

¿Qué es una obra de arte cuando todo puede ser arte?

Analizando la respuesta de Arthur Danto

Artículo especializado presentado como
“Artículo de Maestría”
Dirigido por: Adolfo Chaparro
Presentado por: Fabrizio Pineda

Maestría en Filosofía
Escuela de Ciencias Humanas
Universidad del Rosario
I - 2010

Prólogo

El presente texto tiene como motivación explorar una de las respuestas a la pregunta que lo intitula: ¿Qué es una obra de arte hoy? Sus pretensiones no son mayores. Se asume que encontrar una respuesta a esta pregunta es un proyecto de largo aliento, pero que si se revisa una de las vertientes que hoy en día ha generado mayor controversia sería posible llegar a formular unos criterios de discusión y desarrollo que inspiren posteriores reflexiones. De ahí el lugar de la filosofía del arte de Arthur Danto como una entrada al problema y a las discusiones que permean, desde la década de los años sesenta, la filosofía del arte en el ámbito post-analítico.

En esta medida, el lector encontrará dos maneras de asumir estos parámetros. La primera supone una contextualización del problema que busca reconocer la aproximación de Danto y la particularidad de su enfoque para interpretar la filosofía del arte hoy. ‘Cuando todo puede ser arte’ es una frase que obliga a la filosofía del arte a buscar nuevos criterios como punto de partida de la reflexión: ¿qué vemos cuando nos acercamos a una obra? ¿Cómo podemos entender que ‘eso’ es una obra de arte? ¿Cuál es la condición actual del desarrollo histórico del arte y, por ende, de la filosofía del arte? Preguntas como estas inspiran la teoría de Danto y ameritan una reflexión.

La segunda corresponde a un análisis crítico de los conceptos de Danto, pues su propuesta no es conclusiva y, sin embargo, es posible a partir de ella procurar establecer desarrollos que amplíen las posibilidades de reflexión sobre el tema. Analizar críticamente estos conceptos es una forma de buscar elementos conceptuales que

promuevan una interpretación propia del problema así como consecuencias inesperadas que escapen a los límites de la teoría de Danto mismo.

Estas dos maneras de abordar la pregunta en los parámetros anunciados corresponden en este texto a la presentación de dos artículos independientes en cuanto a su formato (de ahí algunas recurrencias que espero les sean concedida paciencia), pero que en cuanto al desarrollo de los conceptos hacen parte del mismo proyecto. El primer artículo se concentra en presentar el análisis realizado por Danto de los conceptos que él considera se requieren para afrontar la pregunta en el contexto del arte hoy. El segundo artículo aborda los mismos conceptos desde las críticas que algunos autores del ámbito post-analítico han hecho a la filosofía de Danto y consideraciones que, en medio de su presentación, el autor ha concebido incorporar.

El texto es resultado de los estudios y discusiones que tuvieron lugar con profesores y colegas en la Maestría en Filosofía de la Universidad del Rosario. Razón por la cual desearía concluir este prólogo con los debidos agradecimientos al profesor Adolfo Chaparro, cuya amigable dirección y meticulosa inquisición conceptual animaron la reflexión aquí presentada. Igualmente, debo reconocer mi gratitud con el profesor Víctor Quinche, pues su amistad y valiosas conversaciones constituyeron un aporte irremplazable en más de uno de los tópicos. Y finalmente, con especial estima agradezco al profesor Edgar Pineda, maestro, amigo y padre que atendió con esmero y paciencia cada una de las preguntas que sedimentaron la construcción del presente proyecto.

La filosofía del arte en la época del fin del arte

Abstract

Este artículo presenta una reflexión sobre el lugar y la pertinencia de la filosofía del arte en un mundo del arte en el cual cualquier cosa puede ser una obra de arte, a partir de la propuesta teórica de Arthur Danto. Si la filosofía aun tiene algo que decir sobre el arte, sería desde una posición que reconozca la centralidad de la práctica artística sin delimitarla. La apertura en el arte no puede ser un motivo de negación o juicio, sino un incentivo al pensamiento. Sin embargo, según Danto, ello exige aceptar puntos de partida y consecuencias que modifican la relación entre arte y filosofía. Cuáles son las condiciones de esta relación es la tarea que expone este artículo.

Palabras clave: filosofía del arte, fin del arte, indiscernibilidad, percepción, interpretación.

A veces para la filosofía el arte parece algo difícil de asir, demasiado flexible y etéreo, o demasiado concreto, casi hermético. Como si dedicar el pensamiento al arte y procurar una definición filosófica del mismo fuera un proyecto imposible o inocuo. Parte de este malestar contemporáneo se debe a un soterrado diagnóstico acerca de los paradigmas modernos de la filosofía del arte. Cuando encontramos enunciados como ‘el arte bello debe parecer naturaleza’ en la tercera crítica de Kant, o en la estética de Hegel: “una obra de arte [...] es tanto más excelente, cuanto más profunda es también la verdad interna de su contenido y su pensamiento”,¹ no podemos dejar de cuestionar a qué se están refiriendo aquí con el término arte. Claramente no se trata de aplicar un anacronismo, se trata de la intuición de que el concepto en construcción ‘Arte’ parece muy fiel al sistema filosófico en el que aparece y poco a una serie de objetos culturales en desarrollo. Cuando Hegel cualifica las obras de arte en el sentido señalado, no está enunciando un principio de crítica de arte, sino está postulando una cierta naturaleza en el Arte que lo haría partícipe de una configuración mayor, la del Espíritu, tal que el mismo Hegel señalaría que el arte sólo es útil en tanto hace parte de un ‘momento universal’ del Espíritu Absoluto. ‘Arte’ sería entonces siempre algo más que un término que denomina un conjunto de objetos culturales que llamamos obras de arte, supondría una naturaleza o una participación en una naturaleza como efecto de la expresión de un sistema de pensamiento y de mundo. El espíritu contemporáneo no puede sino sospechar de tal subsunción del arte al sistema filosófico, tanto por la insuficiencia del sistema para sostener su pretendida universalidad, como por la ineludible

¹ Hegel. “División”. En *Lecciones de Estética*, 150. La bibliografía de los dos artículos aparece al final del documento.

transformación y ampliación de elementos que agrupa el término obra de arte. De ahí que la filosofía del arte haya encontrado que la trayectoria del pensamiento al arte no resulte completamente satisfactoria –subsumir el arte en el sistema filosófico significaba establecer principios que el arte, en tanto práctica cultural independiente de la filosofía, podía y tenía que traspasar en algún momento.

Dicha ruptura con la filosofía no es exclusiva del siglo XX, pero durante este periodo se evidencia con mayor claridad este fenómeno. Notorios eventos artísticos del siglo enunciaron postulados que tuvieron severas consecuencias para la filosofía. Entre los principales postulados artísticos que hicieron notoria la ruptura del arte con la filosofía del arte encontramos los siguientes: *Una obra de arte es un objeto entre otros dado a la experiencia*: los célebres ready-made de Duchamp señalaron que una pintura –clase de obra de arte por excelencia hasta su época- es tan sólo un objeto y que cualquier objeto puede ser una obra de arte; y más aun, que no hay criterio alguno de experiencia, gusto o “deleite estético” en la identificación de una obra de arte, pues un ready-made no es más que una “anestesia completa del gusto”.² *Cualquiera puede ser un artista*: la frase de Joseph Beuys “cada hombre, un artista” dio apertura a aceptar que no se trata de *genio* e inspiración, sino que el arte está abierto a recibir cualquier acción como obra de arte; una obra de arte no tiene que ser necesariamente un objeto físico, es también un evento.³ *No hay experiencia privilegiada del arte*: Joseph Kosuth, por su parte, defendió que “el arte existe sólo conceptualmente”,⁴ con lo cual quería hacer notar que los ‘valores’ o ‘propiedades’ estéticas comúnmente predicadas de las obras de arte también son aplicables a cualquier otro objeto o evento en el mundo y, con ello, que no puede mantenerse la distinción conceptual entre estética y arte. *No hay un referente específico para ‘obra de arte’*: Warhol planteó que, cuando todo puede ser una obra de arte, no hay razón para mantener una distinción entre lo artístico y lo no artístico; no sólo una pila de papel sirve para hacer un collage, sino que un objeto comercial puede ser una obra de arte. *El arte es un fenómeno social entre otros, legitimado y determinado por prácticas institucionales*: finalmente, encontramos que Fluxus aprovecha las revoluciones con el canon del arte para dar cabida a programas políticos en el seno del arte, siendo el principal de ellos la “abolición del arte” mismo, tal y como es difundido e institucionalizado en el mundo del arte.⁵

² Duchamp, Escritos. Duchamp du signe.

³ Vásquez Rocca, “Joseph Beuys “Cada hombre, un artista”; Los Documenta de Kassel o el arte abandona la galería”.

⁴ Kosuth, Joseph. El arte después de la filosofía

⁵ Oren, M. “Anti-Art as the end of cultural history”

La práctica artística lanza así un reto a la filosofía y sus sustentos teóricos: ni en lo que vemos o experimentamos, ni en lo que denotamos, ni en lo que predicamos, ni en lo que conocemos, ni en lo que reconocemos socialmente como arte se evidencian criterios únicos e inalterables para dar respuesta a la pregunta filosófica ‘¿qué es el arte?’. Cada negación podría ser relacionada con una teoría tradicional del arte – proyecto hartamente complejo y poco fructífero como para ser abordado aquí. Si la filosofía habría de responder a dicho reto tendría que ser fuera de lo que el arte ya había negado. Las respuestas no se hicieron esperar, pero no todas resultaron satisfactorias. Aproximaciones pesimistas al reto del arte terminaron por conceder la ‘muerte del arte’, dedicando sus esfuerzos a señalar la imposibilidad de una definición filosófica o a mostrar el trasfondo político del arte (Ziff, Formaggio, Vattimo). Otros acudieron a descripciones antropológicas o a reducir el proyecto de una definición a la enunciación de las prácticas institucionales de legitimación del arte (Dickie, Tomasson). En la primera como en la segunda aproximación cundió una melancolía filosófica que delineaba la imposibilidad de definir el arte en función de condiciones necesarias y suficientes.

Pero estas respuestas desplazan al arte de la posibilidad de ser pensado desde la filosofía, en vez de procurar una nueva relación; negar la relación es negar la filosofía del arte y mientras el arte siga siendo un fenómeno cultural inherente a la actividad del hombre, no dejará de ser un reto interesante al pensamiento. Tal es el postulado de una filosofía que no desea darle lugar a la melancolía. Ésta emergió en la década de los sesenta, al menos en el campo de la filosofía postanalítica, con la inauguración de aproximaciones semánticas al arte que asumieron los mencionados postulados del arte como condiciones conceptuales. Entre ellas resalta el enfoque teórico de Arthur Danto y su iniciativa a repensar la idea del ‘fin del arte’ como una condición histórica del pensamiento. Ello significaba dejar de lado el intento de definir el ‘Arte’ –término clasificatorio sustituible por el de ‘mundo del arte’- y pasar a realizar un regreso lógico de la obra de arte al ‘objeto’ –término amplio que designa objetos físicos, eventos y discursos. Para sustentar este regreso al objeto, Danto parte de la siguiente hipótesis: si se puede hallar, reflexionando sobre las condiciones para hablar del ‘fin del arte’, la diferencia entre una obra de arte y un objeto indistinguible sensorialmente de ella, entonces hallaríamos el camino adecuado para poder formular una definición del arte suficientemente amplia para cubrir toda obra de arte hecha y por hacer, inmune a los

contraejemplos del arte.⁶ Ésta es hasta hoy una hipótesis que acepta la invitación del arte contemporáneo con el propósito de revitalizar el proyecto filosófico de definir el arte (no como el sustantivo Arte, sino como obra de arte, un objeto particular del mundo cultural).

Esta hipótesis supone una relación distinta entre el arte y la filosofía y, a fin de comprenderla, hemos de considerar de manera general la formulación y discusión inherente a su enfoque. La relación nace de una relectura de dos problemas tradicionales en la filosofía del arte, a saber, la percepción y la interpretación de una obra de arte. Estos problemas son enfocados por el interés en encontrar las condiciones mínimas generales para utilizar el término ‘obra de arte’ de manera eficaz y así producir enunciados verdaderos sobre el arte como marco conceptual para proveer una definición filosófica del arte.

El planteamiento de Danto resulta interesante en la medida en que defiende que la relación entre el arte y la filosofía no supone una dirección de la segunda al primero, sino que, por el contrario, la filosofía del arte sólo tiene lugar en tanto sea capaz de identificarse con los desarrollos particulares e independientes del mundo del arte. Esta sería otra manera de hacer filosofía del arte y supone importantes transformaciones de las preguntas filosóficas respectivas tradicionales. Danto reconoce que la pregunta ‘¿cuál es la naturaleza del arte?’ es una que ha guiado la práctica artística, particularmente en la modernidad. Pero al confrontarla con la modernidad artística, Danto afirma que esta es una pregunta filosófica incompleta. En la medida que la modernidad encuentra que la obra de arte es el medio y producto de la expresión, y que ello es posible en virtud de modos de producción artística asumidos como la ‘verdad en arte’ (verificables en los manifiestos del siglo XX), la pregunta filosófica por la identidad del arte está incorporada al seno del arte mismo. Sin embargo, la pregunta sólo podría aparecer en el arte mismo, no en la filosofía: particularmente cuando artistas como Duchamp y Warhol, desde el arte, transformaron la interrogación ‘¿qué es arte?’ en ‘¿por qué algo es una obra de arte cuando algo exactamente como él no lo es?’.⁷ Con ello, el arte se impone una nueva necesidad: si cualquier cosa puede ser una obra de arte, el arte se ve en la necesidad de pensarse a sí mismo, de adquirir conciencia de su identidad –en el sentido hegeliano de una revelación dialéctica de la conciencia a sí misma.⁸ Por ende, no sólo el arte planteó la pregunta filosófica sobre la naturaleza del

⁶ Danto, El abuso de la belleza, 23

⁷ Danto, Más allá de la caja brillo, 15

⁸ Danto, The philosophical disenfranchisement of art, 15

arte desde dentro del arte, sino que el arte mismo adquirió conciencia de su naturaleza filosófica.

Esta conclusión conjuga la idea general del ‘fin del arte’ (diferente a ‘muerte del arte’) con una lectura hegeliana de la historia del arte en la cual el arte encuentra que su naturaleza es ser filosofía “en una forma vívida”. En su historia, como en una *Bildungsroman*, el arte transcurre experiencias que terminan por otorgarle acceso a su identidad, a saber, tener una naturaleza reflexiva.⁹ Por ende, al final de su historia, la emergencia de la pregunta correcta del arte es también la emergencia de la filosofía del arte con sus posibilidades completamente a la mano y sin temor de tropezar con contraejemplos; partir de la idea de que todo puede ser arte equivale a estabilizar las opciones y enfocar los esfuerzos en un objetivo conceptual claro: cuál es la diferencia, si la hay, entre obras de arte y objetos cuando uno y otro se parecen entre sí, es decir, cuando son *indiscernibles perceptivamente*.

La relación entre filosofía y arte no sólo se redefine en términos de una identidad histórica que ‘supera’ las dificultades de los sistemas filosóficos tradicionales a través del descubrimiento de la pregunta filosófica completa y adecuada sobre el arte. También supone cuestionar la plausibilidad de las definiciones funcionales del arte que han aparecido en la historia de la filosofía del arte, enfocadas en lo perceptible de la obra.¹⁰ En términos generales, para distinguir *Fountain* de Duchamp del orinal de la tienda no podemos partir de: 1) *el arte es imitación*, por la sencilla razón de que algunas imitaciones no son obras de arte y que algunas obras de arte no son imitaciones, ante lo cual no tendría sentido afirmar que *Fountain* imita al orinal –es un orinal y es una obra de arte; 2) *el arte es expresión de emociones*, pues el acontecer de emociones es un evento interior del sujeto, luego no puede servir de criterio para discriminar entre obras de arte y otras cosas que expresen emociones (gestos, por ejemplo); 3) *el arte es un arreglo de elementos que supone una actitud de carácter estético o que está hecho para lograr una experiencia estética*, son definiciones –la primera kantiana y la segunda de

⁹ “Me gusta pensar la historia del arte también como *Bildungsroman*, en el que Kunst, el arte, va descubriendo paso a paso *su propia identidad* [...] Las aventuras y desventuras de Kunst no constituyen la historia del arte, que ha sido competencia de la disciplina del mismo nombre, sino la historia filosófica del arte, que, de hecho, es la historia de la filosofía del arte. Esta historia alcanza nueva cota en los sesenta, cuando finalmente se pone de manifiesto que todo es posible como arte. Eso es lo que significa, en el sentido con que yo la he empleado, la expresión ‘fin del arte’. Ahora estamos en disposición de dar una respuesta a la cuestión de la identidad de Kunst con la certeza de que no podrá ser abolida por la futura historia del arte. Y eso debe verificarse en toda definición filosófica”. Danto, *El abuso de la belleza*, 27

¹⁰ Davies, *Definitions of art*. Según Davies las definiciones funcionales son aquellas que asumen la realización de una característica como elemento a partir del cual derivar o identificar condiciones necesarias y suficientes del objeto a definir.

Beardsley- que se sustentan en el carácter psicológico del público y, por lo mismo, no pueden distinguir entre apreciar o experimentar el efecto de un comic y una obra de Lichteinstein, pues ante cualquiera de los dos es posible tener una actitud/experiencia estética; 4) *el arte es inefable* (y por ello sólo puede ser mostrado un cierto ‘aire de familia’), es una expresión ligada al enfoque wittgensteiniano que supone a priori que el conjunto de obras de arte es una serie lógicamente homogénea de objetos que los hablantes serían capaces de reconocer, pero no podrían proveer una definición para la totalidad de los objetos; empero saber usar el término ‘obra de arte’ en esta serie homogénea no ayuda a distinguir objetos indiscernibles de obras de arte.

Estas consecuencias teóricas, entre otras,¹¹ ponen en duda la posibilidad de hallar una definición a partir de la identificación de condiciones necesarias y suficientes tomando como punto de partida características perceptivamente evidentes en las obras de arte. La alternativa sería encontrar las condiciones para que un objeto sea una obra de arte fuera de lo que percibimos como obra de arte. Esto nos deja con dos opciones. La primera es expuesta por la teoría institucional del arte que plantea que las características de una obra de arte –representación o expresión de algo- es resultado de la relación con un contexto cultural, tal que las condiciones pueden ser expuestas por un análisis antropológico del mundo de prácticas sociales de legitimación de obras de arte.¹² Pero reducir el pensamiento filosófico a descripciones antropológicas no es suficiente para explicar por qué debemos asumir que *Fountain* es una obra de arte y otros orinales no, lo que equivale a preguntar por qué *Fountain* permanece en una categoría ontológicamente distinta a los objetos homólogos indiscernibles. Esta pregunta señala la vía a la segunda opción. La mera descripción no responde a una pregunta ontológica y, para Danto, el problema de los indiscernibles no sólo es la pregunta adecuada de la filosofía del arte, sino ante todo es una cuestión que compete a la ontología del arte: que exprese o represente algo son propiedades de objetos ontológicamente distintos de aquellos que carecen de estas propiedades (el lienzo o el mármol).

De acuerdo con lo anterior, una filosofía del arte que acepte el reto del arte debe resolver dos problemas, a saber, la percepción y la interpretación: si la práctica artística ha expuesto la comprensión del arte a la heterogeneidad absoluta de objetos –cualquier cosa puede ser una obra de arte-, es necesario resolver cómo hallar una diferencia

¹¹ Las consecuencias teóricas de este enfoque son expuestas por Danto en “Obras de arte y meras cosas”, *Transfiguración del lugar común*.

¹² Dickie. *Art and Value*. También Davies, *Definitions of art*. Una versión menos antropológica, pero igualmente institucional en Thomasson, Amie L. “The ontology of art and knowledge in aesthetics”.

objetiva entre homólogos indiscernibles cuando la diferencia no es perceptible, es decir, debe resolver qué es perceptible en la obra y cuál es el papel de la interpretación frente a la respuesta de lo primero. No es suficiente con marcar una relación de identidad entre arte y filosofía, estas cuestiones deben resolverse independientemente, aunque en el contexto de esta nueva relación. Duchamp, Jaspers Johns, Warhol hicieron evidente que nadie puede decir cuándo algo es una obra de arte por mera observación, pero entonces ¿cómo llegamos a conocer que lo que vemos es una obra de arte y no un objeto comercial?¹³ Y si la percepción no es suficiente, necesitamos recurrir al bagaje conceptual para abordar la obra, es decir, el lenguaje con el que nos aproximamos a ella sería necesario para su identificación; pero nuestro lenguaje estético supone referirse a valores o propiedades *de* la obra que no tiene el objeto homólogo; ello supone que el papel del lenguaje no es denotativo sino interpretativo, lo cual deja abierta la pregunta de su concepto y sus límites.¹⁴

Danto delimita el concepto de percepción confrontándolo con al menos tres nociones de percepción. La primera nace de la postura wittgensteiniana aducida por Morris Weitz. Para este autor, el concepto de ‘obra de arte’ es un concepto abierto, como el de ‘juegos’. Al ver un conjunto de obras de arte, no podemos usar propiedades comunes para identificarlas; procedemos por un reconocimiento de semejanzas, identificamos un ‘aire de familia’.¹⁵ Un individuo podría señalar los ejemplos de obras de arte, en tanto esté capacitado para usar correctamente el término ‘obra de arte’. El problema del ‘aire de familia’ es que supone un procedimiento de ostensión que sólo tiene sentido en casos donde la serie de objetos pertenece a una categoría homogénea: obras del Rococó. Pero cuando se enfrenta al caso de dos objetos sensorialmente indiscernibles aunque uno es una obra de arte y el otro no, no hay un conjunto de objetos estable y distinguible de otro ontológicamente distinto ni una categoría homogénea que facilite el reconocimiento de un ‘aire de familia’. La percepción aquí juega un papel meramente ostensivo que, por ello, no puede responder al problema planteado.¹⁶

La segunda noción es la de Goodman acerca de la distinción entre una obra real y una falsificación. Para él, el caso Van Meegeren ilustra que hoy en día podemos

¹³ Danto, Más allá de la caja brillo, 21

¹⁴ Danto, The philosophical disenfranchisement of art, 30ss

¹⁵ Davies, S. & Stecker, R. “Twentieth-century Anglo-American aesthetics”, 66ss. **Sobre el concepto de juego** Wittgenstein. Investigaciones filosóficas, §66-67

¹⁶ Danto, Transfiguración del lugar común, 97

distinguir una de sus falsificaciones gracias a que la percepción es acompañada de la información que facilita la discriminación. De lo cual concluye que en tanto el ejercicio, entrenamiento y desarrollo de las habilidades de discriminación entre obras de arte son actividades estéticas, la percepción es algo que se alimenta de información y la capacidad de distinguir una obra real de una falsificación *constituye una diferencia estética en la obra*.¹⁷ Pero aquí nuevamente hay un cabo suelto! Dicha conclusión supondría que la condición de indiscernibilidad se resolvería a posteriori una vez se encuentre una diferencia estética, pero ello es evitar reconocer que el problema de los indiscernibles invita a pensar, desde la percepción, la diferencia ontológica entre objetos homólogos de los cuales uno es una obra de arte y otro no. La detección de diferencias entre obras y falsificaciones no es una mera cuestión de percepción y, por ello, supone responder al caso *anterior* de identificar si un objeto es una obra de arte o no: “el que sea una falsificación, pensaríamos, tiene más que ver con su historia, con el modo en que llegó al mundo. Y llamar obra de arte a algo puede significar negarle ese tipo de historia: los objetos no llevan su historia en la superficie”.¹⁸ Es necesario resolver la relación entre percepción y cómo se identifica una obra de arte entre el mundo de objetos perceptibles, antes de pasar a incorporar la historia de su producción y la consideración de su carácter de falsificación o no. Los cambios de percepción ligados a la información, por ende, no pueden constituir diferencias estéticas –no constituiría una percepción estética- en el objeto más que de manera a posteriori.

Finalmente, hay una noción de percepción involucrada en la teoría institucional del arte de Dickie. La teoría de Dickie es central en el debate porque es el principal opositor al proyecto de formular una definición del arte en función de condiciones necesarias y suficientes de carácter conceptual, no procedimentales. Su teoría parte de la intención del artista de relacionarse con el público y del hecho de que esta relación está marcada por un mutuo entendimiento mediado por los espacios institucionales donde tienen encuentro. De ahí, afirma, una obra de arte es una ‘candidata a valoración estética’ o una ‘clase de cosa para ser presentada’.¹⁹ Esta ‘clase’ es más amplia que las de ‘pintura’ o ‘escultura’ y su propiedad es ‘ser presentada’, aun si el artefacto no es ‘actualmente presentado’.²⁰ La percepción aquí está ligada a la respuesta estética en la recepción de un objeto de esa clase. Lo cual nos deja con la duda de cómo una respuesta

¹⁷ Goodman, Languages of art, 112

¹⁸ Danto, Transfiguración del lugar común, 79

¹⁹ Estos dos enunciados corresponden a la primera y segunda versión de la teoría de Dickie, según él mismo lo reconoce. Sin embargo, respecto a nuestro interés, la diferencia entre las mismas no afecta el problema.

estética puede ser una forma de percepción: supondría reconocer que hay un tipo de respuesta estética a la obra de arte que difiere de la del objeto homólogo indiscernible. Pero ello da lugar a un problema de circularidad, pues se está recurriendo a una ‘clase de cosa’ que supone una respuesta que no puede darse sino después de que se ha establecido cómo se define esa ‘clase’ –para lo cual, claramente, la propiedad de ‘ser presentada’ no resuelve la circularidad pues aun ésta requiere la distinción anterior. Así, las valoraciones no pueden hacer parte del criterio de definición y, ante todo, no resultan pertinentes para identificar el papel de la percepción en la distinción anterior de una obra de arte.

Si concedemos estas críticas, se hace evidente que, en conjunto, apuntan a la exclusión de la categoría de ‘percepción estética’. No hay algo así como un tipo de percepción particular del arte que tenga de antemano clara capacidad de identificar obras de arte, ni de identificar ‘propiedades estéticas’, ni puede, por ende, constituir fundamento para la construcción de una ‘clase’ de objetos. Este punto no es sólo la base crítica de la teoría de Danto, sino un elemento de partida más o menos común en el ámbito postanalítico. Margolis ya había afirmado en la década del 60 que el concepto de percepción estética es neutral, en tanto “no especifica el conjunto de objetos o las clases de propiedades que estos objetos tienen, que pueden ser conocidos, sino requiere que la clase de objetos a conocer y sus procedimientos para llegar a ser conocidos estén especificados”.²¹ Lo que implica que si cabe mantener un concepto de percepción estética, sólo sería para referirnos a las formas de valoración que responden a nuestro interés en las obras de arte, pero de ninguna manera significa que la percepción estética goce de un privilegio cognitivo sobre cualquier otro tipo de percepción: “es meramente el “uso” de la percepción lo que cambia”.²² Por otra parte, lo anterior concuerda con el rechazo de Carroll de la idea de la ‘plasticidad’ de la percepción, defendida por cierto modernismo según el cual transformaciones históricas y culturales modifican la forma en que percibimos el mundo. Para Carroll, no tiene sentido afirmar que se modifica

²⁰ Dickie, *The art circle*, 71. En este texto, Dickie defiende una *definición procedimental del arte* y presenta cinco condiciones necesarias y suficientes que conciben al objeto estético en la relación del mismo con la estructura institucional: 1) un artista es una persona que participa con entendimiento en la producción de una obra de arte; 2) una obra de arte es un artefacto de una clase creada para ser presentada a un público del mundo del arte; 3) un público es un conjunto de personas los miembros del cual están preparadas en algún grado para entender un objeto presentado ante ellos; 4) el mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas de mundos de arte; 5) un sistema de mundo de arte es un marco para la presentación de una obra de arte por un artista a un público del mundo del arte. *The art circle*, 80-82. La circularidad entre estas cinco definiciones es defendida por Dickie en tanto son las descripciones mínimas del marco y de las obras, así como, afirma, revelan “the inflected nature of art”.

²¹ Margolis, “Aesthetic perception”, 210

²² Margolis, “Aesthetic perception”, 212

nuestra forma de percepción, pues la percepción es ante todo un proceso psicofísico y cognitivo: la forma en que el mundo se ve es una función del sistema biológico, y a partir de esta condición los sistemas pictóricos pueden activar capacidades perceptivas que se alimentan del fondo cultural. Esto no es reconocer una plasticidad de la percepción; las condiciones cognitivas para conocer el mundo son las mismas y están dictadas por el sistema de percepción natural; que lo segundo ocurra da cuenta de nuestra manera de aprender y cómo influye en formas de organizar lo que vemos —el mundo no es cognitivamente transparente en virtud del fondo cultural que regula nuestros modos de aprender a percibirlo, mas no lo modifican.²³ Estas posturas reflejan el común acuerdo en el debate de eliminar el privilegio cognitivo de la percepción.

Danto considera que la percepción tiene una estructura básica cognitivamente estable, aunque, a la vez, ésta sea susceptible de aprendizaje vía la historia del arte. En términos generales significa que la percepción, en arte, es la habilidad para reconocer de qué tratan las imágenes: “como cuando uno dice que un trazo de pintura es Icaro, o que una mancha de pintura azul es el cielo [...] Es un uso que se aprende en la guardería, cuando el niño al señalar el dibujo de un gato dice que es un gato [...] implica, en tanto que autorreflexión, una participación en el mundo del arte, una disposición a consentir una falsedad literal”.²⁴ Bajo esta delimitación de la noción de percepción (un acto de identificación artística), el problema de los indiscernibles adquiere un carácter ineludible: nuestra percepción no está capacitada para diferenciar entre una obra y su homólogo indiscernible; y la pregunta de cómo diferenciarlos corresponde a la identificación de niveles de descripción relevantes y distintos entre sí que, por una parte, 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— y, por otra parte, aporta los elementos necesarios para establecer el ‘espacio’ ontológico en el que ocurre la identificación artística.²⁵

El problema de los indiscernibles hace entonces plausible aceptar que la percepción es insuficiente para la identificación del denotata y que requiere

²³ Carroll, “Modernity and the plasticity of perception”, 15

²⁴ Danto, *Transfiguración del lugar común*, 185

²⁵ La indiscernibilidad puede ser vista como un método que sirve para eliminar de la definición de un objeto cultural todo lo que forma parte de la superficie perceptible, en tanto siempre es posible imaginar un objeto perceptivamente indiscernible con una definición completamente diferente. El método se definiría así: “if pair (or n-tuples) of things are indiscernible under one set of descriptions but different under others, it is scientifically wise to descend to another level of description for a difference which will account for the observed differences between things otherwise regarded as the same”. Danto, “Indiscernibility and perception: a reply to Joseph Margolis”, 321

conocimientos externos a la obra para identificar diferencias. Ello no significa que recurrir a las prácticas y creencias de los agentes del mundo del arte sea suficiente para la identificación;²⁶ lo que implica es que el objeto puede ser individuado e identificado si se establece un procedimiento que facilite una *lectura* del objeto que establezca el referente incorporado por una revolución artística y que, tras ello, provea las herramientas para dar cuenta de diferencias entre las obras. Esta cuestión es equivalente a la pregunta: 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.

El vínculo con la interpretación se hace evidente si consideramos la necesaria distinción entre describir e interpretar una obra: describir supone un objeto público estable disponible para la inspección; interpretar sugiere un elemento de performatividad, un reto frente a un objeto cuyas propiedades son, en principio, enigmáticas.²⁷ Las ya clásicas objeciones que desde Panofsky y Gombrich se han hecho a la idea de que el arte en perspectiva obedece a las leyes de la geometría óptica manifiestan el papel de la interpretación. La perspectiva como sistema de representación no puede cumplir dicha afirmación, pues ni corresponde al modo en que el ojo ve la convergencia de las paralelas verticales, ni su posición corresponde al de un ojo a la misma altura que la escena. La ‘ventana’ de la perspectiva no puede ser una duplicación de lo visual; no es más que una ‘lectura’ de un aspecto del mundo, y quien percibe una obra de este estilo debe aprender a leerlo tal y como tiene que hacerlo frente a, por ejemplo, una obra oriental. Es decir, tiene que interpretarla. Pero al interpretarla se hace algo en la obra; no sólo se le concede su propósito ilusionario, sino que éste se realiza en la interpretación: “al representar un objeto, no copiamos tal construcción o interpretación –nosotros la realizamos”.²⁸ Así como ocurre en el arte en perspectiva, sucede en el arte de vanguardia, con el plus de que estas obras no buscan representar el mundo y las ideas convencionales para interpretarlas, sino subvierten las expectativas convencionales de un modo “elíptico”.²⁹ Si a esto sumamos que el problema de la percepción ha mostrado que no sólo no puede aducirse un tipo de percepción estética con un privilegio cognitivo, sino que la relación entre el ojo y el objeto no es directa ni transparente, la interpretación aparece como algo connatural a la identificación de una

²⁶ Contrario a Thomasson, Amie L. “The ontology of art and knowledge in aesthetics”.

²⁷ Margolis, “Describing and interpreting works of art”, 542

²⁸ Goodman, *Languages of art*, 9ss

²⁹ Carroll, “Avant-Garde art and the problem of theory”, 4

obra de arte. La performatividad de la interpretación nace de reconocer que no hay una transparencia epistémica en el mundo, sino que la red de creencias media la relación con él, cómo lo percibimos y cómo lo conocemos, tal y como para Kuhn el concepto de mundo cambia cuando cambia un paradigma.

Estas condiciones iniciales del problema de la interpretación son confrontadas por Dickie, quien argumenta que el problema carece de solución y que resulta irrelevante para el proyecto de definir ‘obra de arte’, ya que el concepto de interpretación tiene alto contenido psicológico y, por ello, no puede proveer condiciones necesarias ni suficientes; según Dickie, la opción estaría en un trabajo descriptivo de las condiciones institucionales que darían cuenta de qué constituye una obra de arte.³⁰ Pero la condición de Dickie, la ‘apreciación estética’ (otorgada por una institución de arte), adolece de necesitar la interpretación como premisa de la apreciación; para apreciar *Fountain* es necesario primero reconocer que es una obra de arte y ello supone saber el modo de interpretarla, para el caso, ser pensada como objeto; apreciarla estéticamente sin saber interpretar la neutralidad estética que afirma la obra de Duchamp, sería tanto como reconocer *dripping* en una obra de Giotto: requiere saber interpretarla en los términos en que fue elaborada históricamente. La interpretación adquiere un papel central tanto para la identificación de la obra como para la afirmación de cualquier cualidad estética de la misma y, a la vez, define un límite para esta función: responde a las condiciones históricas que brindan sentido a la afirmación de un objeto cualquiera como obra de arte.³¹

En virtud de lo anterior, Danto define la interpretación como la acción de ofrecer una *teoría sobre cuál es el tema de la obra*. Con ello supone notar la salida al problema de los indiscernibles: “no interpretar una obra [...] es no poder hablar de la estructura de la obra; igual que recurrir al mentado homólogo material de una obra de arte, implica no verla como arte. Toda la estructura de la obra, el sistema de las identificaciones artísticas, sufre una transformación acorde con las divergencias en su interpretación”.³² En este sentido, la necesidad de la interpretación es “inherente al concepto de arte”. De esta manera, Danto ofrece una definición de 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

³⁰ Dickie, *Art and value*, 3-11

³¹ Danto, *Transfiguración del lugar común*, 167. *The philosophical disenfranchisement of art*, 35

³² Danto, *Transfiguración del lugar común*, 178

una obra: $I(o)=O$. Entonces, incluso si o es una constante perceptiva, las variaciones en I constituyen diferentes obras”.³³

Las variaciones en la interpretación no han de ser totalmente libres si han de ser funcionales al propósito de lograr estabilidad en el objeto interpretado. Danto propone reconocer varios ítems: 1) la interpretación requiere un reconocimiento del contexto histórico y artístico en el que tiene lugar la obra: sería un error interpretar *Desnudo Azul* de Matisse en términos de la idea de belleza, cuando es una obra que rompe con los paradigmas que esta idea impuso en occidente (límite histórico);³⁴ 2) la interpretación recoge el bagaje de teoría de arte pertinente en el momento de la producción de la obra y cómo ésta responde a ella, es decir, reconoce cómo la existencia de la obra depende de teorías (límite epistémico); 3) 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 (límite semántico). A lo anterior se suman dos precauciones: evitar dar lugar al error filosófico de interpretar algo que no es candidato para arte como arte y al error crítico de dar una interpretación errónea de la clase correcta de cosa; errores que serían eludibles si somos capaces de asumir un punto neutro de acuerdo común en el cual no pueda decirse que cualquier interpretación de un mismo objeto es tan válida como otra. Para Danto, lo que aquí se esboza es un problema análogo al de la traducción radical de Quine, analogía que establece las siguientes condiciones:³⁵ afirmar que la existencia de una obra de arte depende de la teoría en que tiene lugar su producción, no resuelve el problema de los indiscernibles; pero recurrir a la indiscernibilidad permite reconocer en qué medida una teoría aplica a un objeto para transfigurarlo en una obra de arte y a su homólogo no; el plano de descripción físico debe ser interpretado en el plano de teoría artística; sólo la reinterpretación de una teoría en otra puede dar estabilidad al referente, aunque sea relativa a la teoría general del objeto físico. Ello supone identificar, en términos de Quine, qué comprende la teoría, qué supone como variable y a qué cosas se aplica; y, por ende, en qué medida podemos hablar de una interpretación correcta o incorrecta del objeto.³⁶ Para el caso del arte, según Danto, la interpretación de teorías se establece a través del conocimiento básico

³³ Danto, *Transfiguración del lugar común*, 185

³⁴ Danto, *El abuso de la belleza*, 138

³⁵ Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*, 44

³⁶ “La cuestión no es que la materia desnuda sea inescrutable: que las cosas son indistinguibles excepto por sus propiedades [...] la cuestión es que las cosas pueden estar inescrutablemente cambiadas incluso cuando conllevan sus propiedades [...] no tiene sentido decir cuáles son los objetos de una teoría fuera de la cuestión de cómo interpretar o reinterpretar esta teoría en otra”. Quine, *Relatividad Ontológica y otros ensayos*, 71

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. Si interpretar un objeto físico equivale a *constituir* una obra de arte, entonces recurrir a las intenciones del artista –en términos de los límites y las condiciones establecidas- revela no sólo si la interpretación es correcta o no sino también si la obra está bien constituida o no.³⁷ 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 bajo los límites enunciados. La interpretación es una función constitutiva de la obra de arte que utiliza limitantes históricas y teóricas del arte y tienen como punto de convergencia las intenciones del artista en términos de las condiciones de producción de la obra, tal que la obra es relativa a la reinterpretación del *objeto* en una teoría artística.

Este tipo de teoría de la interpretación carece del componente psicológico del que acusaba Dickie, en cuanto parte de la no transparencia del mundo y centra el esfuerzo interpretativo en la función semántica que estabiliza el referente bajo condiciones históricas y teóricas pertinentes. En esta medida, responde al reto del arte, la heterogeneidad de referentes para el término obra de arte, en términos semánticos y permite darle un nuevo sentido a la idea del ‘fin del arte’ con la que iniciamos y en la cual se conjugan los conceptos discutidos.

El ‘arte’, tal y como lo conocemos, es un fenómeno cultural y, por ello, histórico. Lo cual quiere decir que, al menos lógicamente, es posible pensar un inicio en el cual propiedades culturales que comúnmente atribuimos a las obras de arte comenzaron a ser adscritas a objetos; en virtud de esta posibilidad en el desarrollo cultural tales objetos se convirtieron en ‘objetos de interpretación’ que, con ello, se separaban de los demás objetos percibidos. Es decir, la posibilidad de hablar de obras de arte es un fenómeno histórico y nace con la adscripción de propiedades interpretables a objetos perceptibles. Esto es plausible, afirma Danto, en tanto hay un momento en la historia de la humanidad en que ciertas culturas formaron un concepto de realidad, es decir, asumieron un contraste entre la realidad y algo más (ideas, palabras, lenguaje).³⁸ La imagen de una divinidad antes del Renacimiento, no re-presentaba una realidad; la imagen era la presencia de la divinidad. El Renacimiento generó una discontinuidad con esta forma de percibir la imagen y, con ello, dio lugar a considerar la imagen en

³⁷ Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*, 45

³⁸ Danto, *Transfiguración del lugar común*, 125ss

términos artísticos con valoraciones estéticas –de hecho, sólo hasta este periodo se consolidó el concepto de ‘artista’.³⁹ Si esta lectura es correcta, implicaría aceptar que el arte, como producto histórico cultural, puede también llegar a un fin. Claramente supone distinguir entre el impulso natural del ser humano a producir objetos estéticos, presente en toda cultura y en todo tiempo, y la historicidad de un concepto que ha servido para establecer un hilo conductor a una clase particular de objetos estéticos: las obras de arte. De lo cual se sigue que la historia, desde este punto de vista, debe ser entendida en términos de una narración.⁴⁰ Tal que si decimos que la historia del arte tiene un origen y un final, sólo se está hablando de una narrativa particular.

Con esto en mente, Danto sigue una lectura de la historia del arte según dos modelos. El primero, basado en las tesis de Gombrich,⁴¹ es el modelo de la ‘conquista de las apariencias visuales’. El objetivo de este modelo es perfeccionar los medios y efectos de duplicación óptica de lo real. De Giotto a los Impresionistas, la producción artística puede ser leída como un progreso en la obtención de la ilusión óptica de lo representado, pues aun los impresionistas centraron sus esfuerzos en la presentación del color, la luz y la sombra tal como se da al ojo. Esta es una narrativa que presenta el arte como una disciplina progresiva con un objetivo específico.⁴² Pero verla de esta manera supone reconocer el conflicto que habría de suceder una vez la duplicación óptica de la realidad obtuviera mejores medios de realización en procedimientos técnicos de producción; la fotografía y el cine mostraron los límites de la pintura y la escultura en la realización de la imagen y en la representación del movimiento y, con ello, desplazaron al arte del proyecto cultural de la ‘conquista de las apariencias’.⁴³ Una historia del arte habría culminado aquí.

La respuesta de los artistas de inicio del siglo XX da origen a otra narrativa: el modernismo. El artista ya no ve la obra de arte en términos de duplicación óptica; es ahora una presentación de un estado interior del artista, para el cual dejan de ser relevantes ideas paradigmáticas, como la belleza, enfocando la producción artística en el objeto mismo como mediador de la expresión. Al ocupar un lugar central, el concepto de expresión otorga una estructura distinta a la historia del arte. No puede haber una historia progresiva de la expresión, pues es algo interno a los artistas; tampoco puede decirse que una obra expresionista exprese bien o mal un objeto, como se diría si fuera

³⁹ Danto, Después del fin del arte, 26

⁴⁰ Sobre la postura narrativista de la historia en Danto, ver Ricoeur, Tiempo y narración, Tomo 1.

⁴¹ Gombrich, The image and the eye

⁴² Danto, The philosophical disenfranchisement of art, 97

⁴³ Danto, The philosophical disenfranchisement of art, 207

una cuestión ilusionista. La narrativa del arte deviene así una secuencia de actos individuales, de islas de expresión.⁴⁴ Pero la libertad de esta narración plantea su propio fin: si la historia del arte se compone de puntos de vista subjetivos sobre el arte, en tanto cada artista ve en la obra el medio y producto de su expresión, puntos de vista radicalmente discontinuos cabrían dentro de la misma relativizando cada vez más el concepto de arte. La individualidad deviene el único objeto viable de la narración. Y, si esto es así, cada expresión es tan válida para la historia del arte como otra. Durante la modernidad, cada punto de vista tenía un manifiesto y su defensor, afirmando que cualquier otro arte diferente al propio no es arte. El resultado final fue un conjunto indiferenciado de obras y posturas inconexas que concluyó por aceptar que ‘cualquier cosa puede ser una obra de arte’.

Al llegar a esta indiferenciación, la estructura moderna de la historia del arte tenía que acabar, pues ya no era defendible afirmar que una forma de producción artística sirva de criterio para definir el arte. Este es el estado que forma el ‘espacio’ para el arte contemporáneo. Pero como ‘espacio’, no pretende establecer líneas narrativas temporales específicas, es decir, si cualquier cosa puede ser una obra de arte, no se trata de establecer un criterio histórico de progresión, ni estilístico como instantes de expresión para la producción artística; se trata de convivir con la modificación constante de las fronteras del arte. Según Danto, “la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio *a priori* acerca de cómo el arte deba verse, y donde no hay una narrativa a la que los contenidos del museo deban ajustarse”.⁴⁵ Éste es el núcleo de la idea del fin del arte y, en consecuencia, de la necesidad, en palabras de Danto, de considerar el arte del presente como arte post-histórico.

Estas consecuencias ponen de manifiesto la invitación a pensar la filosofía del arte en una nueva relación. Si consideramos pensar el fin del arte, no como un estado de melancolía filosófica, sino como un reto del arte al pensamiento, encontramos que la filosofía del arte hoy no puede funcionar como un establecimiento de criterios sobre lo que es el arte, sino como una práctica del pensamiento incitada por el arte mismo. Pero este mismo postulado manifiesta una última cuestión que desearía plantear a modo de cierre. Hay una inconsistencia en el análisis de Danto relativa a la identidad entre el arte y la filosofía. La heterogeneidad de obras de arte hoy invita a pensar el arte desde el

⁴⁴ Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*, 103

⁴⁵ Danto, *Después del fin del arte*, 28

objeto y a reconocer el papel de la interpretación; esto es resultado, si el análisis de Danto es plausible, del ‘fin del arte’ en términos de la narración histórica. Pero para aceptar estas conclusiones no se requiere asumir la identidad entre arte y filosofía. Por el contrario, aunque en la historia del arte hayan existido proyectos de auto-definición, no son los únicos proyectos del arte post-histórico y no se pueden reducir a proyectos filosóficos. Siendo coherentes con la idea del fin del arte, precisamente la apertura de posibilidades estilísticas y la relevancia de la teoría revelan que al menos el aspecto hegeliano de la idea del fin del arte es puesto en duda por otros tipos de aspectos e intereses (sociales, políticos, etc.), que también permean la producción artística y no se definen, necesariamente, como un proyecto de auto-definición.⁴⁶ Este es el señalamiento que Noel Carroll presenta a Danto. Que el arte se haya hecho reflexivo sobre sus medios de expresión no implica una definición filosófica, sino práctica del arte: cualquier cosa es motivo de expresión y sobre cualquier cosa se puede expresar algo en virtud de una interpretación del mundo en la práctica artística. Es decir, más que una apertura a la filosofía en el núcleo del arte, la situación contemporánea (o post-histórica) ha dado lugar a una incorporación de multiplicidad de temas y medios de expresión -entre los posibles estando tanto aquellos sobre su naturaleza como sobre cualquier otra cosa.

Concluimos con esta acotación no como una invalidación del análisis, sino como un reconocimiento del mismo en función de afirmar aun más la necesidad de establecer hoy la relación del arte y la filosofía como aquella que va del primero a la segunda. Si hay una dirección en la relación entre arte y filosofía en medio del contexto del ‘fin del arte’, ha de ser del arte a la filosofía y no viceversa. La filosofía no es subsidiaria del arte, pero tampoco es su juez. Es espectadora de la creación y el desarrollo de una experiencia humana que incita a pensar. Y en virtud de la multiplicidad de temas y medios de expresión que favorece al arte post-histórico, la filosofía del arte ha de reconocer las posibilidades de sus derroteros y su distinción del análisis crítico de las obras. La tarea de la filosofía del arte en la época del fin del arte compete más al análisis de las condiciones iniciales necesarias para poder hablar de una obra de arte cuando cualquier cosa puede ser una obra de arte. Esto es, el campo de la filosofía del arte es precisamente el reto del arte, la heterogeneidad absoluta de posibles obras de arte. Por ello, considerar la invitación a pensar la posición de la filosofía del arte es una cuestión que hoy en día, en medio del fin del arte, requiere y amerita ser atendida.

⁴⁶ Carroll, “The end of art?”, 28

Del objeto al significado en la obra de arte.

Una lectura crítica de la filosofía del arte de Arthur Danto.

Abstract

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 analizar qué requerimos para aproximarnos a una obra de arte y qué propiedades constituyen una obra, 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 suponen consecuencias que ponen en exceden su proyecto filosófico de proponer una definición del arte.

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

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:⁴⁷ 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’s; 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 en que 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, Noel 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 Beardsley⁴⁸ 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

⁴⁷ Por el término “práctica de comunicación” se remite en un sentido general a la referencia al medio y la referencia al objeto por parte de un interpretante, parte de la estructura de cualquier signo. Walther. Teoría de los signos, 147

⁴⁸ Lyas, Colin & Stecker, Robert. “Intentional Fallacy”, en Davies, S. *A companion to aesthetics*, 369.

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.⁴⁹ 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.⁵⁰

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, pero 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

⁴⁹ Danto, *Transfiguración del lugar común*, 190

⁵⁰ Margolis, “A strategy for a philosophy of art”, 452

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”.⁵¹ 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 esta 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

⁵¹ Danto, *Transfiguración del lugar común*, 185

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!⁵² 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’. 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”.⁵³ 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*.⁵⁴

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

⁵² Margolis, “Farewell to Danto and Goodman”, 369

⁵³ Margolis, “A closer look at Danto’s account of art and perception”, 329

⁵⁴ Margolis, “A closer look at Danto’s account of art and perception”, 331. El concepto de fluidez cultural es derivado por Margolis de las tesis de Thomas 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, *La estructura de las revoluciones científicas*, 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’.

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 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 lo sean ahora en el mundo del arte obras de 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 afirman 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 un 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”.⁵⁵ 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”.⁵⁶

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

⁵⁵ Danto, “Indiscernibility and perception: a reply to Joseph Margolis”, 327

⁵⁶ Danto, “Indiscernibility and perception: a reply to Joseph Margolis”, 328

recurrir a las prácticas y creencias de los agentes del mundo del arte sea suficiente para la identificación;⁵⁷ 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”.⁵⁸ 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 reconocer 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

⁵⁷ Contrario a Thomasson, Amie L. “The ontology of art and knowledge in aesthetics”.

⁵⁸ Danto, *Transfiguración del lugar común*, 185

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 expresivo.⁵⁹ La interpretación de profundidades 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

⁵⁹ 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, *The philosophical disenfranchisement of art*, 63. La cual en términos formales muestra su carácter tautológico, a la vez que en términos de contenido *X* siempre es una variable tan indefinida que da cabida a cualquier elemento conceptual.

realidad ulterior o subyacente que requiere que el interpretante conozca otra clase de códigos.⁶⁰ 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 ventrílocuo a su marioneta: utiliza la estructura elíptica de la obra de arte de vanguardia para extender su postura teórica favorita.⁶¹ 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.⁶² 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

⁶⁰ Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*, 44

⁶¹ Carroll, “Avant-Garde art and the problem of theory”, 2

⁶² Margolis, “Reinterpreting interpretation”, 249

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.⁶³ 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.⁶⁴ 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

⁶³ Gadamer, Verdad y método. Margolis acude a esta teoría en “Reinterpreting interpretation”.

⁶⁴ Margolis, “A closer look at Danto’s account of art and perception”, 338

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 de 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 artista.⁶⁵ 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 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.⁶⁶

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

⁶⁵ Tate Britain. Exhibición “Semi-detached by Michael Landy”. 18 May - 12 December 2004. <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/landy/>. Ver también Gordon Burn *The Guardian*, Wednesday 19 May 2004. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/may/19/art1>

⁶⁶ Danto, *El abuso de la belleza*, 50

‘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”.⁶⁷ 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 dan otra connotación al mero relato ‘periodístico’ cronológico de las 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”.⁶⁸ 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 en que 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.

⁶⁷ Eugenio Viola. “Urs Lüthi”. En ArtForum. Critics Picks. 02/08/10. http://artforum.com/picks/section=it_ch#Rome.

⁶⁸ Danto, Transfiguración del lugar común, 215

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).⁶⁹ 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?⁷⁰ 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 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. Noel 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.⁷¹ 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

⁶⁹ Danto, *El abuso de la belleza*, 27

⁷⁰ 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.

⁷¹ Carroll, “Danto, style and intention”.

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”;⁷² 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*.⁷³

Sin embargo, este orden de la relación aun no establece con claridad la pertinencia de la noción de significado en el análisis presentado. La 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.⁷⁴ 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 obra.⁷⁵ 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.

⁷² The Institute of Contemporary Art Boston - ICA. *Damian Ortega: Do It Yourself*. <http://www.icaboston.org/exhibitions/exhibit/ortega/>. Ver también Anne Lawrence Guyon. “Damian Ortega”. *Internacional Review Art in America*. 1/15/10 <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/damian-ortega/>.

⁷³ Danto, *Transfiguración del lugar común*, 213

⁷⁴ Danto, *Transfiguración del lugar común*, 232-292

⁷⁵ Danto 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.

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.

Saso Sedlacek 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).⁷⁶

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 *stilus*, 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

⁷⁶ Saso Sedlacek. *Beggar 0.0 2006*. http://www.sasosedlacek.com/anglesko/projects_beggar.htm.

uso del pincel y la pintura. Pero en el caso de Sedlacek, 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 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”,⁷⁷ 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 Sedlacek, 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.

⁷⁷ Danto, *El abuso de la belleza*, 177

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 redefina. 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.⁷⁸ 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 hacer esto, esta 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 cuales son los elementos significantes que tendría la obra para identificar en ella 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* Sedlacek 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

⁷⁸ Danto, *Transfiguración del lugar común*, 245

presentación del objeto).⁷⁹ De ahí las características señaladas del ejemplo. Pero la constitución del significado en conformidad con la función pragmática 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”.⁸⁰ 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 arte.⁸¹ 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 –talvez 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.

⁷⁹ Estos conceptos son asumidos aquí de la exposición de Walther de la teoría de Peirce en *Teoría de los signos*.

⁸⁰ Walther, *Teoría de los signos*, 83.

⁸¹ 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 Samuel Levin, “Metaphor”, en Davies, S. *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 expuesto de la teoría de Danto, 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 concibe 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 dejados 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 significa que los términos de la definición, como condiciones necesaria y suficiente, 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.⁸² Pero 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 status 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

⁸² Carroll, “The ontology of mass art”, 188-190

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.⁸³ 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

⁸³ Danto, *Transfiguración del lugar común*, 185

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.⁸⁴ 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 fisicalista frente al cual la identificación no sería más que “*une façon de parler*”.⁸⁵

La propuesta de Margolis al respecto es que la identificación artística requiere un ‘es’ de *materialización*.⁸⁶ 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).⁸⁷ 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”.⁸⁸ La solución al problema ontológico de esta diferencia es que las obras de arte (tokens) están materializadas en los objetos físicos,

⁸⁴ Margolis, “Ontology down and out in art and science”, 453

⁸⁵ Margolis, “Ontology down and out in art and science”, 456

⁸⁶ 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 ‘materialización’ que es consistente con el tipo de relación que establece la teoría de Margolis.

⁸⁷ El concepto de tipo particular a la vez objetiva 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, “Toward an ontology of art works”.

⁸⁸ Margolis, “The ontological peculiarity of works of art”, 47

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 particular.⁸⁹ 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 referente.⁹⁰ En términos de Margolis significa que una “teoría del arte puede afirmar que cuando materiales físicos son trabajados de acuerdo a cierta habilidad artística, entonces emerge, culturalmente, un objeto materializado en los primeros que posee un cierta selección ordenada de propiedades [intencionales]”.⁹¹

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

⁸⁹ 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, “The ontological peculiarity of works of art”, 48

⁹⁰ Cabe recordar que el término ‘objetos físicos’ cubija tanto cosas materiales como eventos y acciones, pues para todos siempre hay unas condiciones mínimas de efectuación en el mundo físico perceptible.

⁹¹ Margolis, “The ontological peculiarity of works of art”, 49

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 individualizar la obra vía la interpretación constitutiva a través del ‘es’ de materialización.⁹²

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

Bibliografía

Burn, Gordon. *The Guardian*, 19 May 2004.

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/may/19/art1>.

Carroll, Noel. “Avant-Garde art and the problem of theory”. *Journal of aesthetic education*. Vol.29, N°3 (Autumn, 1995): 1-13

Carroll, Noel. “Danto, style and intention”. *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol.53, N°3 (Summer, 1995): 251-257

Carroll, Noel. “Modernity and the plasticity of perception”. *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol.59, N°1 (Winter, 2001): 11-17

Carroll, Noel. “The end of art?” *History and theory*, Vol.37, N°4 (Dec., 1998): 17-29

Carroll, Noel. “The ontology of mass art”. *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol.55, N°2 (Spring, 1997): 187-199

Danto, Arthur C. “Indiscernibility and perception: a reply to Joseph Margolis”. *British journal of aesthetics*, Vol.39, N°4 (Oct., 1999): 321-329

Danto, Arthur C. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999.

Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002

⁹² La crítica de Margolis, apoyado en Kuhn, 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. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, 191

- Danto, Arthur C. *Más allá de la Caja Brillo*. Madrid: Akal, 2003
- Danto, Arthur, *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós, 2005
- Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*. NY: Columbia University Press, 1986
- Davies, Stephen. & Stecker, Robert. “Twentieth-century Anglo-American aesthetics”. Stephen Davies et al. *A companion to aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2009.
- Davies, Stephen. *Definitions of art*. NY: Cornell University Press, 1991.
- Dickie, George. *Art and Value*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001
- Dickie, George. *The art circle*. Chicago: Chicago Spectrum Press, 1997
- Duchamp, Marcel. *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978
- Gadamer, *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1977
- Gombrich, The image and the eye
- Goodman, Nelson. *Languages of art*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1968
- Guyon, Anne Lawrence. “Damian Ortega”. *Internacional Review Art in America*. 1/15/10 <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/damian-ortega/>.
- Hegel, G.W. *Lecciones de Estética*. Madrid: Akal, 1989
- Kosuth, Joseph. *El arte después de la filosofía*, 1969 [on line]. Disponible en <http://artecontempo.blogspot.com/2005/09/joseph-kosuth.html>, consulta realiza el 12 de octubre de 2009.
- Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE, 1991
- Levin, Samuel. “Metaphor”, en Stephen Davies et al. *A companion to aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2009
- Lyas, Colin & Stecker, Robert. “Intentional Fallacy”, en Stephen Davies et al. *A companion to aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2009.
- Margolis, “Farewell to Danto and Goodman”. *British journal of aesthetics*, Vol.38, N°4 (Oct., 1998): 353-374
- Margolis, Joseph. “A closer look at Danto’s account of art and perception”. *British journal of aesthetics*, Vol.40, N°3 (Jul., 2000): 326-339
- Margolis, Joseph. “A strategy for a philosophy of art”. *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol.37, N°4 (Summer, 1979): 445-454
- Margolis, Joseph. “Aesthetic perception”. *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol.19, N°2 (Winter, 1960): 209-213

- Margolis, Joseph. "Describing and interpreting works of art". *Philosophy and phenomenological research*. Vol.21, N°4 (Jun., 1961): 537-542.
- Margolis, Joseph. "Ontology down and out in art and science". *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol.46, N°4 (Summer, 1988): 451-460
- Margolis, Joseph. "Reinterpreting interpretation". *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol.47, N°3 (Summer, 1989): 237-251
- Margolis, Joseph. "The ontological peculiarity of works of art". *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol.36, N°1 (Autumn, 1977): 45-50
- Oren, Michel. "Anti-Art as the end of cultural history". *Performing Arts Journal*, Vol.15, N°2 (Mayo, 1993): 1-30
- Quine, W.V. *Relatividad Ontológica y otros ensayos*. Madrid: Tecnos, 2002
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*, Tomo 1, México: Siglo XXI, 1995
- Sedlacek, Saso. *Beggar 0.0 2006*.
http://www.sasosedlacek.com/anglesko/projects_beggar.htm
- Tate Britain. Exhibición "Semi-detached by Michael Landy". 18 May - 12 December 2004. <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/landy/>.
- The Institute of Contemporary Art Boston - ICA. *Damian Ortega: Do It Yourself*.
<http://www.icaboston.org/exhibitions/exhibit/ortega/>.
- Thomasson, Amie L. "The ontology of art and knowledge in aesthetics". *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol.63, N°3 (Summer, 2005): 221-229
- Vásquez Rocca, Adolfo. "Joseph Beuys "Cada hombre, un artista"; Los Documenta de Kassel o el arte abandona la galería". *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*, N°. 6, 2007
- Viola, Eugenio. "Urs Lüthi". En ArtForum. Critics Picks. 02/08/10.
http://artforum.com/picks/section=it_ch#Rome.
- Walther, Elisabeth. *Teoría de los signos*. Santiago: Dolmen, 1994
- Wolterstoff, Nicholas. "Toward an ontology of art works". *Noûs*, Vol.9, N°2 (Mayo, 1975): 115-142