de predicados presupone la discernibilidad de obras de arte de diferentes clases; y se resuelve en lo que podemos decir de ellas para encontrar la diferencia. Pero, para Margolis, “la discernibilidad perceptiva de obras de arte y no-obras de arte [...] no tiene sentido a menos que admitamos una benigna equivocación del uso de ‘percepción’ y ‘perceptivo’”. La indiscernibilidad entre obras de arte y no-obras de arte o entre obras de arte de una clase y obras de otra no puede ser más que ocasional y marginal” (Margolis, 2000: 329). Más aun, hablar de indiscernibilidad de referentes (absoluta) entre obras de arte y no-obras de arte pone en riesgo epistémico la posibilidad de referirnos a cualquier cosa como obra de arte; mientras que hablar de indiscernibilidad entre obras de distintas clases (cuadros monocromáticos de distintos artistas y/o periodos) tan sólo presupone la *fluidez de una percepción informada culturalmente* (Margolis, 2000: 331)¹.

Margolis defiende, entonces, una noción de percepción siempre cargada de información culturalmente pertinente, en virtud de la cual, aunque no sean perceptibles en el mismo sentido que las propiedades físicas, las propiedades intencionales de una obra de arte son perceptibles en un sentido, no estético, sino cognitivo: similar a como distinguimos el discurso y la acción, como expresiones culturales, de los sonidos y los movimientos

¹ El concepto de fluidez cultural es derivado por Margolis de las tesis de Thomas S. Kuhn de que un mismo fenómeno puede ser visto de diferentes maneras en virtud de las convenciones de percepción: Aristóteles vio caída forzada donde Galileo vio un péndulo frente a piedras oscilantes semejantes. Ver un hecho supone un paradigma que da sentido a las conclusiones de la observación y son las transformaciones en el paradigma lo que transforman los datos relevantes de la observación (y con ello el concepto de mundo) Kuhn (1991: 191). En la misma medida en que no existen datos estables para Kuhn, Margolis rechaza la idea de datos sensoriales estables más que como relativos a un ‘paradigma’.

corporales. La posición de Margolis es la del realismo cultural y respecto a la percepción, el internalismo. Las obras de arte son expresiones culturales de seres culturalmente formados, tal que siempre estarían capacitados para percibir, por medio de una percepción culturalmente informada, las obras que produce la cultura. En esta condición se funda la capacidad de discernir y emitir enunciados verdaderos o falsos de obras de arte. En conclusión, para Margolis, en tanto la percepción está siempre cargada de información cultural, afirmar una noción de percepción para la que aplicaría la indiscernibilidad de entidades o referentes sería demasiado estrecha e, incluso, se vería en problemas para dar cuenta de cómo distinguimos el habla del mero sonido.

Ahora bien, hay un punto oscuro en la teoría de Margolis que es necesario resaltar: ¿cómo asumir que la indiscernibilidad no puede contrarrestar la discernibilidad directa del “cuerpo principal del arte” en virtud de una *fluidez cultural*? Esta premisa de la fluidez cultural tiene más alcance del que fácilmente podríamos aceptar. Margolis afirma que podemos discernir una obra monocromática perceptivamente y que si no fuera por *el riesgo contingente* de confundir la pintura con un objeto, podríamos decir que hemos percibido la pintura como ‘pintura’. Precisamente, con ello evidencia el tropiezo de la posición internalista: es cierto que en periodos de estabilidad artística (Renacimiento) se puede identificar obras de arte con ‘fluidez’, casi de modo inductivo, en virtud de una convención de lo que es arte; pero cuando se permite que cosas que no eran arte sean ahora obras de arte en el mundo del arte, la convención se ve falseada. Las revoluciones artísticas afectan principalmente la fluidez de la identificación de obras de arte. ‘Obra de arte’ en estos casos no es un predicado, pues supondría que las propiedades perceptibles de identificación serían aquellas que las obras tienen y, como hemos visto, ser obra de arte no consiste en tales propiedades; el arte siempre está abierto a la revolución al punto que aun las propiedades intencionales no son criterios perceptibles ya que si se acepta que cualquier cosa puede ser una obra de arte, cualquier cosa puede ser expresión de otra, por ejemplo. Esta es la respuesta de Danto a Margolis, que supone una visión coherentista de la red de creencias que afirma la fluidez: nuestras creencias culturales penetran la forma en que percibimos, hasta que se ven falseadas. Para salir de la falsación necesitamos regresar a los datos sensoriales a fin de hallar una invariante en la experiencia que pueda recomponer la veracidad de las relaciones epistémicas incorporadas en las creencias que, por demás, no pueden hacer parte de la experiencia sensorial misma. Así, pues, la visión

internalista de Margolis no puede responder al problema de la percepción de Danto: “qué posición de apoyo tenemos si, sin cambio objetivo en lo que percibimos, descubrimos que estábamos equivocados, no en términos de lo que veíamos con los ojos sino en términos de lo que necesitamos para verlo como arte” (Danto, 1999: 327). El problema de los indiscernibles no aparece en el marco de la fluidez cultural, sino cuando éste requiere ajustes: no podemos volver a ver un cuadro rojo sólo como eso, tras saber que podría ser tanto una mancha de pintura como una obra monocromática. Por ello, la fluidez cultural no puede sino ser interna a los momentos en que hay *estabilidad de referente*, pero éste no es el caso en un mundo del arte en que cualquier cosa puede ser una obra de arte y no hay forma especial en que una obra de arte deba verse: “el hecho que la mirada incluya la red de conceptos no es la solución al problema sino el problema mismo” (Danto, 1999: 328).

En este sentido, el problema de los indiscernibles corresponde a las dinámicas del arte y es un problema relevante para la filosofía del arte. Y, sin embargo, hay un límite en la formulación de Danto, pues él afirma que la indiscernibilidad aplica tanto a la relación entre obras de arte y no-obras de arte, como a entre clases de obras de arte. Luego, no resulta fácil aceptar la respuesta de Danto. No son situaciones homólogas entre sí: la crítica de Margolis regresa frente a la indiscernibilidad entre clases de obras de arte, pues la posibilidad de distinguir entre dos pinturas monocromáticas rojas —ejemplo paradigmático de Danto— supone, de hecho, que ya hay una estabilidad de referente. El problema aquí es qué distingue estas dos obras monocromáticas, no si una es una obra y la otra no. Para lo último, la indiscernibilidad es de referente: no podemos identificar e individualizar una obra de arte sólo por medios perceptivos, dado el caso de Duchamp. Pero, una vez estabilizado el referente que denota el término ‘ready-made’, sería lógicamente posible pensar dos obras indiscernibles. Y la indiscernibilidad sería en este caso de predicados.

Si realizamos esta modificación al concepto de indiscernibilidad —distinguiendo entre indiscernibilidad de referentes y de predicados—, podemos ahora considerar que la percepción juega en dos niveles papeles distintos con propósitos semejantes: en el caso de la indiscernibilidad de referentes, se ve insuficiente para la identificación del *denotata*; y en el caso de la indiscernibilidad de predicados, requiere conocimientos, externos a la obra, para identificar diferencias. En ninguno de los casos ello implica que recurrir a las prácticas y creencias de los agentes del mundo del arte sea

suficiente para la identificación; lo que implica es que el objeto puede ser individuado e identificado si se establece un procedimiento que facilite una *lectura* que establezca el referente incorporado por una revolución artística y que, tras ello, provea las herramientas para dar cuenta de diferencias entre las obras. Lo que este debate muestra es que la noción de percepción no se puede limitar a una toma de postura entre el internalismo y el externalismo. El problema de la percepción es el de la identificación del referente, pero éste sólo se soluciona si reconocemos qué se requiere para constituir un objeto físico en una obra de arte y qué criterio necesitamos para distinguir obras de arte; cuestión que se puede plantear como: a qué interpretación debemos acudir para confrontar lo que vemos y separar homogeneidades. La percepción está ligada a la interpretación para separar el mundo de los objetos del mundo de las obras de arte (o, en otros términos, para franquear la distancia que supone los dos tipos de indiscernibilidad).

2. Percepción más interpretación: una imbricación que constituye obras de arte

SI LA PERCEPCIÓN POR SÍ MISMA resulta insuficiente para resolver el problema de los indiscernibles, se requiere recurrir a conceptos e información externa a la obra para poder surcar la distancia necesaria entre ella y su objeto (o la obra de otra clase) perceptivamente indiscernible. Danto afirma que al hacer esto estamos ya realizando una interpretación del ‘objeto *como* obra de arte’. Para él, la interpretación es la acción de ofrecer una teoría sobre cuál es el tema de la obra y lograr hacer esto implica salir de los límites de la percepción. El papel de la interpretación sería el de una función que presenta el objeto como obra de arte: “un objeto *o* es una obra de arte sólo bajo una interpretación *I*, donde *I* es un tipo de función que transfigura *o* en una obra: $I(o)=O$. Entonces, incluso si *o* es una constante perceptiva, las variaciones en *I* constituyen diferentes obras” (Danto, 2002: 185). Esta función afirma la imbricación entre percepción e interpretación para la constitución de un objeto como obra de arte.

En términos generales, Danto plantea en *La transfiguración del lugar común*, que la función constitutiva de la interpretación debe comprender: 1) un reconocimiento del contexto histórico y artístico en el que tiene lugar la obra; 2) conocimiento del bagaje de teoría de arte pertinente en el momento de la producción de la obra y cómo ésta responde a ella; y 3) que la interpretación registra la falsedad literal de la obra de arte en la identificación

del objeto y en esta medida determina qué propiedades y partes del objeto deben ser tomados como partes de la obra. De esta manera, la interpretación tiene como exigencia el conocimiento básico de las intenciones del artista, a saber, cuándo, dónde, cómo produjo la obra, qué experiencias afectaron la producción y qué teorías explican y están vigentes en el momento de su realización y presentación. Pero ello no es más que entender las intenciones del artista en términos de las posibilidades de identificar la *propia interpretación del artista*, como parte del ejercicio de interpretación. La interpretación como función constitutiva de la obra de arte utiliza limitantes históricas y teóricas del arte, y tienen como punto de convergencia las intenciones del artista en términos de las condiciones de producción.

Este tipo de teoría de la interpretación centra el esfuerzo interpretativo en la función semántica que estabiliza el referente bajo condiciones históricas y teóricas pertinentes. Sin embargo, aun queda por definir cuál es el concepto de interpretación que se plantea aquí. La pregunta es importante pues las condiciones teóricas establecidas aun son muy generales para dar cuenta de cómo se compone una interpretación que se ciña a las características de semanticidad y evite el fondo psicológico —latente en la comprensión convencional de las ‘intenciones artísticas’. En *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Danto ofrece una ampliación a la teoría de la interpretación al distinguir dos tipos de interpretación: interpretación de superficies y de profundidades. La interpretación de superficies puede ser brevemente explicada como aquella que se ajusta a las limitantes históricas y a la posibilidad de identificar la interpretación propia del artista según su dependencia a las teorías del arte vigentes en el momento de realización de la obra. La interpretación de profundidades ocurre cuando se asumen los elementos superficiales de la obra (elementos físicos de su producción y contexto, por ejemplo) como un *explanandum* de lo que ‘realmente’ significa la obra en profundidad: como si los planos de color de Cezanne, por ejemplo, significaran una visión esquematizada y paranoica del “ser” o el “mundo” (o “X”) en la cabeza del artista que, a la vez, explicara la insistencia en ese medio expresivo². La interpretación de profundidades

² La explicación de Danto de la interpretación de profundidades se esquematiza como: se interpreta *S* en términos de *P* cuando *S* significa *P* y cuando *P* explica *S*; *P* es una representación que se interpreta en *S* pero que esta oculto en *S*. (Danto, 1986: 63). La cual en términos formales muestra su carácter tautológico, a la vez que en términos de contenido *P* siempre es una variable tan indefinida que da cabida a cualquier elemento conceptual.

emerge allí donde se confunde el análisis de la correspondencia entre la interpretación de un ‘objeto como obra de arte’ y la propia interpretación del artista, con el misterio de descubrir las “verdaderas” intenciones del artista —misterio de una realidad ulterior o subyacente que requiere que el interpretante conozca otra clase de códigos (Danto, 1986: 44). Para Carroll, el procedimiento de la interpretación de profundidades es similar a las ocasiones en que el crítico usa la obra de arte como un ventrilocuo a su marioneta: utiliza la estructura elíptica de la obra de arte de vanguardia para extender su postura teórica favorita (Carroll, 1995a: 2). Lo cual valida la postura convencional de que hay tantas interpretaciones como puntos de vista y evita la posibilidad de estabilizar el referente ‘obra de arte’.

Danto claramente aboga por la interpretación de superficies, la cual debe ser “escrupulosamente histórica”, y referirse sólo a las posibilidades que el artista pudo haber conocido. Sin embargo, la distinción señalada aun deja un vacío explicativo: ¿cuál es el sentido de afirmar una noción de ‘interpretación constitutiva’? Que la interpretación sea histórica sólo determina el mínimo pertinente de la interpretación; pero si la obra de arte se define por la función constitutiva de la interpretación, entonces el carácter “constitutivo” de la interpretación requiere ser singularmente definido —cuestión que Danto parece dar por sentada en su teoría y, al no proveer una definición, tampoco puede proveer una salida eficaz al problema de los indiscernibles.

Margolis nos ofrece los elementos que requerimos para este propósito. Este autor analiza el concepto de interpretación constitutiva confrontándolo con la idea de una interpretación adecuacional: la segunda es aquella practicada sobre referentes relativamente estables y antecedentemente especificables y produce enunciados con valor de verdad, mientras que la primera es una práctica productiva por la cual el “mundo” es *constituido* por interpretación (Margolis, 1989: 249). Para las dos, los objetos de la interpretación son fenómenos o entidades culturales. La interpretación adecuacional tiene la ventaja de admitir que un mundo apto para la interpretación debe ser suficientemente estable, tal que la adecuación cualifica la relación entre el objeto y la interpretación; pero los objetos culturales han de ser constituidos en el primer sentido de interpretación. ¿Cómo se resuelve el aparente círculo que suponen estos dos tipos de interpretación? El hecho es que los objetos a interpretar deben llegar a tener propiedades estables, pero ello no implica que tengan naturalezas

fijas. Frente a un nuevo objeto —un nuevo tipo de obra de arte— la interpretación constitutiva propone candidatos a la referencia (*would-be referents*) que poseen propiedades intencionales; a partir de ello es posible realizar una interpretación cuyas afirmaciones pertinentes puedan ser evaluadas en términos de un valor de verdad. Así, la función constitutiva de la interpretación es aquella que separa la naturaleza de la obra de arte del mero discurso descriptivo del objeto físico y, con ello, fija referencialmente la identidad de la obra (sin insistir en una naturaleza fija) como un objeto con propiedades intencionales.

Lo anterior nos lleva a reconocer la necesidad de hablar de la ‘unicidad’ del referente, no de su unidad: una piedra de mármol y una escultura se encuentran relacionados por la unicidad de la obra como objeto físico en el que se identifican propiedades intencionales abiertas a la interpretación adecuacional. Empero, esta misma consecuencia implica aceptar que lo constituido puede ser afectado y reconstituido por procesos de interpretación posteriores, aunque permanezca la unidad del objeto físico. Una teoría de la interpretación, por ende, debe aceptar la historicidad de la obra de arte y que no hay una forma única de interpretarla, sino que cada interpretación debe reconocer, en términos de Gadamer, la distancia en el tiempo y el resultado de una fusión de horizontes (Gadamer, 1977). Lo cual conlleva a que la estabilidad de la obra y de la interpretación sólo tiene una seguridad relativa en virtud de la situación histórica del interpretante y sus condiciones contingentes de vida.

Este punto parece entrar en conflicto con la teoría de Danto, pues cómo es posible que haya un referente nuevo, indiscernible de un objeto físico, y que a la vez sólo vía la función constitutiva de la interpretación pueda resolverse la indiscernibilidad, si la interpretación necesariamente nace de un reconocimiento de la situación histórica del interpretante —es decir, de lo que conoce y puede interpretar como referente. Esta es una crítica de Margolis a Danto que no tiene fácil solución, dadas las consecuencias del concepto de percepción.

Según Margolis, frente al carácter constitutivo de la interpretación, no tiene sentido el problema de los indiscernibles a menos que supongamos que los objetos físicos están relativamente fijos en un sentido exterior a la función constitutiva y, para él, sería caer en los problemas de la teoría de los datos sensoriales en la filosofía de la ciencia criticados por Sellars

(Margolis, 2000: 338). La interpretación constitutiva es plausible en virtud de la noción de percepción que él defiende —cargada de antemano con información cultural. Pero Margolis parece obviar que aun si las condiciones de la interpretación no pueden ser separadas del contexto histórico de interpretación y del lugar de la obra en la historia del arte, estas condiciones no siempre resultan suficientes para la práctica de la constitución e individuación de la obra de arte. La indiscernibilidad de referentes (talvez no así la de predicados) pone en duda la suficiencia de los conocimientos a la mano para entender la obra: los conocimientos heredados no podrían haber visto la *Caja Brillo* más que como un chiste o un error; ver una caja de Brillo como la *Caja Brillo* requería modificar los conocimientos para interpretar (constituir) la primera como la segunda.

Tampoco puede afirmarse con Danto que el conocimiento de la historia de la producción de la obra sea suficiente por sí mismo, como si la interpretación de superficies no necesitara involucrar el componente epistémico implicado en la situación histórica del interpretante y cómo afecta la interpretación constitutiva en el tiempo. Ambos autores aceptan que no hay una naturaleza fija de la obra, sino una constitución estable del referente. Con esto entramos a un terreno anunciado anteriormente. Constituir de manera estable el referente, como señaló el problema de la percepción, requiere acudir a la red de creencias y cómo en ella y desde ella se ejerce la interpretación. Es decir, entender la función constitutiva de la interpretación implica comprender que 1) la situación histórica, en términos epistémicos, supone el juego de la red de creencias a partir de las cuales se lee el mundo y 2) que esta red es un producto histórico y cultural en transformación, siendo ejercida particularmente por los casos que la red de creencias no puede explicar desde sus presupuestos —los nuevos objetos a asumir como ‘objetos de interpretación’. Así, desde esta mediación, la interpretación guarda su carácter semántico a la vez que mantiene la relatividad de sus resultados constitutivos en virtud de su historicidad; es decir, al agregar este concepto se plantea una mediación entre la especificidad de la interpretación de superficies y el estado abierto a transformaciones históricas de la interpretación constitutiva.

Pensar la interpretación como el constante ajuste de la red de creencias permite reconocer su capacidad de generar nuevos estados de la red ante la necesidad de estabilizar un referente; necesidad que emerge ante un objeto para el cual las creencias no pueden ser fácilmente expresadas

(la pregunta ‘¿es esto una obra de arte?’ corresponde al ejercicio de la interpretación constitutiva ante la indiscernibilidad de referentes). También implica que no puede haber un referente absolutamente nuevo (no habría indiscernibilidad absoluta): que se requiera un ajuste de creencias no significa que deban (o puedan) ser modificadas a necesidad —tiene que ser un objeto a llamar ‘obra de arte’. Por el contrario, significa que en función de la confrontación con los datos perceptivos la interpretación constitutiva media entre la estabilidad del referente y las posibilidades actuales de hablar e instaurar creencias sobre el mismo —lo cual, da sentido a la historicidad de la interpretación. Finalmente, que la relación entre lo problemático de lo percibido y la red de creencias sea el espacio de la interpretación constitutiva (y su historicidad), permite a la vez entender que la imbricación resultante entre percepción e interpretación es condición necesaria para la identificación de un objeto como obra de arte; a la vez que muestra que la interpretación adecuacional tiene sentido sólo en virtud de las condiciones mínimas de la interpretación de superficies.

Si se acepta esta composición, surge con mayor claridad la necesidad de darle un lugar central a la interpretación en los dos niveles sugeridos —constitutivo y adecuacional—, manteniendo el límite señalado entre interpretación de superficies y de profundidades, siendo ambas distinciones condiciones necesarias para hablar de un objeto como una obra de arte. De Danto, entonces, debemos aceptar que no hay obra de arte, en tanto objeto en el mundo cultural, sin interpretación (la interpretación es lo que constituye una obra de arte), y la interpretación debe asumir las precauciones de una interpretación de superficies. Pero, confrontando a Danto, hemos de asumir con Margolis que la función constitutiva, con su carácter histórico, debe ser diferenciada de la función adecuacional de la interpretación.

En esta medida, podemos ahora afirmar que en virtud de los modos de acomodación de la red de creencias a partir de la cual se ejerce la interpretación podemos entender las formas de aplicación de la interpretación frente al problema de los indiscernibles. La interpretación constitutiva tiene un lugar central frente a la indiscernibilidad de referentes: constituye el objeto en la medida que estabiliza el referente como ‘objeto de interpretación’; mientras que la indiscernibilidad de predicados exigiría meramente una interpretación adecuacional. Esta distinción responde a los problemas planteados respecto a la percepción y evidencia que la

relación entre percepción e interpretación, en función de la identificación de un objeto como obra de arte, es una condición necesaria que franquea la distancia entre el objeto físico y el uso del término ‘obra de arte’. Con esto en mente podemos pasar a la cuestión inicial de cómo entender las propiedades intencionales de la obra de arte en términos semánticos.

3. Constituyendo el significado ‘obra de arte’ en el objeto

AHORA BIEN, LA NECESARIA RELACIÓN entre percepción e interpretación nos lleva a la conclusión que una obra de arte no es sólo un objeto con propiedades físicas y que el espacio de manifestación de sus propiedades intencionales es provisto por la interpretación. Para Danto, esta conclusión tiene varias implicaciones sobre la posibilidad de hablar de las propiedades intencionales que normalmente atribuimos a las obras de arte: representar y expresar. Para dilucidar estas implicaciones, lo más conveniente será procurar ilustrarlas a través de algunos casos del arte contemporáneo.

En el año 2004, el artista británico Michael Landy presentó la obra *Semi-detached* en una de las salas del *Tate Britain*, compuesta por una instalación singular: una casa de adoquines de ladrillo de dos pisos en tamaño real. En cuanto casa, contiene todas las características que podría tener cualquier otra. Nada en ella nos indica algo perceptible que la distinga como obra de arte. Este ejemplo nos propone una indiscernibilidad cuya única salida yace en elementos que exceden la percepción: *Semi-detached* es una obra de arte que remite a la vida de John Landy, el padre del artista, quien tras un accidente laboral quedó imposibilitado para volver a salir a trabajar de su casa. La obra en cuestión es una réplica exacta de la casa del padre en Essex. Así, vista de la mano de esta información, esta pequeña casa de barrio en medio de la sala del *Tate* surge imponente y plena de significados de construcción de un mundo íntimo y confinado a las paredes de la casa, testigos de los cambios en la vida familiar del artista³. La indiscernibilidad en este ejemplo es total. Exige plena vinculación entre lo percibido y la información –externa a lo percibido- dispuesta a la interpretación para identificar este objeto como una obra de arte. La obra

³ Véase: Tate Britain. (2004). *Exhibition “Semi-detached by Michael Landy”*. 18 May - 12 December 2004. <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/landy>. Ver también: Gordon, B. (2004). *The Guardian*, Wednesday 19 May 2004. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/may/19/art1>

de Landy ‘transfigura’ un objeto mundano en arte; para el caso, un objeto producido técnicamente y por medios de reproducción exige ahora una ‘mirada’ singular en términos de las valoraciones familiares y humanas que lo tornan único en el mundo. Al conceder esta ‘mirada’ estamos interpretando e identificando la obra de arte en el objeto común. No por propiedades físicas, sino porque terminamos por conceder un exceso de significación. De hecho, este ejemplo nos revela la particular exigencia que impone el recurrir a la interpretación: la obra de arte emerge allí donde es posible identificar el contenido de la obra en relación con el objeto percibido (Danto, 2005: 50).

Plantear la identificación de la obra en términos del contenido define entonces este proceso como uno semántico. Danto caracteriza esta identificación como la propiedad de ‘representar’ de la obra —ser acerca de algo, tener un tema. Así, pues, la interpretación constitutiva alude primeramente a este sentido amplio del término ‘representación’. Pero aquí es necesario agregar otra determinación, ya que así expuesta la cuestión tendría la apariencia de una revalidación de la mimesis en el arte contemporáneo: no es suficiente que la obra tenga un carácter representativo, se requiere que ese contenido sea parte de la construcción de un significado. Consideremos otro caso. El artista suizo Urs Lüthi presentó en diciembre de 2009 en el *Museo d'Arte Contemporanea Roma* una serie de nueve autorretratos en fotografías en blanco y negro tomadas entre 1974 y 2006. En términos de su carácter representativo, cada fotografía es indiscernible de una fotografía del artista tomada por cualquier persona y colgada en su estudio privado. Pero en términos de su identidad como obra de arte, el carácter representativo no resulta aclaratorio; las nueve fotografías en conjunto componen la totalidad de la obra *Just Another Story About Leaving* como un “panorama que abre la vida y obra de Lüthi, [...] cuya preocupación central es la auto-representación y transformación”.⁴ La serie completa de fotografías revela la continuidad en el tiempo del objeto representado —el artista—, pero esta presentación exige además comprender el punto de partida del artista, esto es, su particular interés por el cuerpo como lenguaje artístico. Su trabajo en el campo del *body-art* da otra connotación al mero relato ‘periodístico’ cronológico de las

⁴ Véase: Viola, Eugenio. “Urs Lüthi”. En *ArtForum. Critics Picks*. 02/08/10. http://artforum.com/picks/section=it_ch#Rome.

representaciones: en conjunto, interpretadas desde la idea del *body-art*, las obras revelan una exaltación irónica y narcisista del cuerpo en transformación como obra de arte, como si la obra presentara un "viaje artístico-existencial".

Desentrañar este propósito requiere reconocer que además de tener un contenido, la obra hace un uso del contenido desde un punto de vista particular (el *body-art*); el modo de presentación del contenido excede la mera consideración semántica (la relación entre el contenido y el objeto), en tanto la obra utiliza "los medios de representación de un modo que no queda bien definido una vez se ha definido exhaustivamente lo que se representa" (Danto, 2002: 215). Establecer un modo de presentación de la representación es agregar la función de uso a la relación entre el contenido y el objeto, es decir, reconocer la función pragmática de la obra en la construcción del significado que propone. Esta es la manera como Danto redefine el término 'expresión' como propiedad intencional de la obra: que la obra recurra a un uso del contenido, implica que *expresa* algo sobre ese contenido.

Estos dos ejemplos nos ilustran que la indiscernibilidad se resuelve a través de la interpretación, pero que ejercer la interpretación constitutiva implica establecer el significado de una obra a través de dos condiciones: 1) la condición semántica (la propiedad de representar algo) y 2) la condición de tener una función pragmática sobre la representación (la propiedad de expresar algo sobre el contenido) (Danto, 2005: 27). En conjunto, definen que una obra de arte tenga significado (sea un 'objeto de interpretación').

Ahora bien, añadir el concepto de significado a través de la relación entre estas dos condiciones no resuelve todo el problema; por el contrario, establece nuevas exigencias. Si el contenido es un motivo para la expresión y la 'expresión' se entiende como función pragmática de la obra, ¿cuál sería el factor que determinaría el sentido de la expresión como un uso del contenido: las intenciones del artista o la obra misma?⁵ Los ejemplos anteriores han hecho notoria la necesidad de recurrir a la 'propia interpretación del artista' como marco de interpretación (lo que equivale a decir, limitarnos a la interpretación de superficies). Sin embargo, dos

⁵ La pregunta es relevante en la medida que remite a la diferencia con las teorías emotivistas o expresionistas del arte que, si fueran el caso, contradecirían el postulado semántico inicial.

obras de artistas diferentes con el mismo contenido no tienen que ser interpretadas de igual manera. Pareciera entonces que el factor que define la función pragmática serían las intenciones del artista. Noël Carroll ha insistido en la importancia de las intenciones del artista para explicar la génesis de una obra de arte, en tanto la relación que se establezca con la intención del artista determina la clase de aproximación a la obra (Carroll, 1995). Pero una obra como la de Damian Ortega, *Cosmic Thing*, presentada en septiembre de 2009 en *The Institute of Contemporary Art* de Boston, pone en cuestión esta aproximación. Esta obra es la instalación de un *Volkswagen Beetle* completamente desmantelado, cuyas piezas cuelgan suspendidas a la manera de un modelo tamaño real para ensamblar el automóvil. En este caso, el título de la exhibición anuncia cierta intención del artista: “*Do it yourself*”. Pero el problema con asumir que las intenciones de Ortega explican la obra es que sus intenciones no pueden ser parte de la interpretación constitutiva, pues el *Volkswagen* desmantelado bien podría estar en un taller y el manual de ensamble en la exhibición —y en este caso la interpretación sería distinta, aunque el título de la exhibición se mantuviera. El punto de partida de la interpretación constitutiva es el objeto percibido tal como es presentado. Por ello, el modo de presentación del contenido debe radicar en la obra, no en la intención del artista. Ortega no presenta el objeto como fue manufacturado, sino que lo desmiembra para llamar la atención sobre el “dinamismo del mundo que nos rodea y la poética oculta en el día a día”;⁶ la manipulación de un objeto familiar y su presentación dinámica y abierta al público como un modelo que se encontraría en cualquier tienda de modelos en miniatura de automóviles, constituyen el medio por el cual se expresa la intención de Ortega de abrir la estética del objeto cotidiano a las posibilidades de acción de cualquier persona interesada en él (y en ensamblarlo él mismo). La relación de la obra con las intenciones del artista hace parte del proceso de interpretación *a partir del modo de presentación del objeto y su contenido* (Danto: 2002: 213).

Sin embargo, este orden de la relación aun no establece con claridad la pertinencia de la noción de significado en el análisis presentado. La

⁶ Véase: The Institute of Contemporary Art Boston - ICA. *Damian Ortega: Do It Yourself*. <http://www.icaboston.org/exhibitions/exhibit/ortega>. Ver también: A. L. Guyon. “Damian Ortega”. *Internacional Review Art in America*. 1/15/10 <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/damian-ortega/>.

condición semántica y la función pragmática de la obra de arte como objeto de interpretación sólo establecen el marco en el que tiene sentido ahora llevar las propiedades intencionales a una cuestión del significado; y establecer el orden de la relación del objeto al artista define la relevancia de asumir la obra como punto de partida para la dilucidación del significado. Pero aun queda pendiente la condición para la constitución del significado en la obra. Y, si bien, hasta ahora hemos seguido a Danto en esta cuestión, este es también el límite de su teoría.

Danto propone la inclusión de tres “rasgos pragmáticos”: el estilo, la expresión y la retórica (Danto, 2002: 232-292). Según él, el estilo es reservado al cómo de la producción, es decir, a la relación entre la interpretación propia del autor y la representación; la retórica atañe a la relación entre la representación y la recepción; la expresión concierne a la relación entre el modo de presentación del contenido y el efecto esperado en la recepción como solución de una metáfora en la obra⁷. El límite no consiste tanto en los conceptos empleados como en la definición de los mismos. Aunque Danto procura establecer una definición de los términos rastreando su sentido en la tradición de la filosofía, las definiciones son tan abiertas que no dan lugar a establecer con claridad las conexiones entre los conceptos y, por ende, su funcionalidad en la constitución del significado. Particularmente, es el caso del concepto de expresión aquí nuevamente redefinido: si la función pragmática da cuenta del sentido de expresión, ¿no sería entonces consistente que la expresión hace parte de la retórica y el estilo? Y ¿cómo evitar nuevamente la amplia carga psicológica en la semántica de estos dos términos? Danto procura resolver con esta tricotomía la constitución del significado pero, de hecho, no es más que una traducción de las instancias del signo definidas por Peirce que, empero, carece de la sistematicidad de este semiólogo. Considero que, conservando las distancias, asumir un poco más del rigor semiótico y menos de la ambigüedad semántica de estos términos puede dar luz a este límite y, principalmente, a la tarea aquí propuesta de cómo se constituye el significado de la obra en las condiciones descritas. Para lo cual, otro ejemplo resulta productivo.

⁷Danto utiliza la definición de Goodman de expresión como ‘ejemplificación metafórica’, pero no provee elementos para establecer la conexión entre la pragmática definida anteriormente y el concepto de Goodman.

Sašo Sedlaček es un artista esloveno que utiliza materiales desechados por la cultura tecnológica para hacer sus obras. En julio de 2006, aprovechó partes desechadas de computadores y piezas electrónicas de segunda mano para construir, con ayuda de programadores de Linux, un robot mendigo llamado *Beggar 2.0*. Este robot fue puesto en las calles de Tokio donde es común la interacción con la interfaz, con el propósito de pedir monedas en nombre de los pobres y los socialmente excluidos. La obra se plantea, según el artista, como una mediación entre los excluidos y las personas en espacios donde normalmente sería imposible mendigar (centros comerciales, por ejemplo) con el fin de hacer evidente la preferencia de las personas por interactuar con una máquina que con los pobres; también, en tanto elaborado de elementos reciclados, propone una conciencia ambiental en un mundo tecnológico; finalmente, propone una alternativa a las posibilidades de empoderamiento para apoyar causas sociales (las instrucciones de elaboración del robot están disponibles en la página web del artista)⁸.

Esta sería la ‘propia interpretación del artista’. Ella dilucida la diferencia entre *Beggar 2.0* y cualquier otro robot posible de encontrar en las calles de Tokio. Pero el ejemplo es interesante por los cuestionamientos que supone para establecer los elementos de la función pragmática. En términos de la semántica, representa un mendigo en versión robótica. En términos de la función pragmática, requiere dilucidar tres aspectos relacionales que han de constituir su significado como obra de arte. Danto asume que el primero es el estilo —la relación entre la representación y el autor; el estilo es, en sentido etimológico de *stylus*, el resultado de las posibilidades técnicas empleadas y el uso de las mismas por parte de una persona. Rembrandt tiene un estilo único en el uso del pincel y la pintura. Pero en el caso de Sedlaček, él no es un ingeniero de robótica, no hay tal cosa como un trazo particular de la mano o el uso de la técnica por parte del artista. Así que si hay un estilo en *Beggar 2.0* tiene que remitir a otra cosa, a saber, al tipo de recursos que utiliza la obra para presentarse como tal: la obra es básicamente cuatro cajas comunes de computador de oficina y una pantalla en blanco y negro. Ni la producción de las cajas ni su ensamble —una sobre otra— amerita una disertación como la que inspiraría Rembrandt. Pero al recurrir

⁸ Véase: Sedlaček, Sašo. (2006). *Beggar 0.0 2006*.
http://www.sasosedlacek.com/anglesko/projects_beggar.htm.

a estos recursos y su ensamble simple, casi burdo, *Beggar 2.0* se presenta a sí mismo como un verdadero mendigo en un mundo tecnológico en el que el diseño y los materiales están en constante evolución. Si aceptamos esto, definir el estilo por la relación con el autor resulta vago; el estilo sería la connotación relativa al *uso de los recursos en función de establecer una presentación del contenido*.

Caso similar ocurre con la noción de retórica entendida como la relación entre la representación y el receptor, tal como la define Danto. Él rastrea la noción de retórica en la obra de Aristóteles a fin de aclarar su función de “hacer que el tema sea visto bajo cierta luz” (Danto, 2005: 177), lograr la inducción intencionada de una actitud hacia lo representado. Con la retórica, Danto supone explicar las diferentes actitudes estéticas que puede generar una obra. Empero, así dispuesta la definición, el mismo Danto caería en un problema de indiscernibilidad: si la retórica es la inducción de una actitud hacia lo representado, ¿qué impediría pensar usar el mismo modo de presentación de lo representado para inducir actitudes diferentes e incluso opuestas? Si otro artista utiliza un robot idéntico a *Beggar 2.0* en Tokio para señalar la importancia de las TIC para mediar los conflictos sociales y no, como Sedlaček, para acusar la exclusión y falta de interacción entre ricos y pobres, tendríamos que decir que esta noción de retórica está fallando. La retórica de *Beggar 2.0* no puede estar en lograr la actitud hacia lo representado, sino en el *tipo de elementos significantes que utiliza para establecer el código de interpretación de la obra por parte del receptor*: la retórica del mendigo no se mide en *Beggar 2.0* por el logro de la actitud sino por elementos como las manos extendidas con un signo de un yen en la palma que entra y sale con cada aporte, así como las expresiones de la animación en la pantalla que simulan la venia de agradecimiento y respeto a quienes se acercan —indiferentemente de la persona o el dinero aportado— y la altura del robot que no sobrepasa la cadera como pidiendo apoyado en sus rodillas.

Finalmente, el problema con la reintroducción de la noción de expresión es doble. Si Danto había definido la expresión en primera instancia como la función pragmática —el modo de presentación de lo representado—, ahora aquí la comprende como un rasgo pragmático al lado de estilo y retórica. Pero al hacer esto no resulta claro 1) por qué es necesaria esta redefinición ni 2) por qué es pertinente la manera en que la redefine. Respecto a lo primero, Danto señala que la noción de expresión puede ser

entendida como la ‘ejemplificación metafórica’ de Goodman. Esta consiste en considerar la obra como un ejemplo de un símbolo que remite, bajo la elipsis de una metáfora, al sentido del contenido: la imagen de Napoleón con vestiduras de emperador romano es una ejemplificación de la grandeza del emperador francés a través del símbolo de las vestiduras (Danto, 2002: 245). Sin embargo, al hacer esto Danto está restringiendo la noción inicial de expresión como función pragmática y desestimando el papel del estilo y la retórica tal y como la hemos expuesto anteriormente. Esta redefinición sólo cumple con el propósito de introducir la idea de metáfora pero de una manera que termina por confundirse con los elementos pragmáticos anunciados. Respecto a lo segundo, la noción de metáfora es, de hecho, pertinente y consistente con la argumentación sobre la constitución del significado, pero no en los términos de Danto: el supone que interpretar una obra de arte es resolver la metáfora que la obra plantea. Al hacerlo, está ubicándola en el mismo papel que la retórica: si la metáfora radica en la presentación de Napoleón con vestiduras de emperador romano, no queda claro cuáles son los elementos significantes que tendría la obra para identificar en ella la retórica. La metáfora no puede radicar en estos elementos, sino en el esfuerzo pragmático por parte del interpretante, esto es, en la interacción entre el interpretante y una *estructura metafórica* en la obra como resultado de los dos rasgos anteriores. Analicemos esto con el caso de *Beggar 2.0*.

Cuando hemos dicho que en *Beggar 2.0* Sedlaček hace uso de un conjunto de recursos en función de establecer una presentación del contenido, estamos haciendo referencia al estilo; cuando identificamos en *Beggar 2.0* elementos significantes para establecer el código de interpretación, estamos haciendo referencia a la retórica. En ambos casos estamos siempre partiendo del objeto como es presentado. Con esto, de hecho hemos traducido estos conceptos tradicionales de la teoría del arte en términos semióticos: esta comprensión del estilo es correlativa a lo que Peirce denomina la ‘referencia al medio’ (la definición de las cualidades del objeto), mientras que esta comprensión de la retórica es correlativa a la ‘referencia al objeto’ (la definición de la presentación del objeto).⁹ De ahí las características señaladas del ejemplo. Pero la constitución del significado en conformidad con la función pragmática

⁹ Estos conceptos son asumidos aquí de la exposición de Walter de la teoría de Peirce en E. Walter (1994). *Teoría de los signos*.

de la obra requiere también reconocer el papel del interpretante en la misma: que *Beggar 2.0* aparezca como un mendigo tecnológico que, por ello mismo, anuncia la exclusión de la miseria en el núcleo de la sociedad tecnificada sólo es posible si el interpretante puede identificar en los recursos estilísticos y en los elementos retóricos el significado que la obra plantea. En este sentido, la noción de estructura metafórica resulta pertinente pero entendida en los términos de la ‘referencia al interpretante’, esto es, “la formación de conexiones de signos” (Walter, 1994: 83). La metáfora es un tipo de silogismo elíptico con un término omitido (la conclusión de un entinema). La composición de los recursos estilísticos y los elementos retóricos son los compuestos de la obra que incitan al interpretante a solucionar el entinema velado en la obra de arte: el mendigo robótico como señal de la exclusión social. Si entendemos la ‘metáfora’ sólo en términos de su estructura lógica, podemos ahora afirmar que la estructura metafórica de la obra sería el tercer rasgo pragmático, vinculando la ‘referencia al interpretante’ con el estilo y la retórica en el esfuerzo del interpretante por constituir el significado de la obra de arte¹⁰. Esta incitación cualifica la relación del interpretante con la obra. Pero también da luz de su evidente dificultad: cuando se observa el video de *Beggar 2.0* en Tokio se observa que la estructura metafórica de la obra no se soluciona todas las veces —en vez de sorprenderse de esta señal de exclusión social, las personas parecen encontrar en *Beggar 2.0* un divertimento y una burla a lo que significa ser un mendigo. Si bien, Tokio es una ciudad apropiada para presentar una obra como esta por la familiaridad cultural con la interfaz, las personas —tal vez por la misma razón— no identifican la estructura metafórica propuesta por el artista sino que la convierten en su opuesto y contraejemplo. La estructura metáfora es suficiente para relacionar la obra con el interpretante, pero también da cuenta de la dificultad para que éste último pueda todas las veces identificar el significado en la primera dadas sus características y familiaridad como objeto común.

¹⁰ La noción de metáfora tiene una larga tradición en la teoría estética, que resulta imposible dar cuenta aquí. Por ahora, lo que quisiera hacer notar es el papel de la metáfora en la constitución del significado a través de su capacidad modificar el uso literal del lenguaje a fin de incitar una desviación semántica. Según S. Levin, “Metaphor”, en Davies, S. et al. (2009). *A Companion to Aesthetics*, la desviación semántica toma dos formas: cuando la incongruencia entre el sentido literal y el metafórico es reflejada en la expresión misma y cuando la incongruencia es resultado de la interacción entre la expresión y su uso en el contexto no lingüístico en el que tiene lugar. Principalmente la segunda forma es la que nos interesa.

Los anteriores ejemplos han hecho evidente que para salir del problema de los indiscernibles la condición necesaria para identificar una obra de arte es la imbricación entre percepción e interpretación constitutiva. Y que al hacer esto, de hecho hemos llevado la obra de arte a una identificación del significado que ella plantea a través de dos vías: identificar su carácter representativo y la función pragmática sobre el mismo. Pero esta misma exigencia plantea el límite de la teoría de Danto para abordar la obra desde el significado, pues los elementos que propone para ello adolecen de tal apertura que quedan sometidos a ambigüedad. Se requiere, entonces, acudir a conceptos de la teoría semiótica para aclarar estos elementos a fin de encontrar cuál sería la condición suficiente para poder establecer la constitución del significado en la obra de arte. Los conceptos de estilo, retórica y estructura metafórica como rasgos de la constitución del significado dan cuenta finalmente de esto —así como de las dificultades inherentes a las obras de arte para lograrlo. El resultado es que una obra de arte ha de tener una estructura metafórica que la haga viable a la interpretación. Asumir esto permite reconocer la necesidad actual de recurrir a información externa a la obra, al conocimiento cultural y a las teorías e historias del arte (a un mundo del arte) para identificar una obra de arte —podríamos decir, para resolver la estructura metafórica de las obras de arte post-históricas: cuando todo está abierto a los artistas, la estructura metafórica es un criterio suficientemente amplio para introducirnos a la identificación de lo artístico así como de sus posibles derroteros. La condición suficiente para la identificación de una obra de arte frente al problema de los indiscernibles es que una obra de arte, a través de sus rasgos pragmáticos, anime la ‘traslación’ metafórica presente en la resolución del entinema, que incite la solución de su carácter elíptico en el esfuerzo pragmático del interpretante.

4. Algunas conclusiones y consecuencias

PARA FINALIZAR, QUISIERA PLANTEAR UNA SERIE de cuestiones que, aunque nacen del análisis crítico de la teoría de Danto expuesto, suponen consecuencias que traspasan los límites que ella podría —o desearía— sostener. En general, competen a cómo, desde lo señalado en torno a la posibilidad de referirnos a propiedades intencionales en términos de constitución del significado, reconociendo los problemas ligados a la percepción e interpretación para la identificación de una obra, esta manera de abordar la incesante heterogeneidad de obras de arte desde la filosofía

concede la posibilidad de 1) dar cuenta de los límites de una definición del arte y 2) de la ontología de una obra de arte.

Respecto a lo primero, Danto ofrece, recordemos, una definición de obra de arte sustentada en la interpretación constitutiva: un objeto es una obra de arte sólo bajo una interpretación. Pero, como hemos visto, esta definición sólo establece uno de los criterios definitorios (la interpretación constitutiva) desestimando el segundo: la estructura metafórica. Sin embargo, la consecuencia de aunar el segundo al primero es algo que Danto no llega a considerar. Asumir el rol central de la interpretación en el marco contextual del ‘fin del arte’ —‘cuando todo puede ser arte’— implica que estamos asumiendo que este concepto de interpretación es suficientemente inclusivo no sólo para dar cuenta de las posibilidades del arte post-histórico, sino también las de las artes tradicionalmente dejadas fuera de la “historia del arte”: la interpretación constitutiva es el mínimo criterio de individuación, mas no de separación crítica entre las artes y, por ello, sirve para consolidar una definición inclusiva del Arte como fenómeno estético y cultural. La interpretación constitutiva, entendida de esta manera, es una condición necesaria de la definición del arte en términos semánticos. Por otra parte, la estructura metafórica es una condición suficiente a encontrar en cada tipo de producción artística. Entendida como ‘estructura’, puede incluir diversas formas de elipsis que inciten la solución del entinema. Una obra de arte masas, si tiene fluidez cultural, así como una ‘artesanía’, guardan una estructura metafórica que se diferencia por el grado del esfuerzo pragmático del interpretante; pero no supone una distinción mayor en términos de su estructura. Lo relevante aquí es que la distinción de grado no objeta la condición de estructura metafórica, sólo responde a la capacidad y el estado actual de la red de creencias y la información pertinente y exigida para resolverla, es decir, sería posible identificar grados de abstracción de la relación entre el significante y el significado en virtud del modo de expresión utilizado. Pero, en consecuencia, la aplicación de estos criterios es una cuestión cercana a la crítica de arte, no a la definición filosófica del arte. Podría decirse que en tanto condición suficiente, la estructura metafórica responde a la posibilidad de hallar, vía interpretación, el contexto intensivo de construcción y presentación del significado.

Esto implica que los términos de la definición, como condiciones necesarias y suficientes, son de hecho, adecuadamente amplios como para mostrar que los límites de la definición del arte son límites críticos más no

estructurales del arte. Consideremos de manera general, y a riesgo de ser demasiado sucinto en un tema muy amplio y complejo, el límite tradicional entre arte y arte de masas. Carroll ha procurado establecer los límites entre el arte contemporáneo y el arte de masas en los siguientes términos: 1) el arte de masas está hecho por medios tecnológicos de reproducción en serie que lo habilitan para acceder a grandes audiencias; 2) el arte de masas está diseñado para el consumo de su audiencia, en el sentido de que cualquier consumidor está habilitado para entender la obra de masas sin un fondo especializado; 3) el arte de masas está hecho para capturar y mantener la atención de las audiencias, asumiendo una cierta homogeneidad de contenido con el sentido común de las mismas. Asimismo Carroll señala que el arte sería su opuesto: 1) aunque los medios tecnológicos son una condición necesaria del arte de masas, no lo son del arte; 2) es una “condición necesaria” del arte que su diseño subvierta y vaya más allá de las expectativas convencionales; y 3) comprender una obra de arte requiere estar informado, ya que no está estructurada para una fácil asimilación y recepción (Carroll, 1997: 188-190). Aunque las condiciones del arte de masas puedan ser claras, no es el caso para las condiciones de definición del arte. Es claro que una obra de arte hoy puede utilizar medios tecnológicos de reproducción en serie. Pero ello no implica que sea *necesario* que subvierta las expectativas convencionales. Tener una estructura metafórica dispone una forma de ir más allá de las expectativas convencionales (el arte no es imitación); pero, como vimos, la estructura metafórica es una condición suficiente, no necesaria, pues si el significado es algo que entra en la naturaleza del arte post-histórico, encontramos con ello un rasgo común con el arte de masas: ambos promueven una multiplicidad de significados acerca del mundo. Que uno u otro pueda subvertir o afirmar las expectativas convencionales, no es sino una diferencia para la crítica de arte, mas no un criterio de definición. El elemento conceptual que sirve de criterio objetivo sobre esta definición es el de la estructura metafórica, no el de una diferencia de ‘naturaleza’ o posibilidades en el arte que el arte de masas no tendría: romper esquemas comunes —algo que tanto el primero como el segundo pueden hacer.

Que se requiera estar informado para interpretar el significado que sostiene la obra de arte no es más que una cuestión de experiencia y de fluidez de la interpretación. Con lo cual estamos anunciando que la estructura de una obra de arte es, de hecho, la misma que la de una obra de arte de masas. Ello no implica anular las diferencias, pero éstas vienen a ser una tarea de

la crítica de arte, no de la definición (ni de la ontología). Ello se evidencia en que ambas requieren el ejercicio de la interpretación para adquirir su estatus artístico. Hemos de aceptar, por lo tanto, que, tanto al nivel de la estructura metafórica como de las posibilidades de interpretación, al menos lógicamente, no cabe mantener la distinción entre el arte y el arte de masas. De esta manera, animarse a proponer una definición filosófica implica afirmar que ‘obra de arte’ es una entidad semántica, esto es: es un objeto cultural que exige para su identificación e individuación una imbricación entre la percepción y la interpretación, en virtud de la cual se establece la relación particular entre su naturaleza material y su identidad como obra de arte, relación hecha posible por la interacción metafórica de propiedades semánticas y propiedades pragmáticas que habilitan la apropiación y la valoración (cognitiva, experiencial, emocional, etc.) del interpretante.

Entendida en este marco general, exclusivamente semántico, los límites de la definición son los límites de un objeto cultural y, en tanto tal, exceden distinciones tradicionales entre lo que es y no es arte (arte de masas, artesanía, arte de otras culturas). Esto a su vez nos obliga pasar al segundo punto, el de la ontología de una entidad así descrita. Para Danto, especificar el concepto de ‘identificación artística’ es suficiente para establecer la ontología de la obra de arte. La identificación artística corresponde a la manera de resolver la indiscernibilidad a través de la interpretación de la estructura metafórica de la obra de arte y se expresa en el uso de la cópula ‘es’ —el ‘es’ de identificación artística. Como esto sólo es posible en virtud del marco de teorías e historias del arte que promueven la pragmática en la constitución del significado, la ontología se convierte en una cuestión relativa a la historia y a las teorías del arte (Danto, 2002: 185). No se trata de negar estas condiciones que, como hemos visto, permean la percepción y la interpretación. Pero considero que no son suficientes para establecer el estatuto ontológico de una obra de arte inmersa en el mundo de la materia física. Es decir, ¿cuál es el estatuto ontológico de una entidad que tiene propiedades físicas perceptibles y propiedades intencionales interpretables? Si se mantiene en misterio la conexión entre la naturaleza física y la naturaleza cultural, explicar la constitución sólo como un acto de identificación artística —el uso de un tipo de ‘es’— es una formulación incompleta.

Este mismo punto es el que tanto molesta a Margolis respecto a la teoría de Danto. La crítica de Margolis se basa en el hecho de que el ‘es’ de

la identificación artística supone ser diferente del ‘es’ de la identificación numérica, tal que el primero aplica a obras de arte y el segundo a los objetos físicos. Pero, en primer lugar, al hacer esto —afirma Margolis— la teoría corre el riesgo de sustentar una forma de dualismo de sustancias, pues afirmar que una obra de arte se compone de material físico y propiedades intencionales, y que la interpretación identifica qué partes del material físico pertenecen a la obra de arte, sin establecer la conexión y continuidad entre uno y otra, tiene como suposición que el material físico y las propiedades intencionales son ontológicamente robustos (Margolis, 1988: 453). Lo cual entraría en contradicción con el concepto de los indiscernibles, ya que si las propiedades intencionales son ontológicamente robustas deberían ser identificables por sí mismas. Danto no está dispuesto a aceptar este dualismo de sustancias, pero no provee elementos conceptuales para evitarlo. De hecho —segunda crítica de Margolis—, si el ‘es’ de identificación artística supusiera por sí mismo una distinción ontológica significativa, entonces tendría que ser confrontado no sólo con el ‘es’ de identificación numérica, sino también con el de identificación histórica, legal, cognitiva y cualquier otro tipo de identificación cultural para proveer unicidad al referente; pero si el ‘es’ de identificación artística no es más que una forma de proveer un *contexto conceptual* que otorga estatuto artístico a elementos materiales básicos, entonces *la ontología de estas condiciones de ‘transfiguración’ tienen que ser explicadas*; de lo contrario, la identificación artística supone un compromiso fiscalista frente al cual la identificación no sería más que “*une façon de parler*” (Margolis, 1988: 456).

La propuesta de Margolis al respecto es que la identificación artística requiere un ‘es’ de *materialización*.¹¹ Éste se sustenta en una definición de la ontología en términos de tipos y *tokens*. Crear una nueva clase de arte (tipo) implica hacer una obra particular de esa clase (una instancia o *token* particular del tipo; tal que tipo y *token* son particulares, no universales).¹²

¹¹ El término usado por Margolis es ‘*embodiment*’ cuya traducción podría ser ‘encarnación’, pero dada la carga semántica religiosa del término, a fin de evitar confusiones, he preferido traducirlo por el de ‘materialización’ que es consistente con el tipo de relación que establece la teoría de Margolis.

¹² El concepto de tipo particular a la vez objeta la idea de fundamentar la ontología de la obra de arte en términos de clases universales, según la cual la instancia de la clase es particular y su destrucción o reproducción no afecta la ontología de la clase universal. Ver, por ejemplo, Wolterstoff, N. (1975). “Toward an Ontology of Art Works”.

Un artista no puede crear un universal, sólo puede crear un tipo particular de arte a través de la producción de un *token* particular de ese tipo. Cuando Damian Ortega creó su obra *Cosmic Thing*, aunque no manufacturó el automóvil, produjo un *token* de *Cosmic Thing*. De lo cual se sigue que el artefacto ‘automóvil’ que Ortega no hizo *no es idéntico* con el *token* de su obra. Por lo tanto, “a pesar de las apariencias, debe haber una diferencia ontológica entre *tokens* de tipos de obras y tales objetos físicos como el [automóvil] [...] que pueden servir como materiales con los cuales son hechos” (Margolis, 1977:47). La solución al problema ontológico de esta diferencia es que las obras de arte (*tokens*) están materializadas en los objetos físicos, sin ser idénticas con ellos. Con esto se pone en evidencia que la identidad numérica no puede ser la función central de la ontología de la obra de arte y que la posibilidad de instanciar un tipo de arte es correlativa a la posibilidad de instanciar sus propiedades intencionales, tal que sólo los objetos que poseen estos rasgos pueden tener la propiedad de ser un *token*-de-un-tipo particular¹³. El ‘es’ de materialización es un uso lógico distintivo que manifiesta la relación sistemática de poseer propiedades del material físico (mármol), propiedades intencionales (representar) y también la propiedad de ser un *token* particular de la creación de un tipo (instancia de *La Pietá* de Miguel Ángel).

Esta conceptualización de la ontología de la obra de arte es estricta en relacionar semánticamente lo físico y lo cultural de una obra de arte, reconociendo que la obra emerge de un contexto cultural y que, por ello, posee propiedades que el objeto físico no puede poseer, sin caer en reduccionismos ni dualismos y, sin embargo, guardando la estabilidad y unicidad del referente¹⁴. En términos de Margolis significa que una “teoría del arte puede afirmar que cuando materiales físicos son trabajados de acuerdo con cierta habilidad artística, entonces emerge, culturalmente,

¹³ Margolis afirma que la relación de materialización implica que 1) los dos particulares no son idénticos; 2) la existencia del particular materializado presupone la existencia del particular materializante; 3) el materializado posee algunas propiedades del materializante; 4) el materializado posee propiedades que el materializante no; 5) el materializado posee propiedades de una clase que el materializante no puede poseer; 6) la individuación del materializado presupone la individuación del materializante (Margolis, 1977: 48).

¹⁴ Cabe recordar que el término ‘objetos físicos’ cobija tanto cosas materiales como eventos y acciones, pues para todos siempre hay unas condiciones mínimas de efectuación en el mundo físico perceptible.

un objeto materializado en los primeros que posee un cierta selección ordenada de propiedades [intencionales]” (Margolis, 1977: 49).

Esta ontología aporta lo que la teoría de Danto carece para establecer la relación entre percepción e interpretación (entre el objeto físico y la obra a interpretar). Reconoce la independencia de las propiedades del objeto físico y las propiedades intencionales de la obra de arte como objeto cultural y, con ello, mantiene estable el referente de la interpretación. Sin embargo, debería reconocer que las propiedades intencionales no son asequibles a la percepción (cuestión que, como hemos visto, rehúsa aceptar); para Margolis, no están en el objeto físico más que por una ‘habilidad artística’. Pero, por una parte, Margolis falla en reconocer la pertinencia de la indiscernibilidad de referentes, tal que el sustento de la conceptualización ontológica no puede ser la percepción, y, por otra parte, Margolis no aclara si la ‘habilidad artística’ remite al estilo y qué entiende por esto pero, como hemos visto, el estilo está ligado a las condiciones de la interpretación. Por estas razones, aunque es acertado en resolver la relación ontológica que hace falta en la teoría de Danto, sus objeciones no son conclusivas, pues la conceptualización de la ontología de la obra de arte no halla soporte en el lado de la percepción, *sino en el de la interpretación constitutiva*. La ontología de la obra de arte emerge de la posibilidad de estabilizar el referente e individualar la obra vía la interpretación constitutiva a través del ‘es’ de materialización.¹⁵

Vista de esta manera, recorriendo el camino del objeto al significado a través de una lectura crítica de la filosofía de Danto, encontramos que la obra de arte puede ser comprendida en términos del significado. Esta noción emerge central en la comprensión de la naturaleza del arte hoy y en vez de demeritar sus posibilidades las convierte en una exigencia que amplía el potencial explicativo de la filosofía. El arte, en virtud de la exigencia que plantea al interpretante, seguirá erigiéndose como un modo de expresión cultural que remite a nuestro mundo de vida e interpela la

¹⁵ La crítica de Margolis, apoyado en Kuhn (1991: 191), apunta a defender que no hay diferencia entre ciencia y arte respecto a la no necesidad de separar un ‘es’ artístico de uno científico, dado que la ciencia no necesita recurrir a un dato básico físico para distinguir entre péndulos y piedras oscilantes; pero el mismo Kuhn establece que no se trata de la unicidad en la percepción de los fenómenos, sino de la interpretación que supone el establecer los datos teóricos.

sensibilidad convirtiendo nuestros significados en motivos de reflexión y exploración de las posibilidades de nuestra condición humana.

Referencias

- CARROLL, N. (1995). Danto, Style and Intention, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.53, 3 (Summer): 251-257.
- CARROLL, N. (1995a). Avant-Garde Art and the Problem of Theory, *Journal of Aesthetic Education*, Vol.29, 3 (Autumn):1-13.
- CARROLL, N. (1997). The Ontology of Mass Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.55, 2 (Spring):187-199.
- DANTO, A. (1986). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- DANTO, A. (1999). Indiscernibility and Perception: a Reply to Joseph Margolis, *British Journal of Aesthetics*, Vol.39, 4 (Oct.): 321-329.
- DANTO, A. (2002). *Transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- DANTO, A. (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós.
- GADAMER, H.-G. (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- GORDON, B. (2004). *The Guardian*, Wednesday 19 May.
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/may/19/art1>
- GUYON, A. L. (2010). Damian Ortega. *Internacional Review Art in America*. 1/15/10
<http://www.artinamericamagazine.com/reviews/damian-ortega/>
- KUHN, T.S. (1991). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE.
- LEVIN, S. (2009). Metaphor, en Stephen Davies et al. (Eds). *A Companion to Aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing.
- LYAS, C. & STECKER, R. (2009). Intentional Fallacy, en: Stephen Davies et al. (Eds). *A Companion to Aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing.
- MARGOLIS, J. (1977). The Ontological Peculiarity of Works of Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, 1 (Autumn): 45-50.
- MARGOLIS, J. (1979). A Strategy for a Philosophy of Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.37, 4 (Summer): 445-454.

- MARGOLIS, J. (1988). Ontology Down and Out in Art and Science, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.46, 4 (Summer): 451-460.
- MARGOLIS, J. (1989). Reinterpreting Interpretation, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.47, 3 (Summer): 237-251.
- MARGOLIS, J. (1998). Farewell to Danto and Goodman, *British Journal of Aesthetics*, Vol.38, 4 (Oct.): 353-374.
- MARGOLIS, J. (2000). A Closer Look at Danto's Account of Art and Perception, *British Journal of Aesthetics*, Vol.40, 3 (Jul.): 326-339.
- SEDLAČEK, S. (2006). *Beggar 0.0 2006*. http://www.sasosedlacek.com/anglesko/projects_beggar.htm
- TATE BRITAIN. (2004). *Exhibition "Semi-detached by Michael Landy"*. 18 May - 12 December. <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/landy/>
- THE INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART BOSTON - ICA. (2009/2010). *Damian Ortega: Do It Yourself*. <http://www.icaboston.org/exhibitions/exhibit/ortega/>
- VIOLA, E. (2010). "Urs Lüthi". En *ArtForum. Critics Picks*. 02/08/10. http://artforum.com/picks/section=it_ch#Rome
- WALTER, E. (1994). *Teoría de los signos*. Santiago: Dolmen.
- WOLTERSTOFF, N. (1975). Toward an Ontology of Art Works, en *Noûs*, Vol.9, 2 (Mayo):115-142.