



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

Arte, Intención e Interpretación

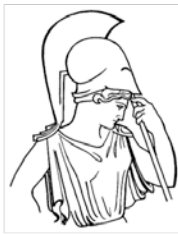
Un acercamiento al arte contemporáneo desde la pragmática filosófica

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRO EN FILOSOFÍA
PRESENTA:
EMILIANO GARCÍA CANAL

ASESORA:
Dra. MARÍA HERRERA LIMA

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA

MÉXICO, D. F. 2009





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Arte, Intención e Interpretación

Un acercamiento al arte contemporáneo desde el pragmatismo filosófico

Por

Emiliano García Canal

Tesis de Maestría en Filosofía

Asesora: Dra. María Herrera Lima

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filosóficas

Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía

*Agradezco a Ana Santos, Miguel Orduña, Gabriel Schutz, Carlos Antonio de la Sierra, María Inés García y a Humberto Chávez por su inagotable ayuda y consejos, pero sobre todo por su apoyo y entusiasmo como **sparrings**.*

Índice.

Introducción	11
1. La naturaleza de la interpretación artística	29
1.1. La experiencia colateral y la abducción de la intencionalidad	33
1.2. Reflexión crítica: el dilema de la interpretación en el arte	65
2. Intencionalidad, un antiguo debate	77
2.1. La autonomía semántica y la falacia intencional	81
2.2. La intención como criterio de validación	90
2.3. La hipótesis de un autor intencionado	98
2.4. Reflexión crítica: el debate	106

3. Intención, reconocimiento y comunicación	127
3.1. La intención como <i>plan</i>	131
3.2. La intención de que algo sea reconocido como arte	150
3.3. La intención pragmática	163
3.4. Reflexión crítica: la transgresión como límite interpretativo	173
4. La cotidianidad como experiencia estética: una aproximación hipotética al trabajo fotográfico de Gabriel Orozco	195
Conclusiones	217
Ilustraciones	233
Bibliografía	245

Introducción.

... el artista siempre escoge. Incluso cuando hace una pintura ordinaria, siempre hay una elección: escoge sus colores, escoge su lienzo, escoge su tema. Escoges todo. No existe arte, esencialmente sólo existe la elección.

Marcel Duchamp.¹

Cuando nos enfrentamos a la interpretación de la producción artística contemporánea en artes visuales y plásticas es muy frecuente que nuestra idea común de lo que es o ha sido el arte choque con las propuestas actuales —este problema de inteligibilidad no es exclusivo ni del arte, ni de la producción visual que hoy podemos encontrar en los espacios de exhibición. Concepciones tales como *maestría, obra, buena factura, autor, originalidad, intención, crítica* y otras que han sido heredadas de la tradición occidental decimonónica y que permiten cierto nivel de accesibilidad al arte, en los hechos prácticos —realización y recepción— se encuentran en un proceso

¹ Kornelia von Berswordt—Wallrabe (ed.), *Marcel Duchamp*, Museum Jean Tinguely Basel, Hatje Cantz Publishers, pág. 37. Entrevista a Marcel Duchamp realizada por Phillipe Collin el 21 de junio de 1967. (traducción mía)

constante de transformación, dificultando el acto interpretativo sustentado en dichas categorías y códigos compartidos entre público y autor.

En general, la producción contemporánea es percibida y recibida por un gran número de espectadores con gran desconcierto y rechazo, ya que en muchos casos las posibilidades de reconocer la realización como artística, y a sus posibles significados como pertinentes e inteligibles, no derivan directamente de los códigos y las categorías de lo artístico comprendidos desde una noción decimonónica o vanguardista de principios del siglo XX. Si bien, son innegable las reminiscencias que la producción artística contemporánea guarda con su propia historia, el reconocimiento de dichas reminiscencias puede exigir un trabajo de interpretación más conciso y especializado —propio del trabajo de Crítica del Arte o de la Historia del Arte— cuando dichas reminiscencias no se ofrecen claras y distintas, sino que sólo se indican de manera tangencial por estar sustentadas en la transgresión deliberada de algunos códigos o categorías que son o han sido reconocidos como necesarios en el modo de comprensión de lo artístico hasta este momento.

La categoría de *maestría*, por dar un ejemplo, ha corrido dicha suerte. Lo que hoy se suele reconocer como artístico, en general no responde al conocimiento y al dominio de cánones o de alguna técnica de representación

pictórica con la cual pueda sentirse la suavidad, el peso, la densidad, la textura, etc. de los atuendos de los personajes representados; tampoco responde necesariamente al reconocimiento de la cualidad en la representación de los efectos lumínicos para producir volumen y profundidad en un plano bidimensional. El arte contemporáneo no requiere cumplir necesariamente la exigencia de *buena factura* para ser reconocido como arte. Su cualidad artística se juega en un campo más heterogéneo y mucho más complejo que lo que presupone una Historia del Arte sustentada en la idea de progreso y en la idea de *obra maestra*. El hecho de que los espectadores experimenten un cierto rechazo e incompreensión de la producción artística actual, en gran medida deriva de una disociación entre los paradigmas que se ponen en juego en la producción y los que son utilizados en la interpretación.

En este trabajo pretendo delinear un modelo interpretativo que permita lidiar y acercarse principalmente a la producción artística contemporánea que deriva del arte conceptual de los años 70's y en la cual se inscribe una intención concreta de transmitir ideas a través de medios visuales y plásticos. Es decir, me interesa un modelo interpretativo que tenga la capacidad de analizar las condiciones y las circunstancias que se implican en una producción artística en la que, por sus propias características y

conformación, puede ser intuida la existencia de intenciones comunicativas. Un modelo interpretativo que encuentre la posibilidad de hacer uso de dichas intenciones por medio de un acercamiento de tipo hipotético y que permita actualizar la propuesta artística al contexto del intérprete, sin perder de vista aquello que se ha querido comunicar y transmitir por parte del autor.

Es importante tomar en cuenta que, por un lado, el artista contemporáneo ha asumido las nociones de *transgresión*, *originalidad* e *innovación* como principios fundamentales de la actividad artística, al grado de reconocer como caduco casi cualquier referente artístico anterior. Esto no quiere decir que el artista contemporáneo no utilice y retome gestos, estrategias y categorías válidas de la historia de su actividad, sino que en la utilización de dichas posibilidades se incluye un proceso de actualización y modificación —ya presente desde el romanticismo— que permite producir un objeto nuevo, que si bien tiene reminiscencias del pasado, pueda ser recibido como un producto novedoso y, de alguna manera, distinto a lo ya producido². Esta actualización o modificación constante implica la utilización, por parte del autor, de preceptos, códigos y categorías

² Esta circunstancia tiene mucho que ver con la mercantilización extrema que vive el mundo del arte y la necesidad que tiene el mercado de ofrecer y consumir nuevos productos artísticos; sin embargo, este tema, aunque interesante e importante para la comprensión de la complejidad de los procesos de producción y recepción de las artes, no será abordado en este trabajo.

pertinentes a lo artístico de un modo no esperado para el espectador, circunstancia que, a mi parecer, dificulta cualquier proceso interpretativo que busque vincular los usos no estandarizados de dichos presupuestos compartidos de lo artístico con una propuesta artística concreta. En ese sentido, el acercamiento a los posibles significados de una obra de arte requiere del reconocimiento del aspecto intencional que se inscribe en la transgresión, si se quiere comprender qué se ha querido comunicar y transmitir con su utilización.

Por otro lado, cierta recepción especializada de la producción artística, de mediados del siglo XX, ha asumido como principio rector la idea de que el autor y sus intenciones se desvinculan de la obra producida una vez que ésta se encuentra terminada y privilegian un sistema interpretativo que presupone, como diría Roland Barthes³, la muerte del autor y el nacimiento del lector; es decir, proyectos filosóficos tales como el

³ “... un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una sola, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino [...] el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.” Roland Barthes, “La muerte del Autor” en *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*, traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1994, pág. 71.

*deconstructivismo, la teoría de la recepción, el anti-intencionalismo*⁴, en alguna medida la *hermenéutica filosófica*, entre otros, presuponen que el acto interpretativo se sustenta y se limita a la relación *obra-intérprete*, desarticulando el acto creativo y sus posibles intenciones comunicativas al postular que la obra se *concluye* en el proceso interpretativo. Posturas teóricas como éstas privilegian el ámbito de recepción en el proceso de interpretación del arte y banalizan o desatienden cualquier intento de recuperación del ámbito de construcción y generación del objeto artístico y de las intenciones que se implican en dicho proceso. En gran medida, estas posturas teóricas buscan desarticular la posibilidad de la voz del autor, al considerar que dicha voz implica un autoritarismo que limita la multiplicidad semántica y que promueve la búsqueda del único significado correcto y verdadero —la intención originaria del autor— en la interpretación del arte.

Sus argumentos pueden ser exhaustivos y pertinentes para comprender el lugar que ocupa el intérprete en los procesos interpretativos y la necesidad de revisar y replantear los alcances de la figura de autor; no obstante, el

⁴ En esta introducción planteo un panorama que es compartido por varias corrientes filosóficas y teorías de la interpretación, pero me concentraré exclusivamente en la discusión que se ha dado en la estética analítica anglosajona sobre el lugar que ocupa la noción de intención y la figura del autor.

corolario general de estas posturas permite pensar en la idea de que una obra de arte puede significar cualquier cosa dependiendo de la intención del receptor; por lo tanto, sería como decir que el significado de la obra, pensado desde las posibles intenciones comunicativas, es irrelevante. La muerte del autor ha transfigurado el mito del *genio* para que el autor omnisciente ceda su trono al intérprete omniabarcante.

Si bien, la obra de arte no tiene un *único* significado, sí puede plantearse la existencia de significados pertinentes y verosímiles que vinculen la intención autoral con la intención de la recepción desde la mediación que se suscita en el objeto artístico. Si entendemos la obra como el punto de llegada de una poética⁵ —que al ser un acto es siempre intencional— y el punto de partida de una interpretación —que siempre es una apropiación del objeto—, entonces interpretar un objeto artístico implica una relación comunicativa en la cual, tanto autor como intérprete se correlacionan en el proceso de comprensión de la misma que se ejecuta en la recepción.

La idea principal de este trabajo es mostrar cómo cierta noción de *intención* y de *autor* tienen cabida en un proyecto interpretativo. Mi

⁵ Umberto Eco, *Obra Abierta*, Traducción de Roser Berdagué, Barcelona, Editorial Planeta, 1992.

preocupación se centra en ubicar los procesos intencionales que llevan a cabo los agentes racionales⁶ en sus acciones, en el lugar adecuado para una teoría de la interpretación del arte. Si bien, la interpretación es una acción que involucra al ámbito lingüístico a partir del cual un intérprete provee de significados conceptuales a los objetos en una relación interpretativa, esto no excluye el hecho de que el arte es, en algún sentido, la producción de objetos intencionales que llevan a cabo agentes racionales y, por lo tanto, la recuperación de esa perspectiva intencional nos permite comprender el *porqué* y el *para qué* de dicho acto, sobre todo, cuando en la producción artística se involucran usos no estandarizados de preceptos, categorías y códigos del arte que dificultan una interpretación literal de lo representado como sucede en los actos lingüísticos metafóricos o irónicos.

En este sentido, considero que la producción artística puede entenderse como un tipo de acto intencional que suele producirse en los márgenes del lenguaje y del marco regulador del mundo del arte: preceptos, categorías y códigos históricamente válidos de lo artístico. Es decir, es un

⁶ El término *agente* ha sido utilizado por ciertas investigaciones filosóficas contemporáneas que estudian los conceptos de acción, deliberación, decisión, elección, intención, etc., sobre todo en el marco de la teoría moral y cognitiva. Un agente racional es un individuo capaz de ejecutar una acción razonada. Sobre teoría del agente ver: J. Macmurray, *The Self as Agent*, New York, Humanity Books, 1999; L. W. Beck, *The Actor and the Spectator: Foundations of the Theory of Human Action*, New Haven, Yale University Press, 1975.

tipo de acción que se caracteriza por hacer uso estandarizado de ciertas reglas del arte, pero que incorpora otros usos no estándares de las mismas reglas como estrategia para satisfacer la exigencia de la transgresión, innovación y originalidad.

Un modelo interpretativo que se preocupe por acceder a la intención que ha quedado inscrita en la obra, por medio de reconocer los indicios o gestos de una racionalidad capaz de concatenar imágenes y formas para representar y comentar su posición ante el mundo, permite develar aspectos colaterales y contextuales significativos que posibilitan un acercamiento más agudo sobre la propuesta artística y sobre aquellas características que la obra misma no puede mostrar en su literalidad. Indagatoria que puede resultar en el hallazgo de información relevante para la comprensión de la obra en cuestión, sin que con esto se pretenda un acceso al significado único y verdadero derivado del encuentro con una *intención originaria* irrecuperable y; por tanto, sin que se pretenda eliminar la heterogeneidad significativa propia de la producción artística actual.

Como ya he comentado, en este trabajo busco delinear un método de interpretación que sea pertinente para lidiar con las propuestas artísticas que buscan intencionalmente comunicar ideas por medio de sus representaciones, en la utilización no estandarizada de algunas categorías y

códigos que utiliza un intérprete, no sólo para reconocer a un objeto como artístico sino para comprender los sentidos o significados que se inscriben en la obra y que han dejado de ser literales o transparentes al sentido común⁷ de lo artístico. Dicho método se sustenta en la propuesta teórica de análisis literario denominada *intencionalismo hipotético* que plantea la necesidad de pensar al texto literario como una *proferencia*⁸ —el resultado de un acto de habla— que requiere ser comprendida en la concordancia entre el análisis semántico del texto en su literalidad y el análisis pragmático e hipotético de la intención comunicativa.

A lo largo de este trabajo, defenderé la tesis de que es posible acercarse a la intención o intenciones que han quedado inscritas en un signo visual de una manera análoga al modo en que reconocemos las intenciones de un interlocutor en una conversación: por medio de la elaboración de

⁷ “Cada signo tiene un único objeto, aunque este único objeto puede ser un único conjunto o un único continuo de objetos. Ninguna descripción general puede identificar un objeto. Pero el sentido común del intérprete del signo le asegurará que el objeto debe ser uno de entre una colección limitada de objetos. Supongamos, por ejemplo, que dos ingleses se encuentran en un vagón de ferrocarril continental [...] Si uno menciona a Carlos II, el otro no necesita considerar a qué posible Carlos II se refiere. Es sin duda el Carlos II inglés.” Ch. S. Peirce, “La base del pragmaticismo en las ciencias normativas (1903)”, traducción de Sara F. Barrena, <http://www.unav.es/gep/BasePragmaticismoCienciasNormativas.html>, 6/05/09. Original en Ch. S. Peirce, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vols. 2, N. Houser et. al. (eds.), Indiana University Press, Bloomington, IN, 1998, págs. 371-397.

⁸ La palabra *proferencia* no existe en el castellano; sin embargo, he decidido sustantivar el verbo *proferir* para indicar el resultado de un *acto de habla* a partir del cual se profiere algo.

hipótesis alternas —análisis pragmático— que permitan evaluar el contenido de la significación literal de lo dicho respecto al ámbito intencional de lo que se ha querido decir.

Si bien, ningún signo es capaz de mostrar por sí mismo a su objeto intencional, si puede ofrecer *indicios* sobre la información colateral necesaria para reconocerlo, de tal manera que se pueda acceder a cierto nivel de la intención del autor. Dicho acceso intencional será posible siempre que se cuente con la información colateral pertinente —información contextual, documentos diversos, cartas, reportes de producción, biografías, críticas realizadas, información sobre su momento histórico y sobre sus contemporáneos, etc.— para poder proponer hipótesis, a la luz de dicha información, que ofrezcan alguna concepción de la posible intención creativa y comunicativa que nos permita explicar, con coherencia y verosimilitud, aquello que el autor ha buscado proferir por medio de su representación.

Toda información externa, referente a la obra a interpretar, se vuelve pertinente para alcanzar un mayor grado de inteligibilidad y complejización en la comprensión, en tanto que ayude a proyectar hipótesis coherentes sobre la posible intención o intenciones. El intérprete no puede pretender un valor de verdad para sus hipótesis; por el contrario, dichas hipótesis simplemente

ofrecen posibilidad de inteligibilidad para acceder a aquellos aspectos que, como el caso de la metáfora o la ironía —comunicación no transparente—, implican o *implicitan*⁹ más de lo que una lectura literal nos informa.

La interpretación es un proceso de apropiación, en el cual el intérprete proporciona significado a aquello que interpreta. Desde una perspectiva pragmaticista¹⁰, *un signo es algo que está en lugar de otra cosa* —representándola— *para alguien*; ese alguien se enfrenta a la responsabilidad ética de reconocer la existencia de un interlocutor cuando se intenta interpretar signos no naturales —signos producidos por una racionalidad intencional. En este sentido, el reconocimiento de la intención permite proporcionar límites a la libre asociación de ideas en los procesos interpretativos, aún cuando dicha intención no pueda ser recuperada como

⁹ En la pragmática lingüística derivada de H. P. Grice se distingue entre la implicación y la *implicación*. Este tema se abordará en el capítulo 3. A grandes rasgos, la *implicación* se distingue de la implicación, porque la primera no está determinada lógicamente.

¹⁰ Charles Sanders Peirce acuña la palabra *pragmaticismo* con la intención de diferenciar su propuesta de análisis pragmático y su *máxima* de las que consideraba malas utilizaciones de la palabra “pragmatismo” en otras corrientes teóricas o críticas. Si bien el uso de ese segundo concepto es tardío (1903 en adelante) y no muy constante en la obra de Peirce, he decidido utilizarlo a lo largo del trabajo para distinguir concretamente la propuesta peirceana de cualquier otra teoría reconocida como perteneciente al pragmatismo filosófico —William James, F. C. S. Shiller, John Dewey, entre otros—; así también para distinguir las referencias al pensamiento y propuesta semiótica de Peirce de la teoría en pragmática lingüística derivada de H. P. Grice, la cual también será revisada en esta investigación desde la visión de Marcelo Dascal. Véase: Ch. S. Peirce, “La base del pragmaticismo en las..., op. cit.

un ente claro y distinto, sino simplemente como una hipótesis que ofrece posibilidades de inteligibilidad pragmática.

Proponer un marco de referencia contextual e intencional que ofrezca ciertos límites a la interpretación no tiene como objetivo alcanzar el significado verdadero de la obra, sino distinguir entre la interpretación del objeto artístico como mero catalizador de la imaginación del intérprete y la interpretación de la obra pensada como un objeto discursivo en el cual confluyen racionalidades en un proceso comunicativo. En este sentido, el ámbito intencional hipotético, más que limitar nuestra imaginación, posibilita la conducción de la misma a la producción de significados pertinentes que puedan producir puentes entre el momento histórico que vio nacer la obra y la propia actualidad del intérprete.

Este trabajo está dividido en cuatro secciones. En el primer capítulo recupero la noción de inferencia hipotética o *abducción* propuesta por Charles Sanders Peirce y desarrollo una explicación de su propuesta semiótica pragmaticista con el objetivo de argumentar que ningún signo muestra claramente al objeto, circunstancia o idea que representa, sino que sólo da indicios de la información colateral necesaria para reconocer dicha idea —*finalidad*— que se esperaría que un intérprete comprendiera por medio del signo. Con base en el modelo de la abducción se exige que las

hipótesis, propuestas para develar el objeto intencional del signo, sean evaluadas contra la evidencia textual y contextual —internas y externas a la obra— en la búsqueda de su comprobación y aprobación.

Además, realizo una reflexión sobre lo que considero un problema de inteligibilidad en la interpretación cuando nos enfrentamos a artefactos que han sido conformados con la intención de transgredir los códigos y categorías necesarias para su interpretación. En este sentido, el modelo de la inferencia hipotética se constituirá en el procedimiento para acceder al reconocimiento de la finalidad del signo al incorporar *ideas nuevas* a un corpus previo de creencias.

En el segundo capítulo, presento una revisión de la discusión sobre la relación entre la intencionalidad e interpretación en la estética analítica anglosajona. El propósito es recorrer los principales argumentos desarrollados por la corriente crítica denominada *anti-intencionalismo*, derivada de los planteamientos de Monroe C. Beardsley y de William Kent. Wimsatt¹¹ y contrastarlos con los argumentos del *intencionalismo*

¹¹ Monroe C. Beardsley y William Kent. Wimsatt, “The Intentional Fallacy” en Joseph. T. Shipley (ed.), *Dictionary of World Literature: Criticism, Forms, Technique*, New York, Read Books, 2007.

propuestos por E. D. Hirsch, Jr.¹² También hago una revisión general de la teoría del *intencionalismo hipotético*, desarrollada por William Tholhurst¹³, con el objeto de mostrar sus posibilidades como postura teórica que intenta posicionarse en un punto intermedio entre esos dos vértices antagónicos.

En el tercer capítulo analizo cuatro cuestiones que son muy necesarias para los objetivos de este trabajo:

- a) el papel que juega la intencionalidad en los procesos de producción artística desde la perspectiva de Paisley Livingston¹⁴. En ese sentido, intentaré mostrar cómo la noción de intención puede ser pensada desde la idea de un *plan* de acción que permite, entre otras, coordinar, orientar y dirigir múltiples micro planes que se ponen en juego durante la creación artística. Si bien sería un error equiparar los procesos creativos con una estructura racional de tipo matemática, tampoco me parece pertinente reducir la concepción de la producción artística a la imagen de una manifestación incomprensible como

¹² E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967.

¹³ William E. Tholhurst, "On What a Text is and How it Means" en *The British Journal of Aesthetics*, volumen 19, No. 1, invierno, 1979, págs. 3-14.

¹⁴ Paisley Livingston, *Art and Intention: A Philosophical Study*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2005.

- fuerza metafísica, para la cual el artista es un simple *médium*. A partir de estas consideraciones, trataré de proponer que no todos nuestros actos intencionales son conscientes, pero de ello no se deriva que no sean intencionales y, en los procesos de producción artística, dichos actos intencionales no conscientes se entremezclan con otros plenamente conscientes hasta alcanzar la conformación satisfactoria de la obra;
- b) el reconocimiento por parte de un intérprete de la intención de un artista de producir un objeto que pueda ser valorado por el público como artístico. Dicho reconocimiento está sustentado, siguiendo a Jerrold Levinson¹⁵, en la utilización intencional, por parte del autor, de categorías y códigos históricamente aceptados y compartidos entre autor y el público —*intención categorial*—;
- c) el reconocimiento de la intención categorial no implica la comprensión de los usos no estandarizados de dichas categorías y códigos del arte. Reconocer qué se ha tratado de decir o transmitir como idea en una obra de carácter conceptual requiere, según la

¹⁵ Jerrold Levinson, “Defining Art Historically” en *Music, Art, and Methaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1990.

propuesta en pragmática lingüística de Marcelo Dascal¹⁶, del reconocimiento de la *intención comunicativa*, la cual, para su comprensión, debe ser analizada desde una perspectiva pragmática por medio de un proceso abductivo que posibilite al intérprete improvisar alternativas hipotéticas de sentido hasta lograr coherencia y verosimilitud en el análisis de lo representado;

- d) desde estas perspectivas teóricas, intentaré argumentar que al proponer opciones hipotéticas sobre las posibles intenciones comunicativas del autor en la construcción y conformación de la obra, no sólo, no se limita la experiencia estética del intérprete (como algunas posturas de corte anti-intencionalistas proponen) sino que, además, se potencia la experiencia interpretativa —hermenéutica— al ofrecer inteligibilidad a los aspectos de la misma obra que no se dejan aprehender de forma literal; inteligibilidad que posibilita el acercamiento a perspectivas de sentido no previstas que pueden ampliar los límites de la propia actualidad contextual e histórica del intérprete.

¹⁶ Marcelo Dascal, “La pragmática y las intenciones comunicativas” en Dascal Marcelo (ed.), *Filosofía de lenguaje II: Pragmática*, Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía No. 18, Madrid, Editorial Trotta, 1999.

Por último, en el cuarto capítulo, realizo un acercamiento interpretativo de la obra fotográfica de Gabriel Orozco, con la intención de ejemplificar cómo el modelo hipotético que se deriva de esta investigación ofrece acceso a significados verosímiles y congruentes con la obra y con la intención misma del autor, que de otra forma no serían alcanzados.

1. La naturaleza de la interpretación artística.

... por la naturaleza de las cosas, el signo [por sí mismo] *no puede* expresar [a su objeto] y, por tanto, sólo lo puede indicar y dejar que el intérprete lo encuentre por *experiencia colateral*. Por ejemplo, apunto con mi dedo hacia lo que quiero dar a entender, pero no puedo hacer que mi interlocutor sepa a lo que me refiero si no puede verlo o, si viéndolo no puede, en su mente, separarlo de los objetos que lo rodean en el campo visual.

Charles Sanders Peirce.¹⁶

En el presente capítulo intentaré mostrar que en la interpretación del arte visual se halla implicada una problemática derivada de las categorías de *originalidad*, *novedad* y *transgresión* comunes a la producción contemporánea. Dicho problema se sustenta en la posibilidad de ofrecer inteligibilidad a aquellos aspectos de la obra que se ofrecen a la

¹⁶ Ch. S. Peirce, “Correspondencia con William James del 14 de marzo del 1909” traducida en Ignacio Redondo Domínguez, *La comunicación en Charles S. Peirce: análisis de sus textos fundamentales*, trabajo de investigación doctoral, Pamplona, Universidad de Navarra, Facultad de Comunicación, Departamento de Comunicación Pública, 2006, pág. 343. <http://www.unav.es/gep/TesisDoctorales.html>, 6/05/09. Esta carta se encuentra publicada parcialmente en Ch. S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 8, A. W. Burks (ed.), Cambridge, Harvard University Press, MA, 1958, párrafo 314. También aparece recogida en Peirce, *The Essential Peirce...*, vol. 2, op. cit. págs. 497-499.

interpretación de maneras no estandarizadas y que involucran un cierto nivel de representación que no puede ser interpretado en su literalidad. Esos aspectos se suelen entender con un significado negativo a lo artístico o como un sin sentido cuando se evalúan a la luz de los códigos y categorías históricamente aceptadas en una determinada comunidad. Si bien la transgresión es una categoría válida en la actualidad, los resultados de cualquier estrategia productiva que se ostenten bajo esa categoría pueden ser tan diversos que aceptarlos exige un trabajo de interpretación más puntual; por un lado, la interpretación debe proporcionar la capacidad de reconocer al objeto como un objeto artístico y, por el otro, la interpretación tiene que ayudar a comprender aquella *idea*¹⁷ que un autor pretende transmitir o comunicar de forma intencional.

A partir de esta perspectiva, me interesa mostrar que al interpretar una propuesta artística visual es necesario analizar dichos aspectos desde la conformación hipotética de las posibles intenciones del autor para poder acercarnos a la idea o concepto que se ha querido transmitir —intención

¹⁷ Un signo visual no transmite ideas claras y concretas, sino que vehicula, en imágenes, experiencias emocionales —no necesariamente dramáticas o emotivas— de orden “pático” que posibilitan la comprensión conceptual de lo general por medio de lo particular; difícilmente podemos establecer una identidad entre un concepto de orden lingüístico y uno vehiculado visualmente; no obstante, por medio de signos visuales es posible hacer referencias intencionales a una circunstancia particular que posibilite la indicación de la información colateral necesaria para su vinculación conceptual.

comunicativa— por medio de un signo específico; signo en el cual se transgrede una o algunas categorías y códigos de lo artístico y de lo correctamente representable que, en muchas ocasiones, son indispensables para reconocer a un objeto como arte o, incluso, para comprender el significado de la obra desde un determinado paradigma que no deja de ser histórico y contextual.

Iniciaré por revisar la propuesta semiótica y pragmaticista¹⁸ de Charles Sanders Peirce con el objeto de plantear que en todo signo no natural se inscribe, por parte del autor, una intención que sólo puede ser reconocida, indirecta y faliblemente, por el intérprete por medio de información colateral y contextual. Es decir, propondré que para acercarnos al significado de una obra es necesario, en principio, reconocer las

¹⁸ “Hasta aquí todo transcurría felizmente [Peirce se refiere al uso que se daba, por parte de William James y de F. C. S. Shiller, de la palabra “pragmatismo” que, con diferencias, compartían una serie de principios con su propia concepción], pero en la actualidad se empieza a encontrar la palabra ocasionalmente en los periódicos literarios, donde se abusa de ella del modo impío que las palabras deben esperar cuando caen en las garras literarias [...] De modo que, el escritor, al encontrar su dichoso "pragmatismo" promovido de esa forma, siente que ya es tiempo de dar a su criatura un beso de despedida y permitirle ascender hacia su más elevado destino; mientras que para servir *al preciso propósito de expresar la definición original*, tiene el gusto de anunciar el nacimiento de la palabra "pragmaticismo", que es lo suficientemente fea para estar a salvo de secuestradores.” Ch. S. Peirce “¿Qué es el pragmatismo? (1904)” traducción de Norman Ahumada en <http://www.unav.es/gep/WhatPragmatismIs.html>, 6/05/09. Original en Ch. S. Peirce, *Collected Papers...*, vol. 5, Hartshorne, P. Weiss (eds.), Cambridge, Harvard University Press, MA, 1931, párrafos 411-437. También en Ch. S. Peirce, *The Essential Peirce*, vol. 2, op. cit. págs. 331-345.

intenciones comunicativas que se encuentran implicadas en todo signo y que pueden ser reconocidas por el intérprete, conforme a proceso de producción de hipótesis, para ofrecer inteligibilidad a aquellos aspectos que transgreden nuestro sentido común de la concepción de arte y de los modos estandarizados para representar y comunicar ideas por medio de imágenes en una comunidad interpretativa¹⁹ determinada.

Posteriormente expondré mi concepción del dilema en la interpretación artística derivado de la utilización, por parte de un artista, de códigos y categorías de modo transgresor dificultando al intérprete el reconocimiento del significado de la obra; y propondré que una teoría de la

¹⁹ El término de comunidad de interpretación no fue acuñado por Peirce. Este filósofo se limitó a plantear el problema de la intersubjetividad y de la verdad en términos de *comunidad* o de *comunidad de investigadores*, pero de alguna manera ya se encontraba prefigurado en su noción de *sentido común crítico*. La idea de una comunidad de interpretación es propuesta por Josiah Royce, quién fuera discípulo y amigo del propio Peirce. A Royce le preocupaba la relación entre la idea de realidad y la idea de comunidad. "... el mundo real es la Comunidad de Interpretación que está constituida por dos ideas antitéticas, y por su intérprete o mediador, con independencia de quién o qué pueda ser éste. Si la interpretación es una realidad y si realmente interpreta la totalidad de la realidad, entonces la comunidad alcanza su objetivo, y el mundo real incluye a su propio intérprete. *A menos que tanto el intérprete como la comunidad sean reales, no hay mundo real.*" Josiah Royce, "The World of Interpretation" en *The Problem of Christianity*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 2001, pág. 339. (traducción mía)

Según Ignacio Redondo, en el marco de la teoría literaria el término comunidad de interpretación "Fue introducido por Stanley Fish para reivindicar los condicionantes socio-culturales de la interpretación en el acto de lectura." Ignacio Redondo, *La comunicación en Charles S. Peirce...*, op. cit. pág. 24. Para un mayor análisis de este concepto en relación con la semiótica peirciana: M. Bergman, *Meaning and Mediation, Toward a Communicative Interpretation of Peirce's Theory of Signs*, Yliopistopaino, Helsinki, 2000, págs. 123 y 124.

interpretación del arte no puede obviar el aspecto intencional propio de la producción artística contemporánea.

1.1. La experiencia colateral y la abducción de la intencionalidad.

En este apartado intentaré exponer las principales características de la naturaleza de la interpretación pensadas desde la semiótica peirceana, buscando resaltar el papel que juega la *experiencia colateral*, la *abducción* y la *comunicación* como factores necesarios para reconocer, por medio del Interpretante, al Objeto del signo y, específicamente, al Objeto intencional del signo artístico o propósito del signo²⁰.

²⁰ En muchos de sus escritos, Peirce utiliza los sustantivos “Signo”, “Objeto” e “Interpretante” con mayúscula. A lo largo del trabajo respetaré el uso ideosincrático del autor sobre los conceptos de *Objeto* y de *Interpretante* para distinguir; por un lado, la palabra “objeto” en uso común del uso específico que Peirce da a “Objeto” en su contexto semiótico y; por el otro, para evitar confusiones entre la idea de *pensamiento Interpretante* y la idea de intérprete. Para los objetivos de esta investigación no me ha parecido necesario distinguir entre el signo como el resultado de la significación y el Signo o Representamen como el ámbito representacional inicial que debe ser todavía correlacionado a su Objeto y a su Interpretante para alcanzar dicha significación. Sin embargo, en el caso de las traducciones se han respetado los criterios de los diferentes traductores, ya que las excepciones corresponden generalmente al poco riguroso uso de dichos términos por el propio Peirce en algunos documentos.

En ese sentido hay que apuntar que, del extenso material que da cuenta del pensamiento de Peirce, principalmente me concentraré en cuatro documentos que proceden de su denominada etapa de madurez: “Correspondencia con Lady Welby del 9 de marzo del 1906”²¹, “Pragmatismo (1907)”²², “Correspondencia con William James del 16 de febrero del 1909”²³ y “Correspondencia con William James del 14 de marzo del 1909”²⁴.

La relevancia de estos documentos es que dan cuenta del aspecto comunicativo del signo y proporcionan información para comprender que todo signo —incluso los naturales como los síntomas de una enfermedad— trabaja entre dos mentes o *cuasi-mentes*²⁵ que se conjugan por medio de

²¹ Ch. S. Peirce, “Pragmatismo (1907)” traducido en Ignacio Redondo, *La comunicación en Charles S. Peirce...*, op. cit., págs. 297-327.

²² Ch. S. Peirce, “Correspondencia con Lady Welby del 9 de marzo del 1906” traducida en Ibid, págs. 329-333.

²³ Ch. S. Peirce, “Correspondencia con William James del 16 de febrero del 1909” traducida en Ibidem, págs. 335-341. Original en Ch. S. Peirce, *The Essential Peirce...*, vols. 2, op. cit., págs. 492-497.

²⁴ Ch. S. Peirce, “Correspondencia con William James del 14 de marzo del 1909” traducida en Ignacio Redondo, *La comunicación en Charles S. Peirce...*, op. cit., págs. 342-344. Original en Ch. S. Peirce, *The Essential Peirce...*, vols. 2, op. cit. págs. 497-499.

²⁵ Con la idea de cuasi-mente, Peirce plantea que el universo entero se comporta de un modo racional; en algún sentido, es el *como si* kantiano que permite el juicio determinate. “... como todo pensamiento requiere una mente, entonces todo signo, incluso si es externo a toda mente debe ser una determinación de una cuasi-mente. Esta cuasi-mente es ella misma un signo, [y por tanto] un signo determinable.” Ch. S. Peirce, “Correspondencia con Lady Welby..., traducido en Ignacio Redondo, *La comunicación*

aquél. Este aspecto comunicativo pone en perspectiva que la interpretación no es un asunto subjetivo, sino intersubjetivo que apunta a la comunidad²⁶ y a la depuración del conocimiento de la realidad a lo largo del tiempo.

El problema al que me enfrento, que es propio de todo estudio del pensamiento de este autor en cualquier área, es el de dar cuenta de modo sintético de aquellas nociones pertinentes para este trabajo, sin descuidar que se encuentran ligadas a una compleja arquitectura conceptual que implica una ontología de tipo lógico-relacional (faneroscopía), en la cual se correlacionan una estética, una ética y una epistemología para el estudio del signo y de la semiosis (semiótica) para así, alcanzar el significado de los *conceptos intelectuales* al correlacionar dicho significado con los hábitos de acción y comprensión (pragmaticismo). En ese sentido, dar explicación sobre la naturaleza de la interpretación semiótica y su vinculación con los aspectos ya citados —*experiencia colateral, abducción y comunicación*—

en Charles S. Peirce..., op. cit., pág. 330.

²⁶ “Lo que algo es realmente, es lo que puede finalmente llegar a conocerse en el estado ideal de información completa, de modo que la realidad depende de la decisión última de la comunidad. Así, el pensamiento es lo que es sólo en virtud de dirigirse a un pensamiento futuro que en su valor como pensamiento es idéntico a él, aunque más desarrollado. De esta manera, la existencia del pensamiento depende ahora de lo que va a ser después; de manera que sólo tiene una existencia potencial, dependiente del pensamiento futuro de la comunidad.” Ch. S. Peirce, *El hombre, un signo: El pragmatismo de Peirce*, traducción de José Vericat, Barcelona, Crítica, 1988, pág. 121.

tendrá que realizarse con cierto detenimiento a la luz del pragmatismo. En palabras de Peirce:

Entiendo por pragmatismo un método de averiguar los significados, no de todas las ideas, sino de lo que yo llamo “conceptos intelectuales”, esto es, de aquellos sobre cuya estructura pueden girar los argumentos que conciernen a los hechos objetivos [...] Los conceptos intelectuales, sin embargo, —los únicos contenidos de signos que se pueden denominar propiamente “conceptos”— conllevan esencialmente alguna implicación que concierne al comportamiento general, ya de algún ser consciente, ya de algún objeto inanimado, y de ese modo proporcionan, no simplemente más que cualquier sensación, sino más aún que cualquier hecho existente, a saber, los “*would-acts*” [actos posibles]²⁷ de la conducta habitual; y ninguna aglomeración de hechos actuales jamás podría agotar completamente el significado de un “*would be*”. Pero tomo como auténtica semilla del pragmatismo [máxima pragmática] la proposición de que el significado *total* de la predicación de un concepto intelectual consiste en afirmar que, bajo todas las circunstancias concebibles de un tipo dado, el sujeto de la predicación se comportará o no de cierta manera —esto es, que bien podría, o bien no podría ser verdad que bajo ciertas circunstancias experienciales dadas (o bajo una proporción dada de ellas,

²⁷ “Literalmente, “actos posibles”. Se trata de un concepto intraducible en castellano que representa la naturaleza condicional y, por tanto, legislativa de los conceptos. Se vincula así con la máxima pragmática, en la medida en que el significado de un concepto se traduce en una creencia, o lo que es lo mismo, en determinada disposición a actuar si se dan las condiciones adecuadas. El elemento condicional, posible y contrafáctico de la proposición marca las distancias necesarias con respecto al pragmatismo de James, que no determina ya una consecuencia posible —y, por tanto, un elemento de auto-control de la conducta racional— sino que se traduce en meras consecuencias de hecho.” Ignacio Redondo, *La comunicación en Charles S. Peirce...*, op. cit., págs. 302.

tomadas *tal y como ocurrirían en la experiencia*) ocurrirán determinados hechos.²⁸

Esta cita pone de manifiesto la necesidad del estudio del significado de los conceptos, los cuales alcanzan plena significación en el análisis de los hábitos que restringen la conducta de un sujeto o una comunidad o que permiten la comprensión de éstos (sujeto y comunidad) sobre los modos de comportamiento de un hecho según ciertas circunstancias contextuales en el presente o en un futuro posible. En este sentido, la semiótica se concibe como el método de análisis de la semiosis; en otras palabras, el estudio del modo de ser de la relación triádica de los signos —entre ellos los conceptos— y su relación con la disposición de comprensión de los intérpretes y, por lo tanto, de su inclinación a actuar sobre la vida cotidiana de determinadas maneras dependiendo de circunstancias dadas.

En la propuesta semiótica peirciana, un signo se conforma en una relación triádica que es irreductible a una relación binaria de significante y significado, ya que en esta semiótica todo signo —sea simple o complejo— media entre su Objeto y su Interpretante para que el segundo dé cuenta del

²⁸ Ch. S. Peirce, “Pragmatismo (1907)” traducido en Ignacio Redondo, *La comunicación en Charles S. Peirce...*, op. cit., págs. 302 y 303.

primero en dicha mediación; sin embargo, para que un Interpretante se pueda referir al Objeto del signo, es necesario que dicho Objeto, al ser el referente del signo mismo, determine, en alguna medida, las cualidades significantes de representación del signo e imponga los límites pertinentes y reales de la mediación anterior —comprensión— por parte del Interpretante; es decir, el Interpretante se refiere al Objeto, pero por la influencia que este último produce en el signo que, a su vez, influye en el Interpretante. Dicho Interpretante, al ser un pensamiento —todo pensamiento es en sí mismo un signo—, representa la relación de mediación entre el signo y su Objeto para que el primero pueda estar en lugar del segundo, lo represente y, así, alcanzar la completa significación interpretativa del signo:

Un signo es un cognoscible que, por una parte, está determinado (esto es, restringido, *bestimmt*) por *otra cosa diferente de sí mismo*, llamada su Objeto (o en algunos casos, —si, por ejemplo, el Signo es la oración “Caín mató a Abel”, en la que Caín y Abel son igualmente Objetos Parciales— sería más conveniente decir que lo que determina el Signo es el Complejo, o Totalidad de los Objetos Parciales. Y en todos los casos, el Objeto es exactamente el Universo del que el Objeto Especial es miembro o parte); mientras que, por otra parte, determina alguna Mente real o potencial —determinación que llamo el Interpretante creado por el signo— de modo

tal que la Mente Interpretante está en ese sentido mediatamente determinada por el Objeto.²⁹

En este sentido, ningún signo puede completar su significación si no es por la mediación representativa de un pensamiento Interpretante; y, al mismo tiempo, por la medición determinante —determinación que nunca será única y total— de su Objeto, sea real o no, que en sí mismo sólo puede ser pensado como signo, pero anterior y exterior al que determina y que a, su vez, lo representa. De ahí que un signo sea algo que está en lugar de otra cosa para un pensamiento que represente dicha relación.

Según Peirce, los signos trabajan entre dos mentes o conciencias, de las cuales una es propia del agente que profiere el signo y la otra es la mente que interpreta y comprende aquello que ha sido proferido; empero, por un lado, antes de que el signo sea proferido, éste se encuentra virtualmente en la mente del emisor en forma de pensamiento; pero como todo pensamiento es en sí mismo un signo, siempre existiría otro signo que anteceda al anterior de forma regresiva y, así mismo, se presente la idea virtual de un emisor

²⁹ Ch. S. Peirce, “Correspondencia con William James del 16 de febrero del 1909” traducida en Ignacio Redondo, *La comunicación en Charles S. Peirce...*, op. cit., pág. 335. Original en Ch. S. Peirce, *The Essential Peirce...*, vols. 2, op. cit., págs. 492-497.

anterior —ya sea otro agente real, ya sea el propio *ego* del emisor en un tiempo anterior, ya sea, en alguna medida, la imputación de cierta *finalidad* en aquellos casos en los cuales no se puede hablar propiamente del emisor del signo como agente racional, pero sí como cuasi-mente—; y por el otro, el signo interpretado, permanecerá en la mente del intérprete como un pensamiento que, a su vez, siempre remitirá de la misma manera a otro signo y a otro intérprete en un proceso extenso, en el cual todo signo implica a un signo y a un emisor anterior, así como a un signo e intérprete posterior, regresiva y sucesivamente. En este sentido, los signos son el medio para transmitir información en un proceso comunicativo que permite la *semiosis infinita*³⁰.

Peirce intenta definir las características de todo signo sin importar que sean naturales o no y, por lo tanto, hace hincapié en el hecho de que existen signos para los cuales, ni emisor, ni intérprete son fundamentales —signos del tiempo o los síntomas de alguna enfermedad, etc.— y se pregunta por la posibilidad de un ingrediente del emisor y del intérprete que se encuentre en

³⁰ “La mediación genuina tiene el carácter de un Signo. Y un signo es cualquier cosa relacionada con una Segunda cosa, su Objeto, con respecto a una Cualidad, de tal modo que sea capaz de poner a una Tercera cosa, su Interpretante, en relación con el mismo Objeto, y de modo tal como para poner a un Cuarto en relación con ese Objeto en la misma forma, y así *ad infinitum*. Si la serie se detiene, el Signo pierde el carácter perfectamente significativo que había tenido hasta ese momento.” Ch. S. Peirce en Ignacio Redondo, *La comunicación en Charles S. Peirce...*, op. cit., pág. 67. Original en Ch. S. Peirce, *Collected Papers...*, vol. 2, C. Hartshorne y P. Weiss (eds.), op. cit. párrafo 92.

todo signo y que cumplan una función más esencial en la semiosis que los propios agentes racionales que profieren o que interpretan los signos. Su respuesta requiere acercarnos al problema en dos momentos diferenciados; por un lado, el ingrediente fundamental de emisor es justamente ese *estar en lugar de algo* característico de todo signo, su Objeto —la *idea* que se espera o esperaría que el signo produzca en la mente del intérprete sin importar que el signo sea o no natural. Obviamente que ninguna enfermedad puede esperar, por sí misma, que sus síntomas transmitan alguna idea de sí; no obstante, los síntomas, en su regularidad, nos dan indicios de sus posibles causas y dichas causas son la idea de la enfermedad que se transmite al médico por medio de los síntomas. Ahora bien, ningún signo, de forma aislada, puede transmitir la idea de su Objeto más que en relación a otros signos; es decir, en un *contexto* y, por lo tanto, el reconocimiento del Objeto de un signo requiere de información previa o colateral que nos ayude a discernir entre los innumerables aspectos en que las cosas pueden variar y presentarse en la interpretación. En ese sentido un signo, aún cuando está en lugar de su Objeto, no lo expresa, sino que, simplemente indica el tipo de observación colateral o información previa necesaria —su contexto— para poder comprender la idea que transmite por medio de sí:

Para que una cosa pueda ser un signo verdadero, su efecto mental significativo propio debe transmitirse desde otro objeto con el que el signo se relaciona al indicarlo y que es por esa transmisión la causa última del efecto mental. Para ser la causa de un efecto —o causa eficiente, como decía la antigua expresión— debe ser o bien una cosa existente o bien un evento actual. Ahora bien, tales cosas sólo se conocen por observación. No pueden ser en sí mismas una parte del efecto mental y, por tanto, sólo pueden conocerse mediante observación colateral del contexto o de las circunstancias de uso del signo. Pero el signo puede describir la clase de observación que es apropiada, e incluso indicar cómo ha de reconocerse el objeto correcto [pertinente]. El significado del signo no se transmite hasta que se reconoce, no meramente el interpretante [efecto mental significativo], sino también ese objeto. Pero aunque la realización completa del significado requiere la observación actual, directa o indirecta, del objeto, puede hacerse sin embargo una aproximación cercana a eso imaginando la observación.³¹

Por el otro lado, el ingrediente fundamental del intérprete que se encuentra en todo signo es la *posibilidad* —*would be*— de la interpretación futura por la mediación de un Interpretante. En palabras de Peirce, lo que el signo determinaría —la idea de un Objeto— en el intérprete si éste existiera. En el caso del Interpretante, a diferencia del Objeto del signo, el primero es directamente inteligible, por lo menos en parte, por el signo mismo, en tanto

³¹ Ch. S. Peirce, “La base del pragmaticismo en las...”, op. cit. Original en Ch. S. Peirce, *The Essential Peirce...*, vols. 2, op. cit., págs. 398-433.

que en dicho signo se incluye su posibilidad de significación; sin embargo, la interpretación pertinente³², será aquella que ponga en perspectiva a un Interpretante con la posibilidad de reconocer al Objeto del signo a través de los caracteres significantes que el mismo Objeto ha determinado en el signo, por la experiencia colateral necesaria y por el contexto de uso del signo en cuestión.

El Interpretante, al ser un pensamiento que media entre el signo y su Objeto, permite que el intérprete comprenda el significado —el *estar en lugar de*— del signo, al conectar dicho signo con el objeto o idea que representa; si embargo, como el signo no expresa en sí mismo a su Objeto, el Interpretante debe establecer una posible conexión —relación significativa— pertinente que, por la naturaleza de los signos, no puede estar restringida a una sola posibilidad, sino que, se debe reconocer que todo Objeto de un signo es una colección individual de individuos y que, las

³² Nótese que aquí se habla de interpretación pertinente y no de interpretación correcta o verdadera, en virtud de que el pragmaticismo asume que todo conocimiento es falible y, por lo tanto, toda nueva interpretación puede ayudarnos a corregir nuestro conocimiento del mundo. Dicho conocimiento esta siempre mediado por un sistema semiótico que nos permite observar, analizar y comprender el mundo en esbozos; no obstante, esto no quiere decir que la interpretación se sustente en un relativismo radical. Por el contrario, la posibilidad comunicativa del signo y nuestra pertenencia a una comunidad que trasciende a los individuos permite pensar en la verdad como un fin último alcanzable sólo a lo largo del tiempo, pero siempre falible.

partes del signo que *denotan*³³ a su Objeto son simples indicadores para reconocerlo como perteneciente a dicha colección; por lo tanto, la interpretación de todo signo depende, en gran medida, del *interés e intención* del intérprete por extraer de dicha colección un objeto individual por medio de un pensamiento mediador y pertinente a su interés y al Objeto mismo. En ese sentido, todo signo puede ofrecernos una amplia variedad de posibles significados, siempre y cuando, dichos significados permitan establecer una relación triádica genuina, en la cual el Objeto del signo anteceda al signo, mientras que el Interpretante lo procede.

La idea o Objeto del signo —aquello que se espera o esperaría que un signo transmita al intérprete por medio de un Interpretante—, sin importar que exista o no un agente racional que ocupe el lugar del emisor, tiene que ser reconocido por el intérprete o el posible intérprete como la *finalidad* del signo, como su *estar en lugar de* algo. Como he indicado, el reconocimiento de dicha finalidad sólo es posible por la mediación de un pensamiento que represente la relación del signo con su Objeto, pero como el signo no

³³ “El estar determinado por su Objeto, es decir, la Determinación por su Objeto, es lo que llamamos *Denotación* de un concepto; y la colección que consiste en el agregado de cualesquiera objetos a los que permita referirse a su Interpretante es su *Umfang*, su *Extensión*.” Ch. S. Peirce, “Correspondencia con William James del 14 de marzo del 1909” traducida en Ignacio Redondo, *La comunicación en Charles S. Peirce...*, op. cit., pág. 342. Original en Ch. S. Peirce, *The Essential Peirce...*, op. cit., págs. 497-499.

expresa por sí mismo a su Objeto, sino que simplemente lo indica, la significación se alcanza cuando el intérprete hace caso de esas indicaciones o indicios para proponer —hipótesis—, por medio de su conocimiento previo o de experiencias colaterales, un Interpretante pertinente que dé cuenta del Objeto que el signo representa.

Obviamente, en los signos naturales no se puede pensar en la finalidad de un signo más que por la imputación de dicha finalidad por parte de su intérprete; es decir, la imputación intencional de una finalidad es comprendida *como si* el Objeto del signo hablara a través de él. En ese sentido, los síntomas de una enfermedad le ofrecen indicios a un médico para actuar en correspondencia; o unas nubes cerradas y oscuras indican la posibilidad de lluvia, permitiendo tomar medidas con respecto a nuestro curso de acción en un contexto posiblemente lluvioso.

En el caso de los signos proferidos o producidos por un agente racional, el intérprete busca reconocer dicha finalidad del signo como el aspecto intencional que pretende ser transmitido y comunicado por parte del emisor. Dicho reconocimiento, sólo puede darse en el proceso semiótico triádico; por lo tanto, es el intérprete el responsable de imputar la intencionalidad que conlleva todo acto comunicativo. Si bien, es el emisor el que introduce en el signo la idea a transmitir, dicha idea no se expresa, como

ya he señalado, en el signo por sí mismo, sino que sólo se indica y, por lo tanto, es necesario que el intérprete relacione dichas indicaciones a un contexto para interpretar el signo y reconocer la intención de su interlocutor u Objeto del signo. Es importante recalcar, que dependiendo del conocimiento previo o colateral que se tenga sobre la colección de objetos posibles que el signo puede representar y el contexto sígnico en el que dicho signo ha sido proferido o producido, el intérprete tiene mejores posibilidades de reconocer la intención implicada en el signo por medio de un Interpretante pertinente:

Toda esa parte de la comprensión del signo para la que la Mente Interpretativa ha necesitado de observación colateral está fuera del interpretante. Por “observación colateral” no entiendo familiaridad con el sistema de signos. Lo que así se infiere *no* es COLATERAL. Es, por el contrario, el prerequisite para captar cualquier idea significada por el Signo. Pero por observación colateral entiendo familiaridad previa con aquello que el Signo denota. Así, si el Signo es la oración ‘Hamlet estaba loco’, para entender lo que esto significa uno debe saber que los hombres se encuentran a veces en esa extraña situación. Uno debe haber visto locos, o debe haber leído algo sobre ellos; y será mucho mejor si uno conoce específicamente (y no se deja llevar por una *suposición*) cuál era la noción de locura que tenía Shakespeare. Todo esto es observación colateral y no forma parte del Interpretante. Pero la función principal de la formación de Interpretantes es juntar los diversos aspectos que el signo representa como relacionados. Cojamos como ejemplo de Signo una

pintura de género. Generalmente, en dicha pintura hay un montón de cosas que sólo se pueden entender a partir del conocimiento de las costumbres. El estilo de las vestimentas, por ejemplo, no es parte de la significación, esto es, de la intención de la pintura. Sólo nos dice cuál es el *sujeto* de dicha pintura. [...] Pero lo que el pintor pretendía señalar presuponiendo que tendrías toda la información colateral necesaria, es decir, justamente la cualidad del elemento comprensivo de la situación, generalmente algo muy familiar, —algo de lo que probablemente nunca te habías dado cuenta antes— *eso* es el Interpretante del Signo —su *significación*.³⁴

Sin embargo, el Objeto reconocido en la interpretación no puede ser comparado con la intención original del emisor, ya que entre ambos media un signo en el que dicha intención se diluye por la acción representativa del signo mismo; por el contrario, la intención interpretada sólo puede ser evaluada en correspondencia a los aspectos significantes del signo que funcionan como indicadores de la información previa o colateral necesaria para dicha interpretación, del contexto en el que se enmarca el uso del signo y de las reacciones o respuestas —si se diera el caso— del propio emisor. En ese sentido, el reconocimiento del Objeto del signo por medio de un Interpretante no deja de ser un acto falible que, a lo mucho, puede ser pertinente, pero no verdadero.

³⁴ Ch. S. Peirce, “Correspondencia con William James del 16 de febrero del 1909” traducida en Ignacio Redondo, *La comunicación en Charles S. Peirce...*, op. cit., pág. 337. Original en Ch. S. Peirce, *The Essential Peirce...*, op. cit., págs. 492-497.

Pongamos un ejemplo, si al cruzar una calle en Berlín, alguien me grita “*Achtung!*”. Sin saber alemán puedo alcanzar a reconocer, en función del tono de voz, de la circunstancia vial, del dedo de ese alguien que señala en dirección a algo que sucede fuera de mi campo visual, de mi experiencia previa sobre los avatares de cruzar una calle y de la experiencia colateral al grito mismo, que se me pide intencionalmente que reaccione al grito por un peligro posible, del modo que reaccionaría al grito de “¡Cuidado!”. En este ejemplo, la palabra desconocida cobra significatividad en el momento en que reconozco la posibilidad, entre otras, de ser atropellado, ser mordido por un perro, asaltado por un individuo, lesionado al caer en un hoyo o al resbalar en un charco de aceite, etc.; el grito como tal no me expresa sobre que debo de tener cuidado —Objeto del signo—, pero me indica la intención del emisor de ponerme sobre aviso de algo que descubriré al voltear la mirada.

Como puede verse, los Objetos de un signo pueden ser muy variados y, por lo tanto, la significación no puede limitarse por entero a ningún individuo particular de su colección individual; empero, dicha variabilidad si puede limitarse a la colección individual del tipo de ideas u objetos pertinentes para los cuales el signo “¡Cuidado!” en un determinado contexto y comunidad interpretativa puede alcanzar significado. Ahora bien, el hecho de que se me exprese una idea que conozco —esto sólo lo puedo reconocer

por mediación de la interpretación— bajo un signo que desconozco — “*Achtung!*”—, exige de mi parte una colaboración interpretativa para inferir y, no meramente deducir o inducir, el posible significado intencional de la preferencia.

Peirce plantea que cuando un intérprete se enfrenta a un fenómeno para el cual no cuenta con códigos interpretativos estandarizados, ejecuta un proceso lógico de inferencia que le ofrece sugerencias hipotéticas sobre su significado. Ese proceso de producción de hipótesis inferenciales es conocido como *abducción* o hipótesis inferencial, la cual se distingue de la deducción o de la inducción pero igualmente nos permite establecer un cierto nivel de argumentación sobre las relaciones significativas, aunque no de manera probatoria, simplemente funciona como una sugerencia que nos permite solucionar un conflicto de inteligibilidad de manera pragmática:

La abducción es el proceso de formación de una hipótesis explicativa. Es la única operación lógica que introduce alguna idea nueva; dado que la inducción no hace más que determinar un valor y la deducción simplemente desarrolla las consecuencias necesarias de una hipótesis.

La deducción prueba que algo debe ser; la inducción muestra que algo es realmente operativo; la abducción simplemente sugiere que algo puede ser.

La única justificación [de la abducción] es que a partir de lo que ésta sugiere, la deducción puede derivar una predicción que, a su vez, puede ser probada por inducción y si queremos aprender cualquier cosa de un pensamiento o comprenderlo del todo, esto debe conseguirse por medio de la abducción.

No puede darse razón de ella, hasta donde puedo discernir, pero la abducción no necesita razones ya que ofrece meras sugerencias.³⁵

En palabras de Charles Sanders Peirce, un signo es algo que está en lugar de otra cosa —representándola—, para alguien; por lo tanto, el significado es el proceso de mediación cognitiva que produce un intérprete a partir de estar ubicado en un contexto y, desde el cual, relaciona contenidos paradigmáticos con aquello que se presenta como el evento sígnico a interpretar. Como hemos dicho, para que la relación significativa entre dicho evento sígnico y el significado sea posible, es necesaria la existencia de un agente racional que produzca dicha relación, a la vez que una situación cultural que proporcione los códigos necesarios para argumentar las relaciones significativas según una comunidad interpretativa en un contexto específico.

³⁵ Ch. S. Peirce, *Collected Papers...*, vol. 5, op. cit., párrafos 171-172. (traducción mía)

Cuando preguntamos por el significado de un signo, no estamos preguntando por algo que le pertenece intrínseca y ontológicamente al signo, sino por un modo de comprenderlo a partir de alguna relación conceptual de mediación, la cual debe ser triádica (signo, Objeto e Interpretante) y pertinente a una tradición³⁶; dicha relación debe enmarcarse dentro de los propios márgenes de comprensión que se posibilitan en cierto ámbito socio-cultural. El significado es el proceso que ejecuta un intérprete en función de su ubicación en un contexto histórico, a partir del cual reconoce algo como signo que representa otra cosa; no obstante, el acto interpretativo no es una mera decodificación de sistemas significativos preestablecidos al interior de dicha tradición, sino que, dependiendo del tipo de signo a interpretar, puede darse el caso de que en cierta comunidad interpretativa no se hayan estandarizado las relaciones significativas para comprender deductiva o inductivamente un sinnúmero de eventos sýgnicos y, por lo tanto, el intérprete tiene que improvisar e hipotetizar abductivamente relaciones

³⁶ El concepto de tradición es muy importante para la hermenéutica filosófica. Su función es reconocer que, al ser seres históricos, estamos implicados por prejuicios (verdaderos o falsos) que nos acompañan como una voz de autoridad y anónima (pero no necesariamente autoritaria) que modelan nuestro pensamiento y nuestra forma de actuar en el mundo. La tradición conserva y transmite los conocimientos que le son pertinentes a toda comunidad que se encuentre subsumida en dicha tradición. “Lo consagrado por la tradición y por el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima, y nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo transmitido, y no sólo lo que se acepta razonadamente, tiene poder sobre nuestra acción y nuestro comportamiento.” Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I*, traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, España, Ediciones Sígueme, 1977, pág. 348.

inferenciales de sentido que no se encuentran plenamente codificadas o estandarizadas, proponiendo analogías entre paradigmas que le permitan, por ejemplo, hacer uso de una piedra como si ésta fuera un martillo o como si fuera una arma al usarla de proyectil; como contrapeso en una báscula; como pisa papel; como marca en un terreno; como portería para jugar fútbol, o incluso, como una escultura u objeto artístico, del cual no podríamos dar una descripción anticipada.

Ir más allá de los ámbitos estandarizados es sólo posible a partir de los presupuestos que brindan dichos ámbitos; no obstante, la interpretación así comprendida implica actos creativos de parte del intérprete que produzcan desplazamientos de los códigos estandarizados a otros paradigmas, movilizandando las *relaciones significativas* a *relaciones de sentido*³⁷ y permitiendo a dicho intérprete realizar actos cotidianos, así como solucionar problemas de modos no estándares al interior de dicha cotidianidad. Por lo tanto, la interpretación se encuentra siempre vinculada a la *praxis* y a los actos intencionales de los individuos.

³⁷ Para poder distinguir entre los significados derivados de la utilización de códigos y categorías estandarizadas y los producidos en una inferencia hipotética que pueden llegar a transgredir dichos códigos y categorías proponiendo otras relaciones no estándares entre el signo y su significado, he decidido llamar a los primeros *relaciones significativas* y a los segundos *relaciones de sentido* o *sentidos*, en virtud que los primeros se producen por medio de relaciones paradigmáticas que ejecuta un intérprete, mientras los segundos ofrecen simplemente posibilidad y sugerencia de entendimiento.

Pongamos otro ejemplo; imaginemos que nuestra disposición y experiencia sobre arte se encuentra conformada por las categorías artísticas que predominaban a finales del siglo XIX y que tenemos el hábito, constituido en el sentido común³⁸ de la relación intersubjetiva y comunitaria, para reconocer que una pintura es artística si cumple con algunas condiciones mínimas —por ejemplo, ser un trozo de tela tensado en una estructura de madera, en la cual un individuo ha impregnado con maestría plastas de color que se conjugan armónicamente para producir alguna figura reconocible y pertinente de lo que el arte debe ser según el sentido común de cierto momento histórico, la cual estimula nuestra percepción y, por lo tanto, se le ofrece a dicho objeto, un recinto particular para una valoración especial

³⁸ “... la doctrina del Sentido Común, a saber, que hay algunas proposiciones que un hombre, de hecho, no duda, y no puede ser sino, a lo sumo, una inútil pretensión criticar aquello que no duda. La prueba de la duda y la creencia es la conducta. Ningún hombre en su sano juicio duda de que el fuego quemaría sus dedos, pues si lo hiciera pondría su mano en la llama para satisfacer su duda. Hay algunas creencias, casi todas relacionadas con la conducta en la vida ordinaria, tales como que el fuego ordinariamente quema la carne que, aunque son bastante vagas, están más allá del alcance de la duda de cualquier hombre. Cuando el análisis del significado de un concepto nos ha llevado a una cuestión “práctica” tal, es inútil ir más lejos para analizarla en un hábito de conducta. Pero junto con tales creencias “instintivas”, como podemos llamarlas, hay, a causa de que independientemente de cómo se produzcan se parecen a los instintos de los animales inferiores, una buena cantidad de fórmulas casi universalmente aceptadas que no significan nada o, al menos, nada indubitable. [...] si hemos de admitir que algunas proposiciones están más allá de nuestros poderes de duda, no debemos admitir que ninguna proposición específica sea de esa naturaleza sin un severo criticismo; ni tampoco ningún hombre debe asumir que otro hombre no puede dudarla sin ninguna razón mejor que la de que él no puede dudarla. Estas observaciones dan alguna idea de lo que se entiende por sentido común crítico ...” Ch. S. Peirce, “Pragmatismo (1907)” traducido en Ignacio Redondo, *La comunicación en Charles S. Peirce...*, op. cit., pág. 326.

que trasciende la valoración de los objetos no artísticos—; el puro hecho de reconocer algo como otra cosa, en este caso una pintura como artística, implica un hábito de comportamiento que dirige cierto tipo de pensamiento —Interpretante— para que la cosa pueda ser comprendida como una pintura artística. Si atendemos a la definición propuesta para el concepto de ese objeto pictórico, observamos que dicha definición está mediada por otros conceptos o signos —todo concepto es en sí mismo un signo— no menos problemáticos —maestría, armonía, pertinencia figurativa, recinto, valoración especial, entre otros—, los cuales, a su vez, para ser comprendidos requieren de múltiples mediaciones —definiciones— por parte de otros Interpretantes, que en sí mismos, también son signos, en un proceso que, como hemos visto, se denomina *semiosis infinita* y que sólo puede detenerse por un tipo particular de Interpretante lógico y último, que puede funcionar como significado de un concepto intelectual y que en sí mismo no sea otro concepto; ese Interpretante último se llama hábito:

Es evidente que una definición, incluso si es imperfecta debido a la vaguedad, es un interpretante intelectual del término que define. Pero es igualmente evidente que no puede ser el *último* interpretante intelectual, puesto que es él mismo un signo, y un signo de aquella clase que posee en sí mismo un interpretante intelectual, que es, por consiguiente, un

interpretante intelectual del término definido. Esta consideración nos empuja a buscar los interpretantes intelectuales últimos en otro lugar que no sea entre los signos o entre los conceptos, dado que todos ellos son signos. Esta misma consideración nos impide buscar los interpretantes intelectuales últimos entre los deseos, expectativas, etc., dado que el carácter intelectual que los deseos, etc. poseen se debe solamente a que se refieren a conceptos. Al mismo tiempo, los interpretantes intelectuales últimos deben ser algún tipo de efectos mentales de los signos que interpretan. Ahora, después de un examen de todas las variedades de fenómenos mentales, los únicos que he sido capaz de encontrar que posean la generalidad requerida para interpretar conceptos y que cumplan las otras condiciones son los hábitos.³⁹

Continuando con el ejemplo, imaginemos que tenemos el hábito de comprender lo artístico en la pintura a partir de las condiciones expresadas. Si al llegar a un museo, en el cual presuponemos que encontraremos objetos del tipo que se pueden adecuar a nuestro modo de comprensión, nos encontramos con el *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp⁴⁰, posiblemente sentiremos que el artista nos está jugando una broma pesada; que al utilizar una reproducción en *offset*⁴¹ de la pintura de Leonardo da Vinci —*Mona*

³⁹ Ibid, pág. 323.

⁴⁰ Ilustración en página 233.

⁴¹ Método de impresión gráfica, en el cual la tinta es transferida de una placa metálica a una superficie uniforme de goma para que ésta estampe la imagen en el papel. Dicho proceso es muy utilizado para reproducir imágenes a color en libros y folletos, así como en casi todos los productos comerciales que cuentan con etiquetas distintivas.

*Lisa*⁴²—, a la cual se le ha dibujado barba y bigote, Duchamp no está más que transgrediendo el famoso y reconocido cuadro de un consagrado artista y, por lo tanto, su gesto podría considerarse como un simple acto de rebeldía sin sentido y no artístico.

Al haber utilizado una reproducción de dicho cuadro, su maestría se limita a introducir un bigote, lo cual, en principio y a partir de la descripción dada de lo artístico, no estimulan nuestra percepción, sino que ofenden nuestro sentido común de lo que el arte ha sido y debe ser según nuestra pertenencia a una comunidad interpretativa; además la ofensa se incrementa cuando descubrimos que la inscripción de las letras “L.H.O.O.Q.” sobre la reproducción buscan producir un sentido fonético que en francés puede producir el significado de la frase “*Elle a chaud au cul*”.⁴³ Las letras inscritas sobre la reproducción de *La Gioconda* ponen en perspectiva una connotación sexual que interpele nuestro prejuicio⁴⁴ o sentido común de lo

⁴² Ilustración en página 233.

⁴³ “Ella tiene el culo caliente”

⁴⁴ Peirce explica que los prejuicios nos acompañan incondicionalmente en la vida como creencias verdaderas y que no debemos ponerlas en duda simplemente por método, sino por razón. “No podemos empezar con una duda completa. Tenemos que empezar con todos los prejuicios que de hecho tenemos cuando emprendemos el estudio de la filosofía. Estos prejuicios no pueden disiparse mediante una máxima, ya que son cosas que no se nos ocurre que puedan cuestionarse. De ahí que este escepticismo inicial sea un mero autoengaño, y no una duda real, y que nadie que siga el método cartesiano se encuentre nunca satisfecho hasta que formalmente recobre todas aquellas creencias que ha abandonado en la forma. Es, por lo tanto, un preámbulo tan inútil como lo sería el ir al

artístico sustentado en la categoría de *obra maestra* y nos hace dudar de la pertinencia de su valoración especial y su ubicación en un recinto particular —el museo— para dicha valoración. Sin embargo, nuestras dudas no transforman el hecho efectivo de que en la actualidad el *L.H.O.O.Q.* es parte de la colección *Schwarz*⁴⁵ y que éste, así como muchos otros objetos con gestos transgresores, pueden encontrarse en espacios destinados para la valoración artística. La duda real es, entonces, el factor que permite la reinterpretación y la readecuación de nuestros prejuicios y hábitos de comprensión constituidos en el proceso comunicativo e intersubjetivo que se da al interior de la comunidad interpretativa.

Es importante indicar que en este trabajo no se intenta dar explicación de los aspectos ontológicos o institucionales que pueden determinar que algo sea o no arte. Por lo tanto, con el ejemplo anterior, no pretendo plantear que por el hecho que *L.H.O.O.Q.* u otro objeto se encuentre en una importante

Polo Norte para bajar después regularmente a lo largo de un meridiano con objeto de llegar a Constantinopla. Es verdad que una persona, a lo largo de sus estudios, puede encontrar razones para dudar de aquello que empezó por creer; pero, en tal caso, duda porque tiene una razón positiva para ello, y no con base en la máxima cartesiana. No pretendamos dudar en la filosofía de aquello de lo que no dudamos en nuestros corazones.” Ch. S. Peirce, *El hombre, un signo...*, op. cit., págs. 88-89.

⁴⁵ La colección *Schwarz* es una de las colecciones de arte dadá y surrealista más importantes del mundo. Hoy pertenece al Museo de Israel y cuenta con trabajos de Marcel Duchamp, Man Ray, Jean Arp, Max Ernst, Francis Picabia, Kurt Schwitters, André Breton, Joan Miró, Yves Tanguy y Meret Oppenheim, entre otros.

colección o que se exponga al público en recintos destinados para su apreciación y valorización, deban ser considerados como condiciones necesarias de lo artístico; por el contrario, lo que me interesa apuntar es la diferencia entre preguntar: ¿qué *es* el arte? a preguntarnos: ¿cómo comprender una propuesta artística particular a la luz de su propio gesto transgresor e intencional en un contexto determinado? La primera pregunta nos enfrasca en el problema ontológico de intentar determinar los principios necesarios y suficientes de *lo artístico* para generalizar y homologar toda la producción humana reconocida hoy como artística —desde las pinturas rupestres hasta la producción contemporánea, pasando por distintos modos de expresividad en la música, la pintura, la escultura, la literatura, la danza, el teatro, etc.— bajo un mismo concepto problemático de *arte*. Mientras que la segunda, nos permite posicionarnos en un momento histórico pertinente para comprender una propuesta artística particular en función de su intención comunicativa, de su propio contexto y de la categorías válidas para dicho tiempo. En ese sentido, *L.H.O.O.Q.* cobra significatividad artística de modo positivo cuando podemos vincular este objeto de Duchamp a un Interpretante que ponga en perspectiva la categoría de *ready-made*⁴⁶ y la

⁴⁶ La categoría de *ready-made* fue acuñada por el propio Duchamp, quién la utilizó para designar su producción artística cuando utilizaba objetos industriales y culturales prefabricados para la conformación de las piezas.

propuesta iconoclasta del dadaísmo. A partir de un Interpretante con esas características, el Objeto del signo —el objeto que el signo representa— puede empezarse a dilucidar en la interpretación.

En el caso del arte, como en muchos de los casos interpretativos, los recursos metafóricos amplían la variabilidad de posibilidades del significado del signo. La abducción trabaja concatenando información familiar, contextual, colateral y pertinente que permita producir relaciones de sentido coherentes entre un signo y su Objeto posible por medio de un Interpretante.

En otras palabras, el análisis semiótico y pragmaticista permite introducir y reconocer la necesidad del aspecto intencional del uso de los signos en la comunicación, sin limitar nuestra interpretación del arte —o de cualquier tipo de signo— a los aspectos meramente semánticos o denotativos aislados del contexto, el cual incluye la relación mediada por el signo entre emisor e intérprete.

Como ya he indicado, un signo se conforma siempre por una relación triádica, en la cual un objeto de representación —el signo mismo— se refiere a otro exterior a él —Objeto del signo— por la mediación de un efecto mental significativo —Interpretante— que el signo mismo determina en la mente del intérprete a partir de indicar cuáles son las experiencias

colaterales y contextuales necesarias para reconocer al Objeto del signo. El significado de un signo no se alcanza más que en esta genuina relación triádica de mediación y determinación.

Desde esta perspectiva semiótica, todo producto artístico funciona como un signo que, dependiendo del tipo de Interpretante, representa esta o aquella cosa para alguien; sin embargo, en los procesos de representación semiótica existen varios niveles de interpretación que se van conjugando y coordinando, ya que por ejemplo, podemos acceder a la intención del artista de que algo sea reconocido como un objeto artístico y que, por lo tanto ese algo esté en lugar de *lo artístico*, pero aún así, no acceder a un nivel pragmático mayor que permita comprender algún significado derivado de la intención comunicativa o expresiva de su autor en dicho signo.

La abducción como proceso de elaboración de hipótesis es posible, siempre y cuando, exista información pertinente que posibilite la improvisación de hipótesis sobre la *finalidad* del signo para elaborar Interpretantes adecuados a la obra en cuestión. El trabajo de la abducción es el de concatenar la mayor cantidad de información contextual y colateral sobre el posible Objeto del signo y, así, producir interpretaciones coherentes derivadas de Interpretantes que tengan la capacidad de mediar entre el signo investigado y su Objeto de representación.

Como ya he apuntado, los signos trabajan siempre entre dos mentes en un proceso comunicativo; empero, dicho proceso comunicativo, no se limita a una transferencia de información semántica entre un emisor y receptor, sino que, en primera instancia todo signo puede producir en el intérprete un sentimiento, el cual funcionará como Interpretante emocional del signo; es decir, cuando un signo nos produce una afección emocional, dicho sentimiento, aún cuando no pueda ser totalmente determinado de modo conceptual, es ya un Interpretante que está entablando un nivel de mediación inicial derivado de nuestra experiencia estética con el signo. Así mismo, un Interpretante también puede ser un esfuerzo; es decir, una mediación secundaria que puede darse como la respuesta corporal que deviene del sentimiento inicial de comprensión de un signo. Si el signo realmente funciona como signo, nos produce una sensación y una reacción como parte de su Interpretante, inclusive antes de poder aprehenderlo como un concepto intelectual. La sensación es conocida en la terminología de Peirce como Interpretante emocional, mientras que la reacción o esfuerzo como Interpretante dinámico. Por ejemplo, cuando se observa una pintura, ésta puede provocar sentimientos desagradables en el intérprete que, incluso cuando no puedan ser traducidos en conceptos intelectuales como *molestia*, *asco*, *desagrado*, *etc.*, ya están trabajado como Interpretante del signo. En

segundo lugar, dicha pintura puede producir en el intérprete una reacción corporal derivada de los procesos emocionales. Puede ser el caso que, aún cuando el intérprete no sepa por qué, éste imponga una distancia espacial con el objeto de contemplación y se enoje con el realizador, con el curador y con la institución que expone dicho cuadro. La comprensión intelectual de un signo es el tercer tipo de Interpretante; no obstante, como ya hemos visto, un signo se refiere a otro signo en un proceso infinito, por lo tanto, la comprensión final del signo deviene del único proceso mental que, según Peirce, no es en sí mismo un signo y que permite comprender a los Objetos del signo. Este efecto mental es el hábito:

... el interpretante puede ser un sentimiento. De ese modo, un aire para guitarra, si lo consideramos como aquello que ha de transmitir las emociones genuinas o fingidas de su compositor, sólo puede cumplir su función excitando sentimientos de respuesta sensitiva en el oyente. Pero en segundo lugar, el interpretante puede ser un esfuerzo. Así, cuando un oficial de instrucción da a su compañía de infantería la orden “¡descansen armas!”, si eso actúa realmente como un signo y no de modo puramente “fisiológico” (uso esta distinción inexacta para no perder tiempo con explicaciones) debe haber primero, como en todas las acciones de los signos, un sentimiento-interpretante, —una sensación de aprehender el significado— que por su parte estimula en los soldados el mínimo esfuerzo requerido para realizar el movimiento. Este efecto causado por el signo en su capacidad significativa es, por definición, un interpretante

suyo. En tercer lugar, nuestras categorías nos llevan a creer que habrá un interpretante de carácter triádico, mientras que nuestro conocimiento de los signos introduce en la parte adecuada de la explicación una clase de interpretante que no está incluida en ninguno de los dos ya enumerados, pero que sabemos es el interpretante *par excellence*, me refiero por supuesto a la comprensión intelectual de un signo.⁴⁷

En este sentido, el nivel comunicativo de los signos, no se limita a la transmisión de ideas intelectuales, sino que existen niveles de comunicación diferenciados de los conceptos que pueden ser parte de la intención que tiene un artista al producir su obra⁴⁸. Por lo tanto, la intención comunicativa o *finalidad* del signo también puede referirse a sensaciones y efectos; es decir, la interpretación del arte no se limita a comprender el significado conceptual de la obra, sino que incluso los efectos y sentimientos que produce ésta en el intérprete pueden haber sido intencionalmente buscados por su autor y deben explorarse como parte de la intención comunicativa y no ser pensados simplemente como una circunstancia del arte mismo, ya que aún cuando sean el producto de un accidente o de un encuentro en el proceso de producción y experimentación del artista, éste ha decidido dejarlos como

⁴⁷ Ch. S. Peirce, "Pragmatismo (1907)" traducido en Ignacio Redondo, *La comunicación en Charles S. Peirce...*, op. cit., págs. 322 y 323.

⁴⁸ Una de las premisas de producción de los poetas románticos era producir un cierto efecto emocional e intencional en el lector.

parte de la obra invitándonos a tomarlos en cuenta cuando intentamos producir comprensiones intelectuales de dicho evento artístico.

Cuando Peirce plantea que en todo signo existe una reminiscencia del emisor y del receptor que son más fundamentales que los propios agentes que cumplen dichas funciones en la medición comunicativa que sustentan los sistemas sýgnicos, implica una postura en la cual un signo sigue siéndolo en posibilidad aún cuando no sea proferido o interpretado por alguien en la actualidad. En ese sentido, todo signo es signo en virtud de la simple posibilidad futura de ser interpretado, al tomar el lugar de la cosa que representa para alguien; es decir, por un lado, en todo signo se inscribe en su estructura sýgnica la idea que, en alguna medida, se espera que el signo produzca en el intérprete —*el estar en lugar de algo*—. Dicha idea, no necesariamente debe ser equiparada a la noción de significado intelectual, ya que ella puede ser solamente la búsqueda de producir un efecto por medio de una sensación estética o la intención de la sensación misma. Incluso dicha idea o *finalidad* del signo puede implicar la posibilidad de un sentimiento, de un esfuerzo y de un concepto intelectual en una estructura compleja que reúna los tres niveles. Por el otro, en todo signo se implica la posibilidad de su interpretación por medio de la mediación de un Interpretante emocional, uno dinámico y uno final. Por lo tanto, si bien ningún signo muestra a su

Objeto más que por la acción de la mediación interpretativa que produce el Interpretante, todo signo da indicios de la información colateral necesaria para develar a su posible Objeto; sin embargo, dicho develamiento, ya no como mera posibilidad —*would be*— sino como hecho concreto y particular, requiere de un intérprete que seleccione la información colateral que le parezca pertinente en función de sus propias intenciones interpretativas y de las posibilidades que se implican en el mismo signo, el cual siempre se encuentra inscrito en un contexto que, por un lado, posibilita la interpretación y, por el otro, la restringe a los ámbitos congruentes de la relación contextual en la que se inscribe ese signo.

1.2. Reflexión crítica: el dilema de la interpretación en el arte.

La interpretación de un objeto artístico busca identificar los significados pertinentes a partir de los cuales es posible lograr alguna comprensión del objeto en su complejidad. Esto sucede por medio de la conformación de una organización de sentido que reúna de forma coherente cada uno de los aspectos formales, expresivos, conceptuales, etc., que integran al artefacto.

A este nivel de abstracción, la interpretación del arte no se distingue radicalmente del proceso de interpretación de cualquier evento sígnico. En todos los casos, el acto interpretativo proporciona significado a aquello que se interpreta proponiendo, a partir de convenciones culturales, las relaciones significativas entre los eventos —ya sean lingüísticos o no— y los posibles significados; empero, es importante recalcar que el significado no es un ente que pertenezca al signo, sino el resultado de un proceso de mediación por el cual un intérprete proyecta relaciones significativas entre el evento sígnico y los objetos posibles del mundo —ya sean objetos o hechos de la experiencia u objetos de la imaginación y la razón— por medio de contenidos conceptuales pertinentes a un ámbito cultural y contextual.

La comprensión es el resultado del acto interpretativo por el cual procuramos reconocer las relaciones significativas ya presentes y codificadas en nuestra tradición para aplicarlas a los eventos sígnicos particulares; sin embargo, como ya se ha comentado en el apartado anterior, en este proceso interpretativo no es siempre posible la implicación de una actividad deductiva o inductiva del pensamiento, ya que no siempre contamos con los prejuicios o presupuestos pertinentes al evento en cuestión para interpretarlo. En muchos casos improvisamos alternativas hipotéticas de sentido que promuevan posibles explicaciones y modos de comprensión

sobre los eventos sgnicos, —la interpretación de objetos artísticos suele enmarcarse en esta producción de hipótesis— evitando así la incertidumbre y el desconcierto que pueden producir ciertos signos que no se dejan subsumir total, ni fácilmente a los confines de algún significado o concepto intelectual.

Immanuel Kant plantea que la producción con *genio* es de un orden especial, ya que con éste se crean *ideas estéticas* que se parecen a las conceptuales pero que no pueden ser subsumidas por ningún concepto y que, no obstante, producen mucho pensamiento:

Por idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que ofrece ocasión para pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuada ningún pensamiento determinado, esto es, un *concepto*; que, en consecuencia, ni alcanza ni puede hacer plenamente comprensible ningún lenguaje. Se ve fácilmente que se trata de la réplica (*pendant*) de una *idea de la razón*, la cual es, a la inversa, un concepto para el que no puede ser adecuada ninguna *intuición* (representación de la imaginación).⁴⁹

⁴⁹ Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid, Machado Libros, 2003. Ak. V. 314.

Entre los problemas que suelen presentarse en la interpretación del arte, es común que en la producción artística no se inscriban de facto contenidos de tipo proposicional que puedan ser evaluados como verdaderos o falsos y que sus posibles significados se relacionen más a un ámbito expresivo metafórico o implicativo que cognitivo. En este sentido, la producción artística no necesariamente limita sus operaciones de producción de sentido al ámbito de la lógica bivalente y puede darse el caso, entre otros, de producciones que sustenten su organización significativa en relaciones de sentido contradictorias que posibilitan una muy potente expresividad, sólo posible desde dicha contradicción.

También es común, como ya he apuntado, que categorías como la de *novedad, originalidad o transgresión* —muy importantes en la producción artística desde el siglo XIX hasta la fecha— impulsen en la producción misma una desarticulación o descentramiento jerárquico de algunas categorías históricamente estandarizadas que han habituado la comprensión en los intérpretes y que, desde esa desarticulación o descentramiento, se improvisen, por parte del autor, otras posibilidades de organización de sentido que a la larga pueden llegar a estandarizarse por una comunidad; sin embargo, este proceso de estandarización no se encuentra garantizado por la intencionalidad autoral, sino, en dado caso, por una compleja relación de

fuerzas al interior de los ámbitos sociales e institucionales que otorgan legitimidad a la producción artística.⁵⁰

El autor ejecuta un papel muy importante en la organización narrativa, discursiva y formal de la obra, seleccionando y articulando las relaciones de sentido que le parecen pertinentes en función de sus intenciones; no obstante, dicha articulación es sólo realizable a partir de los límites y posibilidades que se ofrecen al interior del sistema de códigos culturales que se comparten en una comunidad. La posibilidad y los límites para que algo sea reconocido como arte y para que dicho objeto pueda ser interpretado y comprendido significativamente por parte del intérprete, requieren que éste pueda reconocer los códigos y categorías históricamente pertinentes que fueron utilizadas en la obra. En ese sentido, los autores no inventan códigos —no ejecutan un proceso solipsista de generación de categorías— sino que, en algunos casos, promueven la utilización de modos no estandarizados de los códigos y categorías ya presentes en su tradición. Son las comunidades

⁵⁰ La posibilidad de que algo alcance legitimidad como objeto artístico no es tema de este trabajo, ya que por sí mismo podría ser objeto de estudio para otra investigación. Sobre el tema de la ‘teoría institucional’ del arte ver los textos de: George Dickie, *El Círculo del Arte: Una Teoría del Arte*, traducción de Sixto J. Castro, Barcelona, Paidós, 2005; George Dickie, *Art and the Aesthetic*, Ithaca, Cornell University Press, 1974; Arthur C. Danto, “The Artworld” en *Journal of Philosophy*, No. 15, 1964; Arthur C. Danto, “Artworks and Real Things” en *Theoria*, No. 1-3, 1973; Arthur C. Danto, *La Transfiguración del Lugar Común: Una Filosofía del Arte*, traducción de Ángel y Aurora Mollá Román, Barcelona, Paidós, 2002.

de uso las que aceptan y, en dado caso, estandarizan las transformaciones promovidas por los autores. Tanto la producción como la interpretación del arte se rige por reglas estandarizadas; pero cuando un autor promueve actualizaciones de sentido en la utilización no estándar de ciertas categorías, el proceso interpretativo exigirá también la utilización no estandarizada de dichas categorías. Interpretar una obra consiste en reconocer y organizar coherente y creativamente las divergencias o extrañezas a la luz de las continuidades o categorías estandarizadas utilizadas por parte del autor.

Cuando un intérprete se enfrenta a objetos artísticos que han sido producidos por medio de categorías ya estandarizadas en su ámbito cultural, el proceso interpretativo se lleva a cabo con relativa facilidad —a un intérprete contemporáneo que se enfrenta al *Guernica* de Pablo Picasso⁵¹, difícilmente le parecerá un cuadro incomprensible, ya que la información pertinente para comprenderlo (información sobre la relación entre el nazismo y la guerra civil española; así como las reflexiones de Picasso acerca de la misma) se encuentra disponible en su mismo ámbito cultural—; será cuestión que dicho intérprete reconozca en la obra los códigos, el contexto histórico pertinente y las categorías históricamente aceptadas por su tradición para poder llevar a cabo una comprensión del objeto que satisfaga

⁵¹ Ilustración en la página 233.

sus expectativas y las del ámbito socio-cultural en el que se encuentra inmerso; empero, cuando en la producción artística irrumpen aspectos que son extraños, en tanto que no se encuentran estandarizados en nuestro contexto, el asunto se complica. ¿Cómo acceder a la obra en su complejidad cuando la interpretación se encuentra obstaculizada por la presencia de aspectos no estandarizados?

Sobre los aspectos no estandarizados se podría plantear que, en el mismo cuadro de Picasso, hoy parece relativamente obvia la relación significativa que este pintor realiza al utilizar la figura del *Minotauro* como representación alegórica del fascismo; no obstante, el significado simbólico de esta figura mitológica no comprende la noción de nazi-fascismo entre sus posibles significados más que por medio de una utilización intencional que establezca esa relación de sentido. Cuando se conoce la historia de la guerra civil española y especialmente del bombardeo que realizaron las fuerzas alemanas e italianas sobre la ciudad de Guernica, España, como apoyo al ejército de Franco, se torna relativamente fácil dilucidar qué quiso plantear Picasso al utilizar la figura del *Minotauro* en su famoso cuadro. Si nos limitáramos a un análisis meramente interno —sintáctico y semántico— de los aspectos icónicos y simbólicos que conforman dicho cuadro, haciendo caso omiso del contexto histórico de referencia y de la intención del autor,

difícilmente comprenderíamos la analogía entre la figura del Minotauro y el fascismo propuesta por Picasso; analogía que hoy se ha tornado paradigmática y, en algún sentido, transparente.

En la producción artística contemporánea del siglo XX es patente — en la herencia que dejaron las vanguardias y antes el romanticismo— la presencia de categorías tales como *novedad*, *originalidad*, *transgresión*, etc. que han funcionado como presupuestos fundamentales en la creación artística. Indudablemente, en dicha producción existen muchas más categorías que se encuentran en juego; sin embargo, parecería que esas otras categorías terminan siendo subordinadas a los confines de las categorías ya mencionadas, las cuales involucran e implican ideas relacionadas con conceptos como *modificación*, *alteración*, *variación*, *desviación*, *mutación*, *innovación*, *revolución*, entre otros. De esta manera, todo proceso de continuidad y reproducción de los valores y categorías estandarizadas en los modos de producción del arte serán relevantes, en tanto se subordinen a la búsqueda constante e inagotable de alternativas y cambios exigidos actualmente como valor estético supremo, intrínseco y “ontológico” del arte mismo.

El intérprete se enfrenta al problema de proponer sentido a los aspectos de la obra que se muestran como irrupciones o discontinuidades en

el sistema de códigos culturales —trazas no estandarizadas—, pero a partir de aquellos otros aspectos que se presentan como continuidades en dicho sistema y que le son familiares por sentido común —trazas codificadas y estandarizadas. Comprender y valorar semánticamente la *novedad*, *originalidad* o *transgresión* en una propuesta artística implica la necesidad de ofrecer relaciones de sentido a las discontinuidades presentes en el objeto, para que se posibilite la revalorización de las categorías culturalmente aceptadas, permitiéndose así la aprehensión significativa de la propuesta artística en su complejidad; sin embargo, no deja de ser un problema para el intérprete acceder a aquellas particularidades en la obra que, colocadas de modo intencional por el autor, buscan irrumpir y transgredir aspectos concretos de la misma estructura de códigos y categorías estandarizadas que utilizará dicho intérprete para ofrecer significado al fenómeno artístico en cuestión.

La pregunta sobre las posibilidades de acceso a la complejidad de la obra resulta pertinente al observar que los artistas juegan un papel activo en la producción y en la organización discursiva de sus propuestas. La interpretación de dichas propuestas artísticas, a partir de un ámbito histórico-cultural y de un sistema de códigos y categorías sustentado en una tradición, no garantizan la comprensión de aquellos aspectos que se presentan en el

objeto artístico y que no se encuentran estandarizados —que no alcanzan una cristalización cultural en sus modos de comprensión. En ese sentido, trabajar la intencionalidad autoral puede proporcionarnos claves de interpretación que permitan articular las extrañezas evitando la incertidumbre interpretativa.

Haciendo una analogía con la propuesta dicotómica de lengua/habla en la lingüística de Ferdinand de Saussure⁵², hay que recordar que si bien todo lenguaje se encuentra organizado por un sistema de reglas conocido como lengua —reglas ortográficas, sintácticas, semánticas, etc.— es necesaria la articulación y la puesta en práctica —hablas— de dichas reglas por individuos concretos para producir propuestas de sentido que, como en el caso de la poesía, puedan trascender y actualizar los ámbitos estandarizados que son propios de la lengua. Las hablas son sólo posibles a partir de la articulación particular de las reglas del lenguaje; no obstante, en dicha articulación particular que realiza un agente racional se implica el ámbito intencional que promueve la utilización y/o adecuación de ciertas reglas con fines y propósitos, más o menos planificados, por parte de su autor o hablante.

⁵² Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General*, traducción de Amado Alonso, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

Al plantear que el ámbito intencional puede abrir posibilidades interpretativas en aquellos aspectos de la obra que no se encuentran estandarizados por una tradición, nos coloca frente al problema de la imposibilidad de acceder a la intencionalidad originaria, la cual es irrecuperable, ya que se diluye en el signo mismo. Por lo tanto, más que apelar a la intención como si fuera un ente claro y distinto, a partir del cual se pueda establecer una interpretación correcta, habrá que pensar en un método interpretativo que haga uso de la intencionalidad como posible explicación hipotética de las relaciones que se propician en la obra, entre los aspectos estandarizados y no estandarizados de la misma. Una perspectiva como ésta, tendrá la capacidad de acercarnos a la obra desde las trazas no estandarizadas y hacer relevante lo que suele ser incomprensible, pero, a la vez, podrá ofrecernos información pertinente sobre las posibles intenciones y las circunstancias históricamente documentadas que circundaban a una obra en el pasado, antes de pretender actualizarla y apropiarla para nuestro presente interpretativo.

2. Intencionalidad, un antiguo debate.

Si nos preguntamos, “¿cómo es posible que alguien haya hecho eso?” la pregunta exige una respuesta en términos de intenciones humanas. Dada la debilidad del intencionalismo ordinario, apelar a un autor hipotético es la única respuesta adecuada para los aspectos de la interpretación literaria.

Daniel O. Nathan.⁵³

En la estética analítica anglosajona existe una larga discusión sobre el lugar que debe ocupar la intencionalidad autoral en los procesos interpretativos. Dicha discusión se ha centrado particularmente en la interpretación de la producción literaria y, por lo tanto, sus argumentos se caracterizan por establecer sus criterios y premisas al interior de la filosofía del lenguaje, de la semántica y de la crítica literaria.

Si bien el interés general de este trabajo se centra en la investigación sobre el lugar que ocupa la intencionalidad en la interpretación de la

⁵³ Daniel O. Nathan, “Irony, Metaphor, and the Problem of Intention” en Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press, 1992, pág. 200. (traducción mía.)

producción plástica y visual contemporánea, es inevitable establecer cierta analogía entre la obra literaria y la plástica, en virtud de que los procesos interpretativos son de orden conceptual; el modo de acercamiento a cualquier fenómeno interpretativo radica en la aplicación de significados de orden lingüísticos a lo interpretado; por lo tanto, sin importar de qué tipo de fenómeno interpretativo se trate, el paradigma central de aprehensión del significado pasa por el lenguaje y sus conceptos. Con esto no pretendo asumir el principio ontológico de la hermenéutica filosófica, para la cual, toda interpretación se basa en homologar el fenómeno interpretativo a la categoría de *texto*, sino más bien, desde una posición pragmática, asumo que la comprensión es un acto humano de tipo conceptual que requiere del lenguaje y de la vinculación de dicho lenguaje con una intención comunicativa.

Como he indicado, la discusión en la estética anglosajona sobre el papel que juega la noción de intención en la interpretación es vasta, por lo tanto, para los fines de este trabajo me concentraré en sus tres posturas principales:

- a) el anti-intencionalismo que plantea que la intención originaria es irrecuperable y que la crítica debe limitarse a un análisis interno — sintáctico y semántico— en virtud que la obra se encuentra realizada por medio un sistema de códigos que es público y compartido. Apelar a la necesidad de acceder a la intención del autor es injustificado, ya que, si el autor ha tenido éxito al representar su intención en la obra, bastará el análisis de la obra para conocer el significado y sus intenciones y si dicho autor no tuvo éxito en la representación de su intención, no tiene importancia preocuparse por algo que no fue realizado y el crítico debe concentrarse en lo que sí ha alcanzado realización en la obra;
- b) el intencionalismo que, por el contrario, postula la necesidad de recuperar la intención originaria del autor como el único criterio de validación de la interpretación, en tanto identifica la intención autoral con el significado correcto de la obra;
- c) y el intencionalismo hipotético que reconoce que la intención originaria es irrecuperable, pero se preocupa por un acceso al significado de la obra que vincule hipotéticamente las posibles intenciones que un autor pudo tener al momento de la realización de su trabajo. Dicha vinculación se realiza con el fin de comprender el

objeto artístico a partir de un análisis que no se limite a los presupuestos del presente de un intérprete, sino que observe la obra en relación al propio momento histórico del autor, para comprender los modos de utilización no estandarizados e intencionales de los sistemas de códigos por parte de éste.

En el presente capítulo intentaré exponer los principales argumentos de las tres posturas —a partir de las tesis de Monroe C. Beardsley y William Kent Wimsatt (anti-intencionalismo); de E. D. Hirsch Jr. (intencionalismo); y William E. Tholhurst (intencionalismo hipotético)— con el afán de mostrar por qué creo que el intencionalismo hipotético es, de las tres, la posición teórica que mejores posibilidades ofrece para aplicar una metodología de análisis que nos permita comprender la obra con una mayor complejidad interpretativa, ya que brinda explicaciones sobre las utilidades no estandarizadas de los sistemas de códigos por parte de un autor y, por tanto, permite un acceso más completo a la obra en relación con su contexto histórico; así como también permite reinterpretarla, de un modo pertinente, en función de nuestra propia actualidad e intereses.

2.1. La autonomía semántica y la falacia intencional.

En 1946 Monroe C. Beardsley y William Kent Wimsatt escribieron un artículo titulado “La Falacia Intencional” para *El Diccionario Mundial de Literatura* editado por Joseph. T. Shipley.⁵⁴ Este artículo es reconocido como un clásico en la discusión anti-intencionalista y ha sido uno de los pilares para el desarrollo de la idea que sugiere que el significado de la obra se presenta con independencia de la intencionalidad del artista. Los autores de este artículo buscaban mostrar que la noción de diseño o intención no puede ser validada como criterio interpretativo de acceso al significado del trabajo literario. Según ellos, la tradición crítica construida en el romanticismo ha procedido injustificadamente en sus metodologías interpretativas al equiparar e identificar el significado de la obra con la intención autoral, ya que no existe modo de garantizar el adecuado acceso a ese plan que se encontraba en la mente del artista al momento de la realización del trabajo y, por el contrario, a lo único que se tiene acceso es al trabajo mismo; por lo tanto, la crítica debe realizarse sobre las características sintácticas y semánticas de la obra literaria y no sobre la mente del autor.

⁵⁴ Monroe C. Beardsley y William Kent Wimsatt, “The Intentional Fallacy” en Joseph. T. Shipley (ed.), *Dictionary of World Literature...*, op. cit.

La teoría anti-intencionalista⁵⁵ plantea que el acceso al significado de la obra por medio de cualquier criterio de intencionalidad autoral es una falacia, en tanto que la obra se construye y constituye en total concordancia con las reglas del lenguaje, de los sistemas de códigos y de categorías estandarizadas en una tradición y, por lo tanto, los posibles significados que el objeto artístico puede alcanzar son comprensibles para el intérprete con independencia de la intencionalidad que los produjo —principio de autonomía semántica. Para esta teoría, la autonomía semántica se encuentra garantizada por la estructura misma del lenguaje y de los sistemas de códigos culturales.

En este sentido, dicha teoría concentra sus críticas en la noción de intención, planteando que en los procesos interpretativos, la utilización de esa noción exige saber por anticipado cuál fue el plan del artista para su trabajo; es decir, esta postura pone de manifiesto lo contra-intuitivo del intencionalismo —ordinario— que identifica por completo el significado

⁵⁵ Otras referencias sobre la postura anti-intencionalista: George Dickie y W.K. Wilson, “The Intentional Fallacy: Defending Breardsley” en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, volumen 53, No. 3, verano, 1995, págs. 233-250; Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt, Brace and World, 1958; Monroe C. Beardsley, “On the Creation of Art” en Monroe C. Beardsley y Herbert M. Schuller (eds.), *Aesthetics Inquiry*, Belmont, California, Dickenson, 1967; Monroe C. Beardsley, *The Possibility of Criticism*, Detroit, Wayne State University Press, 1992; Steven Knapp y Walter Benn Michaels, “The impossibility of Intentionless Meaning” en Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation...*, op. cit.

correcto de la obra con la intención autoral, explicando que, bajo esta premisa de identidad, la única posibilidad de juzgar y acceder al significado de la obra es por medio del conocimiento previo, por parte del intérprete, de la intención que se encontraba en la mente del autor. Es decir, si el significado se identifica con la intención, este método exige el conocimiento anticipado de aquello que se está buscando en la interpretación.

La postura anti-intencionalista argumenta que el intérprete no puede pretender certeza sobre el acceso a la motivación psicológica y el plan original que se da en la mente de un autor en el momento de la producción artística, y que toda posibilidad de análisis de la intención es sólo posible a partir de un proceso inferencial que tiene como base el significado de la obra alcanzado por las reglas del lenguaje; en ese mismo sentido, no puede esperarse que la intención revele el significado, sino que, sea a partir del significado de la obra, alcanzado en el análisis de la obra misma, que posteriormente se estudien las posibles intenciones que le dieron origen.

Breardsley y Wimsatt sostienen que la poesía no se produce por accidente, sino que es un acto reflexivo, en el cual las palabras se ordenan y articulan por una mente y no por la fuerza del alma o por una fuerza metafísica, pero, según ellos, esto no justifica que la crítica literaria pretenda realizar una interpretación psicológica del momento creativo, ya que no

existen garantías de acceso a ese momento originario; por el contrario, exigen que la crítica se concrete al estudio de la obra y de sus características lingüísticas y no en el estudio de aspectos de orden ontológico o psicológico que, de existir algún tipo de evidencia —como apuntes, cartas, biografías u otros donde el autor hubiera expresado su intención—, sería externa a la obra misma y, por lo tanto, la crítica estaría desviando su objeto de estudio de la obra a la vida psíquica o biográfica del autor:

Uno se puede preguntar cómo un crítico espera conseguir una respuesta sobre alguna pregunta relacionada con la intención. ¿Cómo pretende encontrar fuera del trabajo mismo lo que el poeta ha tratado de decir? Si el poeta ha tenido éxito al crear un poema, será en el poema en sí donde se muestre lo que el autor ha tratado de hacer. Y si el poeta no tuvo éxito, entonces el poema no será una evidencia adecuada, y el crítico deberá ir más allá del poema para encontrar una evidencia de algo que no se realizó efectivamente en dicho poema.⁵⁶

⁵⁶ Monroe C. Beardsley y William K. Wimsatt, “The Intentional Fallacy” en Joseph. T. Shipley (ed.), *Dictionary of World Literature...*, op. cit. (traducción mía) Para algunos filósofos como Jerry Fodor esta forma argumentativa sirve para calificar al arte conceptual como un fracaso, ya que dicho arte no alcanza sus pretensiones comunicativas, más que por la mediación de la crítica. Jerry. A. Fodor, “Dejà vu All over Again: How Danto’s Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind” en Mark Rollins (ed.), *Danto and his Critics*, Cambridge, Cambridge Mass, Blackwell, 1993.

En este mismo sentido, la posibilidad de analizar y reflexionar sobre la intención autoral será pertinente si, y sólo si, la obra es la evidencia para dicho análisis; de lo contrario, la única posibilidad de acceder al aspecto intencional será por medio de un proceso inferencial apoyado en material externo, pero previa interpretación del significado de la obra. Por lo tanto, la interpretación del significado de la obra no puede depender de la intencionalidad, sino del análisis interno de sus características y, siguiendo el argumento anti-intencionalista, un análisis intencional sólo será posible a partir de la inferencia sobre el significado de la obra alcanzado previamente en el estudio de la obra misma.

Otro punto importante en el planteamiento de Wimsatt y Breardsley es la distinción entre evidencia interna y externa que la crítica puede utilizar para alcanzar significado en la obra. Para estos autores la única evidencia justificada para tal propósito es la interna, y ello por su carácter público, pues, esta evidencia refiere a las características que se encuentran de facto en la obra y que se descubren por medio del análisis semántico y sintáctico del trabajo.

La evidencia externa es, según ellos, de carácter privado y, por lo tanto, no puede tomarse en consideración durante la interpretación por no ser

parte de la obra⁵⁷. Este tipo de evidencia puede estar documentada en cartas, diarios, reportes de conversaciones, diagramas u otros, a partir de las cuales se puede encontrar información pertinente acerca del cómo o del por qué un artista hizo o quiso hacer esto o aquello; empero, para el anti-intencionalismo, ese tipo de evidencia no está justificada como vía de acceso al significado de la obra, porque según esta teoría, el artista no puede tener un acceso privilegiado al significado de su propio trabajo, ya que lo realiza por medio de un lenguaje que es de dominio público.⁵⁸

Así mismo, esta teoría también desconfía de la sinceridad del artista al realizar sus reportes de producción. El análisis de la obra, para el anti-intencionalismo, no debe preocuparse por la expresión privada de sentimientos y de significados intencionales, sino que debe contemplar a la obra como un objeto de estudio de la crítica que se produce por el lenguaje y se incorpora al juego del mismo lenguaje.

En este mismo sentido, se distingue entre lo que un artista intentó y lo que concretamente realizó. La teoría anti-intencionalista se limita al estudio

⁵⁷ Desde una análisis pragmático, este punto es totalmente controversial, ya que dichos aspectos sí son parte de la obra, pero de un modo implícito; son la información colateral necesaria para reconocer el Objeto del signo en cuestión.

⁵⁸ Un especie de automatismo significativo que remarca el prejuicio común, heredado desde Platón, de que los artistas no saben lo que hacen cuando en su estado maniático-creativo se desbordan sobre sus sentimientos y pasiones. Platón, “Fedro o del Amor” en *Diálogos*, México, Porrúa, 2003.

de la obra realizada, la cual puede distar mucho de la intención originaria y, por lo tanto, justifica contener el análisis a la evidencia interna para no alejarse del objeto de estudio en cuestión: la obra misma.

En un texto posterior⁵⁹, Beardsley busca apuntalar la tesis principal de “La Falacia Intencional” planteando que lo que posibilita la crítica es la existencia de un objeto para ser criticado, un objeto sobre el cual se interpreta y se juzga cómo dicha interpretación se adecua a las propiedades internas del objeto. En el caso de la literatura —extrapolable a la producción visual— son las propiedades lingüísticas intrínsecas al texto, por medio de las cuales la crítica puede acceder al significado de la obra. El trabajo de la crítica es analizar dichas propiedades para determinar el significado de la obra y no la búsqueda de la intención, por la cual fue hecha la obra.

La idea intencionalista de identificar la intención autoral con el significado del texto y posteriormente utilizar dicha intención como criterio de validación del mismo es, según Beardsley, completamente absurda, ya que si el significado textual no es idéntico al significado intencional, entonces no hay posibilidad de determinar ningún significado en absoluto y menos compararlo contra sí mismo.

⁵⁹ Monroe C. Beardsley, *The Possibility of...*, op. cit.

El estudio del significado del texto es una práctica distinta al estudio de la intención por la cual fue hecha la obra; aunque en ocasiones pueden coincidir, no se sigue que siempre coincidan; por lo tanto, no es correcto plantear que el significado de la obra es idéntico al significado intencional. En este sentido, la crítica debe limitarse al análisis de las propiedades lingüísticas que conforman la pieza. Según el anti-intencionalismo, el principio intencionalista que plantea a la intención como el *único* criterio de validación presenta el problema de exigir la asistencia de información externa al texto, que puede no existir o no ser concluyente; y sobre todo, de limitar la *experiencia estética* del intérprete al constreñirlo a la autoridad del autor. Este argumento sugiere que la experiencia estética del intérprete se ve limitada en un acercamiento intencionalista, ya que, al constreñir la interpretación a la voz del autor, el intérprete no alcanza a desplegar sus capacidades imaginativas derivadas de un goce estético pleno que permita la multiplicidad interpretativa de la obra.

Como ya mencioné, para Beardsley, las propiedades que conforman la obra no son resultado de un accidente, sino que este autor reconoce que son el trabajo de una mente que las ha ordenado y organizado en un objeto; sin embargo, al plantear que la utilización de la intención como un criterio de análisis es injustificado por la necesidad de utilizar evidencia externa a la

obra misma, pone de manifiesto que el único acercamiento justificado al significado de la obra se da por un análisis semántico, negando cualquier intento de aproximación pragmática sobre los aspectos intencionales que se encuentran implicados en toda producción de sentido y en todo acto intencional.

La teoría de la falacia intencional busca demostrar que toda metodología de interpretación que postule que el significado de la obra se encuentra sustentado por la intención originaria del autor, en el fondo procede y produce resultados de un modo injustificado, en virtud de que no se puede garantizar el acceso correcto y verdadero a esa intención originaria que se suscitó en la mente del artista en algún momento de su proceso creativo.

2.2. La intención como criterio de validación.

Por el contrario, la teoría intencionalista desarrollada por E. D. Hirsch Jr.⁶⁰ pretende demostrar que la noción de intención, respecto al autor de una obra, es el único criterio válido para alcanzar el significado correcto en los procesos interpretativos. En este sentido, plantear, como lo hace el anti-intencionalismo, que la producción artística se inscribe en los mecanismos públicos del lenguaje y que, por lo tanto, sólo la estructura lingüística y los sistemas de códigos públicos son los que nos permite acceder al significado de la obra y no la intención autoral tiene un problema de fondo, ya que esta idea no garantiza que dicha inscripción implique una autonomía semántica del significado respecto al autor; es decir, que el significado de un objeto artístico descansa únicamente en la estructura del lenguaje —comprendida de un modo inmutable. Dicha idea, tampoco explica cómo se puede discernir

⁶⁰ E. D. Hirsch Jr., *Validity in Interpretation...*, op. cit. El texto de Hirsch también es considerado una referencia obligada en la discusión anglosajona sobre la intención y la interpretación literaria. Para mayor referencia sobre posturas intencionalistas véase: P. D. Juhl, *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*, Ney Jersey, Princenton University Press, 1980; Noël Carroll, “Anglo-American Aesthetics and Contemporary Criticism: Intention and the Hermeneutics of Suspicion” en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, volumen 51, No. 2, verano, 1993, págs. 245-252; Noël Carroll, “Interpretation and Intention: The Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism”, *Metaphylosophy*, volumen 31, No. 1/2, January 2000, págs. 75-95; William Irwin, *Intentionalist Interpretation: A Philosophical Explanation and Defence*. Westport, Conn, Greenwood, 1999; Gary Iseminger, “An Intentional Demonstration?” en Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation...*, op. cit.

y validar un significado correcto entre los múltiples sentidos posibles que produce la interpretación cuando ésta no cuenta con límites o criterios claros de evaluación.

Para Hirsch, es necesario que la teoría de la interpretación se preocupe por establecer criterios para alcanzar una interpretación válida y verdadera entre la amplias opciones que se derivan de la relación entre la obra y el intérprete. Su objetivo es mostrar que el único criterio válido para acceder al significado de la obra se encuentra en la utilización de la intención originaria, la cual permite discernir entre todas las interpretaciones posibles que un trabajo puede sugerir en la mente de los lectores.

Según el autor, cuando realizamos un proceso interpretativo, éste se encuentra limitado por los significados que podemos o no atribuir a la secuencia sígnica y también por el contexto histórico-social en el que nos encontremos; empero, existen casos en los cuales estos aspectos no son suficientes para eliminar la discordia entre interpretaciones posibles, por lo tanto, será indispensable utilizar la noción de intención como el único criterio factible para alcanzar validez en la interpretación. La intención es, según el intencionalismo, el único factor que puede eliminar los desacuerdos interpretativos y que nos permite discernir el significado válido entre todos los posibles.

Hirsch argumenta que la teoría de la *falacia intencional*, asumida por el anti-intencionalismo y sustentada en la autonomía semántica, promueve un escepticismo en la significación. Bajo esta doctrina no se puede alcanzar justificación sobre la validez de la interpretación, ya que la denominada autonomía semántica con respecto al autor no es realmente autónoma. Una secuencia de palabras no pueden significar nada en particular a menos que alguien atribuya significado a la oración entendiendo algo de la misma; ese alguien desplazará al autor para tomar su lugar y su responsabilidad.

En ese proceso de dependencia del significado respecto de la relación entre la obra y el intérprete, los resultados pueden ser muy variados y nunca se alcanza una comprensión única, produciéndose entre los críticos disputas interpretativas. En este sentido, el significado de una obra, correcto o incorrecto, no es autónomo, ya que depende de un agente racional que realice las conexiones de sentido pertinentes —un nuevo autor; mientras la teoría de la interpretación no establezca criterios para limitar dichas conexiones, no podemos esperar que las reglas del lenguaje o los sistemas de códigos, los cuales no dejan de ser históricos y contextuales, garanticen el correcto acceso al significado de la obra y su plena autonomía con respecto a la intención autoral.

Hirsch se pregunta: ¿cómo resolver los desacuerdos interpretativos y la validez significativa si hacerlo bajo el supuesto de la autonomía semántica no es posible? Si se banaliza al autor y su intención, ¿qué criterio utiliza el anti-intencionalismo para argumentar que una lectura es más válida que otra si puede haber varias plausibles? Para determinar que una lectura es más válida que otra, el anti-intencionalismo propone la noción de mejor lectura. Con esta idea se pretende la posibilidad de discernir entre interpretaciones, en tanto, existan lecturas que sean mejores por su coherencia y complejidad; sin embargo, dándose esos elementos en la propuesta interpretativa del autor, ¿qué haría a otra lectura mejor que la del autor mismo? Hirsch explica:

La lectura más válida de un texto es la “mejor” lectura. Pero aún si asumimos que el crítico ha tenido acceso al criterio divino, por el cual ha podido determinar la mejor lectura, todavía tendrá que lidiar con dos ideales igualmente normativos —el mejor significado y el significado autoral. Por lo tanto, si el mejor significado no es el propuesto por el autor, entonces éste será el propuesto por el crítico— en cuyo caso, el crítico se convertirá en el autor de la mejor lectura.⁶¹

⁶¹ E.D. Hirsch Jr., *Validity in Interpretation...*, op. cit., pág. 5. (traducción mía)

Como bien apunta el intencionalismo, es un hecho que la noción de mejor lectura no puede escapar del concepto de autor, en la medida que existirá siempre un autor de la mejor lectura. Al banalizar al autor y su intención originaria, el anti-intencionalismo no está desechando la relación entre el significado y su autor, simplemente está trasladando la figura autoral y la responsabilidad sobre la autoría, del autor originario hacia el autor de la mejor lectura. Si la mejor lectura propuesta por un crítico es igual de plausible que la propuesta por el autor, ¿qué hace que la lectura del crítico sea la mejor interpretación? En cualquier caso, la noción de autor en el anti-intencionalismo sigue presente y su banalización sólo dificulta cualquier tipo de validación.

Para Hirsch, la idea de la mutabilidad semántica planteada por el historicismo —el significado del texto cambia de un momento histórico a otro— o por el psicologismo —el significado cambia de lectura a lectura— implica la imposibilidad, en ambos casos, de alcanzar validez interpretativa. Si el significado de un texto cambia no se puede proponer ningún principio de validación que nos permita discernir entre una lectura correcta y una incorrecta y posibilita un tipo de escepticismo; por lo tanto, Hirsch argumenta que el objeto artístico y su significado original atribuido por el

autor no cambia, lo que cambia es el significado que se produce en la relación entre un lector y el significado autoral.

Para poder explicar esta idea con mayor precisión hay que plantear que para Hirsch existen dos tipos de significados que se hacen presentes en todo proceso interpretativo:

- a) El *significado verbal* que es aquello que se representa en un texto en virtud de la intención o propósito de un autor, en tanto éste ha utilizado una secuencia sígnica concreta. Se accede a él por medio de las convenciones lingüísticas.
- b) La *significación* nombra la relación significativa que se da entre el significado verbal y una persona particular que atribuye significado a las cosas. La mutabilidad semántica (mutabilidad semiótica, si apelamos a la interpretación de un objeto no lingüístico) sólo aplicaría al nivel de la significación. La posibilidad de que un texto o un objeto cambie de significado es el resultado de la relación interpretativa entre el intérprete y el significado verbal.

Lo que se pretende con esta distinción es apelar a la existencia de un reducto significativo originario propuesto por el autor que, en su inmutabilidad, funcione como criterio de validación de la significación. El hecho de que el significado de un texto cambie no es algo que el intencionalismo niegue, siempre y cuando lo que cambie se pueda comparar contra lo que no ha cambiado: el significado verbal o autoral. Si la interpretación pretende validación, entonces el significado verbal nos permitirá establecer cuál significación, entre todas las posibles, es la válida.

Hirsch explica que su noción de significado es “por definición, aquellos aspectos intencionales de un autor que, por medio de las convenciones lingüísticas pueden ser compartidos por otros”⁶². Con la noción de significado verbal, se busca enfatizar que el proceso de producción del significado verbal por parte de un autor, no se realiza al margen de las convenciones lingüísticas y, por lo tanto, es en el uso de dichas convenciones que la intención puede ser expresada y comprendida por otros.

En este sentido, el intencionalismo argumenta con razón que, de la obviedad que resulta plantear que la experiencia individual es inaccesible — ya que ésta se manifestaba al interior de la conciencia de un autor—, no se

⁶² Ibid, pág. 218. (traducción mía)

sigue que su intención sea inaccesible y que no pueda ser objeto de la crítica. Si no se pudiera acceder a ningún aspecto intencional del discurso de un hablante, no habría forma de comprender los deseos y las implicaciones que con su palabras o actitudes dicho hablante estaría intentando comunicarnos; toda comunicación fracasaría. Por el contrario, tan es posible acceder a cierto nivel intencional del discurso público que, de suponer lo contrario, no hablaríamos o incluso los escritores no escribirían. Si un autor presupone que no hay forma de que su público acceda al significado de lo que él intenta decir, entonces no tendría sentido ni siquiera intentarlo.

Siguiendo la línea argumental anterior propuesta por Hirsch, quiero apuntar que un artista no utiliza un lenguaje privado (ya Ludwig Wittgenstein⁶³ ha presentado importantes argumentos para demostrar la imposibilidad de un lenguaje de este tipo), sino que utiliza los códigos siempre públicos de un lenguaje para explicitar sus intenciones, sus deseos y su voluntad; no obstante, del hecho que un autor utilice las convenciones del lenguaje para hacer explícitas sus intenciones, no se sigue que dichas

⁶³ “¿Pero sería también imaginable un lenguaje en el que uno pudiera anotar o expresar sus vivencias internas —sus sentimientos, estados de ánimo, etc.— para su uso propio? [...] Las palabras de este lenguaje deben referirse a lo que sólo puede ser conocido por el hablante, a sus sensaciones inmediatas, privadas. Otro no puede, por tanto, entender este lenguaje”. Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, §243.

intenciones sean evidentes para todo intérprete y menos cuando dicho intérprete no cuenta con la información colateral o con las evidencias suficientes para comprender los presupuestos de otros momentos históricos o las utilidades no estandarizadas que un autor pudo realizar sobre esos mismos presupuestos de carácter convencional y contextual.

2.3. La hipótesis de un autor intencionado.

William E. Tholhurst⁶⁴ plantea que la producción artística —literaria— es equiparable a los actos de habla y que, por lo tanto, es pertinente y necesario

⁶⁴ William E. Tholhurst, “On What a Text is and How it Means”..., op. cit. Otros textos que amplían la postura intencionalista hipotética son: Jerrold Levinson, “Artworks and the Future” en *Music, Art, and Methaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics...*, op. cit.; Jerrold Levison, “Intention and Interpretation: A Last Look”, en Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation...*, op. cit.; Jerrold Levison, *Comtemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford, New York, Clarendon Press, Oxford University Press, 2006; Noël Carroll, “Art, Intention and Conversation” en Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation...*, op. cit.

Un caso interesante de incorporación de la noción de hipótesis intencional desde una perspectiva más cercana al anti-intencionalismo y en abierta oposición al intencionalismo hipotético se puede encontrar en: Daniel O. Nathan, “Categories and Intention” en *Journal of Asthetics and Criticism*, volumen 31, 1973; Daniel O. Nathan, “Irony and the Author’s Intention”, *British Journal of Aesthetics*, volumen 22, No. 3, verano, 1982, págs 245-256; Daniel O. Nathan, “Irony, Methaphor, and the Problem of Intention” en Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation...*, op. cit.

observar la relación entre el objeto artístico y la intención autoral para acercarnos a sus posibles significados; sin embargo, aún cuando esta relación es importante para la comprensión de dicho objeto, no es determinante para ofrecer una interpretación correcta y unívoca del significado de la obra, ya que no necesariamente existe una relación de identidad entre lo que un autor logra expresar con una organización sígnica y la intención significativa que éste tuvo.

En otras palabras, de la premisa que la intención es relevante para alcanzar el significado de la obra, no se sigue que exista una relación de necesidad entre la intencionalidad y el significado; en ese sentido, Tholhurst propone que para resolver la disputa entre Beardsley —quien, como hemos visto, argumenta que el texto literario puede entenderse como un trozo de lenguaje que adquiere significado únicamente en la utilización de las reglas lingüísticas, independientemente de la intención del autor— y Hirsch —que identifica el significado válido con la intención originaria— es necesaria una posición intermedia entre el intencionalismo y el anti-intencionalismo, que denominaré intencionalismo hipotético. Hay que tomar en cuenta que esta postura teórica basa su argumentación sobre el objeto literario y su posibilidad de comprenderlo, equiparándolo a un acto de habla.

A grandes rasgos, la teoría de los actos de habla⁶⁵ supone que las expresiones lingüísticas de tipo *performativas* deben ser comprendidas en relación al acto intencional que en éstas se impliquen; cuando un individuo expresa por medio de palabras contenidos semánticos, éstos no pueden analizarse al margen de las intenciones comunicativas —pragmáticas— que se encuentran correlacionadas al acto mismo de hablar o escribir. Un ejemplo clásico en esta discusión se refiere al acto de prometer. Cuando un hablante expresa “*te prometo...*”, además de hablar, se ha comprometido, bajo una suerte de pacto social y convencional con el contenido semántico de su expresión y las consecuencias que de ésta se deriven. En otras palabras, cada vez que hablamos o escribimos, realizamos actos al enunciar oraciones que implican la acción de aseverar, negar, exponer, dirigir, comprometer, declarar, preguntar o expresar —entre otras— nuestras ideas, de modo intencional, sobre un estado de cosas. Según la teoría de los actos de habla de Austin, todo acto de habla consta de tres factores relacionados:

⁶⁵ Algunas referencias: John L. Austin, *How to Do Things with Words*. Oxford, Oxford University Press, 1962; John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, London, Cambridge University Press, 1969; John R. Searle, “What is a Speech Act?” en Max Black, *Philosophy in America: Essays*, London, Allen and Unwin, 1965.

- a) acto *locucionario*, que es el contenido semántico de la frase o expresión;
- b) acto *ilocucionario*, que es la intención que se implica en el acto de habla y;
- c) el acto *perlocucionario*, que es el efecto o efectos que la enunciación produce en el receptor a la luz de un determinado contexto.

En este sentido, el intencionalismo hipotético plantea que cuando un intérprete busca comprender un texto o una frase, tiene que hacer uso de los significados semánticos —acto *locucionario*— de las palabras utilizadas por el autor, a la vez que debe tomar en cuenta el contexto de uso y cualquier información relevante que le permita *inferir hipotéticamente* cuál pudo ser la intención implícita —acto *ilocucionario*— en dicho acto de habla; no obstante, hay que decir que la inferencia no deja de ser una interpretación posible entre muchas otras; por tanto, la proyección intencional y significativa que un intérprete confiera a la obra en función de un autor, tendrá que estar limitada, según William E. Tholhurst, por dos factores:

- (a) que la intención inferida pueda ofrecer una lectura coherente en relación a la totalidad de la obra —aspectos sintáctico formales, semánticos y pragmático intencionales— y en virtud del contexto histórico de producción que permita poner en relación la obra con otras obras del mismo autor y de sus contemporáneos;
- (b) que el intérprete posea los conocimientos necesarios que el autor ha presupuesto en dicho intérprete para la comprensión de su propio trabajo; es decir, que el intérprete pertenezca a la audiencia hacia la cual se dirige el acto de habla.

Es importante entender que en esta postura teórica se plantea que el productor no dirige su obra y sus intenciones expresivas a un público en abstracto, sino a un *público ideal*⁶⁶; a un público con el que se comparte una serie conocimientos previos y/o colaterales en común. Dicho público no tiene por qué estar conformado por críticos y eruditos en teoría del arte, basta con que cuenten o sean capaces de acceder a la información relevante

⁶⁶ En la teoría intencionalista hipotética de Jerrold Levinson, más que hablar de público *ideal*, se plantea el problema en los términos de *público pertinente* para comprender las intenciones comunicativas. Jerrold Levison, “Intention and Interpretation: A Last Look” en Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation...*, op. cit.

que les permita hipotetizar y comprender las implicaciones expresivas y comunicativas que se han puesto en juego en la obra, así como que sean capaces de acceder al universo del discurso crítico que se haya planteado sobre los aspectos relevantes de la misma obra. Esta segunda premisa, ofrece una correlación entre el conocimiento pertinente para inferir una intención y la intención inferida para interpretar la obra. Si bien no se puede garantizar un correcto acceso al significado de la obra, si se puede limitar dicho acceso al ámbito de las evidencias pertinentes para su comprensión.

Tholhurst establece que no es posible comprender el significado de una obra —entendida como un acto de habla— únicamente por medio de la intención o por medio de las reglas del lenguaje. Por separado, ni una ni la otra son suficientes para comprender dicho significado, ya que por un lado, un autor puede fallar en su intención significativa al momento de darle forma expresiva y; por el otro, las reglas del lenguaje —y los sistemas de códigos— que deberían ser compartidos entre el autor y el intérprete, aunque nada lo garantiza, pueden resultar insuficientes para mostrar muchos de los sentidos implícitos que un autor puede ejecutar en su trabajo y que requerirán, para ser interpretados, de un análisis contextual e intencional referente al autor y a su momento histórico:

...‘la mejor’ hipótesis en la formulación del intencionalismo hipotético no puede ser tomada como si realmente fuera correcta o como si fuera equivalente a la verdad. Por el contrario, ‘la mejor’ hipótesis en el intencionalismo hipotético es aquella, para la cual tenemos mejores razones para aceptar o adoptar en función de la totalidad de la evidencia disponible y admisible y en función de la totalidad de lo que es derivable respecto al texto y al contexto legítimamente invocado.⁶⁷

En este sentido, interpretar una obra —entendiéndola como un acto de habla— implica que el intérprete, desde su propio contexto, asuma que el significado de ésta se encuentra conformado, en parte, por el significado semántico que las secuencias de palabras alcanzan mediante las reglas del lenguaje en el contexto de recepción y, en parte, por la intención autoral que no se independiza del contexto en el que dicha secuencia ha sido expresada. Tholhurst propone que para producir una hipótesis que permita la inferencia de un significado pertinente *de lo expresado o proferido* se tiene que tomar en cuenta la compleja relación que se conforma entre el significado que un autor ha pretendido dar a un acto de habla —intención del hablante— y el significado que las palabras alcanzan por su relación con las reglas del lenguaje —significado literal de la expresión u oración—; y por lo tanto,

⁶⁷ Levinson, Jerrold. *Contemplating Art: Essays in Aesthetics...*, op. cit., pág. 307. (traducción mía)

para comprender el significado de una obra —significado de lo proferido— hay que prestar atención a estos dos ámbitos:

- a) el significado intencional de la expresión en un determinado contexto pragmático y;
- b) el significado semántico de la secuencia de palabras utilizadas al que se accede por las reglas del lenguaje.

El significado de lo proferido —el modo en que se ha dicho algo por alguien y para alguien (el acto *perlocucionario*) en un determinado contexto de uso— es, según Tholhurst, sólo alcanzable por medio de un sistema interpretativo que, por un lado, no presuponga la identidad entre intención y significado y, por el otro, que tampoco desatienda el aspecto intencional que se encuentra presente en toda obra. Por lo tanto, el problema de la interpretación no se resuelve más que tomando en cuenta el contexto de producción y el de recepción, para lo cual, es necesario observar que el significado de toda organización sígnica o *proferencia* se encuentra en una relación de dependencia entre la intención del hablante y el contexto de

recepción que hace uso de las reglas semánticas del lenguaje para atribuir significado a los signos utilizados por un autor.

2.4. Reflexión crítica: el debate.

Como ya vimos, Beardsley propone que el significado de un texto se encuentra determinado únicamente por los códigos del lenguaje y, por ende, el acceso al significado de la obra se da por el conocimiento y el uso de las reglas semánticas y sintácticas de la lengua. Bajo esta mirada, las relaciones de sentido derivadas de los usos no estándares de las categorías pueden pasar desapercibidas para el intérprete cuando no se hace un análisis histórico que trascienda los sistemas de códigos y las reglas del lenguaje. Desde esta perspectiva, el intérprete puede errar sus juicios al pretender que el significado de la obra se realiza con independencia de su autor y de su momento histórico. El problema de anti-intencionalismo radica en que al negar el aspecto intencional y hacer caso omiso de los modos intencionales en el uso del mismo lenguaje en un contexto particular, limita al intérprete a un análisis meramente literal —en función de la propia actualidad del

intérprete— que desconoce o desatiende las relaciones de sentido que se producen por modos no estandarizados en la utilización de dicho lenguaje, los cuales en muchos casos trascienden, como en la metáfora o la ironía, el significado común de una secuencia de palabras.

Otro problema al que tendrá que enfrentar en general todas las teorías anti-intencionalistas, es al hecho de no establecer criterios claros sobre los límites de la interpretación. Incluso hay posturas que defienden la idea de que en la interpretación del arte no existen límites en los modos en que el intérprete se interrelaciona con la obra para volverla significativa; por lo menos, no derivados de la intencionalidad; a lo sumo, derivados de las evidencias internas en relación a los contextos interpretativos donde se ubique el lector, lo cual produce un posible distanciamiento entre el objeto artístico y su propio momento histórico.

Si bien, el intérprete puede proponer explicaciones interesantes que ni siquiera fueron imaginadas por el autor, me parece que por medio de la premisa anti-intencionalista que plantea que el autor no tiene un acceso privilegiado al significado de su propio trabajo, no se sigue que el intérprete sí lo tenga; de lo contrario, no podríamos establecer ningún criterio de corrección a la interpretación, ni podríamos imputar responsabilidad al autor sobre los corolarios que se pudieran derivar de su propuesta de sentido. Toda

la responsabilidad significativa de los valores estéticos, éticos y epistémicos descansarían en el intérprete de un modo arbitrario.

Si la teoría anti-intencionalista no plantea límites interpretativos claros que nos permitan discernir cuál interpretación es pertinente entre todas las posibles, se abre la posibilidad de que la obra signifique cualquier cosa —lo que de alguna forma plantea la irrelevancia del significado mismo; ¿qué importa el significado de la obra, si ésta puede significar cualquier cosa? Circunstancia que el intencionalismo intenta eliminar por medio de establecer la intención como criterio último de interpretación y validación del significado.

Hirsch plantea que el significado de una obra depende de la voluntad e intención con que ésta ha sido realizada y, asimismo, cree que no es posible que el autor produzca significados que no desee; aunque acepta que es posible significar algo que no le sea consciente; aún así, en su teoría intencionalista, el único significado válido sigue siendo el intentado. Esta postura es difícil de sostener, ya que todo proceso de acercamiento a lo que Hirsch denomina significado verbal⁶⁸ es sólo posible por medio de una

⁶⁸ En el apartado 2.2. se explica con detalle la relación de dependencia entre lo que Hirsch denomina significado verbal y significación. A grandes rasgos, el primero es el significado que ha sido propuesto intencionalmente por el autor y que se mantiene al margen de la interpretación; por lo tanto, no sufre transformaciones. Es una especie de

inferencia del significado alcanzado en la interpretación; por lo tanto, al establecer que el significado verbal puede servir de criterio de validación ante los múltiples significados que la obra alcanza vía la significación, se tendría que explicar cómo podemos aprehender de forma aislada dicho significado verbal, cuando éste no se nos presenta en bruto, sino por medio de una interpretación —significación.

Al interpretar una obra y establecer su significado válido, parecería que realizamos un proceso que presupone un encuentro previo con el significado verbal para luego compararlo con la significación alcanzada; empero, hay que preguntar cómo puede darse la significación y su validación si aquel significado originario no necesariamente es claro y evidente vía las convenciones lingüísticas; en el caso contrario, no sería necesario un criterio de validación, ya que no existirían desacuerdos interpretativos.

Aún cuando se acepten las evidencias externas —información colateral— que la falacia intencional niega, dichas evidencias no pueden estar al margen de un proceso interpretativo; por lo tanto, para mantener una

esencia significativa que sirve de criterio para compararlo con los resultados derivados del proceso denominado como significación; el cual se explica como el resultado del encuentro interpretativo entre el significado verbal y el intérprete.

distinción entre significado verbal y significación habrá que transformar la relación de dependencia para que el significado verbal sea el resultado de la inferencia hipotética producida a partir de la relación significativa que se da entre el lector y la obra y no al revés.

El problema que nos plantea la falacia intencional es sumamente interesante, ya que, si se pretende argumentar que la intencionalidad puede ofrecer un criterio válido de acercamiento a algún tipo de significado en la obra, hay que explicar cómo se tuvo acceso a dicha intención originaria que los intencionalistas identifican con el significado mismo y que, como he apuntado en el capítulo anterior, dicha intención se diluye en el signo.

Hay que recordar que los significados no están conectados ontológicamente a las palabras o a los objetos, sino que es necesario un intérprete que realice dicha conexión o mediación. Las conexiones no se derivan de un proceso solipsista, sino de una compleja relación de pertenencia a una comunidad interpretativa que avala o reprueba el proceder del intérprete. Aquí habría que ampliar que, no sólo una secuencia de palabras, sino cualquier evento a interpretar, no alcanza significado más que en la relación triádica que se produce por mediación del Interpretante entre un signo y su Objeto. Las cosas no tienen un significado intrínseco, sino que se acceden a éste por medio del proceso interpretativo que se le exige a un

intérprete. El hecho que a ciertas palabras o eventos sígnicos se les atribuyan significados casi inamovibles es el resultado de modos de organización y entendimiento⁶⁹ al interior de una comunidad lingüística y no a una relación de tipo ontológica entre el suceso y su significado.

La teoría anti-intencionalista tiene razón al indicar que la voz del autor no puede ser la única con una posición privilegiada en el proceso interpretativo, ya que esa es la función del intérprete; como también tiene razón al plantear que la intención originaria es *irrecuperable*; sin embargo, aun cuando dicha intención sea irre recuperable, pretender que la única evidencia justificada para comprender la obra es la obra misma y, que la única manera de acceder al ámbito intencional es cuando la obra es evidencia efectiva de ese hecho, implica una idea del lenguaje y de los sistemas de códigos que niega la distancia temporal o espacial entre el intérprete y el momento histórico que vio nacer la obra, privilegiando los modos de comprensión e interpretación del lector y de su presente como única vía justificada de acceso al significado.

⁶⁹ A este tipo de signos que alcanzan significados cristalizados, Peirce los denomina símbolos. Su cualidad es mantener una relación representativa entre el signo y su Objeto por vía de un Interpretante convencional, de tal forma que todo intérprete acceda al mismo ámbito o paradigma de significado cultural.

Es importante reconocer —cosa que no sucede ni en el intencionalismo, ni en el anti-intencionalismo— la existencia de modos de aproximación y apropiación a las prácticas de producción artística y a las prácticas de recepción e interpretación de las obras que expanden los *usos* legítimos y estandarizados de los códigos o categorías en los distintos momentos históricos y que son históricamente variables. Desde esta perspectiva es válido que, en la práctica de recepción, el intérprete se apropie de las obras y promueva explicaciones posibles sobre el significado de las mismas, sobre todo cuando éstas no son transparentes en su sentido de intención autoral y circunstancia contextual; no obstante, dicha apropiación, que puede promover modos distintos de aproximación a una obra en particular, no debería ignorar el hecho de que dicha obra ha tenido otros sentidos que se retrotraen a la intención o idea que el mismo el autor esperaba transmitir al público con su trabajo.

El acceso de un intérprete a ese nivel intencional no puede hacerse más que por un proceso interpretativo que asuma la intencionalidad como una posibilidad y; en este sentido, no se puede pretender un acceso correcto y verdadero sobre la base de un criterio que, a lo sumo, se sustenta en una interpretación verosímil —pero no verdadera— de lo que pudo ser la intencionalidad autoral respecto a una obra en cuestión.

En cierto sentido, éste es el principio del intencionalismo hipotético para el cual la intención no se constituye en un criterio de validación absoluto, sino en el resultado de una inferencia hipotética que permite trascender el presente y actualidad del propio intérprete y acercarnos a esos niveles del significado de la obra que suelen perderse en su propia historicidad o por su falta de estandarización en los usos de relaciones de sentido al interior de la obra.

A diferencia del intencionalismo, el intencionalismo hipotético niega la posibilidad de acceso a algo parecido a una intención originaria, pero busca, en el análisis de las características internas de la obra, las posibilidades de correlacionar dicho análisis con las intenciones que pudieron —hipotética y abductivamente— dar origen y dirección al proyecto artístico; por lo tanto, no se hace una identificación entre intención y significado, sino que se propone la utilización de una hipótesis sobre la intencionalidad autoral como guía de interpretación para vincular la obra con su autor y con su momento histórico concreto.

Antes de comprometer la interpretación de la obra a un juicio particular sobre su significado, el intencionalismo hipotético ensaya explicaciones que no sólo den cuenta de las relaciones semánticas y sintácticas contenidas en la estructura interna de la obra, sino que además

promuevan la comprensión de esas características en coordinación con los aspectos históricos-contextuales que pudieron influir al autor para realizar ésta o aquella relación de sentido no estandarizada en su propio momento histórico. Dicho ensayo se efectúa analizando toda información proporcionada o no por el autor —así como el discurso crítico relevante que se haya realizado sobre dicha obra hasta el momento— que ofrezca datos pertinentes para la construcción de una hipótesis intencionalista.

Para el intencionalismo hipotético, el análisis interno de la obra siempre depende de factores contextuales a los que también se subordinan las reglas del lenguaje o los sistemas de códigos. En este sentido, la hipótesis intencional es una *apuesta* que puede ofrecer pistas interpretativas para las relaciones de sentido que suelen trascender el horizonte de inteligibilidad⁷⁰ del intérprete mismo, permitiéndole alcanzar niveles de significación que, en un análisis limitado al estudio de la estructura interna —anti-intencionalismo— pueden quedar inadvertidos al presuponerse que, o por un lado, el lenguaje y los sistemas de códigos que permiten la interpretación no

⁷⁰ “Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos entonces de la estrechez del horizonte, de la posibilidad de ampliar el horizonte, de la apertura a nuevos horizontes. La lengua filosófica ha empleado esta palabra, sobre todo desde Nietzsche y Husserl, para caracterizar la vinculación del pensamiento a su determinatividad finita y la ley del progreso de ampliación del ámbito visual. El que no tiene horizonte es un hombre que no ve suficiente y que en consecuencia supervalora lo que le cae más cerca.” Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I...*, op. cit., págs. 372 y 373.

son afectados por los contextos de uso y por la historia; o por el otro, al suponer que dicha afectación es irrelevante por ser un aspecto ontológico y estético del arte mismo —multiplicidad semántica como aspecto *estético* necesario de lo artístico.

Al haber asumido en esta investigación una postura interpretativa bajo el esquema del intencionalismo hipotético, nos coloca ante un problema por resolver. ¿Es posible concebir la producción visual y plástica como un acto de habla? En principio creo que no, ya que hay que tener claro que una cosa es el análisis intencional que puede realizarse sobre los enunciados *performativos* y su relación con la fuerza *ilocucionaria* que estos conllevan; y otra cosa muy distinta será el análisis intencional que un objeto representacional puede ofrecernos. Un artista visual puede usar palabras⁷¹ — con intenciones *ilocucionarias*— al interior de una obra, pero de ahí no se sigue que podamos establecer una identidad entre los actos de habla y la

⁷¹ Podría ser el caso de la pieza de Duchamp *L.H.O.O.Q.* ya mencionada o del cartel político y social que utiliza el recurso lingüístico como un elemento más en la composición visual y que no es ajeno a nuestra discusión. En ese tipo de producción visual, la imagen puede ser reforzada con un mensaje lingüístico que entra en interrelación con el objeto gráfico para conformar una sola imagen como un signo completo. Según Roland Barthes, los mensajes lingüísticos encuentran dos tipos de funciones en su interrelación con los mensajes icónicos: la función de *anclaje* y la de *relevo*. La primera permite limitar la significación de la imagen al grupo de objetos para los cuales el mensaje lingüístico es pertinente. En el segundo caso, el texto potencia significaciones que la imagen no denota directamente. Roland Barthes, “La retórica de la imagen” en *Lo obvio y lo Obtuso: Imágenes, Gestos, Voces*, traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1995.

producción artística representacional. En el caso de las artes visuales y plásticas no se hacen cosas con palabras, sino que se expresan ideas, sensaciones y conceptos con imágenes y formas. Entonces, ¿cómo utilizar la teoría intencionalista hipotética para el análisis en artes visuales, cuando en dicha teoría sus postulados descansan sobre el paradigma de los actos de habla?

Si consideramos, como lo hace Noël Carroll, que gran parte de la producción artística —plástica y visual— puede ser comprendida bajo el esquema básico de la conversación, entonces, es posible recuperar la discusión planteada por el intencionalismo hipotético, en virtud que el receptor o intérprete se vincula al hablante o autor a través de un medio u obra.

Al asumir que el tipo de producción artística a la que estamos haciendo referencia puede ser interpretada bajo la premisa de comprender aquello que un autor ha tratado de modo intencional, comunicar o expresar por medio de imágenes a un público en un contexto concreto, obliga a considerar la importancia de dicha intención como factor indisociable en el reconocimiento del interlocutor de esa conversación. Obviamente, considerar la interpretación artística bajo la analogía de una conversación implica que, en dicha conversación no pueda existir un proceso dialogante

de ida y vuelta; por el contrario, será unidireccional como sucede en la recepción de una postal del extranjero.

En este sentido, existe un artista que ofrece una expresión sensible y conceptual a un posible público por medio de una obra. Dicho público, como hemos apuntado, se encuentra en alguna medida preseleccionado por parte del autor y, por ende, puede asumir la obra como el *medio* en el que han quedado registradas —implícita o explícitamente— las intenciones comunicativas y expresivas de su interlocutor. No hay necesidad de asumir la obra visual o plástica como un acto de habla, sino simplemente como un acto representacional que está implicado por intenciones pragmáticas y por el cual se pretende comunicar —proferir— algo a un público pertinente que sea capaz de comprenderlo —relación conversacional.

Se podría contra argumentar que al entender la interpretación bajo el esquema de la conversación se limita la experiencia estética del intérprete al restringir su interpretación a la voz e intención del autor; no obstante, no comparto la idea de que dicha intencionalidad limite la experiencia estética de un intérprete que busca comprender un objeto artístico más allá de lo que las categorías y códigos estandarizados en su propio momento histórico y contexto le posibilitan interpretar.

El argumento anti-intencionalista que sugiere que la experiencia estética del intérprete se ve limitada en un acercamiento que promueva el uso de la intencionalidad como criterio de análisis no ofrece argumentos concluyentes que nos permitan reconocer que dicha experiencia se potencie al circunscribir el análisis a los aspectos semánticos de la obra. En este punto, habrá que distinguir entre dos factores del problema de la utilización de la intención como criterio de validación que Beardsley no alcanza a distinguir:

- a) del hecho que la intención autoral no pueda ser considerada como el *único* criterio de validación de una obra, no se sigue que investigar los aspectos intencionales implícitos en un trabajo artístico limite la experiencia estética del intérprete y;
- b) que dicha investigación tenga que ser considerada como una práctica distinta al estudio o interpretación del significado o de los significados de la obra.

La idea de eliminar el criterio de intención autoral como medio de acercamiento a la obra y, pretender que así se garantiza un proceso de

emancipación de la experiencia estética en la multiplicidad interpretativa de la obra ha sido cuestionado de manera muy persuasiva por Noël Carroll:

No podemos pensar que hemos tenido una conversación genuina con alguien, cuando no quedamos satisfechos respecto a nuestra propia comprensión sobre sus palabras. Conversar implica un sentido de comunidad o de comunión, en el cual descansa la comunicación. Una conversación en forma, requiere que tengamos la convicción de preocuparnos por saber lo que nuestro interlocutor quiere o intenta decir.⁷²

La crítica de Carroll descansa sobre la idea de que la experiencia estética no se da al margen de la experiencia comunicativa y que comprender y lograr un cierto nivel de comunicación con el otro *también* produce placer. Es decir, no se niega que la experiencia estética del intérprete con la obra pueda ser muy fructífera y placentera independientemente del acercamiento teórico que se deseé; empero, no parece un argumento suficiente, como lo hace el anti-intencionalismo, sostener que la experiencia estética se ve limitada por el principio ético de querer comprender al interlocutor y conocer sus intenciones.

⁷² Noël Carroll, “Art, Intention and Conversation” en Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation...*, op. cit., pág. 118. (traducción mía)

Defiendo la intuición que postula que cuando un intérprete se acerca a la obra por medio de una sagaz hipótesis intencional, no sólo se abre la posibilidad de entenderla en relación a un contexto de producción — interlocutor—, sino que se posibilita una mejor y más interesante actualización y apropiación interpretativa de dicho objeto con relación a la actualidad del intérprete. En otras palabras, intentar comprender qué quiso expresar un autor por medio de su obra, obliga al intérprete a ampliar su horizonte de inteligibilidad: la experiencia hermenéutica se posibilita e, incluso, se potencia.

Evitar el uso de la obra como mero espejo de nuestros propios estándares y límites interpretativos, por más interesantes que los resultados puedan ser, permite al intérprete incursionar en el intento ético de escuchar la voz del autor para buscar comprender lo que éste ha querido decir o expresar en su obra⁷³.

Asumiendo la postura del intencionalismo hipotético, propongo que el intérprete debería utilizar sus conocimientos semánticos y sintácticos, así como sus conocimientos históricos, artísticos, epistémicos, etc., para inferir,

⁷³ “En este sentido la propia conversación de negocios confirma la nota general del diálogo: para ser capaz de conversar hay que saber escuchar. El encuentro con el otro se produce sobre la base de saber autolimitarse...” Hans-Georg Gadamer, “La incapacidad para el diálogo (1971)” en *Verdad y Método II*, traducción de Manuel Olasagasti, Salamanca, España, Ediciones Sígueme, 1992, pág. 208.

por medio de una hipótesis —que sólo ofrece un acercamiento posible, una sugerencia pragmática—, cuál pudo ser la intención concreta que da la explicación más coherente sobre qué significa la obra, en relación a cómo lo dice y sin olvidar que fue escrito para que cierto público lo comprendiera. La validez de dicha hipótesis no se sustenta en su capacidad probatoria, sino en un nivel de análisis histórico-contextual que no siempre es posible en virtud de los límites de las evidencias externas o de los límites interpretativos del investigador. Por lo tanto, no podemos asegurar que los resultados de nuestro acercamiento intencionalista hipotético sean verdaderos y necesarios; sin embargo, hacer uso de los conocimientos historiográficos —y de otras evidencias externas— que actualicen en alguna medida el contexto originario y la intencionalidad, permite proponer significados y, hasta cierto punto, eliminar la ambigüedad en aquellas relaciones de sentidos o aspectos metafóricos que no siguen al pie de la letra las reglas del lenguaje, y que de otra forma podrían ser mal interpretados por ignorancia del intérprete sobre el contexto originario o por ser carentes de sentido en su contexto de recepción.

Entre mayor sea la reconstrucción de los ámbitos social, económico, político y cultural del contexto de producción, la figura de la intencionalidad puede ser mejor hipotetizada para construir una interpretación coherente que

explique la relación que guarda la obra con el contexto de producción y de recepción originarios.

Asumo, con Carroll, que la producción artística —sobre todo en la producción artística derivada del arte conceptual— es un acto expresivo que implica un aspecto comunicativo y que, por lo tanto, no puede dissociarse de la intencionalidad; entonces, las intenciones significativas que un autor disponga no pueden estar al margen, ni ser obviadas en el proceso interpretativo; empero, hay que tener en claro que todo proceso interpretativo se realiza con un cierto distanciamiento del contexto originario, el cual no puede ser rehabilitado en plenitud, ya que toda rehabilitación —por más que se haga con base en métodos historiográficos aceptados por una comunidad— no deja de ser otra interpretación; en ese sentido, la utilización de la evidencia externa y su interrelación con el análisis de la evidencia interna, permite al intérprete configurar hipótesis que tomen en cuenta, no sólo su contexto de recepción, sino también el contexto de producción. Preocuparse por aquello que quiso decir un autor en un contexto determinado, permite actualizar el contenido de su expresión para analizar la pertinencia de ésta en el contexto presente —el del intérprete.

Según la postura anti-intencionalista, la pregunta por la intencionalidad es una pregunta que cobra significatividad si, y sólo si, la

obra es evidencia de dicha intención y en cualquier caso contrario, es irrelevante preguntar por algo que el autor no haya logrado realizar en su trabajo; no obstante, preguntar por la intención no implica de facto que ésta no se halla realizado en el trabajo de un artista, sino que, en muchas ocasiones nuestro conocimiento, limitado por cierto horizonte de inteligibilidad, no nos alcanza para observarla. Indudablemente existe la posibilidad de que la intención y la realización se diferencien y, por lo tanto, que no se puede afirmar que la intención se identifica con el significado de un modo concluyente como le gustaría al intencionalismo. No obstante, del hecho que la intención y el significado no se identifiquen, no se sigue que el trabajo de análisis de un objeto artístico se tenga que limitar a la llamada evidencia interna y que las múltiples evidencias —internas o externas— no nos permitan hipotetizar sobre la organización discursiva utilizada por un autor en una obra particular con el objeto de volver significativas, en la medida de lo posible, las relaciones de sentido propuestas por éste —usos no estándares de los códigos y categorías del mundo del arte.

Limitar el análisis de la producción artística a los códigos o reglas del lenguaje sin atender que dichos códigos se encuentran en constante actualización histórica, puede hacer del proceso interpretativo un acto parcial; por lo tanto, se vuelve pertinente un análisis hipotético —como

plantea Levinson: sin pretender que las hipótesis sean correctas o equiparables a la verdad, sino que sean coherentes y admisibles a la luz de toda la evidencia disponible y derivada de la unidad total de la obra y del contexto legítimamente invocado⁷⁴— que permita acercarse a la comprensión de qué quiso decir un autor al público al que intencionalmente dirigió la obra, antes de analizar qué le dice dicha obra a un intérprete con referencia a su actualidad y su propio contexto.

El intencionalismo hipotético de Tholhurst plantea que todo autor o hablante dirige intencionalmente su acto de habla a los miembros de una comunidad interpretativa que éste ha seleccionado previamente; por lo tanto, la pertenencia a dicha comunidad es el aspecto que puede ofrecer un cierto nivel de validez a la interpretación. Cuando un autor hace referencia en su obra, por ejemplo, a un hecho histórico, presupone que sus lectores tienen o pueden acceder a los conocimientos necesarios que se requieren para comprender su alusión.

Podríamos tomar de ejemplo la película de Sergei Eisenstein *El Acorazado Potemkin*, la cual centra su narración sobre la revolución rusa de 1905, pero dirige su discurso al público que aparece en la Unión Soviética

⁷⁴ Jerrold Levinson, *Contemplating Art: Essays in Aesthetics...*, op. cit., pág. 307.

después a la revolución bolchevique de 1917. A dicho público se les plantea que la segunda revolución tiene su antecedente directo en la de 1905. Si bien hoy no somos miembros de esa comunidad a la que fue dirigida la película, sí se puede acceder a la información necesaria y relevante para comprender la intención educativa y propagandística —constructivismo de vanguardia— con que fue hecha la película. De esta manera se puede aventurar la interpretación sobre las múltiples metáforas y relaciones de sentido que en el *film* se utilizan de modo intencional —el partido, como el *Potemkin*, tiene la capacidad de surcar los mares y obstáculos para gloriosamente mantenerse al frente de la revolución— así como también, observar el uso tendencioso de la historia misma para construir una interpretación del pasado que favorezca la legitimidad del Estado bolchevique.

En esta película en particular se puede observar el intento de construir un mito fundacional, por el cual la revolución fallida de 1905 fue interpretada como una revolución triunfante de carácter burgués. Esto se explica en tanto que: en el pensamiento marxista se exige que toda revolución proletaria sea precedida por una revolución burguesa. De esta manera, puede observarse que en la película de Eisenstein se implican una serie de intenciones que no se develan por sí mismas a lo largo de la narrativa visual y que permiten una comprensión mucho más compleja que

la que se obtiene por una lectura literal sustentada en una análisis meramente semántico.

En ese sentido, habrá que distinguir, por lo menos, entre dos niveles de lectura: la interpretación de la obra en función de la intencionalidad propuesta para el propio contexto del autor y; la interpretación de la obra en función del presente del intérprete y de las posibles continuidades y discontinuidades entre el antes y el ahora.

Desde mi perspectiva y siguiendo a Peirce, la posibilidad de validar o justificar una interpretación nace de la utilización argumentada de la evidencia interna y externa —información colateral— que permite inferir la intención, no de la intención misma; sin embargo, no siempre se cuenta con la evidencia suficiente para garantizar dicha inferencia y, por ende, sólo se puede apuntar a la plausibilidad de la interpretación y no a la validación de un significado último.

3. Intención, reconocimiento y comunicación.

Muchas veces la expresión de lo nuevo requiere, también en la comunicación común y corriente, la violación deliberada de las reglas semánticas y sintácticas, confiando en que, aun sin decir algo sintáctica o semánticamente correcto y completo, uno puede vehicular —pragmáticamente— su intención comunicativa de forma reconocible. Los principios pragmáticos que permiten esa hazaña no son de naturaleza algorítmica, sino más bien son principios heurísticos —es decir, esencialmente falibles.

Marcelo Dascal.⁷⁵

En este capítulo me interesa explorar el problema de la producción artística desde la noción de intención. El objetivo será reflexionar sobre el papel que juega la intención individual del productor en el proceso creativo y en la producción artística. En este sentido, será necesario iniciar por clarificar qué puede ser entendido por intención y asumir como postura que dicho concepto se puede relacionar de modo analógico con la concepción de un

⁷⁵ Marcelo Dascal, “La pragmática y las intenciones comunicativas” en Marcelo Dascal (ed.), *Filosofía de lenguaje II. Pragmática...*, op. cit., pág. 32.

plan de acción, el cual permite al autor, en principio, la orientación, dirección y coordinación de múltiples planes a la luz de un plan general.

Si bien existen varias concepciones teóricas sobre la noción de intención, la idea de Paisley Livingston de que la intencionalidad puede ser comprendida como un *plan* que permite iniciar, orientar y coordinar las actividades artísticas a corto y largo plazo es la que me interesa desarrollar en este apartado.

Desde esta idea, pretendo explicar la conexión que guarda la intención con los actos humanos para comprender en qué medida la actividad artística es un acto intencional de tipo procesual, por el cual se producen objetos particulares que se diferencian de los naturales; dicho acto se encuentra conformado por otros actos que funcionan a modo de micro planes, de los cuales no todos pueden ser catalogados de intencionales conscientes; habrá algunos que se identifiquen con actos intencionales no conscientes, pero no por ello, inconscientes o reflejos.

Con esta idea intentaré explicar que si bien los actos creativos propios del arte no son todos actos que puedan ser articulados de un modo racional y de los cuales se pueda dar explicación de su *para qué* —su finalidad—, esto no los hace menos intencionales, ni tampoco inexplicables y metafísicos; por

el contrario, mi postura es que la actividad intencional artística es accesible a la interpretación, siempre y cuando dichos actos respeten mínimamente los horizontes de inteligibilidad pertinentes para comprender y reconocer algo como arte a la luz de una tradición. En este sentido, la historia del arte nos brinda las categorías pertinentes para reconocer la producción artística contemporánea como una producción que se encuentra vinculada a sus propia historicidad, no sólo en los aspectos que posibilitan el análisis de las continuidades; sino, incluso, en las discontinuidades.

En este sentido, también abordaré otros tres problemas que me parecen pertinentes para poder reflexionar sobre la posibilidad de utilizar la teoría de intencionalismo hipotético como método de análisis del significado en las artes visuales y plásticas.

En primer lugar, explicaré la idea de Levinson sobre la posibilidad de reconocer a un objeto como artístico a la luz de que dicho reconocimiento se encuentra mediado, en alguna medida, por la intención concreta de un autor que utiliza códigos y categorías históricamente válidas de lo artístico para alcanzar el reconocimiento deseado. Dicha intención de que algo sea intencionalmente reconocido como arte implica un tipo particular de intención denominada *intención categorial*, la cual es directamente reconocible en el objeto por un *público pertinente* que, al tener información

colateral sobre la historia del arte y de las categorías válidas en éste y en otros momentos históricos, puede reconocer la intención del uso de dichas categorías. Levinson explica que la intención categorial se distingue de la *intención semántica*, ya que la segunda es concretamente la intención de que un signo signifique algo en particular; es decir, la intención semántica implica la búsqueda concreta de comunicar una idea, pero requiere, para ser inteligible por un intérprete, de un proceso inferencial de producción de hipótesis que permita improvisar alternativas sobre qué ha querido transmitir un autor por medio de su objeto previamente reconocido como artístico.

En segundo tema que abordaré se refiere a la posibilidad metodológica de reconocer la intención semántica que distingue Levinson — que como veremos será más pertinente denominarla intención pragmática o comunicativa—, la cual requerirá de un análisis sobre los mecanismos de producción de hipótesis que los intérpretes implementan para comprender las intenciones que han sido vehiculadas en un signo por parte de un hablante o autor. En este punto, nos referiremos a la interpretación inferencial o abductiva como la posibilidad de ofrecer coherencia a aquello que no se presenta de modo explícito y que puede transformar el significado literal de una organización sígnica particular. Me concentraré en el análisis de la propuesta teórica de Marcelo Dascal, quién plantea la necesidad de

recuperar la postura pragmática de H. P. Grice⁷⁶ para poder complementar las posibilidades de la semántica y de la pragmática en un mismo modelo interpretativo. La propuesta de Dascal es compatible con el proyecto del intencionalismo hipotético.

Por último, realizaré un recorrido crítico sobre las propuestas anteriores con el objeto de reflexionar sobre la posibilidad de pensar la transgresión, en tanto intención pragmática, como la categoría que permite ubicar los límites interpretativos pertinentes en los procesos de apropiación del significado de una obra de arte contemporánea.

3.1. La intención como *plan*.

La intención se puede entender como un estado mental asociado a los comportamientos y actos de los individuos, siendo importante que no se confunda dicho estado mental con la acción misma a la que se le asocia. La

⁷⁶ H. P. Grice, "Significado", *Cuadernos de Crítica No. 1*, traducción de Aline Menassé, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

relación entre la acción y la intención deriva en que ésta última es una actitud o estado emocional y cognitivo por el cual predisponemos nuestros actos para alcanzar algún objetivo, sin que con esto se exija que dicho objetivo se encuentre definido con plena y total claridad con anterioridad a la acción. Se puede tener la intención de resolver un problema o de pintar un hermoso cuadro, pero tener la intención no implica necesariamente que exista con antelación en el individuo el conocimiento del modo o del medio para llevarla a cabo. Tener la intención de algo no garantiza su correcta realización; no obstante, la intención parecer ser un aspecto necesario de cualquier acto humano que se reconozca como intencional.

Según Livingston, los actos intencionales son aquellos en los cuales podemos observar o presuponer que están siendo realizados para algo. Es decir, a diferencia de los llamados actos intuitivos y básicos como respirar, dormir, soñar, etc., los actos intencionales se encuentran mediados por nuestros deseos, creencias y conocimientos culturalmente establecidos. Obviamente, el acto de respirar se realiza para algo: para no morir asfixiado; empero, ese acto se diferencia radicalmente de los ejercicios de respiración que se procuran para ampliar la capacidad pulmonar o para recuperar el ritmo cardiaco después de hacer algún deporte aeróbico.

Por tanto, el *para qué* se constituye en un aspecto característico de los actos intencionales; sin embargo, Livingston plantea que no todos los actos intencionales son actos conscientes y racionales para los cuales podamos dar explicación concreta de sus objetivos y direcciones. Intentaré dar un ejemplo: cuando un individuo se rasca la piel para eliminar una comezón, su actitud podría ser llevada a cabo de una manera automática sin que medie una razón explícita de su acto; e incluso, sólo tomar conciencia del mismo hasta después de haberlo realizado; pero si la comezón no desaparece y por el contrario se acentúa, entonces es muy probable que dicho individuo conduzca su atención a la sensación descrita y actúe conscientemente en consecuencia decidiendo, por ejemplo, rascarse con mayor fuerza o no rascarse más o aplicar alguna pomada. La primera reacción a la comezón podría ser catalogada como intencional no consciente, mientras que cuando pone su atención sobre el problema es porque tiene intenciones conscientes de solucionarlo.

Si bien Livingston plantea que la distinción entre actos conscientes e inconscientes es correcta, yo he preferido hablar de actos no conscientes para evitar el debate en psicología sobre la naturaleza del inconsciente freudiano. Cuando indico que ciertos actos pueden ser comprendidos como actos intencionales no conscientes, no quiero decir que éstos deban ser

interpretados como inconscientes, subconscientes, intuitivos o reflejos, sino que, algunos de nuestros actos cotidianos son realizados intencionalmente, pero sin que medien conscientemente razones previas de su *para qué*.

Podríamos plantear que el acto de rascarse, antes de entenderlo como intencional no consciente, debería ser comprendido como un acto reflejo a un estímulo dado; no obstante, en los actos reflejos, nuestro cuerpo reacciona lo queramos o no. Este sería el caso del estornudo, el cual, contrario al acto de rascarse, simplemente sucede. Estornudar no es un acto intencional; en contraparte, intentar evitar o producir dicho estornudo, sí serían actos de tipo intencional y consciente. El acto de rascarse busca eliminar una comezón, pero no necesariamente es un acto intencional de tipo consciente.

La idea de que existen actos intencionales no conscientes tiene que ver con el planteamiento de Livingston acerca del hecho que no todos los actos son de tipo conscientes: “Basta decir, sin embargo, que en nuestro ordinario y no analizado sentido del término, no todas las intenciones son ‘conscientes’, ya que, algunas no son objeto de ninguna creencias concreta y, por lo tanto, no se ‘registran’ en la mente del agente en el sentido de haber

sido observadas por él o en el de haberlas constituido como objeto de ciertas creencias o como objeto de la conciencia.”⁷⁷

Con la división entre actos intencionales conscientes y no conscientes, no se pretende plantear que todos los actos humanos deban ser entendidos como actos intencionales. Sería contra intuitivo decir que el acto de dar un puntapié cuando se golpea cierto nervio de la rodilla es un acto intencional y habría que distinguir entonces, entre los actos reflejos y los actos intencionales; ya que, tampoco es aceptable decir que todos los actos no conscientes son actos reflejos. Cuando alguien nos arroja una piedra podemos reaccionar al menos de dos maneras: o intencional y conscientemente intentamos atrapar o esquivar dicho objeto; o, por el contrario, de una forma más automática y no tan racional, buscamos cubrir nuestro rostro con las manos y brazos para evitar ser lastimados. Es difícil decir que el ejemplo de la piedra se identifica por completo con un acto reflejo como en el caso del puntapié, ya que en este segundo ejemplo media el conocimiento de peligro o posible daño a nuestra integridad, mientras que en el ejemplo del puntapié, mientras no exista una disfunción en nuestro cuerpo, simplemente sucede, lo queramos o no.

⁷⁷ Paisley Livingston, *Art and Intention...*, op. cit., pág. 42. (traducción mía)

La distinción entre actos reflejos e intencionales y la distinción entre intencionales conscientes y no conscientes puede ser sutil e incluso, en algunos casos, un poco ambigua y problemática, pero nos permite plantear que en nuestros actos cotidianos existen algunos que realizamos de manera consciente y racional, mientras que hay otros que son más automáticos o aprendidos, pero no por ello menos intencionales.

Para explicar la idea que no todos los actos intencionales son conscientes, Alfred R. Mele plantea el siguiente ejemplo: “Bajo circunstancias ordinarias, cuando escucho que tocan a la puerta de mi oficina, yo intencionalmente respondo, pero mi respuesta no es de forma consciente, ni realizo conscientemente ningún acto intencional.”⁷⁸

En este mismo sentido, Livingston plantea que el contenido de una intención puede ser explicado bajo la analogía de *un plan* que se propone para realizar algo, lo cual nos permite comprender que la función de ésta es la de orientar, dirigir y coordinar nuestra acción hacia un objetivo particular, lo cual no necesariamente implica que tengamos plena conciencia sobre nuestros objetivos y el modo de llevarlos a cabo; como ya se ha comentado, la conciencia racional y reflexiva no resulta común a todos nuestros actos

⁷⁸ Alfred R. Mele, *Springs of Action*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1992, pág. 141. (traducción mía)

intencionales; por el contrario, existen actos en los que apenas contamos con una vaga idea de lo que queremos o buscamos e incluso de cómo llevarlos a cabo.

Los actos, además de ser mediados por nuestros deseos, creencias⁷⁹, pueden ser mediados por más de una intención. Según Livingston, existen actos intencionales que se encuentran, por un lado, coordinados por intenciones a largo plazo y, por el otro, realizados por medio de intenciones a corto plazo. Es decir, cuando tenemos la intención de, por ejemplo, cocinar un pastel, ponemos en práctica otros actos intencionales como romper los huevos, mezclarlos con la harina, etc.; que son mediados y coordinados por una intención general para alcanzar el fin del acto deseado —preparar el pastel. Estos actos intencionales particulares no son más que micro planes en un plan más general.

⁷⁹ La teoría reduccionista de la intención planteada por Donald Davidson propone que la intención no constituye un estado mental independiente de los deseos y creencias, sino que es un tipo especial de deseo en el que se involucran las creencias y las voluntades. Según esta teoría, dicho estado mental debe ser entendido como una conjunción particular de deseo-creencias. La polémica sobre este tema no será abordada en este trabajo, ya que, para los fines de la presente investigación, basta con comprender a la intención como un *plan*, en el que se involucran deseos y creencias, y por medio del cual dirigimos nuestra acción sobre algún objeto particular de manera decidida. Para un mayor análisis sobre la postura reduccionista y sus críticas véase: Michael E. Bratman, “Davidson’s Theory of Intention” en *Faces of Intention: Selected Essays on Intention and Agency*, New York, Cambridge University Press, 1999; Monroe C. Beardsley, “Intending” en Alvin Goldman y Kim Jaegwon (eds.), *Values and Morals*, Reidel, Dordrecht, 1978; Gilbert Harman “Practical Reasoning” en *Review of metaphysics*, No. 79, 1976, págs. 431-463; Robert Audi, “Intending” en *Journal of Philosophy*, No. 70, 1973, págs. 387-403.

Entre más complejos sean nuestros actos, más sofisticada y racional será la estructura de coordinación entre los diversos micro planes; sin embargo, esto no invalida la circunstancia que varios micro planes o actos intencionales se lleven a cabo de una forma no consciente. La creación artística es un claro ejemplo de la coordinación de actos conscientes y actos no conscientes que buscan un objetivo común, pero que dicho objetivo no siempre se previsualiza con total claridad por el autor. Tener una intención y llevarla a cabo son dos aspectos diferentes del fenómeno denominado intención. Es importante entender que la intención no se limita al estado emocional de iniciar una acción, sino que también se asocia con la idea de llevarla a cabo hasta completarla, sea cual sea el resultado.

Según Livingston, entre el impulso de iniciar una acción y la conclusión de la misma, la intención puede cumplir varias *funciones*⁸⁰ que median y permiten llevar a cabo la realización del acto intencional:

⁸⁰ A continuación se presenta una glosa de las cinco funciones planteadas por el autor en Paisley Livingston, *Art and Intention...*, op. cit., págs. 14 y 15; sin embargo, para ampliar el tema de la intención en términos de sus posibles funciones también se puede revisar: Paisley Livingston y Alfred R. Mele, "Intention and Literature" en *Stanford French Review*, No. 16, 1992, págs.173-187; Alfred R. Mele, *Springs of Action...*, op. cit.; Alfred R. Mele, "Intention, Belief and Intentional Action" en *American Philosophical Quarterly*, No. 26, 1989, págs. 19-30; Alfred R. Mele, *Motivation and Agency*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

- (i) Las intenciones no sólo inician, sino que mantienen nuestros actos intencionales. Cuando un individuo decide hacer algo, es necesario que no sólo empiece, sino que mantenga el trabajo hasta alcanzar su objetivo o hasta que se dé por vencido en el proceso mismo.
- (ii) Una vez que nuestros actos intencionales se encuentran en progreso, las intenciones los guían. La intención de un acto dirige y coordina las acciones particulares o micro-planes del individuo para alcanzar la realización de su acción.
- (iii) Las intenciones promueven en el individuo un razonamiento práctico de cómo llevar a cabo una acción intencional, de cómo evaluar los resultados a lo largo del proceso y ayudan a dar por concluida la acción misma.
- (iv) Las intenciones que ayudan a coordinar los distintos actos intencionales de un individuo durante el proceso de realización de una acción particular, no sólo influyen en la realización, sino también en la adquisición de nuevas intenciones que pueden transformar el plan general del individuo.
- (v) Las intenciones ayudan a coordinar la interacción entre agentes intencionales. Cuando las intenciones de la acción de alguien se

vuelven públicas, éstas ayudan a que otras personas interpreten el por qué y el para qué de las acciones.

Cuando un artista se plantea la intención de pintar un cuadro, puede ser que su intención general sea tan ambigua como decir que tiene la intención de pintarlo, pero que durante el proceso de realización —poner en práctica micro-planes o acciones concretas e intencionales que permitan ir realizando, evaluando y reformulando el plan original— vaya refinando su idea de lo que busca y quiere, hasta alcanzar su objetivo:

El contenido de las intenciones artísticas implican un sin número de micro planes puntuales y de larga duración, comenzando, por ejemplo, con el plan de escribir un trabajo de ficción (a diferencia de, por ejemplo, una carta de recomendación); con el plan de escribir un poema y no una novela o una prosa; con el plan de escribir algo cómico, o más precisamente, satírico; con el plan de abordar un tema o temas concretos; con el plan de ubicar la acción de un relato en una circunstancia particular, en oposición a otra y así sucesivamente.⁸¹

⁸¹ Paisley Livingston, *Art and Intention...*, op. cit., pág. 45. (traducción mía)

La creación artística, en tanto acto intencional, requiere la mediación de creencias, deseos, habilidades, destrezas y, sobre todo, de intenciones que, como ya se ha planteado, permiten:

- a) iniciar el proceso de producción con miras a objetivos y fines concretos;
- b) coordinar las diferentes intenciones de corto plazo o micro-planes que se implican en el plan inicial, ya sean actos intencionales de tipo consciente, o bien actos de tipo no consciente —como los creativos⁸²;
- c) evaluar los resultados alcanzados en las diferentes etapas de la producción y conducirse de acuerdo a las conclusiones de dichas evaluaciones;
- d) adquirir nuevas intenciones y reformular, de ser necesario, el plan general en virtud de la evaluación de los avances realizados y;

⁸² Al identificar los actos creativos como actos intencionales no conscientes pretendo distanciarme del lugar común que plantea que los artistas, si no pueden dar explicación lógica de sus intenciones creativas, es porque *no saben lo que dicen o hacen* y, por lo tanto, su actividad no es intencional; no obstante, como ya se ha mencionado, existen actos cotidianos que son intencionales y de los cuales no podemos dar cuenta más que retrospectivamente. Además, por el contrario a lo que suele presuponerse, la creación artística no se limita a los actos creativos o momentos de inspiración, sino que estos son partes de un proceso más amplio, intencional y reflexivo que involucra otros actos premeditados.

e) determinar cuando un proyecto está parcial o completamente concluido, al grado que satisfaga a su realizador, pero, tomando en cuenta que para que la obra se encuentre concluida, será necesario que su conformación respete, en palabras de Livingston, el doble criterio de finalización estético-genética.

Según Livingston, si se plantea que un trabajo está acabado es porque éste cumple con una serie de características que pueden ser evaluadas de forma positiva a la luz de un criterio que llama *finalización estética*; es decir, categorías de tipo estético, formal y conceptual —coherencia, resolución, estilo, factura, originalidad etc.—; no obstante, otro requisito necesario, más no suficiente, para establecer que un trabajo está terminado radica en la decisión misma del artista; criterio llamado, por el mismo autor, *finalización genética*. Si por algo el artista considera que su trabajo no se encuentra concluido, no importará cuantos criterios de la evaluación estético utilice un crítico para intentarlo convencer, su obra no se encontrará acabada:

... mi idea sobre casos relativamente simples es que la decisión de dejar de trabajar por parte del artista, sin que dicha decisión vayan acompañada

de un juicio retrospectivo acerca de que el trabajo y su creación se han completado, no es suficiente para considerar como acabado dicho trabajo, al menos en lo que se refiere a la contribución del propio artista. En los casos estándar, esta compleja actitud genética es, como sugiero, una condición necesaria más no suficiente para la realización de una obra de arte.⁸³

En este sentido, es importante plantear que si bien la decisión del productor es necesaria, ésta no es suficiente para que la obra se encuentre realmente acabada, ya que en la mayoría de los casos será requisito que se cumpla con ese doble criterio de finalización estético-genética. En ningún caso basta con que el artista considere que su obra está terminada para que se la pueda evaluar como tal; a un nivel ontológico se requiere más que la mera intención de concluir un trabajo para que éste pueda ser evaluado, no sólo como concluido, sino bajo las categorías que posibilitan su determinación como objeto de alguna clase, sea el caso de obra de arte o de cualquier otro objeto. Si bien la evaluación se realiza por medio de criterios culturales y categorías comunes a una comunidad interpretativa pertinente, ningún individuo de dicha comunidad encontrará legitimidad crítica si, en principio, no se especifica que el objeto a evaluar ha alcanzado algún grado

⁸³ Ibid, pág. 56. (traducción mía)

de finalización —general o particular— determinado por su mismo productor.

Existen casos concretos conocidos como *obra inconclusa* que no cumplen con el criterio de finalización genética. En éstos la obra cobra una especie de “vida propia” en virtud de haber sido aceptada por una comunidad interpretativa como una obra de arte suficientemente concluida para ser apreciada. Podríamos decir que en este tipo de obras su finalización estética es un criterio necesario para que sea considerada como tal; empero, es interesante remarcar que al referirnos a un obra como inconclusa, estamos reconociendo que el autor, por la circunstancia que sea, no alcanzó a finalizar su trabajo como él hubiera deseado y, por lo tanto, el criterio de finalización genética se mantiene siempre presente y reconocido como no ejecutado. También habrá que remarcar que el doble criterio de finalización estético-genética no garantiza que el trabajo de un artista pueda ser reconocido como una obra de arte, ya que dicho criterio puede ser considerado como un factor necesario, más no suficiente, para los casos estándar.

Todo plan implica fines y objetivos a alcanzar; no obstante, los objetivos inicialmente planificados no necesariamente se mantienen sin cambios durante el proceso de producción; como ya se ha planteado, las

mismas intenciones que dirigen y coordinan la realización pueden promover la adquisición de nuevas intenciones que transformen los objetivos iniciales y, por tanto, los posibles caminos a recorrer y experimentar durante la producción. Los resultados obtenidos al final del proceso pueden ser muy diferentes de los fines inicialmente perseguidos y, en este sentido, la decisión de concluir el proceso es otro aspecto de la creación artística en tanto acto intencional; es a partir de la reflexión y evaluación de los resultados obtenidos que se brindan los aspectos necesarios para tomar esa decisión tan importante en el proceso mismo: la decisión de concluir el objeto. Esta decisión puede darse bajo la circunstancia de no encontrar el modo correcto de concretar el trabajo o, por el contrario, ante la situación de haber alcanzado alguna conformación que satisfaga las creencias, deseos e intenciones del artista, sin que esto niegue la posibilidad de que dicho artista retome el trabajo posteriormente en cualquiera de los dos casos mencionados.

En la *Crítica del discernimiento*⁸⁴ Kant plantea que: “El genio [recuérdese que en Kant el genio no es una persona, sino una capacidad] sólo puede dar una rica *materia* como producto del arte bello, pero su elaboración y la forma exigen un talento cultivado mediante la escuela, para

⁸⁴ Immanuel Kant, *Crítica del Discernimiento...*, op. cit.

hacer uso de la materia que pueda sostenerse ante el discernimiento” <Ak. V 310>; Así también explica que: “[...] para dar forma al producto del arte bello [a la rica *materia* provista por el genio] se requiere meramente gusto [discernimiento], al cual atiende su obra el artista, después de haberlo ejercitado y corregido mediante múltiples ejemplos tomados del arte o de la naturaleza, y tras múltiples intentos por satisfacerlo, a menudo fatigosos, encuentra aquella forma que lo deja satisfecho. De ahí que ésta [la forma bella dada a la *materia*] no sea, por así decirlo, asunto de inspiración o de arranque libre de las capacidades del ánimo [azar], sino de una corrección lenta e incluso penosa, para hacerla adecuada al pensamiento [...]” <Ak. V 312-313>.

Dicha actividad intencional que, por un lado, no puede ser descrita sólo como la persecución de un plan racional y previamente delimitado, en el cual las contingencias se van superando a la luz de dicho plan original; es decir, como si ese plan fuera un modelo lógico-matemático, para el cual las variables y las contingencias se encontraran previamente asumidas y superadas como posibilidad en el esquema mismo; por otro lado, tampoco es un acto meramente inconsciente donde el artista es el médium para fuerzas metafísicas que se manifiestan a través de su cuerpo y su mente como en la

imagen de las musas en el *Fedro* de Platón⁸⁵. La creación artística es una actividad mucho más compleja que cualquiera de las dos visiones planteadas, ya que, además de intencional, debe ser entendida como el resultado de un proceso, en tanto que es una actividad que requiere varias etapas, pues en ella interactúan diferentes actos intencionales conscientes y no conscientes a lo largo del proceso mismo.

Una vez que se ha iniciado el trabajo creativo se pone en marcha, no sólo un despliegue técnico de destrezas y habilidades, sino también, un acto reflexivo de toma intencional de decisiones. El artista difícilmente visualiza con plena claridad su objeto final, más bien se propone un proyecto y, mientras tenga la intención, se compromete con él y con el plan para realizarlo. Dicho plan puede ser tan ambiguo o tan complejo según sea el caso, pero indudablemente, éste irá pasando por varias posibilidades y transformaciones hasta que el productor alcance una resolución y conformación física de su objeto artístico que le sean aceptables a sus creencias, deseos e intenciones:

La creación artística es un tipo de actividad humana que se caracteriza, en principio, por la implicación de uno o varios actos creativos

⁸⁵ Platón, “Fedro o del Amor” en *Diálogos...*, op. cit.

—momentos de creatividad e inspiración—, los cuales son actos intencionales, pero no del tipo consciente. Son actos de los cuales difícilmente podemos dar explicación racional o probatoria —en algún sentido pueden ser pensados como actos abductivos— y, por lo tanto, esto no los equipara con los actos reflejos que simplemente suceden. Que un artista no pueda dar explicación lúcida de sus actos creativos, no los hace menos intencionales, a lo sumo, los vuelve menos racionales. Si bien, los actos creativos son actos intencionales no conscientes, éstos se acompañan de actos intencionales conscientes y reflexivos como la evaluación del mismo acto creativo en el contexto general del acto de creación artística⁸⁶.

A partir de las consideraciones anteriores, se muestra con claridad que en la producción artística se implica un aspecto intencional que es irreductible al mero azar o a la fortuna de un sujeto que se encuentra con una idea y con una forma por inspiración casi divina. Indudablemente, en la experimentación de dar forma artística a esa materia que brinda, en palabras de Kant, el *genio*, el azar y la buena fortuna pueden jugar un papel relevante en la producción; sin embargo, dichas contingencias siempre estarán

⁸⁶ Con la distinción entre *acto creativo* y *creación artística* intento plantear que una cosa es la constitución y conformación de un objeto artístico y otra son los momentos de creatividad e inspiración (actos creativos) que son necesarios, más no suficientes para la creación artística.

limitadas a una serie de aspectos de índole intencional que conforman una estructura compleja de planes y micro planes en el afán de alcanzar un resultado pertinente a los presupuestos compartidos entre autor y público.

El artista puede encontrarse con resultados no planeados, pero sí derivados de su trabajo intencional de traducir o representar en signos visuales y artísticos su concepción de algún aspecto del mundo y del arte. Dicha traducción o transmutación de un sistema sígnico a otro es posible por la competencia intersemiótica⁸⁷ que permite el reconocimiento de las estructuras sintácticas, semánticas y pragmáticas de los códigos que conforman los distintos sistemas semióticos. En otras palabras, el artista trabaja y experimenta en los márgenes de las condiciones mínimas de inteligibilidad que permiten que algo sea reconocido por otros como un objeto artístico en un contexto determinado. Es decir, comprender que cualquier intento comunicativo por medio de una propuesta artística tiene que ser actualizado por un intérprete que tenga la capacidad de reconocer dichos usos intencionales o pragmáticos de las estructuras sintácticas y semánticas puestas en práctica en la obra.

⁸⁷ Alfredo Tenoch Cid Jurado, “De la traducción intersemiótica a la competencia intersemiótica” en *Versión*, No. 18, México, UAM-X, 2006, págs. 115-132.

3.2. La intención de que algo sea reconocido como arte.

Jerrold Levinson plantea que una de las características ontológicas de aquellos objetos que se valoran como arte es que su producción la realiza una persona con la intención concreta de que dicho producto sea reconocido como un objeto artístico. Es decir, para que algo sea reconocido como arte es necesario, en principio, que su productor haya tenido la intención de realizar dicho objeto para que éste sea reconocido como artístico a partir de producirlo según categorías válidas de lo artístico, aceptadas en su contexto histórico o en contextos anteriores.

Levinson establece un debate con la teoría institucionalista de George Dickie⁸⁸ y explica que es necesario entender que el arte es una actividad que se caracteriza por realizarse bajo la intención activa de un artista que busca que sus productos sean reconocidos como objetos artísticos en virtud de la utilización de categorías que son actualmente, o que han sido en otros momentos históricos, categorías aceptadas para reconocer a un objeto como objeto-artístico. Según Levinson, la idea institucionalista que sostiene que el

⁸⁸ George Dickie, *Art and the Aesthetic...*, op. cit.

arte se determina y legitima a partir de su relación con la institución del arte es insostenible, ya que “La producción artística es lo primero; la estructura social y las convenciones que se desarrollan alrededor del arte son algo secundario.”⁸⁹

En este sentido, es necesario clarificar la relación que existe entre las categorías o convenciones que un artista utiliza intencionalmente para que su producción sea reconocida como arte y la dependencia de dichas categorías a un estrato socio-cultural e institucional —el mundo del arte; Levinson plantea que la práctica artística y las categorías que se utilizan en dicha práctica se encuentran enmarcadas en una situación cultural de la que no pueden ser ajenas y, por lo tanto, se presenta una estrecha relación de dependencia; sin embargo, la posibilidad de que algo sea reconocido como arte, según Levinson, no inicia en el ámbito institucional como indica que postula Dickie, sino en la intencionalidad individual o colectiva de la práctica misma⁹⁰:

⁸⁹ Jerrold Levinson, “Defining Art Historically” en *Music, Art, & Metaphysics...*, op. cit., pág. 25. (traducción mía)

⁹⁰ Levinson tiene razón al apuntar que la existencia de galerías, museos y espacios de exhibición presupone la anterioridad de la práctica artística y de una noción culturalmente constituida de *arte*; sin embargo, del hecho de que la consagración es un asunto derivado de la producción, esto no implica que la existencia del arte dependa exclusivamente del reconocimiento de la intención autoral por parte del público, aunque ciertamente la obra requiere de un público para ser apreciada.

... no pretendo negar que existe una práctica común del arte y que existe un grupo amplio de personas que se asocian bajo dicha práctica, tampoco niego que la producción artística necesite ser entendida en relación con su situación cultural. Lo que niego es que la institución del arte en una sociedad sea esencial al mismo arte y que el análisis sobre dicha práctica tenga que involucrar a dicha institución.⁹¹

Cuando Levinson afirma que la producción artística se encuentra determinada por la intención del autor por alcanzar reconocimiento como arte para su trabajo y por medio de la utilización de categorías históricamente aceptadas, pone de manifiesto —aun cuando parece no darse cuenta— la estrecha relación que existe entre el reconocimiento y *el mundo del arte*, ya que en dicho mundo del arte se implican las categorías históricamente aceptadas; no obstante, su preocupación estriba en indicar que la consagración de un objeto como obra es posterior a la existencia del objeto a consagrar, aún así, me parece que Levinson se equivoca al afirmar que en el análisis de la práctica artística no se tenga que involucrar al ámbito institucional que otorga legitimidad a las categorías utilizadas por el artista, ya que no hay que entender al ámbito institucional —mundo del arte— “... como un cuerpo formalmente organizado, quizá del tipo que tienen

⁹¹ Ibid, pág. 25. (traducción mía)

reuniones y que exige un quórum para negociar.”, sino, “... afirmar que el mundo del arte como un todo es el trasfondo sobre el que se crea el arte.”⁹²

La crítica que desarrolla Levinson a la teoría institucional expuesta por Dickie en *Art and the Aesthetic* no será mayormente abordada, ya que en gran medida, queda desarticulada en la reformulación que realiza el propio Dickie en su texto *El círculo del arte*:

Al abordar la naturaleza institucional del arte, he descrito su marco esencial. Al hacerlo, me he concentrado en los papeles del artista y del público, caracterizándolos superficialmente en términos de lo que aquellos que desempeñan estos roles saben, a partir del pasado, sobre el arte, su creación y la experiencia del mismo. Puede ser prudente a estas alturas señalar el hecho obvio de que crear arte es una actividad intencional; pueden ocurrir accidentes, fortuitos o no, *en* el proceso creativo, pero la actividad en su conjunto no es accidental.⁹³

Para Levinson la producción artística y su reconocimiento se encuentra siempre en relación con el arte que así se ha considerado en el pasado; en este sentido, el arte es arte en virtud de la relación que guarda con las producciones que en otros momentos históricos han sido consideradas como arte y en esa relación es necesaria la actitud intencional de parte del

⁹² Goerge Dickie, *El círculo del arte...*, op. cit. págs. 19 y 20.

⁹³ *Ibid*, pág. 101.

artista para relacionar la producción actual con las producciones y las categorías que ya han sido aceptadas como válidas en otros tiempos. En este sentido, el reconocimiento de un objeto como arte implica intenciones de parte del artista que hagan referencia a la historicidad propia de la actividad y; por ende, dicho reconocimiento no se limita simplemente a un público que acepte algo como arte, sino que se exige una estrecha relación entre ese público y la *capacidad* de éste para reconocer las categorías históricamente aceptadas y utilizadas intencionalmente por el artista. En otras palabras, la intencionalidad artística implica la utilización de categorías reconocidas como válidas en la historia del arte, de tal modo que promuevan el reconocimiento —en un público pertinente para dicho reconocimiento⁹⁴— de un artefacto como arte, de un cierto tipo, en función de las mismas categorías utilizadas.

La posibilidad de comprensión y reconocimiento de un objeto artístico comienza en las intenciones del artista que utiliza categorías específicas para que su obra pueda ser reconocida a partir de éstas y, por lo tanto, dicho

⁹⁴ Al igual que William E. Tholhurst, Levinson no se refiere a un público conformado por eruditos de la historia del arte o de la teoría del arte, sino más bien, al grupo de personas al que la obra está dirigida, en virtud de poseer —o de tener la capacidad de adquirir— los conocimientos necesarios para reconocer la utilización intencional de las categorías históricamente aceptadas y de comprender los significados que con dicho uso el autor está tratando de transmitir o expresar en su obra.

reconocimiento no se limita simplemente a la actualidad y a la actividad interpretativa de un público del presente, sino a la capacidad de dicho público para reconocer la utilización intencional de parte del autor de categorías históricamente aceptadas.

Levinson no niega que una obra pueda referirse a la situación cultural actual en la que se produce su interpretación, pero *demand*a que dicha interpretación también tome en cuenta la historicidad o situación cultural en la que se sustenta la intencionalidad individual de su autor; de esta manera, queda claro en esta teoría cómo se soluciona la relación entre la situación cultural que da validez a las categorías que el propio artista utiliza y la intencionalidad de utilizarlas; es decir, se vuelve necesario que comprendamos la situación cultural como un ámbito mucho más complejo y que, para fines explicativos, puede ser identificado con el concepto de *tradición* de la hermenéutica filosófica; ya que por un lado, no es posible que un artista busque intencionalmente que algo sea reconocido como arte más que a la luz un horizonte de inteligibilidad contenido en su propia tradición; pero, por el otro, no parece válido desdeñar, por el intérprete, la intención concreta de utilizar ciertas categorías —cierto horizonte específico—, contenidas en la tradición, para producir objetos particulares

que puedan ser valorados y comprendidos como artístico a la luz de dicho horizonte.

Se puede pretender que la intención sirva, en alguna medida, como guía interpretativa de los procesos de producción artísticos, sólo cuando dichos procesos han sido realizados bajo la concepción de que sus productos sean reconocidos como productos del arte al guardar alguna relación con la producción y las categorías artísticas del presente o del pasado. En este sentido, según Levinson, la idea sobre la posibilidad de que una guía telefónica sea reconocida como un objeto escultórico o literario, no depende únicamente de un trasfondo histórico-cultural sino, y principalmente, de la intención del artista que pone en juego categorías relacionadas —dicho trasfondo— con, por ejemplo, los trabajos de Duchamp (*Ready-mades*) y de Warhol (*Brillo boxes*)⁹⁵, entre otros.

Siguiendo a Levinson, existen tres tipos de intenciones que se pueden poner en juego durante la producción para que un objeto pueda ser reconocido como artístico:

⁹⁵ Ilustraciones en la página 234.

- a) una intención consciente sobre la especificidad del objeto a realizar y de las categorías a utilizar necesarias para que éste sea reconocido como arte y como una obra de arte en particular; es decir, la intención de producir un tipo de artefacto en particular, sea por ejemplo, una pintura, una escultura, un poema, etc. En cada caso, se reconoce que se tiene que cumplir con ciertos rasgos formales para que ese algo sea reconocido como objeto artístico; empero, el uso intencional de ciertos materiales o temáticas tiene también que ver con la intención conciente de que se reconozcan las intenciones significativas y expresivas de dicho objeto. El uso de ciertas categorías históricamente aceptadas para que algo sea reconocido como arte, no se limita a un aspecto formal, sino también a la producción de efectos expresivos y/o significativos en el espectador.
- b) una intención consciente sobre las categorías que permitirían que algo sea reconocido como arte, aún cuando no se pueda especificar con antelación el tipo de objeto a realizar y, por ende, el tipo de categorías a utilizar. Esto nos permite pensar en un artista que es consciente del trasfondo cultural que posibilita que algo sea reconocido como arte, pero que ejecuta su producción sin un plan concreto y específico, dejando que su producción se desarrolle más espontáneamente, pero

siempre desde los límites mínimos que dicho trasfondo cultural, así como su intención, exigen.

- c) una intención no consciente de dichas categorías, en la cual la producción responde a los prejuicios culturales de una sociedad y de su tradición, haciendo posible que, aún cuando el artista no tenga plena conciencia de dichas categorías, su objeto pueda ser reconocido como arte. Este caso permite imaginar la producción de un individuo que sin pretensiones artísticas —sin estar buscando de modo consciente que su producto sea reconocido como arte—, promueve que otros reconozcan su producción como artística al haberla realizado bajo categorías válidas para dicho reconocimiento. Imaginemos que una persona escribe un poema para regalarlo a su ser amado. En este ejemplo, dicha persona no tiene intenciones de que el poema sea reconocido como arte, simplemente quiere halagar a su amante; sin embargo, si el poema cumple con ciertos criterios culturales puede ser considerado por otros como una obra de arte, aún cuando dicho individuo no hubiera tenido una intención consciente de reconocimiento. El hecho concreto que un poema producido sin intenciones de reconocimiento pueda ser reconocido como arte, radica en que fue producido bajo una serie de presupuestos, de lo que un

poema es y debe de ser⁹⁶, que trascienden al sujeto en cuestión y que se encuentran inmersos en el ámbito cultural artístico —trasfondo del mundo del arte—, al margen de la intención concreta de que alguien lo reconozca como arte o no.

Levinson también plantea que es necesario distinguir entre una producción de tipo *original*, una producción tan diferente en estructura y en sus cualidades estéticas a todo lo que se ha producido en otros momentos históricos que, por lo tanto, no se tenga antecedente alguno que permita el reconocimiento de arte sobre dichos objetos; y una producción de tipo *revolucionaria*, la cual se distinguiría de la *original* en virtud de la búsqueda intencional de liberarse de algunas categorías que han sido consideradas como categorías válidas en el pasado.

En el primer caso, el problema sobre el reconocimiento podría continuar indefinidamente mientras no se de una adición azarosa de categorías en el modo de comprender lo artístico; en tanto que en el segundo caso, las transgresiones se mantienen en los márgenes de lo comprensible y

⁹⁶ Es decir, al realizar un poema, el individuo responde a las condiciones mínimas que permiten el reconocimiento de dicha concatenación de palabras como un poema. La práctica de la poesía se encuentra inscrita en la categoría cultural de “arte”, aún cuando el escritor no aspirara a ser *reconocido* por un público.

de lo reconocible en virtud de su relación de negación con los modos convencionales de reconocer al arte; además, dichas transgresiones se van asimilando gradualmente como miembros del conjunto de categorías válidas para dicho reconocimiento. En ambos casos se podría esperar que el artista tuviera la intención de que sus transgresiones suscitaran cambios en el modo de comprender y reconocer lo artístico a partir de su propia propuesta; no obstante, dicha intención, en sí misma, no permite el reconocimiento como objeto artístico en su producción, más que a partir del análisis y la reflexión sobre el papel que juegan las transgresiones a la luz de lo que sí le es familiar al espectador como miembro de una comunidad interpretativa. La producción de tipo *revolucionaria*, por lo menos a partir del siglo XX, no buscaría el reconocimiento de arte en función de categorías válidas, sino en función de la negación de dichas categorías —categorías con una validez negativa—, circunstancia que nos mantiene de alguna manera dentro del horizonte de inteligibilidad. Ahora bien, la idea de Levinson puede ser apuntalada desde la perspectiva que la producción artística —y esto sería pertinente a toda producción cultural— no puede ser tan radicalmente distinta (*original*) que no guarde alguna similitud con su propia historicidad, desde la cual se permita la interpretación y la búsqueda intencional de

reconocimiento.⁹⁷ Con esta idea no pretendo plantear que la historia del arte deba ser entendida como un continuo homogéneo y evolutivo, sino que tanto la historia de las continuidades como la de las discontinuidades pertenecen ambas a la historicidad de la actividad artística y, por lo tanto, es posible comprender las transgresiones a la luz de las propias intenciones y de los horizontes de inteligibilidad que le son pertinentes.

Hay que tener en cuenta que la propuesta teórica de Levinson se sustenta en el proyecto intencionalista hipotético de William Tholhurst, desde el cual propone una distinción específica entre lo que denomina *intención categorial* e *intención semántica*. La primera es justamente la referida al uso intencional de categorías válidas de lo artístico que permiten el reconocimiento hasta aquí planteado; dicha intención categorial se encuentra inscrita en el objeto artístico y, por lo tanto, su reconocimiento no depende de un proceso inferencial, sino de una comparación entre el objeto producido y las categorías pertinentes para su valoración. En este sentido, si nos enfrentáramos, por ejemplo, a una serie fotográfica, tendríamos que iniciar por reconocer si el fotógrafo ha tenido la intención de producir una

⁹⁷ “Mientras uno se enfrenta a tipos tradicionales de arte puede confiar en las convenciones establecidas para orientarse. Cuando acontece una innovación, uno estará hasta cierto punto solo para entender qué está pasando, aunque dado que la innovación ocurrirá dentro de una u otra forma tradicional, habrá un mínimo de orientación.” Dickie, George. *El círculo del arte...*, op. cit., pág. 150.

estructura visual con pretensiones artísticas o si, por el contrario, ha buscado documentar un suceso con intenciones científicas, históricas, informativas o según alguna otra categoría pertinente al uso social de la fotografía.

En cualquier caso, es posible encontrar usos estéticos de la imagen y no por ello reconocer la intención de producción artística. El reconocimiento de la intención artística implica la utilización, como se ha explicado, de categorías históricamente válidas y compartidas entre autor y espectador; sin embargo, dicho reconocimiento, sólo ofrece claves o pistas interpretativas del significado semántico de la obra. La comprensión de dicho significado implica la relación entre lo que la imagen ofrece como estructura visual a un nivel de literalidad representacional —denotación— y los usos intencionales de dicha estructura para alcanzar un nivel de significación más complejo y elaborado que permita comprender lo que se ha proferido por medio del signo. Al uso intencional significativo de la estructura semántica, Levinson lo denomina intención semántica y plantea que dicha intención —aquellos significados que el autor busca intencionalmente significar— sólo pueden ser hipotetizados en el proceso interpretativo cuando la obra es analizada *con la intención de saber* qué se ha querido comunicar o expresar por medio de su estructura sintáctica y semántica del lenguaje.

3.3. La intención pragmática.

El reconocimiento de la intención categorial es un punto de partida para reconocer aquello que Levinson nombra como intención semántica —la intención de que algo represente otra cosa—; no obstante, reconocer que un cierto objeto ha sido producido con la intención de ser reconocido como artístico no nos asegura la producción de una hipótesis pertinente para acercarnos a aquello que intencionalmente se ha querido comunicar y que creo sería más preciso, por su misma estructura intencional, denominar *intención pragmática o comunicativa*.

Para poder explicar con más detalle a que me refiero con la noción de intención pragmática y posteriormente plantear cómo en dicha intención se encuentra la clave para la producción de hipótesis pertinentes que posibiliten la comprensión de la obra y de sus significados desde una perspectiva comunicativa e intencional, será necesario abordar el tema a partir de establecer, con base en la postura de Marcelo Dascal, una correlación entre los campos de estudio referidos a la semántica y a la pragmática lingüística.

En este trabajo se ha buscado delinear la posibilidad de la interpretación de las artes visuales y plásticas, de carácter conceptual, desde una perspectiva hipotética intencionalista. Sin pretender establecer una identidad entre los mecanismos de producción de relaciones de sentido y de significación en las artes visuales, en literatura y en el habla común, se hacen necesarias las referencias a los estudios en filosofía del lenguaje, lingüística, así como en teoría crítica literaria, dada la relación intrínseca que existe entre la interpretación de cualquier fenómeno sígnico y el ámbito conceptual propio del lenguaje.

La pragmática, como campo de estudio del significado, tradicionalmente se ha ocupado de los fenómenos lingüísticos de tipo intencional, en los cuales la significación se vehicula de manera indirecta; es decir, aquellos usos del lenguaje en los que se pretenden y producen significados distintos a los alcanzados en un análisis meramente semántico de la oración y que implican una intención comunicativa. Según Dascal, la pragmática ha puesto énfasis en aquellos aspectos del significado que han sido considerados como irrelevantes para el estudio de las condiciones de verdad semánticas, tales como:

- a) la naturaleza de los actos de habla que no se encuentran codificados semánticamente;
- b) aquellos aspectos que se pueden inferir de una preferencia y que exceden o difieren del significado literal de una oración y;
- c) aspectos que dependen del contexto de uso y que no pueden ser catalogados como deícticos. Constreñirse a estos aspectos presupone un modelo residual de la definición del objeto de estudio de la pragmática, como si dicha teoría sólo se pudiera comprender como el estudio de aquellos ámbitos del significado que escapan a la semántica y, en este sentido, como si semántica y pragmática no pudieran complementarse mutuamente para alcanzar la comprensión de una oración en relación con las intenciones comunicativas del hablante.

Criticando dicho modelo residual, Dascal propone que la tarea de la pragmática es la de estudiar los usos de los sistemas sígnicos, por los cuales un agente racional expresa sus intenciones y se las comunica a otro que las reconoce. En otras palabras, la pragmática se ocupa de los mecanismos relacionados con la transmisión de significados —intenciones comunicativas— por parte de un hablante y de los mecanismos de reconocimiento de dichos significados intencionales en el oyente. Esta

definición, en la propuesta de Dascal, exige una complementación entre el análisis semántico de una oración y el análisis pragmático de la intención del hablante que nos permita analizar el significado de la *preferencia* como la producción de una praxis individual que se sustenta y conforma al interior de una estructura social y lingüística.

Para poder comprender qué se ha pretendido comunicar de manera intencional en una oración, o por medio de cualquier otra estructura sígnica, la pragmática requiere de la semántica, ya que su labor consiste en verificar si lo *explícitamente dicho* en una oración —ámbito semántico— corresponde con la intención comunicativa —ámbito pragmático— que se hace presente sólo de manera implícita y en relación a un contexto de uso.

Bajo esta idea de complementación entre semántica y pragmática, Dascal propone recuperar la división griceana del significado no natural:

- a) el significado literal de la oración (*sentence meaning*);
- b) el significado de una *preferencia* (*utterance meaning*) y;
- c) el significado intencional de un hablante, su intención comunicativa (*speaker's meaning*).

Según Grice, lo que caracteriza al significado no natural es que en él se implica la intencionalidad como aspecto necesario que debe ser reconocida por el intérprete para poder comprender el significado de lo que se pretende comunicar. Por el contrario, un significado natural, será aquel que se reconoce o comprende en un signo, al margen de un análisis sobre la posible intencionalidad del interlocutor. Dice Grice:

... para que x tenga un significado no natural, el efecto deseado debe ser algo que en algún sentido esté dentro del control del público, o que en algún sentido de 'razón', el reconocimiento de la intención tras x es para el público una razón y no únicamente una causa.⁹⁸

Para Dascal, el objeto de dicha recuperación es dar cuenta de todos los usos comunicativos del lenguaje, para lo cual es necesario reconocer que el significado de la oración, el de la preferencia y el del hablante son entidades distintas que se interrelacionan en una misma acción comunicativa. Comprender cuál es el significado de la oración y de las palabras es tarea de la semántica, pero comprender qué se ha querido decir con cierta oración

⁹⁸ H. P. Grice, "Significado", *Cuadernos de Crítica*, No. 1..., op. cit., pág. 16.

implica un análisis pragmático que proporcione indicaciones del significado del hablante.

El significado de la preferencia es el resultado, por un lado, de un análisis semántico que permita recuperar el significado de las palabras y de las variables contenidas en la oración proferida. En la frase “hace frío aquí” hay que poder comprender por lo menos tres variables cuyos valores no se especifican en la oración mencionada: cuándo hace frío, dónde hace frío y cuánto frío hace. La ubicación contextual nos permite completar dichas variables y, hasta este punto, sólo hemos requerido del análisis semántico. Por otro lado, el significado de la preferencia requiere también del análisis pragmático de la intención del hablante para saber si con dicha preferencia se ha tratado o no de implicar intencionalmente algo distinto al significado semántico de la oración. Por ejemplo, con la frase anterior: “hace frío aquí”, un hablante puede querer indicar, de manera indirecta o implícita, a otro que desea que se cierre una ventana; también podría ser el caso que simplemente esté haciendo una indicación sobre el estado del clima en un determinado lugar para iniciar una conversación.

Como la divergencia entre el significado de la oración y el del hablante es siempre posible, el significado de lo proferido exige un análisis tanto semántico como pragmático que nos permita reconocer no sólo el

significado de las palabras, sino también la intención que se inscribe en el acto comunicativo, ya que la comunicación, como tal, sólo se alcanza si, además del reconocimiento del significado de una oración podemos reconocer la intención por la cual fue proferida dicha oración.

Cuando nos enfrentamos a una proferencia en la cual intuimos la posibilidad de que lo que dicen las palabras diverge de lo que intencionalmente se nos quiere comunicar —los casos más comunes son la ironía, la metáfora, los actos de habla indirectos o las *implicaturas* conversacionales⁹⁹— es necesario hipotetizar la intención del hablante para poder comprender la intención comunicativa y dar inteligibilidad a dicha divergencia.

La idea central de Grice es que la interpretación pragmática se sustenta en un proceso inferencial, en el cual el intérprete hipotetiza posibles

⁹⁹ En la terminología de Grice se distingue entre «*implicate*» —que Dascal ha traducido como *implicitar*, verbo al que le corresponde el neologismo “implicatura”— e «*imply*» —implicar—. Una *implicatura* conversacional es aquello que se puede *implicitar* en una conversación pero que no tiene la fuerza lógica de una implicación y, por lo tanto, puede ser negada sin que exista una contradicción de sentido. La *implicatura* requiere siempre de un contexto y de una comunidad interpretativa. Por ejemplo, en la oración “Juan llegó tarde” implica que él llegó. Si se dijera “Juan llegó tarde pero no llegó”, se cae en una contradicción ya que Juan no puede llegar y no llegar al mismo tiempo; en este sentido, la oración “Juan llegó tarde pero no llegó” implica una contradicción, pero puede *implicitar* que él estaba tan distraído que era como si no hubiera llegado. En la oración “el perro está sobre el tapete” se puede, por ejemplo, *implicitar*, siempre desde un determinado contexto y hábito de comprensión comunitaria, que hay que sacar al perro a orinar y es totalmente posible decir, sin caer en contradicción: “el perro está sobre el tapete, pero ya lo saqué a orinar”.

explicaciones que ofrezcan coherencia al acto lingüístico del hablante cuando se percibe como problemático al observar que se ha transgredido alguna de las *máximas conversacionales* que se derivan del *Principio de Cooperación*.¹⁰⁰ Si, por ejemplo, una persona le solicita a otra un libro en préstamo y en vez de recibir una respuesta clara, el dueño del libro expresa: “ese ejemplar es muy raro, difícil de conseguir y no me gustaría que se perdiera”; con esa respuesta no se hace explícita la negativa o la aceptación del préstamo. La transgresión de la máxima de *manera* que postula la necesidad de claridad en la respuesta nos pone sobre aviso de una intención comunicativa implícita en la oración misma. Al no transparentarse el significado de la preferencia en el significado de la oración, el intérprete se enfrenta a la necesidad de hipotetizar un significado posible que ofrezca inteligibilidad a la implicación o *implicitación* —intención comunicativa— que el hablante está transmitiendo con su respuesta.

¹⁰⁰ La máxima de *cualidad* indica la necesidad de hacer una contribución a la conversación que sea verdadera; la máxima de *relación* se refiere a la importancia de realizar una aportación relevante al asunto en cuestión; la máxima de *manera* solicita que la contribución en dicha conversación sea clara y; la máxima de *cantidad* solicita que la información referida sea concisa, ni más ni menos, según las circunstancias del caso. Estas cuatro máximas y las submáximas que de ellas se derivan, se sustentan en el *Principio de Cooperación* que exige una cierta racionalidad instrumental en los procesos conversacionales; o en otras palabras, la presuposición de que los interlocutores en una conversación buscan cooperar y contribuir en el desarrollo de la conversación. “Haz una contribución conversacional de tal forma que corresponda a lo requerido” H.P. Grice, *Studies in the ways of Words*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1989, pág. 27. (traducción Marcelo Dascal)

Según Marcelo Dascal, en los procesos de comunicación, el intérprete siempre se enfrenta al problema de determinar la intención comunicativa del hablante, lo que transforma *todo proceso interpretativo* en uno *hipotético inferencial o abductivo*. La formulación de hipótesis explicativas, comprende también los casos en los cuales no existe divergencia entre el significado del hablante y el de la oración, ya que incluso en dichos casos que se observan como no problemáticos tenemos que presuponer que la intención del hablante se ha vuelto transparente en sus palabras para poder asumirlas como una preferencia. En este sentido, la comunicación directa o transparente es un caso especial en el proceso comunicativo, en el que se acepta la primera hipótesis interpretativa que se deriva del significado de la oración al no haber razones para rechazarla.

Cuando encontramos razones para rechazar la identidad entre el significado de la oración y el significado del hablante, se hace necesario buscar hipótesis alternas para comprender lo que indirectamente se está comunicando. En ambos casos —comunicación directa o indirecta— el intérprete tiene que cerciorarse de que no existan razones, a la luz de información colateral y contextual disponible, para negar o aceptar la hipótesis seleccionada como intención comunicativa del hablante. La diferencia entre la comunicación directa y la indirecta es que en la

comunicación directa la hipótesis de la intención se deriva — automáticamente— del componente semántico, mientras que en la indirecta el intérprete elabora una o varias hipótesis alternativas para alcanzar una que ofrezca la intención comunicativa más pertinente al caso y circunstancias dadas.

En este sentido, sin importar lo directo o indirecto de la comunicación, comprender una proferencia exige siempre la complementariedad del análisis semántico y el pragmático, así como la evaluación de las hipótesis ofrecidas para eliminar la ambigüedad del significado del hablante en relación al contexto y a la información colateral en cada caso.

El problema que todavía queda abierto es analizar cómo se accede al significado intencional de un autor en un signo no lingüístico por medio de esta propuesta pragmática, en la cual se plantea que para comprender los denominados signos no naturales es indispensable presuponer que dichos signos son emitidos con una intención comunicativa y, por lo tanto, es trabajo de la pragmática, en vinculación con la semántica, analizar si las intenciones del autor o hablante se develan en el acto comunicativo o, si por el contrario, dichas intenciones sólo se implican o implicitan.

Si tomamos un caso en el que se involucra un signo no lingüístico como por ejemplo un bostezo, ese acto se encuentra asociado normalmente al estado de cansancio y, por lo tanto, puede ser interpretado como un signo que representa —semióticamente— el cansancio de nuestro interlocutor; ahora bien, si dicho interlocutor bosteza con la intención de comunicarnos que nuestra participación en la plática es muy aburrida, su intención comunicativa sólo tendrá éxito si reconocemos dicha intención, de lo contrario, de la indicación de cansancio que podemos reconocer como significado común de un bostezo, no se sigue que debamos interpretar que dicho cansancio es producido por nuestra persona y que se nos está solicitando, de manera indirecta, que dejemos de hablar.¹⁰¹

¹⁰¹ Como ya se apuntaba, Jerry Fodor plantea que presuponer una intención comunicativa en la obra de arte, implica que, en los casos contemporáneos que pueden ser vinculados al arte conceptual, la obra como vehículo de un gesto comunicativo fracasa, ya que requerimos de la mediación de textos críticos que ofrezcan interpretaciones pertinentes para volver inteligible dichas obras. Según Fodor, la intención comunicativa presupuesta como un aspecto de lo artístico se lograría sólo después de que el intérprete haya tenido acceso a una interpretación externa proveniente del artista o de un crítico y, por lo tanto, no es parte de la obra. Jerry. A. Fodor, “Dejà vu All over Again: How Danto’s Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind” en Max Rollins (ed.), *Danto and his Critics...*, op. cit.

Sin embargo, si consideramos que incluso en la comunicación convencional existen eventos que, como plantea Dascal, no son transparentes a la interpretación directa y que, por lo tanto, requerimos improvisar hipótesis inferenciales para lograr inteligibilidad de estos; fenómenos como el arte conceptual pueden ser pensados de igual manera como procesos de comunicación no transparente, los cuales, si pueden ser interpretados con ayuda de información colateral, entonces no fracasan como vehículos comunicativos.

En el caso de las representaciones visuales, existen modos convencionales de transmitir ideas que en la terminología de Peirce se conocen como símbolos. Los símbolos en esa teoría semiótica tienen la característica de establecer la relación entre el signo y su Objeto por medio de un Interpretante cristalizado y predeterminado por el signo mismo al estar conformado sintáctica y formalmente por la misma convención. En ese sentido, para Peirce, el lenguaje es también un sistema simbólico, ya que la relación entre un signo lingüístico y su Objeto se encuentra mediado por un Interpretante que es social y convencional. El concepto *silla* implica un modo de representación que repite su estructura formal en todo momento: la palabra o el sonido “silla”. En este sentido, “silla” representa siempre un mismo tipo de objeto que, sin importar a que tipo de silla particular nos refiramos, su significado se encuentra siempre mediado por un Interpretante del tipo “objeto para sentarse”. De la misma manera, los símbolos visuales nos ofrecen niveles de significación convencional y habitadas en una comunidad de uso. La imagen de una paloma blanca con una rama de olivo en el pico se asocia con el significado de “paz” por la mediación cristalizada de un Interpretante de tipo occidental y cristiano. Los Interpretantes que utilizamos para reconocer a los Objetos de los signos simbólicos, sean lingüísticos o no, son de carácter cultural y convencional y, por lo tanto, para

su comprensión no requerimos más que el conocimiento de las reglas de asociación establecidas en una comunidad interpretativa.

Ahora bien, no todas las imágenes alcanzan significado por asociación simbólica, la mayoría de ellas representan a su Objeto por una asociación principalmente icónica o analógica —la pintura es un claro ejemplo ya que lo representado en el signo pictórico se *parece* al objeto al que hace referencia— y en algunos casos por asociación indicial —las huellas dejadas sobre la arena han sido causadas por la presencia del objeto de referencia; la fotografía es un caso particular, pues el Objeto del signo se reconoce por asociación icónica, pero el medio fotográfico, por sus características, implica una relación indicial entre el signo y su Objeto.¹⁰²

En este sentido, para acceder al ámbito comunicativo en un signo no lingüístico, lo que en el modelo de Grice se denomina significado de la oración —el significado resultado del análisis semántico del texto en su literalidad— tendría que comprenderse como el análisis de la estructura formal del signo y sus referencias directas a los objetos que representa —la denotación—. Dicho análisis de la estructura formal nos ofrece el marco de referencia en el cual se pueden llegar a inscribir intenciones comunicativas

¹⁰² Philippe Dubois, *El Acto Fotográfico: de la Representación a la Recepción*, traducción de Graziella Baravalle, Barcelona, Paidós, 1994.

concretas. Esas intenciones pertenecen al ámbito del significado del autor y sigue siendo trabajo de la pragmática determinar si existe divergencia entre el significado de lo denotado y lo que se intenta comunicar con la imagen. De la misma manera que el significado de la proferencia se alcanza en el doble análisis semántico-pragmático, el significado de lo expresado en la obra visual estará integrado por el análisis semiótico de lo denotado y el análisis pragmático de la intención comunicativa por la cual eso ha sido representado.

3.4. Reflexión crítica: la transgresión como límite interpretativo.

Ante mucha de la producción artística contemporánea podríamos preguntarnos qué pasa cuando un artista, que tiene conciencia de las categorías que han sido y que actualmente son válidas en cierta situación cultural, busca intencionalmente transgredir dichas categorías como *plan* y norma de la producción actual, aunque de igual manera pretende el reconocimiento de arte para su producción. ¿Cómo sería posible la pretensión de reconocimiento a la luz de categorías que han sido

transgredidas y que, muy difícilmente, serían compartidas por aquellos de los que se pretende reconocimiento sobre el objeto?

Es importante indicar que la transgresión es una categoría válida en la producción contemporánea y como categoría válida tiene una historicidad que la vincula, por lo menos, al siglo XIX y al romanticismo, así también a las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Que un artista transgreda categorías válidas puede dificultar el reconocimiento de la práctica artística, pero no imposibilitarlo, ya que la misma transgresión opera, según Dickie, al interior de las prácticas culturales reconocidas como pertenecientes al mundo del arte:

El hacer arte ha tenido en su centro el trabajo con un medio. Aprender a ser artista ha significado aprender a trabajar en un medio u otro —pintura, piedra, palabras, tonos. Durante cientos de miles de años miles de personas han estado aprendiendo a usar un medio y, por ello, a crear arte. Entonces, un día, Duchamp usó un urinario como medio de modo preciso a como un escultor usa un trozo de madera y se las arregló (sólo apenas) para hacer una obra de arte. Un nuevo y sorprendente medio se agregó, por ello al arsenal de los artistas.¹⁰³

¹⁰³ Dickie, George. *El círculo del arte...*, op. cit., pág. 90.

Actualmente es muy común que los artistas se hallen formados en alguna institución educativa de carácter artístico, en la cual se estudien los ámbitos pertinentes para ejercer la profesión. En este sentido, es factible presumir la existencia de artistas que intencionalmente busquen que su producción sea reconocida por otros como objetos artísticos a la luz de categorías que son o han sido aceptadas como válidas en la historia de su propia tradición —incluida la categoría de la transgresión. Si contemplamos estas circunstancias es factible pensar que la intención de que algo sea reconocido como objeto artístico nos sirva de guía interpretativa en la medida que identifiquemos, en tanto intérpretes, las categorías pertinentes a partir de las cuales el artista ha buscado dicho reconocimiento.

Cuando, a principios del siglo XX, Duchamp inicia la producción de los *ready-mades*, desarrolla una táctica basada en la descontextualización de objetos cotidianos. Dicha descontextualización buscaba que el público reconociera objetos de producción industrial como objetos artísticos al firmarlos y ubicarlos en espacios destinados a la contemplación artística. Indudablemente su gesto cuestionaba muchas de las categorías que hasta el momento eran válidas para reconocer a una obra de arte como única e irrepetible; sin embargo, en ningún momento se ponía en duda en estas producciones, por parte del artista, el valor de categorías como la autoría o la

relación de la misma obra respecto a los espacios de exhibición. Al paso de los años, lo que tuvo lugar como una transgresión *táctica* en la producción de Duchamp se ha vuelto un método *estratégico*¹⁰⁴ posible en la producción artística contemporánea. Es así que las transgresiones en el modo de entender lo artístico, por más extrañas que puedan ser, no transgreden más que algunos aspectos en el modo de comprensión y de reconocimiento de lo artístico, mientras otras características se mantienen y se potencian, promoviendo diferentes organizaciones jerárquicas entre las categorías que se encuentran asumidas en una tradición.

Puede darse el caso de prácticas con presuntas pretensiones artísticas que sean tan radicales en sus modos de transgresión que se conviertan o se

¹⁰⁴ Al orden o cálculo que establece un modo de relación y actuación entre la institución y los individuos, Michel de Certeau lo denomina *estrategia*. Ésta tiene la característica de producirse un lugar y un discurso propios, donde el individuo se incorpora consciente o inconscientemente a una estructura de relaciones de fuerzas en la cual los modos de actuar y significar se encuentran predispuestos para su correcta reproducción por parte de los sujetos.

Cualquier *resistencia* individual o grupal que utilice el lugar y los elementos discursivos *estratégicos* para la producción calculada de otras posibilidades de sentido que transgredan, parcial y momentáneamente, el orden del sistema institucionalizado será denominado *táctica*. Ésta no tiene capacidad de mantenerse, de procurarse un lugar independiente sin transformarse en un nuevo orden *estratégico* que estipule sus propios límites discursivos y demarque su territorio y modos de actuación. La *táctica* es el modo de darse una *resistencia* al interior de un sistema de coordenadas y cálculos *estratégicos*. Es el modo de actualización creativa donde los individuos implicados alcanzan cierta diferenciación, activa pero de corta duración, del orden social homogéneo. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I: Artes de Hacer*, traducción de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

desplacen, de algún modo, a una práctica distinta al no mantener ningún aspecto o características para ser reconocidas como artísticas. Imaginemos un caso: un dibujante que postule que una hoja en blanco es la forma más apropiada para representar visualmente el concepto de vacío, pero que decida que su representación no requiere ser firmada, ni enmarcada, ni titulada, ni tratada como una obra de arte desde alguna categoría que pueda ser considerada como válida para dicho reconocimiento, ya que, este artista asume que tratar a su representación como una *obra de arte* es un acto burgués y desdeñable —circunstancia que lo mantiene en concordancia con algunas corrientes artísticas como el dadaísmo—. El problema en este ejemplo sería la imposibilidad de distinguir y reconocer entre la hoja como la representación del vacío y no como una simple hoja de papel en blanco, ya que a nivel de sus características perceptuales serían *indiscernibles*.¹⁰⁵

Para poder plantear que la intención individual de un artista posibilita la interpretación y comprensión de los posibles significados relacionados a un objeto particular, es necesario reconocer que la producción artística no se limita a la fabricación de objetos destinados a ser contemplados por un público; sino que busca, por parte de su autor, que dicho público reconozca

¹⁰⁵ Sobre la noción de “indiscernibles” en teoría de arte contemporáneo ver: Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común...*, op. cit.

al objeto bajo ciertas concepciones o categorías que son, o pueden ser, compartidas entre los ámbitos de producción y de interpretación. En el acto artístico se implican decisiones que no son meramente formales, sino que responden también a intenciones semánticas y expresivas. Indudablemente el ejemplo práctico de Duchamp que estoy utilizando como modelo para comprender el papel que juegan la intención y la transgresión en los procesos de la realización de objetos artísticos, no necesariamente coincide con toda la producción en artes plásticas y visuales del siglo XX; no obstante, en mayor o menor medida, la intención artística tiene mucho que ofrecernos en el reconocimiento de un objeto como arte, en tanto que, como intérpretes, podamos reconocer las particulares categorías formales, estéticas y conceptuales que se han puesto en juego en un artefacto por parte de un artista.

Reconocer la intención transgresiva de los artistas a la luz de su contexto de producción permite observar su trabajo como artístico; de otra manera, *La fuente* de Duchamp¹⁰⁶ no podría ser reconocida más que como un urinario, pero no como un objeto con cualidades estéticas, semánticas y expresivas pertinentes a la noción de arte de principios del siglo XX.

¹⁰⁶ Ilustración en la página 235.

En el caso particular de *La fuente*, es muy importante comentar que si bien, en su momento de producción, dicha pieza no dejó de ser un urinario para el grueso de las interpretaciones, creo que era evidente para muchos intérpretes que con ese objeto de fontanería el autor buscaba, intencional e irónicamente, que fuera reconocido como objeto artístico —no del mismo modo no problemático como hoy asumimos a las obras que ha sido conformadas bajo la categoría de *Ready-made*— en virtud de la pretensión de ser exhibido en un espacio para tales fines y que contaba con una firma —R. Mutt— del tipo que se inscribe en los objetos artísticos que son reconocidos y bautizados como propios por su creador.

Si bien, el gesto de usar un objeto de uso cotidiano —sin modificaciones mayores al de haber sido firmado— para producir un objeto artístico era toda una novedad, la pretensión de exhibición, así como el acto de bautizo, son ambos pertenecientes a los códigos y categorías del mundo del arte en ese contexto histórico y en nuestros días.

Es importante resaltar, que el intérprete contemporáneo puede contar con una serie de presupuestos o prejuicios que le permiten comprender la noción de arte desde un horizonte de inteligibilidad ampliado. El acercamiento crítico a objetos como *La fuente* o *El botellero* se encuentra incrementado por medio de las propuestas de *Brillo Boxes* de Warhol y de

Mike Bidlo¹⁰⁷, entre otros; empero, esta circunstancia no deshecha el gesto intencional de Duchamp, sino que lo potencia, a la vez que dicho gesto nos ofrece posibilidades para el reconocimiento, la comprensión y la valorización de propuestas similares.

La obra de arte —incluida la obra literaria— no es equiparable en su totalidad al lenguaje ordinario. Mientras el lenguaje ordinario tiene un carácter efímero en tanto no sea registrado en algún medio escrito o tecnológico, la obra de arte es siempre un artefacto que mantiene su unidad y estabilidad en tanto obra, aún en su posibilidad siempre abierta a múltiples sentidos y significados. En la teoría institucionalista de George Dickie, la obra es siempre artefactual; es decir, es siempre una entidad creada por el hombre con una cierta *finalidad* —la de ser usada como medio artístico en el contexto del mundo del arte— pero dicha entidad no necesariamente tiene que ser pensada bajo la categoría de objeto físico, ya que, un poema no es un

¹⁰⁷ En 1964, Andy Warhol expone por primera vez sus *Brillo Boxes* que básicamente son las cajas de embalaje de la marca de fibras o esponjas para lavar platos *Brillo*. El gesto apropiacionista propuesto por Duchamp en sus *ready-made* —por ejemplo, *Fuente y Botellero*— es implementado por Warhol para descontextualizar la caja comercial de su ámbito mercantil y resignificarla a la luz de su propuesta de arte *Pop*. En 1980, el artista Mike Bidlo reproduce, para una exposición, la *Fábrica* de Warhol y entre otras piezas, recrea las *Brillo Boxes*. Mike Bidlo es reconocido como uno de los miembros del movimiento *apropiacionista* que intencionalmente se apropian de objetos culturales para resignificarlos como objetos originales de arte. Las *Brillo Boxes* de Bidlo nos ofrecen una posibilidad para comprender como un gesto artístico puede constituirse en una categoría y en una estrategia en el mundo del arte. Ilustraciones en las páginas 234-236.

objeto como tal, pero al estar hecho por el hombre y al estar hecho con la finalidad de constituirse en un medio artístico en cierto contexto del mundo del arte, es un artefacto que tiene una unidad y estabilidad lingüística.

Durante el siglo XX hemos visto muchas propuestas de arte efímero como el *Landart* o el *Accionismo Vienés* que han buscado poner en entredicho la noción de obra como unidad estabilizada; sin embargo, en todos estos casos, si contamos con registros de los mismos es por intención del propio artista; entonces el objeto o acto efímero —pensemos en categorías tales como la *instalación* o el *performance*— sirven como medio artístico para su misma documentación, al igual que el pigmento o el mármol se usan como medio para la creación de obras más convencionales. En el caso de los primeros, el registro o documentación, ya sea fotográfica o de otra índole, termina deviniendo artefacto y, en ese mismo sentido, obra estabilizada, en tanto que dicho registro sirve como medio artístico de representación intencional de lo *efímero*, como posibilidad de comprensión de cierto tipo de producciones artísticas para el contexto del mundo del arte.

Como he venido apuntando a lo largo de la investigación, reconocer que algo ha sido conformado con la pretensión de que un público lo reconozca como artístico, no implica que reconozcamos directa y fácilmente los significados semánticos y pragmáticos que se encuentran correlacionados

al gesto transgresor. La transgresión como categoría actualmente válida involucra la necesidad de valorar artísticamente aquel gesto que, a un nivel de conformación formal o conceptual, no se haya estabilizado por una comunidad interpretativa; empero, reconocer la pretensión de valoración artística en el uso no estandarizado de los códigos y categorías del mundo del arte, será el primer aspecto para aventurar hipótesis sobre las intenciones pragmáticas que el artista ha puesto en juego en la obra.

Si observamos, como plantea el pragmatismo lingüístico, que la transmisión de ideas por medio del lenguaje oral o escrito puede ser problemático por la posible disociación entre lo que una frase comunica de modo explícito y la intención comunicativa que implícitamente se inscribe en dicha frase en un contexto conversacional concreto, en el caso de las artes visuales esta disociación puede ser todavía más problemática, ya que los códigos en los sistemas de representación icónicos suelen ser más difíciles de reconocer, sobre todo cuando la representación trabaja por abstracción de la figuración, como en el caso de las pinturas abstractas de Mark Rothko¹⁰⁸ y otros.

¹⁰⁸ Ilustración en la página 238.

En los procesos de representación que utilizan la figuración icónica no abstracta, el reconocimiento de lo representado o denotado ofrece un cierto grado de inteligibilidad para aventurarnos en el proceso de análisis del significado de la obra e hipotetizar, con ayuda de información colateral, las posibles intenciones comunicativas —idea que se espera que el signo produzca en el intérprete— que el autor implica o *implicita* en la obra y que nos permite trascender el nivel de análisis denotativo al intuir, no solamente la pretensión de valoración artística, sino una pretensión de sentido y de comunicación por parte del autor; sin embargo, los procesos interpretativos en los que está involucrado el arte contemporáneo suelen ser problemáticos por la constante búsqueda de los artistas de transgredir los procesos y los preceptos técnicos, materiales y conceptuales que se implican en el mundo del arte y que validan la producción artística en un determinado contexto; preceptos que son utilizados por los intérpretes como paradigmas que les permiten el reconocimiento de lo artístico y de la intención autoral para alcanzar un cierto nivel de significación. En este sentido, si un artista transgrede alguno de los preceptos necesarios —sentido común— para que un intérprete pueda reconocer un objeto como artístico y como significativo, entonces la interpretación se complica, exigiendo que se ponga en juego procesos de inferencias lógicas derivadas de la obtención de información

colateral —abducción— que ofrezcan posibilidades de inteligibilidad interpretativas a la obra en su conjunto, incluidas dichas transgresiones.

En otras palabras, en la producción contemporánea es notable una dinámica acelerada de investigación y experimentación por parte de los creadores de los modos para alcanzar la siempre “novedosa” novedad, que si bien, contará con reminiscencias del pasado, no siempre se mostrarán obvios los vínculos entre lo actual y su historicidad. En muchos casos se vuelve necesario conocer la trayectoria del artista, así como la relación con sus contemporáneos para poder acceder a un cierto nivel de comprensión de una obra en particular. En ese sentido, entender qué ha querido comunicar un artista con su obra, implica la revisión de la mayor cantidad de información documentada que dé cuenta de sus intenciones y procesos, así como del material crítico ya escrito sobre el tema o temas relacionados que permita el acercamiento a la producción de hipótesis coherentes sobre la obra.

En la pieza-instalación “*Au Naturel*” (Al Natural) realizada en 1994 por Sarah Lucas¹⁰⁹, nos encontramos con un colchón de tamaño matrimonial antiguo que presenta un aspecto avejentado, sucio y gastado. Dicho colchón

¹⁰⁹ Sarah Lucas es una joven artista británica perteneciente al grupo denominado *Young British Artists* (Jóvenes Artistas Británicos) y su trabajo ha sido considerado como *postfeminista*. Ilustración en la página 238.

está doblado en la parte superior y recargado contra la pared. Encima de él, la artista ha colocado una serie de objetos que nos permiten reconocer la idea de una pareja recostada. Del lado izquierdo se encuentra un balde metálico inclinado y dos melones. Del lado derecho se colocaron dos naranjas y un pepino. Estos elementos y su ubicación al interior de la topografía del colchón, permiten reconocer la representación estereotipada de la sexualidad falo-céntrica. En el caso de la masculinidad, el pepino y las naranjas hacen alusión a un pene erecto, mientras que la feminidad es representada por los melones que están en lugar de unos senos y del balde que hace alusión a una vagina. Esta pieza parece ser una crítica de tipo política sobre la *desgastada* —como el colchón— y cristalizada concepción común de las relaciones de pareja y de la sexualidad fálica; en la cual, por un lado, lo femenino se reduce a un par de senos y un receptáculo; mientras que, por el otro lado, lo masculino se concibe simplemente como un pene siempre listo para el acto sexual. Desde mi punto de vista, esta pieza tiene por intención llamar la atención sobre lo trasnochado y avejentado del sentido común y de la concepción occidental de la sexualidad.

Si bien, la interpretación de representaciones figurativas, en las que no se utiliza la abstracción formal, es más fácil de realizar; no obstante, esto no excluye la posibilidad de que podamos hipotetizar, haciendo una mayor

investigación y un mayor esfuerzo, sobre las intenciones que dirigieron, por ejemplo, a Rothko a realizar piezas con influencias minimalistas, en las cuales la figuración es llevada a un grado extremo de abstracción, siendo difícil intentar comprenderlas bajo Interpretantes conceptuales de tipo simbólico¹¹⁰.

La pertenencia del artista al denominado grupo de *expresionismo abstracto* nos invita a pensar en el intento de representar la mera *cualidad* separada de todo sustantivo; es decir, un estado sensible prelingüístico de tipo místico que, por lo tanto, se escapa a la posibilidad de ser subsumido por completo en algún concepto intelectual. Una pintura como “Ochre and Red on Red” (Ocre y Rojo sobre Rojo)¹¹¹ de 1954 podría representar la tensión entre el sosiego y el desasosiego. Como mera hipótesis inicial, me parece que en la obra de Rothko se busca poner en perspectiva el sustrato intuitivo de lo que Kant denominó *idea estética*, la representación de algo que no se deja ser nombrado, la representación de lo irrepresentable, de lo inefable; no obstante, esta hipótesis o las anteriores referidas a la pieza de

¹¹⁰ En la teoría semiótica peirceana, los signos se dividen según el tipo de relación que establecen con su Objeto vía la mediación del Interpretante. Cuando un signo representa a su objeto en una relación analógica se le conoce como icono; cuando dicho signo representa a su objeto en una relación existencial es llamado índice; y cuando el signo representa a su objeto por medio de una convención se le llama símbolo.

¹¹¹ Ilustración en la página 238.

Sarah Lucas son meras suposiciones falibles que posibilitan un reducto de inteligibilidad intencional y que, según lo propuesto en este trabajo, ofrecen vías interpretativas que, sin embargo, requieren ser examinadas y revaloradas para su aceptación o su reformulación desde la obtención de mayor cantidad de información colateral —evidencias externas.

Regresando a la pregunta inicialmente planteada: ¿cómo acceder por medio de la interpretación a los aspectos en la obra que, conformados de modo intencional, han sido realizados por medio de la utilización no estandarizada de los sistemas de códigos o categorías? Si al enfrentarnos con una propuesta artística su autor propone relaciones de sentido no estandarizadas, habrá que realizar una interpretación que pregunte por las intenciones que se implican o *implicitan* en dicha propuesta para poder acceder al contenido de su trabajo.

En este sentido, en vez de preguntarnos por *cuál es* el significado de la obra, tendremos que preguntar por *cuál podría ser* dicho significado a la luz del ámbito contextual pertinente y de la posible intención que se implica en el objeto artístico. La primera pregunta involucra un modo interpretativo que busca determinar el contenido de lo interpretado; mientras que la segunda permite una exploración interpretativa —por su carácter hipotético, no deja de ser una apropiación— que, de modo pragmático y de modo lúdico,

permite alcanzar un significado posible en virtud de lo que se conoce acerca de la obra y de lo que es contextual y lógicamente relevante para su comprensión.¹¹²

Preguntar por lo que podría significar una utilización particular no estandarizada de los códigos y categorías en una propuesta artística, implica postular que no podemos asegurar que nuestro acercamiento hipotético sea verdadero, ya que las relaciones de sentido promovidas por un autor sólo alcanzan un significado fijo y concreto en la medida que una comunidad de uso estandariza su comprensión por hábito —en ese momento la relación de sentido propuesta por un autor dejaría de serlo, para constituirse en una relación significativa, estandarizada y convencionalmente determinada como en el caso del *Minotauro* de Picasso; por lo tanto, preguntar por lo que podría significar dicho uso no estandarizado abre la puerta a la indagación hipotética de múltiples posibilidades de sentido que pongan en perspectiva la intencionalidad autoral, el contexto pertinente y que ofrezcan una comprensión razonable sobre dicho significado; no obstante, aún cuando es posible que se propongan varias hipótesis sobre el contenido de lo expresado en una obra, ya no es posible que la obra signifique cualquier cosa. Por el contrario, al limitar los posibles significados al ámbito intencional y

¹¹² Levinson, Jerrold. *Contemplating Art...*, op. cit., pag. 275.

contextual pertinente se obliga al intérprete a establecer criterios de investigación, indagación, análisis, corrección y valoración sobre las evidencias concretas, a partir de las cuales proponga y escoja una u otra hipótesis referente a la intención autoral de una obra en particular.

Una propuesta como ésta no pretende eliminar los desacuerdos interpretativos ya que puede darse el caso de varias interpretaciones plausibles que, haciendo uso de una hipótesis intencional, lleguen a resultados divergentes en los modos de acercamiento interpretativo; sin embargo, ante estos casos habrá que intentar construir una hipótesis alterna que busque reunir y subsumir los distintos aspectos pertinentes de las variadas interpretaciones ofrecidas, con el objetivo de realizar un acercamiento más amplio y más complejo del objeto artístico.

Así mismo, hay que aceptar y reconocer que ninguna propuesta de análisis puede subsumir por completo las posibilidades significativas a un solo reducto significativo. Es decir, toda obra de arte se encuentra en un constante proceso de interpretación, en el que siempre interviene la propia intencionalidad del intérprete y ciertas fuerzas estabilizadoras propias de la comunidad interpretativa y circunscritas a una tradición. Sin embargo, del hecho que toda obra se encuentra, en algún sentido, siempre abierta a la reinterpretación, no se implica que haya que hacer caso omiso de la

historicidad significativa de la propia obra que se retrotrae invariablemente hasta ese ámbito significativo intencional y pragmático; ámbito que en el arte conceptual contemporáneo queda comúnmente marcado, como las huellas en la arena, en los gestos transgresores.

4. La cotidianidad como experiencia estética: una aproximación hipotética al trabajo fotográfico de Gabriel Orozco.

El artista no trabaja para el público que ya sabe lo que debería ser el arte. El artista trabaja para el individuo que se pregunta cuáles son las razones por las que existe el arte. Este arte no puede ser espectacular, como la realidad no lo es [...] el espectáculo como intención está hecho para el público que espera y el artista no trabaja para ese público. A través del espectáculo no es posible convertir al público en individualidades. Cuando el arte se realiza es cuando el individuo se realiza en él, aunque sea por un momento. Porque finalmente el arte es un problema de tiempo: el momento del arte.

Gabriel Orozco.¹¹³

Adentrarse al trabajo de Orozco, como al de cualquier artista, implica la necesidad de conocer cuál es su posición sobre lo artístico, sobre la función del arte, del productor y cuál es el papel que juega el espectador en dicho proceso creativo, entre otros aspectos. Información colateral que permite

¹¹³ Conferencia dictada por Gabriel Orozco en el Museo Rufino Tamayo en la ciudad de México el 30 de enero de 2001. Gabriel Orozco, “Conferencia” en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Ediciones Turner—CONACULTA, 2005, pág. 187.

iniciar el reconocimiento de la propuesta autoral como pertinente para el mundo del arte. Como ya he apuntado, la posibilidad de reconocer algo como arte inicia, según Levinson, en el reconocimiento de la intención de aquel que busca que su trabajo sea valorado por el mundo del arte; empero, para reconocer dicha *intención categorial* e incluso la *intención pragmática* que propone Dascal es necesario que analicemos cuáles son los factores y las características que el artista considera como relevantes para su propia concepción de lo artístico.

En el caso particular de Gabriel Orozco, este artista se encuentra preocupado por establecer una relación comunicativa de su experiencia estética individual, no con un público abstracto que él mismo entiende más cercano a la idea de masa ideológicamente conformada por un sistema de poder comercial, sino con el individuo particular que alcanza a distinguirse momentáneamente de la totalidad del público para preguntarse por las razones del arte. En este sentido, a Orozco le interesa que su obra produzca una *activación* de lo que él entiende como el espacio-tiempo del arte, permitiendo al espectador observar y experimentar la realidad de otro modo; del modo en que la representación visual o tridimensional y la interpretación interactúan para mostrar la experiencia misma del artista ante una realidad y una situación concreta:

Ésa es la pregunta pertinente: ¿qué es el espacio? Me temo que la palabra implica tiempo y percepción de algo [...] Ese “espacio” ocurre cuando el lenguaje entra en acción, cuando el espectador, como activador de signos, genera esas relaciones donde interviene conocimiento, pasión, lenguaje, percepción, sexualidad. Es cuando el fenómeno comienza a percibirse de manera más completa, con mayor plenitud. Se genera ese espacio cuando estás exactamente ante algo que cubre toda tu atención, generas ese espacio y el mundo se experimenta en su totalidad. Pienso que tal vez ése sea el espacio que trata de generar una escultura así como el arte en general.¹¹⁴

Lo que parece interesar a Orozco es la capacidad que tienen los pequeños gestos y sus esfuerzos para transformar la percepción de la realidad; para activar intencionalmente una relación espacio-temporal entre el gesto —representado por un signo— y el espectador a través de la historicidad del objeto seleccionado y de su intervención. Es importante reconocer que las obras más reconocidas de Orozco como *LD*, *Naturaleza recuperada*, *Piedra que cede*, *Elevador*, *Siempre hay una dirección*, *Caballos corriendo infinitamente*, *Oval con péndulo* o *Papalotes negros*,

¹¹⁴ “Benjamín H. D. Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York, 1998” en Gabriel Orozco, *Textos sobre la obra de...*, op. cit., pág. 90.

*Rueda de la fortuna semienterrada*¹¹⁵ aparte de ser tridimensionales, no se sustentan en gestos simples de realizar, pero sí en gestos sencillos de concebir y percibir. La sencillez de esos gestos no implica que dichas piezas sean fáciles de comprender en sus intenciones pragmáticas particulares, sino que, si bien su realización y conformación han requerido de complejas estrategias de producción, cuando las observamos descubrimos rápidamente los usos no estándares de las categorías históricamente aceptadas y, de una forma sencilla, se nos invita a reflexionar sobre las implicaciones teóricas, estéticas, históricas, políticas, etc., que las obras pueden ofrecer como posibilidad.

La sencillez a la que me refiero es la capacidad que tiene el trabajo de Orozco para indicar el *gesto* a partir del cual desea dialogar con el espectador; no obstante, aún cuando dicha indicación sea fácil de reconocer en sus signos, esto no significa que el Objeto intencional de dichos signos — su *finalidad*— sea sencilla de comprender:

Lo importante no es lo que la gente ve en el museo, sino lo que la gente ve después del mirar objetos en un museo, es decir, cómo confronta después la realidad. El arte importante regenera la percepción de la realidad, la

¹¹⁵ Ilustraciones en la página 239.

enriquece, la transforma [...] el arte es una actividad para experimentar o completar la relación con lo que te rodea y la manera en que te defines en esa relación. El arte implica lo que ves y cómo lo percibes. Es una forma de jugar con eso y con el lenguaje. El arte genera instrumentos que alguien más usará [...] para experimentar, transformar, aclarar, cambiar y activar lo que sienten. El museo es solamente un momento, una fracción de la vivencia que permite que alguien experimente la realidad de manera distinta. Si el espacio del arte en el museo es importante no lo es en sí, sino por lo que ocurre después.¹¹⁶

Como puede advertirse, existe en Gabriel Orozco una concepción bastante definida sobre una idea de arte que se explica en relación a su función como catalizador de una experiencia estética que pretende lograr la redefinición de la relación con la cotidianidad por parte del individuo espectador. En ese sentido, Orozco apunta sobre la necesidad de generar el tiempo o el *momento del arte* que no depende del museo, ni de los espacios y discursos institucionalizados del mundo del arte, sino de la posibilidad que encuentra el individuo en la obra para desaparecer como público institucionalmente conformado y convertirse en una persona capaz de reconocer la variabilidad de su propia circunstancia. Es decir, el artista busca que sus espectadores transformen sus prejuicios de realidad —cristalizados por acción de los sistemas de poder cultural— al observar la realidad no

¹¹⁶ Ibid, págs. 95 y 96.

espectacular transgredida por sencillos gestos tácticos que promueven la reinterpretación y la modificación de los hábitos que determinan nuestra conciencia y sentido común de la realidad:

Creo que es más importante intentar generar el tiempo en el que el arte sucede. Generar el tiempo que muchas veces los espacios para el arte no pueden generar. El hecho artístico y el hecho individual son sumamente instrumentados en los espacios para el arte y es difícil que se dé la sorpresa, el hecho poético, el momento en el que el individuo se siente consciente, comprometido, realizado o momentáneamente pleno en la aprehensión de una idea. El arte necesita generar el tiempo del individuo percibiendo el tiempo y no el de la masa consumiendo el espacio institucional. El tiempo en el que el espectador desaparece como público de esa institución y se convierte en persona. La labor del artista es generar esos momentos del arte, frecuentemente en contra de los espacios de esa arquitectura corporativa espectacular que diseñan los museos.¹¹⁷

Catalogar el trabajo de Gabriel Orozco bajo alguna categoría de arte implica pensar su práctica cercana a la escultura, a la instalación y a la intervención urbana. Su producción constituye un hacer de tipo tridimensional que busca enfatizar los aspectos culturales e históricos de los

¹¹⁷ Conferencia dictada por Gabriel Orozco en el Museo Rufino Tamayo en la ciudad de México el 30 de enero de 2001. Gabriel Orozco, “Conferencia” en *Textos sobre la obra...*, op. cit., pág. 193.

objetos o materiales que utiliza para su trabajo —intento de producir una *contemplación reflexiva*. Es una estrategia vinculada en alguna medida con el *ready-made*, con el *arte povera* y, en alguna medida teórica, con el *minimalismo*, ya que en general utiliza materiales de desecho que recupera y transforma o que encuentra y modifica en el contexto de intervención. Si bien, gran parte de su trabajo es fotográfico, creo que no hay que pensarlo como fotógrafo, sino como un artista plástico que produce objetos tridimensionales y que ha encontrado en la fotografía el recurso del documento y de la instantánea que le permite registrar sus acciones e intervenciones efímeras —sus gestos y sus esfuerzos— en el ámbito de lo cotidiano.

En ese sentido, a Orozco no le interesa explotar las cualidades técnicas o estéticas de medio fotográfico, no le interesa continuar una tradición visual surgida en la primera mitad del siglo XIX. Prefiere la imagen a color para distanciarse de la producción con pretensiones estéticas y artísticas convencionales propias del blanco y negro. Utiliza composiciones simples y centradas que contravienen los principios canónicos más básicos de lo fotográfico con el intento de neutralizar la imagen; de re-objetivarla; de permitir la potenciación de lo representado, pero no por acción de las posibilidades técnicas y estéticas de la fotografía,

sino por su simple cualidad ontológica: por ser siempre un índice —una huella— de la realidad y de la acción o intervención intencionalmente realizada:

He intentado evitar a toda costa que se me llame fotógrafo o que se me considere dedicado a la fotografía. En mis comienzos, usando la cámara, yo no trataba de hacer fotografía; trabajaba en la realidad [la intervenía] y la fotografía era una imagen instantánea de lo que estaba haciendo [...] Es verdad que con el tiempo esa aproximación se convirtió en una fórmula estética. La instantánea, esa especie de foto informal, se volvió también estética. Pero en mi caso, lo primero era hacer una cosa [una intervención], hallar un punto y luego fotografiarlo. Intento no conformar ninguna composición: siempre es un punto central, una cosa o un plano casi homogéneo. Mi actitud no era exactamente la de un fotógrafo. Me interesaba el color [...] La fotografía en color era más bien popular y no hace tanto que técnicamente se hizo efectiva como posibilidad expresiva de lo “real” [...] Al mismo tiempo no quería limitarme con la práctica de intervención en el hecho real y su posterior documentación. Encontraba demasiadas cosas pasando en el mundo y me interesó la idea de confundirlas entre lo hecho por mí y lo encontrado en mis fotografías.¹¹⁸

La producción fotográfica de Gabriel Orozco puede ser observada en dos vertientes que pretenden ser complementarias de la búsqueda intencional

¹¹⁸ “Benjamín H. D. Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Los Ángeles, 2000” en *Textos sobre la obra de...*, op. cit., págs. 149 y 150.

de representar la realidad desde una perspectiva que active o catalice la vivencia individual del espectador y que le permita reflexionar sobre su propia cotidianeidad y realidad como corolario de la experiencia estética particular ofrecida por el autor; sin embargo, estos dos vértices juegan con estrategias diferentes en los modos de producción y conceptualizar el gesto representable.

Por un lado nos encontramos con imágenes como: *Piedras en la reja*, *Bolas de arena*, *La extensión del reflejo*, *Arena sobre mesa*, *Turista Maluco*, *Ladillos frotados*, *Gatos y sandías*, *Cinco problemas*, *Isla dentro de la isla*, *Aliento sobre piano*, *De techo a techo*, *Monedas en la ventana*, *Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla o Pelota verde*¹¹⁹, entre otras. Estas imágenes tienen la particularidad de constituirse en registro documental de una intervención o acción que incorpora, en mayor o menor medida, un comentario lúdico sobre lo cotidiano. Son actos fotográficos que sirven para registrar el gesto táctico que Orozco pone en práctica en sus acciones.

Es importante comprender que la obra, según su autor, no son las imágenes como tales, ni los gestos y esfuerzos producidos con antelación a éstas —esfuerzos que, haciendo uso de los materiales encontrados o

¹¹⁹ Ilustraciones en las páginas 240 y 241.

pertenecientes al entorno contextual, modifican las circunstancias particulares de la experiencia cotidiana—, sino su conjunción e interacción como experiencia; la fotografía permite registrar dicha experiencia —visual y emocional— del artista constituyéndose en la memoria del acontecimiento.

Este tipo de trabajo efímero, documentado desde la selección intencional de un punto de vista adecuado para intentar constatar de la mejor forma posible sus posibilidades expresivas y comunicativas en la representación de la intervención y de su relación con el entorno, se incorpora a una larga discusión iniciada en los años sesentas y setentas — cuando la fotografía se introduce en el campo de la producción artística conceptual con mayor fuerza— de tipo ontológica sobre la adecuada valoración de la imagen como obra o como mero documento. Sobre este tema, Orozco busca posicionarse en un punto intermedio reconociendo que la imagen, al ser lo único que queda del acontecimiento y al haberla realizado con el fin de lograr una síntesis bidimensional que permita la recreación de la vivencia tridimensional, es más que un simple documento y a la vez, no alcanza a ser la obra en sí misma. Para Orozco, la obra es el acontecimiento realizado que ha requerido ser registrado como estrategia de estabilización. Sobre este punto, lo importante es que ni la intervención en sí ni su documentación por separado son la obra, sino que la obra es la correcta

conjunción del acto intervencionista y del acto fotográfico para crear un signo visual que tenga la capacidad de transmitir una experiencia individual a una multiplicidad de individuos:

La idea del paseante, del caminante en la ciudad que hace intervenciones o encuentra cosas [...] me dediqué a caminar por la ciudad haciendo cosas [...] Había una maderería cercana donde encontraba tablones de desperdicio y los dispersaba en la banqueta a ver cómo se veían, reordenaba los deshechos de la carpintería. Luego caminando por el parque de Retiro, tomaba ramas viejas y las ensamblaba, las amarraba. El hecho de ir caminando por la calle [...] era un proceso, encontraba cosas, hacía y deshacía. No usaba cámara, y no estaba pensando para nada en la fotografía, estaba más concentrado en el fenómeno, en los objetos encontrados y en cómo reensamblarlos [...] Por eso empiezo a usar la fotografía cuando empiezo a salir a la calle, porque al final me doy cuenta de que son momentos en los que una madera tirada en un charco, por cómo pega el sol y el reflejo en el agua, está generando luz, hay una atmósfera, temperatura. Y me acuerdo que regresaba al día siguiente a la misma esquina con el mismo madero tirado, pero el charco ya no tenía potencial poético, ya no me generaba nada. La cámara se convierte en una manera de aprovechar ese momento y capturarlo en la imagen, porque sabía que no se podía repetir.¹²⁰

¹²⁰ “Gabriel Orozco en conversación con Guillermo Santamarina, ciudad de México, agosto 2004.” en *Gabriel Orozco*, catálogo de exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía., Madrid, Ediciones Turner, 2005. pág. 28. [*corchetes míos*]

Por el otro lado, podemos observar imágenes que no han sido conformadas por una intervención previa del autor, sino que son en sí mismas encuentros con una cotidianidad expresiva que no requiere ser modificada y de la cual Orozco nos ofrece una mirada particular intentando que, de alguna manera, dichas imágenes se confundan, por sus cualidades estéticas, con las imágenes intervenidas. *Perro durmiendo, Caballo, Reloj húmedo, Pelota ponchada, Suave azul, El círculo del perro, Sueño común, Sala de espera, Gota de agua*¹²¹, entre otras, nos permite observar el otro uso que da Orozco a la imagen fotográfica. Para él, este tipo de imágenes no pueden ser pensadas propiamente como su obra —pues al artista no le interesa la fotografía como medio, ni tampoco el título de fotógrafo—, sino como el mecanismo por el cual puede ser registrada la realidad y servir de comentario al interior del cuerpo de su trabajo:

... hay otras fotos que como paisajes son, de alguna manera, el contexto de mi trabajo. El campo posible donde sucede la obra, donde se pudo haber encontrado [...] Creo que muchas de mis fotos poseen esa intención: generar la imagen de un paisaje, en el cual la obra posible está sucediendo. Hay situaciones y objetos fotografiados que no son mi obra, como esos borregos durmiendo en el desierto en la India. Pero son comentarios acerca de la realidad en juego y me brindan algo sobre lo que considero

¹²¹ Ilustraciones en las páginas 242 y 243.

útil reflexionar para ampliar mi visión y mi obra y generar un puente con la realidad. Estos hechos fotográficos de algún modo llevan la realidad al centro de mi obra ...¹²²

El trabajo de Gabriel Orozco utiliza la realidad y la cotidianidad en abstracto como tema de trabajo. Su intención y preocupación circunda sobre la necesidad de producir una representación que sea capaz de reproducir la experiencia lúdica que lleva al artista a transfigurar el entorno contextual sobre el que se desarrolla cada una de sus piezas. La fotografía registra dichos gestos y el goce estético, petrificándolo por un corte temporal producto del acto fotográfico que reubica al gesto representado en un tiempo diacrónico y ya no sincrónico. En ese sentido, la fotografía es recibida como el único vestigio del acto intervencionista por el cual, el artista ha buscado proferir un comentario sobre la realidad y sobre la carga cultural e histórica que muchos objetos y espacios significan en la conciencia común de una comunidad interpretativa:

La fotografía también es para mí como una caja de zapatos. Es un recipiente que utilizo para transportar lo que recolecto en mis

¹²² “Benjamín H. D. Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Los Ángeles, 2000” en *Textos sobre la obra de...*, op. cit., pág. 150.

intervenciones. No me interesa mucho la composición; casi siempre el objeto de mi interés está en el centro del plano o es una totalidad. Como imagen es bastante simple, directa al hecho en la realidad. Es un registro que enfoca el centro del objeto. Me interesa lo plano de la foto en su descripción de lo tridimensional y su posible espacio para guardar el tiempo. Me interesa la foto como espacio escultórico y al mismo tiempo me interesan los objetos que pueden adquirir una apariencia fotográfica.¹²³

Para Orozco son muy importante las huellas y marcas que deja un cuerpo en su interacción con la cotidianidad, dichas marcas suelen ser el resultado circunstancial —la relación causal— que se produce cuando un individuo habita y deambula por un determinado territorio; empero, en el trabajo de Orozco, dichas marcas constituyen el principio de todo el proceso reflexivo y productivo que ofrece inteligibilidad a su obra.

En todos los casos, el artista busca enfatizar su propia corporeidad transmutando el entorno. Es decir, en cada una de sus intervenciones, Orozco procura intencionalmente que las acciones que lleva a cabo en ese entorno particular reproduzcan algún aspecto de su propia escala corporal.

¹²³ Conferencia dictada por Gabriel Orozco en el Museo Rufino Tamayo en la ciudad de México el 30 de enero de 2001. Orozco, Gabriel. “Conferencia” en *Textos sobre la obra de...*, op. cit., pág. 196.

En este sentido, todos sus proyectos se encuentran conformados y marcados por un cuerpo indicial que se inscribe en el proyecto de alguna manera. No basta con entender el gesto lúdico, como un comentario sobre la realidad que ha quedado registrado en una imagen fotográfica para que un individuo se pregunte por sus razones, sino que en estas piezas se implica siempre a ese cuerpo que genera el gesto en relación a sus propias posibilidades y capacidades; en tanto cuerpo posibilitado y limitado por su corporeidad:

Para mí son muy importantes la escala del cuerpo y su posibilidad de acción en ese momento de relación con la totalidad del paisaje. Cualquiera se puede imaginar poniendo naranjas sobre mesas de ese mercado o dando vueltas en una bicicleta entre los charcos o echando arena sobre una mesa o soplando sobre un piano. Hay un cuerpo que actúa, en su escala, en relación al paisaje. Esta relación de escala entre lo monumental urbano y el cuerpo actuando y transformándolo es una tensión que me interesa mucho: las posibilidades del cuerpo real, en ese espacio y con ese cambio de escala.¹²⁴

Otro punto muy importante para entender el trabajo de Orozco implica su preocupación por experimentar e implementar tácticas diversas que le

¹²⁴ Ibid, pág. 194.

permitan la conformación de la obra a partir de una ecuación inversamente proporcional entre el gasto del esfuerzo y sus consecuencias. Es decir, el trabajo de Orozco implica una constante búsqueda e investigación para lograr que un pequeño gesto, que en condiciones convencionales pudiera ser comprendido como vacuo, en su correcta implementación e interacción con el contexto seleccionado produzca las mayores consecuencias estéticas y reflexivas posibles:

Muchas veces uno invierte meses de trabajo en una pieza, y el resultado no es importante. Es muy interesante cómo, al contrario, sucede que un gesto muy simple puede tener mucho más impacto sobre la realidad y sobre el arte. Para mi obra es muy importante que la relación de tamaño entre el gesto y sus consecuencias no sean paralelas, sino intentar que un gesto cualquiera, mínimo, pueda tener consecuencias mucho mayores en la realidad que un mural o un edificio.¹²⁵

Los aspectos anteriormente planteados sobre la obra de Orozco, permiten una comprensión general de la concepción que tiene sobre su trabajo. Sus explicaciones del quehacer artístico son parte la información colateral que permite observar y analizar sus trabajos particulares. En ese

¹²⁵ Ibidem, pág. 194.

sentido, si nos enfocamos a imágenes como *De techo a techo* o *La extensión del reflejo*¹²⁶ será necesario analizarlas a partir de las siguientes premisas que intencionalmente Orozco pone en juego:

- a) son la documentación fotográfica de una intervención;
- b) dicha intervención implica, de alguna manera, la huella de una acción corporal;
- c) la representación fotográfica de la intervención pretende una reflexión en el intérprete sobre el gesto lúdico y sobre las condiciones necesarias para la documentación de dicho gesto;
- d) ese gesto representado busca producir, por medio de la transformación mínima de lo cotidiano, una contemplación reflexiva que se extienda a otros ámbitos de la experiencia común de la realidad, permitiendo ver la misma realidad de *otro modo*.

El carácter lúdico de esas imágenes, así como de las otras que conforman el cuerpo fotográfico de la obra Orozco, permiten reconocer la pretensión intencional de reconocimiento artístico por parte del público. Si

¹²⁶ Ilustraciones en la página 241.

bien, el artista dice haber buscado intencionalmente que sus fotografías no respondieran a los cánones fotográficos convencionales, al ser instantáneas de un acto intervencionista que transforma el paisaje, nos introducen en un proceso reflexivo parecido al de las experiencias estéticas conceptuales de los años setentas, por poner un ejemplo. No es difícil equipar la estrategia de trabajo de Orozco con el *Landart*, en el cual, si bien se implicaba una gran producción para la transformación del terreno, de la misma manera que Orozco, estos artistas buscaban el mejor ángulo y posición para realizar el registro fotográfico de su intervención. Contrariamente, la transformación del paisaje urbano de Orozco no busca ser espectacular en su producción, pero sí en su efecto. Como hemos apuntado, Orozco busca grandes resultados por medio de pequeñas transformaciones, lo que lo vincula a la premisa *minimalista* por excelencia: *menos es más*.

Al observar la fotografía *De techo a techo*, nos enfrentamos a una imagen con una composición horizontal que ha sido realizada desde cierta elevación permitiendo una observación aérea de un paisaje urbano. En el plano central de dicha imagen se encuentra una construcción completamente rectangular. El techo de la construcción es plano y en él se ha acumulado suficiente cantidad de agua para producir un espejo. En dicho espejo se observa el reflejo distorsionado de las nubes y de uno de los árboles que se

encuentran alrededor de la construcción. En la parte inferior izquierda de la imagen se reconoce la cornisa del edificio desde el cual se ha realizado la toma. Lo interesante de esta imagen, no es solamente el juego de tensiones que, a nivel de la composición, se producen entre las distintas diagonales que conforman el encuadre, sino que la distorsión del reflejo de las nubes es el resultado de múltiples efectos ondulatorios que se suceden en la superficie del agua estancada. El espejo de agua y la ondulación en su superficie ofrecen la peculiaridad sobre la cual el artista invita a reflexionar. En términos generales la imagen es gris y, en ella se ha documentado una zona de un barrio urbano poco agraciado en sus cualidades estéticas; sin embargo, el espejo de agua y las ondulaciones en su superficie se incorporan como un punto de inflexión, como catalizadores estéticos al contrastarse en este ambiente lúgubre y ciudadano.

A este nivel denotativo, la imagen simplemente ofrece la lectura del contraste entre un paisaje urbano poco agraciado y un espejo de agua estéticamente activado por unas ondulaciones; no obstante, desde una perspectiva pragmática y no meramente semántica, la fotografía se encuentra correlacionada a un gesto que ella misma no es capaz de mostrar, más que a partir de la información colateral anteriormente analizada. Las ondulaciones en la superficie del espejo de agua, si bien pudieron haber sido producidas

por un terremoto o por alguna otra circunstancia, es más coherente pensar que son el resultado de la acción intervencionista del artista. El resultado de haber arrojando una sucesión de piedras desde la posición en la que se ha fotografiado la imagen —el otro techo—, para lograr, con un pequeño gesto, catalizar las cualidades estéticas del mismo espejo y la introducción indicial del artista en la imagen para producir un efecto visual y una sensación perceptiva que, de otra manera, no se lograría.

Preguntarnos por el contenido *conceptual* del acto comunicativo que se implica en esta fotografía, me parece un poco ocioso; por el contrario, creo que el artista no busca comunicar conceptos, sino que intenta transmitir la experiencia de una vivencia —un efecto y una sensación— que invita a pensar en el acto y el gesto intervencionista para reconfigurar la experiencia de la realidad. En este sentido, lo más importante de la imagen, no es la imagen en sí, sino el preguntarnos por el gesto que le dio origen y por el cual pudo ser registrada.

En el mismo sentido, *La extensión del reflejo* es una imagen fotográfica de un par de charcos en una calle, los cuales se encuentran unidos por múltiples circunferencias que se dibujan por acción del contraste tonal del agua en el pavimento. Si hacemos un análisis meramente semántico, la imagen es bastante simple y no nos dice más de lo que el título

en conjunción a la foto ofrecen. Ambos charcos reflejan algo que se encuentra por encima de la calle. Las líneas circulares han sido realizadas con el agua de dichos charcos y; por ende, el reflejo real ha sido metafóricamente extendido; empero, ya que conocemos la estrategia de producción de Orozco, se vuelve relativamente fácil dilucidar que dichas líneas circulares las realizó con una bicicleta. Lo interesante de la imagen vuelve a ser la reflexión sobre el gesto y sobre la intervención que ha producido, como resultado final, esa continuidad de circunferencias con las que se pretende extender el reflejo resultante del par de charcos.

Al observar el trabajo de Orozco, no estoy seguro que sus pretensiones de transformar la vivencia cotidiana del público tenga, en todos los casos, los mismos resultados; sin embargo, al haber observado su trabajo desde la perspectiva intencionalista que se ha defendido a lo largo de esta investigación, me ha permitido ver las fotografías de este artista desde otra perspectiva que me resulta más interesante.

Sus postulados intencionales me han permitido percibir en la imagen la *huella de un gesto* que exige ser reflexionado como acción y proceso y no observar dicha imagen simplemente como el resultado de un gesto formal o conceptual en abstracto. A grandes rasgos, en las fotografías de este artista, la diferencia entre un análisis literal y uno intencional no produce resultados

radicalmente distintos para la interpretación; no obstante, el resultado del segundo tipo de análisis, por más sutil que sea, implica un tipo de aproximación y apropiación que de otra manera no sería posible y que permite pensar en el proceso y en la construcción de los gestos, más que en sus resultados.

Lo que me interesa mostrar con este ejemplo interpretativo es la sutil, pero no menos interesante, diferencia que ofrece un acercamiento intencionalista hipotético, en comparación con un acercamiento en el que se toma en cuenta única y literalmente los aspectos semánticos de una obra. Al preguntarse por la intención, se abre la posibilidad, por medio de la información colateral pertinente, de un acercamiento y una apropiación que no busca establecer una identidad entre significado e intención, sino que busca develar aquellos aspectos de la propuesta artística que el signo, por sí mismo, no comunica. Considerar dichos aspectos pueden modificar la percepción y la comprensión del trabajo mismo. El develamiento del Objeto de un signo es posible sólo por medio de un Interpretante específico que permita que el intérprete tome en consideración, para evaluar y criticar, aquellos aspectos que modifican la comprensión de la obra y que de otra manera permanecerían ocultos.

Conclusiones.

Esta investigación se inscribe dentro de la tradición del pragmatismo filosófico, desde la cual se establecen conexiones teóricas con la pragmática lingüística y con el intencionalismo hipotético. El objeto es desarrollar una propuesta propia que pueda servir como guía en la interpretación de casos difíciles de arte actual y especialmente en los caso de arte contemporáneo derivado de arte conceptual.

La idea es poder recuperar el ámbito intencional, propio de la creación artística, para hacer inteligibles aquellos aspecto que no alcanzan a ser visibles o comprendidos en su complejidad, desde un análisis que solamente toma en cuenta a la obra como un objeto que debe *concluire* el intérprete con independencia de su autor y de su contexto de producción. En este sentido, he acudido al pragmatismo de Charles Sanders Peirce como uno de los ejes conductores para el análisis de la noción de intención y de la figura del autor en la interpretación artística.

Me he concentrado en la idea de que todo proceso interpretativo es sólo posible al interior de una estructura sígnica, en la cual el intérprete

establece la correlaciones contextuales entre diferentes signos para obtener inteligibilidad sobre aquello que pretende interpretar. Esta postura me ha permitido reflexionar sobre la relación que existe entre el signo, su Objeto —pensado principalmente como la *finalidad* de dicho signo— y el Interpretante que —surgido de un proceso abductivo— permite la concatenación de la información relevante y pertinente para que se ofrezca coherencia a la interpretación.

La abducción juega un papel singular en los procesos interpretativos, en los cuales el intérprete no puede establecer una deducción sobre el significado del evento artístico por falta de estandarización en el usos de los códigos y las categorías propias del mundo del arte. En ese sentido, ha sido necesario una reflexión sobre los procesos de interpretación inferencial y su capacidad de producir diversas hipótesis para resolver, de un modo pragmático, los conflictos de inteligibilidad derivados de la producción artística contemporánea que se sustentan en la categoría de la transgresión.

A partir de dichas reflexiones he podido observar que tanto la propuesta teórica del intencionalismo hipotético, como la pragmática lingüística derivada de los estudios de H. P. Grice, tienen vínculos teóricos con el pragmatismo peirciano. En las tres posturas filosóficas se postula la posibilidad de acceder a cierto nivel de la intencionalidad del hablante o

autor —emisor— que ha quedado incorporada de alguna manera en la *preferencia* que, en sí misma, es siempre un signo.

Por lo tanto, la propuesta filosófica de Peirce me ha permitido analizar el problema de la intencionalidad y de su abducción desde sus aspectos generales, mientras que el intencionalismo hipotético y la pragmática lingüística me han sido de gran utilidad para reflexionar, de modo particular, sobre el acceso a las intenciones comunicativas que, como en el lenguaje escrito u oral, no se vehiculan de forma transparente o literal en la representación visual que se ostenta como transgresiva y comunicativa.

A lo largo de este trabajo, he intentado argumentar que en los procesos interpretativos relacionados con la producción contemporánea del arte visual y plástico, y sobre todo de tipo conceptual, es factible y pertinente preguntarnos por la posible intención o intenciones que tuvieron lugar en la conformación del objeto artístico a analizar. Como ya he planteado, dicha intención no puede ser recuperada plenamente con claridad y certeza, ya que, como correctamente indica la teoría del anti-intencionalismo, no existe la posibilidad de acceder a la mente del autor en el momento en que dispuso su *plan* de trabajo —su intención originaria. Por ende, la intención a la que hago referencia tendrá que ser pensada simplemente como una estrategia metodológica que proporcione vías alternas para la interpretación ofreciendo

inteligibilidad a los usos no estándares de las categorías y preceptos del arte propuestos por un artista.

Planteo que en una obra arte se implica, por un lado, la conformación intencional de una poética que realiza un autor y, por el otro, el resultado de un acto de apropiación interpretativo por parte de un intérprete. En virtud de este encuentro entre autor e intérprete, siempre mediado por el objeto artístico, resulta apropiado tratar a dicho objeto como un medio comunicativo. Medio por el cual, su autor ha buscado que un público pertinente para comprender al objeto artístico, entienda algo de éste.

La posibilidad de reconocer la intención como un ámbito significativo para la comprensión de la obra se encuentra limitada a la obtención de información colateral que ofrezca inteligibilidad a dicha obra, en tanto que, el intérprete pretende ser parte del público pertinente al que fue dirigida la *preferencia*.

Como hemos visto, la teoría intencionalista hipotética propone que el trabajo de la interpretación es el de ofrecer inteligibilidad a la preferencia de un artista. Así mismo, esta teoría plantea que la obra se encuentra implicada por intenciones que no necesariamente se transparentan en el proceso interpretativo semántico; es decir, la teoría intencionalista hipotética, al estar

sustentada en la teoría de los *actos de habla*, trabaja con premisas similares a las de la pragmática lingüística y, por lo tanto, también asume que los procesos interpretativos son siempre de tipo inferencial; ya que la interpretación tiene la obligación de constatar que el significado denotativo de una obra artística se correlaciona con las intenciones comunicativas implicadas o *implícitas* en la obra.

El modelo intencionalista hipotético se sustenta en el mismo modelo griceano que utiliza Dascal; no obstante, para William Tholhurst como para Jerrold Levinson, el ámbito prioritario del significado se encuentra en el significado de la preferencia y no en el significado del hablante como proponía Grice. Según Tholhurst y Levinson, es en la preferencia que se conjugan, en un determinado contexto, tanto el significado literal como el significado intencional del autor. Para ellos, la posibilidad de comprensión de una preferencia se sustenta en la correlación entre el análisis del significado de la oración y su comparación con una hipótesis pertinente del significado intencional del hablante, pero siempre en relación con el contexto de la preferencia misma. Al igual que Marcelo Dascal, el modelo intencionalista hipotético que defiende presupone una complementación entre semántica y pragmática que permite comprender lo proferido desde la correlación entre estas dos dimensiones de análisis.

Hay que reconocer que el acceso a los posibles sentidos y significados de la obra presuponen otros factores, además del mero conocimiento y reconocimiento, por parte de un intérprete, de las categorías o códigos históricamente estandarizados. En este sentido, será pertinente que el intérprete vincule las posibles intenciones pragmáticas con el contexto en el cual la obra cobró pertinencia, para posteriormente visualizar las posibilidades de actualización y apropiación de dicha obra en su propio presente.

Al proponer una hipótesis intencional, por medio de un proceso abductivo, es necesario reconocer la posibilidad de que el interlocutor haya utilizado los códigos y preceptos del mundo del arte de un modo no transparente o estandarizado, con el objeto de intentar comunicar ideas que no se comprenden de modo literal en la estructura semántica y sintáctica de la obra. Si se da el caso de intuir una pretensión de sentido diferente al que la lectura literal ofrece, entonces será necesario que se propongan hipótesis alternas que permitan acceder a ese uso no transparente y transgresor de los códigos, común en el arte contemporáneo de tipo conceptual.

A diferencia de posturas como la del intencionalismo *ordinario* de Hirsch, no pretendo la validación de un significado verdadero derivado de un postulado de identidad entre el significado del autor y el significado de la

obra, sino más bien que se posibilite el delineamiento de los límites en los modos de apropiación interpretativa que derivan de la idea de la multiplicidad semántica como aspecto ontológico y estético de la obra — idea común a las teorías anti-intencionalistas. Es decir, con este modelo no se pretende que el intérprete se restrinja a una supuesta autoridad del autor, sino que, en el reconocimiento de las posibles intenciones autorales, este intérprete pueda elaborar críticas de distanciamiento o acercamiento con respecto a la propuesta original y tomar una posición argumentada sobre los significados y los sentidos que se manifiestan y se implican en la obra; así como trascender su propio horizonte de inteligibilidad complejizando sus procesos interpretativos.

En este sentido, el proceso hipotético intencional que propongo proporciona claves interpretativas que permiten articular y vincular los gestos transgresores con el resto de los códigos y categorías utilizadas en la obra por un artista, ofreciendo inteligibilidad a esos usos no estandarizados que, como en el caso de la metáfora o la ironía, trascienden el significado literal de una secuencia de palabras y exigen un análisis pragmático para su comprensión.

A lo largo de la investigación he buscado distinguir entre la interpretación que se deriva del intento de reconocer la voz del autor y su

contexto, de la interpretación que actualiza dicha voz en el contexto del intérprete. Así mismo he intentado proponer una complementariedad entre ambos modos de acercamiento; ya que, una cosa es entender cuáles pudieron ser las intenciones de un artista al dirigir su preferencia a un público determinado y, otra distinta, actualizar dichos significados para acomodarlos en la experiencia contextual del intérprete. No obstante, en esta distinción me ha faltado conceder que existe una clara diferencia entre la interpretación que implica dimensiones objetivas en el reconocimiento de la voz del interlocutor y la recepción entendida como mero *goce estético* que no requiere justificación y que puede hacer caso omiso de dicha intencionalidad.

Si bien, no se puede indicar que una interpretación que haga caso omiso de la voz intencional es inválida sin más, si se puede presuponer que una que se preocupe y reconozca el lugar de cada una de las dimensiones de la relación comunicativa —autor, obra, intérprete— tendrá más posibilidades para proponer, justificar y limitar su apropiación interpretativa, sin que por ello se anule dicho *goce estético*.

Las condiciones necesarias para postular una hipótesis intencional —análisis de la evidencia interna, análisis de la evidencia externa, así como información colateral— son ya condiciones de inteligibilidad que

proporcionan límites pertinentes sobre los cuales dicha hipótesis cobra significatividad y posibilidad explicativa. Por lo tanto, en este modelo, preguntar por el significado de una obra artística es preguntar también por las intenciones que han conformado, de ese modo y no de otro, al objeto de representación que intentamos interpretar.

El reconocimiento de la intención autoral es un aspecto importante en la mayoría de las producciones artísticas contemporáneas —por ejemplo, el arte conceptual de Jan Dibbets, Joseph Kosuth o Joseph Beuys¹, entre otros—, obligándonos a ser cautelosos para no usar la obra solamente como un espejo de nuestro propio contexto histórico y sus presupuestos —por más interesante que la reflexión especular pueda ser.

La producción de arte implica, no sólo la capacidad de dar forma artística a la materia que ofrece el *genio* —capacidad que, como bien afirma Kant, debe ser formada e instruida—, sino también la constante toma de decisiones que abren nuevas disyuntivas y nuevas decisiones en un proceso intencional que inicia la mayoría de las veces con premisas muy básicas como la intención de pintar un cuadro al óleo y no a la acuarela, pero que rápidamente exige la conformación de un *plan* de investigación,

¹ Ilustraciones en las páginas 236 y 237.

experimentación y producción que va siendo modificado durante el mismo proceso de producción y que ofrece los límites necesarios para discernir sobre la posibilidad de pintar un paisaje rural o uno urbano; hacerlo bajo las premisas de alguna corriente pictórica como el cubismo o el abstraccionismo u otra; asumir la producción desde alguna discusión teórica contemporánea como, por ejemplo, desde la perspectiva del arte conceptual; etc.

En este sentido, reconocer el papel activo e intencional que juega el artista en sus procesos de producción implica preguntar por el *plan* y los *micro planes* que se llevaron a cabo para desarrollar el proyecto artístico. Un proceso interpretativo sustentado en este modelo requiere trascender la concepción de que la comprensión del significado de la obra se puede o debe limitar a la interpretación de la obra misma sin tomar en cuenta ningún otro factor que implique la intencionalidad autoral; como si de la suposición de que el artista no tiene un acceso privilegiado al significado de su propio trabajo, se derivara lógicamente que el intérprete sí lo tiene.

Desde mi perspectiva, el acercamiento a la complejidad de una obra artística requiere del reconocimiento de todos y cada uno de los elementos y aspectos que en ella intervienen; por lo tanto, la desarticulación o desvalorización del autor y de su posible intencionalidad reduce el proceso interpretativo a un ámbito bastante más pequeño: la relación binaria obra-

intérprete. Por el contrario, cuando incluimos al autor, aunque sea sólo de manera hipotética, los procesos interpretativos se dinamizan para dar lugar a por lo menos tres relaciones triádicas de mediación que se pueden complementar para complejizar la interpretación:

- a) la relación de autor-obra mediada por el intérprete: el intérprete o público como paradigma en la producción;
- b) la relación obra-intérprete mediada por el autor: hipótesis intencional;
- c) y la relación autor-intérprete mediada por la obra: relación comunicativa.

El modelo que aquí se ha planteado ha sido visualizado para lidiar con casos difíciles de arte contemporáneo de tipo conceptual. En ese ámbito creo que recuperar la intención del autor por la vía de una hipótesis inferencial y ocupar dicha hipótesis para develar y ofrecer inteligibilidad a aquellos aspectos que pueden pasar desapercibidos en una interpretación meramente semántica —que se concentra solamente en las relaciones significativas que

se denotan literalmente al interior de la obra—, permite un acercamiento y una apropiación interpretativa mucho más compleja.

Como vimos en algunos ejemplos a lo largo del trabajo, este tipo de acercamiento intencional permite develar aspectos que son de sumo interés al análisis de la obra, pero que no se muestran de modo transparente en el objeto artístico. El carácter implicative de este tipo de aspecto, produce que una interpretación con alcances meramente semánticos no tenga la capacidad de develarlos.

Es el caso, por ejemplo, que se puede analizar en el *Acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein, sobre el uso tendencioso de la historia para legitimar la conformación de un Estado bolchevique en la Unión Soviética. Como ya apunté en un análisis anterior, esta película narra la historia de un navío de guerra que, junto a la población del puerto de Odesa, se sublevan a la tiranía del viejo régimen zarista. La película describe los acontecimientos de dos sucesos que ocurrieron en 1905, pero contrariamente a lo que se ve en el *film*, ocurrieron de forma aislada, no triunfaron y no se constituyeron en el antecedente lógico y directo de la revolución rusa de 1917. El análisis intencionalista hipotético ofrece posibilidades para comprender cuál fue en 1925 la intención de Eisenstein al narrar sesgadamente una serie de acontecimientos que se suscitaron en 1905. Como ya expuse, dicha

circunstancia puede ser explicada por la implicación de conformar un mito fundacional que legitime a la revolución bolchevique conforme al pensamiento marxista de la época.

Creo que el alcance de este modelo es variado. Si bien está pensado para servir de herramienta de análisis en cierto tipo de producción conceptual, el ejemplo sobre la película de Einsenstein, nos muestra que este modelo puede tener alcances mayores. Sin embargo, también es claro que tiene límites y que no se puede pretender su uso en cualquier tipo de producción artística. Sobre todo cuando en dicha producción no es claro el intento de usar el medio artístico como medio comunicativo.

En ese sentido propongo que ante una obra plástica o visual que presente aspectos que no puedan ser plenamente comprendidos e interpretados a la luz de las categorías y códigos históricamente estandarizados —gestos transgresores—, pero que se pueda intuir cierta intención comunicativa, se tome en cuenta lo siguiente:

- a) Un análisis interno sobre los elementos y aspectos que conforman la obra a nivel formal, sin limitar dicho análisis a un aspecto meramente formalista. Dicho análisis no tendría que limitarse a los aspectos

técnicos-formales, sino que buscaría también reconocer los posibles significados de lo representado a la luz de las categorías y códigos históricamente aceptados, sin perder de vista la necesidad de relacionar ese primer acercamiento interpretativo al contexto de producción.

- b) Una investigación historiográfica sobre todos los aspectos relevantes que permitan una reconstrucción política, social y cultural del contexto de producción; así como una investigación y análisis sobre toda la evidencia externa —colateral— disponible que permita proponer una o varias hipótesis de la intencionalidad autoral.
- c) (a) y (b) permitirán reconocer los aspectos divergentes —trazas no estandarizadas— en la obra y en su reconocimiento habrá que cuidar que toda hipótesis de significado intencional sobre las relaciones de sentido propuestas por un autor sean pertinentes respecto a la estructura formal y el contexto de producción de la obra en cuestión.
- d) Toda propuesta hipotética intencional tiene que ser evaluada en función de la relación estrecha de (a) y (b) para poder alcanzar un significado coherente de lo proferido visualmente.
- e) Toda propuesta de hipótesis intencional que permita vincular el contexto de producción con el objeto artístico en cuestión y que

ofrezca explicación coherente, no sólo sobre los usos no estandarizados de las categorías y códigos por parte del autor, sino sobre la totalidad de la obra, será una aproximación posible que validará sus resultados en función de la calidad y cualidad de las evidencias internas y externas analizadas y utilizadas.

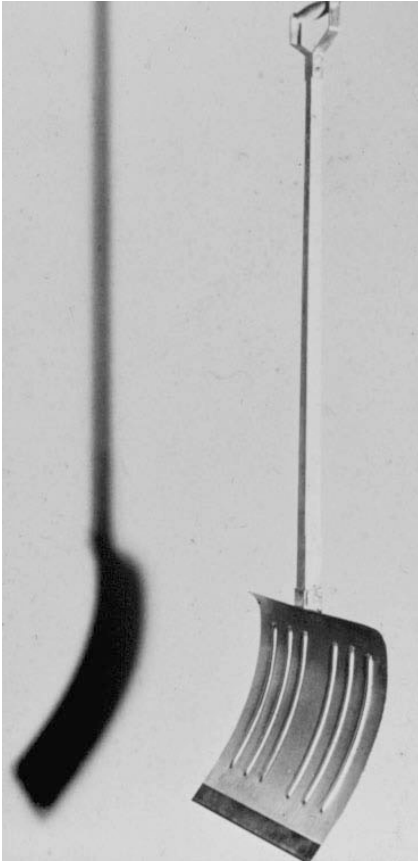
- f) Un acercamiento interpretativo bajo la premisa de hacer del autor un interlocutor, permite reconocer sus intenciones expresivas y comunicativas a la luz de su propio contexto y en función del público al que dicho trabajo estuvo dirigido; empero, una vez que se ha realizado esa interpretación que busca responder a la pregunta —¿qué quiso decir un autor al utilizar una secuencia signica de un determinado modo, en relación al contexto histórico de producción y a un público de recepción?—, es factible preguntarnos —¿qué nos dice la obra a nosotros, en nuestro contexto presente?—, sin perder de vista que cualquier reinterpretación o apropiación de la obra con respecto a nuestra actualidad, no debería obviar el análisis intencional previamente alcanzado si es que se pretende comprender qué es lo que se ha intentado comunicar por medio de la obra.

Como hemos apuntado, el acercamiento al arte contemporáneo y a sus posibles significados implica una experiencia interpretativa que tenga la capacidad de vincular los resultados interpretativos derivados de la categoría de la transgresión artística —los gestos transgresores— con aquellas categorías y códigos del mundo del arte que se mantienen válidos como parte de los presupuestos del mismo mundo y que ofrecen el ámbito de inteligibilidad y el contexto pertinente para la comprensión de la obra en cuestión. En ese sentido, defiendo que ese acercamiento vinculante se facilita cuando se pone en juego el aspecto intencional vía una hipótesis abductiva.

El pragmatismo filosófico me han permitido reflexionar sobre los matices teóricos que se implican en una propuesta como la defendida en este trabajo; sin embargo, considero que si bien, en esta investigación he podido esbozar algunos aspectos sobre la interpretación del arte en relación con la categoría de transgresión y sobre la abducción de la intencionalidad que se implica en dicha categoría, será importante reconocer que este trabajo es sólo un acercamiento y que un estudio más exhaustivo sobre pragmatismo filosófico y sobre sus posibles usos en el campo de la teoría del arte sigue siendo pertinente.

Ilustraciones.

Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919.Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, 1503-1506.Pablo Picasso, *Guernica*, 1937.



Marcel Duchamp, *Pala de Nieve*, 1915.



Marcel Duchamp, *Botellero*, 1914.



Andy Warhol, *Caja de Brillo*, 1964.



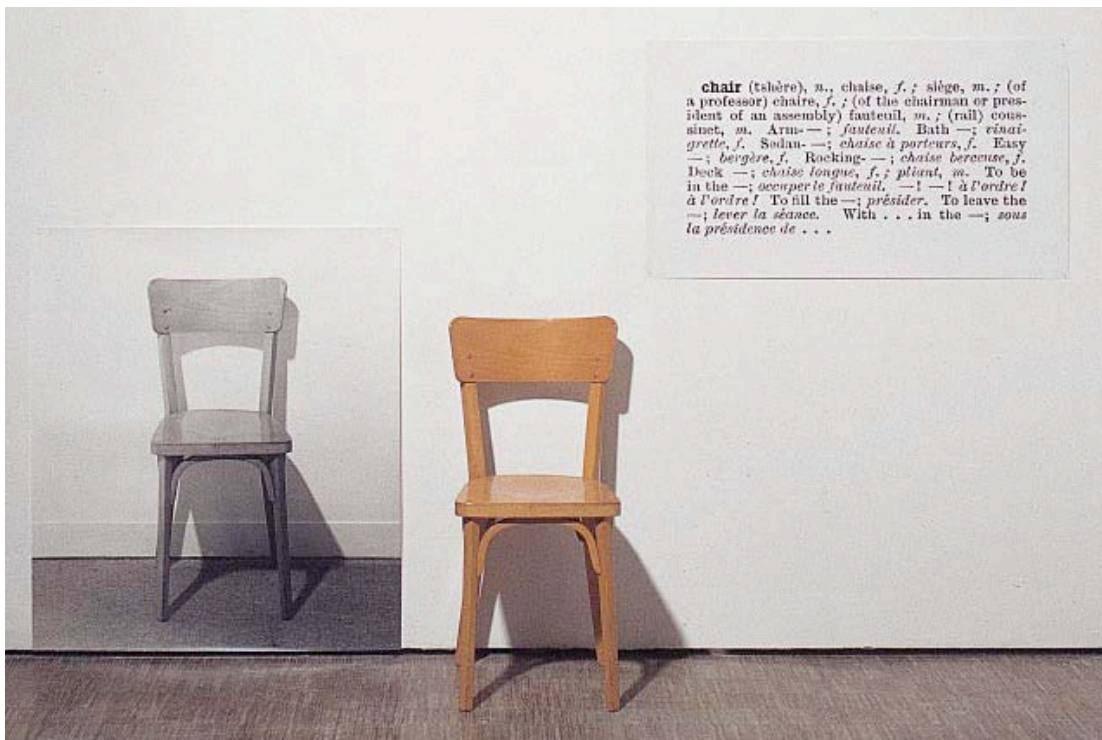
R. Mutt (Marcel Duchamp), *Fuent*, 1917.



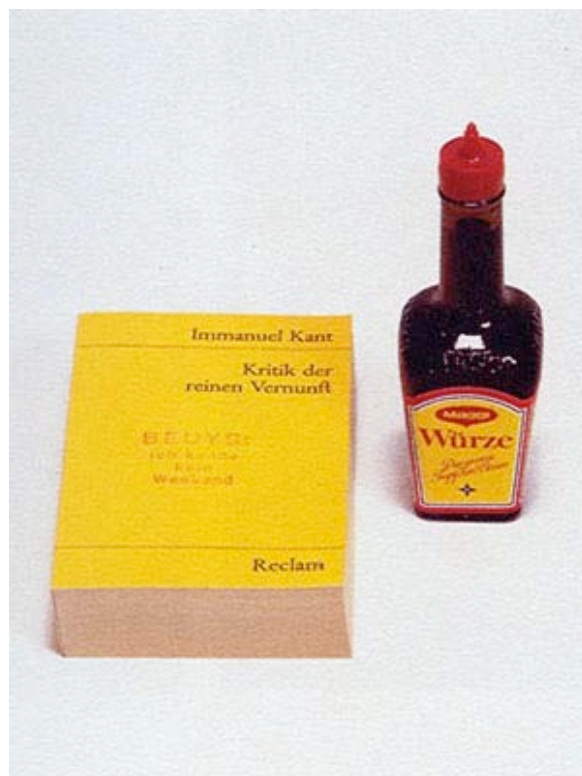
Mike Bidlo, *No es un Warhol (Cajas de Brillo)*, 1991.



Jan Dibbets, *Corrección de Perspectiva —Mi estudio II, 3—*, 1969.



Joseph Kosuth, *Una y Tres Sillas*, 1965.



Joseph Beuys, *No conozco fin de semana*, 1972.



Mark Rothko, *Ocre y Rojo sobre Rojo*, 1954.



Sarah Lucas, *Al Natural*, 1994.

Obra de Gabriel Orozco.



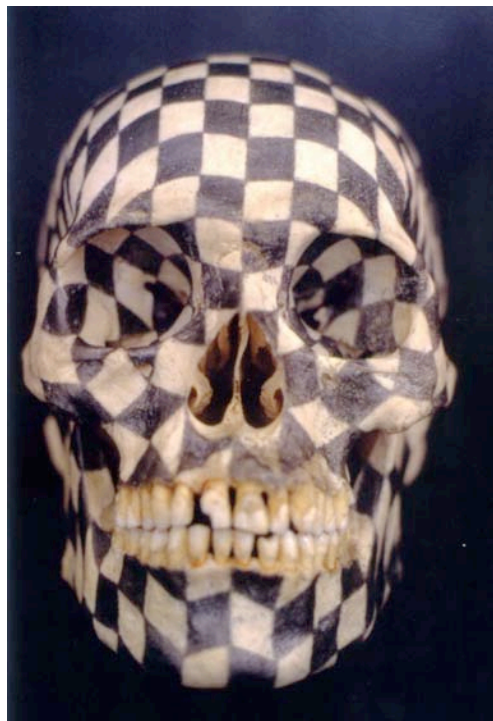
La DS, 1993.



Elevador, 1994.



Caballos corriendo infinitamente, 1995.



Papalotes negros, 1997.



Turista maluco, 1991.



Arena sobre mesa, 1992.



Gatos y sandías, 1992.



Cinco problemas, 1992.



Aliento sobre piano, 1993.



Isla dentro de la isla, 1993.



La extensión del reflejo, 1992.



De techo a techo, 1993.



Perro durmiendo, 1990.



Reloj húmedo, 1993.



Pelota ponchada, 1993.



Suave azul, 1993.



Sueño común, 1996.



Sala de espera, 1998.

Bibliografía.

- **Anscombe**, G. E. M., *Intención*, traducción de Ana Isabel Stellino, Barcelona, Paidós, Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- **Apel**, Karl-Otto, *El camino del Pensamiento de Charles S. Peirce*, traducción de Ignacio Olmos y Gonzalo del Puerto, Madrid, Visor, 1997.
- **Audi**, Robert, “Intending” en *Journal of Philosophy*, No. 70, 1973, págs. 387-403.
- **Austin**, John L., *How to Do Things with Words*. Oxford, Oxford University Press, 1962.
- **Barthes**, Roland, “La muerte del Autor” en *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*, traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1994.
- —————, “La retórica de la imagen” en *Lo obvio y lo Obtuso: Imágenes, Gestos, Voces*, traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1995.
- **Beardsley**, Monroe C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt, Brace and World, 1958.

- —————, *The Possibility of Criticism*. Detroit, Wayne State University Press, 1992.
- —————, “On the Creation of Art” en Monroe C. Beardsley y Herbert M. Schuller (eds.), *Aesthetics Inquiry*, Belmont, California, Dickenson, 1967.
- —————, “Intending” en Alvin Goldman y Kim Jaegwon (eds.), *Values and Morals*, Reidel, Dordrecht, 1978.
- —————, y William K. Wimsatt, “The Intentional Fallacy” en Joseph. T. Shipley (ed.), *Dictionary of World Literature: Criticism, Forms, Technique*, New York, Read Books, 2007.
- **Bergman**, M., *Meaning and Mediation, Toward a Communicative Interpretation of Peirce’s Theory of Signs*, Yliopistopaino, Helsinki, 2000.
- **Berswordt—Wallrabe**, Kornelia von, (ed.), *Marcel Duchamp*, Museum Jean Tinguely Basel, Hatje Cantz Publishers.
- **Bratman**, Michael E., “Davidson’s Theory of Intention” en *Faces of Intention: Selected Essays on Intention and Agency*, New York, Cambridge University Press, 1999.
- **Carroll**, Noël, “Art, Intention and Conversation” en Gary Iseminger (ed.). *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press, 1992.
- —————, “Anglo-American Aesthetics and Contemporary Criticism: Intention and the Hermeneutics of Suspicion” en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, volumen 51, No. 2, verano, 1993, págs. 245-252.

- —————, “Interpretation and Intention: The Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism”, *Metaphylosophy*, volumen 31, No. 1/2, January 2000, págs. 75-95.
- **Certeau**, Michel de, *La invención de lo cotidiano 1: Artes de Hacer*, traducción de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- **Cohen**, Ted y Paul Guyer (ed.), *Essays in Kant’s Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.
- **Danto**, Arthur C, “The Artworld” en *Journal of Philosophy*, No. 15, 1964.
- —————, “Artworks and Real Things” en *Theoria*, No. 1-3, 1973.
- —————, *La Transfiguración del Lugar Común: Una Filosofía del Arte*, traducción de Ángel y Aurora Mollá Román, Barcelona, Paidós, 2002.
- **Dascal**, Marcelo, “La pragmática y las intenciones comunicativas” en Dascal Marcelo (ed.), *Filosofía de lenguaje II: Pragmática*, Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía No. 18, Madrid, Editorial Trotta, 1999.
- **Dickie**, George, *Art and the Aesthetic*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.
- —————, *El Círculo del Arte: Una Teoría del Arte*, traducción de Sixto J. Castro, Barcelona, Paidós, 2005.
- ————— y W. Kent Wilson, “The Intentional Fallacy: Defending Breardsley” en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, volumen 53, No. 3, verano, 1995, págs. 233-250.

- **Dubois**, Philippe, *El Acto Fotográfico: de la Representación a la Recepción*, traducción de Graziella Baravalle, Barcelona, Paidós, 1994.
- **Eco**, Umberto, *Obra Abierta*, Traducción de Roser Berdagué, Barcelona, Editorial Planeta, 1992.
- **Faerna**, Ángel Manuel, *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- **Fodor**, Jerry. A., “Dejà vu All over Again: How Danto’s Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind” en Mark Rollins (ed.), *Danto and his Critics*, Cambridge, Cambridge Mass, Blackwell, 1993.
- **Gadamer**, Hans-Georg, *Verdad y Método I*, traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, España, Ediciones Sígueme, 1977.
- —————, “La incapacidad para el diálogo (1971)” en *Verdad y Método II*, traducción de Manuel Olasagasti, Salamanca, España, Ediciones Sígueme, 1992,
- **Grice**, H.P., *Studies in the ways of Words*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1989.
- —————, “Significado”, *Cuadernos de Crítica No. 1*, traducción de Aline Menassé, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- **Harman**, Gilbert, “Practical Reasoning” en *Review of metaphysics*, No. 79, 1976, págs. 431-463.

- **Herrera Lima**, María, “La estética filosófica y la interpretación del arte contemporáneo. Ensayo crítico sobre *Las razones del arte.*” en *CRÍTICA*, Revista Hispanoamericana de Filosofía. Vol. 38, No. 113, agosto 2006. Págs. 61–73.
- ————— (Ed.), *Teorías de la Interpretación: Ensayos sobre Filosofía, Arte y Literatura*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- **Hirsch**, E. D. Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967.
- **Iseminger**, Gary, “An Intentional Demonstration?” en Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press, 1992.
- **Irwin**, William, *Intentionalist Interpretation: A Philosophical Explanation and Defence*. Westport, Conn, Greenwood, 1999.
- **Juhl**, P. D., *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*, New Jersey, Princeton University Press, 1980.
- **Kant**, Immanuel, *Crítica del discernimiento*, traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid, Machado Libros, 2003.
- **Knapp**, Steven y Walter Benn Michaels, “The impossibility of Intentionless Meaning” en Gary Iseminger (ed.), en *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press, 1992.

- **Livingston**, Paisley, *Art and Intention: A Philosophical Study*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2005.
- **Levinson**, Jerrold, *Music, Art, and Methaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1990.
- —————, “Intention and Interpretation: A Last Look”, en Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press, 1992.
- —————, *Comtemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford, New York, Clarendon Press, Oxford University Press, 2006.
- **Mele**, Alfred R., “Intention, Belief and Intentional Action” en *American Philosophical Quaterly*, No. 26, 1989, págs. 19-30.
- —————, *Springs of Action*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1992.
- —————, “Intention and Literature” en *Stanford French Review*, No. 16, 1992, págs.173-187.
- —————, *Motivation and Agency*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- **Morris**, Charles, *Signos, Lenguaje y Conducta*, traducción de José Rovira Armengol, Buenos Aires, Losada, 1962.
- —————, *Fundamentos de la Teoría de los Signos*, traducción de Rafael Grasa, Barcelona, Paidós, 1994.

- **Nathan**, Daniel O., “Categories and Intention” en *Journal of Aesthetics and Criticism*, volumen 31, 1973.
- —————, “Irony and the Author’s Intention”, *British Journal of Aesthetics*, volumen 22, No. 3, verano, 1982, págs. 245-256.
- —————, “Irony, Methaphor, and the Problem of Intention” en Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press, 1992.
- **Orozco**, Gabriel, *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Ediciones Turner—CONACULTA, 2005,
- —————, *Catálogo de exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, Ediciones Turner, 2005.
- **Peirce**, Ch. S., *Collected Papers*, vols. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds.), Harvard University Press, Cambridge, MA, 1931-1958.
- —————, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vols. 1-2, N. Houser et. al. (eds.), Indiana University Press, Bloomington, IN, 1992-98.
- —————, *El hombre, un signo: El pragmatismo de Peirce*, traducción, introducción y notas de José Vericat, Barcelona, Crítica, 1988.
- —————, “La base del pragmaticismo en las ciencias normativas (1903)”, traducción de Sara F. Barrena,
<http://www.unav.es/gep/BasePragmaticismoCienciasNormativas.html>,
 6/05/09.

- —————, “¿Qué es el pragmatismo? (1904)” traducción de Norman Ahumada en <http://www.unav.es/gep/WhatPragmatismIs.html>, 6/05/09.
- **Pereda**, Carlos, “Tipos de lectura, tipos de textos” en *Diánoia: Anuario de Filosofía*, Año 36, No. 36, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- —————, *Conversar es humano*, México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- **Platón**, “Fedro o del Amor” en *Diálogos*, México, Porrúa, 2003.
- **Redondo Domínguez**, Ignacio, *La comunicación en Charles S. Peirce: análisis de sus textos fundamentales*, trabajo de investigación doctoral, Pamplona, Universidad de Navarra, Facultad de Comunicación, Departamento de Comunicación Pública, 2006, pág. 343.
<http://www.unav.es/gep/TesisDoctorales.html> 6/05/09.
- **Royce**, Josiah, “The World of Interpretation” en *The Problem of Christianity*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 2001.
- **Saussure**, Ferdinand de, *Curso de Lingüística General*, traducción de Amado Alonso, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- **Searle**, John R., *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, London, Cambridge University Press, 1969.
- —————, “What is a Speech Act?” en Max Black, *Philosophy in America: Essays*, London, Allen and Unwin, 1965.

- **Shusterman**, Richard, *Estética Pragmatista: viviendo la belleza, repensando el arte*, traducción de Fernando González del Campo Román, Barcelona, Idea Boooks, 2002.
- **Tenoch Cid Jurado**, Alfredo, “De la traducción intersemiótica a la competencia intersemiótica” en *Versión*, No. 18, México, UAM-X, 2006, págs. 115-132.
- **Tholhurst**, William E., “On What a Text is and How it Means” en *The British Journal of Aesthetics*, volumen 19, No. 1, invierno, 1979, págs. 3-14.
- **Wallas**, Graham, *The Art of Thought*, London, Jonathan Cape, 1926.
- **Walton**, Kendal L, “Categories of Art” en *The Philosophical Review*, vol.79, No. 3, julio, 1970, págs. 334-367.
- **Wollheim**, Richard, *Art and its Objets*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1980.
- **Wittgenstein**, Ludwing, *Investigaciones Filosóficas*, traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.